

**УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ХІМІКО-ТЕХНОЛОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА**

**Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису**

КУЛАКЕВИЧ ЛЮДМИЛА МИКОЛАЇВНА

УДК 821.161.2-311.3"19"

**ДИСЕРТАЦІЯ
ЖАНРОВІ СТРАТЕГІЇ
УКРАЇНСЬКОЇ АВАНТЮРНО-ПРИГОДНИЦЬКОЇ
ПРОЗИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Л.М. Кулакевич

Науковий консультант –
Городнюк Наталія Андріївна
доктор філологічних наук, професор

Дніпро – 2020

АНОТАЦІЯ

Кулакевич Л. М. Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 – українська література. Український державний хіміко-технологічний університет Міністерства освіти і науки України Київський університет імені Бориса Грінченка. – Київ, 2020

У дисертації вперше здійснено літературознавчий аналіз української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття як одного з феноменів цієї доби, здійснено «перепрочитання» творів, які з ідеологічних причин були надовго вилучені з літературознавчого обігу, заповнено пробіл у розумінні жанрового розмаїття української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття, її національних особливостей, виявлено і з'ясовано специфіку таких авантюрно-пригодницьких жанрів, як роман фронтиру, істерн, робінзонада, травелог, екшен, трилер, друковані авантюрно-пригодницький і детективний серіали, шпигунський і крутійський, готичний і чорний романи, роман-квест, горор, хронофантастика.

Дисертація складається з п'яти розділів: «Жанрова природа авантюрно-пригодницької літератури: теоретичний аспект», «Жанрова своєрідність української історико-пригодницької прози», «Розвиток інтермедіальних жанрів в українській літературі доби Розстріляного Відродження», «Інсталяція адреналінових жанрів в українській літературі першої третини ХХ століття», «Становлення української фантастики».

У дисертації окреслено й конкретизовано семантичні поля таких дискурсивних термінів як «пригода», «авантюра», «авантюризм»,

«пригодницький твір», «авантюрний твір», «авантюрно-пригодницький твір», «екшен» та «бойовик» як художніх жанрів.

З'ясовано, що у першій третині ХХ століття, функціонуючи в загальноєвропейському контексті, українська авантюрно-пригодницька література збагатилася новими жанрами (роман фронтиру, істерн, робінзонада, тревелог, екшен, трилер, друковані авантюрно-пригодницький і детективний серіали, шпигунський і крутійський, готичний і чорний романи, роман-квест, горор, хронофантастика), сюжетами й образами, темами і мотивами. Аналіз авантюрно-пригодницьких творів Д. Бузька («Оповідання про Софочку й Джима»), І. Дніпровського («Заради неї»), О. Досвітнього («Алай», «Нас було троє»), Вал. Злотопольця та І. Федіва («Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові»), М. Йогансена («Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших», «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію»), А. Кащенко («Зруйноване гніздо»), Є. М'якоти («Вуркаган»), О. Назарука («Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця»), С. Скляренка («Вітер з гір»), О. Слісаренка («Князь Барціла», «Чорний Ангел»), Ю. Смолича («Господарство доктора Гальванеску», «Останній Ейджевуд», «Півтори людини»), А. Чайковського («На уходах»), Л. Чернова («Пригоди професора Вільяма Вокса на острові Ципанго»), Ю. Шовкопляса («Проникливість лікаря Піддубного»), Гео Шкурупія («Штаб смерті», «Страшна мить»), Ю. Шпола («Золоті лисенята»), В. Ярошенка («Гробовище») дає всі підстави стверджувати, що українська література увібрала в себе здобутки світової, нерідко випереджаючи її. Це дуже важливо для наукового розуміння авантюрно-пригодницького дискурсу, оскільки у творах української літератури використано цікаві і часто новаторські художні прийоми, які нині вважаються ключовими в загальному розвитку авантюрно-пригодницької літератури.

Підкреслено, що українська література мала свої іманентні джерела авантюрно-пригодницького дискурсу, вплив західних літератур наприкінці XIX – початку XX століття лише пришвидшив розвій зазначеного метажанру на національній ниві. Жанрова палітра української авантюрно-пригодницької літератури формувалася на перехресті двох дискурсів: народницько-романтичного і модерністського. Основними об'єднавчими чинниками цих літературних дискурсів були перегляд літературних традицій і творення нової літератури, пошук і виховання власного читача.

Зазначено, що письменники народницького спрямування найбільш інтенсивно розробляють історичний матеріал. У художніх творах на історичну тематику, з одного боку, виробляються нові принципи поетики і стилістики, освоюються нові для української літератури сюжети, та з іншого – незмінними їхніми рисами залишаються ліро-епічний виклад, пісенність оповіді, зображення селянського середовища як ідилічного. Основна риса історичної прози цього періоду – пригодницьке конструювання сюжету, тісне переплетення долі героя із суспільно-історичними процесами.

З'ясовано, що у 20–30 роки XX століття українська культура вперше отримала можливість розвиватися відповідно до читацьких запитів на гостросюжетну прозу. Репрезентанти модерністського дискурсу в українському літературному процесі прагнули подолати обмеженість вітчизняної літератури суто національними проблемами і вже класичними для неї темами, жанрами, образами. Визначальною особливістю українського літературного процесу 20–30 років XX століття є його інтенсивна взаємодія з кінематографом, що позначилося насамперед на тематиці і жанрово-стильовій системі літератури (запозичення кінематографічних сюжетів, типових мотивів, амплуа кіноакторів, сценарних прийомів, побудова творів за монтажним принципом, колажування тощо). Письменники-модерністи, маючи на меті «розхитати» усталені літературні жанри, свідомо розробляли свої твори за кіносценарною структурою, використовуючи прийоми монтажу, крупного плану, багатоепізодичність, просторово-часові зсуви.

Обігрування канонів німого кіно, сценарії якого створювалися на замовлення режисера під конкретного актора, виявляється у відсутності докладних портретних описів героїв, але детальному описі їхніх дій. Під впливом німецького експресіоністичного кіно, що своєю чергою абсорбувало готичну естетику жаху, українські митці активно використовують прийоми створення саспенсу за рахунок хронотопу, звукових деталей із семантикою тривоги чи несподіваності, кліфхенгеру, уникання героями небезпеки в останню мить.

Акцентовано, що новаторські пошуки українських письменників 20–30 років ХХ століття оприявнилися в розробці нових для українського авантюрно-пригодницького дискурсу жанрів – чорного й готичного, детективного і шпигунського романів, горору, роману-квесту. У цей період жанровий спектр української літератури поповнився науково-фантастичними творами, образами геніальних науковців фаустівського типу.

Зауважено, що письменники модерністського напрямку відмовляються від традиційної описовості, іронізують над застарілими образами і прийомами, літературними трафаретами, пропонуючи власний змістовий дизайн художнього твору. Їхні тексти вирізняються своєю розкутістю, абсолютною неканонічністю та ігровою свободою, сміливим руйнуванням сюжету як такого, навмисним розхитуванням усталених наративних канонів через хаотичну композицію, раптові переходи, стильові зміщення. Якщо тексти О. Досвітнього, Вал. Злотополя та І. Федіва, А. Кащенко, Є. М'якоти, О. Назарука, С. Склярєнка, А. Чайковського сконструйовані у традиційному ключі й розраховані на широкий загал, то тексти Д. Бузька, І. Дніпровського, М. Йогансена, О. Слісарєнка, Л. Чернова (Малошийченка), Ю. Смолича, Гео Шкурупія, Ю. Шпола, Ю. Шовкопляса, В. Ярошенка імпліцитно орієнтовані на елітарного, мислячого читача-інтелектуала, здатного переглянути наявний горизонт сподівань та прийняти тексти з новими естетикою, змістом і формою. Це свідчить про «розмитість» в українській літературі 20–30 років ХХ століття межі між масовою літературою та елітарною.

Не набули повноцінного розвитку, а лише окреслилися в окремих творах гангстерський («Лісовий звір» Д. Бузька, «Вуркаган» Є. М'якоти), крутійський (твори С. Скляренка «Вітер з гір», Д. Бузька «Оповіданні про Софочку й Джима») жанри. Повістю В. Гадзінського «Кінець» стартував в українській літературі жанр катастрофи.

Практичне значення роботи передбачає використання її здобутків для подальшого дослідження української авантюрно-пригодницької літератури як цілісного явища, під час вивчення основних навчальних курсів «Історія української літератури», «Теорія літератури». Узагальнення можуть стати основою для розробки історико-літературних і теоретичних дисциплін, спецкурсів, спецсеминарів, при створенні підручників і посібників, написанні кваліфікаційних робіт, під час вивчення авантюрно-пригодницьких творів у загальноосвітній школі.

Ключові слова: авантюризм, авантюрно-пригодницький твір, роман фронтиру, істерн, робінзонада, травелог, екшен, трилер, друкований серіал, детектив, шпигунський роман, роман-квест, готичний роман, горор, хронофантастика.

SUMMARY

Kulakevych L. M. GENRE STRATEGIES OF UKRAINIAN ADVENTURE PROSE OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY.

Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of Philology, specialty 10.01.01 Ukrainian Literature. – Ukrainian State University of Chemical Technology of Ministry of Education and Science of Ukraine;

Borys Hrinchenko Kyiv National University. – Kyiv, 2020.

This dissertation demonstrates one of the first attempts for systematic and analytical analysis of Ukrainian adventure prose of the first third of the XX century as the unique part of the literary process of the given time period. Some of the

works included into the analysis were never previously studied, the others were excluded from the literary circulation for a long time due to the ideological reasons and now were «re-read» and this way the gap in the understanding of the genre diversity of Ukrainian adventure prose of the first third of the twentieth century was filled. The national features of Ukrainian adventure prose were distinguished in the research. Special attention was allocated to defining and clarifying the specifics of such adventure genres as a frontier novel, eastern, robinsonade, travelogue, printed series, detective series, spy novel, novel-quest, noir, and gothic novel, horror, chronicle fiction.

The dissertation consists of five sections: «Nature of Genre in Adventure Literature: the Theoretical Aspect», «Genre Originality of Ukrainian Historical and Adventure Prose», «Development of Intermediate Genres in Ukrainian Literature of the Executed Renaissance», «Installation of Adrenaline Genres in Ukrainian Literature of the First Third of the 20th Century», «Formation of Ukrainian Fiction».

The dissertation outlines and clarifies the semantic fields of such terms as «adventure», «adventurism», «adventure literary work», «action» and «thriller» as literary categories.

It is established that in the first third of the 20th century while operating in a pan-European context, Ukrainian adventure literature adopted a few new genres (frontier novel, eastern, robinsonade, travelogue, action, thriller, printed series, detective series, spy novel, novel-quest, Gothic novel, horror, chronicle novel), plots and images, themes and motifs that could not be developed in previous centuries due to being under the imperial colonial pressure.

The analysis of adventure literary works gives every reason to say that Ukrainian literature has absorbed the achievements of the world, sometimes even ahead of the time. This is very important for the scientific understanding of adventure discourse because the works of Ukrainian literature utilize quite interesting and often innovative artistic techniques that are nowadays considered very important in the overall development of the adventure literature. Analysis of

adventurous stories by D. Buzko («The Story of Sofochka and Jim»), I. Dniprovsky («For her sake»), O. Dosvitnii («Alaj», «There were three of us»), V. Zlotopoletz and I. Fediv («The Life and Strange Surprising Adventures of Cossack Mykhola, Who Lived all Alone in an Un-inhabited Island»), M. Johansen («Adventures of Mac-Leston, Harry Rupert and other», «Trip of scientist of doctor Leonardo and him future mistress of wonderful Alchesta in Slobozhanska Shvaytsariya»), A. Kashchenko («The Destroyed Nest»), Y. Miakota («Vurkahan»), O. Nazaruk («Roxolian, the woman of the Caliph and Padshah Suleiman the Great, the Conqueror and the Legislator»), S. Sklyarenko («Wind from the Mountains»), O. Slysarenko («Prince Bartsila», «Black Angel»), Y. Smolych («Doctor Galvanescu's Farm», «The Last Edgewood», «One and a half people»), L. Chernov («Professor William Vox's Adventures on the Tsypano Island»), Y. Shovkoplias («Doctor piddubnyi's ingenuity»), Geo Shkurupii («Death Headquarters», «The Terrible Moment»), Y. Shpol («Little golden foxes»), A. Chaikovskiy («Na ukhody»), V. Yaroshenko («Cemetery»).

It is emphasized that Ukrainian literature had its own immanent sources of adventure discourse, the influence of the Western literature in the late 19th and 20th centuries only accelerated the development of this meta-genre in the national field. The formation of the genre palette of Ukrainian adventure literature took place at the crossroads of two discourses: the populist-romantic and the modernist. The main unifying factors of these literary discourses were the revision of literary traditions and the creation of new literature, the search for the reader, and the education of the reader. The choice of themes and images made by Ukrainian writers usually correlated typologically with those of the world literature.

It is noted, that the populist writers, understanding the difficult lessons of local life and national and cultural renaissance in Ukraine, sought to awaken in Ukrainians the historical memory and historical pride for their nation and its glorious past, to intensify the energy of national self-preservation in the face of the danger of national destruction. On the one hand, in works of art on historical topics, the new principles of poetics and stylistics were developed and the new

plots for Ukrainian literature were mastered, but on the other hand, the lyrical epic exposition, song narrative, image of the peasant environment as such, where Christian morality and national culture are preserved in purity and inviolability remained unchanged. The main feature of the historical prose of this period is the adventurous development of the plot, the close intertwining of the fate of the hero with the socio-historical processes.

It is established that in the 20-30s of the 20th century, Ukrainian culture for the first time was able to move in different vectors following readers' requests for action fiction. Representatives of modernist discourse in the Ukrainian literary process sought to overcome the limitations of domestic literature, which concentrated exclusively on purely national problems and already classic topics, genres, images. A defining feature of the Ukrainian literary process of the 20-30s of the twentieth century is its intensive interaction with cinema, which affected primarily the topics and the genre-style system of literature (borrowing cinematic plots, typical motifs, typecasting, screenwriting techniques, editing, etc.). Modernist writers, aiming to «shake up» the established literary genres, deliberately developed their works on a script structure, using montage techniques, close-ups, multi-episodes, spatio-temporal shifts. The attempts to adapt the canons of silent cinema, where the scripts were often created at the request of the director for a particular actor, are manifested in the absence of detailed portraits of the characters, while the description of their actions is given in detail. Influenced by German expressionist cinema, which also absorbed the Gothic aesthetics of horror, the Ukrainian artists actively used the techniques of creating suspense through chronotope, sound details with the semantics of anxiety or surprise, cliffhanger, and avoiding danger at the last moment.

It is emphasized that the innovative search of Ukrainian writers of the 20s and 30s of the 20th century manifested itself in the development of new genres for Ukrainian adventure discourse – noir novel and gothic novel, horror, detective, spy narrative, novel-quest. The genre palette of Ukrainian literature was also affected by the rapid scientific and technological progress of the first third of the 20th

century. During this period, Ukrainian literature embraced science fiction works with the images of genius scientists of the Faustian type.

It is noted that the writers of the modernist trend abandoned the traditional descriptiveness, ironized over the outdated images and techniques, literary clichés, offering their own semantic design of the work of art. Their texts are distinguished by their looseness, freedom of play, absolute rejection of canon, bold destruction of the plot as such, deliberate shaking of established narrative canons through chaotic composition, sudden transitions, stylistic shifts. If the texts of D. Buzko, O. Dosvitnii, Val. Zlotopolets, I. Fediv, A. Kashchenko, Y. Miakota, O. Nazaruk, S. Skliarenko, O. Slisarenko, Y. Smolych, A. Chaikovskiy, Y. Shovkoplias, V. Yaroshenko are constructed in the traditional way and are meant for the general public, the texts of I. Dniprovskiy, M. Yohansen, Geo Shkurupii, Y. Shpol, L. Chernov (Maloshyichenko) are implicitly focused on the elite reader, a thinking intellectual, able to reconsider the existing horizon of expectations and accept the texts with new aesthetics, new content, and form.

The gangster novel «Forest Beast» by D. Buzko, «Vurkahan» by Y. Miakota and the picaresque novel «Wind from the Mountains» by S. Skliarenko, «The Story of Sofochka and Jim» by D. Buzko were outlined but never fully developed in the Ukrainian literature. Novella «The End» by V. Gadzinsky marked the beginning of the catastrophe genre in Ukrainian literature.

The practical significance of the work involves the use of its findings for the further study of Ukrainian adventure literature as a holistic phenomenon, as the additional material in studying the basic courses «History of Ukrainian Literature», «Theory of Literature». The conclusions can be used in the development of historical, literary and theoretical disciplines, special courses, special seminars, in the creation of textbooks and manuals, writing essays, studying adventure works in secondary school.

Key words: adventure, adventure literature, novel frontier, eastern, robinsonade, travelogue, action, thriller, print series, detective series, spy novel, novel-quest, gothic novel, horror, chrono-fiction.

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНО НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографія

Кулакевич Л. Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття. Дніпро: Свідлер А.Л., 2020. 380 с.

Рецензія: Біляцька В.П. Рецензія на монографію Кулакевич Л. М. «Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття». *Актуальні питання гуманітарних наук: зб. наук. пр. Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Вип. №31, Т. 4, 2020. С. 276–278.

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Кулакевич Л. «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» Вал. Злотопольця та І. Федіва як національний інваріант робінзонади. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): зб. наук. пр. Дніпро: Ліра, 2016. Вип. 20. С. 109–121.*

2. Кулакевич Л. Фрейм авантюризму в романі Люко Дашвар «Биті є. Гоцик». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки: зб. наук. ст. 2016. Вип. XI. С. 221–231.*

3. Кулакевич Л. Специфіка моделювання образу авантюриста в повісті П. Панча «Голубі ешелони». *Проблеми сучасного літературознавства: зб. наук. пр. / Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 169–176.*

4. Кулакевич Л. Повість «Господарство доктора Гальванеску» Ю. Смолича як перший український трилер. *Таїни художнього тексту (до*

проблеми поетики тексту): зб. наук. пр. Дніпро: Ліра, 2017. Вип. 21. С. 5–15.

5. Кулакевич Л. Жанрові особливості повісті М. Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. пр. 2018. Дніпро: Ліра, Вип. 22. С.150–159.

6. Кулакевич Л. Жанрові особливості повісті А. Чайковського «На уходи» як першого українського істерну. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. пр. Дніпро: Ліра, 2018. Вип. 23. С. 54–64.

7. Кулакевич Л. Код робінзонади в оповіданні «Пригоди Вільяма Вокса на острові Ципанго» Л. Чернова. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*: зб. наук. ст. 2019. Вип. ХІХ. С. 85–94.

8. Кулакевич Л. Художні особливості повісті про український фронтір «Зруйноване гніздо» А. Кашенка. *Наукові праці* : наук. журн. / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили. Миколаїв, 2019. Т. 325. Вип. 313. С. 61–65.

9. Кулакевич Л., Деєва-Наюк О. Особливості інтерпретації образу Роксолани в повісті О. Назарука «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця» та романі П. Загребельного «Роксолана». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. пр. Дніпро: Ліра, 2019. Вип. 24. С. 70–79.

10. Кулакевич Л. Іронічний модус шпигунської повісті Ю. Смолича «Півтори людини». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство*. 2019. Вип. 4(94). С. 108–118.

11. Кулакевич Л. Особливості реінтерпретації мотиву привидів у повісті Гео Шкурупія «Страшна мить». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. 2019. № 43 (1). С. 33–35.

12. Кулакевич Л. Запільницький роман Ю. Шпола «Золоті лисенята»: перший український наратив-квест. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки*. Вип. 1(19). 2020. С. 151–161.
13. Кулакевич Л. Скіфська історія в координатах хронофантастики: оповідання О. Слісаренка «Князь Барціла». *Закарпатські філологічні студії*. 2020. № 13. Т. 3. С. 113–116.
14. Кулакевич Л. Репрезентативні стратегії повісті Гео Шкурупія «Штаб смерті». *Закарпатські філологічні студії*. 2020. № 14. Т. 2. С. 143–149.
15. Кулакевич Л. Міграція фаустівського дискурсу: роман О. Слісаренка «Чорний Ангел». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Т. 31 (70) № 1, 2020. С. 157–162.
16. Кулакевич Л. Неоготичні маркери в іронічній повісті Володимира Ярошенка «Гробовище». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Т. 31 (70) № 3, ч. 2. 2020. С. 124–128.
17. Кулакевич Л. Жанрова палітра української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки*. Вип. 2(20). 2020. С. 112–129.
18. Кулакевич Л. Особливості художньої реалізації крутійського сюжету в повісті Олеся Досвітнього «Алай». *Міжнародний філологічний часопис*. Вип. 11(3). 2020. С. 54–61.

Статті в іноземних виданнях

19. Кулакевич Л. Особливості моделювання авантюрного образу Роксолани в повісті О. Назарука «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця». *Spheres of Culture. Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political*

Science and Cultural Studies / ed. by I. Nabytovych. Vol. 18. Lublin, 2019. P. 83–92.

20. Кулакевич Л. Шпигунський код в авантюрно-пригодницькій повісті «Нас було троє»Олеся Досвітнього. *Spheres of Culture. Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies.*/ ed. by I. Nabytovych. Vol. 19. Lublin, 2019. P. 57–64.

21. Кулакевич Л. К уточнению содержания понятия «приключение» как литературоведческой категории. *European Journal of Humanities and Social Sciences.* 2020. № 1. С. 84–89.

22. Кулакевич Л. Жанрові трансформації в авантюрно-пригодницькому романі В. Винниченка «Сонячна машина». [*Science and Education a New Dimension. Philology*](#), VIII (64), Issue: 216, 2020. P. 41–44.

23. Кулакевич Л. Авантюризм: тезаурус метанаукового поняття.[*Science and Education a New Dimension. Philology*](#), VIII(67), Issue: 225, 2020. P. 40–46.

Додаткові публікації

24. Кулакевич Л. **Філософія смерті в романі П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства».** *Таїни художнього тексту* (до проблеми поетики тексту): зб. праць. Дніпропетровськ: Пороги, 2010. Вип. 10. С. 103–109.

25. Кулакевич Л. Детермінанти добра і зла в романі Любка Дереша «Поклоніння ящірці». *Таїни художнього тексту* (до проблеми поетики тексту): зб. наук. пр. 2012. Дніпропетровськ: Пороги, Вип. 15. С. 100–106.

26. Кулакевич Л. Психологія вбивства в романі Любка Дереша «Поклоніння ящірці». *Актуальні проблеми слов'янської філології.* Серія: Лінгвістика і літературознавство: зб. наук. ст. Бердянськ : БДПУ, 2012. Вип. 16. Ч. 3. С. 210–219.

27. Кулакевич Л. Особливості інтерпретації мотиву драконоборства в п'єсі Є. Шварца «Дракон» і фільмі М. Захарова «Убити дракона». *Проблеми сучасного літературознавства:* зб. наук. пр. / Одеський національний

університет імені І. І. Мечникова. Одеса : Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 371–381.

28. Кулакевич Л. Концепт пам'яті в романі Любка Дереша «Намір». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*: зб. наук. ст. Бердянськ : ФОП Ткачук О.В., 2015. Вип. VIII. С. 186–193.

29. Кулакевич Л. Художні засоби німого кіно у психологічному екшені І. Дніпровського «Заради неї». *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філологія: зб. наук. пр. 2020. Вип. 22. С. 31–39.

30. Кулакевич Л. Художні особливості роману Ю. Смолича «Останній Ейджевуд» як першого українського екшену. *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філологія: зб. наук. пр. 2019. Вип. 21. С. 42–48.

ЗМІСТ

ВСТУП	19
РОЗДІЛ 1 ЖАНРОВА ПРИРОДА АВАНТЮРНО-ПРИГОДНИЦЬКОЇ	
ЛІТЕРАТУРИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ	
	34
1.1. Жанрові патерни і конструктори пригодницької літератури	34
1.2. Авантюризм: тезаурус метанаукового поняття.....	69
Висновки до розділу 1	87
РОЗДІЛ 2 ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРИКО-	
ПРИГОДНИЦЬКОЇ ПРОЗИ	
	94
2.1. Художні особливості повісті А. Кащенко «Зруйноване гніздо» (1915) як зразка українського фронтиру.....	96
2.2. Пригодницька повість Вал. Злотополя та І. Федіва «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» (1918) як національний варіант робінзонади	107
2.3. Жанрова матриця повісті А. Чайковського «На уходи» (1921) як українського істерну	121
2.4. Повість О. Назарука «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця» (1929): реанімація теми Роксолани	133
Висновки до розділу 2	149
РОЗДІЛ 3 РОЗВИТОК ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ЖАНРІВ В УКРАЇНСЬКІЙ	
ЛІТЕРАТУРІ ДОБИ РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ.....	
	153
3.1. Повість М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» (1924): перший український друкований авантюрно-пригодницький серіал	155
3.2. Повість М. Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» (1928) – український травелог	169
3.3. Екшен versus бойовик в українській літературі	180

3.3.1. Роман Ю. Смолича «Останній Ейджевуд» (1926) – національний екшен.....	185
3.3.2. Психологічний екшен І. Дніпровського «Заради неї» (1927)...	194
3.4. Крутійський дискурс в українських реаліях	206
Висновки до розділу 3	219
РОЗДІЛ 4 ІНСТАЛЯЦІЯ АДРЕНАЛІНОВИХ ЖАНРІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	224
4.1. Неоготичні тенденції в українському авантюрному дискурсі	225
4.1.1. Техніка noir в українській літературі: психоаналітичний дискурс повісті Гео Шкурупія «Штаб смерті» (1925).....	226
4.1.2. Неоготичні маркери в іронічній повісті Володимира Ярошенка «Гробовище» (1928).....	240
4.1.3. Український горор: реконфігурація теми привидів у повісті Гео Шкурупія «Страшна мить» (1930)	247
4.2. Друкований детективний серіал: жанрові маркери серії оповідань Ю. Шовкопляса «Проникливість лікаря Піддубного» (1928)	256
4.3. Шпигунський наратив в українських реаліях	268
4.3.1. Шпигунський код в авантюрно-пригодницькій повісті О. Досвітнього «Нас було троє» (1928)	273
4.3.2. Іронічний модус шпигунської повісті Ю. Смолича «Півтори людини» (1927).....	281
4.4. Український наратив-квест: запільницький роман Ю. Шпола «Золоті лисенята» (1929)	287
Висновки до розділу 4	303
РОЗДІЛ 5 СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ФАНТАСТИКИ.....	309
5.1. Скіфо-сарматська історія в координатах хронофантастики: оповідання О. Слісаренка «Князь Барціла» (1926).....	310
5.2. Роман Ю. Смолича «Господарство доктора Гальванеску» (1928) як перший український трилер	317
5.3 Авантюрна матриця роману О.Слісаренка «Чорний Ангел» (1929). 334	

5.4. Код робінзонади в оповіданні Л. Чернова «Пригоди професора Вокса на острові Ципанго» (1929)	347
Висновки до розділу 5	360
ВИСНОВКИ.....	364
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	383
ДОДАТКИ.....	423
ДОДАТОК А	423
ДОДАТОК Б.....	428

ВСТУП

Уже понад два століття не втрачає своєї актуальності проблема категорії жанру як основоположної у вибудовуванні літературної теорії загалом (розмежування жанрів, класифікація творів і виявлення в них спільних жанрових ознак), а її осмислення оформилося в окремий розділ теорії літератури – генологію / генерику / жанрологію [41, с. 393]. Як іронічно зазначив Нортроп Фрай, робота критиків, як правило, зводиться до того, щоб «показати, як усі літературні жанри походять із квест-міфу» [413, с. 17]. При цьому поруч з терміном «жанр» використовуються терміни вид, модус, тип, режим дискурсу, тип тексту, конструкційний тип, тверді форми, жанрові / родові форми, більш того, термін «жанр» застосовується і стосовно літературних родів (епос, драма, лірика) [199, с. 145]. Каменем спотикання стає історична змінність літератури, що у свою чергу зумовлює її еволюцію її жанрів, а також жанрову синкретичність. З іншого боку, як слушно зауважив Олександр Білецький, жанри не є продуктом особистого винахідництва, вони створюються в загальному процесі «колективними зусиллями багатьох письменників». Кожен жанр літератури в його історії є не чимсь постійним, а чимсь таким, що безнастанно змінюється: «процес становлення жанрів визначається тими самими факторами, що й процес виникнення стилю, всередині якого виникає й існує даний жанр» [30, с. 150].

Цветан Тодоров, виходячи з того, що саме жанр є тією ланкою, яка пов'язує твори літератури зі світом літератури загалом, зазначає: «По-перше, не варто забувати, що він [літературний текст] має властивості, загальні з множиною літературних текстів чи з однією з його підмножинностей (що й називається жанром). Нині важко собі уявити, як можна захищати тезу, що все у творі індивідуальне, усе в ньому – неповторний результат натхненної творчості, жодним чином не пов'язаний із попередніми творами. По-друге, текст – це не лише результат заздальгідь даної комбінаторики (комбінаторики віртуальних якостей літератури), а й результат трансформації

цієї комбінаторики» [324, с. 10]. Відповідно, на думку Ц. Тодорова, літературознавчий аналіз варто здійснювати у двох напрямках: від твору до літератури (жанру) і від літератури (жанру) до твору: «Будь-який опис тексту, з тієї причини, що він [опис] складається зі слів, є опис жанру» [324, с. 10].

Жак Деррида у праці «Закон жанру» (*The Law of Genre*, 1980), осмислюючи жанр як літературознавче поняття, заявляє, що жанр є механізмом насильства й обмеження свободи суб'єкта: «Як тільки прозвучало слово “жанр”, як тільки воно було почуте, як тільки хто-небудь зробив спробу подумати про нього, окреслилася межа. А коли встановлено межу, недалеко вже до норм і заборон» [410, с. 60]. З іншого боку, французький мислитель звертає увагу на мінливість жанру, використання в одному творі елементів інших жанрів як іманентну особливість, при цьому він акцентує: «закон закону жанру <...> це саме принцип забруднення, закон нечистоти» [410, с. 59]. За визначенням Фредеріка Джеймсона, жанри є, по суті, «літературними інститутами чи соціальними контрактами між письменником і конкретним читачем, чия функція полягає у визначенні правильного використання певного культурного артефакту» [422, с. 106]. Джеймсон розглядає тексти не лише з позицій їх жанру, а й точки зору їхньої «ідеологеми»: «історично детермінованого концептуального чи напівусвідомлюваного комплексу, який може по-різному проектуватися у формі “системи цінностей” чи “філософської концепції” чи й просто у формі протонаративної, особистої чи колективної наративної фантазії» [422, с. 115].

Тоні Беннет у монографії «Зовнішня література» (*Outside Literature*, 1990) описує два основні підходи до теорії жанрів. Згідно з першим із них, який Беннет означає як соціологію жанрів, жанри можна визначити, ідентифікуючи рису, наявну в конкретному тексті, яка виконує функцію домінанти і навколо якої організовано інші риси. Цю загальну домінанту варто розглядати і як відбиття соціальних умов, у яких було створено текст.

Соціологічний підхід до жанрів, на думку Т. Беннета, зумовлений аристотелівським уявленням про те, що певний набір формальних властивостей створить певну структуру афектів в аудиторії, наприклад, імітація трагічної змови викликає катарсис жалю і страху. Відповідно до другого підходу, жанри не можуть бути визначені з погляду домінантних формальних рис, а є інститутами, які організують горизонт очікувань. Загальна приналежність визначається культурною практикою читання (і перегляду). Ключова відмінність між цими двома підходами полягає в тому, що перший заснований на тексті, а другий – на аудиторії [403, с. 11–15].

Жанрові концепції від часів Аристотеля і до постмодернізму найбільш докладно проаналізовано у підручнику Тетяни Бовсунівської. Говорячи про історичну рухливість категорії жанру, вона підкреслила, що межі розрізнення жанрів мінливі, «причому епохи відносної стійкості поетичних систем чергуються з епохами деканонізації та формотворчості» [35, с. 8]. У своєму дослідженні будемо дотримуватися визначення жанру за Стюартом Войтилою: «жанри – це впізнавані класифікації історій, які характеризуються заздалегідь установленими домовленостями. Ці умовні домовленості можуть включати динаміку оповіді, системи образів, архетипи персонажів, мету, передумови, тему, а також топос історії» [446]. Зосередимося на жанровій палітрі українського авантюрно-пригодницького дискурсу першої третини ХХ століття, коли в національній літературі поруч із народницьким розгортається модерністський дискурс, відбувається деканонізація класичних епічних форм, а також пошук нових форм і способів художнього вираження.

Як слушно зауважила Соломія Павличко, частиною літературної дискусії між модерністами і народниками було орієнтування на європейські культурні зразки, що мало внутрішні психологічні виміри, оскільки торкалося зміни ідентичності, «відмови від звичної, давно випрацьованої риторики, від зрозумілих кліше, від старих культурних героїв і міфів» [244, с. 7], порушувало низку запитань («Якою мовою ми говоримо про літературу,

традицію, загалом про себе? Чи може існувати навіть саме поняття забороненої або незручної теми? З кого складається канон наших класиків? Які сили нуртують на літературному маргінесі? Чи існує єдино правильний шлях, метод, методологія літературного аналізу? Якою була справжня картина художнього, інтелектуального й політичного розвитку української літератури у ХХ-му та попередніх століттях?» [244, с. 7]). Та найголовніша, на думку С. Павличко, частина модернізації – толерантність: «Не засудити, а зрозуміти. Не скинути класика з іконостаса, а збагнути внутрішні мотиви літературного розвитку. Не почепити на книжки ярлики і розставити їх по музейних полицях, а оживити їхні дискурси, повернути їх у вир сучасного життя» [244, с. 7].

За Галиною Соловій, модернізм запропонував нову естетику, в основі якої лежав бунт проти нормативності традиції: «модернізм деформує реальність, точніше моделює власну реальність, вносить хаос у звичне світосприйняття. Дискурс модернізму пропонує асоціальність, декларуючи гасло мистецтва для мистецтва, зміщує акценти на форму, моделює власну манеру письма, також розширює і змістову тематику, котра охоплює нові незвичні горизонти – не просто соціально-політичні проблеми, а й філософські, екзистенційні, психологічні, гендерні. Модернізм приносить новий горизонт сподівань, а разом з тим нові стосунки на рівні автор–текст–читач» [311, с. 45]. Основну увагу зосередимо на 20–30-х роках ХХ століття, коли українська література витворила унікальну жанрово-стильову систему, синхронізуючись із загальноєвропейською літературою і світовим контекстом.

20–30-ті роки ХХ століття можна розглядати як етап докорінного оновлення української літератури. Як зазначив сучасний американський кінокритик та есеїст Андрій Безсмертний-Анзіміров, «[с]вобода творчості українською мовою, яку більшовицька влада спочатку допускала, призвела до появи численного покоління дуже яскравих і талановитих прозаїків і поетів, які писали в суто національній традиції і пов'язані з ідейними

пошуками західноєвропейської літератури і частково Срібного століття в Росії» [22]. Святослав Гординський, визначаючи часові рамки цього етапу, зазначив: «Література доби, що її Лавріненко назвав “розстріляним відродженням” обіймає приблизно період 15 років, від початку української державності до 1933 року (термін “розстріляне відродження” уперше запропоновано Єжи Гедройцем діаспорному літературознавцю Юрію Лавріненку як назву збірника найкращої української поезії і прози 20–30-х років). Граничними стовпами цієї доби можна вважати насильну ліквідацію всіх українських літературних і мистецьких організацій у квітні 1932 року» [66, с. 306]. Більшість дослідників називають цей період золотим віком, «червоним Ренесансом», «українським Ренесансом», «національним Відродженням», «розстріляним Відродженням». Так, Олесь Гончар зазначав: «Український Ренесанс 20-х років був явищем європейського і світового масштабу. Революція пробудила могутні творчі сили народу, і в найкоротший відтинок часу стався справді феноменальний саморозквіт нації. Рідкісне творче диво народу невдовзі було розстріляне» [65, с. 2]. Іван Дзюба, вибудовуючи нову концепцію української національної культури та літератури зокрема, цілком слушно акцентує на вагомості досягнутого в 20–30 роках ХХ століття: «Початок ХХ століття – “срібний вік” української культури: вона багата змістом і високопрофесійна виконанням, досягає багатоманітності форм і стилів, створює розгалужені структури та функціональні інституції. У 20-і роки, попри відхід в еміграцію значної частини інтелігенції, це піднесення триває й сповнюється нового соціального пафосу» [82, с. 55].

У цей період українська культура функціонувала в загальноєвропейському контексті, була відкритою до світових процесів і характеризувалася, з одного боку, збереженням національно-культурної ідентичності, а з іншого – модерністськими пошуками (хоч модернізація художнього життя все ж не уникла ідеологізації). Як справедливо зауважив Анатолій Погрібний, «була це стадія, коли нова українська література після

багатьох десятиріч боротьби за своє утвердження нарешті почала входити в своє естетичне повносилля, коли вона відчула в собі внутрішні резерви, щоби переважаючою мірою бути художнім феноменом та розвиватися в тій широкій гамі стилів і жанрів, які характеризували європейське письменство назагал» [255, с. 24–25].

Прикметною особливістю українського літературного процесу 1920–30-х років є широка розробка тем і мотивів, які раніше були майже відсутні у творах вітчизняних письменників. Це пригодницькі, детективні, авантюрні сюжети, захоплення екзотикою африканських, американських чи інших теренів, морськими подорожами тощо. Як зазначив І. Дзюба, «<...> екзотика вабила багатьох українських поетів 20-х, перегукуючись із “морською” романтикою <...> та набираючи часом форми мандрівничого й світоблукальницького пригодництва <...>» [112, с. 173]. Аналогічні процеси, на думку вченого, були характерними і для прози: «У 20-ті роки жанрова палітра української повісті збагатилася мотивами політичного детективу й політичної сатири (Ю. Смолич), світового революційного пригодництва (О. Досвітній), історичного детективу (В. Таль, М. Горбань)», таке ж розмаїття детективно-пригодницької літератури характерне і для розвитку вітчизняного роману [112, с. 441–443]. Дослідники історії літератури небезпідставно зауважували, що власної української авантюрно-пригодницької літератури в кінці XIX – на початку XX століття майже не було, а читацький попит задовільнявся перекладними творами. І хоч пригодницький жанр практично не розвивався, окремі його елементи було вмонтовано в інші жанри – історичний, соціально-побутовий тощо.

Так, Євген Баран, аналізуючи історичну прозу другої половини XIX – початку XX століття, звертає увагу на те, що «елементи пригодництва наявні майже в усіх творах історичної тематики», «вони стають не просто історичним чи біографічним фактом, а художнім прийомом, способом організації матеріалу» [18, с. 29–30]. Це дає йому підстави стверджувати про розвиток української белетристики і її тісний взаємозв'язок зі світовою.

Першим твором пригодницько-історичного жанру, на думку Є. Барана, є роман Пантелеймона Куліша «Чорна рада», адже в ньому є всі пригодницькі елементи: любовна інтрига, викрадення дівчини і її порятунок, подорож, лікування пораненого лицаря прекрасною жінкою, ув'язнення героя, перевдягання як засіб визволення із в'язниці, помилкове упізнавання, пророкування щасливого кінця чи віщування тривожних подій, смертна кара тощо. Пригодницькі елементи, гармонійно поєднані з історіографічними, документальними матеріалами, наявні у творах Є. Гребінки («Нежинский полковник Золотаренко»), Марка Вовчка («Кармелюк», «Маруся», «Гайдамаки», «Савва Чалый»), Г. Квітки-Основ'яненка («Основание Харькова», «Татарские набеги», «Головатый», «1812 год в провинции», «Предания о Гаркуше»), М. Костомарова («Кудеяр», «Черніговка», «Сава Чалый»), О. Маковея («Ярошенко»), Д. Мордовця («Сагайдачний»), М. Старицького («Облога Буші», «Залятий скарб», «Червоний диявол», «Первые коршуны»), О. Стороженка («Марко Проклятий»), І. Франка («Петрії і Довбушуки», «Захар Беркут»), Г. Хоткевича («Довбуш»), А. Чайковського («За сестрою», «На уходах»), М. Коцюбинського («Дорогою ціною»).

І. Дзюба пов'язував українську історико-пригодницьку прозу не лише з творчістю Вальтера Скотта, а й з національними корінням: «Українську історичну белетристику живили два джерела, дві традиції: народний переказ, легенда, казка, історична пісня, дума і літопис, писана хроніка. І там, і там був виразно наявний елемент напруженої дії, пригоди, авантюри, ймовірної вигадки, причому можливі взаємні впливи обох традицій» [81, с. 87]. Літературознавець слушно стверджував: якщо в історичних піснях і думах, у яких переважають лицарські пригоди, пов'язані з турецько-татарськими набігами, мотивами перебування в неволі, то казки, легенди й перекази мають ширший діапазон пригодницьких мотивів, «вагомніше композиційне навантаження», «активнішу образотворчу функцію» в літературі [81, с. 87]. Як уважає Галина Лозко, так званий авантурничо-козацький тип характеру

витворився через історичні чинники, що спонукали український народ до войовничості, оскільки ця багата країна завжди потребувала захисту від численних завойовників [200].

Розвиток авантюрно-пригодницької літератури у першій третині, особливо протягом 20–30 років ХХ століття, спричинений хоч і запізним, але формуванням української масової, розважальної літератури. В умовах «хвороби бездержавності» (В. Липинський) українська література протягом усього свого існування виконувала низку суспільних функцій (ідеологічну, культурно-освітню, виховну), що було нехарактерним для модерної літератури загалом. До творення авантюрно-пригодницької літератури спонукали загальносвітові літературні тенденції на теренах України.

Авантюрно-пригодницький жанр в українській літературі літературознавці і критики зазвичай пов'язують зі здобутками Ю. Бедзика, О. Бердника, В. Бережного, Д. Бузька, В. Владка, М. Дашкієва, А. Дімарова, Ю. Дольд-Михайлика, С. Дяченка, А. Костецького, В. Лігостова, О. Лук'яненка, В. Міхановського, В. Нестайка, Л. Письменної, М. Руденка, В. Рутківського, Р. Самбука, В. Савченка, Ю. Смолича, Л. Тедюка, М. Трублаїні, В. Чемериса, І. Шпиталя. У діаспорній літературі цей жанр презентували І. Багрянний, І. Винницька, В. Винниченко, В. Гай, В. Ефер, Ю. Косач, Н. Королева, Р. Купчинський, О. Назарук, Л. Полтава, Ю. Тис, М. Чайковський, Ю. Шкрумеляк та ін.

Через несерйозне ставлення до авантюрно-пригодницької прози, що була сегментом масової літератури, проблеми цього корпусу текстів практично не обговорювалися, оскільки, як зауважила С. Філоненко, «масова література розглядалася вченими як “літературний низ”, була маргіналізованою й викресленою з офіційних канонів» [338, с. 31]. Більше того, у словникових статтях, як правило, вже у визначенні терміна «масова література» делегується їй негативне оцінювання як естетично невартисної, зорієнтованої на примітивний, невибагливий смак. У газетних і журнальних оглядах, академічних виданнях з історії літератури, підручниках для шкіл і

закладів вищої освіти історики літератури ознайомлювали лише з «серйозними», ідеологічно вивіреними творами, а не з масовою, наприклад, авантюрно-пригодницькою літературою. З іншого боку, на початку ХХ століття таке ставлення до творів розважального жанру було характерним для всього світового літературознавства, про що зауважував Борис Грифцов: «Складалося таке враження: є романи для дослідження, і є романи для читання. <...> Складаючи заліки в школі за Шатобріаном і пані Сталь, за Бальзаком і європейським натуралізмом, читач сам для себе надавав перевагу все ж читати інше» [72, с. 20]).

Отож цілком зрозуміло, чому пригодницька література розглядалася таким собі неокресленим і хистким гібридом, другорядним жанром розважального або утилітарно-педагогічного призначення, а її поетика якщо і досліджувалася, то лише принагідно. З цього приводу Тамара Гундорова зазначала: «Справа в тому, що в українському літературознавстві майже догматичною є ілюзія про високу літературу, з якої виганяється або ж до якої підтягується все, що якимось асоціюється з популярним стилем» [77, с. 8]. Та останнім часом спостерігається тенденція до осмислення авантюрно-пригодницької прози. Як слушно зауважила Лідія Мацевко-Бекерська: «Літературний твір як пригода (у просторі відшукування смислів), літературний текст як пригода (у лабіринті словесних конструкцій, що оприявнюють наратив), літературознавство як гіперпригода (понад усіма апробованими методологічними підходами) і метапригода (усюди – понад, попід, поза, всередині, поміж – у палітрі осмислювання, пізнання, реконструювання тощо) – три основних, незаперечних за статусом та естетичністю як “спільним знаменником” аспекти канону літератури від початку ХХІ століття упевнено та успішно структурують новочасний науково-дослідницький пошук» [211, с. 107]. У ХХ столітті вагомим внеском у вивчення авантюрно-пригодницької прози стали праці літературознавців Лідії Мошенської [223; 222], Абрама Вуліса [54], Анатолія Бритикова

[38; 39]. Попри ідеологічну заангажованість, ці дослідження й нині не втрачають своєї актуальності.

Огляд стану висвітлення авантюрно-пригодницьких творів першої третини ХХ століття в українській літературознавчій науці засвідчив, що на сьогодні немає їх цілісного аналітичного вивчення. При, на перший погляд, досить помітній увазі критиків до літературного процесу цього періоду, означений жанр не поцінований. У сучасному літературознавстві маємо в основному рецензії та читацькі відгуки на окремі твори, як правило, фрагментарні, а також поодинокі згадки в літературно-критичних нарисах про українську літературу ХХ століття загалом. Рецензії, статті, огляди не мають системного характеру, вони загально-описові за змістом, без серйозних узагальнень, хоча і їхні автори, розглядаючи змістові особливості авантюрно-пригодницької прози, намагаються окреслити особливості поетики твору. Отож жанрова природа, специфіка та історія становлення української авантюрно-пригодницької літератури не з'ясовані та потребують літературознавчого осмислення.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю цілісного осмислення авантюрно-пригодницької літератури першої третини ХХ століття як невід'ємної частини українського літературного процесу. Для нас значущими були тексти, що презентують нові для української літератури жанри або сюжети. Критерієм відбору стала максимальна близькість творів до жанрового канону, адже, як слушно зауважила Марія Зубрицька, «досить прочитати кілька творів одного жанру, щоб у наступних текстах віднайти аналогічні схеми, явища, події і майже однакову композиційну структуру» [108, с. 289]. Як стверджує С. Філоненко, специфіка масової літератури визначається не лише на рівні її функціонування, «але й на рівні поетики, яка тяжіє до стандартизації, жорсткої регламентації, насамперед за жанровими ознаками (жанрові канони, формули)» [338, с. 74]. У своєму дослідженні спробуємо також визначити сюжетні схеми, тематику, тип головного героя і набір дійових осіб, інші художні складники твору, що характеризують той чи

той жанр авантюрно-пригодницької прози, дають підстави говорити про його канон, формулу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема дисертації та напрям її висвітлення пов'язані з держбюджетною науково-дослідною темою кафедри українознавства Державного вищого навчального закладу «Український державний хіміко-технологічний університет» «Соціокультурна спадщина українського народу ХХ – початку ХХІ століття» (№ 48/190599; № д.р. 0119U000000; термін виконання: 01.2019 – 12.2021). Тему затверджено на засіданні вченої ради Державного вищого навчального закладу «Український державний хіміко-технологічний університет» (протокол № 4 від 05.06.2020).

Метою роботи є аналіз жанрових особливостей української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття. Для досягнення поставленої мети необхідно розв'язати такі основні **завдання**:

- систематизувати й осмислити теоретичні аспекти понять «авантюрний / пригодницький роман / жанр / проза / література»;
- з'ясувати генезу, характер та особливості розвитку української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття;
- простежити жанровий спектр, схарактеризувати авантюрно-пригодницьку прозу першої третини ХХ століття як цілісний художньо-естетичний феномен;
- виявити специфіку жанрових новоутворень авантюрно-пригодницької прози на українському ґрунті (роман фронтиру, істерн, робінзонада, тревелог, екшен, трилер, друковані авантюрно-пригодницький і детективний серіали, шпигунський і крутійський, готичний і чорний романи, роман-квест, горор, хронофантастика та ін.);
- розширити наукове уявлення про жанрове розмаїття авантюрно-пригодницького дискурсу першої половини ХХ століття.

Об'єктом аналізу стали написані протягом першої третини ХХ століття авантюрно-пригодницькі твори Д. Бузька («Оповідання про Софочку й

Джима»), О. Досвітнього («Алай», «Нас було троє»), І. Дніпровського («Заради неї»), Вал. Злотополя та І. Федіва («Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові»), М. Йогансена («Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших», «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію»), А. Кащенко («Зруйноване гніздо»), Є. М'якоти («Вуркаган»), О. Назарука («Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця»), С. Скляренка («Вітер з гір»), О. Слісаренка («Князь Барціла», «Чорний Ангел»), Ю. Смолича («Господарство доктора Гальванеску», «Останній Ейджевуд», «Півтори людини»), А. Чайковського («На уходах»), Л. Чернова («Пригоди професора Вільяма Вокса на острові Ципанго»), Ю. Шовкопляса («Проникливість лікаря Піддубного»), Гео Шкурупія («Штаб смерті», «Страшна мить»), Ю. Шпола («Золоті лисенята»), В. Ярошенка («Гробовище») та ін.

Предметом дослідження є жанрові особливості української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття.

Теоретико-методологічною базою стали наукові дефініції понять «авантюрний / пригодницький» теоретиків літератури (М. Бахтіна, Д. Благого, А. Бритикова, А. Вуліса, Т. Гребенюк, Б. Грифцова, Д. Загула, Ю. Коваліва, В. Кожинова, Є. Мелетинського, В. Муравйова, О. Наркевича, Ю. Попова, Н. Русової, О. Строева, Н. Тамарченка, Б. Томашевського, С. Філоненко, І. Франка та ін.), історії літературного процесу другої половини ХІХ – початку ХХ століття (Є. Барана, Д. Наливайка), 20–30 років ХХ століття (В. Агеєвої, З. Голубевої, Н. Городнюк, І. Дзюби, В. Дончика, С. Жигун, М. Наєнка, С. Павличко, О. Романенко, Л. Сеника, Г. Хоменко), поетики фольклору (О. Веселовського, В. Проппа), теорії літератури (С. Андрусів, М. Бахтіна, Г. Башляра, Т. Бовсунівської, М. Васьківа, Ж. Деррида, Ю. Лотмана, Ц. Тодорова та ін.), готичної естетики (В. Фриче, С. Джонсона, Х. Штеффена, К. Орра), горору (Л. Бадлі, Л. Вільямс, Б. Гаус, К. Дженкінс, Д. Нормана, М. Д. Раяна, А. Хартвелла), філософії, психології

(Г. Гадамера, Г. Зиммеля, М. Епштейна, П. Рикера, А. Тойнбі, З. Фрейда, К. Г. Юнга, А. Шопенгауера, О. Шпенглера та ін.).

Методика дослідження базується на поєднанні засад системного аналізу з елементами інтермедіального, компаративістського, текстологічного, рецептивного методів та історико-дескриптивного аналізу, що сприяють осмисленню таких понять, як «авантюрні твори», «пригодницькі твори», їхніх жанрово-стильових, сюжетно-композиційних ознак, домінант хронотопу, елементів інтертекстуальності.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше:

– українська авантюрно-пригодницька проза першої третини ХХ століття стала об'єктом дослідження як один із феноменів цієї доби;

– здійснено «перепрочитання» низки творів у аспекті їхньої приналежності до авантюрно-пригодницького метажанру («Оповідання про Софочку й Джима» Д. Бузька, «Заради неї» І. Дніпровського, «Алай» і «Нас було троє» О. Досвітнього, «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» Вал. Злотополюця та І. Федіва, «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» і «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» М. Йогансена, «Зруйноване гніздо» А. Кащенко, «Вуркаган» Є. М'якоти, «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця» О. Назарука, «Вітер з гір» С. Скляренка, «Князь Барціла» і «Чорний Ангел» О. Слісаренка, «Останній Ейджевуд», «Півтори людини» та «Господарство доктора Гальванеску» Ю. Смолича, «На уходах» А. Чайковського, «Пригоди професора Вільяма Вокса на острові Ципанго» Л. Чернова, «Штаб смерті» і «Страшна мить» Гео Шкурупія, «Проникливість лікаря Піддубного» Ю. Шовкопляса, «Золоті лисенята» Ю. Шпола, «Гробовище» В. Ярошенка та ін.);

– заповнено прогалину в розумінні жанрового розмаїття української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття, її національних особливостей;

– виявлено і з'ясовано специфіку таких авантюрно-пригодницьких жанрів, як роман фронтиру, істерн, робінзонада, травелог, екшен, трилер, друковані авантюрно-пригодницький і детективний серіали, шпигунський і крутійський, готичний і чорний романи, роман-квест, горор, хронофантастика.

Теоретичне значення дисертації полягає в комплексному дослідженні жанрового і тематичного розмаїття українського авантюрно-пригодницького дискурсу першої третини ХХ століття, в уточненні змісту понять «авантюрний» і «пригодницький» як літературознавчих категорій, визначенні критеріїв їх розмежування; у з'ясуванні ідейно-естетичної й національної специфіки таких авантюрно-пригодницьких жанрів, як роман фронтиру, істерн, робінзонада, травелог, екшен, трилер, друковані авантюрно-пригодницький і детективний серіали, шпигунський і крутійський, готичний і чорний романи, роман-квест, горор, хронофантастика.

Практичне значення роботи зумовлюється тим, що її результати можуть бути використані при вивченні історії українського літературного процесу першої третини ХХ століття, написанні кваліфікаційних і магістерських робіт про авантюрно-пригодницьку прозу в таких її жанрових різновидах, як роман роман фронтиру, істерн, робінзонада, травелог, екшен, трилер, друковані авантюрно-пригодницький і детективний серіали, шпигунський і крутійський, готичний і чорний романи, роман-квест, горор, хронофантастика тощо, для розбудови окремих спецкурсів і спецсемінарів для студентів-філологів.

Апробація роботи. Основні матеріали дисертації оприлюднено в доповідях на конференціях, зокрема на 8 міжнародних та 2 всеукраїнських: Всеукраїнська наукова конференція «Павло Загребельний: рецепція і інтерпретація творчості» (до 85-річчя від дня народження письменника) (23 жовтня 2009 року, Дніпропетровськ); Міжнародна науково-теоретична конференція «Українська література в контексті світової літератури» (22–23 травня 2014 року, Одеса); Міжнародна наукова конференція «Крихти

буття: література і практики повсякдення» (22–23 вересня 2011 року, Бердянськ); Міжнародна наукова конференція «Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа» (22–23 вересня 2016 року, Бердянськ); Міжнародна науково-теоретична конференція «Українська література в контексті світової літератури» (18–20 травня 2017 року, Одеса); Міжнародна наукова конференція «“Усі ріки течуть у море”: мариністика в літературі та культурі» (26–27 вересня 2019 року, Бердянськ); IV Всеукраїнська наукова конференція «“Неложними устами” про світ і людину у світі» (до 95-річчя від дня народження Павла Загребельного) (24–25 жовтня 2019 року, Дніпро); Міжнародна міждисциплінарна науково-практична конференція «Літератор-інтелектуал у міграційних процесах: виклики для пам’яті та ідентичності» (17 травня 2019 року, Миколаїв); Міжнародна науково-практична конференція “Actual Problems of Science and Education, APSE – 2020» (Held in Budapest on 2nd of February 2020); Міжнародна науково-практична конференція «Philology and Linguistics in the Digital Age FiLiDA – 2020» (Held in Budapest on 5th of April 2020).

Структура дисертації зумовлена загальною концепцією та завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, п’яти розділів, висновків і списку використаних джерел, що містить 452 найменування. Загальний обсяг праці – 428 с., основного тексту з них 374 с.

РОЗДІЛ 1

ЖАНРОВА ПРИРОДА АВАНТЮРНО-ПРИГОДНИЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

1.1. Жанрові патерни і конструктори пригодницької літератури

У світовому літературознавстві жанрово-стильові особливості авантюрно-пригодницької прози стали предметом наукових зацікавлень відносно недавно. Помітною подією в цій царині стало дослідження літературознавця зі США Мартина Грина «Сім типів пригодницької оповіді: етіологія основного жанру» (*Seven Types of Adventure Tale*, 1991). Аналізуючи твори Дюма, Скотта, Дефо, Купера, Верна, Бакена, Кіплінга, Твена і Чендлера, учений висновковує, що «уникання» теоретиками й істориками літератури вивчення пригодницького дискурсу зумовлене не лише домінуванням традиції «великих творів», а й тим, що пригодницькі твори в належному контексті виявляються політичними документами, що оприявнюють ставлення білих націй до статусу своїх національних держав та їхніх імперських заходів, у яких вони брали участь з XVII століття [417, с. 199]. «Умикаючи» колоніальний дискурс, Мартин Грин виокремлює такі типи пригодницьких творів:

1. Історія Робінзона Крузо як «ідилія білого імперіалізму» й економічного індивідуалізму, альянс ідеології просвіти, протестантства й англійського темпераменту.

2. Історія трьох мушкетерів, пов'язана з французьким націоналізмом, гострим почуттям влади, престижу, ієрархії.

3. Історія героя фронтиру (*Frontiersman*), який стоїть на межі цивілізації і дикості (започатковано творами Купера про Натті Бумпо).

4. Історія месника, проілюстрована «Графом Монте-Крісто» О. Дюма, яка відсилає до наполеонівської легенди і відчуттів, що прогресивний режим

було зраджено: Едмон Дантес розпочинав як представник ліберальної молоді, яка перебувала в конфлікті з представниками середнього віку.

5. Історія мандрівника (Жуль Верн, Марк Твен, Редьярд Кіплінг).

6. Саги.

7. Історія мисливця (Бакен, Чендлер) [417].

Про колоніальний дискурс у пригодницьких текстах заявили і сучасні літературознавці Акіллі Синан [441], Ендрю О'Мейлі [452], Моффат Кірстин [426], Япток Мартин [433].

Аналізуючи художні стратегії Джорджа Альфреда Генті, який вважається найвидатнішим представником англійського імперського пригодницького жанру, турецький фахівець із англійської літератури Акіллі Синан акцентував, що твори цього письменника були інструментом ідеологічної обробки, просуваючи й популяризуючи британські імперські заходи в Африці [441]. Канадський професор Ендрю О'Мейлі також заявив, що пригодницькі романи і робінзонади «брали участь у тому, що зазвичай розуміється як чоловіче кодування ідеології колоніальних пригод і завоювань» [452, с. 67]. Новозеландська дослідниця Моффат Кірстин, студіюючи «Серед людодів» (1868) Жюля Верна, «Генрі Анкрум» (1871) Джошуа Кірбі, «Серед маорі» (1874) Емілії Марріат, «Тикера» (1877) Сигурда Вишневецького та ін. долучає до колоніального аспекту ще й гендерний і потрактовує ці твори як імперське послання про цінності європейської цивілізації [426, с. 40].

В аспекті колоніального і гендерного дискурсів студіює пригодницький роман Вілли Кесер «О піонери!» (1913) йорданська дослідниця Куавас Рула, зокрема вона зауважила: «Можна з усіма підставами сказати, що у значній частині західної фронтірної літератури героїзм і стать мають дуже специфічний зв'язок. Наприклад, американська література і її критики схильні практикувати своєрідне “поклоніння героям-чоловікам”» [439]. Науковець підкреслила, що читачі схильні захоплюватися героїчним, та оскільки героєм творів про фронтир є чоловіки, то й вивищуються саме

чоловічі якості та вчинки: «Герой, використовуваний для опису персонажів в американському каноні XIX століття, є гендерно-специфічною роллю, базованою на конотаціях і припущеннях. Передбачається, і можливо, вважається само собою зрозумілим, що “я”, американське “я”, є чоловіком, тому герой – чоловік, а атрибути героя також вважаються чоловічими чеснотами. Герой американського канону виформовується як людина, що має великі заслуги, пристрасну незалежність і рішучу мотивацію. Він ідеальний, багатомірний і шляхетний. Він – далекоглядний шукач пригод, який просунувся до кордону нації, досліджуючи рівнини, море і міста. Його діапазон дій необмежений, оскільки він такий великий, як сама Америка (і навіть світ)» [439].

А. Синан звернув увагу на те, що за останні три десятиліття¹ англійська постколоніальна літературна критика вже вичерпала багато «видатних книг» літературного канону і прагне деконструювати останній через залучення «другорядних книг» [441]. Висновки науковця повною мірою можна перенести на дослідницькі стратегії літературознавців багатьох країн світу, зокрема українських. У національному літературознавстві ще немає фундаментальних досліджень про жанрові конвенції українського авантюрно-пригодницького дискурсу. Нечисленні рефлексії радянських, а нині українських науковців у зазначеній царині значною мірою пов'язані з його історією, принагідними зауваженнями стосовно тих чи тих творів. При цьому дослідники оперують такими поняттями, як пригодницька література, пригодницька проза, пригодницький роман, пригодницький жанр, пригодницький метажанр (П. Білоус, В. Будний, О. Галич, Т. Гребенюк, Р. Жаркова, О. Ємець, Ю. Ковалів, Г. Колісник, О. Наркевич, О. Олейникова, С. Павличко, В. Пащенко, Ю. Попов, Н. Русова, Л. Сенік, О. Сенюк, Т. Табунщик, А. Ткаченко, С. Філоненко), роман пригод (Д. Благой, Д. Загул), авантюрна література, авантюрний / авантурний роман (Н. Акулова, М. Бахтін, П. Білоус, Д. Благой, Т. Бовсунівська, О. Галич,

¹ Статтю Акіллі Синана оприлюднено 2009 року.

Т. Гребенюк, Ю. Ковалів, В. Кожинів, Є. Мелетинський, Ю. Попов, Н. Тамарченко, А. Ткаченко, Б. Томашевський, І. Франко), авантюрно-пригодницький роман, авантюрно-пригодницький сюжет (Н. Бернадська, С. Журба), пригодницько-авантюрний сюжет (С. Журба).

Дослідження про згаданий корпус розважальної літератури через розпорошеність критичних відгуків лишається несинтезованими. До того ж критичні матеріали зазвичай пристосовано до потреб періодики, тому вони часом надто загальні, оглядові. У працях, присвячених різним аспектам чи то авантюрної, чи то пригодницької літератури, найчастіше вказується, що це «один із видів художньої літератури, проза, основним змістом якої є захопливе оповідання про реальні або вигадані події» (В. Муравйов [194, с. 587]), «твір з напруженим сюжетом, насичений різноманітними пригодами» (В. Пахаренко [249, с. 72]), твір, що «<...> оголює дію до максимуму, у ньому панує балади “швидкість гола”. Гострий і складний сюжет, зазвичай багатоплановість оповіді, таємничість і незвичайність ситуацій, нарешті, світ фантастики окреслюють рамки жанру» (І. Колтунов [141, с. 2]), твір, для якого характерне «згущення пригод героя і постійні його переходи від небезпеки, що загрожує смертю, до порятунку (див. романи Дюма-батька, Густава Емара, М. Ріда, особливо “Рокамболь” Понсона дю Террайля)» (Б. Томашевський [325, с. 256]). Незмінними ознаками як авантюрної, так і пригодницької літератури називаються «динамічний сюжет, гострота ситуацій, накал емоцій, мотиви таємниці, викрадення, переслідування, злочину, подорожі тощо» (В. Муравйов [194, с. 587]), сюжет із «незвичайними подіями», несподіваними поворотами і великою динамікою розгортання (Ю. Ковалів [198, с. 610]), мотиви викрадення, утечі й переслідування, атмосфера таємничості й загадковості, ситуації припущення й розгадування (Ю. Ковалів [197, с. 269]). Серед інших ознак такої літератури літературознавці та критики відзначають простоту оповіді, наявність життєвих сентенцій, нерідко розповідь від першої особи, невибагливий гумор.

Помітним унеском у вивчення особливостей українських авантюрно-пригодницьких творів стала міжнародна наукова конференція «Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа» (Бердянськ, 22–23 вересня 2016 року), яка, безперечно, засвідчила, що українська авантюрно-пригодницька література є, інтерес учених до неї зростає, однак терміни «авантюрний», «пригодницький» використовуються без конкретизації їхнього змісту як очевидна даність, яку не потрібно пояснювати.

Дослідники літератури сходяться на тому, що жанровизначальною ознакою й авантюрної, і пригодницької літератури є пригоди як інтенсивний перебіг подій. Зокрема Тетяна Гребенюк, розглядаючи пригодницьку прозу як складник масової літератури, акцентує, що до пригодницьких належать твори, «центром яких є поняття пригоди», яке вже «<...> своїм змістом (і навіть назвою) апелює до певного типу дії, а отже, подієвості» [40, с. 33]. Поняття події й подієвості докладно осмислено німецьким славістом Вольфом Шмідом, зокрема він зазначає, що тексти «викладають, маючи на рівні зображуваного світу темпоральну структуру, певну історію. Поняття ж історії має на увазі подію. Подією є певна зміна початкової ситуації: чи зовнішньої ситуації в оповіданому світі (природні, акціональні й інтеракціональні події), чи внутрішньої ситуації того чи того персонажа (ментальні події)» [374, с. 10]. Текст може бути більш-менш подієвим, події більш-менш передбачуваними, незворотними і неповторними. Подієвість може бути редукована і збільшена, та найголовніше – вона передбачає прискорення, стискання часу. Події, за В. Шмідом, це «абсолютно аморфна сукупність ситуацій, персонажів і дій, що так чи так представлені у творі (тобто експліцитно зображуваних, імпліцитно вказуваних чи таких, що впливають із логіки змісту), надані для безкінечного просторового розширення, безкінечного часового відстежування в минулому, безкінечного членування і конкретизації. Інакше кажучи – це матеріал для наративної обробки. Але цей матеріал треба розуміти не як вихідну сировину, якій надано форму, а як уже естетично релевантний результат художнього

винаходу, тобто того прийому, який фігурував в античній риторичі як *inventio*, чи *εὑρεσις*» [374, с. 10].

Іван Дзюба, простежуючи розвиток історико-пригодницького жанру у світовій літературі, зауважив: «Хоч межі та характер жанру і справді залишаються не визначеними чітко, однак ж те, що звемо історико-пригодницькою літературою, має давній родовід та надовго розрахований генетичний код. Адже історія і пригода справіку невіддільні одна від одної» [81, с. 86–87]. Як стверджують історики літератури, пригода як художній компонент простежується ще у фольклорних творах, відповідно, історію пригодницької літератури можна сміливо розпочинати з чарівних казок, де герой, вирушаючи в путь, стає учасником пригод. Олександр Веселовський тлумачив пригоди у творі як художній прийом: «Грецький роман IV–V століття – головним чином еротичний, все інше в ньому аксесуари, питання стилю: і пригоди з розбійниками, і несподівані зустрічі, і далекі подорожі <...>» [50, с. 683]. Та, на превеликий жаль, дослідники, послуговуючись поняттям «пригода», не завжди пояснюють, які саме події треба включати до цієї категорії. Необхідність однозначного трактування літературознавчих термінів є особливо актуальною для українського літературного процесу, про що справедливо зауважував Борис Клименко: «Дослідники не вважають за потрібне пояснити читачеві, у якому сенсі вони використовують той чи той термін, не дописують фразу до кінця, а абзаци в деяких розвідках можна переставляти у будь-якій послідовності. <...> Дисципліна у використанні термінів, особливо в умовах ревізії термінологічної системи, мала б стати одним із засадчих принципів наукових досліджень» [134, с. 11–12].

У низці сучасних тлумачних словників лексема «пригода» пояснюється як несподівана подія, випадок, історія [240, с. 882], небажана, неприємна або небезпечна для когось подія; події, які трапляються під час подорожей, мандрівок і часто пов'язані з ризиком [323, с. 594]. Для встановлення семантики пригоди як випадку присутнім є дослідження Володимира

Топорова «Доля і випадок». Осмислюючи випадок із погляду долі як наперед визначеного плану життя людини, він підкреслив: «Про долю можна дізнатися, й особливо обдарованим провидницьким даром людям вона відкривається, тоді як випадок принципово непередбачуваний, і якщо навіть він передбачений планом долі, то в цю частину долі ніхто зі смертних заглянути не в змозі» [326, с. 42]. Відповідно до загальноприйнятого тлумачення слова і тези В. Топорова, пригода є і доленосною несподіванкою, і подією, не передбаченою долею, але в обох випадках – це те, до чого людина не була готова і не могла заздалегідь підготуватися. Зафіксовані смисли слова охоплюють увесь спектр можливих подій від позитивних до негативних. Очевидно, на цій підставі сучасний український теоретик літератури Юрій Попов і потрактує пригоду як літературознавче поняття максимально широко, зокрема він запропонував таку дефініцію: «це нетривіальне, небуденне, “штучне” поєднання фактів, подій, обставин, персонажів, характерів, почуттів, свідомостей, мислень аж до інтуїтивно-підсвідомих порухів та імпульсів» [263, с. 440]. Як бачимо, у цьому визначенні не вказано характеру подій, але ж вони можуть бути і щастям, і бідною для героя твору. Підтримуємо позицію Лідії Мошенської, яка пов’язує семантику слова «пригода» зі словом «статися», тобто відбутися несподівано, при цьому вона наголошує: «Зі звичайними персонажами щось відбувається, а з авантюрними – стається» [223, с. 173]. Л. Мошенська зауважує, що найважливішим законом пригоди є випадковість і це впливає на формування образу героя, адже «[ге]рой виражає себе лише через пригоди, поза ними він не існує <...>» [223, с. 182]. «Передусім, пригода як така: подолання перешкод, таємниці, небезпеки. Залишається авантюрний герой: активний борець, страждалець, переможець» [223, с. 185].

Вагоме методологічне значення для нашого дослідження має фундаментальна праця Абрама Вулса, на яку посилаються фактично всі сучасні українські дослідники пригодницької літератури. Пригода в художньому творі є для науковця «подієвим тропом», в основі якого лежить

випадковий і драматичний збіг обставин: «<...> у підтексті пригоди – можливість трагедії, якщо не сама трагедія» [54, с. 46]. Запропоноване ним формулювання містить точну вказівку на характер події – вона обов'язково має сумні наслідки, є неприємною. Це улягає у тлумачення пригоди, подане в упорядкованому Борисом Грінченком словнику, що мав вирішальний вплив на формування сучасної української літературної мови. Зокрема, там зафіксовано таку семантику слова – «приключеніє; несчастіє, несчастный случай» [296, с. 412]. Значення експліковано цитатою з фольклорного епосу: «Приключиться несчастію. Ой на козаченьків, ой на запорожців та пригодонька стала: ой у середу та й у обідній час їх Москва забрала» [296, с. 412]. Розглядаючи пригоду як жанровизначальний складник, А. Вуліс намагається окреслити її як літературознавче поняття, виокремити її атрибутивні риси: «Пригода – сюжетна гіпербола, в основі якої лежить перебільшення перешкод і перепон на людському шляху – кількісно (їх число, концентрація, масштаби) і якісно (утручання випадку і дива, регулювання життя законом збігів)» [54, с. 32]; «Пригоди – спосіб подолати таємниці. Таємниця – ситуація, що розкривається через пригоди» [54, с. 21]. Репрезентуючи пригоду як «подієвий троп», дослідник обстоює її динамізм як іманентну якість: «Особливістю пригоди є якраз те, що вона є подією незавершеною, вона передбачає певні “після” і “до”. <...> І так одна подія перебудовується в іншу, та – у наступну, а відчуття “головна подія – попереду” залишається незмінним <...>. Кожна подія плінна, кожна подія минуша, кожна подія нестійка, кожна подія прагне перейти в наступну подію, погоджується бути її рухомою робочою моделлю. Такий специфічний динамізм пригоди» [54, с. 51]. Для А. Вуліса пригода – це й «особлива форма побутування етики» [52], адже герой пригодницького твору відновлює порушені заповіді: «Універсальний смисл будь-якого пригодницького роману (і будь-якого пригодницького епізоду): добро сильніше за зло» [54, с. 52]. У підсумку А. Вуліс визначив такі ознаки пригоди як «подієвого тропу»:

- випадковий збіг обставин;
- раціональна мотивація пригодницької композиції;
- реальний драматичний підтекст;
- атмосфера дива;
- сувора реалістична вмотивованість;
- динамічна нестабільність;
- наявність наставницького аспекту [54, с. 55].

Разом з тим науковець підкреслив універсальність значення пригоди: «Пригода – гра, але передусім життя. Пригода – диво, але з раціональним механізмом. Пригода – динаміка знань. Але меншою мірою – подій. Заодно визначається ще одна якість пригоди – двоякість, суперечливість, яка випробовує наші нерви і почуття, гіпотези і симпатії, надії та сподівання» [54, с. 56]. У своєму дослідженні, що дуже важливо для нас, науковець розмежовував типи пригод стосовно ролі в них головного героя. Аналізуючи міфи і легенди, античну літературу, А. Вулліс зауважив, що людина в них «<...> є центром прикладання вищих сил, чогось загадкового, що піднялося над нами на недосяжну висоту», у той час як у «самостійних» пригодах – авантюрах – людина є творцем, ініціатором, наголошуючи при цьому: «У міфі чи легенді людині відводиться роль граматичного додатка, в авантурі вона підмет» [54, с. 64]. Як бачимо, Абрам Вулліс уловив принципову нерівнозначність пригоди як події, нав'язаної «зверху», й авантури як ситуації, створеної самою людиною, але далі у праці через непослідовне використання поняття «авантюра» науковець «змазує» установлену ним семантичну відмінність: «Активність ініціатора авантури буває мимовільною, а й буває вимушеною, тобто цей герой не завжди забіяка чи шукач пригод. На шлях поєдинків і сутичок його штовхає супротивник <...>» [54, с. 65]; «В авантурі доля грає людиною» [54, с. 67]; «В авантурі герой, що раніше був іграшкою в руках інших, вже сам використовує інших. Раніше точка прикладання зовнішніх сил, він сам прагне стати зовнішньою силою, що шукає прикладання» [54, с. 72].

Важливими, на нашу думку, для розуміння того, які саме події треба включати до пригод, є дефініції, запропоновані Тетяною Гребенюк. Аналізуючи авантюрну літературу як сегмент пригодницької, вона розмежовує події-авантюри і події-пригоди: «Подія у творах авантюрної прози має своїм основним виявом авантюру – захід, учинок героя, здійснення якого є ризикованим і непередбачуваним. Якщо більш загальний концепт пригоди базується на непередбачуваності, несподіванках у розгортанні дії, то авантюрі завжди притаманний ризик» [69, с. 94]. Із цього корпусу тез випливає, що саме поняття пригоди співвідноситься з несподіванкою, різновидом пригод є авантюри – події, в основі яких лежать нерозважні вчинки дійових осіб.

Метафізичне розуміння пригоди запропоновано у праці представника «філософії життя», сучасного німецького мислителя і соціолога Георга Зіммеля. Розглядаючи пригоду як «несподівану подію» [105, с. 215], «суто зовнішню випадковість» [105, с. 215], зовнішній елемент, що вклинюється в загальний плин життя людини і випадає з нього за своїм смыслом, філософ зазначив: «Зчепленню ланок життєвого ланцюга, почуттю, що через всі ці протилежні рухи, ці згини, ці вузли в'ється єдина безперервна нитка, протистоїть те, що ми називаємо пригодою; це справді частина нашого буття, до якої безпосередньо прилягають частини, що приєднуються перед нею і після неї, – але одночасно ця частина існування за своїм глибоким значенням перебуває поза неперервністю решти життя» [105, с. 212]. Осмислюючи пригоду через поведінку людини, Г. Зіммель акцентує: «Там, де сплетіння непізнаних елементів долі ставлять під сумнів успіх наших дій, ми зазвичай обмежуємо використання наших сил, зберігаємо відкритим шлях відступу, робимо, ніби пробуємо, окремий крок. У пригоді ми діємо прямо протилежно: ми ставимо на хиткий шанс, на долю і невизначеність, ми ставимо все на карту, рушимо мости за нашою спиною, вступаємо в туман, виходячи з переконаності, що шлях при всіх обставинах повинен привести нас до мети. Такий типовий фаталізм шукача пригод» [105, с. 218].

Найголовнішим для нас є те, що німецький філософ підкреслює той факт, що для багатьох людей рушієм до участі у пригодах є переживання спектру емоцій: «Подібно до того, як для справдешнього гравця вирішальним мотивом є не виграш у вигляді певної суми грошей, а гра як така, влада змінюваного від щастя до відчаю почуття, ніби відчутна близькість демонічних сил, що вирішують на користь того чи того, – так і чарівністю пригоди у безкінечних випадках є зовсім не зміст, який вона нам пропонує і який, запропонований в іншій формі, може, навіть не привернув увагу, а пригодницька форма його переживання, інтенсивність і напруженість, з якою вона дозволяє саме в цьому разі відчутти життя» [105, с. 223].

Для уточнення змісту понять «пригодницький» та «авантюрний» як літературознавчих категорій вважаємо за доцільне залучити до аналізу класифікацію подій, запропоновану відомим культурологом Михайлом Епштейном. Аналізуючи архетип долі, він виокремлює три типи подій:

– **власне події** (рос. «события»), що відбуваються з людиною з її власної волі, внаслідок тих чи тих рішень, і які можна означити як учинки, бо вони «запускаються» самим суб'єктом дії [385, с. 545];

– **пригоди / випадки** (рос. «происшествия»), у яких людина є об'єктом чужої волі, жертвою збігу обставин; це можуть бути трощі, природні катастрофи, програші й виграші, несподівані зустрічі, хвороби тощо [385, с. 545];

– **події / звершення** (рос. «свершения»), у яких завершується та чи та дія, яку людина розпочала з власної волі, але згодом утратила над нею контроль [385, с. 546]. У звершеннях те, що чинила людина стосовно інших, згодом відбувається з нею самою.

Спираючись на тези А. Вуліса, Т. Гребенюк, М. Епштейна, Г. Зиммеля, Л. Мошенської, Ю. Попова, В. Топорова, конкретизуємо зміст дискурсивного терміна, зокрема: **пригода** – неприємна подія, випадок, у яких герой художнього твору стає об'єктом чужої волі (наприклад, підміна немовлят чи їх викрадення, несправедливі звинувачення й ув'язнення), жертвою прикрого

збігу обставин (транспортна троща, хвороба коханої людини тощо); це лихо, яке змушує головного героя діяти, шукати шляхи вирішення проблеми чи й просто тікати від неї.

Аналізуючи художні твори, які літературознавці включають чи то до пригодницьких, чи то до авантюрних, а також дослідження про них і рецензії на них, звертатимемо увагу на характер події, що стала зав'язкою того чи того твору, а також на те, які типи подій науковці розглядають як жанровизначальні для окресленого нами сегменту.

Зрозуміло, що літературознавці та критики послуговуються термінами література, жанр як взаємозамінними і такими, що дають можливість охопити всі можливі твори авантюрно-пригодницького змісту, репрезентовані романами, повістями, оповіданнями, драмами і навіть поемами («Енеїда» І. Котляревського, «Фауст» Й. В. Гете, «Мазепа» В. Сосюри тощо). Та все ж історія світової літератури свідчить, що найбільш зручним для реалізації авантюрно-пригодницького сюжету і продуктивним виявився саме жанр роману, тож цілком логічно науковці розглядають розвиток авантюрно-пригодницького жанру в тісному зв'язку з розвитком роману як окремого прозового жанру: «Пригода тягнеться до спрощеного епосу. А роман – епос, що відкинув котурни і мантию. Романна структура еластична, легко пристосовується до змінного пригодницького змісту. Перейнявши свої композиційні обриси у пригоди, роман тепер надає пригоді оболонку, мов зшиту для нього за мірками. У романі повністю реалізується полівалентність пригоди – там є простір, що дозволяє одній пригоді продовжитися і по-новому розкритися в другій, другій – у третій» [54, с. 87].

На східноєвропейських теренах і в українському літературознавстві зокрема першим, хто чітко окреслив етапи еволюції роману й виокремив його жанрові різновиди, був Іван Франко. У статті «Влада землі в сучасному романі» (1891), розглядаючи історію роману від найдавніших часів як поетапну зміну його жанрових різновидів відповідно до культурної атмосфери часу, науковець зауважив, що роман «зазнав величезних змін,

однак не щодо змісту і форми, а тільки щодо моральної атмосфери, якою він живиться» [340, с. 177]. Далі він акцентував на важливій в аспекті нашого дослідження сюжетній особливості романів – незмінними залишаються переслідування, утечі, переховування героїв і «безліч різних пригод» [340, с. 177], що було властиво ще для античних творів: «Древній грецький роман був звичайним оповіданням про дивовижні, страшні або веселі пригоди двох закоханих істот, яких розлучила неприязнь та інтриги злих людей і які, врешті, добиваються щасливого поєднання. Дійові особи виведені тут звичайно шаблонно: негативні характери, характери благородні, наївні або смішні постаті в усіх цих романах цілком подібні. Головну увагу зосереджено на описах цікавих, звичайно неправдоподібних пригод, морських подорожей, чужих країв і звичаїв» [340, с. 176]. І. Франко перший серед українських науковців указав і на генетичний зв'язок «первісного грецького роману» і «французького лицарського роману»: «З часом світський елемент починає переважати, постає *лицарський роман*, що наслідує *первісні грецькі романи*, хоч, звичайно, набагато від них слабший, повний чудодійних пригод, описів чужих країв, людей і природи» (курсив наш. – Л. К.) [340, с. 180]. Письменник також звернув увагу, що важливо для нас, на особливості моделювання героя лицарського роману: «їх герої – це звичайно люди великої сили та енергії, часом і незламної волі. Це вже не грецькі закохані юнаки, вродливі, як Аполлон, тільки більш м'якої вдачі, сумовиті, інколи й плаксиві, що завойовували хіба серця гарних королівських дочок на чужих узбережжях. Тут бачимо лицарів, загартованих у невігодах і боях, сміливих, що завойовують королівства силою своєї руки і свого меча» [340, с. 182]. Для нас принциповим є те, що і в античному романі, і в лицарському, а згодом і в «плоско гумористичному злодійському романі (Schelmenroman)» І. Франко виокремлює пригоду як основний складник сюжету, а також указує на тип головного героя лицарського роману – майже ідеальної людини. Прикметно, що в російському літературознавстві подібну

до Франкової теорію розвитку роману ґрунтовно розвинув Михайло Бахтін, але значно пізніше – у 1937–1938 роках.

Зв'язок античного, лицарського і пригодницького романів зауважив також Дмитро Загул. У 1923 році виходить його підручник із теорії поезії, де, простежуючи еволюцію епічного жанру від античних часів, автор зазначив, що в старовину були твори, «котрі описували різні пригоди мітичних або історичних осіб», і наголосив: «Лицарські подвиги і пригоди героя-мандрівника описував т. зв. лицарський роман. <...> “Лицарський роман” з часом утратив свою поетичну одіж і став прозовим романом пригод, в якому головну роль не відіграє лицар, а обставини» [100, с. 39].

До початку 20-х років ХХ століття в українському літературознавстві важко простежувати традицію у використанні понять «пригодницький», «авантюрний», «авантюра» через банальний брак матеріалу тих часів. Однак уже у критичних працях 20–30 років ХХ століття спостерігається паралельне використання термінів «авантурний» і «пригодницький», що зауважує Любомир Сенік: «<...> критики по-різному ставилися до елемента пригоди або, як вони висловлювалися, авантури в романному сюжеті. Тим часом пригода, подія лежать в основі будь-якого сюжету, але найповніше вона втілена в романному сюжеті» [285, с. 15]. Сам сучасний літературознавець, студіюючи українські романи 20-х років ХХ століття, надає перевагу терміну «пригодницький». Побутування поняття «авантюрний» в українському літературознавстві 20–30 років ХХ століття певною мірою можемо пояснити тим, що українські митці уподобали іншомовне слово як екзотичне, «свіже», що було даниною тогочасній епосі. Не треба забувати і те, що протягом ХVIII– ХІХ століття, практично до Другої світової війни французька мова була мовою міжнародного спілкування, і наукового зокрема, про що свідчить той факт, що перші два видання міжнародної класифікаційної системи «Універсальна десяткова класифікація» було видано саме французькою мовою (1905–1907 і 1927–1932 роках відповідно). Понад два століття французька література, а з нею і французьке літературознавство були в

авангарді світового культурного простору, впливаючи на становлення літературознавчого термінологічного апарату різних країн. Відповідно, побутування у східноєвропейському літературознавчому просторі терміна «авантюра» є логічним, і поширення може бути пов'язане зі студіюванням західноєвропейських праць про розвиток жанру роману і про давньогрецькі романи зокрема, які, на думку багатьох дослідників літератури, були працями любовної белетристики, що сягнула свого апогею в XIX столітті. Як можна установити з праці Олександра Веселовського, опублікованої 1876 року [50], загальновідомою і досить популярною серед фахівців була розвідка Віктора Шассана «Грецький і латинський романи» (Victor Chassains *Les romanciers grecs et latins* (Paris, 1804)), де розділ про давньогрецькі романи мав назву «Roman d'amour et d'aventures» – тобто «Роман про любов і пригоди / авантюри» (переклад наш. – Л. К.). Ми не можемо ігнорувати теоретичні праці О. Веселовського, Д. Благого, Б. Грифцова, В. Шкловського, адже в 20–30 роках XX століття їхній авторитет серед українських культурних діячів був беззаперечним.

В енциклопедичній статті про авантюрний роман (1925) Дмитра Благого зазначено, що як самостійний жанр роман виокремлюється саме в Пізнє Середньовіччя, коли зароджується буржуазне суспільство, і закріплюється головним чином як «авантюрний роман – роман пригод» [34, стб. 3], адже саме цей жанровий формат дає можливість панорамного зображення художньої дійсності, багатопланового розвитку конфліктних ліній. Зазначаючи генетичний зв'язок авантюрного роману із лицарським, Дмитро Благой назвав і перший авантюрний роман – оповідь про Амадіса Гальського, що написав португалець Васко де Лобейра. Саме цей твір, на думку дослідника, визначив усі наступні романи про мандрівних лицарів, що з'являються з того часу. Д. Благому належить і перша в радянському літературознавстві класифікація авантюрної прози. Беручи в основу таксономічного аналізу змістові аспекти твору й орієнтуючись на найбільш

відомі й популярні твори авантюрного жанру, він пропонує розділити їх на такі підвиди:

– власне авантурний роман (рос. «типичный авантурный роман», «чистый авантурный роман» [34, стб. 8]) (романи «Консуело», «Графиня Рудольштадт» Жорж Санд, «Граф Монте-Кристо» Олександра Дюма-батька, «Паризькі таємниці» Ежена Сю, «Мертві душі» Миколи Гоголя); різновидами є роман «шпаги і плаща», кримінально-авантурний роман, кримінальний роман, детективний роман;

– романи пригод на суші й на морі: робінзонада, романи про життя індіанців, шукачів золота, науково-утопічні романи, революційні романи пригод (твори Фенімора Купера, Майна Ріда, Генрі Райдера Гаггарда, Густава Емара, Луї Буссенара, Жуля Верна, Герберта Велза та ін.) [34, стб. 10].

Логіку такого поділу творів установити важко, але припускаємо, що першу групу романів сформовано за ознакою соціальних злетів і падінь героїв, мотив подорожі у творах цієї групи є формальним складником, у той час як у другій групі цей мотив є структуротвірним.

Зміст терміна «авантурний роман» осмислюється у статті Євгена Перліна «Російський авантурний роман» (1926). Визначаючи «новелу з пригодами» як «авантурну новелу», літературознавець констатує: «Загальноприйняте розуміння авантури приводить до так званого роману з кримінальними пригодами і через те вживання терміна “авантурний твір” і в розумінні бульварного роману. Але з боку наукового не бачимо ґрунту для відокремлення спеціально кримінального типу від альковного, фантастичного і т. д., які являють собою єдиний жанр творів із добре розвинутим сюжетом, з авантурою» [251, с. 57]. Є. Перлін акцентує: «<...> терміном “авантурний роман” зазначатимемо певний літературний жанр, який незалежно від якості твору має за мету зацікавити читача не психологією, не побутом, а особливими, за певним порядком розвиненими подіями суто літературного (не історичного, не біографічного) типу. Таке розуміння авантури зустрічаємо в деяких російських теоретиків (Ейхенбавм,

Петровський і т. д.)» [251, с. 57]. Зауважуючи, що «в авантурній літературі так само, як і в побутовій та психологічній, є гарні й погані твори», автор статті наголошує, що за найбільш поширені жанри авантурного роману «треба вважати такі романи, в яких сюжет становлять злочинства чи любовні пригоди. Звідціля так звані детективні та альковні романи» [251, с. 57]. Як бачимо, Є. Перлін, відповідно до тенденцій свого часу, тлумачить поняття «авантюрний роман» максимально широко.

Важливим для розуміння змісту поняття «авантюрний роман» є дослідження Віктора Шкловського «Про теорію прози» (1929). Зокрема літературознавець зауважив: авантюрний роман – «побудований лабіринт» з різних випадковостей і пригод героїв [365, с. 47]. Коментуючи роль характерної для казки експозиції, що пояснює необхідність завдань і пов'язує наступні епізоди твору, теоретик літератури зазначив: «Тип цей (нанизування завдань) перейшов в авантюрний і лицарський роман» [365, с. 45]. «Попередником сучасного роману був збірник новел»; «Жиль Блаз зовсім не людина, це нитка, що зшиває епізоди роману <...>» [365, с. 83]; герой авантюрного твору «нейтральний, пригоди нападають на нього – він не винен у їхній появі» [365, с. 87]. В. Шкловський також звернув увагу на різне мотивування пригод героїв: якщо пригоди Одиссея є наслідком гніву богів, то Синдбад-Морехід сам у собі має пояснення своїх пригод: «у нього пристрасть до подорожі» [365, с. 87]. Використання понять «авантюрний роман», «роман пригод» [365, с. 45], «сучасний “науковий” авантюрний роман» [365, с. 47], «класична авантюрна повість» [365, с. 51], згадки про Жюль Верна як зразка авантюрного роману і Жуль Верна як одного зі сподвижників авантюрного роману дають нам підстави стверджувати, що Віктор Шкловський тлумачив поняття «авантюрний роман» максимально широко, та одночасно розумів, що при позірній однаковості складників фабули твори все ж відрізняються один від одного образом героя і тим, що стало сюжетним рушієм: подія, яка спонукала головного героя до переміщення у просторі / часі чи до зміни соціального статусу, що також є

символічним переміщенням (власне авантюрний роман), чи переміщення у просторі або часі, зміни у соціальному статусі стали причиною того, що актант опиняється в центрі якихось подій (романи на суші й на морі). Зі змісту всієї праці В. Шкловського випливає і те, що науковець розглядав сучасний йому авантюрний роман як синтез художньо-технічних прийомів як лицарського, так і пікаресного, шахрайського романів, виводячи їхнє коріння з фольклору.

Очевидно, що І. Франко, Д. Загул, Д. Благой, В. Шкловський, оперуючи різними термінами (роман пригод та авантюрний роман), говорять про один і той самий корпус творів. Важливим для встановлення семантичного поля понять «пригодницька література» й «авантюрна література» є монографія Б. Грифцова. Під впливом досліджень німецького вченого Ервіна Роде, Борис Грифцов чи не перший серед східноєвропейських літературознавців розпочав історію роману з античних контрверсій, що були різновидом риторичних управ. Аналізуючи грецькі романи, науковець надає першості в них не любовним стосункам, а подіям: «Головна тема роману (за винятком “Дафніса і Хлої”) – перепони; це романи пригод, а не любові» [72, с. 47]. Розглядаючи історію роману як історію його періодичних завмирань і народжень, Б. Грифцов зауважує, що письменники були по суті компіляторами, збираючи вже готові сюжети, композиційні прийоми, мотиви з античної літератури, національного фольклору, що найбільш помітно на лицарських романах: «Середньовічний письменник сюжетів не винаходив, він мовби лише переказував і поєднував давні мотиви, то прозою, то віршами» [72, с. 58]. Прикметно, що автор не використовує термін «лицарський роман», надаючи перевагу поняттям «середньовічний роман», «середньовічний авантюрний роман», однак, що дуже важливо для нас, розрізняє романи тристанівського типу (герой є іграшкою в руках долі) і ланчелотівського типу (герой свідомо шукає пригоди) [72, с. 70]: «Так у композиції середньовічного роману позначаються ті дві протилежні тенденції, боротьба яких буде відбуватися через усю історію роману: чи до

інтенсивності внутрішньої теми, чи до захопливості зовнішньої будови. На скільки епізодів не розсипався б роман про Трістана, він живе єдністю мотиву любові-зілля, любові, що призводить до спільної смерті. Як би не заплітався міцно сюжетними вузлами роман Круглого столу, він залишається романом авантюр» [72, с. 70]. Порівнюючи середньовічні романи й пізніші авантурні романи, представлені творами Дефо і Філдінга, теоретик літератури вказує на їх принципову різницю: «Може, варто навіть користуватися двома термінами: “авантурний” і, повертаючись до початкової вимови, “авентурний”. Безперечно, словом “авантура” й особливо словом “авантюрист” (aventurier, avventuriero) сучасні люди позначають пошуки і шукача щасливої долі, удачі, різними способами. У той самий час початково слово “авентура” позначало “дивний випадок”, “причинно не пояснювану подію”, щось чудесне, несподіване, невмотивоване. Авантюрист, досить тверезо і практично налаштований, найменшою мірою носій авентури. Навіть герой, до якого слово “авантюрист” застосовне не негативного відтінку, наприклад, Робінзон, нічого не має спільного з Ланчелотом. Роман пригод, названий авантурним, будується на енергетичному характері. Роман авентурний – на несподіваності подій» [72, с. 71]. Цілком очевидно, що «авентура» у грифцовському розумінні повністю зіставна з поняттям «пригода» у її найбільш широкому значенні, зафіксованому у словниках. Відповідно, авентурний роман – це роман про події-випадки в житті героя (у такому сенсі, як їх розуміли А. Вуліс, Г. Зиммель, М. Епштейн, Л. Мошенська, В. Топоров), у той час як авантурний роман – це роман про вчинки героя. Історію останнього сюжетного типу роману Б. Грифцов розпочинає з роману пригод про Амадиса Гальського: «Шаблон окремих пригод також був настільки розроблений, що безкінечно можна було доповнювати авантурну хроніку сімейства Амадісів <...>» [72, с. 76]. У підсумку теоретик літератури зазначає: «Роман потребує іншої країни, особливих звичаїв, екзотики – це

один із постійних його шляхів, яким вирізняється як специфічний цей жанр, на яких особливих законах він будується» [72, с. 77].

Важливою віхою у формуванні теоретичних основ авантюрно-пригодницького дискурсу в українському літературознавстві стала концепція пригодницької літератури, запропонована в 40-х роках ХХ століття українським письменником Миколою Трублаїні. Спираючись на власний досвід читання зразків світової пригодницької літератури, а також аналізуючи роботу своїх колег по перу, він визначив такі основні ознаки пригодницького твору, як інтрига, напруженість сюжету й екстремальність ситуацій. Головний акцент письменник поставив саме на характері героя й окреслив такі обов'язкові риси останнього:

– позитивний герой має бути людиною, вихованою відповідно до кращих потреб суспільства, пов'язувати своє життя із майбутнім своєї країни, опинятися в гострих, завше цікавих, хвилюючих і правдивих конфліктах, колізіях;

– він має бути наділений певним пафосом, ідеалізований, шляхетний душею і серцем, сповнений прекрасними поривами до краси та знань [цит. за: 131, с. 6].

На думку М. Трублаїні, письменник повинен захопити читачів і спонукати їх стати моряками, авіаторами, що зуміють скерувати літак на тисячокілометрові віддалі, інженерами і вченими, що відкриють таємниці природи. Відповідно до розробленої концепції, письменник моделював і героїв у своїх романах. Зокрема сучасна дослідниця Наталя Кердівар, студіюючи пригодницьку спадщину М. Трублаїні, виокремила такі найважливіші риси соціально-психологічного портрета його романтизованого героя, як «непохитність ідейних переконань, людяність і душевне благородство, безстрашність, що повніше розкривається в досягненні високої гуманістичної мети, сильна воля і самовладання, професіоналізм, феноменальна пам'ять і блискавична психологічна реакція» [131, с. 4].

Про цілісне дослідження поетики пригодницьких творів у радянському літературознавстві після Другої світової війни годі й говорити. Однак вивчення пригодницького роману все ж відбувається у зв'язку з дослідженням роману як епічного жанру. Фундаментальною в цьому напрямі є монографія Віталія Кожінова «Походження роману» (1963). Вивчаючи еволюцію роману як жанрової форми, не заперечуючи позиції Д. Благого, М. Бахтіна, Б. Грифцова, В. Кожінов уточнює, що насправді перші лицарські романи ще не були романами в сучасному розумінні, а винятково формою лицарського епосу: «Новий тип “лицарського роману” тісно пов'язаний з епохою Відродження, з її грандіозними подорожами першовідкривачів невідомих земель, соціальними зрушеннями та сутичками, зухвалим авантюрним духом, пафосом усесогутності людини, розкутістю неймовірних людських пристрастей і поривань» [137, с. 53]. Та, на відміну від своїх попередників, В. Кожінов відмовляє сервантесівському «Дон Кіхоту» в «убивстві» лицарського роману і стверджує, що занепад останнього був зумовлений самою «історичною ситуацією» – завершенням епохи великих відкриттів і революційних переворотів [137, с. 56]. Загальний зміст праці В. Кожінова ще раз підтверджує нашу думку про те, що, послуговуючись різними термінами (авантюрний і пригодницький відповідно), дослідник розуміє їх як термінологічні дублети.

Ключовими у вирішенні проблеми семантичного наповнення термінів «пригодницький», «авантюрний» як літературознавчих понять для визначення жанру є студії Єлеазара Мелетинського. Подібно до І. Франка, Д. Загула, Д. Благого, М. Бахтіна, В. Кожінова, Є. Мелетинський також розпочинає історію роману з грецьких любовних романів. Та, порівняно зі своїми попередниками, Є. Мелетинський розділяє твори на дві групи:

– романи любовно-авантюрного характеру, написані давньогрецькою мовою (твори Ахілла Татія, Геліодора, Ксенофонта Ефеського, Харитона), вони мають стандартну сюжетну схему і набір клішованих мотивів: цнотливі юнак та дівчина закохуються одне в одного, однак зазнають різних знегод;

важливим для нас є зауваження Мелетинського про те, що дії у творах цієї групи зводяться до подолання негараздів, що символізують владу долі (Тихе) і гру випадку [212, с. 132];

– авантюрно-побутові романи, написані латинською мовою, які, на думку Є. Мелетинського, є антагоністичними й альтернативними стосовно грецьких ідилічних романів; так, «Метамозфи, або Золотий осел» Апулея є не що інше, як пародія на грецький роман: замість подорожі в чужому світі подано поневіряння героя в чужій шкурі, але у своєму світі, що стає небезпечним для героя; у «Сатириконі», як і в любовно-авантюрному романі, головні герої – двоє закоханих, що зазнають купу знегод, пародійність проявляється в тому, що любовна пара є гомосексуальною (волоцюга Енколпій і хлопчина Гітон) [212, с. 134].

Через ретельний аналіз творів європейської літератури Єлеазар Мелетинський послідовно доводить, що любовно-авантюрна сюжетна традиція була підхоплена християнською культурою й оприявилася у формі лицарського роману, зазнавши певних змін: «Середньовічний роман ще чіткіше, ніж грецький, і на повну протилежність римському виражає ідеалістичну “високу” лінію в історії роману. Все шляхетне й суттєве відділяється в романі від нищої дійсності» [212, с. 140]. Указуючи на те, що лицарський роман обмежує дійсність рамками лицарства, темою подвигів і кохання, що відсилає до казки, науковець наголошує: «Як і античний роман в обох його формах, середньовічний романічний епос і куртуазний (лицарський) роман мають авантюрну побудову, містять багато відносно самостійних сюжетів, “пригод”. Авантюрність є певною загальною рисою найпростішого нарративного розгортання, найпростіша форма нарративної синтагматики» [212, с. 140]. Із загального змісту праці випливає, що «пригода» й «авантюра» вживаються як термінологічні еквіваленти, однак важливим для нас є те, що Є. Мелетинський все ж виокремлює дві сюжетні традиції, які при зовнішній однаковості фабули (сукупність пригод героя, «нагромадження авантюр» [212, с. 145]), усе ж відрізняються одна від одної

образом героя і зав'язкою. За класифікацією подій М. Епштейна, у романах любовно-авантюрного характеру, виокремлених Є. Мелетинським, зав'язкою стає пригода з вищої волі, у той час як в авантюрно-побутових романах герої своїми вчинками запускають низку пригод.

Прикметною для нас є енциклопедична стаття Олександра Наркевича (КЛЕ, 1971), у якій зазначено, що термін «авантюрна література» є архаїчним синонімом до терміна «пригодницька література» [236, с. 929]. О. Наркевич стверджує, що пригодницька література як літературознавче поняття не має чітко окреслених меж, адже охоплює багато літературних жанрів, об'єднаних пригодницькою тематикою, фабулою чи мотивами (наукова фантастика, детективи, лицарський, крутійський, готичний романи, робінзонада тощо) [236, с. 929–930], а її форми і схеми наявні у психологічних, побутових, соціальних романах. У статті акцентовано, що термін «пригодницька література» слід застосовувати лише до тих творів, у яких мотив пригоди є самодостатнім, пригода є головним предметом зображення і домінантою в побудові образів героїв. Уважаємо, що тодішній відхід радянського літературознавства від іншомовного терміна пов'язаний не стільки з архаїчністю першого, скільки з виробленням радянської літературознавчої терміносистеми на базі власної лексики, що було зумовлено державною ідеологією, неприйняттям усього західного як аморального і шкідливого. Напевне, цим і пояснюється те, що в літературознавчих словниках та енциклопедіях, виданих у СРСР після Другої світової війни, термін авантюрний трапляється дуже рідко.

Першою ґрунтовною, присвяченою власне пригодницькій літературі працею є стаття Лідії Мошенської «Світ пригод і література» (1982). Аналізуючи статті, рецензії та просто принагідні зауваження про поетику цього розважального жанру (М. Бахтіна, Г. Гуревича, А. Бритикова, Д. Затонського, Н. Ільїної, Ю. Кагарлицького, В. Ковського, Я. Маркулан, В. Скороденка, Ю. Смєлкова, Т. Чернишевої, А. Урбана), авторка вільно послуговується обома термінами (і «пригодницький», й «авантюрний»), що

дає нам підстави стверджувати про їхнє ототожнення. Порівняно з позицією І. Франка, Д. Загула, Д. Благого, Б. Томашевського, М. Бахтіна, В. Кожинова, О. Наркевича, які розглядають авантюрно-пригодницьку літературу у зв'язку з еволюцією роману, Л. Мошенська простежує розвиток пригодницького наративу з позицій сюжетної техніки, уміння письменників «максимально загострити ситуацію і сконцентрувати її в одній дрібній, начебто суто технічній деталі» [223, с. 177]. Із загального змісту статті випливає, що авторка витлумачує поняття «пригодницька література» максимально широко (це романи-подорожі, робінзонади, науково-фантастичні, детективні романи тощо) і вважає, що твори цього жанру синтезували в собі принципи пригод і форми їхнього подавання, розроблені в лицарському, шахрайському і ранньому авантюрному романі [223, с. 179].

Теоретичне окреслення пригодницького жанру запропоновано в монографії Абрама Вулліса «У світі пригод» (1986). Спираючись на праці Е. Ауербаха, М. Бахтіна, В. Шкловського, Ю. Кагарлицького, Д. Урнова, К. Чапека, А. Вулліс зазначив: «Пригодницьке з'являється в літературі, як тільки вона усвідомила себе літературою, і становить собою не що інше, як переважання сюжетного первня над описовим і дії над героєм. <...> Розвиток літератури з такої позиції – суперництво між учинком і його вершителем, подією і початковими обставинами. Набувши сюжетної форми, вчинок і подія починають стверджуватися в літературі через посередництво її розважальних (а іноді – найбільш абстрактних, проблемних, філософських) жанрів» [54, с. 22–23]. Розглядаючи пригодницьку літературу як певний «наджанровий жанр», великий жанр зі своєю поетикою, «що модифікується від жанру до жанру, а не відкривається кожен раз» [54, с. 26], автор монографії визначив її маркер: «Там, де торжествує програма “вчинок заради вчинку” (хай навіть учинок закріплений за певною подобою характеру), ми отримуємо суто пригодницьку літературу» [54, с. 23]. Підкреслюючи, що цей корпус розважальних творів сформувався за ознакою «напруженого, гострого сюжету» [54, с. 27], А. Вулліс виокремив такі елементи пригодницького

сюжету: «перемоги-повчання і поразки-уроки у фіналі, контрастні пари героїв у зав'язці, хитромудрий обмін знаками “плюс” і “мінус” між позитивним і негативним у кульмінації, коли добро оперує маскою і тактикою зла чи, навпаки, зло запозичує способи поведінки у добра <...>» [54, с. 33].

Ретельно аналізуючи загальновідомі романи Олександра Дюма, Жуля Верна, Роберта Луїса Стівенсона стосовно їхніх героїв, науковець зазначив, що у творах, як правило, фігурує не стільки відсутній чи «ніякий» характер, «скільки характер-вакансія, із заданими заздалегідь позитивними параметрами, і ми несвідомо підставляємо замість цієї іксової величини нове значення – самих себе» [54, с. 24]. Простодушні оповідачі чи персонажі у пригодницькій літературі розраховані, на думку А. Вулліса, на двоїсте потрактовування події: «наївне, буквалістське й експертне, метафоричне, при якому за натяками, знаками і підступністю, хитрощами і завісами відкриваються справжні значення і смисли. Ефект подвійного прочитання (а в остаточному підсумку – подвійного сприйняття, подвійного героя) – відбиття тієї метафоричності, яка визначає пригоду як літературну категорію, як особливу сюжетну форму» [54, с. 37]. Відштовхуючись від безпосереднього аналізу творів, літературознавець висновковує: «Пригодницький сюжет – результат взаємодії багатьох, різних за завданням, забарвленням і технікою, подієвих тропів», що кожна пригода і є подієвим тропом [54, с. 32]. Далі він уточнює: «Подієвий троп – це передусім акція, компонент сюжету (і їй можна відшукати серйозну, непригодницьку “пару”), а вже потім супутні до дії зображальні аксесуари, що підкреслюють оновлення смислу, – метафори, метонімії тощо» [54, с. 33]. Водночас учений робить слушне спостереження: «Випадковий збіг (а в площині творчості – вільна асоціація) є основним способом монтажу подієвих тропів» [54, с. 38]. У підсумку А. Вулліс виводить два основоположні, на його думку, правила конструювання пригодницьких текстів:

- правило випадкових збігів як важлива характеристика монтажних зв'язків між пригодницькими подіями [54, с. 38];
- правило раціонального мотивування [54, с. 39].

Після виходу виваженої та ґрунтовної праці А. Вуліса інші радянські, а потім українські дослідники мало що додали у визначення змісту поняття «пригодницька література», однак термінологічна невизначеність у статтях, академічних підручниках і посібниках із теорії літератури стала очевидною. Так, Олександр Галич, розглядаючи роман у системі епічних жанрів, згадує пригодницький роман, а далі в короткому історичному огляді зазначає: «Перші грецькі романи мали авантюрний характер або були любовними. Їхні герої зустрічали на своєму шляху нездоланні перешкоди, зокрема насильне розлучення, напади розбійників, продаж у рабство, тільки після серії різних пригод наставала щаслива розв'язка. Власне, це були твори, в центрі яких знаходилися не історичні події, як в “Іліаді” чи “Одіссеї” Гомера, а приватні долі звичайних людей» [58, с. 265]; «У західноєвропейській літературі XVIII століття набуває особливої популярності авантюрний роман (“Жіль Блаз” Лесажа)» [58, с. 266]. Як бачимо, немає вказівки на «взаємини» пригодницького й авантюрного романів, але з визначення змісту перших грецьких романів і згадування роману про Жиля Блаза випливає, що теоретик літератури все ж отожднює ці поняття.

Петро Білоус, диференціюючи у своїх лекціях романи за змістом, серед інших називає і пригодницький. Говорячи про розвиток жанру, літературознавець зазначає: «Зароджується роман в античні часи, а в епоху Середньовіччя формується самобутній рицарський роман. <...> В епоху Відродження з'являється авантюрний роман» [32, с. 53–54]. Із загального змісту лекції про літературні роди і жанри неможливо установити, у яких взаємозв'язках автор бачить пригодницький та авантюрний романи: це один і той самий жанр чи різні, які його (чи їхні) риси, спільне і відмінне тощо.

Частина сучасних українських літературознавців успадкувала від радянського літературознавства розуміння «пригодницький» та

«авантюрний» як тотожних понять, надаючи при цьому перевагу вітчизняному терміну. Як тотожні розглядає терміни «пригодницький» та «авантюрний» сучасний український літературознавець Юрій Попов, зауважуючи, що «їх розмежування було даниною заідеологізованості советського літ-знавства» [263, с. 440]. Ю. Попов тлумачить пригодницький / авантюрний роман як «метажанр», у якому пригода є самодостатньою, «вона і мета, і водночас засіб», а найдавнішою і найзагальнішою схемою побудови пригодницького роману є роман-подорож [263, с. 440]. Подібної думки дотримується і сучасний чеський письменник Мілан Кундера, який розглядає історію людства як «спільну пригоду» [183, с. 62] і каже, що «перші європейські романи являють собою мандрівку по світу, який здається безмежним» [183, с. 18]. Зі свого боку додамо, що подорож по світу у пошуках нареченої чи певної речі є сюжетотвірною у народних казках, а вони побутували ще задовго до появи романів.

Дотримуючись традиції, започаткованої в українському літературознавстві Іваном Франком і продовженої Дмитром Загулом, деякі сучасні теоретики літератури розглядають авантюрний роман як проміжний і, відповідно, відмерлий етап у розвитку пригодницького, про що свідчать досить популярні підручники та посібники з літературознавства. Зокрема, Анатолій Ткаченко, розглядаючи роман як жанр у діахронному аспекті, вважає, що авантюрний (або крутійський) роман, належачи своєму часові (епосі Відродження), трансформувався у пригодницький [322, с. 87].

Європейські літературознавці вже в XVIII столітті виводили коріння пригодницького роману з античних часів, про що свідчить праця Віктора Шассана «Грецький і латинський романи» (Victor Chassains Les romanciers grecs et latins (Paris, 1804)), однак власне історію пригодницького роману традиційно розпочинають із роману «Робінзон Крузо» Д. Дефо (1719). Український літературознавець О. Білецький, не відкидаючи роману Дефо, усе ж був переконаний, що значно більший вплив на розвиток пригодницького жанру мав незавершений роман Лесажа «Пригоди пана

Робера Шевальє на прізвище Бомена, капітана флібустьєрів у Новій Франції» (1732): «Роман Лесажа став далеким провісником тих романів-пригод “на суходолі” і “на морі” типу Купера і Майн Ріда, які увійшли в широку моду пізніше, в добу розвитку колоніальних захоплень» [30, с. 158].

Сучасний німецький літературознавець Петер Нассер зауважив, що як самостійний жанр роман подорожей і пригод (Reise-und Abenteuerroman) сформувався в середині XIX століття на хвилі географічних досліджень, наукових відкриттів, бурхливого темпу міського життя. Указуючи на подорож як обов'язковий і жанровизначальний складник пригодницького роману, науковець зазначив, що, починаючи з XVIII століття, роман подорожей і пригод був пов'язаний із інтересами бюргерства, яке з економічних причин прагнуло здобути знання про інші країни і культури, і надихалося «здатними на рішучі дії, що виходять за рамки свого соціального кола особистостями, які стверджувалися у світі, навіть ризикуючи своїм існуванням» [436, с. 1919].

Даністю, яку вже не потрібно доводити, є те, що найбільш інтенсивно авантюрно-пригодницький жанр розвивається з кінця XVIII століття в епоху романтизму. Трансформації в літературі були зумовлені насамперед науково-технічним прогресом, зокрема розвитком суднобудування і картографії, завдяки чому колись далекі й мало не казкові країни стали доступними і привабливими своєю екзотичністю, адже були населені людьми з іншим кольором шкіри, культурою тощо. Подорож до цих країн і їхнє вивчення стали найважливішими мотивами пригодницької літератури. Визначальною ознакою романтизму стало прагнення утекти від сірої буденності у світ екзотики і героїзму, а захопливість – обов'язковою умовою художнього твору. Альфред Ліалл, іронізуючи з того, що романи кінця XIX століття можна розділити на два класи («роман пригод і роман виховання» [431, с. 532]), звернув увагу на те, що роман пригод був «чоловічим за орієнтацією», у ньому зображувалися «героїчні дії й чарівні заходи», та найголовніше – події відбувалися в «неокультурених суспільствах чи

віддалених місцях» [431, с. 537]. У романах пригод цінується безстрашний і самотній чоловік, дослідник і воїн, що вирушає в невідомість, однак у кінці роману завжди повертається додому до коханої [431, с. 545]. Поштовхом для дій героя ставали пляшка із запискою про порятунок («Діти капітана Гранта» (1868) Ж. Верна), стара мапа піратського скарбу («Острів скарбів» (1883) Р.Л. Стівенсона), неправдиве звинувачення героя («Одіссея капітана Блада» (1922) Р. Сабатіні). М. Ласло-Куцюк указала на необхідність таких ситуацій у пригодницькому творі: «Те, що в буденному житті видається незрозумілим, навіть безглуздим, численні випадковості і збіги обставин в нашому щоденному існуванні, одержує свій смисл, своє виправдання у світі, створеному художником, який підпорядковує всі події <...> певному моральному запові» [187, с. 183]. Досить поширеним сюжетом європейської пригодницької прози була боротьба держав за світове панування і, відповідно, за нові простори, колонізація корінних жителів і їхній опір загарбникам-європейцям. З іншого боку, як уважала Соломія Павличко, романтизм першої третини XIX століття породив складну, філософську і як правило песимістичну літературу, просякнуту духом розчарування, адже на землі не запанувало жадане царство розуму і справедливості, а мрія, ідеал не лише не втілилися в дійсності, а були безжально нею розбиті. Але в ньому, звичайно, була і романтика далеких морських подорожей, і героїка шляхетних учинків титанічних особистостей. На ґрунті романтизму пізніше, у середині і в другій половині позаминулого століття розвинувся специфічний тип літератури, у якій не стало ускладненого й філософічного духу, а лишилася тільки легка, оптимістична, життєствердна романтика, екзотика і героїка подорожей, боротьби не з космічним, а з якимось конкретним злом, утіленим в одній відразливій постаті на зразок Кассія Колхауна – тієї боротьби, де добро завжди перемагає [245, с. 532].

Із корпусу думок А. Ліалла, П. Нассера, С. Павличко, М. Ласло-Куцюк щодо сюжетних особливостей творів, які вони означають як пригодницькі,

а також із власного прочитання нами згаданих ними творів, знову ж таки впливає, що ці теоретики літератури розуміють поняття «пригодницький роман» максимально широко (причому в тому ж сенсі, що й Д. Благой, Б. Грифцов, В. Кожин, Л. Мошенська, Є. Мелетинський), незалежно від того, у якому взаємозв'язку перебувають фабульні складники: неприємні події → вимушена подорож чи добровільна подорож → події. Для нас це є принципово важливим, адже розглядаємо зав'язку сюжету як одну із основ диференціації творів, які дослідники означають то як пригодницькі, то як авантюрні.

Багато літературознавців і критиків сходяться на тому, що в пригодницькій прозі головний герой є шляхетною, сповненою благородних поривань людиною, мимоволі втягнутою в неприємну подію. Як зазначає В. Назаренко, «узагалі в традиціях пригодницької класики – крайня незвичайність, “крупномасштабність” пригод. І високість цілей боротьби героїв у неймовірних обставинах. На відміну від “бульварно”-пригодницького читива герої класичних творів жанру не авантюристи, не шукачі пригод, не заради власного самозбереження чи збагачення діють вони» [232, с. 287]. Соломія Павличко у післямові до роману Майна Ріда «Вершник без голови» зауважує, що пригодницький роман має, як правило, свої схеми і стереотипи: «Тут обов'язкові полум'яні, фатальні пристрасті – любов, ревності, ненависть. Тут мають бути суперники, як-от Моріс Джеральд і Кассій Колхаун, і суперниці – у “Вершнику без голови” це креолка й мексиканка. Тут має бути *герой*, як Моріс – молодий, красивий, *шляхетний*, таємничий, – і *антигерой* чи романтичний негідник, – як капітан Колхаун, що *втілює найнегативніші людські риси*. / Але тут є і мисливець Зеб Стамп, що розслідує злочин Колхауна й веде читача слідами детективної історії, самотня постать (це так само обов'язковий стереотип таких творів), природна людина і правдивий демократ» (курсив наш. – Л. К.) [245, с. 536].

Титульними зразками пригодницького роману стали твори французького письменника Жуля Верна. Саме він, на думку і читачів,

і критиків, збагатив пригодницький роман новим змістом і підніс на вищий щабель досконалості його художню форму. У творах з ускладненою інтригою письменник не обмежувався звичайними для пригодницького роману художніми засобами (подолання перешкод, досягнення майже недосяжної мети, розкриття таємниці тощо). Щоб по-справжньому зацікавити читача, він завжди вигадував незвичайні сюжетні ходи або неймовірні повороти дії. Вадим Пащенко в передмові до роману Ж. Верна «П'ятнадцятирічний капітан» зауважив, що *герої* творів Жуля Верна – мандрівники, вчені, винахідники, дослідники – завжди *розумні, вольові, шляхетні й людяні*. Вони не знають, що таке вагання, суперечності, сумніви. Обравши мету, вони йдуть до неї, долаючи всі труднощі й небезпеки. Вони невтомно борються за свободу і справедливість, захищають бідних і знедолених. Авторіві передмови імponує думка французького літературознавця Пелена де Дисбаха, який своєю чергою зазначав: «В Жюля Верна не знайдеш героя, який не був би *готовий ризикувати життям, щоб урятувати іншого*. Дійова *великодушність*, прагнення прославити людину, зобов'язуючи особистість спрямовувати свої зусилля на благо суспільства, – ось ті дві великі тенденції, що характеризують творчість Жюля Верна з погляду моралі» (курсив наш. – Л. К.) [250, с. 8]. Ольга Сенюк стосовно пригодницьких творів для дітей, написаних Астрід Ліндгрєн, зазначила: «їхні *герої* – звичайні діти з малого містечка, веселі, дотепні, винахідливі, часом здатні на нерозважні вчинки, але й *спроможні стати в обороні справедливості* проти підступів і навіть злочинів» (курсив наш – Л. К.) [286, с. 430].

На підставі власного аналізу згаданих у тезах літературознавців пригодницьких творів А. Ліндгрєн, Ж. Верна, М. Ріда, Р. Сабатіні, Р.Л. Стівенсона, О. Досвітнього, М. Трублаїні, а також теоретичних та критичних праць про них, виокремлюємо такі їхні конструктори:

- несподівані / незаплановані та стрімкі зміни в розміреному житті героя, що змушує останнього переміщатися у просторі (подорож, утеча після викрадення чи від переслідування, пошуки скарбів, утрачених родичів тощо);
- наявність незвичайних життєвих ситуацій (поневолення, несправедливе звинувачення, троця тощо);
- сюжетні колізії підпорядковано розкриттю таємниці (таємниця народження героя, таємниче зникнення, таємнича знахідка тощо);
- заплутана інтрига з її обов'язковими атрибутами (шифрами, масками, перснями, потаємними входами і виходами, лабіринтами, сходами, мапами, перевдяганнями, сейфами, валізами з подвійним дном тощо);
- поділ героїв на позитивних і негативних;
- вставки-описи екзотичних країв, звичаїв, наукових відкриттів тощо, тобто таких елементів, які виконують освітню, пізнавальну функції;
- обов'язкова щаслива розв'язка: зло покаране, а для героя настає спокійне і щасливе життя (пояснюємо це тим, що подібні твори призначалися насамперед для дітей і підлітків, виконуючи виховну функцію).

Важливим для нас є той факт, що зав'язкою художніх текстів згаданих письменників зазвичай є неприємна подія, що змушує головного героя діяти. Тобто, згідно з класифікацією подій М. Епштейна, йдеться про пригоди, у центрі яких герой опиняється проти власної волі, причому останній обов'язково є ідеальним у поведінці й життєвих принципах, і, попри негаразди, залишається незмінним або стає ще кращим. Таким критеріям відповідає, наприклад, герой повісті Олеся Досвітнього «Гюлле»: змушений через свою революційну діяльність тікати з країни Ремо опиняється в Уйгурському краї в тюркському селі, що перебуває під протекторатом Китаю.

Не ототожнюють поняття пригодницький та авантюрний романи Н. Бернадська, Т. Гребенюк, Р. Гром'як, Ю. Ковалів. Так, Юрій Ковалів означає пригодницький роман як «метажанр, художні твори про подорожі, відкриття, сміливі наукові експерименти, авантюрні або героїчні вчинки, які

характеризуються гострою інтригою, заплутаними сюжетними лініями, фантастичними колізіями та напруженою фабулою» [197, с. 269]. На його думку, авантюрний роман є різновидом пригодницького роману. Авантюрний роман літературознавець тлумачить як «переважно прозовий твір із гострим динамічним сюжетом, із пригодницькими ризикованими ситуаціями, із діями, іноді не співвідносними з реальною метою чи можливостями персонажів, здатних на маловірогідний, але адекватний екзистенційний вибір за найекстремальніших умов» [196, с. 16], акцентує на тому, що в основі авантюрного роману лежить «архетип із характеристиками часу зненацька, що розпочинається там, де причиново зумовлений перебіг подій поступається стихії чистої випадковості» [196, с. 16]. Очевидно, що під таке визначення потрапляють і пригодницькі романи.

Тетяна Гребенюк розглядає авантюрні твори як частину пригодницької прози (тобто як вужче і ширше поняття відповідно), при цьому вона наголошує: «Можемо зазначити, що наукова фантастика, фентезі, альтернативна історія, утопія та антиутопія й містика є складовими фантастики як особливої метажанрової системи. Авантюрна ж проза, бойовик і детектив є окремими автономними метажанрами» [69, с. 40].

Софія Філоненко, аналізуючи сучасну українську пригодницьку літературу, приєднує до неї і «нехудожні жанри»: «травелоги, книги військово-історичної тематики, історії кримінального світу» [338, с. 203]. Дослідниця розширює запропоноване Тетяною Гребенюк розуміння пригодницької літератури як особливої метажанрової системи, зокрема зазначає: «Якщо розуміти “пригодницький метажанр” як інтермедіальне утворення, то до нього правомірно зарахувати кінострічки авантюрного, детективного, фантастичного жанрів, трилери, горори, деякі документальні телевізійні формати: кримінальну хроніку, історії “гучних злочинів” на кшталт “Слідство вели”, “Кримінальні історії”, телевізійні судові процеси <...>. У рамках цього ж метажанру, ймовірно, перебувають видання популярної і жовтої преси <...>» [338, с. 203].

Як окремі жанрові різновиди розглядають пригодницький та авантюрний романи і деякі західні літературознавці. Так, німецький літературознавець Геро фон Вільперт використовує терміни «пригодницький роман», «роман пригод» (Abenteuerroman) стосовно народно-реалістичних романів переважно із пригодницьким матеріалом, таких як Амадіс. Окремими жанрами є авантюрний роман, література небилиць, роман подорожі (Reiseroman), робінзонада (Robinsonade), крутійський роман (Schelmenroman), симпліціада, роман про розбійників, вестерн тощо. При цьому науковець підкреслює, що пригодницький роман дещо довільно скріплює окремі історії, що мають власну цінність і сенс, навколо центральної постаті, «яка не зазнає якої-небудь еволюції, дозволяє поєднати епізоди, продовжити їх, а також додавати нові» [449].

Авантюрний роман (Avanturierroman) Г. Вільперт розглядає як особливий різновид роману пригод, «останнього нащадка» крутійського роману (Schelmenroman), що зазнав потужного впливу романів подорожі (Reiseroman) і робінзонади (Robinsonade). Типовим матеріалом для авантюрного роману є історія молодого чоловіка з низького соціального прошарку з важким дитинством і молодістю, безсоромної у виборі засобів досягнення мети і сміливої у пригодах (морські подорожі, кораблетроща, війна, полон, зміна професій тощо), що врешті-решт посідає гідне місце в соціумі. Постійна зміна місця дії, коло типових актантів, повторення певних мотивів, історичного тла є стійкими ознаками авантюрного роману [449, с. 70].

Отже, аналіз наукових праць про авантюрні, пригодницькі, авантюрно-пригодницькі твори засвідчив, що, попри позірну однозначність дефініцій термінів «пригодницький» та «авантюрний», погляди літературознавців розбігаються. Одні науковці розглядають ці поняття як ідентичні, надаючи перевагу тому чи тому терміну (М. Бахтін, Д. Благой, В. Муравйов, О. Наркевич, Ю. Попов, Н. Тамарченко), у деяких випадках навіть маємо коло у їх визначенні, наприклад: «авантюрний роман – роман пригод»

(Д. Благой [34, стб. 3]), «авантюрна література – література подорожей і пригод» (Н. Тамарченко [317, с. 8]). Інші теоретики літератури вважають, що це різні поняття (Н. Бернадська, Т. Гребенюк, Р. Гром'як, Ю. Ковалів), решта, послуговуючись обома термінами, ніяк не пояснюють взаємозв'язок між ними (П. Білоус, О. Галич, Л. Мошенська). Навіть ті вітчизняні і зарубіжні науковці, що не ототожнюють поняття пригодницький та авантюрний, чітких критеріїв, за якими можна було б розмежувати авантюрну і пригодницьку прозу, не пропонують. Оскільки дефініції цих термінів ілюструються фактично одними і тими самими творами (романи Л. Бусенара, Ж. Верна, О. Дюма-батька, Л. Жаколіо, Дж. Конрада, Ф. Купера, Дж. Лондона, Ф. Марієтта, М. Ріда, Р. Стівенсона, Е. Сю, Р. Гаггарда, Г. Емара. О. Гріна та ін.; з української літератури – це романи І. Багряного, Ю. Бедзика, О. Бердника, В. Бережного, В. Винниченка, В. Владка, М. Дашкієва, А. Дімарова, Ю. Дольд-Михайлика, С. Дяченка, А. Костецького, В. Лігостова, О. Лук'яненка, В. Міхановського, В. Нестайка, Л. Письменної, М. Руденка, В. Рутківського, Р. Самбука, В. Савченка, Ю. Смолича, Л. Тедюка, О. Тесленка, М. Трублаїні, В. Чемериса, І. Шпиталя та ін.), не зрозуміло, чи є підстави ототожнювати або розмежовувати поняття «авантюрний» і «пригодницький». У зв'язку з цим визначення семантики понять «авантюра / авантюрний» є актуальним теоретичним завданням. У своїй роботі оперуватимемо поняттям «метажанр» у значенні «система жанрів» [338, с. 161]. Як слушно зауважили Т. Гребенюк, С. Філоненко, авантюрно-пригодницький метажанр включає не лише літературні твори, але й кіно- і тележанри [338, с. 161], тому для уточнення змісту понять «авантюрний» і «пригодницький» вважаємо за доцільне залучати до аналізу і фільми, зняті як на початку ХХ століття, так і сучасні, які, на нашу думку, яскраво презентують аналізований нами жанр, унаочнюють те чи те запропоноване нами положення.

1.2. Авантюризм: тезаурус метанаукового поняття

У більшості тлумачних словників зазначається, що авантюрист – це шукач пригод, пройдисвіт, аферист, людина, схильна до авантур (від. фр. *aventurier* – шукач пригод [239, с. 14]). Авантюристками називають леді Гамільтон, княжну Тараканову, Мату Харі, Софію Блювштейн (легендарну злодійку, відому під прізвиськом «Сонька Золота Ручка»). Як бачимо, через таке широке й узагальнене визначення на одній «лаві» опиняються як звичайна жінка, що вдало одружилася і мала престижного коханця, самозванка, шпигунка, так і геніальна злодійка. Отже, уточнення семантики соціокультурного поняття «авантюрист» є актуальним завданням.

Слово «авантюрист» у різних варіаціях (авантюр'є, авантюр'єр, авантюрист, авантурист, авантурник) поширилося ще у XVIII столітті і використовувалося у двох значеннях: 1) шукач пригод, бурлака, пройдисвіт; 2) волонтер, що безоплатно служив при французьких королях Людовіку XII і Франциску I [295, с. 24].

У сучасних тлумачних словниках лексема авантюра (фр. *aventure* – пригода) потрактовується як ризикована і сумнівна справа, із корисливими, безчесними намірами, діяння, пов'язані з обманом, шахраюванням [28, с. 11; 239, с. 14; 298, с. 5]. Відповідно, авантюризм означається як поведінка, діяльність, що характеризується ризикованими, безпринципними вчинками з метою досягнення легкого успіху, вигоди [28, с. 12; 11, с. 8]. Згідно з християнською мораллю, авантюри – це не дозволені Богом справи, через що людина зазнає Божого осуду, отримає покарання за свої вчинки і вже не матиме задоволення від тої вигоди, яку дала авантюрна справа. Бог підтримує лише чесну працю, а різноманітні авантюри (наприклад, азартні ігри) він не приймає.

На думку науковців, початково слова «авантюра», «авантюрист» не мали аморального нашарування. Так, у середньовічних лицарських романах, поезіях авантюри – це небезпечні пригоди і подвиги благородного лицаря.

Авантюри посилає лицарю небо, аби перевірити, чи вартий він честі належати до лицарського стану, вони мають примножити славу і морально-соціальну цінність героя, є випробуваннями його чеснот. Тому, попри всі обставини, лицар повинен суворо дотримуватися кодексу лицарської поведінки. Авантюрою називався також фрагмент твору, у якому йдеться про поєдинок [449, с. 71], а також історія про певну авантюру загалом [195, с. 5].

Очевидно, слово набуло негативного забарвлення у зв'язку з діяльністю авантюр'єрів – членів найманої дружини в середні віки [384, с. 110], які, за плату виконували доручення багатих феодалів, брали участь у військових походах сюзеренів. Та коли не було війни, авантюр'єри жили за рахунок пограбувань і поборів з мирного населення. Авантюр'єрами зазвичай ставали молодші сини в родині, адже через практику майорату батьківський спадок повністю залишався найстаршому синові. Із іншого боку, на початку XV століття в Англії діяла привілейована торговельна компанія купців-авантюристів, монополістів у торгівлі сукном (англ. Merchants adventurers), які через заборону експортувати вовну, удавалися до ризикової операції – провозили її контрабандою. У середині та наприкінці XVII століття в Європі авантюристами називали піратів, флібустьєрів. З часом на європейських теренах авантюристами називають усіх безпринципних осіб, які займалися сумнівними оборудками і свідомо моделювали ситуації, у яких можна мати певний зиск, а також негідників і злочинців. Авантюристи зазвичай мали невстановлені джерела доходів, подорожували, приписували собі аристократичне чи екзотичне походження, натякали на стосунок до важливих державних таємниць, через що підозрювалися у шпигунстві. Нині дослідження авантюристості відбувається в різних аспектах (психологічному, філософському, політичному, соціокультурному), що дає підстави вважати його метанауковим поняттям. Вагомим внеском у розуміння авантюризму стали здобутки психології.

Сучасні фахівці з психопатології пояснюють авантюризм як схильність до ризикованих, сумнівних заходів, пригод, умотивовану потребою

в чуттєвому розмаїтті, яскравих враженнях, гострих відчуттях, а нерідко у славі [95]. Психологи називають таких осіб емоційними / адреналіновими наркоманами. В. Жмуров розглядає авантюризм як ознаку психічного інфантилізму, адже авантюри, зазвичай небезпечні, нагадують поведінку дітей, яким подобаються збудливі «страшні» казки, оповіді про щось жаске, після благополучного завершення яких настає приємне розслаблення [95]. Науковець звертає увагу і на те, що авантюризм є особливістю психопатичних особистостей, яких час від часу охоплює нестримна жага «пригод», «подій», «вражень», пошук нових джерел адреналіну. Відповідно, на його думку, авантюризм є самопошкоджувальною поведінкою, доказом чого є трагічна доля відомих авантюристів. Психолог В. Бельський вважає, що люди адреналінового типу мають так зване тунельне бачення: такі особи, прямуючи до мети, не помічають нічого навколо себе. Вони йдуть напролом, оскільки це найкоротший і найшвидший шлях до їхньої мети [25]. Спеціаліст у галузі юридичної психології А. Папкін витлумачує авантюризм як схильність людини до вчинків і поведінки, що ставлять її в ситуацію небезпеки, унаслідок чого, як правило, стає жертвою чи потерпілою [247, с. 81]. Конфліктолог А. Анцупов пояснює авантюризм як «<...> діяльність, що характеризується ризикованими, приреченими на провал учинками заради легкого досягнення успіху, вигоди без урахування реальних можливостей» [11, с. 8]. На його думку, чи не найбільш «плідною» для авантюрної діяльності є сфера політики, де роль суб'єктивного чинника (інтересів панівних еліт, амбіцій політичних лідерів, що простежується в ухваленні вольових рішень, що межують зі свавіллям) є значущою, як у жодній іншій галузі суспільного життя. Тобто, згідно з теорією подій М. Епштейна, в усіх тезах ідеться про осіб, які свідомо чи несвідомо через певні рішення і вчинки запускають події навколо себе.

Сучасні науковці-психологи обґрунтували причини певного стилю поведінки людини фізіологічною потребою отримати задоволення від викиду адреналіну: у стресових ситуаціях, коли людина стає напруженою і відчуває

страх, в її організмі виробляється «гормон страху», під дією якого піднімається тиск, розширюються судини мозку, загострюються відчуття і реакції, пришвидшується процес мислення й оброблення інформації з зовнішнього середовища; потім настає відчуття приємного розслаблення, зіставного з розслабленням після приймання наркотиків чи алкоголю. Така мобілізація організму є умовою його виживання в небезпеці, однак для деяких людей потреба у періодичних викидах адреналіну закріплюється на фізіологічному рівні. Для адреналінозалежних людей / адреналіноголіків / адреналінників регулярні викиди вказаного гормону є життєво необхідними. Оскільки сучасна людина проводить значну частину свого життя в колі «робота» – дім, вона усунута від природних чинників для викиду адреналіну (наприклад, полювання, утечі від звіра чи ворога, виснажливих фізичних навантажень тощо). Відповідно, адреналінозалежна особа починає свідомо шукати стресові ситуації: на примітивному рівні вона провокує сутички, чинить злочини; на культурному – обирає екстремальні види спорту, професійної діяльності: альпінізм, бейсджампінг, рафтинг, руферинг, стритрейсинг, серфінг, скайдайвінг, сноубординг, фрирайд тощо [320]. До адреналінового типу належав, на нашу думку, чи не найяскравіший «творчанин» [114, с. 160] української культури 20–30-х років ХХ століття Майк Йогансен, а також його творчі послідовники: Олександр Мар'ямов, Леонід Чернов-Малюшійченко, М. Трублаїні – які не втрачали жодної нагоди вирушити у мандрівку, викладаючи свої враження у мандрівних картинах.

Отже, авантюризм – це насамперед тип поведінки. Вікінги, лицарі, пірати, дуелянти – всі вони прагнули гострих відчуттів, аби отримати черговий викид адреналіну, що відбувається у мить небезпеки. Нині авантюризм став поведінковою моделлю, і навіть брендом, що чи не найяскравіше оприявлено кіно, індустрією екстремального дозвілля для добropорядних громадян (наприклад, бейсджампінг, роупджампінг, авантурні гонки, авантурний туризм, наприклад, із плаванням у водоймі з акулами чи пірнанням у басейні Диявола, розміщеному на краю

африканського водоспаду Вікторія). Люди з такою рисою характеру захоплюються екстремальними видами спорту, обирають професії, пов'язані з ризиком (геологія, промисловий альпінізм, морська справа, дресирування тварин, гімнастика під куполом цирку, жонглювання небезпечними предметами, каскадерство тощо). У загальноновизнаних зразках авантюрної прози XIX–XX століття («Мадмуазель де Мопен» Теофіля Готье, «Походеньки аванюриста Гуто фон Габеніхта» Мора Йокаї, «Зізнання аванюриста Фелікса Круля» Томаса Манна) авантюризм оприявлено як іманентну сутність окремих людей, для яких зовнішні обставини стали лише пусковим механізмом реалізації певного типу поведінки і вчинків. Саме про адреналінозалежний тип людей ідеться в повісті Ф. М. Достоевського «Записки з Мертвого дому», де описано ризиковані й заздальгідь приречені на провал утечі каторжан, термін ув'язнення яких добігав кінця, але які бачили в небезпеці втечі мало не сенс свого одноманітного життя у в'язниці чи навіть за її межами. В українській літературі до такого психопатичного типу певною мірою можна зарахувати Мотрю («Краса і сила» В. Винниченка), яка перебувала в незвичних для тогочасного українського суспільства сімейних стосунках: вона проживала одночасно з двома чоловіками, які періодично лупцювали її. Адреналінозалежність виявляється ще в дитинстві через схильність до небезпечних «подвигів»-розваг, наприклад, ходіння взимку по тонкому льоду річки чи озера, балансування на краю даху чи прірви. Художньою ілюстрацією цієї тези може бути поведінка героя повісті Андрія Чайковського «З татарської неволі»: Івась «<...> такий був відважний, що не боявся сам піти вночі на цвинтар, куди і старим людям ставало лячно. Не боявся піти сам у ліс, хоч там справді виводилися вовки і про це всі говорили»; «<...> був непосидючий і часом робив щось таке, за що його батько не раз його карав. Та він усе говорив:

– Козакові не боятися ні води, ні огню, ні смерти...» [353, с. 427].

Вагомим внеском у розуміння авантюриності як соціокультурного явища є дослідження О. Строева. Аналізуючи авантюризм як соціальне

явище епохи Просвітництва, він у вступі обмежує поняття «авантюрист», «лицар удачі» – це обов’язково розумний та освічений вихідець із низів чи бідний шляхтич [315, с. 6]. Аналізуючи франкомовні джерела, науковець уточнює зміст цього поняття: непересічна особа, що не має постійної роботи, не створює сім’ї й узагалі ні до чого не прив’язується; вона не стільки витримує удари долі, скільки притягує, шукає їх, для неї пригоди – шлях до успіху. Не заперечуючи девіантності такої поведінки, дослідник зазначає, що в авантюристі акумулюється енергія, яка не знаходить застосування в стабільному, незмінному суспільстві [315, с. 16]. При цьому науковець зауважує: «Він [авантюрист. – *Л. К.*] – паразит, необхідний для гарного функціонування соціального механізму, він – мастило, що допомагає крутитися колесам державної машини» [315, с. 16].

Кожна епоха створює свої правила поведінки для соціальних прошарків, обмежуючи їхні можливості залежно від статків, статі, віку, національності людини. Такою, на думку О. Строева, постає Франція XVII–XVIII століття, коли черговість народження в родині зумовлювала подальшу долю нащадка, а для кожного соціального прошарку були свої приписи і норми [315, с. 16]. Якщо людина відмовлялася від ролі, призначеної їй соціальними приписами, і, подорожуючи із однієї соціальної категорії в іншу, намагалася знайти для себе в суспільстві нове місце, яке відповідало би природним схильностям і здібностям, то суспільство означувало її як авантюриста. Досліджуючи долю авантюристів епохи Просвітництва, науковець акцентує на неприпустимості ототожнення шахрая й авантюриста – попри те, що останній також є шукачем пригод, однак, на противагу до першого, він є зразком соціальної мобільності: «усвідомлення своєї культурної місії відрізняє авантюриста від пересічного крутія» [315, с. 27]. По суті, здійснюючи соціальну подорож, справжній авантюрист прагне зруйнувати «усталене і визначене наперед» [315, с. 111]. Авантюрист не уявляє свого життя без постійного ризику, він свідомо «відмовляється від повільного просування вгору, він перестрибує східці та сходові прольоти, він

створює непередбачувану ситуацію, де він може все разом програти чи виграти» [315, с. 145]. Його життя є азартною акторською грою, імпровізуванням залежно від ситуації. «Ця логіка долі як нескінченного циклу злетів і падінь, тимчасових смертей і все нових відроджень діє в крутіїському та пригодницькому романі й у реальному житті» [315, с. 22]. Це невпинний шукач пригод, який прагне «жити тисячею життів», тому може легко зімітувати власну смерть і розпочати життя спочатку (саме так, наприклад, учиняє у своїх фантазіях герой роману Гео Шкурупія «Двері в день»).

Метафізичний сенс діяльності авантюриста влучно окреслено у філософській праці Георга Зіммеля: «Шукач пригод створює з безсистемності свого життя певну систему життя, якщо він шукає голі зовнішні випадковості, виходячи зі своєї внутрішньої необхідності, й уводить в неї ці випадковості, він лише робить макроскопічно зримим те, чим є сутнісна форма кожної “пригоди”» [105, с. 218]. Роздумуючи над місцем пригоди у житті пересічної людини, сучасний німецький філософ висновковує: «Ковзання нашого існування по шкалі, на якій кожна поділлка визначена одночасно діями нашої сили, залежність від непроникних речей і сил, ця проблематика нашого стану у світі, яка в релігійному розумінні набуває статусу невирішуваного питання про свободу людини і Божественне призначення, – перетворює нас усіх на шукачів пригод» [105, с. 225]; «Ми – шукачі пригод на Землі, наше життя на кожному кроці сповнене напружень, які й становлять пригоду» [105, с. 226].

Спираючись на викладене, виокремлюємо такі поширені розуміння авантюриста:

– освічена і талановита особа, яка відмовляється від визначеного їй соціумом призначення (наприклад, бути ченцем чи лицарем мальтійського ордену) і, маніпулюючи інформацією про суспільство, прагне здобути якомога привабливіше і соціально значущіше місце, здобути славу у певній сфері людської діяльності;

– шукач пригод, який через свій темперамент просто не здатний жити спокійним життям і тому діє навіть на шкоду самому собі;

– це модернізований в епоху Просвітництва крутій, аферист-інтелектуал;

– лиходій, крутій, банальний злочинець, людина, яка, випавши із пристойного суспільного прошарку у злочинний, не прагне повернутися до соціально схвалюваного життя, адже задоволена своїм новим станом як таким, що найбільше відповідає її внутрішнім потребам.

Як бачимо, при зовнішній схожості – порушення соціальних норм – авантюрист та аферист / крутій відрізняються метою своїх афер: якщо для авантюриста гроші, матеріальні цінності є лише засобом, то для крутія – метою.

На східноєвропейських теренах літературознавчий зміст авантюрного героя й авантюрності одним із перших обґрунтував Михайло Бахтін на початку ХХ століття. Витоки авантюрного він убачав у грецькому романі II–VI століть, де наявний «високо і тонко розроблений тип авантюрного часу з усіма його особливостями та нюансами» [20, с. 12]. Учений наголошував, що техніка авантюрного часу в романі є настільки докладною, «що весь наступний розвиток власне авантюрного роману аж до наших днів нічого суттєвого не додав» [20, с. 12].

Характеризуючи авантюрний час, теоретик літератури відводить провідну роль випадку, коли «нормальний і прагматично чи причинно осмислений хід подій переривається і дає місце для вторгнення чистій випадковості з її специфічною логікою» [20, с. 17].

Авантюрний час постає як одночасності (випадковий збіг) і різночасності (випадковий розрив), усе керується випадком: «Авантюрний час випадку є специфічним часом втручання ірраціональних сил у людське життя; втручання долі (“тихе”), богів, демонів, магів-чарівників, у пізніх авантюрних романах – романних лиходіїв, які використовують як свою зброю випадкову одночасність і випадкову різночасність, “підстерігають”,

“вичікують”, зринають “раптом / зненацька”, і “якраз”» [20, с. 20]. Для уточнення змісту поняття «авантюрний жанр» важливою є запропонована М. Бахтіним класифікація античних романів. Науковець виокремив три жанрові різновиди давньогрецького роману: авантюрний роман випробовування, авантюрно-побутовий роман і біографічний (автобіографічний) роман (в аспекті нашого дослідження останній частково репрезентовано крутійським наративом).

До авантюрного роману випробовування М. Бахтін включив твори, в основі яких лежать випробування героїв на незмінність почуттів, на самтотожність [20, с. 32], покликання, обраність, геніальність, на біологічне здоров'я і пристосованість до життя [20, с. 34]. Теоретик літератури зазначив, що герої таких романів позбавлені ініціативи, з ними все лише трапляється волею долі, всі їхні дії зводяться до вимушеного руху в просторі (утеча, переслідування, пошуки), тобто зміни просторового місця. Основний корпус мотивів у романах випробовування: зустріч – розлука / втрата – пошук – отримання. У кінці роману випробовування відновлюється порушена випадком рівновага, усе повертається на свої місця, однак герої, попри всі перипетії, зберігають себе, залишаються самими собою. Згідно з класифікацією подій М. Епштейна, подія, що зазвичай стає зав'язкою в авантюрному романі випробовування, належить до категорії пригод, адже в її центрі герой опинився проти власної волі. За такими ознаками бахтінський авантюрний роман випробовування можна зарахувати до пригодницьких творів у тому сенсі, як їх визначали М. Трублаїні, С. Павличко, О. Сенюк та ін.

В авантюрно-побутовому романі (наприклад, «Сатирикон» Петронія і «Метамофози, або Золотий осел» Апулея) [20, с. 56] початкова ініціатива належить героєві: саме він ініціює низку випадковостей і потрапляє в найнеймовірніші ситуації. Матриця авантюрно-побутових мотивів: провина – покарання – спокутування – блаженство, герой змінюється, стає іншим [20, с. 46]. Тобто в цьому романі, на відміну від роману випробовування,

актант своїми вчинками спричиняє купу халеп, виплутуючись із яких, робить певні життєві висновки. За класифікацією подій М. Епштейна, у цих творах зав'язкою стають події-вчинки чи події-звершення, спровоковані діями самого героя. Ураховуючи традиційне розуміння авантюрності як схильності до ризикованих учинків, метою яких є або матеріальний прибуток, або зміна соціального статусу героя, чи й просто пошук гострих відчуттів, вважаємо, що йдеться про власне авантюрний роман саме в такому його варіанті, як це розуміють сучасні українські літературознавці, які принципово розмежовують поняття пригодницький та авантюрний жанри. Так, Т. Гребенюк зазначає, що до авантюрних належать твори, які мають «<...> сюжет із неочікуваними поворотами й несподіваними збігами, *зав'язаний навколо ризикованих учинків персонажів <...>*» (курсив наш. – Л. К.) [40, с. 94]. Таким чином, М. Бахтін, чітко усвідомлюючи різницю між чинниками подій і типом героя авантюрного роману випробовування й авантюрно-побутового роману, через використання в обох випадках іншомовного терміна «авантюрний» певною мірою долучився до термінологічної плутанини авантюрний / пригодницький.

Теоретично значущим у розумінні авантюрності як літературознавчої категорії та для визначення маркерів авантюрного твору є дослідження Віталія Кожінова. Простежуючи еволюцію роману як окремого епічного жанру, науковець першорядне значення надає крутійському (рос. «плутовской» [137, с. 110]) роману XVI століття, акцентуючи на тому, що не в лицарських, а саме у фольклорних романах «Потішне читання про Тіля Уленшпігеля² з Брауншвейга» (1515), «Життя Ласарільйо з Тормеса»³ (1554) репрезентовано новий тип оповіді, де мотив мандрів, блукання є стрижневим, структуротвірним елементом [137, с. 76]. Така композиція,

² Про інтерес українських літературознавців першої третини XX століття до образу Уленшпігеля свідчить стаття А. Габарю «Шарль Де-Костер і “Легенда про Уленшпігеля”» (Життя й революція. 1927. № 5. С. 230–232).

³ Після першої публікації роман став бестселером, однак за свою сатиричність потрапив до Індексу заборонених книг Інквізиції і до початку XIX століття був майже не доступний [429, с. 13].

вважає теоретик літератури, була цінним відкриттям, адже дозволяла природно поєднувати епізоди (вони ставали етапами подорожування), вирішувала проблему широкого охоплення різних сфер і явищ життя [137, с. 76], чого ще не було в крутійських оповідях епохи Відродження, поезії шпільманів, пікарескних романах, німецьких шванках, для яких також вихідним було випадання героя з осередку, де він народився, його перетворення на волоцюгу (передчасна смерть батьків, зубожіння, схильність до пригод, прагнення виявити здібності, перевірити життєві сили), але епізоди про пригоди одного героя поєднувалися шляхом механічного додавання. Одночасно дослідник наголошує, що найбільш суттєвим аспектом теми подорожування у цих народних романах був її новий естетичний, відмінний від соціального і лицарського, зміст. Якщо загалом подорожування (військовий похід, паломництво, дипломатичне посольство) було власне віддаленням людини від своєї території (але не свого суспільства, із яким зв'язок не розривається) із наступним поверненням у рідні краї, то в означених творах мандрування не має чітко окресленої мети і не передбачає повернення [137, с. 77].

Інсталяція крутійського / пікарескного роману про героя-пройдисвіта, здатного на найрізноманітніші шахрайства і витівки (*Novella picaresca* в Іспанії, *Schelmenroman* в Німеччині, *minor novel* в Англії, плутовской роман у Росії; в Україні такі твори І. Франко, простежуючи жанрову еволюцію роману, назвав «плоско гумористичними злодійськими» [340, с. 179]), ознаменована виходом у світ роману Сервантеса «Дон Кіхот». В українському літературознавстві першим, хто звернув увагу на те, що при позірній фабульній схожості лицарські романи і твір Сервантеса вже відрізняються один від одного типом героя і характером його пригод, був Іван Франко. На думку останнього, «Дон Кіхот» був не продовженням лицарського роману, а «першим романом новішого крою», під впливом якого розвинувся «плоско гумористичний злодійський роман (*Schelmenroman*)», хоч останній передував славнозвісному іспанському твору. Український

письменник був переконаний, що розвиток «плоско гумористичного злодійського роману» відбувається як антитеза до лицарського роману з його ідеальним героєм і спричинився до цього саме «Дон Кіхот» Сервантеса. Славнозвісний лицар був перенесений із героїко-романтичної атмосфери у повсякдення, а його походеньки – це знижена імітація подорожей ідеалізованих лицарів Середньовіччя: «Була це не тільки пародія лицарського роману, не тільки перший і найвизначніший гумористичний роман, у ньому було щось значно більше. Це був перший рішучий крок до реалістичного зображення справжнього життя і народу, а разом з тим і перший роман, у якому автор спробував більше заглибитися в характер свого героя, поруч із смішними сторонами показати і його симпатичні, навіть благородні риси і висловити устами цього героя або інших дійових осіб ряд критичних та позитивних думок про стан тодішнього суспільства, його потреби і прагнення» [340, с. 181]. Прикметно, що Д. Благой не надавав великої ваги «Дон Кіхоту» Сервантеса в розвитку авантюрного роману як жанру і вважав, що з появою цього твору просто усталюється ще одна тема – «лабіринт походеньок» героя-шахрая [34, стб. 7].

Про те, що крутійський роман виникає і розвивається не як продовження античного епосу, а як нова гілка епічної творчості пише і В. Кожинов, при цьому він наголошує, що перехід епосу до роману – це перехід від героїчної авантюрності до крутійської: якщо ренесансні герої прагнуть змінити світ, то герої роману змушені пристосовуватися до світу [137, с. 143], адже пікаро, як правило, пояснює свої неморальні вчинки необхідністю вижити в бездушному світі. В. Кожинов послідовно доводить, що поява волоцюги і крутія як масового соціального явища була закономірним наслідком руйнування феодального устрою, невпинної урбанізації суспільства в XVI–XVII століттях та волоцюгством як типовим соціальним явищем, коли крадіжки й шахраювання були чи не єдиним способом вижити в суспільстві. Науковець зосереджується на образі Тіля Уленшпігеля, який, на його думку, є героєм нового типу, адже відчувається не

стільки витиснутим із соціуму, скільки вивільненим від традиційних норм права і моралі. Дослідник звертає увагу на те, що в «народному творі» волоцюство Тгя, творення ним зла умотивовується не зовнішніми обставинами, а саме любов'ю до зла як богом даною, іманентною рисою його характеру.

Першим власне авантюрним романом традиційно вважається написана А. Р. Лесажем «Історія Жіля Блаза з Сантильяни» (1735). На цій підставі літературознавець Н. Вердеревська пропонує замість поняття «авантюрний роман» використовувати термін «роман “жильблязівського” типу» [49]. У східноєвропейському літературознавстві й на сьогодні найбільш ґрунтовним дослідженням історії створення роману Лесажа «Жіль Блаз» залишається стаття Олександра Білецького, опублікована в 1935 році. Аналізуючи твір через історію розвитку роману як жанру, літературознавець зазначив, що витoki роману в «літературі феодального міста»: «Саме вона, що культивувала жанр короткого сміховинного оповідання у віршах і прозі, стала колицкою <...> роману. Але фаблію, швенки, новели – це ще не роман <...>. Важливим моментом, певна річ, було те, що поряд з військовими темами феодального епосу, поряд з фантастично-авантюрною тематикою рицарського роману, літературне обрамлення почали діставати теми, навіяні повсякденним життям» [30, с. 151]. Науковець наголошує генетичний зв'язок «Жіля Блаза» з шахрайськими (пікарескними) романами-новелами: «Від повісті невідомого автора “Життя Ласарільо з Тормес”, “Гузман з Альфарече” Матео Алемана, “Історія Пабло з Сеговії” Франсіско Кеведо і ін. майже до половини XVIII віку тягнеться ряд романів, основна тема яких – змалювання всякого шахрайства і крутїйства <...>, французький критик з деяким перебільшенням, але не без підстав, називає цю літературу “la litterature de bagne”, літературою каторжної тюрми» [30, с. 158]. Визначаючи роман як більш-менш широку оповідь у «кількох частинах або книжках», літературознавець вказує на два способи досягнення його «солідного розміру»: «Перший – вставні оповідання, звичайно не зв'язані з основною

дією, пришиті до неї штучно, оповідання, що не мають на меті контрасту, не служать ефектові паралельності. Другий спосіб – нанизування епізодів на основну нитку, якою є мотив мандрування героя або героїв» [30, с. 155]. У романі Лесажа О. Білецький виокремлює такі його жанровизначальні складові як «тема мандрувань», «нанизування епізодів», та – найголовніше в аспекті нашого дослідження – «підкреслювання елементу випадковості», «життя – ланцюг випадків»: «Життєвий добробут Жіль Блаза цілком залежить від випадкових зустрічей; своїм піднесенням він завжди зобов'язаний якій-небудь випадковій протекції» [30, с. 165]. У підсумку автор статті зазначає, що «пригоди» і «події» в романі перестали бути самоціллю і набули значення головним чином як спосіб презентації й виявлення дійових осіб, а письменник, обравши «романну форму автобіографії» [30, с. 169], тим самим «позбавив себе права голосу» [30, с. 169].

Класичний герой-крутій найбільш яскраво представлений образами Чичикова («Мертві душі», 1842) і Хлестакова («Ревізор», 1836) М. Гоголя, Швейка («Походеньки бравого солдата Швейка», 1921–1923) Я. Гашека, Мартина Зозулі (з циклу повістей угорського письменника Йожі-Ене Тершанські «Какук Марці», 1923–1932), Остапа Бендера («12 стільців», 1927; «Золоте теля», 1931) І. Ільфа, Є. Петрова, лисицею Алісою й котом Базиліо («Золотий ключик, чи пригоди Буратіно», 1936) О. Толстого, Селепка Лавочки («Щоденник національного героя Селепка Лавочки», 1954) Ю. Тиса-Крохмалюка. Серед літературознавців, що розрізняють пригодницький та авантюрний жанри як ширше і вужче поняття, усталилася думка, що авантюрний роман є трансформацією крутійського роману внаслідок інтенсивної урбанізації суспільства і появи мегаполісів у другій половині XIX століття. Звертаємо увагу на те, що за чинниками подій і типом героя зазначені різновиди роману улягають в авантюрно-побутовий роман (за М. Бахтіним, Є. Мелетинським). Згідно з класифікацією подій, запропонованою М. Епштейном, у творах, які літературознавці, що не

ототожнюють пригодницьку й авантюрну літературу і включають до власне аванюрних чи крутійських, зав'язкою стають події-вчинки чи події-звершення. Яскравою художньою ілюстрацією цієї тези є два твори Майка Йогансена: у «Подорожі ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію» герой утрапляє в халепи, неминучі під час подорожі, ініціатором якої він був сам; у «Пригодах Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» мільйонер Мак-Лейстон утрачає доньку, зазнає економічного краху, а згодом безславно помирає, повторюючи, як виявляється в кінці твору, долю свого старшого брата, якого він занапастив.

Отже, аналіз авантюрно-пригодницької прози, фільмів і критичних праць про них засвідчив, що нині термін «авантюризм» уживається у двох значеннях:

1. Авантюризм – схильність до нечесних, сумнівних справ із метою легкої наживи, кар'єри, зміни соціального статусу, те саме, що й шахраювання, обдурювання.

Відповідно, для творів, у яких герой є банальним аферистом, злочинцем, геніальним, фартовим чи невдахою, як, наприклад, герої «Оповідання про Софочку й Джима» Д. Бузька, «Вітер з гір» С. Скляренка, найбільш влучними в такому разі є означення «злочинський», «шахрайський», «крутійський». У літературі і кіно найчастіше експлуатуються такі типи аванюристів / аферистів / крутиїв:

– герой-коханець (коханка), фатальна жінка, які використовують свою зовнішність і розум, аби маніпулювати людьми задля досягнення власної мети (леді Вінтер з роману О. Дюма «Три мушкетери» (1844), Ірен Адлер із оповідання А. Конан Дойла про Шерлок Голмса «Скандал у Богемії» (1891), Кетрін Тремелл у фільмі «Основний інстинкт» (США, 1992), героїні фільму «Серцеїдки» (США, 2001));

– пройдисвіт, що видає себе за нащадка якої-небудь династії, аристократичного роду (Марина Мнішек; Лжедмитрій; граф Каліостро

в однойменному романі О. Толстого та фільмі «Формула кохання» (СРСР, 1984); герой роману О. Черногуза «Аристократ із Вапнярки» (1964–1977));

– розумна і спритна людина, яка стала злочинцем через соціальні обставини (твори Андрія Чайковського «Бразилійський гаразд», Гео Шурупія «Штаб смерті» (1925), роман Маріо П'юзо «Хрещений Батько» (1969), фільми «Бонні і Клайд» (США, 1967), «Ва-банк» (Польща, 1981–1984), «Кримінальне читиво» (США, 1994), «Шлях Карліто» (США, 1993), «Карті, гроші, два стволи» (Великобританія, 1998), «Бригада» (Росія, 2002), «Бумер» (Росія, 2003), «Тринадцять друзів Оушена» (США, 2007));

– військовий, який використовує здобуті навички задля власних інтересів, як правило, ображений на суспільство через несправедливий розподіл благ (фільми «Універсальний солдат» (США, 1992), «Алькатрас» (США, 2018)); українським репрезентантом є Петро Лец-Отаманів з повісті П. Панча «Голубі ешелони» (1928), Петро Гайдученко з роману О. Слісаренка «Чорний Ангел» (1929));

– дуже розумний фінансист, який здійснює грошові махінації (фільми «Утеча із Шоушенку» (США, 1994), «Гра» (США, 1997), «Упіймай мене, якщо зможеш» (США, 2002), «Ілюзіоніст» (США–Чехія, 2006));

– політик-корупціонер, що прагне розкошів, влади над людьми (кардинал Рішельє з «Трьох мушкетерів» О. Дюма, герої серіалів «Спрут» (Італія – Франція – Німеччина, 1984–2001));

– геніальний науковець, лікар, який зазвичай спеціалізується на генній інженерії, ставить наукові експерименти понад людське життя (повісті Г. Велза «Острів доктора Моро», О. Беляєва «Голова професора Доуеля», Ю. Смолича «Господарство доктора Гальванеску», «Сфінкс» С. Мандалян; фільми «Промені смерті доктора Мабузе» (Німеччина, Італія, 1964), «Кімната страху» (Мексика, США, 1968), «Звір у гарячці» (Італія, 1977), «Жах клонів» (США, 1978)), «Доктор Стрейнджлав, чи Як я перестав боятися і полюбив атомну бомбу» (1964), «Експеримент доктора Абста» (1968); образ стереотипного божевільного вченого представлено і в пригодницьких

мультсеріалах (професор Нортон Німнул («Чип і Дейл поспішають на допомогу» (США, 1989)), доктор Альфонс Мефесто («Південний парк» (США, 1997–)).

Останнім часом досить поширеним є образ розумного підлітка-авантюриста, який під впливом загальної соціальної нерівності та майнової дискримінації здійснює неймовірні махінації. Так, у фільмі «Високий бал» (США–Німеччина, 2004) група підлітків розробляє план, як обійти профорієнтаційний екзамен, аби потім вступити до престижних вишів. Не менш популярним є образ золотої молоді, яка задля розваги і гострих відчуттів затіває жакливі ігри-афери. У фільмі «Жорстокі ігри» (США, 1999) юний і цинічний герой-коханець Себастьян Вальмонт зваблює дівчат, описуючи свої сексуальні пригоди в щоденнику. Та з часом він сам перетворюється на маріонетку у підступній грі своєї зведеної сестри. Фільм сприймається як сучасна молодіжна інтерпретація роману Шодерло де Лакло «Небезпечні зв'язки» (1782).

У творах літератури і кіно є багато злочинців, які, опинившись у нестандартних обставинах або закохавшись, повністю змінюють світобачення і своє життя, роблять гарні вчинки. Такими, наприклад, є харизматичні Джон Сільвер («Острів скарбів» Р. Стівенсона), Джек Горобець (фільм «Пірати Карибського моря»). Показовими в цьому плані є й Шрек із однойменного мультфільму (закохавшись в урятовану ним принцесу Фіону, людоїд змінив своє уявлення про життя, подобришав).

2. Авантюризм – природна схильність людини до ризикованих, небезпечних для життя вчинків задля отримання гострих відчуттів.

Авантюризм як схильність людини до екстремальних учинків не означає її обов'язкову аморальність, схильність до переступу. Так, вважаємо, що середньовічні мандрівні лицарі також належали до категорії адреналінозалежних, адже, подорожуючи світами, свідомо шукали гострих стресових ситуацій. У такому значенні авантюрного адреналінозалежний герой дуже близький до героя пригодницького роману (отож поява терміна

«авантюрно-пригодницький» не була випадковою, хоча логічніше було б говорити про адреналіно-пригодницький роман, що відчула і Софія Філоненко, яка поруч із терміном «пригодницький жанр» використала також «адреналіновий» жанр [338, с. 202]), а вирізняється тим, що герой сам стає генератором подій навколо нього (тобто, за М. Епштейном, ідеться про події-вчинки і події-звершення). Своєрідним еквівалентом лицарських романів в українській літературі є твори про Устима Кармелюка, опришків, козаків. Нині у світовому мистецтві адреналіно-пригодницький жанр найбільш яскраво представлений фільмами, герої яких є кмітливими і винахідливими, оригінально виплутуються зі складної ситуації, перехитрувавши лиходія, мають геппі-енд – щасливий кінець.

Найбільш поширені герої адреналіно-пригодницького типу:

– шукач пригод, який іде на неймовірні ризики заради самого ризику, захоплюється екстремальними видами спорту, мандрує світами, як правило, це детектив, який через специфіку своєї професії потрапляє в небезпечні ситуації (роман Х. Джованні «Шукачі пригод» (1967), фільми «Пірати Карибського моря» (2003–2017), «Афера Томаса Крауна» (США, 1999));

– шукач скарбів, любитель подорожей, знавець археології (фільми «Індіана Джонс» (США, 1981–), «Роман із каменем» (США, 1984), «Мисливці за старовиною» (США, 1999), «Мумія» (США, 1999), «Лара Крофт, розкрадачка гробниць» (США, 2001), «Бібліотекар» (США, 2004), «Скарби нації» (США, 2004–2007), «Карибське золото» (США, 2012));

– воїн, захисник, людина із надзвичайними здібностями, яка спрямовує свою фізичну чи магічну силу на відновлення справедливості (фільми на основі художніх творів «Хроніки Нарнії» (1988–1990), «Ксена – принцеса-воїн» (1995–2001), «Робін Гуд» (2006–2009), «П'ятий елемент» (1997), «Гаррі Поттер» (2001–), «Володар пернів» (2001–2003), «Усі жінки – відьми» (1998–2006)).

Як слушно зауважив Любомир Сенік, «ніколи немає жанрово чистого роману: йому завжди властиві або психологічний аспект дослідження

людських стосунків, або загострено авантурний, коли романіст робить наголос на пригодницький елемент у сюжеті твору, що, своєю чергою, не обов'язково мусить бути позбавлений психологізму (як, наприклад, у «Чорному Ангелі» О. Слісаренка)» [285, с. 15]. Не піддаються однозначному визначенню Анжеліка з серії романів Анн і Сержа Голонів, Катрін Легуа з однойменного роману Жульєтти Бенцоні, багатолюдні романи О. Дюма-батька, героями яких є шукачі пригод, котрі свідомо прагнуть пережити адреналінові ситуації («Три мушкетери»), інтригани чи інтриганки, які викликають прихильність («Королева Марго», «Графиня де Монсоро», «Намісто королеви»), або коли соціальний злет, обов'язковий для авантурної прози, герой використовує для відновлення справедливості («Граф Монте-Крісто»). Найбільш органічним для таких творів буде термін «авантюрно-пригодницький».

Отже, зміст авантурного героя як культурно-історичного і художнього поняття розширився у ХХ столітті від героя-афериста / шахрая до любителя адреналінових ситуацій. Основою авантурного твору чи фільму зазвичай є неймовірні походеньки героїв у незвичайних чи екзотичних обставинах, а герої-авантюристи викликають симпатію.

Висновки до розділу 1

На підставі аналізу наукових дефініцій вітчизняних і зарубіжних теоретиків літератури, критичних праць і рецензій на авантурні і пригодницькі твори було визначено, що тлумачення поняття «авантюрна проза / література / роман» і «пригодницька проза / література / роман» є дискусійним. Ототожнення термінів «пригодницька проза» й «авантюрна проза» чи їх розрізнення як сучасного й архаїчного / буржуазного термінів і, відповідно, відсутність критеріїв поділу творів на власне пригодницькі й авантурні певною мірою можна пояснити тим, що в основі обох жанрових

різновидів лежить поняття «пригода» в найширшому значенні. У наявних студіях зазначена література традиційно згадується у зв'язку з дослідженням еволюції роману як епічного жанру, оскільки саме роман виявився найбільш зручним і продуктивним для реалізації авантюрних / пригодницьких сюжетів. Однак авантюрно-пригодницький жанр репрезентований не лише романами, а й повістями, оповіданнями, драмами і навіть поемами. Для означення корпусу таких творів пропонуємо використовувати термін «авантюрно-пригодницький дискурс», оскільки він дає можливість охопити всі можливі його форми.

Ключем до вирішення проблеми визначення змісту понять «пригодницький дискурс», «авантюрний дискурс» обираємо стратегію В. Шкловського, який зазначав: «Я займаюсь у теорії літератури дослідженням внутрішніх законів її. Якщо провести заводську паралель, то я цікавлюсь не станом світового ринку бавовни, не політикою трестів, а лише номером пряжі та способом її ткати» [365, с. 6]. Досліджуючи новели, оповідання, романи різних епох, літературознавець послідовно доводить, що значна частина використаних у них художньо-технічних прийомів не є новаторськими, адже повною мірою представлені у фольклорних творах, відповідно, наголошує він, твір мистецтва створюється як паралель і протиставлення до якогось зразка: «Нова форма призначена не для того, щоб виразити новий зміст, а для того, щоб замінити стару форму, що втратила свою художність» [365, с. 31].

Пропонуємо відступити від уже традиційного в літературознавстві підходу до вивчення історії авантюрно-пригодницького дискурсу через еволюцію роману і, подібно до В. Шкловського, Л. Мошенської, А. Вуліса, підійти до вивчення авантюрно-пригодницьких творів із позицій використаних у них художньо-технічних прийомів, що є жанровизначальними для вказаного корпусу текстів. Відповідно, розвиток авантюрно-пригодницького жанру бачимо як історію використання певних

художньо-технічних прийомів, на підставі яких літературознавці визначають твір як авантюрний чи пригодницький.

Усі дослідники літератури сходяться на тому, що жанротвірною ознакою й авантюрної, і пригодницької літератури є пригоди як інтенсивний перебіг подій. Із іншого боку, у літературознавчих здобутках О. Веселовського, В. Шкловського, М. Бахтіна, Є. Мелетинського послідовно доведено, що з найдавніших часів у міфах, фольклорних творах чітко простежуються дві сюжетні традиції, в основі яких лежить сукупність пригод актанта і випадковостей:

- герой успішно долає негаразди, у яких опинився проти власної волі;
- герой потрапляє в халепу через власну нерозважність та найчастіше через банальну людську цікавість.

Відповідно до загального значення слова «пригода», а також класифікації подій М. Епштейна, першу сюжетну лінію визначаємо як пригодницьку; у другій сюжетній лінії йдеться про вчинки актанта, які за своїм змістом улягають у поняття «авантюра», відповідно ця лінія є авантюрною. Пригодницька сюжетна традиція чітко оприявлена вже в чарівних казках, тоді як авантюрна сюжетна традиція – у казках про тварин, соціально-побутових казках, анекдотах.

В античні часи пригодницький сюжет був презентований авантюрним романом випробовування (за М. Бахтіним) / любовно-авантюрним романом давньогрецькою мовою (за Є. Мелетинським), тоді як авантюрний – авантюрно-побутовими творами латинською мовою («Метамофози, або Золотий осел» Апулея, «Сатирикон» Петронія). Важливими для нас є зауваження В. Шкловського, М. Бахтіна, Є. Мелетинського про те, що в любовно-авантюрних романах, які розглядаємо як інваріант пригодницького дискурсу, дії героя зводяться до подолання негараздів, що символізують владу долі та гру випадку.

Якщо пригодницька сюжетна традиція була підхоплена християнською культурою, оприявнившись у формі лицарського (куртуазного) роману, то

авантюрна була перервана й ініційована знову до життя в епоху Відродження іспанськими пікаресками, французькими фабліо, німецькими шванками, згодом крутійським романом та найголовніше – романом Сервантеса «Дон Кіхот», що був пародією на вже спрацьований у середньовічній літературі прийом пригод шляхетної людини. Ми підтримуємо думку Є. Мелетинського про те, що волоцюство і шахраювання героїв крутійського роману, а потім авантюрний дискурс загалом переймаються саме від античних латиномовних романів, збагачуючись колоритними фольклорними сюжетами. На користь цього твердження свідчать і пікарески, які мають форму оповіді від імені шахрая, а такий прийом уже було використано в «Метамозах» Апулея і «Сатириконі» Петронія.

Згідно з концепцією пригодницького твору М. Трублаїні, точкою зору І. Франка, М. Бахтіна, Є. Мелетинського, С. Павличко та ін., герой любовно-авантюрного, лицарського (куртуазного) романів, які розглядаємо як кавер-версії пригодницького сюжету, а також герой пригодницького роману епохи романтизму є фізично досконалою людиною з високою життєвою аксіологією, що стає на захист морально-етичних, релігійних цінностей свого народу, рятує кохану людину, відновлює справедливість, бореться зі стихіями, запобігає катаклізмам, то власне авантюрного – нерозважний у своїх учинках нейтральний персонаж або негативний персонаж, пройдисвіт, шахрай. Зазвичай пригодницький твір має так званий архетипний сюжет (за Ю. Ковалівим [451]), притаманний народному епосу (експозиція → зав'язка → кульмінація → розв'язка), одну або дві сюжетні лінії (лінію головного героя і лінію його коханої людини). Авантюрний твір найчастіше (але не обов'язково) складається з об'єднаних навколо героя розрізнених епізодів, у кожному з яких є своя зав'язка, кульмінація і розв'язка.

Отже, спираючись на всі ці тези, окреслимо і конкретизуємо семантичні поля дискурсивних термінів:

Пригода – неприємна подія, випадок, у яких герой художнього твору стає об'єктом чужої волі (наприклад, підміна немовлят чи їх викрадення,

несправедливі звинувачення й ув'язнення), жертвою прикрого збігу обставин (транспортна троща, хвороба коханої людини тощо); це лихо, яке змушує головного героя діяти, шукати шляхи вирішення проблеми чи й просто тікати від неї.

Авантюра – ризикований, нерозважний учинок героя художнього твору, унаслідок чого він потрапляє в неприємні ситуації, халепи і мусить з них виплутуватися (бажання змінити свій соціальний статус на вищий, швидко збагатитися, вирушення у подорож без нагальної потреби, пошуки гострих відчуттів, надмірна цікавість до чужого життя тощо).

Авантюризм – риса характеру героя художнього твору, що спонукає його до пошуку гострих відчуттів; схильність героя до ризикованих, нечесних оборудок, метою яких є соціальне, політичне вивищення, швидке збагачення. Авантюризм як модель поведінки людини є архетипним, адже оприявнений учинками героїв міфів і казок різних народів.

Пригодницький твір – це твір про пригоди героя, у які він був утягнений проти власної волі. Сюжет такого твору зазвичай лінійний (експозиція → зав'язка → кульмінація → розв'язка), а герой – майже ідеальна людина, яка стає на захист добра і справедливості. Класичними зразками пригодницького дискурсу є «Ловець орлів» Д.В. Шульца, «Зруйноване гніздо» А. Кащенко, «Чорна рада» П. Куліша, «Останній Ейджевуд» Ю. Смолича, «На уходах» та «Сагайдачний» А. Чайковського, «Чота крилатих» і «Огні з полонин» Юри Шкрумеляка.

Авантюрний твір – це твір про нерозважні, іноді з нудьги, рішення і вчинки героя, що спричиняють у його житті неприємності. Такий текст, як правило, складається із системи епізодів-пригод, об'єднаних головним героєм, а діяльність останнього спрямована на пошук гострих відчуттів, зміну соціального статусу чи й просто ошукування людей. Яскравою ілюстрацією авантюрного дискурсу в українській літературі є «Навіжені в Мексиці» Макса Кідрука, «Козаки в Московії» Юрія Липи, «Тореадори з Васюківки» В. Нестайка, «Гості на мітлі» В. Рутківського, «Мазепа»

В. Сосюри, «Золоті лисенята» Ю. Шпола, «Вітька + Галя, або Повість про перше кохання» В. Чемериса, пенталогія «Русалонька із 7-В...» М. Павленко. Показовою в цьому аспекті є трилогія Люко Дашвар «БИТІ Є»: у «Книзі 1: Гоцик» головний герой є відвертим адреналінником, якому вдається вляпуватися в халепи на рівному місці; головний герой «Книги 2: Макар» спрямовує свої дії на зміну свого соціального статусу в буремні для пострадянського простору 90-і роки ХХ століття, не гидуєчи бути альфонсом; у «Книзі 3: Макс» представлено злого фінансового генія, який через дитячі травми та юнацькі комплекси спрямовує всю свою енергію на помсту й упослідження інших людей [174].

На нашу думку, сам по собі концепт мандрівки не є жанророзрізнявальним. І в пригодницькому, і в авантурному творах може бути переміщення героя у просторі й часі на морському чи космічному кораблі, повітряній кулі чи машині часу тощо. Однак твори з позірною однаковою фабулою, але з різними типами героїв і причиною, що спонукала їх до дій, будуть належати до різних груп. Наприклад, «Робінзон Крузо» Д. Дефо, «Пригоди професора Вокса на острові Ципанго» Л. Чернова, «Поліські робінзони» Янки Мавра класифікуємо як авантурні (адже пригоди героїв були наслідком їх добровільної подорожі), тоді як «Одіссея капітана Блада» Р. Сабатіні, «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» Вал. Злотополюця та І. Федіва є пригодницькими, бо переміщення героїв було результатом жахливих життєвих обставин.

Якщо головний герой твору має високі моральні принципи, постійно переживає небезпечні ситуації унаслідок своєї діяльності, яку обрав через адреналінозалежність, поруч зі сполученням «авантурний твір» пропонуємо використовувати термін «адреналіновий твір».

Адреналіновий твір – твір, головний герой якого полюбляє пригоди, свідомо шукаючи їх, обираючи діяльність, що неминуче пов'язана з небезпекою (наприклад, слідчий, геолог, моряк, археолог та ін.), однак служить на благо суспільства. У такому значенні адреналіновий твір дуже

близький до пригодницького. Зразком адреналінового твору є повість «Нас було троє» Олеся Досвітнього, «І один у полі воїн» Ю. Дольд-Михайлика.

Авантюрно-пригодницький твір – це «густонаселений» твір зі жмутком сюжетних ліній різних героїв, які (лінії) у сукупності за типом подій і характеристиками актантів не можна однозначно класифікувати як авантюрний чи пригодницький тип. Такими є романи «Граф Монте-Крісто» О. Дюма, «Паризькі таємниці» Е. Сю, «Консуело», «Графиня Рудольштадт» Жорж Санд, «Катрін» Ж. Бенцоні, «Анжеліка» Анн і Сержа Голонів. В українській літературі авантюрно-пригодницький дискурс презентований романами «Сонячна машина» В. Винниченка, «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» М. Йогансена. Авантюрно-пригодницькою є повість О. Назарука «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця», адже поневір'яння героїні від дому до Стамбулу зумовлені її полонем, однак усі інші події в гаремі відбуваються через свідоме прагнення героїні соціально вивищитися. Термін «авантюрно-пригодницький» застосовний і до детективів, адже їхній головний герой стоїть на захисті добра і справедливості й у той же час він стає детективом через внутрішню потребу переживати небезпечні ситуації.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ

УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРИКО-ПРИГОДНИЦЬКОЇ ПРОЗИ

Українська література першої третини ХХ століття вибудовується на основі двох дискурсів: народницько-романтичного і модерністського. Основними об'єднувальними чинниками цих літературних дискурсів були перегляд літературних традицій і творення нової літератури, пошук та виховання власного читача.

Як зауважив Михайло Калініченко, головними завданнями української літератури було й залишається завдання націєстверджувальне: «Тому будь-яке студіювання масової складової українського духовного простору піднімає низку питань: чи причетна вона до розв'язання цього завдання? Чи байдужа? Чи руйнує національні цінності?» [123, с. 45]. Тамара Гундорова, аналізуючи зміст понять «популярна культура» і «висока культура» в українському літературному контексті початку ХІХ століття, говорить про те, що розмежування «народної» та «інтелігентської» літератур насправді відсилає до понять високої й низької культури, а їх синтез породив «новий культурний проєкт *популярного*, або “загальнонародного”, письменства» (курсив автора. – Т.Г.) [77, с. 85]. При цьому дослідниця наголошує: «Фактично, мова йде про особливий різновид масової української літератури» [77, с. 85]. З іншого боку, Т. Гундорова зауважує, що вже з середини ХІХ століття в українській літературі активізується тенденція до свідомого творення демократичної літератури – «універсальної», «усередненої», яка не зводиться ані до «літератури для народу», ані до «літератури для інтелігенції», а передбачає «симбіоз високої і низької культур» [77, с. 85].

Із переконаністю можна стверджувати, що письменники народницького спрямування, інтенсивно розробляючи історичний матеріал

та орієнтуючись на масового читача, створюють стандартизовані, гостросюжетні тексти, у яких порушують проблеми саме українського буття і національно-культурного відродження України. Проза на історичну тематику стає формою усвідомлення національної історії, спробою розібратися в сучасному за допомогою аналізу минулого. Як зауважила Стефанія Андрусів, «саме історична белетристика найбільш послідовно, всеохопно і масштабно підтримувала це думання історією, цей постійний діалог українця з українською історією, вгамовувала масову спрагу історії» [7, с. 143].

До історичного матеріалу звертаються чимало письменників Західної і Східної України, серед яких Б.- І. Антонич, Г. Бабенко, В. Бирчак, С. Божко, В. Будзиновський, М. Горбань, К. Гриневичева, Ф. Дудко, Я. Качура, А. Кащенко, Н. Королева, Ю. Косач, І. Крип'якевич, Р. Купчинський, Б. Лепкий, Ю. Липа, А. Лотоцький, Г. Лужницький, О. Назарук, О. Ольжич, Ю. Опільський, О. Соколовський, Л. Старицька-Черняхівська, В. Таль, О. Теліга, О. Турянський, І. Филипчак, А. Чайковський та ін. Названі українські письменники були роз'єднані й польсько-радянським кордоном, і світоглядними позиціями, а їхні твори були різними як за своєю художньою вартістю, так і за художньою інтерпретацією історичних подій, та, як справедливо зауважив Святослав Гординський, «література в Україні і на еміграції, бодай у 20-х роках, пливла одним потоком. Це були ще не дві літератури, як це є сьогодні, а одна» [66, с. 306]. Історія переважно показана як «конфлікт двох сил: душителів свободи і борців за неї» (С. Андрусів) [7, с. 76].

У художніх творах на історичну тематику, з одного боку, виробляються нові принципи поетики і стилістики, освоюються нові для української літератури сюжети, з іншого – незмінними рисами залишаються ліро-епічний виклад, пісенність оповіді, зображення селянського середовища як такого, де християнська мораль і національна культура збереглися в чистоті й недоторканості. Основна риса історичної прози цього періоду – авантюрно-

пригодницьке конструювання сюжету, тісне переплетення долі героя із суспільно-історичними процесами. Серед творів на історичну тематику зосередимося на повістях «Зруйноване гніздо» А. Кащенко, «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» І. Федіва і Вал. Злотопольця, «На уходи» А. Чайковського, «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця» О. Назарука як таких, що містять нові для української літератури теми, сюжети, презентують новий жанр і відповідають авантюрно-пригодницькому канону.

2.1. Художні особливості повісті А. Кащенко

«Зруйноване гніздо» (1915) як зразка українського фронтиру

Художнє осмислення теми фронтиру в українській літературі започатковано повістю Андріана Кащенко «Зруйноване гніздо» (1915). Євгенія Іванчукова, розглядаючи згаданий здобуток як «предтечу масової української літератури» [110, с. 323], ґрунтовно опрацювала й узагальнила рецепцію творів цього письменника [110], тому перейдемо безпосередньо до аналізу художніх особливостей зазначеного твору.

Повістю «Зруйноване гніздо» А. Кащенко вводить в українську літературу тему тотальної колонізації українських територій у кінці XVIII століття. Унаслідок російсько-турецьких воєн, що кардинально змінили геополітичну ситуацію в Північному Причорномор'ї та Південній Україні, Запорозька Січ, основним завданням якої був захист південних кордонів, утратила свою стратегічну цінність для Російської імперії. Тому в 1775 році російський уряд ліквідував козацьку твердиню як військове утворення і розробив програму масштабного заселення південноукраїнських земель, що увійшли до складу Російської імперії, російськими мігрантами, а також іноземними колоністами (болгарами, сербами, греками, німцями, молдованами) [21]. В аспекті світових геополітичних процесів освоєння

південноукраїнських земель було позитивним явищем, адже завдяки збільшенню населення активно розвивалося степове скотарство, землеробство, чумацтво, великих масштабів набули рибальство і торгівля, з часом – суднобудування й морський транспорт, металургійна галузь. Однак ці землі не були безлюдними, бо ще раніше на запорізьких землях козаки і козацька старшина засновували хутори / зимівники та слободи, саме сюди втікали селяни з Лівобережної та Правобережної України [17]. Для багатьох із них колонізаційні процеси стали фатальними, адже спричинили не лише порушення звичного побутування, а й втрату свободи через закріпачення, змушуючи полишати все і вирушати у світі в пошуках кращої долі.

Майже одночасно з українськими подібні процеси відбувалися на американському континенті, увійшовши у світову історію під назвою фронтір. Фронтір – рухомий кордон між землями індіанців та територіями, колонізованими європейцями у XVIII–XIX століттях. До наукового обігу це поняття уведено американським істориком Фредериком Тернером, який окреслив його як «точку зіткнення дикості і цивілізації» [398, с. 18]. На думку Соломії Павличко, теми фронтіру, освоєння і підкорення нового континенту, героїчної загибелі індіанських племен започатковано саме творами Майна Ріда [245]. Симптоматичним видається освоєння цієї теми саме пригодницькою літературою. Ф. Тернер наголошував, що вивчення просування фронтіру, «<...> людей, які зросли за таких обставин, а також політичних, економічних і соціальних його результатів, – це вивчення посправжньому американської частини нашої історії» [398, с. 14]. Та якщо в США фронтір як історико-культурне явище стало об'єктом масштабного спочатку художнього, а потім наукового осмислення, то в Україні через політичні утиски ці процеси залишалися ніяк не проартикульованими аж до початку XX століття. Ситуація українського фронтіру осмислюється в повісті «Зруйноване гніздо» не абстраговано-узагальнено, а через тілесний досвід персонажів у їхньому протистоянні російським колонізаторам, які в художній версії А. Кащенка були відвертими грабіжниками. В оповіді немає

відомих історичних постатей, а час марковано згадуванням важливої події, яку тяжко переживає Дмитро Балан: «Глибокі зморшки, що вже давно склалися на чолі старого козака, за останні тижні вдвічі поглибшали, а в довгих його вусах посивіли останні волосини <...>» [130, с. 3] – «вже три тижні» [130, с. 4]), як скасовано Запорозьку Січ.

Поштовхом до написання повісті «Зруйноване гніздо», як і решти творів Андріана Кащенка, була, безперечно, патріотична позиція самого письменника, який у своїх нарисах зазначав: «У перші роки біля мене не було такої людини, щоб пораяла мені прочитати історію моєї батьківщини – України, та дізнатися, хто я сам; у гімназії, звичайно, навіть не натякали про це, і я, разом із Семеном, найбільше читав оповідання Майн Ріда та Фенімора Купера; в хаті батьків теж не було нічого, щоб надало мені національної свідомості» [129, с. 442]. Отож А. Кащенко цілком свідомо збирався заповнити лауну в українській масовій літературі, створивши твір не менш цікавий за куперівський, але замість далеких та екзотичних американських прерій читач мав дізнатися про історичне минуле Катеринославщини. Відповідно до традицій роману фронтиру, закладених творами Ф. Купера, значну частину повісті «Зруйноване гніздо» відведено романтичним картинам ідилічної придніпровської природи, екзотичному навіть для сучасників письменника фронтірному побутуванню родин Баланів, Лантухів, Луб'яних на хуторі (зимівнику). У художній інтерпретації А. Кащенка буття козацьких сімей постає як гармонія з Богом і природою. Усе це повною мірою зближує повість українського письменника з американськими романами фронтиру, зокрема творами Ф. Купера, стосовно яких Дмитро Наливайко зазначав: «<...> присутність елементів сентиментальності та мелодраматизму; дуже часті розгорнуті поетичні картини природи, часто сповнені стихійної сили і бурхливої динаміки або ідилічного прозорого спокою; схильність до надто докладних і чуттєво забарвлених описів архітектури, побуду, одягу, звичаїв і, певна річ, портретів діючих осіб романної історії» [235, с. 362].

Як справедливо зауважує Володимир Поліщук, «класичними мотивами пригодницької літератури є любовна інтрига, любовний “трикутник” і колізії, пов’язані з ним» [257, с. 6]. Автор повісті «Зруйноване гніздо» експлуатує цей мотив повною мірою: Галя Баланівна і Дмитро Рогоза кохають одне одного, одружуються і щасливо живуть на хуторі, у них народжується син. Однак усе в один момент руйнується, бо приходять москалі-переселенці, забирають майно і землю, батька Галі забивають до смерті, а сім’ю закріпачують. Прикажчик хоче силою взяти Галю собі за дружину. Боротьба за кохану дружину і маленького сина є злютовувальним мотивом оповіді А. Кащенка. Аби постійно тримати читача в напрузі, письменник щедро використав у повісті й інші елементи пригодницького дискурсу: стрімка зміна розміреної оповіді на напружено-драматичну, недобрі передчуття і пророчі сни, протистояння позитивних і негативних героїв, бійки між ними, таврування героя, що ускладнює його переховування серед людей, утечі, таємні схрони, перевдягання, рятування коханої в останню мить, небезпечно для життя подолання дванадцяти дніпрових порогів перед остаточним звільненням.

Основні конфлікти і сюжетний розвиток повісті «Зруйноване гніздо» так чи так прив’язані до протистояння російського та українського світів. Як зазначив Натан Тamarченко, «принципове двосвіття», коли простір для героя чітко поділяється на «свій» і «чужий» світи, є характерним для авантюрно-пригодницької літератури: «“Свій” світ – сфера дій звичних (із погляду героя) життєвих законів і норм, як би вони не тлумачилися. “Чужий” світ, з усіма варіантами його зображення й осмислення, зумовлює можливість несподіваних, непередбачуваних подій і вчинків» [317, с. 8]. Протистояння двох світів у оповіді А. Кащенка зводиться до протистояння життя і смерті. Для старого Балана, його сина і дочки, Демка Рогози з братами «свій» світ – це не лише власний хутір, а вся степова Україна – Запорозька Січ, монастирі, Базавлук, тому, переміщуючись степовою територією, вони до певної міри не відчують дискомфорту, адже скрізь є козаки. У повісті Андріана

Кащенко трагедія протистояння поглиблюється тим, що представники чужого світу витискають / знищують героїв на власній території, що зближує їх з героями пенталогії Фенімора Купера – індіанцями, які зазнали нещадного винищення.

Чужий світ у повісті А. Кащенко представлений московитами, які постають як дике плем'я, некультурний народ: вони брудні, затуркані й покірні, як худоба, але всі з грабіжницькою жилкою. Так, Балани, шкодуючи прибульців, пускають їх до оселі, та останні поводяться в хаті так, що господарі були змушені переселитися до господарських приміщень. Чужий / російський світ оприявнений у повісті і як фольклорний світ мертвих, адже чужинці несуть смерть і розруху, що виявляється насамперед через нелюдськість їхньої поведінки: «кріпаки, що вже стеряли в собі іскру Божого духу, почали вибивати дух живого Бога з своїх братів» [130, с. 43]. Мертвотність світу, принесеного москалями, ще на початку повісті відчуває старий Дмитро Балан, оглядаючи руїни Запорозької Січі: «Тут смерть і неволя зазирає мені в очі. Ми ночуватимемо у вільній плавні під вільним небом!» [130, с. 33].

Поступово зі світу-раю чужинці перетворюють Україну на світ-пекло з його незмінними атрибутами: плач, кров, смерть. Загальний стан світу доповнений мікрообразом пекла в душі головних героїв [130, с. 50], уражених жахливими перемінами у власному розміреному житті. Разючі зміни в житті краю подано через повторну подорож Демка шляхами, якими він їхав вінчатися з Галею. Пекельний світ оприявнений і на асоціативному рівні: Галя і Демко звертають увагу на те, що прийшли занесли в хату «важкий дух» [130, с. 38], подорожні брудні, їхні діти «закаляні» [130, с. 37], непокірних козаків утримують «на стайні серед бруду й калу» [130, с. 43] (бруд був найпершою ознакою чорта, що виявилось в його назвах «нечистий», «немитник» [360, с. 533]; важкий дух у значенні «несвіжий, неприємний» також був невід'ємною ознакою потойбіччя). Як зазначив Василь Фащенко, деталь – «це немов детонатор, який готує вибух ланцюгової

реакції асоціацій. Але детонатор спрацьовує тоді, коли є вибухівка, коли його включають у сильний заряд глибоко пізнаних фактів» [330, с. 222]. Приналежність московитів до інфернального світу в повісті А. Кащенко виражено через символічну деталь: будуючи собі житло, переселенці беруть для підмурівків хрести і надгробки. Прикметно, що майже всі конфлікти, покарання героїв відбуваються на «ганку будинку, змурованого з надгробків січового кладовища» [130, с. 48], що дає підстави тлумачити страждання героїв як Божу кару за те, що дозволили зруйнувати Січ і розібрати військові курені на «гамазею» (крамницю), базар, хати [130, с. 33], були надмірно добрими, добровільно поступаючись власною хатою, утратили державницьке мислення («Рибачимо собі. А рибу в Микитино возимо продавати. Хоч би й довіку так жити, то байдуже» [130, с. 52]).

А. Кащенко виносить у назву повісті знаковий для українського простору образ: у свідомості українців гніздо завжди було символом притулку, надійного укриття, символом дому і подружжя, сімейного затишку, домашнього вогнища (звідси і фразеологізм «звити собі гніздо») [53, с. 106; 360, с. 210]. В українській літературі хутір утілює універсальну картину національного світу, де впродовж тривалого часу зберігалися найважливіші ознаки українського етносу, його традиції, звичаї, мораль. Тому не випадково твори багатьох письменників, наприклад Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, О. Назарука, І. Федіва і Вал. Злотопольця, А. Кащенко, розпочинаються з ідилічної картини українського світу, незмінними атрибутами якого є хутір, біла хатинка серед буйного садка, усміхнені люди в білих сорочках. У статті [143] ми дослідили кольоровий код української культури і визначили, що її колористика зумовлена давністю і складною архітектонікою світогляду її представників, тому в оздобленні речей українці керувалися не лише естетикою кольору, але й його енергетичним впливом. Обираючи колір для побутових речей, наші предки прагнули як передати свої почуття й емоції, так і створити певний енергетичний простір. Так, білування хати ззовні й усередині, вибілювання

полотна для рушників та сорочок можна тлумачити як намагання створити енергетичний простір, у якому можна звільнитися від негативу життєвих турбот і неприємностей, здобути спокій та умиротворення. Очевидно, таким архетипним сприйняттям кольору зумовлений і вибір білого прапора як знаку відмови від фізичного спротиву, що, певною мірою, пояснює і поведінку героїв А. Кащенка, які замість організованого збройного спротиву подаються у світи в пошуках вільного для них місця.

У повісті А. Кащенка хутір постає як своє місце на землі, дім-гніздо, який забезпечує героїв від негативного впливу соціального середовища, що вже так чи так зазнає російського впливу (тому й відчувається юна Галя Баланівна некомфортно в Лоцманській Кам'янці, де люди ходять у незвичному для неї одязі). Повноту хутірського буття як окремого всесвіту певною мірою акцентовано нумерологічною символікою: «На горбочку біля Базавлука, там, де річка, падаючи в Дніпро, розливалася просторим, як море, лиманом Великі води, за часів Запорозької Січі стояли *три* хати» (курсив наш. – Л. К.) [130, с. 3]. В українській міфології число три символізувало «весь світ» [53, с. 583], тому не випадково втрату хутора герої переживають не лише як майнові збитки, а і як втрату власного єства та, найголовніше, – свого світу. Поступово образ хутора, перебираючи на себе потужне філософське навантаження, переростає на символ усієї України шляхом накладання реального географічного простору (реальний хутір біля Дніпра) на дещо умовний, значною мірою символічний простір (події відбуваються неподалік від найбільшої національної святині – Запорозької Січі). Зруйнована Запорозька Січ постає символом усієї України, загарбаної Російською імперією. Мотив передчуття лихого майбутнього («серце старого запорожця передчувало недобре» [130, с. 35]) розгортається вже на початку повісті, увиразнюючись мікрообразами червоного сонця [130, с. 30], червоних плавнів [130, с. 30] і доповнюючись пізніше ознаками очевидного руйнування та занепаду («стежка почала заростати споришем», січові стіни «почали вже обсипатися і поростати травною» [130, с. 31]).

Та якщо у творах про американський фронтір винищення корінного населення подається як неможливість протистояти більш потужній європейській цивілізації, то в повісті Андріана Кащенка утрата української державності розгортається як наслідок пасивності народу, втрати згуртованості, здатності до героїчного протистояння. І причинами такої історичної ситуації, на думку письменника, були зрушення в українській ментальності, нівелювання козацтва, яке з військового стану поступово перетворюється на аграрний і, приборкуючи собі «крила» одруженням [130, с. 45], усувається від державного життя, задовільняючись тихим, забезпеченим існуванням на хуторі. До такого розуміння історичної ситуації підводить епізод розмови Демка Рогози зі старшим братом Петром: останній дорікає молодшому одруженням і не збирається допомагати у визволенні невістки з небожем. Дужий козак вирушає у путь лише для того, щоби покарати москаля, який, відрізавши Демкові оселедця, принизив в особі меншого брата все козацтво. Петро не заспокоюється доти, поки не зрізує пасмо волосся разом зі шкірою з голови підручного управителя. Таким чином А. Кащенко трансформує поширений у літературі фронтиру мотив скальпування ворога як символу перемоги над ним (з іншого боку, звичай знімати шкіру з голови ворога був поширений і серед скіфів, та не маємо підстав стверджувати, що український письменник знав про це). У повісті «Зруйноване гніздо» старший брат стає для зневіреного Демка Рогози таким собі *Deus ex machina*, завдяки якому сім'я возз'єднується. З іншого боку, Петро Рогоза викликає асоціації з Натті Бампо зі славнозвісної пенталогії про Шкіряну Панчоху (згадаймо, що А. Кащенко захоплювався цими творами): герой-самітник Ф. Купера завше допомагав комусь, виручав із біди, а коли його місія завершувалася, повертався в ліси.

Петро Рогоза сприймається і як український варіант Робіна Гуда: як і останній, кашченківський герой карає тих, хто познущався з вільних жителів хуторів, розділяє одібрані в управителя і прикажчика гроші між нещасними втікачами, нічого не залишаючи собі («А мені нащо ота полова?»

[130, с. 104]). В описах учинків старшого Рогози акцентовано на його безкорисності, неймовірній силі, козацьких хитрощах, умінні долати небезпечні Дніпрові пороги, що загалом було властиво саме козакам-характерникам. На характерництво як уміння перетворюватися на хорта чи вовка вказують, на нашу думку, деталі зовнішності кашенківського звияжника: руки укриті чорним волосся, «<...> все його могутнє й волохате від волосся тіло було в усій красі» [130, с. 68].

І. Лисяк-Рудницький, спираючись на тезу Ф. Тернера про пограниччя, стверджує, що на формування ментальності українців уплинуло геополітичне розташування України: між Заходом і Сходом [193, с. 4]. На думку О. Кульчицького, це зумовило формування двох протилежних типів характеру: *vita maxima et heroica* та *vita minima* [182, с. 53].

Перший тип передбачає героїку боротьби, прагнення перемог, неприйняття рутинного буття, обмеженого сімейним побутування. І саме такими були запорожці. Та у повісті «Зруйноване гніздо» Запорозька Січ відтворена лише в образі пустки: порожній Ківш, заросла споришем стежка, численні будівлі, башту біля січової брами, хрести із запорозького кладовища використано для будування князівського палацу. Нездоланність і велич козацької твердині залишилася хіба що у спогадах старшого покоління (Дмитра Балана, ченця Пилипа, садівника Глоби, старого Гарабурди, діда Лантуха), тоді як молодь щиро вірить у можливість побудувати нову Січ (тобто створити нову Україну) за Дунаєм, на турецькій землі, бо «після скасування Запорозжя вже ніде не можливо було вільно прожити» [130, с. 328].

Другий тип – *vita minima* – це «відступ у себе», намагання не висовуватися попереду інших, перебути, перечекати, зберегти себе у найскладніших соціально-історичних катаклізмах (очевидно, такими світоглядними настановами і пояснюється знаковий для українського морально-етичного простору фразеологізм «моя хата скраю»). У цьому аспекті значущим є образ садівника Глоби – попри всі нещастя, які впали на

«сидюків», старий залишається вдома, при прощанні з козаками в його очах «був тихий спокій і *покірливість*» (курсив наш. – *Л. К.*) [130, с. 88], бо не може полишити своєї праці: «Не для себе працював я, для людей. Божої рослини князь не з’їсть, а як помре, то з собою не візьме... Хоч так, хоч сяк, а мої садочки людям на користь підуть» [130, с. 88]. Тобто у художньому осмисленні А. Кащенко колонізація південноукраїнських земель і закріпачення українців постає як наслідок ментальних зрушень, домінування серед нащадків запорожців пасивного психотипу. На підтвердження цієї версії свідчать умови, у яких народилися і зростали головні герої повісті: утративши ліву руку, Дмитро Балан осів біля Базавлука, «<...> прожив з своєю дружиною, не маючи дітей, *більше як тридцять років*. Після смерти ж жінки одружився з дочкою свого сусіда Лантуха і з нею прижив Івана та Галю» (курсив наш. – *Л. К.*) [130, с. 4]. Можемо припустити, що за тридцять років господарювання на хуторі, а також через неучасть у соціальних процесах, у Дмитра на генетичному рівні атрофувалася здатність боронити свої інтереси (у тексті це увиразнює мотив безпліддя першого шлюбу героя), тому нащадки колишнього воїна не спромоглися захистити свою землю і свободу.

Мандри / утеча як структуротвірний елемент пригодницького жанру в повісті «Зруйноване гніздо» пов’язана з пошуками нового для себе місця у світі («кудись підемо звідсіля» [130, с. 44]), вільного буття за межами України, що зближує героїв А. Кащенко з героями класичної української літератури «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького, «Дорогою ціною» М. Коцюбинського, та найбільше – із героями романів Ф. Купера, які, полишаючи рідні місця і рухаючись на захід, все ж сподівалися знайти місце для свого світу. Як зазначила Г. Колісник, «<...> утеча як така, а особливо з дому, часто розглядається як метафора смерті: утечу можна трактувати як витіснення з упорядкованого космосу» [140, с. 51]. Вигнані з власного простору герої А. Кащенко щасливо рятуються від смерті, однак усвідомлюють, що в нових, імперських реаліях вони приречені на довічне

волоцюзтво [130, с. 60] (тобто поставлене москалями-посіпаками тавро у вигляді літери «Б[родяга]» зі знаку на тілі Демка Рогози перетворюється на символ подальшого буття його сім'ї).

В. Беляєв, аналізуючи повість «Зруйноване гніздо», звернув особливу увагу на історичні неточності в ній. Дослідник зазначив, що задля досягнення максимального емоційного ефекту викриття колонізаційних процесів прозаїк удається до «силуваного пришвидшення подій, порушення історичної правди, концентруючи, без належних підстав “зводячи” до кількох днів і тижнів 1776 року події, що будуть характеризувати наступне десятиріччя. Так, масова роздача запорозьких земель пов'язана з приєднанням Криму (1783), тоді ж генерал-прокурор Сенату князь Вяземський одержав, зокрема, землі Старої й Нової Січі. Селянство Лівобережжя і Слобожанщини було остаточно закріпачене указом від 3 травня 1783 року, але на Півдні кріпосне право не знайшло ще юридичного оформлення. Лише за Павла I на ці землі була поширена чинність указу про закріпачення селянства (указ від 5 квітня 1797 року), тоді ж встановлено триденну панщину» [26]. Усе ж переконані, що хронологічні зміщення історичних подій у повісті А. Кащенко є менш значущими, ніж художня цінність і читацьке визнання згаданого твору, що лише протягом 1915–1919 років перевидавався тричі.

Отже, маємо всі підстави стверджувати, що саме повістю А. Кащенко «Зруйноване гніздо» було вперше введено в українську літературу жанр фронтиру⁴. Відповідно до традицій роману фронтиру, значну частину повісті відведено романтичним картинам ідилічної придніпровської природи, фронтирному побутуванню козацьких родин на хуторі. У повісті конструктори пригодницького жанру: розмірена оповідь стрімко змінюється на напружено-драматичну, мотиви недобрих передчуттів і пролептичних снів, протистояння хороших і поганих героїв, бійки між ними, таврування героя,

⁴ Згодом якоюсь мірою цей жанр, але у варіанті сибірського фронтиру буде представлено романом Володимира Гжицького «Чорне озеро (Кара-Кол)» (1929), де трагічні наслідки колонізації художньо оприявлено через долю алтайських народів. Однак за своїми художніми складниками указаний твір усе ж належить до жанру інтелектуального роману, тому й залишається поза основною нашою увагою.

утечі, таємні схрони, перевдягання, рятування коханої в останню мить, небезпечно для життя подолання дванадцяти Дніпрових порогів перед остаточним звільненням.

Повість А. Кащенко «Зруйноване гніздо» є спробою реставрувати травматичні події української історії, з яких, на думку письменника, і розпочалося державницьке згасання України. Хутір-гніздо як архетипний український простір є в повісті тривимірним: це і реальне поселення (матеріальне), і духовний космос нації (духовне), й український світ загалом, тобто сама Україна (символ), тому його руйнування прирівнюється до руйнування всього національного світу. Проблеми, яких торкається письменник, залишаються відкритими, та справжня література, як правомірно стверджує В. Габор, і не повинна вирішувати питання, а лише їх ставити [78, 167].

2.2. Пригодницька повість Вал. Злотопольця та І. Федіва

«Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» (1918) як національний варіант робінзонади

У першій третині ХХ століття, коли українська культура функціонувала в загальноєвропейському контексті, фонд вітчизняної літератури поповнився новими сюжетами й образами, темами і мотивами. З іншого боку, українська література цього періоду не втрачала зв'язку з гуманістичними традиціями літератури ХІХ століття, розвиваючись у руслі двох тенденцій. Одна з них передбачала опору на загальнодемократичні цінності, формування людської гідності, честі, внутрішньої свободи особистості. Інша втілювала прагнення до виховання національної свідомості, любові до рідної землі та мови, до свого народу, гордості за його

героїчне минуле. Обидві проблемно-тематичні домінанти знайшли своє втілення в пригодницькій повісті Вал. Злотопольця та І. Федіва «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові», яка є першим репрезентантом жанру робінзонади в українській літературі.

Поняття «робінзонада» має тривалу історію наукового побутування. Воно досить поширене в мистецтві, тому цілком закономірно, що його зміст, як і багатьох інших понять, час від часу уточнюється і видозмінюється – це і жанр, і піджанр, і структура, і мотив. Так, сучасний літературознавець Ю. Попов тлумачить парадигму «робінзонада» з позицій міфоаналізу як «традиційну сюжетну структуру», в основі якої лежить ситуація ізоляції людини (групи людей) на острові [264, с. 484]. На його думку, робінзонада як літературна структура є «одним з найдавніших архетипів людського буття»: «Мотив відокремленості людини (групи людей) від навколишнього світу наявний вже в бібл. переказах про Потоп та Іону, в ант. міфі про Філоктета та “Одіссеї” Гомера» [264, с. 484]. У широкому розумінні Юрій Попов детермінує робінзонаду як «різновид авантюрного роману» [264, с. 485]. Юрій Ковалів означає робінзонаду як «мотив існування ізольованої людини на острові» [197, с. 335], тобто розглядає як формально-змістовий компонент, який «мандрує» з твору у твір.

Найбільш поширеним є визначення робінзонади, запропоноване російським літературознавцем і мистецтвознавцем Олександром Анікстом, який розглядав її як «піджанр пригодницької літератури» про виживання одного або декількох героїв на незаселеному острові [8]. На наш погляд, саме це визначення робінзонади є найточнішим і дає можливість охопити всі мистецькі здобутки, в яких змальовано життя і пригоди «відокремлених особистостей поза суспільством» (О. Анікст) [8] (не лише літератури, а й кіно, наприклад, «Залишитися в живих» (2005, США)).

До наукового обігу термін «робінзонада» увійшов завдяки німецькому письменнику епохи рококо Йоганну Готфрідру Шнабелю, який уперше використав його у передмові до своєї філософської утопії «Острів

Фельзенбург» («Insel Felsenburg»), надрукованій 1731 року. Утворений за аналогією до назв «Іліада», «Генріада», «Лузіада» термін виявився досить удалим, адже давав можливість водночас наголосити на епічності твору і пригодницькій структурі останнього. Основою стало ім'я героя однойменного роману Д. Дефо «Робінзон Крузо» (1719). Та тема виживання людини на незаселеному острові не була художньою знахідкою Д. Дефо. Самотнє життя людини на дикому острові змалював ще в XII столітті араб Ібн Туфайль. Ще раніше про подорож на Місяць і життя людей серед неземних істот написав Лукіан Самосатський (120–180 роки н. е.) у своїх фантастичних романах «Ікароменіпп, або Захмарний політ» і «Правдива історія». Певною мірою сюди можна приєднати й останній твір Шекспіра – його трагікомедію «Буря» (1610–1611).

Надзвичайна популярність роману Д. Дефо спричинила неймовірну кількість наслідувань твору і стала поштовхом до появи особливого типу оповіді про мандрівників, які опиняються наодинці з природними стихіями і змушені виживати без цивілізаційних вигід, що й дало підстави виокремити новий жанр авантюрно-пригодницької літератури – робінзонаду («Подорожі і пригоди Вільяма Бінгфільда», «Життя і пригоди Джона Даніеля» і «Морська подорож Петра Вількінса» Р. Пултока, «Таємничий острів» Ж. Верна, «Новий Робінзон» І. Кампе, «Мауглі» Р. Кіплінга, «Тарзан» Е. Берроуза, «Олена-Робінзон. Пригоди дівчинки на безлюдному острові» Е. Гранстрема, «Кораловий острів» Р. Баллантайна, «Острів доктора Моро» Г. Веллза, «Володар мух» В. Голдінга, «Острів напередодні» У. Еко, «Поліські робінзони» Янки Мавра та ін.). Як зазначив Роберт Аппельбаум, роман про Робінзона Крузо є однією з небагатьох книжок, яка досягла «статусу міфа», бо вже зафіксовано понад п'ятсот «історій про незаселений острів» за моделлю Крузо від класичних та арабських аналогій до варіацій міфа сучасних авторів, як, наприклад, Дерек Волкотт [399, с. 188].

Популярність робінзонівського сюжету у світовій літературі Ю. Попов пояснює неабиякою його пластичністю, що дозволяє порушити у творах

низку екзистенційних проблем: «безперервна боротьба людини з природою, її приборкання та водночас єднання з нею», «відчуття власної самоцінності та власних можливостей людини, радість натхненної творчої праці», і найголовніше – «спроба створення кращого світу, ніж той, що був примусово чи навмисно покинутий, утопічна мрія про соціальний устрій, де немає місця гнобленню, вадам та злиденності» [264, с. 485]. Кауді Шерил, вивчаючи канадську пригодницьку літературу епохи Конфедерації, пояснювала популярність робінзонади з позиції колоніального дискурсу: пригоди і виживання чоловіків у пустелі представлено як необхідні заняття для білих хлопчиків середнього класу, які повинні перетворитися на успішних дорослих лідерів, бажаних для молодої нації [406].

В українській літературі робінзонівська тема розробляється із тривалим запізненням, аж на початку ХХ століття, маючи майже двісті років свого побутування в Європі. Певною мірою це можна пояснити тим, що в українських реаліях важко було змоделювати подібну ситуацію (відсутність виходу до світового океану, відсутність далеких екзотичних колоній, до яких би можна було помандрувати в буденних справах, осілість як ментальна риса). Уперше жанр української робінзонади було репрезентовано пригодницькою повістю Вал. Злотополюця та Ігоря Федіва «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові»⁵, написаною в

⁵Нам так і не вдалося установити, на якому етапі і звідки взялася ця назва, адже при помітних стилістичних відмінностях ця повість усе ж тричі (а двічі за життя одного з авторів), виходила під назвою «Син України»: перше видання – 1919 року (Київ – Кам'янець – Відень: Вернигора), друге – 1946 року (Авсбург, Німеччина), і третє – 1992 року (Львів: Просвіта). Нами проведено порівняльний аналіз видань «Син України» (Авсбург, 1946) і «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» (Київ, 2007) і встановлено, що при повному збереженні сюжетних деталей, тексти суттєво відрізняються в стилістичному плані, як от «сливе», «мурини», «жур», «Європа» (с. 30–33) і відповідно «майже», «негри», «журба», «Європа» (с. 38–41) тощо. У виданні 1946 року є епіграф із поезії Івана Франка, однак у виданні 2007 року він відсутній, зате помітно розширено вступну частину, деталізовано анонси до розділів. Принципово важливою відмінністю є поява у виданні під назвою «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» десятого розділу «Оборонець покривджених», що дещо увиразнює образ героя як захистика національних інтересів. У цьому виданні відсутня також карта руху Миколи Наливайка: в авсбурзькому виданні на карті унаочнено шлях героя і

1918 році. Як слушно зауважив Михайло Слабошпицький, українську варіацію класичного сюжету створено в часи, коли Україна потребувала своїх героїв, «які свідчили б про силу, розум, волю, наполегливість і винахідливість української нації» [290, с. 220]. У своєму післяслові до другого видання повісті І. Федів згадує, що остання народилася як реакція на німецький фейк роману Д. Дефо – «Новий Робінзон» Й. Г. Кампе (саме цей твір видавництво «Вернигора» доручило перекласти йому, Петру Чорноморському / Ігорю Федіву). Патріотично налаштований І. Федів, перекладаючи твір, паралельно створює власний, такий, що буде корисний саме українському читачеві: «Та поволі в уяві почав зароджуватися новий – український Робінзон. Робінзон, що міг захопити українських юнаків. Юнаків пробудженої української нації. І я, настільки зумів зробити це юнацьким, маловправним ще пером, старався влити в героя повісті українську душу, щоб вона своєю кришталюю чистотою і теплотою та лицарською шляхетністю промовляла до душі наших юнаків, ушляхетнювала і виховувала в любові до Бога, до Батьківщини, свого народу й кожної людини, гідної нашої пошани й любови» [332, с. 177]. Згодом до нього приєднується і Вал. Злотополець⁶, один із учасників славнозвісної та трагічної битви під Крутами.

Повість «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» невелика за обсягом, має відносно просту композицію, містить усього одну сюжетну лінію з повільним у хронологічному порядку розвитком дії, не переобтяжену сюжетними лініями другорядних персонажів. Для твору характерна неісторичність походження персонажа. Письменники

місцезнаходження острова Нова Україна. У трьох перших виданнях першим автором фігурував І. Федів і лише в четвертому – Вал. Злотополець.

⁶ Українські історики І. Робак та З. Савчук у монографії «Валентин Отамановський – революціонер, вчений, організатор науки» (Харків: Колегіум, 2013) виклали результати свого архівного розслідування і стверджують, що під псевдонімом Вал. Злотополець писав Валентин Дмитрович Отамановський і саме йому належить авторство повісті «Син України» (Відень: Вернигора, 1919), відомої нині як «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові»; роль І. Федіва у створенні цього тексту, на думку харківських дослідників, була суто технічною.

не акцентують на конкретних історичних фактах – битвах, походах, не конкретизують час і місце, картини походів і битв розмиваються. Історичний фактаж захований на маргінесі, він стає наче непотрібним, бо на перший план виведено людину. Безперечно, автори повісті мали дві мети. Перша – це прославити мужність воїнів, що гинули на полі бою за рідну землю. Друга – презентувати ідею: коли йдеться про долю рідного краю, потрібно забути про власну славу, почесі, обр́азу і зарозумілість заради спільної мети – захисту рідної землі від нашестя ворога.

Описова назва твору може бути даниною претекстам Д. Дефо і Й. Г. Кампе, а з іншого – таким собі маркетинговим прийомом, аби привернути увагу максимальної кількості читачів, захопивши їх екзотичністю сюжету. Так, для зацікавлення читача у повісті використано мотиви, властиві пригодницькій літературі, – утеча з полону, боротьба з невідомим звіром, поїдання екзотичних рослин (картоплі, кукурудзи, цитрусових), оборона від племені людодів, знаходження скарбів на затонулому кораблі; представлена й освітня функція (читач дізнається, що картопля і кукурудза (пшінка), які українці традиційно сприймають як автохтонні культури, насправді походять із Америки). У повісті природу зображено в дусі романтизму – вона прекрасна і велична, але водночас грізна своїми стихіями.

Спираючись на текст повісті, можна скласти повну картину життя XVII століття, намалювати маршрут руху героя (перше і друге видання доповнені детальною картою, на якій стрілочками показано рух героя світом). Описи поєднуються за принципом нанизання. Приступаючи до написання повісті, автори, безперечно, були ґрунтовно ознайомлені з українською народною творчістю, українською історією. Розділи, у яких йдеться про соціально-економічний стан України, боротьбу з татарами, а потім і поляками, за своєю простотою і природністю нагадують твори народного епосу (думи, історичні пісні). Народнопоетичність оповіді досягається шляхом використання типових епітетів («біле тіло козацьке»,

«думка за думкою гнались, як бистрі дніпрові хвилі», «буйний вітер», «зарідав, як мала дитина», «сивий, як голуб, дідусь», «ясне, веселе сонечко», «зелені сади», «пишні палаци», «бусурманські окуви», «сорочки обов'язково білі», «очі карі», «личко біле», «брови чорні», «мученицька смерть» [106, с. 8–29]).

У зображенні авторів повісті Україна – знівечений, знищений поляками край: «Всюди чув лиш одне: то тихе зітхання, то прокльони, то плач матерів, жінок і сестер. Там батька вбито, в того брата ляхи на палю посадили; там ціле село спалили й вирізали людей упень, там церкву жиди зачинили; цього, як коня, ксьондз до таратайки запрягав; в оцьому селю орють людьми, неначе худобою. Немов саме велике пекло розкрилося в широкій, веселій колісь Україні» [106, с. 7]. Загальний емоційно-психологічний стан населення підкреслено колористичними ознаками, серед яких домінують чорний колір і кров («чорне гайвороння», «чорна прірва», «чорна ніч», «чорний мур», «чорна безодня», «чорне склепіння льоху», «калюжі крові», «закривавлені немовлята», «все облите кров'ю», діти і жінки – «живі трупи», «купи трупів» [106, с. 8–24]), що зумовлюють трагічний пафос оповіді.

У повісті немає деталей, що презентували б зовнішній вигляд головного героя, натомість в авторській характеристиці Микола Наливайко постає як фізично довершений чоловік. Очевидно, автори свідомо уникають конкретизації зовнішності героя, аби реалізувати свій задум – утілити в його образі українського робінзона. Моделюючи образ Миколи Наливайка, автори повісті спираються на поетику лицарського роману: герой – втілення лицарських чеснот. Наділяючи Наливайка позитивними рисами, письменники акцентують на його внутрішніх якостях: освічений, енергійний, мужній, хоробрий, стійкий, винахідливий, відданий Батьківщині. Герой – уособлення гордої, сильної духом, національно свідомої особистості, готової пожертвувати своїм життям заради високої мети. Як і середньовічні лицарі, він захищає слабких і знедолених в Україні, обороняючи її від внутрішніх і зовнішніх ворогів, визволяє поневолених українців із татарського полону.

У своїх діях герой керується козацькою етикою і християнською мораллю, що було обов'язковим для справжнього лицаря: не полишає в біді побратимів, поводить в неволі мужньо і гідно, не намагається привласнити гроші з потонулого корабля, ставиться до врятованого туземця з повагою і розумінням, не перетворюючи його на раба. Такими рисами український робінзон виграшно відрізняється від свого англійського прототипу.

Робінзон Д. Дефо є типовим авантюристом, який свідомо прагне пригод і швидкого збагачення. Він холоднокривно продає в рабство відданого йому хлопчика Ксурі, залишає напризволяще в горах пораненого провідника. З одного боку, він як добродійний християнин не розлучається на острові з Біблією, та з іншого, як тільки з'являється можливість, стає експлуататором: першого ж туземця, що приєднується до нього на острові, він робить своїм рабом. Будучи сам, м'яко кажучи, не зовсім порядною людиною, герой не плекає ілюзій щодо порядності інших, тому ночами ретельно зачиняє двері від відданого йому П'ятниці.

У повісті Вал. Златопольця та І. Федіва Микола Наливайко – не самотня, відірвана від суспільства людина. Герой – це мікрокосм, у якому сфокусовано макрокосм українського народу. Він здатний відтворити його в іншому світі. Подорожування є принциповим моментом, адже переміщення у просторі дає можливість продемонструвати всі якості актанта: він і воїн, і ремісник, і хлібороб, і державотворець. Перебуваючи на острові, герой облаштовує власний побут відповідно до українських традицій – одомашнює лам, розводить городину, садовину, налагоджує гончарну справу, ковальство. На відміну від Робінзона Д. Дефо, який був забезпечений майже всім необхідним, навіть подушками, Миколі Наливайку не вдається застатися речами й інструментами з уламків корабля; йому доводиться робити все самому. Аби вижити на острові, українець бореться з різноманітними перешкодами, виявляє себе винахідливою людиною, здатною не лише воювати, а й влаштувати собі матеріальний добробут власним розумом і руками, здатною прожити власною працею.

Як зазначає Ю. Карпенко, «письменник підбирає або конструює не тільки особисті імена, а й усі компоненти ономастичного простору твору. Ім'я в художньому творі може сказати більше, ніж задумав письменник» [124, с. 36]. Антропоцентричні заголовки були дуже поширеними в епоху Романтизму, бо давали можливість акцентувати на основному об'єкті зображення – людині. В імені героя автори komponують два знакові для України імені – Микола Наливайко. Ім'я «Микола» було досить поширеним в Україні, бо українці вірили, якщо дитину назвати на честь святого, то останній буде її захищати. А Микола Чудотворець (Угодник) був найбільш шанованим серед українців, адже саме він уважається заступником людей від усіх нещасть, допомагає людині не втрачати сили духу [53, с. 375].

Про родовий зв'язок Миколи із Северином Наливайком зауважено у вступі повісті: «Дядька твого Северина спекли ляхи в мідному бику» [106, с. 11]. Северин Наливайко – український військовий діяч, козацький отаман, гетьман Війська Запорозького, керівник антишляхетського повстання 1594–1596 років у Речі Посполитій. Отже, герой пригодницької повісті Вал. Злотополя та І. Федіва як ідеальний середньовічний лицар має аристократичне походження, що зумовлює його шляхетність, освіченість, моральність, релігійність, шляхетність, самовідданість, мужність. Окрім військової доблесті герой наділений багатьма іншими чеснотами: він уміє поводитися у світському товаристві, підтримувати бесіду, вишуканий у спілкуванні, особливо з дамами. Навіть на безлюдному острові він стежить за своїм зовнішнім виглядом, аби в суботу сорочка була білою (випраною). Аристократизм Миколи як іманентну, а не набуту внутрішню сутність відзначає і його танжерський господар: «Ввічливий та стриманий, він [Микола] – ніколи не виявляв невірницького пригноблення. Навпаки, почуття самопожертви було для бранця джерелом самоповаги, що незримим ореолом оповивала його постать. У рухах і поведінці він видавався *здетронізованим королем*» (курсив наш. – Л. К.) [106, с. 41]. У повісті

відтворено духовну місію справжнього аристократа: не розкошувати за рахунок праці інших, а працювати разом із ними, долучати їх до культури.

Та якщо герої середньовічних лицарських романів, європейських пригодницьких романів були байдужі до свого національного минулого, долі власного народу, зазвичай здійснювали свої подвиги на честь своєї дами, аби захистити свою честь чи честь свого роду або й просто заради особистої слави, то герой Вал. Злотопольця та І. Федіва всю свою енергію спрямовує на захист українського народу і становлення України як європейської держави, що зближує його з героями українського героїчного епосу. Кожен середньовічний лицар повинен був обрати собі шляхетну даму, звеличувати її, вершити ратні подвиги на її честь, брати участь у турнірах. У чоловічому просторі повісті Вал. Злотопольця та І. Федіва повністю відсутній любовно-еротичний елемент, що був невід'ємним складником лицарських і пригодницьких романів, жінка як інша стать присутня лише в образі матері або сестри. Для Миколи Наливайка Прекрасною Дамою є Україна. Те, що Україна заміняє йому реальну жінку, виражено опосередковано. Поруч із народнопоетичними звертаннями («Україно-нене! Невже ж я тебе побачу?») [106, с. 131]), у повісті використовуються епітети, означення, що зазвичай уживаються стосовно коханої жінки, які автори повісті адресували устами героя Україні: думав про «таку далеку й солодку *Вкраїну*» [106, с. 79]; оповідав про «любу *Вкраїну, про її пишну красу*» [106, с. 132]; «*його любовна туга* горіла тепер рівним вогнем, немов лампада нерукотворна перед образом розп'ятої Матері-Вкраїни» (курсив наш. – Л. К.) [106, с. 162]. Саме їй Микола відданий і душею, і тілом, тому навіть у моменти глибокої депресії та зневіри відкидає самогубство, адже його життя належить не йому, а Україні. Вважаємо, що в художньому творі українських авторів на інтерпретації Миколи Наливайка певною мірою позначилася специфіка поетики революційної романтики, згідно з якою, у час, коли всі мали будувати державу, любов та сімейне життя відходили на другий план.

У роздумах про причини відсутності української держави герой української робінзонади висновковує: все через те, що «за жінок брали чужинок із ворожого народу» [106, с. 130]. Шлюб із чужинкою Микола Наливайко розглядає як зраду Вітчизні, тому без вагань відкидає пропозицію багатій мусульманки одружитися з нею. Така інтерпретація вчинку героя в художній його реалізації має історичну й духовну основу. З погляду національної самосвідомості, дитині, народженій у міжнаціональному шлюбі, рано чи пізно доведеться обирати якусь одну націю. І досвід багатьох віків свідчить, що зазвичай цей вибір відбувається на користь національності з більш високим соціальним, культурним чи етнічним статусом. Підтвердженням цього є трагічний досвід української історії, найяскравіше презентований долею аристократичного роду Вишневецьких, чоловіки якого традиційно одружувалися з іноземками: Дмитро Байда Вишневецький був одним із організаторів козацтва і засновників Запорозької Січі, а Єремія Вишневецький – придушувачем козацько-селянського повстання. Українська нація без власної державності, у стані упослідженості завше програвала російському батьку чи польській матері. Проблему згубності для українського народу міжнаціональних шлюбів ще раніше осмислював у своїй творчості Тарас Шевченко. За його поетичною версією, Іван Гонти (поема «Гайдамаки») вбиває власних синів через те, що їхньою матір'ю була полька-католичка, хоч багато хто з істориків стверджує, що такого насправді не було. Очевидно, Т. Шевченко свідомо моделює таку ситуацію: йому важливо донести до читача думку про те, що сини Гонти не підтримають батька у боротьбі за українську державність, адже почуватимуться частиною іншої, ворожої нації й захищатимуть іншу релігію.

З розвитком мотиву подорожі (хоч і проти власної волі героя) у повісті Вал. Злотопольця та І. Федіва пов'язано реалізацію проблеми місця України серед інших держав світу. Зображуючи поневіряння світами Миколи Наливайка в неволі, автори акцентують на тому, що герой із болем усвідомлює: ніхто не знає про Україну як державу. І хоч у Західній Європі,

Північній Африці знають про козаків, але ідентифікують їх не як українську націю, а як військове об'єднання, що гідно стримує навали татарських орд. І лише завдяки політичним і військовим здобуткам Богдана Хмельницького Україна змогла заявити про себе як серйозного гравця на світовій політичній арені. Вал. Злотополец та І. Федів, розгортаючи сюжетну лінію Миколи, послідовно підводять до думки про те, що усвідомлення людиною себе як частини великого цілого – народу впливає на її життєву позицію і вчинки: «Відтоді, як він [Микола] довідався, що Вкраїна стала самостійною державою, світогляд запорожця цілком змінився» [106, с. 166]. Якщо спочатку Микола поведився як людина, змушена задля виживання співіснувати з туземцем, то, прочитавши в англійських газетах статті про події в Україні, він уже позиціонує себе як громадянин держави: оголошує свій острів українською колонією, вивішує жовто-блакитний прапор і навіть створює Урочисту обітницю колоністів о. Нової України, що за своїми засадами є хоч і примітивною, та все ж конституцією (визначено державну мову, вихідні дні, кару за сепаратизм і зраду тощо). У повісті запропоновано і шлях вирішення проблеми неоднорідності населення України. Микола Наливайко знає декілька мов, що дає можливість порозумітися з різними людьми, однак усі, хто опиняється на острові (тубільці, іспанці), поступово вивчають українську мову як таку, що дає можливість спілкуватися з господарем острова, отримувати від нього нові знання про світ, речі побуту і їх використання.

Вал. Злотополец та І. Федів, перебуваючи у вирі політичних і суспільних зрушень в Україні (проголошення автономії України (10 червня 1917 р.), утворення Української Народної Республіки на чолі із Центральною Радою (9 (22) січня – 29 квітня 1918 р.), потім – Української Держави у формі Гетьманату Павла Скоропадського, державний військовий переворот (путч) на чолі з Директорією (14 грудня 1918 р. – 14 листопада 1920 р.)), напевне, усвідомлювали, що класичний сюжет про пригоди героя в екзотичних місцях буде яскравою приманкою для читачів і дасть можливість якщо не виховати

національно свідомих громадян, то принаймні привернути їхню увагу до екзистенційних проблем буття українського народу. І хоч автори обирають історичним тлом добу Хмельниччини (XVII століття), проблеми, порушені в повісті, не лише не втратили своєї актуальності, а навпаки, ще більше загострилися на початку XX століття: невиписаність власної історії, неусвідомлення власної національності, а звідси – роз'єднаність і відсутність державності. Адже, як видається, крах української державності в 20-х роках XX століття значною мірою був наслідком національної неусвідомленості українців, їхньої незгуртованості.

Очевидно, письменники не випадково обирають хронотопічний вимір зображених подій: період Хмельниччини, коли Україна здобула незалежність, але, уклавши союз із Росією, поступово перетворилася на колонію. У творі явно відчувається схожість ситуації середини XVII-го і початку XX століття, коли Україна знову постала перед вибором. Автори повісті, зображуючи події минулого, утверджують тезу: якщо українці зроблять вибір на користь Росії, то Україна не буде вільною, і на доказ цього згадано Берестейську угоду. Заперечуючи можливий союз із Радянською Росією, Вал. Злотополец та І. Федів спираються на глибинний історичний досвід. У повісті російський народ постає як дика сила, некультурний натовп, де навіть сам цар неписьменний, а його урядовці й міністри – грабіжники, бо за все вимагають хабаря. Аби зберегти об'єктивність такої негативної характеристики московитів, автори повісті передоручають оповідь про неї представникам інших народів: «Англієць багато оповідав Миколі про нового спільника України: про нечувану московську неохайність, нечемність, брудну розпусну лайку та повнісінькі хати тарганів. Сумлінного європейця вразили також і вдача тамтешнього народу: москвин, не вагаючись, дає безліч обіцянок, але, як справжній дикун, ніколи не додержує слова» [106, с. 195].

Порівняно з романом Д. Дефо, де герой, опинившись нарешті вдома, щасливо доживає до старості, у повісті Вал. Злотопольця та І. Федіва фінал

щасливо-нещасливий: гідно витримавши тяжкі випробування, Микола Наливайко повертається в Україну, де вже не застає батька й матері живими. Він приєднується до війська Хмельницького і молодим у битві під Конотопом. Але помирає він щасливим, з усмішкою на устах. Такий кінець повісті зумовлений свідомими авторськими настановами, прагненням створити національно-патріотичний твір і донести до читача думку про те, що «перемог без жертв не буває» [290, с. 222]. Образ Миколи Наливайка, як і образи класичних пригодницьких героїв, є романтичним, однак український романтичний герой відрізняється від героїв зарубіжних творів. Цілком слушною видається думка Тетяни Бовсунівської про те, що український романтичний герой, на відміну від західноєвропейського – байронівського типу, «не вирішує проблеми добра і зла на космополітичному рівні, а лише у площині національного життя» [283, с. 9]. Зі свого боку можемо додати: якщо в сучасному світовому літературознавстві класичні робінзонади витлумачуються як ідеологічний колонізаторський інструмент (М. Грин, А. Синан, К. Шерил та ін.), то українську робінзонаду можна потрактувати як антиколоніальний дискурс, адже всі дії Миколи Наливайка спрямовані на відстоювання права українців на власну державність на своїй території й доведення культурної спроможності до цього.

Найбільша цінність твору українських авторів полягає в розкритті ідеї патріотизму, в ідеалізації козацтва як борців за віру й честь, «народності героїв». Образ Миколи Наливайка постає уособленням лицаря-носія української національної ідеї та героїчного духу народу, його могутніх сил, вільнолюбного характеру людини, сповненої патріотизму і почуття воїнської честі. У його зображенні актуалізовано риси української народної поезики: герой явно ідеалізований, його вчинки, як і в будь-якій героїчній поемі, гіперболізовано, але при цьому герой не відірваний від дійсності, його життєво важлива мета – звільнення України і захист християнської релігії.

Отже, аналіз першої української робінзонади Вал. Злотополюця та І. Федіва «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному

острові» переконливо засвідчує її національну специфіку як на ідейно-тематичному, так і художньо-естетичному рівнях. На відміну від більшості робінзонад, які пропонували створення соціальної утопії, у повісті Вал. Злотополюця та І. Федіва на прикладі острівної колонії створено модель національної утопії. На образі героя позначилась українська народна поетика: він явно ідеалізований, його вчинки, як і в будь-якій героїчній поемі, гіперболізовано, але при цьому вони не відриваються від дійсності й мають практичні життєво важливі причини, як-от звільнення України і захист християнської релігії. Моделюючи образ Миколи Наливайка, автори повісті спираються на поетику лицарського роману. У своїх діях український робінзон керується козацькою етикою і християнською мораллю, чим відрізняється від своїх англійського і німецького прототипів, типових авантюристів, що свідомо прагнули пригод і швидкого збагачення. Подорожування героя є принциповим моментом, адже переміщення дає можливість продемонструвати всі його якості: він і воїн, і ремісник, і хлібороб, і державотворець. Для зацікавлення читача у повісті використано мотиви, властиві саме пригодницькій літературі, – утеча з полону, боротьба з невідомим звіром, поїдання екзотичних рослин, протистояння племені людоїдів, знаходження скарбів на затонулому кораблі; представлено й освітню функцію.

2.3. Жанрова матриця повісті А. Чайковського «На уходи» (1921) як українського істерну

У 1920–1930-х роках горизонт української літератури постійно розширювався за рахунок появи потужного корпусу творів для масового читача. За активністю відображення суспільного життя, інтенсивністю пошуків нових методів і способів художнього узагальнення, стильовим і жанровим розмаїттям, ідейно-тематичним багатством і художньою

досконалістю, література цього періоду стала помітним явищем національної культури. Твори українських письменників вирізняються якісно новими для української літератури жанрами, при цьому не втрачається органічний зв'язок із титульними для неї темами і проблемами (утрата свого етнічного коріння, замулення джерел національної духовності й моралі, історичної пам'яті). Нагальною потребою національної свідомості було осмислення і переоцінювання власної історії, що зумовило пошуки адекватних жанрових форм. Зокрема повість Андрія Чайковського «На уходах» (1921) стала, по суті, першим українським вестерном на мотиви національної середньовічної історії.

На думку Олени Карцевої [126], Соломії Павличко [245], Вілла Райта [450], Ганни Чепурди [356], інсталяція вестерну (від англійського слова west – «захід») як мистецького жанру в американській літературі відбувається в добу романтизму, яка збігається із часом активного заселення величезних територій на Півдні і на Заході Сполучених Штатів Америки. О. Карцева прив'язує народження нового жанру до 1860 року, коли було надруковано роман Е. Елліса «Сент Джонс, або Полонені фронтиру», а також «Десятицентові новели» Ераста Бідла з компанії «Бідл і Адамс» [126, с. 55]. Нова літературна форма виявилася дуже зручною й органічною саме для захопливих розповідей про боротьбу європейських поселенців із індіанцями на небезпечному та далекому Дикому Заході. Юрій Ковалів звертає увагу на те, що саме реалії фронтиру як унікального історико-культурного явища («культ сили, суворий побут, боротьба з індіанцями, авантюризм, відсутність законів» [197, с. 548]) зумовили появу нового жанру – вестерну: «Стрімкі сюжетні лінії були насичені інтригами, супроводжувалися стріляниною, бійками, кінними переслідуваннями, відбувалися на тлі розкішних краєвидів – розлогих прерій, скелястих урвищ, одвічних лісів тощо» [196, с. 172]. Канонічним у жанрі вестерну став перший роман Овена Вістера «Вірджинець» (1902). Мотив зіткнення добра і зла, чіткий поділ персонажів на хороших і поганих, особливості моделювання образу головного героя,

своєрідний лицарський кодекс замість законів, щасливий кінець свідчать про глибинний зв'язок вестерну з пригодницьким жанром, для якого прецедентним був європейський лицарський роман епохи Середньовіччя.

Життя індіанців і їхня боротьба проти європейських колоністів, згодом власників ферм і ранчо проти промисловиків, ковбойське життя легко вкладалися в реалії життя малозаселеної Степової України, що мала історичну назву Дике поле (нині Дніпропетровська, Запорізька, Кіровоградська, Херсонська, Миколаївська, Одеська, Харківська, Луганська, Донецька області). Це була порубіжна територія, своєрідна санітарна зона між християнською Україною та мусульманським Кримом й Османською імперією. Якщо Дикий Захід був чинником формування американської нації, оприявнившись у такому архетипі американської національної ментальності, як мобільність (здатність по декілька разів за життя переїжджати на нове місце у пошуках нових можливостей для майнового добробуту чи статусного / професійного зростання), то, на думку В.Ф. Боечка, А.Ю. Чабана, Дике поле як український фронтір став каталізатором такого соціального явища, як ухадництво, що згодом трансформувалося в козацтво, а те своєю чергою послужило для психологічного самоусвідомлення української нації. Можна провести паралель із американськими траперами і ковбоями й українськими ухадниками, які займалися промислами в необжитому степу (полювання, рибальство, збирання меду), згодом об'єднувалися у воєнізовані ватаги і відбивали в татар награвоване в Україні. При цьому згадані українські історики стверджують: у XIV–XVI століттях в ухадники подавалися не лише вбогі селяни та міщани, а й бояри і магнати – люди, які любили пригоди та ризик. Ішли на уходи навесні, а глибокої осені поверталися до осель. Із часом залишалися назавжди у степах, головним чином на пониззі Дніпра, перетворюючись на окрему суспільну верству населення – їх почали називати козаками [36, с. 49].

Андрій Чайковський легко пристосовує до зображення українських реалій Дикого поля поетику жанру вестерну, який виявився дуже зручним

для міфологізації української минувшини (пізніше з'явиться і термін, який означуватиме український варіант американського вестерну – істерн (від англ. *eastern* – «східний»)). Сюжет його повісті «На уходах» будується на оповіді про облаштування героїв у необжитих і небезпечних степах. Рух сюжету забезпечує конфлікт між зажерливою феодалською владою і населенням: канівський староста бере податок значно більший, ніж передбачено княжими законами. Така несправедливість і безкінечно нужденне життя спонукають уходників разом із родинами вирушити в необжитий Дикий степ та заснувати там нове поселення. Слід звернути увагу, що А. Чайковський разом із новим жанром уводить в українську літературу події маловідомого на той час історичного періоду української історії. У тексті немає точної вказівки на час, а за згаданими реаліями зображені події можна прив'язати як до середини XV століття, так і до XVI століття.

Традиційно в американських вестернах дія відбувається у просторі безкраїх прерій, демонструється суворість дикої місцевості. Імпантуючи новий для української літератури жанр, А. Чайковський дотримується його канонів, зокрема детально презентуючи шлях уходників і їхнє побутування на новому місці в непривітних реаліях українського степу (погодні умови, хижі звірі, саранча, гадюки). Подібно до банд злочинців й індіанців американського Заходу, татарські загони постійно тероризують поселенців із Канева. Українські валки з возів у необжитих степах схожі на каравани фургонів у американських преріях, знаних у Європі завдяки популярним на той час кіновестернам «Остання крапля води» (1911, режисер Девід Ворк Гриффіт), «Війна у преріях» (1911, режисер Томас Інс), «Шлях на схід» (1920, режисер Девід Ворк Гриффіт), «Критий фургон» (1923, режисер Джеймс Круз; за однойменним романом Е. Хафа «The Covered Wagon»). Зокрема, в останньому вестерні, за сюжетом фермери з Вестпорт Лендинг (Канзас-Сіті) в 1848 році вирушили до Орегону, по дорозі вони страждають від голоду, погодних умов, відбивають напади індіанців. Частина

переселенців, зневірившись, полишає все і під впливом «золотої лихоманки» вирушає до Каліфорнії, решта продовжує похід до Орегону. У фільмі знаковою є деталь: на початку і в кінці стрічки хлопчина, натхненно граючи на банджо, співає: «Сюзанно, не ревіти! Я їду в Каліфорнію померти чи розбагатіти!». Це музичне обрамлення транслює життєві цінності американських героїв – гроші. Український переселенський вестерн має високий ідеал: створити поселення, де б не було «ні старости, ні пана і ми всі рівні» [354, с. 55]; «ні бідних, ні багатих, не було ні голодних, ні голих, не було дармоїдів чи лежнів» [354, с. 95].

Як зазначає дослідниця американських вестернів Ганна Чепурда, типовим американським антуражем є простір ізольованих фортів, ранчо і ферм або маленьких прикордонних містечок, де є невеликий магазин, громадські стайні [356, с. 219], не завжди є церква і школа, але обов'язково є салун, господар якого не гребує сумнівними обладнаннями. Саме салун із алкогольними напоями і повіями найчастіше є топом конфліктів, що завершуються стріляниною і погонями. У художній інтерпретації Андрія Чайковського українські поселенці наділені іншими ментальними рисами. Вони будують загальноважливі споруди (комори, стайні, кузня, захисні вали) та найголовніше – споруджують церкву і запрошують панотця: «У нас родяться діти, старші доростають, вінчати пора, а так жити новобранцям, без Божого благословення, то не дай Господи» [354, с. 55].

Відповідно до канону американського вестерну, нова громада організовується не на основі законодавства, а на кодексі честі та взаємної домовленості [356, с. 219]. У повісті А. Чайковського, перш, ніж вирушити у путь, ухадники також домовляються про принципи спільного побутування на новому місці: «То, мої діти, на таке діло пускатися не так, як ми тут у місті живемо: це моє, а це твоє, того не торкайся, не можна. Там мусить бути все наше, а що здобудемо, тим і поділимося по-братньому. Не можна теж говорити: це я зробив, і це моє. Бо ти зробив одно, а інший зробив таке, чого

ти і не вмієш зробити, а може, воно буде якраз для тебе. У нас там мусить стати одне гасло: усі для одного, один для всіх» [354, с. 12].

Якщо в американських творах на тему фронтиру, у тому числі і вестерну, завоювання диких просторів та підкорення природи зображується насамперед як насильницька конфіскація земель, що належать корінним жителям – індіанцям, то герої української рецепції вестерну не порушують нічийих прав і претендують на вільну територію. Ексклюзивною особливістю українського вестерну є й утопійність існування в новому поселенні («Тепер, мої діти, коли так загосподарювалося, коли ми тут не маємо над собою ні старости, ні пана і ми всі рівні, то зараз наберемо собі старшину. Ви нас вибирали ще в Каневі. Може, ми вели діло не до ладу, то ось ми всі перестаємо старшувати, вибирайте інших» [354, с. 55]; «Уходникам жилося добре. Не було тут ні бідних, ні багачів, не було ні голодних, ні голих, не було дармоїдів чи лежнів» [354, с. 95]).

Канонічними персонажами вестерну є шериф, хвацький ковбой, трапер, благородний індіанець. У тексті А. Чайковського головну роль відведено п'ятнадцятилітньому підлітку. Вік героя викликає алузії з досить популярним у Європі пригодницьким романом Жуля Верна «П'ятнадцятирічний капітан» (1878): життєві обставини змусили обох героїв-парубків узяти на себе відповідальність за сім'ю і навіть за громаду. Повість А. Чайковського створено в руслі традицій української літератури, сильної зображенням села й людини з родовою свідомістю як найбільш стійкої форми духовного виживання народу, тому головний герой презентований як член великої сім'ї Трохима й Олени Партик (сини Тарас, Андрій, Микола і донька Маруся). Смерть батька змусила юнака подорослішати за декілька днів («Він споважнів, начеб йому десять літ віку прибуло. Розмовляв мало, прислухався до старших, та коли сам говорив, то так мудро, що всі дивувалися його розумові» [354, с. 30]). Відповідно до жанрового канону, який вестерн успадкував від пригодницького роману, Тарас Партика зображений як зовнішньо і духовно досконалий, що реалізовано в тексті

експліцитно, через характеристики батька й інших ухадників («Він хоч молодий і зелений, та розумець у нього не хлоп'ячий» [354, с. 9]; «Знаєш, отамане, що з того Тараса великий чоловік вийде. Розумець у нього, що подай Господи!» [354, с. 27]; «то мудрий хлопець і в кожній біді дасть собі раду» [354, с. 37]; «<...> ніхто цього так не зробить, як ти, бо ти найпроворніший» [354, с. 43]; «Тараса поважали і високо цінили його розум та дотепність» [354, с. 46]). Прикметно, що деталі зовнішності героя подано через сприйняття татар, для яких ухадницький отаман є насамперед товаром: «Якби ви знали, люди добрі, як високо цінують таких хлопців бусурмани <...> на вагу золота купують. То справді гарний хлопець. Чорні очі, гарне лице, чорне волосся, а сам складний та гнучкий» [354, с. 63].

Відповідно до жанрового канону вестерну, в героя закохується чиста і цнотлива дівчина чи фатальна жінка, іноді співачка. А. Чайковський, не відходячи від цієї традиції, розгортає сюжетну лінію стосунків Тараса з Галею, яку він колись порятував. Особливість української рецепції цієї ситуації – не акцентовано жодних деталей інтимного життя героя, що, певною мірою, зближує героя А. Чайковського із героєм пригодницької повісті Вал. Злотополяця та І. Федіва «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» (1919), який усього себе присвятив Україні. Звертаємо увагу на те, що любовно-еротичний дискурс загалом не є прикметною рисою української літератури, тому Юрій Мушкетик цілком слушно зазначив: «Історія кожного народу крута й терпка, однак наша – гіркіша за полин. Може, через те на сторінках наших історичних романів та повістей не гуляють веселі мушкетери й рідко віддають в офіру свої життя прекрасним обраницям безпечні лицарі, подібні до Айвенго. Вони офірують його товариству, Батьківщині» [226, с. 2].

Автор повісті, презентуючи свого героя – Тараса Партику, виокремлює масштабність його мислення і військові здібності в доволі юному віці: саме хлопчина був ініціатором ідеї переселення у степи назовсім, спонукав однолітків учитися стріляти із лука й захищатися від ворога, помічати

приховану небезпеку («Отож він позбирав докупі своїх ровесників – синів тих батьків, які вирішили йти на уходи, – і ну ж муштрувати їх») [354, с. 13]. Пізніше він подає ідею тренувати частину переселенців орудувати зброєю, «окопати селище глибоким ровом та обгородити вал частоколом» [354, с. 49], побудувати башти на околицях поселення [354, с. 93]. Герой Андрія Чайковського наділений незмінними атрибутами героя вестерну: конем (перший бойовий трофей), шапкою / капелюхою, зброєю (лук, спис, лише згодом мушкет), займається мисливством / траперством – полює на хутрових звірів [354, с. 56] (вид діяльності героя відсилає і до лицарських романів, адже справжні лицарі брали участь у полюванні). Головний актант пригодницького твору не може діяти без помічників та однодумців. Герой А. Чайковського Тарас має помічника (пес Гривко ще з Канева), друга Трохима, його ідеї підтримують члени громадської старшини (Кіндрат Муха і Журавель), його поведінка і розум імпонують черкаському старості, турецькому офіцеру, який керує галерою. Обов'язковою для вестерну є наявність персонажа-антагоніста головного героя (лихий бандит, кровожерливий індіанець). У повісті А. Чайковського цю роль розподілено між Грицьком Кабицею [354, с. 50], Максимом-Ібрагімом Недоїдком [354, с. 91], черкаським підстаростою, перекопським мурзою і, якоюсь мірою, власною громадою («<...>громада прийняла це неохоче. Всі здогадувалися, що це Тарасова думка. Тому молокососові все щось у голову набреде, чогось нового забагається, а всім уже руки від праці умлівають» [354, с. 49]). Обігруючи код вестерну в умовах Дикого степу, письменник у своїй повісті трансформує «швидкий постріл» / дуель у спаринг героя із Максимом-Ібрагімом Недоїдком, словесний двобій із черкаським підстаростою.

Характер героя розкривається з розвитком сюжету через вираження його рефлексій, зображення його вчинків. Так, Тарас аналізує події й робить висновки на майбутнє («Він радів, що при цих двох сутичках з татарами багато чого навчився. Тепер обдумував свій досвід» [354, с. 47]), він позбавлений кровожерності (не добиває скаліченого Недоїдка), не схильний

до стягання (захоплене в Перекопі добро Тарас відправляє на Січ, а сам повертається додому зі звільненими людьми як із найбільшою цінністю). Долаючи небезпечні перепони, потрапляючи у практично безвихідні ситуації, він виходить переможцем.

У розкритті типу ідеального героя письменник оперує засобами і прийомами пригодницького дискурсу, зокрема експлуатує мотив боротьби зі звіром: Тарас вступає в боротьбу з ведмедем і рятує дівчину – Марусю Судаківну [354, с. 34], згодом рятує побратима від рисі. Для загострення сюжетної дії в обох епізодах використано прийом допомоги в останню мить («Прийшов якраз тоді, коли ведмідь витягнув лапу, щоб зловити дівчину за одягу» [354, с. 34]; «Рись вхопила його кігтями за обличчя, а зубами зловила за руку. Ловець почув, як кров залила йому лице. Інші прибігли на поміч, та не знали, як оборонити, бо стріляти і кидати ножем було небезпечно, а приступити близько боялися. Аж прискочив Тарас, схопив рись ззаду за потилицю і проколов ножем» [354, с. 56]). В аксіології Тараса не останнє місце посідає й честолюбство («Ото ж би він набрався сорому, його могли б страхополохом назвати, і вся його слава розвіялася б...» [354, с. 39]).

Обігруючи код вестерну, А. Чайковський наділяє свого героя такою рисою, як самовпевненість / зухвалість, що межує із нахабством: потрапивши у полон, Тарас змушує своїх конвоїрів розв'язати його і дати коня для пересування, велить їм приготувати для нього печеню з кози («Ти, цапина борода, не дуже-то і смійся»; «від одного кивка мого пальця позлітають ваші дурні лоби»; «Мовчи, собако: ти не вартий того, щоб я з таким стервом, як ти, балакав!» [354, с. 223]; «Добре, що вже кінець, що я не буду дивитися на ваші дурні пики. А хто ваш мурза: лицар чи такий самий пес, як ви?» [354, с. 225]).

Згідно з каноном вестерну, герой повинен мати особливі, унікальні здібності. Герой А. Чайковського наділений рисами характерника. Сучасні дослідники стверджують, що козацьке характерництво – це насамперед володіння військовим мистецтвом, а сила характерника полягає не стільки в

його магічних здібностях, скільки у знаннях про навколишній світ та розумінні ним психіки людини, умінні логічно мислити і правильно використовувати всі можливості природи, а також у маленьких хитрощах. Ще в середині XIX століття Євген Гребінка описував характерників так: «Характерник був чоловік дуже розумний і знав усяку всячину; його й куля не брала, і шабля не рубала; у нього на все був засіб і спосіб, на все добре слово і користь. Характерники знали всі броди, всі плави по Дніпру і по інших річках; характерник із води виводив сухого та із вогню мокрого; у них була лицарська совість і добросердя...» (роман «Чайковський» [70, с. 115]). За народними переказами, майже всі козацькі гетьмани, кошові отамани і відомі полковники були характерниками: Дмитро Байда-Вишневецький, Іван Підкова, Самійло Кішка, Северин Наливайко, Петро Сагайдачний, Максим Кривоніс, Іван Богун, Данило Нечай, Іван Сірко.

Характерницькі якості героя А. Чайковського Тараса Партики виявляються ще у підлітковому віці, зокрема він розробляє свою бойову практику, систему і тактику захисту нового поселення («На всі штуки і хитрощі Тарас був митець. Він найкраще вмів ворога вислідити або заманити в засідку, або сам з засідки вибитися. Старші люди дивилися на це і дивувались з його вправності» [354, с. 13]; «такі проворні здужають і з дна моря виплисти» [354, с. 38]. Пізніше стратегія дій героя змінюється на сталкерство (він уже розробляє тактику вистежування і нападу на ворога на татарській переправі), що можна потрактувати як його перехід на вищий рівень володіння військовим мистецтвом. Характерництво молодого отамана оприявнюється і як містичне вміння впливати поглядом на волю людини, що було спричинено тяжким пораненням в голову під час бою з татарами: Тарас по суті переживає смерть, що виражено символічно – його знаходять під купою загиблих (традиційно подорож у світ мертвих є архетипним символом переродження, а перебуваючи у потойбіччі, герої отримують певний дар). Нову рису Тараса Партики першим помічає його найближчий друг Трохим: «Знаєш, Тарасе, що в тебе тепер інші очі, як бувало. Признаюся, що я не

можу тепер тобі у вічі дивитися, як раніше. Вони мене проколюють, мов голки. Мені несила їм заперечити і сказати: “Ні, я цього не зроблю, не хочу!”» [354, с. 216]. Пізніше цю якість відзначають і татари: «розбишаки не могли на нього дивитися: наче яскраве сонце їм у вічі світило» [354, с. 223]; «жоден не посмів йому у вічі поглянути. / Які у нього страшні очі! Як подивиться, то начеб вогнем пече!» [354, с. 224]; «чортові в нього очі!» [354, с. 226]; «палючі очі» [354, с. 227]; «пронизливі очі» [354, с. 270], тобто можна говорити про концептуальність цього мікрообразу у повісті. Як зауважив Василь Фащенко, «вираз очей – один із найдавніших сигналів про душу» [330, с. 89]. У повісті А. Чайковського через акцентовану повторюваність виразу очей, позірку героя нова якість його зору переростає в концептуальну метафору характерницького вміння бачити єство людини («Він умів оцінити людину як бойовика з першого погляду» [354, с. 266]; «Тоді почав оглядати ряди сотень. Дивився кожному у вічі своїми пронизливими очима» [354, с. 267]), поглядом упливати на її волю («Тарас пригнуздав його поглядом так, що татарин не міг від нього відвести своїх наляканих очей» [354, с. 270]). Безперечно, «соколиний зір» [354, с. 36] Тараса-підлітка можна спрощено кваліфікувати як гострий зір (серед усіх хижих птахів сокіл має чи не найкращий зір). Та якщо брати до уваги запропоноване Ігорем Каганцем потрактовування тризуба як схематичне зображення атакуючого сокола [122, с. 415], то в аспекті діяльності Тараса-отамана портретна деталь «соколиний зір» є семіотичним індикатором національно-державницького дискурсу.

Найчастіше випробування на незмінність героя у пригодницькому творі пов’язані з мотивом подорожі, характерним ще для грецького роману. Саме в його розвитку випробування є основним показником фізичної й розумової вищості актанта порівняно з іншими. В античному світі зазвичай це були ситуації перебування в лабіринті (наприклад, Тесей у лабіринті Мінотавра). «Традиційно лабіринт асоціюється з блуканням у замкненому просторі, циклічністю (постійним поверненням до початку, повторенням).

В античній літературі міфологема лабіринту пов'язана з ініціацією героя, який мусить подолати в лабіринті різні перешкоди і зустрітися з Мінотавром (Смертю)» [173, с. 104]. Метою таких блукань, часто відтієнених епізодами боротьби зі звіром, було також «занурення» людини в таку критичну ситуацію, коли можливості й уміння героя в повсякденному житті не «спрацьовували», а неймовірні труднощі й загроза смерті активізували в особі надздібності. Пізніше мотив блукання в лабіринтах трансформується у мотив паломництва, коли людина долає негаразди на шляху до святого місця, аби набути нового стану – просвітління в розумінні світу і сенсу людського буття. У повісті Андрія Чайковського модифікацією античного сюжету подорожі / випробування є епізод викрадення Тараса татарами. Прикметно, що річки Інгулець і Висунь, які є географічними реаліями водних кордонів між поселенням і рештою території Дикого степу, сприймаються в українській художній реалізації демаркаційними лініями між своїм і чужим світами. У той же час повернення героя додому є художнім утіленням подорожі рікою як мандрівки з царства мертвих. Для односельців зникнення Тараса на рік є еквівалентом смерті отамана (йому поставили хреста на кладовищі і панахиду відправили). Тобто полон героя інтерпретується і як його перебування у потойбіччі (інфернальність татарського світу анонсовано опосередковано: його представник – татарський шпигун Ібрагім-Грицько Недоїдок мав страшний погляд [354, с. 59] і страшно сміявся: «наче чорт, аж відголос по лісі пішов» [354, с. 90]).

Як слушно зазначив Василь Фащенко, будь-який жанр «необхідно мислити не як мертву, застиглу суму формальних ознак, а як сповнену історичної доцільності й змістовності рухливу, змінну категорію, в якій, проте, зберігається загальне, стійке, те, що повторюється в композиційно-стилістичній структурі твору» [330, с. 158]. Якщо розділи I–XXV повісті А. Чайковського легко укладаються в матрицю переселенського вестерну, то текст розділів XXVI–XXVIII є класичним пригодницьким нарративом. Однак і цим розділам властиві такі риси вестерну, як швидкість, темп розвитку

(практично за рік герой побував у полоні в Криму, потрапив на турецькі галери, які згодом захопив і спрямував на Запорізьку Січ, перезимував у дніпровському лимані, опанував техніку мінування, урешті потрапив на Січ, згуртував навколо себе козаків і блискавично захопив Перекоп, помстився перекопському мурзі за завдану образу і лише тоді, відправивши захоплене добро на Січ, разом із звільненими людьми повернувся в Тарасівку).

Отже, повісті А. Чайковського властиві певні жанрові константи, що вирізняють вестерн / істерн у метажанровій системі авантюрно-пригодницької прози: проста мораль, чіткий поділ героїв на позитивних і негативних, своєрідний лицарський кодекс замість законів, зіткнення ворогуючих персонажів, ситуації погонь, двобоїв, щасливий фінал. Жанровий код повісті обігрується насамперед у детальному презентуванні шляху уходників, їхньому побутуванні в непривітних реаліях українського степу (погодні умови, хижі звірі, саранча, гадюки). Татарські загони, які постійно тероризують поселенців, легко корелюють із бандами злочинців й індіанцями американського Заходу. Герой А. Чайковського наділений незмінними атрибутами героя вестерну – є кінь, шапка / капелюх, зброя, герой займається траперством. Код вестерну в умовах Дикого степу трансформується у «швидкий постріл» / дуель, у спаринг героя із ворогом.

2.4. Повість О. Назарука «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця» (1929): реанімація теми Роксолани

Для української літератури тема Роксолани не є оригінальною, оскільки потрапила в Україну із Заходу через Польщу. Є версії, що до створення легенди про Роксолану першими долучилися польські письменники Самуель Твардовський (1595–1661) та Генріх (Станіслав) Ржевуцький (1791–1866). Позаяк останні не були істориками, а свої твори написали після смерті

Роксолани, то навряд чи знали подробиці її біографії. Як зауважив Павло Загребельний, послы, мандрівники, письменники не намагалися установити істину: «Так з непевності, таємничості, пліток і наклепів, якими щільно оточена була постать Роксолани в час її життя, вже для сучасників, надто ж для потомних, ця жінка постала не тільки всемогутньою, мудрою і незвичайною в своїй долі, але й незрівнянно злочинною, такою собі леді Макбет з України» [99, с. 596].

Ім'я, під яким українка стала відомою в Європі, уперше зафіксував Отьєр Гізелін де Бусбек, посол Гамбурга в Османській імперії й автор «Турецьких записок». Саме він у своїх записах назвав наложницю султана Роксоланою – за назвою земель, звідки вона походила. Як дружина султана, вона мала ранг баш-кадуни – головної (а фактично – єдиної) дружини і титул Хасекі – Мила серцю, що відбивав її унікальне становище, і був уведений спеціально для неї [438, с. 58]. З часом легенди і перекази про українку / русинку, що потрапила до турецького полону і була єдиною дружиною Сулеймана Великого, стали в європейській літературі популярною сюжетною схемою, у якій поєдналися у певну цілісність історичні та фольклорні джерела, про що слушно зауважив Осип Назарук: «<...> Впливи – українські, східні, візантійські, західні, ренесансові й інші – сплітаються в барвистий килим тла, по яким мов світла комета перелетіла Роксоляна, той український Одиссей в жіночій сукні» [233, с. 423]. У становленні українського варіанта сюжету про Роксолану вирішальну роль відіграли фольклорні джерела, зокрема думи та історичні пісні про полон і татарсько-турецьку неволю, насамперед дума «Про дівку-бранку, Марусю-попівну Богуславку».

На українських теренах першою літературною спробою осягнути цю постать була історична повість Михайла Орловського «Роксолана, или Анастазия Лисовская» (опублікована в 1880 р. в «Подольском вестнике»), яку дослідники вважають безповоротно утраченою. Досить популярними на початку ХХ століття були драма і текст Гната Якимовича до співогри «Роксоляна» Івана Лаврівського, лібрето Ієроніма Луцика до опери Дениса

Січинського «Роксолана» (1908–09). Протягом ХХ століття з'являються історичне оповідання Даміяна Шарабуна «Роксоляна» (1907), історична повість Осипа Назарука «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця» (1918–1926), новела Леоніда Мосендза «Роксолана» (1939), поема Любові Забашти «Дівчина з Рогатина» (1971), повісті Юрія Колісниченка та Сергія Плачинди «Роксолана» (1968; зб. «Неопалима купина»), Юрія Винничука «Житіє гаремное» (1996), романи Миколи Лазорського «Степова квітка» (1965), Павла Загребельного «Роксолана» (1980), поема Михайла Орлича «Роксоляна, царівна сонячна Опілля» (2002), історичний роман у віршах Марії Балашової «Вінок Роксолани» (2008). Євгенія Іванчукова [109], Валентина Біляцька [33] докладно проаналізували рецепцію образу Роксолани у світовій та українській літературі в аспекті використання фольклорних традицій, тому зосередимося на особливостях моделювання образу легендарної українки в історичній повісті Осипа Назарука «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця», якою марковано новий етап використання традиційного сюжету й образу Роксолани в українській літературі.

Повість Осипа Назарука вийшла друком у 1930 році, але сам автор підкреслив, що писав її «в часі великої війни і революції, на Україні й на еміграції» протягом 1918–1926 років [233, с. 297]. Заголовок твору О. Назарука «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця» постає як архаїчний, притаманний фольклорним текстам, зокрема легендам, або як атавізм літератури епох Середньовіччя, Відродження, літератури ХVІІ століття, коли автори намагалися зазначити в назві якомога більше подробиць, аби дати читачеві якнайповніше уявлення про події, викладені у творі. Певною мірою такий заголовок можна пояснити тим, що автор писав свою «історичну повість з 16-го століття» як альтернативну біографію легендарної українки, літературну містифікацію, тому вона й мала виглядати так, наче написана в час, коли жила Лісовська,

звідси, напевне, і підкреслена «нехудожність», переказ подій у фольклорній манері. Цій ідеї підпорядковано і назви частин повісті («Ой битим шляхом килиїмським, ой диким полем ординським» (розділ II); «В школі невольниць в страшнім городі Каффі» (розділ V); «В Царгороді на Аврет-базарі» (розділ VII); «І зачалася боротьба невольниці з паном трьох частей світу» (розділ IX); «І два весілля, а одного мужа...» (розділ XII); «...А червона кровця на рученьках твоїх...» (розділ XIV) і т.д.), що також було властиво літературі епохи Середньовіччя і Відродження. Зображуючи життя Насті Лісовської, О. Назарук використав також і модель чарівної казки, наділивши головну героїню традиційними казковими атрибутами: вона єдина донька в батьків, красуня, що робить її ідеальною жертвою для злочину. Дискурс казки простежується і в мікрообразах загубленого «слубного черевичка» [233, с. 27], «кришталю влади», який прагне здобути русинка [233, с. 287].

Повість структуровано за авантюрно-пригодницькою схемою, у якій (за М. Бахтіним) ключовим є концепт «зненацька». Відчуття різких змін у житті Насті Лісовської виформовується ще на початку повісті, у переддень її весілля зі Стефаном Дропаном через кольорові деталі з семантикою пожежі, що в усі часи вважалася одним із найбільших лих для господарства, мікрообрази крові й пожежі стають наскрізними у творі («Дерева в саду немов зайнялися червеню й немов червоний пожар одняв сад і церковцю св. Духа», всі лякалися заграви, що «горіла на заході» [233, с. 5]; «крівавий блеск конаючого дня» [233, с. 6]).

Так, потрапивши у полон, Настя зауважує, що татари викликали в неї «розкішний жах [233, с. 19]». Ще раніше, у день весілля вона «<...> встала як у памороці. Якась неозначена *дрож розкоші й страху*, дивної боязні перед чимось невідомим наповняла все її єство» (курсив наш. – Л. К.) [233, с. 15]. В українській мові слово «розкіш» має позитивну семантику, адже означає життєві зручності, комфортність, багатство і пишноту. Таким чином, оксиморонні мікроописи душевного і психічного стану героїні свідчать про

те, що вона перебуває під дією адреналінових викидів⁷. Та якщо для полонянки цей стан є природним, адже властивий усім людям в екстремальних ситуаціях, то у випадку весілля відверто вказує на юну Лісовську як на адреналінозалежну особу, якій подобаються подібні відчуття, тобто таку, що не задовільнятиметься тихим безподійним існуванням, що своєю чергою демонструє авантюрність характеру героїні. Маркером авантюрності є й така риса характеру дівчини, як цікавість, що особливо вияскравлюється під час важкого перегону Диким полем. До такого розуміння психотипу дівчини підводить і її бажання, аби циганка поворожила напередодні весілля. Мотив ворожіння у повісті О. Назарука згодом доповнюється наскрізними мотивами пророкування, призначення / долі («Як кожда людина, так і кожде плем'я має свій кісмет, твердий і невмолимий, котрого не об'їде ні конем на землі, ні судном на морю...» [233, с. 82]) і передчуттів, тобто типовими подіями, що спонукають авантюриста до дій. Згідно з пророцтвом, Сулейман стане найбільшим султаном, а його найкоханішою дружиною буде Місафір (перекладається і як «дуже шанована», і як «чужинка, гість»), якій Аллах дасть розум великий, але «<...> шайтан засіє в її серденько рівно велику гордість...» [233, с. 82]. Згаданим мотивам підпорядковується і мотив пролептичних снів дівчини [233, с. 102–103], у яких символічно анонсуються подальші дії героїні та їхні трагічні наслідки.

Маємо всі підстави стверджувати, що повість Осипа Назарука було написано в руслі нових уявлень про місце та роль чоловіка і жінки в соціокультурних процесах, що визначило сутність європейського

⁷ Український соціальний психолог О. Покальчук стверджує: «При високих драматичних ситуаціях надниркові залози виділяють в організм, залежно від обставин, два типи речовин: адреналін або норадреналін. Характер викиду адреналіну змушує тіло людини максимально мобілізувати свої фізичні зусилля» [256]. Інший сучасний психолог З. Горветт зазначає, що будь-який біль змушує центральну нервову систему вивільнити ендорфіни – білки, які блокують больові відчуття, та найголовніше: «Їхня дія схожа на дію опіатів, наприклад, морфіну, які викликають відчуття ейфорії. <...> постбольовий сплеск емоцій нагадує наркотичну дію морфіну чи героїну» [416]. Ці наукові виклади є важливими для розуміння самопочуття героїні О. Назарука.

модернізму кінця XIX – початку XX століть із його посиленою увагою до психологізму, психічного життя людини, зосередженням на окремому й інтимному, а не громадському, суспільному. Навряд чи можна говорити про особливе зацікавлення О. Назарука жіночими проблемами і спробою зруйнувати патріархальні стереотипи. Як зазначає сам письменник, у часи, коли Україна вже вкотре боролася за свою державність, він прагнув знайти сучасникам хоч би якийсь зразок для наслідування і знайшов його аж у Середньовіччі: «В тім великім часі виступає на історичній арені Європи багато славних і діяльних жінок. Український нарід переживав тоді якраз найглибший упадок. <...> Він був тоді майже тільки безпросвітною темною масою, яка в тяжкій неволі коротала свій вік і не мала змоги видати з себе навіть славних мужів, не то славних жінок. Але немов на знак, які великі спосібності криються в народі нашої землі, видвигнула з нього Божа воля якраз в тім часі одну жінку як найбільшу жіночу постать світової історії тої епохи. Тою жінкою була Анастасія Лісовська <...>» [233, с. 297].

Те, що О. Назарук обрав саме постать жінки, можна пояснити особистою трагедією і крахом зідеалізованих ілюзій самого письменника: український національно-визвольний рух, у якому він брав активну участь, зазнав поразки через те, що лідери політичних блоків і партій УНР не змогли домовитися між собою [234, с. 1678]. Причини цього певною мірою експліковано у повісті монологом ігумена православного монастиря: «А ми до сладостей мірських, як мухи до патоки липнемо! Та й така нас і доля в тих сладостях жде. В гіркість обертається сладість мірська. Порохнявіє наша сила і миршавіє наш нарід, а поратунку нізвідки!» [233, с. 9]. Прикметно, що у повісті немає жодного чоловіка, який би переймався долею України.

Напевне, тоді в Осипа Назарука й виникла ідея створити для української літератури, яка, за влучним висловом Віри Агеевої, «так плекала образ інфантильного чоловіка, пасинка долі, який майже що гордиться своїм німбом страдника» [1, с. 47], образ нової людини, здатної відірватися від хатнього космосу й особистих проблем. Обізнаність О. Назарука

з європейською літературою дала йому можливість збагатити український варіант сюжетної схеми, адже у фольклорі відсутні етапи становлення Роксолани. Офіційно поява Насті / Хуррем у гаремі датується періодом між 1517-м і сходженням Сулеймана на престол у 1520 році. На той момент дівчині було десь п'ятнадцять років. О. Назарук зосереджується саме на цьому найменш відомому періоді життя Насті Лісовської, коли вона ще не стала дружиною турецького султана.

Загалом домінантою авантюрно-пригодницької літератури є швидка зміна подій, калейдоскоп пригод. У повісті О. Назарука переважає не подієвий зміст, а відтворення думок, емоцій, почуттів героїні. Безперечно, О. Назарук спирається на фольклорний канон Роксолани як високоморальної дівчини з народу, однак уносить у свій образ суб'єктивний компонент, пропонуючи нову, альтернативну мотивацію вчинків українки. Письменник прагне реконструювати «іконописний» образ Роксолани й водночас зруйнувати психологічний стереотип про жінку як слабку істоту, обмежену сімейним побутуванням. З огляду на це він зміщує перспективу, намагається подати Роксолану з іншої системи ціннісних координат як самодостатню високоосвічену людину.

Осмислюючи особливості національного українського характеру, багато хто з письменників (Л. Захер-Мазох, І. Франко, Леся Українка, О. Кобилянська, Є. Маланюк, Б. Харчук) і літературознавців (В. Агеєва, І. Денисюк, Н. Зборовська) звертають увагу на те, що життєва активність жінки є характерною рисою української ментальності. Так, Євген Маланюк, згадуючи цілу плеяду видатних українських жінок (княгиню Ольгу, королеву Франції Анну Ярославівну, королеву Норвегії Єлизавету Ярославівну, султанку Отоманської Імперії Настю Лісовську, московську царицю Олену Глинську), зазначав: «Коли в інших народів героїчні чи мужні жінки лише трапляються, то у нас поява їх має якийсь систематичний, у всій неприродності своїй, майже природній характер. Бо навіть і ті жінки, що залишаються лише жінками, як владолобна Анна, королева французька, як

жорстока Ганна Острозька, нарешті, як мстива Любов Кочубєєва, – ця українська Леді Макбет – всі вони вражають своєю чисто чоловічою жадобою до влади, до слави; всі вони відчують пафос героїзму, всі вражають чисто чоловічою волею до панування, до агресії, до боротьби» [208]. У підсумку Є. Маланюк зауважує, що в нього складається таке враження, що на українських теренах «жінки і чоловіки психологічно прагнуть обмінятися своїми місцями» [208].

Назарукова Настуня / Хуррем безперечно належить до так званого Ольгового типу жінок, яких, на думку Є. Маланюка, «скоріше можна назвати чоловіками в жіночій статі» [208]. У повісті попівна постає як амбітна жінка з сильним характером, нетиповою моделлю жіночої поведінки і державницьким мисленням (опановує науку, а не мистецтво зваблення чоловіків; як нагороду просить у султана не прикраси для себе, а щось корисне для населення – будувати і відкривати лікарні, лазні, кухні, школи, звільняти з визначних нагод рабів, сама виділяє кошти на водогін для міста тощо). На нетиповість її поведінки для жінок указує і її бажання побачити бій як квінтесенцію чоловічої влади («І постановила побачити колись війну, бо там найякніше мусить блистити кривавий кришталь влади» [233, с. 286]; «захопила її охота побачити війну зблизька, з самого нутра» [233, с. 286]).

Осип Назарук простежує еволюцію головної героїні від рогатинської Настуні до дружини турецького султана як результат особистісного зростання. Індивідуація попівни відбувається внаслідок жахливих обставин, коли спочатку вона прагне вижити (захоплення у полон під час весілля, шлях через всю Україну аж до Кафи), але потім кожен її вибір зумовлюється намаганням ствердитися як особистість. Ця індивідуація подієво розгортається як поетапне звільнення від матеріального, родинного побутування і прилучення до духовного (науки, мистецтва, державних справ). Виформовуючи образ Настуні як нетипової особистості з неабияким інтелектом (ігумен Іоан Лісовський: «Ой придалася б та дитина нашій гоненій церкві. Бо має великий розум» [233, с. 8]), яка б неминуче «щезла»

у побуті, дотримуючись аксіології пересічних жінок, письменник розгортає мотив смерті⁸.

У повісті О. Назарука мотив умирання пов'язаний насамперед із мотивом переродження героїні як єдиного способу вижити у жорстокому світі. У татарському полоні від психічного і фізичного виснаження юнка перебуває у стані, подібному до вмирання («Запала в півобморок» [233, с. 23]; «попала в стан півсну» [233, с. 23]; «мала таку сильну горячку, що була півпритомна» [233, с. 37]). Дівчина і сама почувається померлою, хоч і умовно («Вона була в чорних скрипучих мажах. Здавалося їй, що се домовина. І що в тій домовині похоронена вся її ясна дівоча минувшість» [233, с. 23]), після чого у Крим заходить абсолютно нова жінка.

Достеменно невідомо, де і яким чином Роксолана отримала освіту. Вона володіла турецькою, перською, арабською мовами, знала декілька європейських, писала вірші, що для тих часів було неймовірним для жінки. У повісті Осип Назарук пропонує свою версію освіченості Насті Лісовської: вона була ученицею спецшколи, де готували невольниць для майбутнього шпигунства в домі високопоставлених осіб. Письменник послідовно розгортає й увиразнює образ попівни як честолюбної істоти («І чулася найменшою з усіх учениць. Але тим твердше постановляла собі в душі зрівнятися з ними й навіть випередити їх» [233, с. 63]). Під впливом лекцій

⁸ У статті [173] ми детально дослідили мотив смерті і визначили, що останній є одним з найпопулярніших у літературі загалом, оскільки смерть як неминучий і суттєвий момент життя завжди була топтемою людських роздумів. Для людини смерть – це не тільки природний феномен, але й явище соціальне і моральне, що містить у собі складний контекст суспільних відносин. Вивчаючи феномен смерті і причини спадковості – «нав'язливого повторення» у природі живих організмів одного виду, – А. Вейсман зробив висновок, що будь-яка жива субстанція складається з двох частин: тимчасової (смертної) – це тіло у вузькому значенні, сома, що піддається смерті, й постійної (безсмертної) – зародкової клітини, яка за сприятливих обставин розвивається в новий індивідуум, тобто оточує себе новою сомою [341, с. 752]. Таке наукове пояснення збігається з найдавнішими уявленнями людства про тимчасовість людського тіла, вічність душі та її постійного відродження в іншому тілі. Виходячи з постулату А. Вейсмана про те, що первісною для всіх організмів є проста форма – безсмертна зародкова клітина, З. Фройд стверджував, що всі органічні потяги будь-якого організму спрямовані на відновлення попереднього стану – зародкового, а отже, «метою будь-якого життя є смерть» [341, с. 745].

венеціанця Річчі Настя / Хуррем уперше в житті усвідомлює себе рівною у правах із чоловіком («Особливе вражіння зробило на неї оповідання про те, що на заході й жінки займаються всім тим, що й чоловіки: і торгівлею й наукою і навіть державними справами. І дивним дивом, – була в неволі, – перший раз почула тут у собі – людину. <...> Тут уперше прийшло їй на думку, чому жінка не мала б займатися державними справами» [233, с. 68]). Увиразнюючи образ видатної українки, О. Назарук розгортає популярний на початку ХХ століття мотив згубності для суспільства освічених людей в умовах смерті Бога як морального бар'єра. У повісті цей мотив увиразнюється мікрообразом науки як солодкого гріха (наука «потягала своїм солодким блиском, мов гріх» [233, с. 70]), а також порівнянням героїні з біблійною Євою, яка, як відомо, своєю цікавістю / прагненням знань спричинилася до гріхопадіння людей. Ренесансна людина сприймала себе як бога на землі, гадаючи, якщо Бог створив світ, то і вона спроможна це зробити, та, на жаль, методи не були моральними, що усвідомлювала і Хуррем: «Перед чистою, як квітка, душею Настуні стояв тодішній Захід ренесансу, заражений уже безвірством і злочином <...>» [233, с. 71]. У творі послідовно показано, що становлення героїні не було безболісним, її душа стала полігоном для боротьби добра і зла: «У нутрі кричало щось у ній, що так не вільно робити. Але рівночасно заглушувала той крик нова свідомість, що так роблять...» [233, с. 71]. «Більше відчувала, ніж розуміла, що та наука визволяє нутро людини, – але страшно визволяє. Дає чашу отруї в руку і кинджал у другу й говорить: “тобі все вільно робити, що тільки хочеш!” а строга наука сходу говорила: “Ти маєш слухати Аллага на небі і султана на землі”» [233, с. 70].

У повісті художньо увиразнено внутрішню боротьбу юнки, душа якої розривалася між покірністю перед Богом / Аллагом і спокусою спробувати власні сили (тому й почала пропускати у своїй молитві слова: «І не введи нас во іскушеніє»). Урешті-решт у душі Насті перемагає ренесансна свідомість – вона, людина, як і Бог, «може зробити важні зміни» [233, с. 67]. У зв'язку

з цим у повісті актуалізується мотив фаустіанства – прагнення посперечатися з власною, наперед визначеною долею, а отже, і з Богом (тож не випадково Оксана Забужко називає Анастасію Лісовську «жінкою, безумовно, видатною, з всіма ознаками типово “ренесансної” особистості» [97, с. 168]). Володимир Топоров, осмислюючи проблему взаємозалежностей між людиною і долею, стверджує, що структура долі від плану вираження і до плану змісту визначається життям людини, більш того, доля підлаштовується під людину: «людина сама обирає свою долю й, обравши, вступає з нею у гру, нерідко свідомо поступаючись їй ініціативою і передаючи право першого ходу в очікуванні розкривання її планів. Ходи, які робить людина у відповідь, часом нагадують гру у піддавки, <...> ця “глибинна”, мистецьки приховувана ініціатива людини базується на її зацікавленості й готовності до власних змін перед обличчям “незацікавленості” та статичності долі» [326, с. 41]. У повісті О. Назарука заміна християнського Бога на мусульманського Аллага є жестом свідомого волевиявлення, наміром героїні самій творити свою долю. Усе це дає нам підстави говорити про авантюризм як іманентну рису характеру героїні.

За народними віруваннями, кожна людина має свою зірку на небі: якщо гасне зірка, то людина помирає, тобто є взаємозв'язок між рухом небесного тіла і людини. На початку повісті О. Назарука пророцтво циганки доповнюється астральною метафорою: «По небі почали блукати блудні звізди» [233, с. 19], відповідно викликаючи алузії, що Настя – «блудна зізда», яка тільки-но почала шукати своє місце у світі. Згодом мікрообраз зірки знову зринає після першої розмови Хуррем із султаном, як знак того, що героїня дісталася тієї просторової точки, де почне збуватися пророцтво. Коли здійснилася перша його частина про те, що попівна матиме два весілля, але одного чоловіка, стане дуже багатою, героїня розпочинає гру за власними правилами, у яких немає місця сумнівам, ваганням і неприхованим страхам.

Позиціонуючи себе насамперед як людину, героїня О. Назарука завойовує освіченого султана не суто жіночими якостями – ніжністю,

сексуальним тілом, покірністю, а розумом, ерудованістю, державницьким мисленням (тому й стає найпершою порадицею для чоловіка у справах країни). У художньому виформовуванні стосунків Хуррем і Сулеймана письменник залучає модний на початку ХХ століття поведінковий дискурс. Так, у ставленні султана до християнки виявляється його схильність до мазохізму: султан подумки відзначив, що йшов із Настею до парку так, наче вона, невільниця, головна особа, а не він, і відчув «якусь дивну розкіш» [233, с. 154] від того, що слуги це запримітили і навіть нижче кланялися їй, а не йому, «панові трьох частей світу» [233, с. 154]. Під час перебування на Афоні найвеличнішому султану сподобалося, що Хуррем не звертала на нього уваги і він «майже з покорою виждав» її [233, с. 190]. Тобто падишах отримував задоволення від приниження з боку невільниці. Сулейман весь час порівнює дівчину зі своєю матір'ю, тобто з жінкою, яка народила його і тому завжди стоятиме вище нього, що також оприявнює неусвідомлене самим героєм бажання підпорядковуватися жінці в особистісних стосунках. Османського володаря притягує в Хуррем саме її упевненість у собі, те, що вона не боялася його, та найголовніше – за те, що вона була жінкою, «<...> від якої міг кожної хвили сподіватися чогось несподіваного і він, і все його оточення» [233, с. 277], з нею він переживатиме «дійсно дивні пригоди, яких не переживав ні оден султан». Інакше кажучи, Сулейман також як і русинка, належав до психотипу людей, яким подобається переживати ситуації, що змушують організм викидати адреналін.

Продовжуючи займатися самоосвітою, будучи від природи прекрасним психологом, Роксолана завше знала, що, кому і як відповісти, і тому постійно була на крок попереду від своїх ворогів і заздрісниць. Безперечно, захоплений такою ексклюзивністю Хуррем, султан утрачає інтерес до інших жінок. Репрезентуючи модерний образ Роксолани, О. Назарук усе ж не зміг повною мірою позбавитися впливів народницької естетики, фольклорних традицій, тому, всупереч історичним фактам, змальовує героїню як високоморальну дівчину, що залишалася цнотливою до шлюбу, попри всі

обставини, у які потрапляла. В авторських примітках і поясненнях Осип Назарук зазначає, що перш ніж приступити до написання повісті, він ознайомився з великою кількістю праць із історії, культури і релігії Туреччини, різноманітними зарубіжними дослідженнями про Роксолану. Тому, напевне, знав, що Лісовська і султан офіційно пошлюбилися після смерті його матері, валіде-султан Хафси, уже після того, як Настя народила йому синів і дочку. Шлюб і гучне весілля Сулеймана і Роксолани відбулися в червні 1534 року [438, с. 62]. У романі О. Назарука Лісовська одружується з Сулейманом у ранньому віці «не порушеною» [233, с. 220], так, як вимагають не лише мусульманські, а й християнські звичаї.

У романі змодельовано ситуацію, коли Настя отримує свободу і можливість повернутися в Україну до батьків, нареченого Стефана Дропана, однак залишається, щоб не втратити «нагоду до сили і до влади» [233, с. 187]. Це була відверта відмова від традиційної жіночої долі, якої вона не уникла б в Україні. Це тільки на перший погляд здається, що юна рабиня банально закохалася у свого багатого господаря, гарного, розумного і доброго чоловіка. Логіка наступних учинків героїні свідчить про те, що, залишаючись із султаном, вона керувалася насамперед бажанням долучитися до державних справ, тобто реалізуватися як особистість: «Розуміла, що чим хто висше стоїть, тим більше бачить нагод» [233, с. 366]. Злочинні плани Роксолана буде згодом, коли «кривавий кришталь влади» полонить душу молодій жінки і вона усвідомить, що найменша помилка призведе до її довічного безбарвного існування в гаремі. Юна українка приймає іслам, включає у свою освіту правила Османської імперії й використовує це не лише для того, щоб утримати чоловіка і здобути престол для своїх дітей, а й для того, щоби поліпшити життя народу, підвищити культурно-освітній рівень турецької держави.

Інтенсивність, насиченість її життя розкривається у повісті не стільки подією, скільки позначається зміною імен, характерною для східної культури. Кожне нове ім'я героїні знаменує певний етап її життя, відображає

поведінку і життєві орієнтири. Так, із Рогатина виходить поневолена дівчина-дитина Настя Лісовська, а в Кафу заходить юна жінка Хуррем («радісна русинка»), яка постановила собі вижити за будь-яку ціну («вона весь час бажала собі одного: жити, жити, жити – за всяку ціну жити, хоч би в біді й пониженню, в татарській неволі!» [233, с. 19]). Згодом безтурботність і веселість зміниться на стриманість, що анонсовано новим іменем – Хатун («пані»). Лісовська закохує в себе султана, починає впливати на вчинки володаря наймогутнішої у світі держави, що також позначається новим іменем: «І знов шибнуло йому в думці словечко “Місафір!” Усміхнувся і подумав, що то він (Сулейман) супроти неї безборонний, а не навпаки. Бо вона мала його сина і його любов» [233, с. 284]. Вона стає Місафір («дуже шанована») і Хассеке («мила серцю») не лише для падишаха, а й для його підданих, ламаючи усталені мусульманські стереотипи про полігамність чоловіків, обов’язковість заслони на жіночому обличчі, гріховність малювання портретів [233, с. 245] (іслам забороняє створювати зображення людей, це прерогатива Аллага) тощо. Безперечно, назаруківська Хуррем не позбавлена і звичайного життєвого практицизму (у кримській лазні оцінює гарну якість її нового одягу), жіночого честолюбства, охотою похизуватися перед подругою, якого запопала собі нареченого («І пригадалася їй подруга Ірина. Що вона сказала б на вістку, що – Настя стала жінкою султана!.. Якась гордість пробудилася в її душі» [233, с. 185]).

У творах французьких драматургів епохи класицизму Роксолана постає як відьма, честолюбна жінка-зłodійка (хоч і з трагічною долею), щось на зразок української леді Макбет чи Катерини Медичі. У турецькій літературі Настя Лісовська теж зображена хитрою інтриганкою, яка спромоглася продертися аж до самого Сулеймана і своїми діями спричинила загибель Османської імперії. Таке ставлення до одіозної українки можна пояснити тим, що, як зазначає Ю. Лотман, «у середні віки жінки – не кількісно, а соціально і культурно – були в статусі меншості. Уже це змушувало дивитися на них у нових умовах з підозрою. Однак епоха Відродження не

минула даремно для психології європейської жінки – вона займала в житті все активнішу позицію. Вона була значнішою мірою “ новою людиною”, ніж середній чоловік, принаймні зробила більше кроків уперед. Для дезорієнтованої маси жінка, якщо вона проявляла хоч якимось незвичайну поведінку, ставала втіленням настання “царства сатани”» [204, с. 633].

У народних думках про Марусю Богуславку (яку науковці вважають одним із можливих прототипів Роксолани), дівчина, хоч і допомагає своїм землякам утекти з турецького полону, сама повертатися не хоче, соромлячись свого морально-етичного переступу, адже «побусурманилася» не стільки рятуючи життя, скільки «для розкоші турецької, для лакомства нещасного». У повісті О. Назарука послідовно показано, що Настя / Роксолана не була банальною авантюристкою, інтриганкою чи слабохарактерною істотою, що спокусилася багатством. Настею / Хуррем рухало насамперед честолюбство: під впливом лекцій венеціанця героїня хотіла дорівнятися до видатних європейських жінок, які вплинули на хід світової історії, тому й вивіряла власні вчинки з окремими фактами життя руської княгині Ольги, яка, таємно охрестившись (тобто зрадивши віру батьків), кардинально змінила долю всієї Русі.

Змінюючи маски від наївної дівчинки до всевладної султанки, попівна продумує кожен крок на шляху до своєї мети («чула, немов у ній крізь усе її єство перепливає якась рвуча ріка – влади, золота, блиску, могутності. На дорозі стоять Кассім і Мустафа. Мусять бути усунені! а коли – се ще покажеться» [233, с. 367]). Момент відходу героїні від моральних принципів можна означити як етап формування в ній «людини ідеї», коли, на думку Михайла Бахтіна, «ідея ж стає в ній ідеєю-силою, що всевладно визначає та спотворює її свідомість і життя» [19, с. 30]. У повісті постійно акцентується на тому, що злочинність Насті зумовлена не її природною кровожерністю, а всезагальною деморалізованістю тогочасного суспільства. Цій ідеї підпорядковується й мотив Божої кари за гріхи («На потомках потомків ваших відіб'ю злобу вашу» [233, с. 182]): татари є Божою карою для

українців за те, що отруїли князя Юрія; турки – кара для Європи за її перелюбство й убивства; полон – кара для Насті і її матері за те, що порушили дане Богові слово – дівчина мала стати черницею («мати її клячала перед образом Розп'ятого й офірувала одиначку свою на монахиню, коли виздоровіє» [233, с. 23]; «тепер свої терпіння уважала покутою за зламання обіту» [233, с. 35]); сама попівна стає Божою карою для османського роду за його безкінечні завойовницькі війни. Героїня постійно опиняється в ситуаціях, якщо вона не знищить, то знищать її, бо це був основний закон султанського двору. Тому її вчинки треба оцінювати, урахувавши жорстокі правила гаремного побутування, соціальну упослідженість жінки у мусульманському світі. Жертви султанки постають куди аморальнішими, ніж вона.

Отже, хоч письменник і назвав свою повість історичною, зарахувати її до цього жанру досить складно. Безперечно, в основі лежить життя реальної історичної постаті, однак у творі відсутній опис соціальних і політичних процесів, особливостей побуту, способу життя українського і турецького народів XVI століття. Початок твору улягає в усталену фабульну схему авантюрного жанру – розмірене життя героїні в родині знезацька кардинально змінюється. Усі випробування Роксолани пов'язані з її прагненням здобути новий соціальний статус задля особистісного самоствердження є підставою розглядати героїню як авантюристку, а повість класифікувати як власне авантюру. Індивідуація попівни відбувається внаслідок жахливих обставин, коли спочатку вона прагне вижити, але потім кожен її вибір зумовлюється намаганням ствердитися як особистість. Ця індивідуація розгортається як поетапне звільнення від матеріального, родинного побутування і прилучення до духовного (науки, мистецтва, державних справ). Спираючись на фольклорний канон Роксолани як високоморальної дівчини з народу, письменник уносить у свій образ суб'єктивний компонент, пропонуючи нову, альтернативну мотивацію вчинків українки. Він прагне «оживити» іконописний образ Роксолани

й водночас зруйнувати психологічний стереотип про жінку як слабку істоту, обмежену сімейним побутуванням. Із огляду на це він зміщує перспективу, намагається подати Роксолану з іншої системи ціннісних координат як самодостатню високоосвічену особу.

Висновки до розділу 2

У першій третині ХХ століття, коли українська культура функціонувала в загальноєвропейському контексті, вітчизняна література поповнилася новими жанрами, сюжетами й образами, темами і мотивами.

Так, повістю А. Кашенка «Зруйноване гніздо» в українську літературу уведено жанр фронтиру. Відповідно до традицій роману фронтиру, у повісті відведено багато місця романтичному опису придніпровської природи, побутуванню козацьких родин у зимівниках. У повісті щедро використано елементи, характерні саме для пригодницького дискурсу: розмірена оповідь стрімко змінюється на напружено-драматичну, мотиви недобрих передчуттів і пророчих снів, протистояння позитивних і негативних героїв, бійки між ними, утечі, таємні схрони, перевдягання, рятування коханої в останню мить, небезпечне для життя подолання дванадцяти Дніпрових порогів перед остаточним звільненням.

Аналіз першої української робінзонади Вал. Злотопольця та І. Федіва «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» переконливо засвідчує її національну специфіку як на ідейно-тематичному, так і художньо-естетичному рівнях. На відміну від більшості робінзонад, які пропонували створення соціальної утопії, у повісті Вал. Злотопольця та І. Федіва на прикладі острівної колонії створено модель національної утопії. У своїх діях український робінзон керується козацькою етикою і християнською мораллю, чим відрізняється від своїх англійського і німецького прототипів, типових авантюристів, що свідомо прагнули пригод

і швидкого збагачення. Мандри героя є принциповим моментом, адже переміщення дає можливість продемонструвати всі його якості: він і воїн, і ремісник, і хлібороб, і державотворець. Для зацікавлення читача у повісті використано мотиви, властиві саме пригодницькій літературі, – утеча з полону, боротьба з невідомим звіром, поїдання екзотичних рослин, оборона від племені людодів, знаходження скарбів на затонулому кораблі; представлена й освітня функція. Якщо в сучасному світовому літературознавстві класичні робінзонади потлумачуються як ідеологічний колонізаторський інструмент (М. Грін, А. Синан, К. Шерил), то українську робінзонаду можна потрактувати як антиколоніальний дискурс, адже всі дії Миколи Наливайка так чи так спрямовані на відстоювання права українців на власну державність на своїй території й доведення культурної спроможності до цього.

Новаторство А. Чайковського виявилось в розширенні системи жанрів і тем української пригодницької літератури. Його повісті «На уходи» властиві певні жанрові константи, що вирізняють вестерн / істерн у метажанровій системі авантюрно-пригодницької прози: проста мораль, чіткий поділ героїв на позитивних і негативних, своєрідний лицарський кодекс замість законів, зіткнення антагоністів, ситуації погонь, двобоїв, щасливий фінал. Жанровий код повісті обігрується насамперед у детальному презентуванні шляху уходників, їхньому побутуванні в непривітних реаліях українського степу (погодні умови, хижі звірі, саранча, гадюки; татарські загони корелюють із бандами злочинців й індіанцями). Герой А. Чайковського наділений незмінними атрибутами героя вестерну – є кінь, шапка, зброя, він займається траперством. Обігруючи код вестерну в умовах Дикого степу, письменник оперує засобами і прийомами пригодницького дискурсу, зокрема трансформує в повісті «швидкий постріл» / дуель у спаринг героя із ворогом, двічі експлуатує мотив боротьби зі звіром, а для загострення сюжетної дії в обох епізодах використовує прийом допомоги в останню мить. Згідно з канонами вестерну, герой повинен мати особливі, унікальні здібності. Герой

А. Чайковського наділений рисами характерника, що оприявнюється як містичне вміння впливати поглядом на волю людини. У жанровій модифікації українського письменника Дике поле акумулює парадигму неймовірних можливостей і тотальної свободи, а ситуації пересування у степу зображені як надзвичайні пригоди.

Проаналізовані повісті А. Кащенко, Вал. Злотополя та І. Федіва, А. Чайковського, за своїм змістом і тематикою, структурою і жанровими принципами, є поліморфними, адже поєднують у собі елементи історичного, соціально-побутового і пригодницького жанрів. У них наявний чіткий поділ на позитивних і негативних персонажів, головними дійовими особами є вигадані романтичні герої, наділені почуттям честі й гідності (хоча відданістю Батьківщині наділений хіба що герой Вал. Злотополя та І. Федіва), історичний матеріал відіграє другорядну роль. Відповідно до жанрового канону пригодницької прози, повісті мають просту композицію, однолінійний сюжет, основною колізією є протиборство злого, жорстокого й доброго, справедливого.

Осібю стоїть повість О. Назарука «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця», якою реанімовано тему Роксолани в українській літературі. На тексті позначилися як модерністський дискурс, так і народницькі тенденції. Хоча письменник і назвав свою повість історичною, зарахувати її до цього жанру досить складно. Безперечно, в основі лежить життя реальної історичної особи, однак у творі відсутній опис соціальних і політичних процесів, особливостей побуту, способу життя українського і турецького народів XVI століття. Початок твору улягає в усталену фабульну схему авантюрного дискурсу – життя героїні раптом змінюється. Усі вчинки Роксолани, пов'язані з її прагненням здобути новий соціальний статус задля особистісного самоствердження, є підставою розглядати героїню як авантюристку, а повість класифікувати як власне авантюру. Індивідуація попівни відбувається внаслідок жахливих обставин, коли спочатку вона прагне вижити, але потім

кожен її вибір зумовлюється намаганням ствердитися як особистість. Ця індивідуалізація розгортається як поетапне звільнення від матеріального, родинного побутування і прилучення до духовного (науки, мистецтва, державних справ). Спираючись на фольклорний канон Роксолани як високоморальної дівчини з народу, письменник пропонує нову, альтернативну мотивацію дій українки. Він прагне перекодувати фольклорний образ Роксолани й одночасно зруйнувати стереотип про жінку як слабку істоту, обмежену сімейним побутуванням. Із огляду на це він зміщує перспективу, намагається подати Роксолану з іншої системи ціннісних координат як самодостатню високоосвічену істоту.

РОЗДІЛ 3

РОЗВИТОК ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ЖАНРІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДОБИ РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Перша третина ХХ століття – це час не лише колосальної руйнації соціальних зв'язків, а й великих експериментів як у світовій, так і українській літературі. Як зазначила Тамара Гундорова, «<...> щоб бути повноцінною модерною культурою, українська культура повинна була задовольняти потреби не лише народної публіки та свідомої інтелігенції, але й різнобічні смаки та потреби культурної еліти та середнього класу» [77, с. 87]. Репрезентанти модерністського дискурсу, які духовно формувалися під час суспільно-політичних катаклізмів першої третини ХХ століття, прагнули зламати обмеженість літератури українською проблематикою, подолати «полтавсько-уманські нетрі» (Гео Шкурупій [371, с. 746]), і просувати мистецтво без явних національних ознак. Модернізм як потужна синтетична художня система протиставлявся народництву. Замилування українською минувшиною, старими художніми формами модерністи розцінювали як прояв провінційності, невибагливого смаку, що, на їхню думку, гальмувало творчий розвиток української літератури, «національної не в етнографічному розумінні, а в розумінні суверенної європейської нації, яка тому претендує на місце в Європі, що має що свого Європі сказати» [362, с. 173]. Зокрема Гео Шкурупій у статті «Нове мистецтво в процесі розвитку української культури» зазначав: «Нове мистецтво у всьому світі вже втратило свій національний присмак, нема нового мистецтва німецького, англійського, французького, українського, – воно інтернаціональне <...>. Ім'я нації коло нового мистецтва звучить лише як етикетка, ярличок, який уже ніякої функції не відіграє, воно має значіння фабричної марки» [371, с. 752].

Письменники пропонують радикально нову модель художньої реальності, у якій домінує стихія авантюризму. Михайло Наєнко, аналізуючи

особливості розвитку української літератури 20–30 років ХХ століття, констатує: «Справжність бачилась передовсім у наявності в “новій” прозі гостросюжетних колізій, у схильності її творців до об’єктивного письма, авантюрних елементів у ньому» [231, с. 791]. Та, як зазначив Освальд Бургардт у своєму огляді німецьких утопійних романів, подібні тенденції спостерігалися у багатьох країнах: «Відродилася стара мода на мандрівну літературу і авантурний роман, і це є цілком зрозумілим, коли, зробивши переоцінку цінностей, читач перестав підходити до літературних творів з чисто естетичним критерієм, він почав вимагати цікавого сюжету. Отже літературний твір мусить стати знову “сюжетним”, тематичним. До того ж йому тепер доводиться конкурувати з фільмом, який дає чисту “сюжетність” і наближає до нас усі країни світу» [45, с. 54].

У новій національній літературі чітко простежується тенденція до освоєння нових для української літератури жанрових форм і поетики. Головний акцент було перенесено на сюжетну модифікацію твору. Цю тенденцію в українському літературному процесі зауважив Олександр Білецький, аналізуючи український книжковий потік протягом 1923–1925 років: «Факт тяжіння нашої прози до сюжетної насиченості безперечний і тяжіння це визначилося раніш, ніж про потребу в сюжеті заговорила критика. Минулого року це особливо посвідчили збірники О. Слісаренка, Г. Шкурупія, почасти Ю. Яновського й М. Йогансена» [31, с. 153]. Захоплення прозаїків гострим динамічним сюжетом літературна критика тієї доби окреслила терміном «український генризм», а Олексу Слісаренка – «українським О’Генрі» [285, с. 41]. Очевидно, через це наш сучасник Любомир Сенік і називав О. Досвітнього, О. Слісаренка, М. Йогансена «фабулістами», «сюжетниками» [285, с. 41].

Визначальною особливістю українського літературного процесу 20–30 років ХХ століття є його інтенсивна взаємодія з кінематографом. Як зауважила Лідія Кавун, у цей період «література запозичує у мистецтві кіно естетику дії, точну й лаконічну систему жестів, міміку, а відтак художній

текст набуває нових семантичних й емоційних обертонів» [121, с. 250]. Ольга Пуніна, указуючи на «кінематографічне бачення» як іманентну ознаку літератури з найдавніших часів, слушно зауважила: «<...> з появою кіно як технічного новотвору в мистецтві відбувається перехід “кінематографічного бачення” у нову якість, під якою передовсім розуміють явище естетичного шоку, що піддає змінам глядацьку свідомість <...>» [268, с. 40]. Взаємопроникнення двох мистецтв позначається насамперед на тематиці й жанрово-стильовій системі літератури (запозичення кінематографічних фабул, типових мотивів, амплуа кіноакторів, сценарних прийомів, побудова творів за монтажним принципом, колажування тощо). Так, Л. Скрипник, Гео Шкурупій, С. Складенко, Ю. Смолич свідомо розробляли свої твори за кіносценарною структурою, використовуючи прийоми монтажу, крупного плану, багатоепізодичність, просторово-часові зсуви. Зосередимося на творах Майка Йогансена («Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших»), «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швайцарію»), Юрія Смолича («Останній Ейджевуд»), Івана Дніпровського («Заради неї»), які репрезентують нові для української літератури жанри, теми, образи, художні прийоми.

3.1. Повість М. Йогансена

«Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» (1924):

перший український друкований авантюрно-пригодницький серіал

Чи не найяскравішою особистістю в українській літературі початку ХХ століття був Майк Йогансен, поет, прозаїк, критик і перекладач із низки європейських мов, якого Соломія Павличко називала «найграйливішим»⁹

⁹ Грайливість як визначальна риса української культури доби розстріляного Ренесансу яскраво оприявлена ідейною концепцією «Універсального журналу». Елементи гри наявні вже в дизайні УЖ'а, адже в кожному номері зміст має різну форму: в один стовпчик (1928 – № 1, № 2; 1929 – №1(3), № 6(8)), у два стовпчики (1929 – № 5(7), №7(9)),

і найменш дослідженим письменником цієї епохи» [244, с. 175]. Поетика прози Майка Йогансена стала об'єктом наукових інтересів у контексті вивчення експериментальної літератури Н. Бернадської, М. Васьківа, Н. Городнюк, І. Дзюби, О. Капленко, Ю. Коваліва, Р. Мельніківа, О. Романенко, Л. Сеника, О. Філатової, Я. Цимбал. Та, як слушно зауважила Ярина Цимбал, навряд чи коли вдасться підібрати до багаторівневої й багатовимірної творчості письменника адекватну характеристику і достатню оцінку [350, с. 3]. У нашому дослідженні сфокусуємося на жанрових особливостях повісті «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» (далі – «Пригоди Мак-Лейстона») як яскравого репрезентанта українського друкованого авантюрно-пригодницького серіалу.

«Пригоди Мак-Лейстона» М. Йогансена неодноразово були об'єктом наукових рецепцій. Зокрема Ростислав Мельніків зазначив, що цей перший твір письменника визначив чи не найприкметнішу рису його стилю: «яскраво виражена фабульність, чітка конструкція і захоплюючий, гострий, незрідка авантюрний сюжет» [216, с. 15]. На думку Олени Романенко, «Пригоди Мак-Лейстона» написано «як жанрово-стильова імітація роману-фейлетону, сенсаційної і детективної, авантюрно-пригодницької прози кінця ХІХ – початку ХХ століття. Гра з маслітом і гра в масліт – так можна охарактеризувати ідейно-естетичні особливості “Пригод Мак-Лейстона...” і класифікувати цей твір як роман-імітацію, створену на межі сфер високого і масового – в літературі, мистецтві, суспільстві» [274, с. 88]. Ірина Куницька, досліджуючи жанрову своєрідність конструктивістського роману 1920–1930 років ХХ століття, стосовно художньої техніки М. Йогансена у

східці з верхнього лівого кута вниз у правий (1929 – №4(6)), східці з верхнього правого кута униз в лівий (1929 – №7(9)), у вигляді стрічки (№ 8(10)). Так, у №1, 2, 1(3) у змісті подано назви творів та їх авторів, однак не зазначено сторінок, на яких вони розпочинаються, що змушує читача переглядати весь журнал, аби знайти той матеріал, що викликав інтерес. Якщо в № 1, 2 зміст розміщений на початку, то в № 1(3) – у кінці (тобто читачу доводиться ще й зміст шукати). По-різному оформлюється й інформація про редакцію, так, у №4(6) за 1929 рік текст має обриси стрілки / вказівника; на с. 6 подано зразки друкарських гарнітур та кеглів і запропоновано читачам визначити, яким із них надруковано тексти в номері. У кожному номері (але кожен раз у різних частинах) – розумова гімнастика: різноманітні кругіголовки, логічні завдання, конкурси тощо.

«Пригодах Мак-Лейстона» зауважила: «Він захисник тези “зробленості” мистецького твору, але відрізняється від неокласиків, які теж висували великі вимоги до технічної майстерності, але на основі пріоритету традиції. Майк Йогансен перетворює традицію на довільне зібрання автономних фрагментів, прийомів, засобів. Його формалізм не дискурсивний, як у російських формалістів, а деструктивний. Найхарактерніше визначення для його літературної практики – конструктивістський» [184, с. 25]. На підставі аналізу публікацій про повість «Пригоди Мак-Лейстона» мусимо констатувати, що зазначений твір не вивчався в аспекті його приналежності до жанру друкованого серіалу, хоч науковці й зауважували це принагідно, тому актуальність дослідження є очевидною. Спробуємо визначити жанрові особливості «Пригод Мак-Лейстона», що вказують на твір як друкований серіал.

Друкований серіал більше відомий у літературознавстві як «роман-фейлетон» [104, с. 116], «роман з продовженням» [197, с. 347] – художній твір, друкований частинами протягом певного часу в періодичному виданні. Як жанровий різновид гранд-нарративу роман-фейлетон був започаткований у Франції на старті XIX століття: фейлетоном (фр. *feuilleton* від *feuille* – аркуш, листок) називався листок-додаток до газети, який містив театральну хроніку, вірші, загадки, невеличкі за обсягом твори сатиричного характеру [197, с. 527]. Перший такий аркуш було видано в 1800 році французькою газетою «*Journal des Debats*». У 1803 році ця газета змінила свій формат: вона стала довшою, але додане місце, успадкувавши назву «фейлетон», відділялося лінією відрізу. На цьому «відрізненому» полі спочатку друкувалися невеличкі літературні твори, а згодом – частини романів, що спонукало читачів купувати наступні номери газети, аби дізнатися про долю героїв. У європейському літературознавстві датою народження роману-фейлетону вважається 23 жовтня 1836 року: у цей день у газеті Еміля де Жирардіна «*La Presse*» було надруковано першу частину роману Бальзака «*La Vieille fille*» [429, с. 9]. Саме у фейлетоні було вперше надруковано славнозвісні романи

О. Дюма («Графиня Солсбері», «Три мушкетери», «Граф Монте-Крісто»), Е. Сю («Паризькі таємниці», «Вічний жид»), а також О. де Бальзака, В. Гюго, Понсона дю Террай та ін. В українській літературі жанр фейлетону репрезентовано повістю Івана Франка «Борислав сміється», яка друкувалася у львівському журналі «Світ» протягом 1818–1882 років. Повість залишилася незавершеною, оскільки періодичне видання було закрито.

У ХІХ столітті романи з продовженням по суті виконували роль сучасних серіалів і в основній своїй масі були розраховані на сімейне читання, однак до кінця ХІХ століття жанр поступово занепадає [321]. Нове життя у цей жанр удихнули кінематограф і конкурентна боротьба між власниками масмедіа. Так, у протистоянні газетних трестів за ринок збуту медіамагнат Роберт Резерфорд Мак-Кормік за підтримки Вільяма Селіга розпочав почастильне друкування в газеті «Chicago Tribune» роману «Пригоди Кетлін» (The Adventures of Kathlyn, 1913) із одночасним зніманням фільму, який читачі могли подивитися в кінці кожного тижня: у кожній серії наївна білявка Кетлін рятується від дикого звіра (лева, леопарда, тигра, вовка, мавпи та ін.). Щоби зацікавити глядача, В. Селіг завершував кожну з 13 серій фільму на кліфгенгері¹⁰. Було вирішено також подавати в кінці короткий анонс наступної серії. Наприклад, героїня опиняється в лігві лева, а далі «причепом»¹¹ ішов уривок фільму з запитанням «Чи може вона врятуватися? Захопливе продовження наступного тижня!». Такі маркетингові прийоми були новаторськими в індустрії кіно. У відповідь на це його конкурент Вільям Рендольф Герст запустив у газетах «Чикаго екзамайнер» та «Чикаго

¹⁰ Авторство кліфгенгеру (англ. cliffhanger – «той, що повис на скалі») як художнього прийому літературознавці приписують Томасу Гарді, посилаючись на його роман «Блакитні очі» (1873), головний герой якого послизнувся на мокрій траві й зірвався, ухопившись в останню мить за траву. Його рятує кохана дівчина, однак це відзначено через багато сторінок викладу різноманітних роздумів, що доводило нетеплячого читача до нестями. Погоджуємося з тим, що появу терміна слід пов'язувати із твором Т. Гарді, однак цей художній прийом має давнішу історію й яскраво засвідчений перським пам'ятником літератури «Тисяча й одна ніч»: його героїня – Шахерезада – оповідаючи всю ніч казку, щоб уникнути смерті на зорі, зупинялася на найцікавішому місці, й падишах був змушений безкінечно відкладати страту.

¹¹ Подібні ролики, що на той час ішли тільки після фільму, у 1917 році у «Нью-Йорк Таймс» уперше було названо трейлерами – причепами.

івнінг американен» авантюрний роман «Небезпечні пригоди Поліни» і замовив фільм за цим сюжетом режисерам Луї Ж. Ганьє і Дональду Мак-Кензі.

За ідейним задумом Майка Йогансена, кожен розділ повісті «Пригоди Мак-Лейстона» друкувався як окремий випуск (художнє оформлення Вадима Меллера) і вперше був оприлюднений протягом 1924¹² року за підписом М. Йогансена [216, с. 17]. Юрій Смолич у своїх спогадах про друга зазначав, що Майк здавав до редакції не частини вже готового твору, а писав за ніч, із четверга на п'ятницю, черговий розділ – завжди рівно 20 сторінок – і вранці віддавав [308, с. 112]. Ростислав Мельників звернув увагу на те, що у виданнях 20-х років ХХ століття для підсилення сюжетної напруженості кожна частина роману супроводжувалася «коротким припочатковим змістом і анонсом наприкінці» [216, с. 17]. В аспекті нашого дослідження ці елементи (на жаль, не збережені в сучасних виданнях) твору можемо потлумачити як макети тизерів¹³ (початковий зміст) і трейлерів (анонс наприкінці), поширених у кіноіндустрії.

У повісті «Пригоди Мак-Лейстона» щедро використано кінематографічні прийоми. Не випадково впливовий на той час критик Фелікс Якубовський у рецензії на «Пригоди Мак-Лейстона» зазначив, що цей твір М. Йогансена «просто рветься на екран. З нього можна зробити бойового фільма, і то не нашого та й не німецького стилю, а американського трюкового фільма. Тут є й надзвичайно швидкий і плутаний біг подій, і карколомні трюки, і американські міста, і Париж, і страшні пригоди людей у тропічному африканському лісі» [391, с. 6]. Ольга Пуніна, розглядаючи повість М. Йогансена як репрезентанта кінопрози, виокремлює такі її

¹² Уривок із авантурного роману // Література, наука, мистецтво. 1924. 1 червня. Додаток до газети «Вісті ВУЦВК»; Африка // Література, наука, мистецтво. 1924. 8 червня та 15 червня. Додаток до газети «Вісті ВУЦВК»; Альбо // Глобус. 1924. № 21; Полінезієць Тоні // Глобус. 1924. № 22.

¹³ Тизер (від. англ. tease – дражнити) – короткий рекламний ролик фільму, зазвичай побудований як загадка. У тизері використовувалися елементи, що могли привернути увагу глядача, «зачепити» його (короткі фрагменти, імена акторів, режисера). Оскільки тизер монтується під час зйомок, у ньому можуть бути кадри, що не увійшли в остаточну версію картини. Перші тизери з'явилися 1906 року [46].

характерні ознаки: «мовна – оперування “називним” стилем оповіді (головна ознака “лівого” оповідання: елементи лапідарного характеру кіносценарію), так званий прихований синематизм (здатність до якісної переробки у кіносценарій); тематична – характерний для авантюрно-детективного кіно мотивний комплекс (утечі, розшуку, подорожі, допомоги тварини тощо – близькі природі кіно через показ фізичних явищ заради них самих), кінематографічна інтрига <...>, підбір персонажів (що постійно перевтілюються). Проте монтажна конструкція роману на рівні оповіді (композиції дії), де ряд подієвий поєднується із рядом просторовим, стає найбільш показовою ознакою кінематографічності у “Пригодах Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших”» [268, с. 165]. Так, кожен розділ сприймається як окрема серія, що розбудовується за кінематографічним принципом паралельного монтажу епізодів різних сюжетних ліній, що різко змінюють один одного (різні події, що відбуваються одночасно, але в різних місцях, або в одному місці, але в різному часі, тому читачеві треба бути уважним, щоби не заплутатися: це новий герой чи вже траплявся йому (читачеві) на попередніх сторінках твору, але під іншим іменем). Якщо в німому кіно використовувалися інтертитри (текстові вставки, що пояснювали сюжет, зв’язували окремі епізоди фільму, відтворювали репліки актантів чи просто коментували події глядачам, замінюючи таким чином звукове мовлення), то у повісті М. Йогансена у текстову тканину вмонтовано графічно виокремлені повідомлення, тексти документів, анонси, фрагменти нот до пісні й навіть конструктивістські картинки Вадима Меллера. Цікавою художньою знахідкою у тексті є кінематографічний прийом суміщення, коли через деталь в епізоді однієї сюжетної лінії (серії) відбувається перехід до іншої сюжетної лінії (серії): розділ 1 завершується дальноплановим описом затонення пароплава «Вікторія», а розділ 2 розпочинається близьким планом верхньої палуби «Ліберії», чим створюється в читача миттєве хибне враження, що корабель, на якому пливла головна героїня, таки урятувався. Письменник неодноразово використовує у творі прийом мелодраматичного

кіно, коли герої перебувають близько один до одного, але не знають про це (на пароплаві прямують до Європи Мартин (батько) і Гаррі Руперт (його син), а також їхня родичка Едіт Мак-Лейстон під дівочим іменем своєї матері – Марта Лорен).

За аналогією до сценаріїв німого кіно, діалоги в повісті максимально стислі, значну її частину становлять саме описи дій героїв, але без деталізації (це мали б додумувати / допрацьовувати / імпровізувати режисер та актори вже під час зйомок), тому твір сприймається як набір лібрето, тем, ідей, які мав би візуалізувати майстер кіно. У творі наявні вставні ситуації, описи стану героїв, що інтригують читача (пророчий сон Едіт, вияв передчуття Франсуа і Камілли) чи нагнітають внутрішню напругу сприйняття тексту через відтягування інформації про долю героїв (наприклад, епізод про трьох робітниць органо-хімічної фабрики; детальний опис правил гри шмен-де-фер й очко; африканські казки про собаку і келепа, про Тово, узяті з «Казок народів Африки», укладених Григорієм Петниковим, лист Фрительфа Нансена). З іншого боку, у «Пригоди Мак-Лейстона», які є насамперед літературним твором, гранично деталізовано подано шокуючі сцени жорстокого насилля, епатажні еротичні елементи і сексуальні збочення (чого варті лише «вподобання» клієнтів кафе «Синя мавпа»), що виформовують морально непривабливий, але екзотично-принудливий для масового читача західний світ із його дорогими гоночними автомобілями, лімузинами «Бенц», каблучками, випещеними шпiцями, доларом (універсальною одиницею виміру, бо ним можна навіть помiряти красу і здоров'я дiвчини), розвагами (наприклад, перегляд фiльмiв про голод на теренах СРСР), ку-клуксу-кланом – «наймоднiшим культурним американськo-капiталiстичним самосудом» [115, с. 243]). Не виїздивши за кордон, Майк Йогансен, очевидно, черпав побутові деталі з життя пересiчних американцiв чи англiйцiв із закордонних газет, адже був полiглотом і вiв рубрику «Обличчя буржуазної преси» в «Унiверсальному журналі» [329].

Визначаючи розмаїте коло героїв свого друкованого серіалу, М. Йогансен, очевидно, керується своїми порадами, викладеними для початківців в іронічній теоретичній праці «Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків» (1928): «<...> беруться дерев'яні кубики, наклеюються на них сімейні фотографії чи, коли їх неохота різати, надписуються прізвища та імення якихось осіб і їхня професія. Потім оті кубики змішуються і кидаються на стіл. Далі треба подивитися, в яку комбінацію склалися кубики з прізвищами і чи не дають вони натяку на якусь ситуацію чи якусь історію» [119, с. 575].

Повістю «Пригоди Мак-Лейстона» письменник увів новий для української літератури життєвий простір і незвичних персонажів (багата спадкоємиця, що подорожує інкогніто; її психічно неповноцінний брат, що полюбляє одягати жіночі сукні; негри, картярі, матроси, детективи, повії, мисливці за екзотичними тваринами тощо), які перебувають у різних країнах і на різних континентах (Америка, Англія, Африка, Франція, Україна). У творі немає докладного портретного опису жодного з героїв, зауважено хіба що окрему деталь, за якою герой вирізнятиметься серед інших: Едіт – молода, має рухи «збалуваної життям натури» [119, с. 232]; Лейстон – неймовірно гладкий («Тіло його розливалось по ліжку, але ліжко м'яко уступало його вазі і приймало жирні хвилі Лейстонового тіла в свої береги» [119, с. 236]); Мартин – ірландець, має акцент, татуювання по тілу [119, с. 238]; характери актантів також лише окреслено, що можна потлумачити як обігрування канонів німого кіно, сценарії якого створювалися на замовлення режисера під конкретного актора (як це було з фільмами за участю Пола Неґрі, Теди Бари, Мері Пікфорд, Пірл Вайт). Можемо припустити також, що письменник усе ж сподівався на екранізацію свого твору (адже кінематограф розвивався в Україні особливо бурхливо), тому залишав простір для режисерського смаку в підбиранні акторської групи.

Універсальним конструентом густонаселеного екзотичного простору «Пригод Мак-Лейстона» є мандри, у яких, згідно з авантюрним каноном, учинки героїв зумовлюють круті повороти і карколомні події в їхньому житті. Автор поводить надзвичайно кровожерно, «убиваючи» майже всіх своїх і головних, і другорядних героїв, увиразнюючи зображення їхньої смерті натуралістичними деталями (потоптані носорогами головорізи; мурашине катування невідомого; розірване мавпою горло Камілли; отруєння Руперта і Кет; споглядання доктором Ріплі голодного умирання сім'ї, його препарування мертвої дівчинки; щури загризають іноземця тощо). Таке художнє вирішення долі героїв загалом не властиве українській літературі і для прози 20–30 років ХХ століття було, безперечно, екзотичним. Нині цей художній прийом простежується в сучасному культовому фентезійному серіалі «Ігри престолів», в основі сюжету якого матеріал книжкової серії «Пісня Льоду і Вогню» американського письменника Джорджа Мартина. На думку останнього, відзначення її жорстокості спричинено правдою життя, адже неможливо описати війну без жорстокості та смерті: « <...> якщо ти хочеш бути чесним, то смерть повинна зачіпати і головних персонажів. Ми всі мільйон разів читали історії про героїв, які під час своєї пригоди проходять різні випробування і разом зі своїм кращим другом або подругою виживають за будь-яких обставин. Але це обман, адже так не буває. Битва передбачає втрату близьких друзів, серйозні поранення, втрату кінцівок і раптову смерть» [119, с. 210]. Стосовно тексту М. Йогансена навряд чи можна говорити про «умертвління героїв» як прагнення автора відтворити правду життя, непотрібність щастя і кохання у світі, де панує культ грошей і наживи. Ми переконані, письменник свідомо «заговдує» смертями персонажів пересічного читача, глузуючи з його смаків, в основі яких, безперечно, лежить одвічна глибинна психічна потреба людини пережити адреналінові ситуації, після яких настає приємне заспокоєння, що це трапилося не з нею.

Загострений сюжет «Пригод Мак-Лейстона» оприявнює орієнтацію Майка Йогансена на жанрові різновиди, фабульні прийоми зарубіжної белетристики письменників (Е. По, О'Генрі, Г. Велза та ін.), твори яких він перекладав. Письменник розгортає досить популярні на той час у світовій літературі мотиви (утеча з дому, подорожування інкогніто, родинні таємниці, промислове шпигунство і викрадання наукового винаходу тощо), гіперболізуючи при цьому роль випадку. Так, життєві перипетії Едіт Мак-Лейстон викликають алюзії з неправдоподібними пригодами багатой спадкоємиці Елен Додж, героїні популярного на початку ХХ століття серіалу «Таємниці Нью-Йорка»¹⁴; наскрізний мікрообраз каблучки з літерою «L» відсилає до популярного на той час авантюрного фільму «Фатальний перстень» (1917, режисер Дж. Сейц, акторка Пірл Вайт) [104, с. 236]; образ танцівниці Камілли і сцени політичних заворушень перекидають місток до «Собору Паризької Богоматері» і «Знедолених» Віктора Гюго; зображення складних сімейних стосунків Лейнів відсилають до друкованого серіалу Ежена Сю «Паризькі таємниці»; розорення Мак-Лейстона через біржові махінації прочитується як Божа кара за фінансове і соціальне знищення меншого брата й викликає асоціації з романом-фейлетоном «Граф Монте-Крісто» О. Дюма, на який у тексті наявні і прямі вказівки (Едіт «потайки вчилася стріляти з револьвера, закладаючи туди *монтекристові* кульки» (курсив наш. – Л. К.) [115, с. 377].

У назві повісті «Пригоди Мак-Лейстона» анонсовано ім'я героя, по суті, епізодичного, та «карти розкриваються» лише у фіналі твору: мільярдер Мак-Лейстон з ірландського роду Лейнів колись ошукав рідного брата та ще й звабив його дружину, нечесно отримані гроші стали стартовим капіталом для його теперішніх статків. Винесенням прізвища цього героя в назву твору акцентовано, що саме його вчинок двадцятилітньої давності вплинув на долю

¹⁴ Серіал «Таємниці Нью-Йорка» (Les Mystères de New York) став справжньою кіносагою злочинів, пригод і таємниць. Насправді він об'єднує три серіали, зняті у США протягом 1913–1915 років різними сценаристами під керівництвом Луї Ганьє (1878–1963), французького режисера, який емігрував до Америки. Кожен серіал складається з 12 серій, у кожній із яких відбуваються події без натяку на правдоподібність [316].

інших персонажів роману: багата спадкоємниця Едіт Мак-Лейстон тікає з дому, аби втрапити до Радянського Союзу, і стає заручницею; мільйонер подорожує в пошуках доньки, що призводить до його розорення конкурентом Морганом; незнайомиць рятує від зґвалтування прекрасну дівчину, яка згодом виявиться його племінницею; Гаррі Руперт, що виріс у притулку, працює над створенням штучного білка, аби нагодувати бідноту.

Попри те, що цей авантюрний твір мав шалений успіх і став першим українським бестселером (було видано 100 тисяч примірників [216, с. 17]), Йогансен, очевидно, утратив до нього інтерес, тому у фіналі повісті доволі штучно зводить ще живих героїв до купи (за що зазнав шаленої критики від сучасників [308]): Едіт дізнається, що рятівник – це її рідний дядько, який упізнав небогу за каблучкою, а вже мертвий Гаррі Руперт – це її рідний брат по матері та двоюрідний по батьку. Ніщо не заважає нам припустити, що письменник робить це не тільки з нудьги, але й для того, щоби «протролити» як «робітників мистецтва» [119, с. 712], які паразитували на вподобаннях масового читача, так і читача, «загодованого» штампами настільки, що вже можна і не подавати портрета героя («<...>, розміркувавши добре, автор вирішив цього не писати, а запропонувати читачеві самому уявити собі гарненьку 18-літню дівчину <...>» [115, с. 229]).

У романі «Пригоди Мак-Лейстона» український письменник уперше у своїй творчості вдається до літературної містифікації (точніше полімістифікації): у передньому слові, підписаному криптонімом «М. К.» (від «Михайло Крамар» – псевдонім Йогансена, утворений від дівочого прізвища матері – Крамаревська), зазначено, що автором твору є Антон Райнке, який під псевдонімом Віллі Вецеліус (ще один псевдонім Йогансена) писав «в легкому жанрі авантюрних романів» [115, с. 227]. Прийом містифікації був досить популярним і продуктивним у 20–30 роках ХХ століття, адже втомлений сірими робочими буднями читач прагнув розваг та екзотики далеких країв. Українським письменникам доводилося конкурувати із західноєвропейською й американською літературою. Спираючись на

статистичні дані київських бібліотек, Л. Якубова та Я. Примаченко стверджують, що питання високих стандартів в українському мистецтві розбивалися об смаки непідготовленої читацької аудиторії, яка запитувала зарубіжні твори, до того ж ситуація ускладнювалася малопоширеністю української мови серед містян, що були основними споживачами белетристики, перекладеної російською мовою [389]. Отож псевдоперекладні твори стали компромісним мистецьким проектом, де метою наслідування західноєвропейської й американської белетристики було виховання споживача українськомовних текстів. Маємо всі підстави стверджувати, що «розігрування» читача потрібною містифікацією є відвертим «стьобом» М. Йогансена з маркетингової стратегії колег по перу. Письменник неодноразово декодує в повісті свій художній прийом: наратор поводить себе як злочинець, що хоче бути впійманим, тому підкидає докази своєї «українськості», зокрема в африканських нетрях перед Вінсентом, Франсуа і головорізами «<...> вистрибують дві зелені папуги і – *мов уманські дурні* – починають щось белькотіти» [115, с. 271]; машина в ірландському містечку Антрім «нагадувала візникову дрожку *в місті Києві*» (курсив наш. – Л. К.) [115, с. 379]. Згодом замість екзотичних героїв невідомо звідки з'являється Сашко [Довженко], який працює в Берліні й видає візи на в'їзд в СРСР (зادля вмотивування цього образу М. К. у передньому слові зазначає, що дописує твір розстріляного німецького письменника). Переконані, що такі «недогляди» були складниками художньої стратегії М. Йогансена, заявленої в його іронічній декларації «Що таке техно-мистецька група “А”» [118, с. 711–713]: «Митці, що складають частину групи А, *принципально відмовляються від мистецького професіоналізму, від мистецького жречества, від ховання виробничих секретів мистецтва*» (курсив наш. – Л. К.) [118, с. 712]. З іншого боку, як згадує Ю. Смолич, М. Йогансен не був прибічником ідей формалізму і, вдаючись у літературницькій поденщині до «формалістичних еківоків чи формально діляцького способу роботи» [308, с. 111], завше ховався за псевдонімом: «Так було, наприклад, з

пригодницьким романом, що виходив щотижневими випусками (на кшталт колишніх “пінкертонів”) під гучною, але вже забутою, та й трудною для вимови назвою (я її забув!), – автор: доктор *Вецеліус*. Йогансен соромився признатись, що він автор такої єрундистики, і весело потирав руки, єхидно на мене киваючи, коли всі дружно називали автором цієї белиберди мене, а не його. Майк взагалі страшенно любив містифікації» (курсив наш. – *Л. К.*) [308, с. 111].

За художнім задумом М. Йогансена, сюжет повісті є фікцією, умовним прийомом і формальним приводом змонтувати екзотичні, гранично непривабливі й акцентувано «роздягнені» сценки з життя різних континентів, адже, як влучно зауважив велетенко, герой повісті «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію», «<...> публіка страшенно полюбляє антихудожні оповідання про злочинства, грабунок, статеві ненормальності та венеричні хвороби» [113, с. 465]. І хоча Ростислав Мельників називає «Пригоди Мак-Лейстона» «першим вітчизняним пригодницьким романом» [216, с. 17], маємо всі підстави стверджувати, що твір є власне авантюрно-пригодницьким, адже має жмуток сюжетних ліній, у ньому відсутній освітньо-виховний аспект, що є обов'язковою вимогою / ознакою пригодницької літератури, та найголовніше – саме дії героїв спричиняють низку найнеймовірніших ситуацій. Найбільш показовою в цьому сенсі є сюжетна лінія закоханих Камілли і Франсуа, що тікають з дому з мандрівним цирком й опиняються в сексуальному рабстві; згодом хлопець змушений їхати до Африки за мавпами, аби звільнити свою наречену; обоє гинуть далеко один від одного).

Отже, за жанровими ознаками повість М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона» є авантюрно-пригодницькою із властивими цьому жанру заплутаними сюжетами, стрімким розгортанням подій, екзотикою тощо. Універсальним конструктором твору є мандри. Якщо взяти до уваги те, що за ідейним задумом автора повість друкувалася окремими випусками, це дає

підстави визначити твір як перший український друкований авантюрно-пригодницький серіал (роман-фейлетон, роман із продовженням). Визначальною особливістю твору є його інтермедіальність, що виявляється в орієнтуванні на прийоми німого кіно на рівні структурування тексту, особливостей моделювання героїв, використанні вставних елементів, а також тизерів і трейлерів, загалом не властивих літературним творам. Зокрема кожен розділ сприймається як окрема серія, що розбудовується за кінематографічним принципом паралельного монтажу епізодів різних сюжетних ліній. Відсутність докладних портретних описів героїв також потлумачуємо як обігрування канонів німого кіно, сценарії якого створювалися на замовлення режисера під конкретного актора. Письменник увів новий для української літератури життєвий простір і незвичних персонажів, що перебувають у різних країнах і на різних континентах. Якщо в німому кіно використовувалися інтертитри (текстові вставки, що пояснювали сюжет, зв'язували окремі епізоди фільму, відтворювали репліки актантів чи просто коментували події глядачам, замінюючи таким чином звукове мовлення), то в повісті М. Йогансена у текст умонтовано графічно вирізнені повідомлення, тексти документів, анонси, фрагменти нот до пісні й навіть картинки.

Одним із критеріїв масової літератури є орієнтування на масового споживача, «багатомільйонну читацьку аудиторію» [273, с. 316]. Якщо взяти до уваги, що повість «Пригоди Мак-Лейстона» вийшла 100-тисячним накладом [216, с. 17] і стала першим українським бестселером, то вона, безперечно, є зразком української масової літератури. Та, з іншого боку, повість як явище «далеко не проминальне» [216, с. 16] за незвичність сюжету і художніх прийомів, авторською іронією зі смаків читача, що роблять її унікальною, дають підстави зарахувати твір Майка Йогансена і до високої літератури.

Пізніше видавничий прийом видрукування творів частинами стане для української періодики нормою¹⁵, однак навряд чи можна віднести ті художні тексти до жанру друкованого серіалу, адже такий поділ не був концептуальним при створенні тексту. Жанровим канонам друкованого серіалу відповідає серія «Проникливість лікаря Піддубного» Ю. Шовкопляса, 5 оповідань якої було представлено у номерах УЖ'а, виданих протягом 1928–1929 років, і хіба що роман Ю. Смолича «Останній Ейджевуд»¹⁶.

3.2. Повість М. Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» (1928) – український тревелог

Досліджуючи жанрову природу української масової літератури, Софія Філоненко небезпідставно зазначила: «Під широкою “жанровою парасолькою” творів про подорожі – тревелогів – знаходять собі місце найрізноманітніші літературні явища: від паломницьких ходінь до фантастичних романів про мандрівки на місяць» [338, с. 369]. Ірина Кропивко, студіюючи українську і польську постмодерністську прозу, зауважує, що література мандрів має специфіку принаймні в трьох аспектах:

1) позиціонування наратора-мандрівника, який найчастіше подається як alter-ego титульного автора і визначається не функцією наратора чи спостерігача за чужим світом, а потребою суб'єктивного осягнення іншого світу; інша культура розкривається як досвід власного екзистування [145, с. 203];

¹⁵ Так, лише журнал «Червоний шлях» протягом 1926 року видруковував частинами роман В. Чередниченко «За плугом», оповідання О. Мізерницького «Гануся», частини трилогії Гната Хоткевича «Хмельницький». «Універсальний журнал» у декількох своїх перших номерах оприлюднив частини роману Ю. Смолича «Господарство доктора Гальванеску» (листопад 1928 – березень 1929).

¹⁶ Уперше роман було надруковано в журналі «Знання» (1926, № 5 с. 25–26; № 6, с. 27–29; № 7, с. 25–26).

2) суб'єктивна репрезентація пізнаваного світу для – світ набуває значущості й об'єктивізації у випадку його ословлення наратором [145, с. 203];

3) жанрова необмеженість літератури мандрів: «<...> цей вид літератури не має обмежень конкретними жанрами, він охоплює традиційні моделі літературних текстів (оповідання, роман), жанри суміжних видів літератури – журналістики (репортаж, тревелог) і документалістики (щоденник), літературних жанрів на межі з публіцистикою та іншими видами мистецтва (есе, нарис), а також інтернет-жанрів (блог, пост-повідомлення). До того ж один текст може поєднувати в собі ознаки різних жанрів або репрезентувати різними своїми частинами різні жанри» [145, с. 204].

I. Кропивко пропонує розмежувати тревелог як художній звіт про подорож, подорожні нотатки і художні твори, у яких домінує мотив мандрів. При цьому вона акцентує, що не всі художні твори, базовані на мотиві подорожі, належать до «літератури мандрів». Зокрема вона наголошує: «Якщо подорож є наслідком пригоди, то це пригодницький роман. Якщо пригода стає наслідком подорожі, то перед нами – роман-подорож» [145, с. 200], тобто тревелог. Жанротвірним елементом тревелогу є «мандрівка заради мандрівки» [128, с. 218] невідомими чи маловідомими місцевостями, країнами, відповідно, вагомим складником такого тексту є опис (у формі журналу, щоденника, нотаток, оповіді тощо), в якому відзначено хронологію пересування, особливості флори і фауни, побутування населення, емоційна й естетична реакція на побачене.

Характеризуючи тенденції розвитку української романістики 1920–1930 років, Микола Васьків звернув увагу на те, що постійні просторові переміщення персонажів, далекі подорожі, описи екзотичних країв були «майже невід'ємним атрибутом літератури 20-х років» [48, с. 33]. На його думку, це пов'язано з тим, що українські письменники теж багато мандрували в до- та революційний періоди і часто автобіографічний матеріал ставав основою сюжетів творів. Однак треба зауважити, що в багатьох творах, про які веде мову М. Васьків (наприклад, «Чайка» Д. Бузька;

«Американці», «Хто?», «Нас було троє» Олеся Досвітнього; «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швайцарію»¹⁷ М. Йогансена¹⁸; «Двері в день» Гео Шкурупія; «Майстер корабля», «Чотири шаблі» Ю. Яновського), а додамо до них «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» Вал. Злотополюця та І. Федіва, «Пригоди професора Вільяма Вокса на острові Ципанго» Л. Чернова, «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця» О. Назарука, мотив подорожі є формальним складником, у той час як в аналізованому творі М. Йогансена – це сюжетотвірний елемент, адже герой переживає пригоди через те, що подорожує. Якщо керуватися запропонованим Іриною Кропивко розмежувальним принципом, то повість «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швайцарію» (1928) є тревелогом. Поетика повісті в контексті вивчення експериментальної літератури стала об'єктом наукових інтересів Н. Бернадської, М. Васьківа, Н. Городнюк, І. Дзюби, Ю. Коваліва, Р. Мельниківа, Л. Сеніка. Але, на наш погляд, розгляд специфіки жанру цього твору все ще залишається актуальним.

Жанровий код у тексті М. Йогансена реалізується в межах обов'язкового окреслення маршруту пересування (таврійські степи, Слобожанська Швайцарія, русло Дінця), констатації способів руху,

¹⁷ «Подорож ученого доктора Леонардо...» уперше надруковано в «Літературному ярмарку»: 1928/131 – перші дві частини, 1929/138 (липень, с. 28–55) – частина «Неймовірні авантури дона Хозе Перейра у Херсонським степу».

¹⁸ Як згадують друзі Майка Йогансена, останній дуже любив мандрувати. Не маючи можливості подорожувати світом, він об'їздив мало не весь Радянський Союз, результатом цих його поїздок були перші (за визначенням самого М. Йогансена) українські репортажні книжки: «Подорож людини під кепом», «Подорож у радянську Болгарію» та «Подорож у Дагестан», видані 1931 року в одній книзі під назвою «Три подорожі» а 2018 – «Подорожі філософа під кепом». Уміння презентувати подорож М. Йогансен уважав маркером талановитості письменника (як один із співзасновників «Універсального журналу» (УЖ) він навіть виробив еталон кваліфікації – нарисовцю потрібно було написати «Подорож довкола власної кімнати» та історію сірникової коробки [308, с. 128]. Якщо людина зможе цікаво написати про це – вона буде добрим письменником).

транспортних засобів (летіти літаком до Москви, а потім їхати херсонським потягом, пересісти на велосипеда чи на коня Володьку, плисти човном чи йти пішки), детального опису флори і фауни, етнографічних спостережень (побутування древнонасадця, його дітей і дружини / баби, селянина Черепахи і його кума Кліма; оповідки героїв (про діда і собаку, синів древнонасадця), місцеві цікавинки (сифіліс) і смакові враження (квас, сало, хліб))¹⁹.

Повість М. Йогансена задумано як презентацію легкої гри, забавки, що зазначено в «Післяслові», де наголошено, що цей мінітеатр створено лише задля того, щоб безперешкодно поговорити про «філософські ландшафти», зобразити красу української природи. Захоплений красою Слобожанщини, створюючи «ландшафтне оповідання», М. Йогансен усвідомлював, що спраглий на екзотику, еротику і пригодництво читач навряд чи захоче ознайомитися з твором про українські краєвиди. Тому він, з одного боку, перемежує описи мальовничої природи оповіданнями про різноманітні пригоди головних героїв, а з іншого – змінює ракурс бачення: подає українські степи очима здивованих і вражених іноземців, для яких Україна є такою ж екзотикою, як, наприклад, для українців Іспанія. Подібний прийом (герої в українському просторі як спостерігачі чужого світу) письменник уже використовував у повісті «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших», пізніше цей прийом використає й Юрій Смолич у романі «Сорок вісім годин» (1935), де українські міста подано через сприйняття англійського сквайра Фенімора Ейбла та його компаньйонів Абея та Хо.

Повість М. Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» є виразною

¹⁹ Цікавим є той факт, що в першому номері «Універсального журналу» (1928/1), співзасновником якого був М. Йогансен, подано гру «Подорожній»: всім охочим запропоновано подолати один із трьох маршрутів, а потім подати до журналу опис подорожі у формі оповідання, щоденника чи записок із такими відомостями: відстань між пунктами, характеристика шляху, перелік речей, потрібних для подорожі, загальна вартість подорожі, опис найцікавіших місць, історія населення, економіка, етнографія тощо [265, с. 96]. Причому було виставлено й певні умови добирання: Одеса – Таргабай (Туркменістан): не менше 10 видів транспорту; Васильків – Біла Церква: пішки; Зміїове – Вовчанськ: утрюх на човні [265, с. 97].

алюзією на дуже популярний на той час у Європі й Америці гумористичний роман Джерома К. Джерома «Троє у човні, не враховуючи собаки» (1889), що, як згадує її автор, замислювався як путівник мандрівки по річці Темзі з її ландшафтами та історією, а смішні ситуації-вставки мали б виконувати функцію розрядки. Період написання англійського роману – це час інтенсивного розвитку масового туризму у світі. Якщо раніше мандри зумовлювалися практичними потребами (пошуки нових земель, вивчення флори і фауни, утеча від побутових проблем, політичного переслідування, метод лікування, очищення від гріхів (прочанство)), то в кінці XIX – на початку XX століття подорож стає самоціллю, різновидом розваги. У творі М. Йогансена подорож зображена в комічно-еротичному плані: доктор Леонардо вирушає з Альчестою в Україну, адже, за його переконанням, під час такої подорожі жінка справді стане його коханкою. Уже на початку повісті наратор іронізує з більшістю мандрівників, які зводять пізнання світу до екзотичних любовних пригод чи надмірного споживання спиртних напоїв і їжі. На його думку, у такому випадку можна сидіти вдома й обійтися розкачуванням у бочці з солоною водою, аж доки не знудить. Пересічний читач почуватиметься підступно ошуканим, адже замість картин із життя екзотичної Швейцарії, заявленої в назві роману, отримує картини річки Дінця, навколишніх плоскогір'їв, озер, лісів, олюднених типовими українцями. На такий авторський задум зорієнтовує передусім англомовний епіграф до роману. Авторське прагнення художньо презентувати слобожанські ландшафти через колізії буття епатажних персонажів зумовило новаторство інтерпретації теми та експериментальність поетики її розкриття. На повісті позначилося і захоплення письменника театром. Пригоди героїв презентовані за принципом вертепу, де лялькар, аби публіка не нудьгувала, змінює героїв (причому настільки швидко, що не встигає струшувати з ляльок тирсу), а їхня смерть трактується як тимчасовий вихід із гри.

Своєрідністю твору М. Йогансена є руйнування закостенілої моделі художнього світу, перевага побутового в її структурі, що знижує високий

стиль. Кепкуючи з літературних стереотипів, письменник поєднує риси гіперболізованої, замріяно романтичної тональності оповіді з грубою реальністю, що створює комічний ефект. Він грається зі своїм читачем, спочатку «підсовуючи» йому те, на що той сподівається (екзотичний герой у таврійських степах; українське сафарі, де куркулі Довб, Щовб, Стовб і Ковб полюють за «камуністом» Даньком Перервою, мов за зайцем; любовна пригода Леонардо й Альчести з усіма мелодраматичними аксесуарами на кшталт непорозумінь між закоханими, прикрі несподіванки за мить до жаданої близькості), а у фіналі все спростовує, підкреслено іронізуючи над читацьким очікуванням, наївністю читача, який, якщо скористатися влучним висловом Г. Гессе, «ставиться до книги не як особистість до особистості, а як кінь до вівса чи навіть як кінь до кучера: книга веде, читач прямує за нею», уживаючись у світовідчуття самого наратора і сприймаючи його експлікації учинків героїв [62, с. 123].

У повісті «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» автор, скріплюючи доволі хаотичну структуру тексту, є провідним, виконуючи функції не лише наратора, але і сценариста, і режисера, і критика театру ляльок, і творця своїх ляльок-персонажів: «Із декоративного картону він [автор] вирізав людські фігури, підклеїв під них дерев'яні цурпалки, грубо розмалював їх умовними фарбами, крізь картонні пупи протягнув їм дріт і весело засовав цими фігурами <...>» [113, с. 507]. У тексті розкидано авторські, неприховано іронічні, міркування про творчий процес, зауваження і коментарі щодо фабули, героїв, сюжетних варіацій, вказівки на умовність художньо реалізованої реальності. «Сконструйованість», вигадку зображеного акцентовано у пролозі за допомогою специфічної театральної лексики (українські ландшафти постають як велетенські «натуралістичні лаштунки», «театральні декорації», «непорушні декорації краєвидів», де є «масові сцени перекупок і молочниць на станціях» [113, с. 395]). Цим закріплюються в підсвідомості читача стандартні очікування про справжніх людей і штучні

інтер'єри та екстер'єри. У фіналі повісті оповідач, просунувши крізь рядки свою «патлату голову», виправдовуючись, звертається до читача, дає йому настанови, як зрозуміти текст: «...Любі мої, не сердьтеся на дроти й картон, і патлату авторову голову <...>. Ніде не написано, що автор у літературному творі зобов'язався водити живих людей по декоративних пейзажах. Він може спробувати, навпаки, водити декоративних людей по живих і соковитих краєвидах» [113, с. 508].

Наративний прийом комунікації автора й читача був досить популярним у 20–30 роки ХХ століття, зокрема він притаманний стилю романів Д. Бузька «Голяндія», Л. Скрипника «Інтелігент», Г. Михайличенка «Блакитний роман», Ю. Яновського «Майстер корабля». У такий спосіб заперечувався класичний літературний канон усезнаючого автора, який «ховається за лаштунками, а його герої ходять по сцені, коли він шарпає за шпагатинку» (Юрій Яновський «Майстер корабля» [392, с. 194]). Іронізуючи з приводу стандартної для літератури вимоги, згідно з якою в художньому творі все повинно працювати на його головну ідею, не повинно бути нічого випадкового, М. Йогансен зводить невідповідності до абсурду. Так, мікросюжет із рушницею сприймається як іронічне відсилання до чеховського афоризму «Якщо на початку п'єси на стіні висить рушниця, то (до кінця п'єси) вона повинна вистрілити»: Перейра / Перерва, пам'ятаючи про заборону полювання на зайців у серпні, несподівано навіть для самого себе зводить рушницю і стріляє.

Даниною літературним канонам є використання в повісті М. Йогансена сюжетних «зв'язок» – вистрілюваних деталей: образи рушниці (Перейра купує рушницю, яку здав до комісійного магазину доктор Леонардо Пацці, аби мати гроші на подорож), сетера Родольфо (пес супроводжує Перейру і Перерву, які діють почергово і ніколи одночасно), італійської газети «Воче-Дель Пополо», тирси (у ній з'являється той чи той герой), сала, на яке претендують не менше, ніж на прекрасну Альчесту. М. Йогансен спирається на традиції «низового бароко», характерного для творчості мандрівних дяків

(зокрема, грубий гумор, знижена лексика). Скептично сприймаючи життєві негаразди, мандрівні дяки, перелицьовували на свій ґиіб високі релігійні образи і сюжети, підпорядковуючи їх буденним, земним потребам, вносили побутово-етнографічні деталі, дотепно пародіюючи найвідоміші серед вірян біблійні тексти, церковні канти, віршовані літургії, а також лицарські романи. М. Йогансену імпонують такі літературні прийоми. Так, три випробування (комарі, древнонасадець, вовк), які проходить Леонардо, аби здобути Альчесту, неминучу роль коханки якої анонсовано в назві твору, відсилають до казки. З упевненістю можна стверджувати, що «ландшафтні» персонажі повісті – сонце, яке «зітхало вітрами і гикало полиноюю наливкою» [113, с. 410], «скрадалося підліссям», «продиралося буйними кущами» [113, с. 472], вітер, що «в гречці стиха лазив» [113, с. 413], пес Родольфо, здатний до інтелектуальних філософських роздумів, – є своєрідною пародією на героїв «Intermezzo» М. Коцюбинського. Полювання в заборонений сезон, утеча Данька Перерви від переслідувачів, сприймаються як тонка іронія на романи Кіплінга, Стівенсона, Гаггарда, Шульца. Мандри, національність Перейри (іспанець), шляхетний Леонардо і його прекрасна дама серця, долання перешкод перекидають місток до іспанського літературного контексту, зокрема мотивів подорожі Дон Кіхота та його захопленого ставлення до дами серця без наміру оволодіти нею фізично, однак у тексті М. Йогансена ці образи й мотиви осмішуються. Так, шляхетність Леонардо стає на заваді його еротичним намірам, поєднанню заважають і комічні пригоди героїв через комарів та корову, що сприймаються як пародія на лицарський та античний роман загалом.

Своєрідною орієнтацією на барокову творчість мандрівних дяків, у якій прославлялися земні радощі, тілесні розваги, зображувалося кохання на тлі сільських пейзажів як всесильний закон природи, є і визначення мети подорожі героїв М. Йогансена (зробити жінку коханкою) і її фіналу – благочестива Альчеста приймає двох коханців підряд.

У стилі бароко в повісті М. Йогансена потрактовано життя як суцільна ілюзія, химерна гра, де іронія і деструктивний сміх відтінені рисами містифікованої дійсності, яку можна означити як реальна фантасмагорія. «Бароковий слід» простежується у використаних каламбурах, що будуються на паронимазії й етимологічній грі словами (наприклад, Перерва – Перейра – Перебийніс), та насамперед у розвитку мотиву мандрів, відповідно до слушного означення Дмитра Чижевського: основна світоглядна особливість українського життя і літератури епохи бароко – «потреба руху, зміни, мандрівки, трагічного напруження та катастрофи, пристрась до сміливих комбінацій, до авантури...» [359, с. 250].

Іван Дзюба, оцінюючи прозу М. Йогансена, небезпідставно підкреслював: «Сюжет і конструкція творів виразно пародійні, з комічною демонстрацією типових прийомів авантюристичності. Оповідь перейнята тоном жартівливої містифікації, коли автор весело дурить читача, бавиться різними вигадками, перетворює одних персонажів на інших <...>» [83, с. 678]. Зауважена літературознавцем пародійність досягається на невідповідності позитивної зовнішності героїв та їхніх дій і прагнень. Авторські іронічні коментарі стосовно поведінки героїв виразно виявляють їхню надуманість, несправжність. Важливу роль у вираженні внутрішнього світу персонажів відіграють домінанти міміки, жестів. Гумористично змальовані персонажі, що постають у бурлескних ситуаціях, не викликають негативного ставлення до них. Колоритні герої роману – Данько Перерва (тираноборець Перейра), студент Перебийніс, селянин Черепаха, добрий древонасадець, фантастична баба – є гіперболізованим уособленням типових рис українців. Відтворюючи національний дух українця, письменник щедро використовує звукові, зорові, одоричні деталі: «Тепер вам легко буде уявити собі, що на стежці не тільки зашаруділо листя, не тільки хруснула гілка, а запахло злегка борщем і печеним хлібом і бабиним потом – і от з-поза куща вишкандибала вона сама – легендарна баба» [113, с. 443]. Комізм оповіді в повісті М. Йогансена досягається за допомогою оригінального вживання колоритної розмовно-

просторічної мови, «укручування» в мовлення пересічних українців суржику, нової для того часу суспільно-політичної лексики («закуску означає правильно» [113, с. 473], «постановив: гроші пропити» [113, с. 472], «зазнати у плані не передбаченої біди» [113, с. 409]); прихованого або явного абсурду (наприклад, «добрий деревонасадець» свою першу дружину «вигонив із хати з дітьми, щоб не об'їдали його», відрубав синові ногу, щоб жебрацтво було прибутковішим), абсурдно поєднаних ситуацій (наприклад, паралельна оповідь про аристократичних бабусь рудого сетера Родольфо і дону Перейри).

У повісті М. Йогансена, крім того, простежується вплив жанру кокаляну (від французького фразеологізму «saillir du coq en l'asne» – буквально «перескакувати із півня на осла», що означає алогічне мовлення), репрезентованого в українській літературі народними небилицями, творами Івана Котляревського, Миколи Гоголя, Степана Руданського. В основі кокаляну як жанру лежить свідоме порушення логічних, хронотопічних зв'язків, хаотичне нагромадження думок і фактів, парадоксів, безглузвих ситуацій. У повісті М. Йогансена, як і в українських народних небилицях, дійсність свідомо спотворено, порушено природні причинно-наслідкові зв'язки, хронологію подій, властивості речей. Ситуативні картини сприймаються як химерно переплетені фрагменти з декількох самостійних творів, дії яких відбуваються в один і той же час, в одному і тому ж місці. Зумисна деформація реальності досягається насамперед через перестановку, заміщення ролей. Інтермедіальність повісті проявляється через постійне використання кінематографічного прийому миттєвого переходу від одних подій і героїв до інших. Так, Дон Хозе Перейра – «іспанський інтелігент», любитель подорожувати світом, «з фаху свого» тираноборець [113, с. 396], який на замовлення «громадських груп і приватних осіб» забивав генералів та адміралів (тобто був кілером, що дає підстави ідентифікувати його як типового авантюриста), одномоментно перетворюється на Данька Харитоновича Перерву – «мисливця, степовика, члена степового

райвиконкому» [113, с. 404]. Замість убитого куркулями Перерви прокидається із розбитою головою Перейра.

Повість «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» М. Йогансена презентує нову жанрову форму, засновану на ігровому характері стосунків між автором, текстом і читачем. На цю особливість твору звернула увагу Наталія Городнюк, яка, розглядаючи категорію речі в естетиці та поезиці модернізму 20–30 років ХХ століття, зазначила: «Однією із найвагоміших функцій речі у Йогансена, що яскраво засвідчує авангардну природу та формалістичне підґрунтя його тексту, його (тексту) ігрову сутність та безперечну умовність, є ігрова функція, яка полягає у створенні ілюзії достовірності та імітації справжності через ситуативне обігрування засобів реалізму в репрезентації речі з підкресленим подальшим руйнуванням створеної реальності» [67, с. 229]. Написаний в іронічно-безтурботній манері, твір М. Йогансена є зразком деструкції класичної наративності. У ньому немає послідовного опису подій; розділи ніби хаотично розкидано. У такому експериментуванні письменник не був самотнім. Осмислюючи художню специфіку українського прозового авангарду, Мирослав Шкандрій наголошував, що формальний експеримент – такий, як змішування і впровадження нових жанрів (наприклад, сценарію), – був частиною змагання за новизну [364, с. 54]. Сміливо схрещували ознаки різних стилів, жанрів Дмитро Бузько («Голяндія»), Гео Шкурупій («Двері в день»), Юліан Шпол («Золоті лисенята»), Юрій Яновський («Майстер корабля», «Чотири шаблі») та ін. Згодом це по-різному проявиться і в «химерній прозі» Володимира Дрозда, Василя Земляка, Валерія Шевчука.

Однак, як стверджує Юрій Смолич, М. Йогансен не був формалістом, він прихильник «літератури факту» [308, с. 110], що створив школу майбутніх українських нарисовців, а його нарис став певним еталоном. Стосовно повісті «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» автор спогадів підкреслив:

«Так, це єдиний твір, у якому Йогансен виступав і в художній практиці як формаліст. Хоча й тут більше було не від *переконання*, а тільки від фронди, від знуцання над своїми опонентами, від пристрасності до містифікації, від літературних “деструкцій” – нехай і так» (курсив автора. – Ю. С.) [308, с. 112].

Отже, «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швайцарію» М. Йогансена за жанровими ознаками є травелогом, твором, у якому обігрується обов’язкове окреслення маршруту подорожі, способів пересування, транспортних засобів, детальне описування флори і фауни, етнографічних деталей шляхом широкого оприявлення місцевих цікавинок, смакових відчуттів, оповідки героїв. За корпусом жанрових прийомів твір є синкретичним, адже в ньому органічно поєднуються риси путівника, туристичних порад, лицарського роману, традицій «низового бароко», кокаляну. Визначальною особливістю повісті М. Йогансена є безперервне іронізування автора, гра з читачем. У повісті органічно поєднано елементи як масової, так і елітарної літератури, що можна пояснити прагненням письменника наблизитися до мас, апелюючи до їхніх смаків.

3.3. Екшен versus бойовик в українській літературі

У сучасному українському літературознавстві поруч із терміном «екшн / екшен» побутує термін «бойовик» [338, с. 210]. Дослідниця масової літератури в Україні Софія Філоненко, ґрунтовно опрацювавши зарубіжні та українські студії про екшен / бойовик, зазначила, що цей жанр сформувався як суто «чоловічий», адже «розповідає історію про героїзм чоловіка», при цьому вона акцентує: «Бойовик будується на гіперболізації *чоловічої сили*» (курсив наш. – Л. К.) [338, с. 210]. Іронічно, але влучно описала класичний бойовик Оксана Забужко: «Брюс Лі або Чак Норріс, лупцьований у фіналі

смертним боєм, після завершального нокдауну (який неекранному, справдешньому тілові гарантовано вбезпечив би довічну інвалідність, та й то по багатьох місяцях лікарняного стаціонару) РАПТОМ героїчним зусиллям волі спинається на нозі й голіруч порішає всіх своїх кривдників, хоч би їх була й чота» [97, с. 59].

Традиційно вважається, що бойовик інстальовався в культурі насамперед як унікальний американський жанр кіно в 50-х роках ХХ століття і найбільш популярним став у 80–90 роках. Однак терміном «бойовик» в українському культурному просторі активно послуговуються вже в 20–30 роках ХХ століття, доказом чого є стаття SAND COOD про особливості розвитку українського радянського кіно [441], а також анонс на оповідання Юрія Шовкопляса [10]. SAND COOD, аналізуючи сучасний для нього кіноринок (1927), включає до «боєвиків» не лише фільми з «головоломними трюками» [441, с. 45], але й мелодраматичні стрічки «Бела», «Княжна Мері», «Перемоги жінки». Із загального стилю огляду випливає, що її автор іронічно означає згаданим жанром («боєвик») все, що, на його думку, не варте уваги, скороминуще: «Старе кіно було приємне, “как летом вкусный лимонад”, але прізвищ цього лімонаду до нас історія майже не донесла. <...> Зараз молодь кінова стоїть перед дверима кінофабрики і з заздрістю поглядає, як старі, сиві, кінокорифеї “акордно” крутять ідеологічно витримані художні кінобоєвики» [441, с. 45]. Позаяк згадане оповідання Ю. Шовкопляса відповідає жанровим канонам детективу, можемо говорити про термінологічну невпорядкованість у літературознавстві та кіно 20–30 років ХХ століття через новизну обох жанрів (і детективу, і бойовика) для української культури. Термінологічну ситуацію зазначеного періоду влучно схарактеризував Степан Гаєвський: «Вийшло якось так, ніби після стовпотворіння вавилонського. Заговорили всі. Вживають всі одні й ті самі слова, але кожний надає їм іншого значіння» [57, с. 53]; «Така нестійкість, неточність, плутанина в термінології, а також і в значінні, що його кожний по

своєму вкладає в один і той самий термін, вносять в книжки сталою характеру [словники] невиразність і навіть двоїстість» [57, с. 56].

Якщо орієнтуватися на термін «екшен» як кіножанр, то його народження слід прив'язати до 1914 року, коли одночасно видруковувалися частини роману «Небезпечні пригоди Поліни» і знімалися серії фільму за участю популярної актриси німого кіно Пірл Вайт. Оскільки серіал мав касовий успіх, то згодом було знято низку фільмів, об'єднаних у серіал «Таємниці Нью-Йорка» (1913–1915; у США демонструвався під назвою «Подвиги Елен», «Нові подвиги Елен», «Роман Елен»), «Залізний кіготь» (1916), «Пірл в армії» (1916–1917), «Фатальний перстень» (1917), «Будинок ненависті» (1918), які радянські кінокритики в 60-х роках ХХ століття охарактеризували як «багатосерійні бойовики» (курсив наш. – Л. К.) [270, с. 116]. Повторюваними конструкторами зазначених стрічок німого кіно є протистояння позитивної героїні й негативного героя / злочинця; простий (зазвичай однолінійний) сюжет; інтенсивна зміна подій, що тримають читача / глядача у постійній напрузі (утечі, погоні, переховування тощо); наявність сцен насильства (перестрілки, катування, викрадення людей і їх вбивання, бійки). Принципово важливим для нас є те, що головний актант цих фільмів – струнка білявка. У протистоянні з індіанцями, злочинними угруповуваннями, шпигунами їй доводиться стріляти, бігати, мов спринтер, плавати в морі, перебувати в підвалі зі щурами, стрибати з даху на дах, водити машину, на швидкості перелазити з одного автомобіля на інший, літати на повітряній кулі тощо, тобто так чи так виявляти навички і вміння супергероя. Сандра Вілсон Сміт, аналізуючи жіночі образи в літературі Нової Англії від 1697 до 1895 років, стверджує, що авантюрний образ жінки – героїні Action-Adventure – в американській літературі та кіно не був несподіваним, адже побутовав давно [443]. Безперечно, у серіалі є «справжні» чоловіки (поліцейський, детектив, адвокат), однак їм відводиться вторинна роль –

Deus ex machina²⁰ – несподіваного чудесного спасіння для героїні. Усе це заперечує усталені уявлення про час появи бойовика і його становлення як власне чоловічого жанру й унеможлиблює використання терміна «бойовик». Та все стає на місця, якщо ці поняття не ототожнювати.

Ураховуючи здобутки літератури і кіно, вважаємо, що доцільніше говорити про бойовик як більш пізню модифікацію вестерну, адже в обох жанрах використовуються сюжетні конструкції і тип героя європейського лицарського роману, однак, відповідно до реалій американського життя, де давній родовід утратив свій сенс, шляхетного лицаря було послідовно замінено на ковбоя / трапера / шерифа / спецназівця. Нині вже канонізувався корпус кодів і штампів жанру бойовика, де герой – «справжній чоловік» має усунути особисту чи державно / планетарно значущу загрозу у вигляді астероїда, злочинця зі зброєю масового знищення, навести лад у місті / країні / світі, нещадно лупцюючи ворогів і не зважаючи на загрозу загибелі, він прямує до мети, його не лякає смерть людей навколо нього. Визначальною характеристикою бойовика є фізична підготовленість героя. Він секретний агент, поліцейський чи колишній військовослужбовець, що побував у «гарячих» точках планети, тому має досвід боротьби з тероризмом; його суперник – дуже розумний і фізично сильний злочинець, корумпований високопоставлений службовець, багатий («Рембо», реж Т. Котчєфф, 1982; «Міцний горішок», реж Д. Мактирнан, 1988; «Подвійний удар», реж. Ш. Леттич, 1991; «Універсальний солдат», реж Р. Еммерих, 1992; «П'ятий елемент», реж. Л. Бессон, 1997).

На нашу думку, термін «бойовик» як український еквівалент терміна «action» не зовсім удалий, адже звужує сегмент творів, які сміливо можна включити до цього жанру, адекватнішими були б терміни «пригодник», «дійовик» (анг. action – це насамперед «дія», хоч і в значенні «бій / бійка» воно також уживається [37, с. 53]) чи навіть «подієвик». На користь

²⁰ Цей художній прийом невмотивованої, але несподіваної появи рятівника Майк Йогансен означував як «Пилип з конопель» [116].

останнього схилився б і Юрій Смолич, який у своїй студії «“Natur-mort” у художній літературі» (1927) наголосив: «Сенс художньої літератури в оперуванні подіями, – в групуванні подій» [300, с. 159]. При цьому він уточнив: «“Подійність” в художній літературі тим відрізняється від тієї ж таки подійності в житті, що подія в житті це сума дрібніших подій, а описана в літературному творі, вона стає вже системою тих-же дрібніших подій. Бо вони не просто відбуваються, а організовуються задумом <...>» [300, с. 159].

Терміни «екшен», «пригодник», «дійовик», «подієвик» семантично розмаїтіші, ніж усталений «бойовик», тим більше що карколомні дії героїв передбачають насамперед утечі, переслідування, переховування, допомогу в порятунку, пошуки і викрадення чого-небудь, та не обов'язково – бійки / бої. На противагу до бойовика, де героєм обов'язково має бути дорослий фізично вправний чоловік, який демонструє «гіпермаскулінну поведінку» [338, с. 211], в екшені можуть діяти й дитина, підліток, жінка, тваринки. Елементи екшену наявні в античному романі Апулея «Метамозфи, або Золотий осел». Найбільш показовим зразком екшену, на нашу думку, є славнозвісний фільм «Сам удома» (реж. К. Коламбус, 1990), де восьмирічний хлопчик Кевін Макалістер декілька днів мусив протистояти двом дорослим грабіжникам. Канонам екшену відповідає мультсеріал «Чип і Дейл поспішають на допомогу» («Chip'n Dale Rescue Rangers») (компанія «Disney»), 1989–1990), фільм «Армагедон» (реж. М. Бей, 1998).

Пропонуємо потрактувати термін «екшен» як модифікацію авантюрно-пригодницького метажанру (адже представлений у кіно і літературі), в основі якого карколомні дії та вчинки героя, його надлюдські зусилля задля отримання чого-небудь (дуже часто метою пошуку / боротьби є важлива інформація, оприлюднення якої й позбавляє злочинця сили), порятунку себе / близької людини / цілого людства. Концептуально важливою ознакою / конструктором екшену є жорстке часове обмеження: герой / учасник позбавлений часу на роздуми, тому має діяти негайно. У такому аспекті до екшенів можна залучити роман Жуль Верна «Навколо

світу за 80 днів»: англієць Філеас Фогг заклався об'їхати всю планету за 80 днів, використовуючи транспортні можливості XIX століття; і все б нічого, але герою довелося долати непередбачувані халепи і каверзи детектива Фікса, що змушує читача / глядача перебувати у постійній напрузі. Отже, вважаємо поняття «екшен» ширшим, ніж поняття «бойовик», причому останній синтезував у собі канони екшену й вестерну, як, наприклад, трилер поєднав художні засоби і прийоми екшену та готичного роману (яскравою ілюстрацією цієї тези є проаналізований нами твір Юрія Смолича «Господарство доктора Гальванеску» [167]). Ураховуючи те, що в 20–30 роках XX століття українська культура була орієнтована на західноєвропейську / світову культуру, можна припустити, що Ю. Смолич був ознайомлений із кінокартинами за участю Пірл Вайт (очевидно, саме вона вплинула і на тип героїні в повісті «Господарство доктора Гальванеску»). Зосередимося на романі Ю. Смолича «Останній Ейджевуд» та оповіданні І. Дніпровського «Заради неї» (обидва твори виходять майже одночасно в 1926 році; у цей же рік виходить й оповідання Тетяни та Єлизавети Кардиналовських «Сонця!»²¹, яке також має елементи екшену, однак вони, на нашу думку, є там нежанротвірними) як найбільш канонічних в українській літературі репрезентантів жанру екшену.

3.3.1. Роман Ю. Смолича

«Останній Ейджевуд» (1926) – національний екшен

Художня спадщина українського письменника Юрія Смолича ще не стала об'єктом системного наукового дослідження. Маємо лише нариси життя і творчості письменника, написані З. Голубевою, Є. Старинкевичем,

²¹ Події оповідання відбуваються в майбутньому, коли Сонце згасло й охолело, а Сатурн утратив свої кільця. Аби урятуватися, люди вирішують будувати космічні кораблі й переселятися на іншу планету. Планується, що тривалу міжпланетну подорож люди перебувають в анабіозі. Однак знаходиться науковець, який пропонує перетворити Місяць на нове сонце для Землі.

С. Шаховським, нечисленні розвідки його творчості Ю. Артюшенка, О. Міськова, А. Носко, В. Олефір, В. Піскунова, Л. Танюка, В. Чапленка. Переважна байдужість українських радянських науковців до творів Ю. Смолича, ігнорування його здобутків сучасними українськими літературознавцями певною мірою можна потрактувати як «покарання» письменника за таємну співпрацю з органами НКВД / МГБ / КГБ, участь у спецрозробках серед українських емігрантів. Як іронічно зауважив Микола Васьків, попри те, що в радянські часи кожен поважний літературознавець вважав своїм обов'язком послатися на «Фальшиву Мельпомену», не читаючи роману, твори письменника залишалися поза літературним процесом аж до того, що й не знайшлося місця в «Історії української літератури ХХ століття»: «Загалом із доброго десятка довоєнних романів Ю. Смолича у післявоєнний період перевидавалися тільки “Прекрасні катастрофи” і “Театр невідомого актора”. Решта ж його романів 20–30-х, надзвичайно цікавих своїм пошуковим характером, експериментаторством (чого варті лише назви творів і їх підзаголовки: “Останній Ейджевуд”, “Півтори людини”, “По той бік серця: Неймовірні, і дедалі – неймовірніші, пригоди парубка з променистими очима та його побратима з великим заростом на лобі. Роман-хроніка з життя одного мого знайомого”²², “Сорок вісім годин: книга про те, що було, що мало бути, що могло бути і чого не було” та ін.) для сучасного читача невідомі» [48, с. 7]. Актуальність вивчення творчого здобутку письменника зумовлена тим, що саме Ю. Смолич вважається зачинателем української наукової фантастики. Водночас зауважимо, що Володимир Смирнів відмовляє Ю. Смоличу в заснуванні української наукової фантастики, звинувачуючи його в заангажованості: «Будучи письменником із досить обмеженою уявою, Ю. Смолич присвятив себе не просуванню нових наукових або технічних ідей, а пропаганді радянських ідеологічних приписів» [299, с. 67]. Для повної картини літературного процесу в Україні

²² У початковому варіанті, надрукованому в журналі, роман мав назву «Дурень (пригоди парубка з променистими очима)».

в 20–30 роки ХХ століття вивчення творчого здобутку цього культурного діяча є безумовно необхідним.

Вихід роману «Останній Ейджевуд» не став подією. Ієремія Айзеншток у рецензії на книгу зазначив: «Автор роману добре володіє пером, він знає, як “зав’язувати й розв’язувати кінці”, за висловом В. Шкловського, він цілком письменно будує свій роман, майже не допускаючи зайвих і непотрібних епізодів. І проте навряд чи можна вважати роман Ю. Смолича за дійсно художній твір, – поза суто читацьким вражінням, поза вмільм будуванням твору, поза деякими формальними та стильовими візерунками в романі цьому немає якоїсь “ізіюмінки”, немає “чогось”, що робить художній твір дійсно художнім» [6, с. 263]. В основі згаданого роману лежить класичний сюжет пригодницького жанру – герой виконує важливу місію, що змушує його долати неймовірні труднощі, наявний також основний жанротвірний елемент екшену – жорстке часове обмеження, яке й змушує героїв діяти особливо активно. В альтернативній реальності Ю. Смолича Есесерія має лише шість днів, аби усунути небезпеку чи хоч би підготуватися до нападу капіталістичних країн. Проблему має вирішити Володимир (Во) – представник силової структури, що відповідає за зовнішню безпеку країни. Через акцентованість подієвого плану образ Во максимально схематичний, позбавлений індивідуальності (жодної деталі про зріст, вік, очі, уподобання тощо), що загалом було характерною рисою і вестерну, й екшену, адже обидва розвивалися насамперед як жанри німого кіно, коли сценарії створювалися під конкретних акторів. З іншого боку, в образі героя чітко простежуються риси супермена – він водить мотоцикл, аероплан «Юнкерс», володіє європейськими мовами, знає радіосправу і таємне шифрування, однак у романі ніде не йдеться про його фізичну силу, він не вступає в жодну бійку (отож про приналежність роману до жанру бойовика годі й говорити).

Оскільки в романі описуються саме моменти активної дії героїв (які ні на мить не відволікаються від мети, щоб хоч поїсти чи відпочити!), це виформовує відчуття особливої щільності подій у часі, що також є

традиційною жанровизначальною рисою екшену. Не маючи часу на роздуми, без жодного плану, як зупинити ворога, герой Ю. Смолича терміново вирушає до Північно-Американської «демократичної» капіталістичної республіки. Во пристає на пропозицію ветерана Першої світової війни, старого Рудольфа: дізнавшись формулу газів і виготовивши протиотруту, червона країна зможе протистояти капіталістам у хемічній війні (дотримуємося лексики роману Ю. Смолича. – *Л. К.*). Відповідно до жанрового канону екшену, ситуація в романі максимально ускладнюється:

– формулу знають лише винахідники, а про них знає лише Рада військової хемії (РВХ);

– РВХ настільки засекречена, що її членів скликають через урядову газету «Вісті» і навіть на засіданнях імена не подаються;

– найближче засідання має відбутися через дві години (ще одне жорстке часове обмеження, що особливо загострює інтригу!).

Як зазначила Г. Колісник, «<...> для творів, що мають впізнавані жанрові шаблони, саме концепти стають сюжетотвірними» [139, с. 207]. На думку дослідниці, у пригодницьких наративах досить поширеним є концепт таємного тексту. В аналізованому романі Ю. Смолича у поняття таємного тексту улягають хімічні формули отруйних газів, які прагнуть здобути актанти. Подальші події роману розгортаються в дусі сучасних американських фільмів: герої захоплюють авто, озброєні браунінгом і в масках, нахабно вдираються в студію звукозапису в пошуках мікрофона, згодом захоплюють АТС і зачиняють зв'язаного вартового у вбиральні тощо²³. Володимир домагають усі – шофер автомобіля, працівниця АТС, секретар Центрального комітету чорношкірий Том, ветеран Рудольф, що постають делегатами американського суспільства, демонструючи цим санкціонованість дій героя.

²³ Указані епізоди вилучено у виданні 2018 року в серії «Наші 20-ті», тому видання 1929 і 1930 рр. є принципово важливими для аналізу твору в зазначеному нами аспекті.

У перебігу подій роману «Останній Ейджевуд» вирішальну роль відіграє концепт випадковості. Так, щасливий збіг обставин уможливило отримання потрібної інформації за максимально короткий час: після невдалих спроб створити надпотужний мікрофон для підслуховування (у новому виданні епізод вилучено), зневірені герої несподівано отримують допомогу від працівниці АТС. За збігом обставин герої приєднуються до телефонної лінії саме в мить, коли голова РВХ повідомляє військовому міністерству якусь адресу (Поалей-стріт, 140), час (на світанку), пароль («*Vae victis*») і важливу дату (1 травня). Однак у сюжетних лініях маємо і нещасливий збіг обставин: випадковістю є смерть Тіля на початку роману, адже останній сам попросив авто у Джойса; через перевантаженість радіоліній і неможливість зв'язатися із Донецьким окружкомом Гайя не одразу розшифровує інформацію; немає зв'язку з селом, де перебуває героїня, бо гроза пошкодила лінію; практично перед входом у ЦК лунає сигнал тривоги і знавісніла від жаху юрба несе героїню тощо.

Відповідно до естетики екшену, розвиток подій у романі Ю. Смолича постійно ускладнюється: позаяк канал зв'язку викрито, шифр компартії розгадано поліцією, герой має доправити формули до своєї країни, а для цього довелося викрасти відомого винахідника і літуна Грільпарцера і під його виглядом відлетіти на аероплані [305, с. 117]. На шляху додому героєві доводиться долати неймовірні перепони (через дві доби Во разом із напарником долітає до кордону рідної країни, але на кордоні їх обстрілюють; через брак бензину літальний апарат падає в гущу людей [305, с. 159]). Для максимального загострення стану напруженості читача в романі щедро використано кліфгенгер: оповідь про Во обривається декілька разів, переключаючись на Гайю, потім – на повстанців в Індії та у підземному Ейджевуді, доводячи реципієнта до нестями невідомістю долі героїв (чи урятувався Во в авіатроці, чи вижила Гайя у сховищі). В обох сюжетних лініях також неодноразово використано прийом евкатастрофи (Дж. Р.Р. Толкін) – несподіваного порятунку героїв.

Звертаємо увагу на те, що романом «Останній Ейджевуд» Ю. Смолич вводить в українську літературу новий топос – тунелі метрополітену (згодом цей топос активно розроблятимуть творці горорів, трилерів, коміксів): надсекретна хемлабораторія знаходиться на периферії – на одній із найменших станцій нью-йоркського метрополітену в промисловому районі – Ейджевуді (закрито в 1932 році, тому згадується лише в американській версії Вікіпедії [411]); легальний вхід у хемарсенал – «цинічно неприховані ворота метрополітену», що охоронялися системою «самоконтрольних і самошпигунських варт» [305, 104].

Для підтримання інтриги Ю. Смолич щедро використовує в романі елементи шпигунського жанру: мотив таємної змови купки багатіїв проти світу; ультрагартовані кулі, електричні далекостріли, що шпурляли сконденсовану енергію [305, с. 138]; підслуховування таємної розмови Джойса і Юбералеса невідомою людиною за порт'єрою [305, с. 179]; зрадництво (хтось виказав час заколоту [305, с. 185]); перевдягання, маскування обличчя перуками, бородами, окулярами [305, с. 180], [305, с. 187]; фальшиві паспорти, потаємні двері в підземеллі [305, с. 190]. Заплутується навіть дуже уважний читач: Петлюорисько ховається під рудою чи чорною борідкою, хто з новоявлених бороданів є Джойсом, який у фіналі виявляється надсекретним шпигуном у стані капіталістів [305, с. 198].

Можна припустити, що Юрій Смолич, створюючи роман, сподівався на його екранізацію: у текст умонтовано багато видовищних сцен, описаних за принципом панорамної зйомки, монтажу крупного і середнього плану (як-от: демонстрація протесту в Нью-Йорку, заколоти в підземному Ейджевуді, похорон Рудольфа; евакуація містян в Есесерії, паніка юрби під час повітряної тривоги; повстання в Індії [305, с. 163]; масове отруєння сміхотним газом), акцентуацією на візуально вражаючих моментах, натуралістичним описом непривабливих ситуацій (наприклад, опис в'язнів у газових камерах; авіатроща, у якій людей порозривало на шматки; масова смерть через задуху в сховищі). З іншого боку, масові сцени увиразнюють

масштабність описуваних подій у житті людства, планетарну значущість учинку героя роману.

У вибудованих Ю. Смоличем перипетіях (просто знищити ворога неможливо, але його можна подолати, знайшовши його вразливе місце) чітко проглядає архетипний сюжет, що простежується в казці про Коцю Безсмертного, смерть якого акумульовано в голці / яйці / качці / зайці / скрині. Прикметно, що сама назва станції відсилає до лісу / дерева, де й була схована казкова скриня (англ. Edgewood – вершина лісу, верхній ліс, або Agewood – дорослий / давній ліс). У романі «Останній Ейджевуд» колективний ворог (капіталісти всього світу), уособлений в образі багатія Юбералеса, фізично слабкого і боягузливого, однак невразливого завдяки запасам отруйних газів. Тому Володимир, мов казковий герой, має знайти таємні лабораторії, викрасти зразки газу, установити їхню формулу й цим знешкодити ворога, що алюзивно сприймається як відламування кінчика казкової голки. У статтях [147; 161] ми дослідили поширений у казках мотив боротьби добра і зла, що своїм корінням він сягає космогонічних міфів про постійну боротьбу Хаоса і Космоса, світла та тьми як уособлення циклічності часу, зміни епох. У тексті Ю. Смолича моделюванню образу ворога як абсолютного Зла підпорядковано топос Нью-Йорка, який легко укладається в казкову матрицю, згідно з якою, ворог знаходиться за морем / океаном. У 20–30 роках ХХ століття Нью-Йорк перетворюється на центр промисловості, торгівлі, зв'язку, набуваючи статусу центру світу, та в художній версії українського роману – це оселя Зла, що оприявнюється через низку ситуацій і деталей (сирени нічного Нью-Йорка розтинали тишу «сатанинським реготом», поліцейські на перехрестях [305, с. 181]; РВХ засідає о 12 ночі [305, с. 58]). Так, скляна АТС як реїфікація надсучасних технологій [305, с. 306] (детальний опис АТС у новому виданні вилучено) викликає асоціації з казковою кришталевою горою (кришталь – різновид важкого скла), до якої вирушав герой, щоб отримати владу над життям і смертю [266, с. 290]. В альтернативній реальності Юрія Смолича американське місто

– це не лише атмосфера розкошів, «пишних» автомобілів, вишуканих вин і страв, а й топос злої волі, що акцентовано маркуванням у просторі міста барів (у перших виданнях твору в барі танцюють чарльстон, у той час як у новому виданні фігурує шимі (різновид чечітки) [306, с. 50]). Семіотично значущим при цьому є образ алкоголю, який актуалізує семантику отруєної свідомості: після демонстрації учасники розходяться по барах і кав'ярнях, де того дня були акційні знижки на пиво, після чого, не розібравшись, убивають секретаря комфракції Тіля. Прикметно, що й секретна лабораторія розміщена під гуральнею (застаріла назва горілчаного заводу), це можна декодувати як те, що багатії однаковою мірою ненавидять американський і червоний робітничий клас, тільки перший знешкоджують алкоголем, а другий прагнуть знищити газами.

Лабораторія розміщена під гуральнею, тобто під землею, а для цього учасники екскурсії мають спуститися у підземні льохи через ляду / люк [305, с. 76], який викликає алузії з віком казкової скрині. Спускання в льох асоціюється також зі спусканням у світ мертвих. Інфернальний підтекст спливає і через розкидані в описі підземелля деталі (гуральню збудовано, очевидно, на місці колишнього кладовища, бо поблизу неї згадуються поруйновані склепи [305, с. 74]; у лабораторії є зображення черепів із хрестами, розмови там «наче замогильні» [305, с. 77]; це «підземне пекло» [305, 84; 305, 104]; там «посатанілі робітники» [305, с. 107], вагони – гади [305, с. 189]).

Отже, роман Ю. Смолича «Останній Ейджевуд» за своїми жанровими ознаками є екшеном (герой виконує важливу місію, його дії включають насамперед утечі, погоні, переховування, пошуки і викрадення чого-небудь; є жорстке часове обмеження, яке й змушує героїв діяти особливо активно). Через акцентованість подієвого плану образ героя максимально схематичний, позбавлений індивідуальності, що загалом було характерною рисою і вестерну, й екшену, які розвивалися насамперед як жанри німого кіно, коли сценарії створювалися під конкретних акторів. В образі героя чітко

простежуються риси супермена (водить мотоцикл, аероплан, володіє європейськими мовами, знає радіосправу і таємне шифрування), однак у романі не йдеться про його фізичну силу, він не вступає в жодну бійку, тому про приналежність твору до жанру бойовика годі й говорити. Оскільки в романі описуються саме моменти активної дії героїв, це виформовує відчуття особливої щільності подій у часі, що є традиційною жанровизначальною рисою екшену. Події твору розгортаються в дусі сучасних американських фільмів (герої захоплюють авто, озброєні браунінгом і в масках, нахабно вдираються у студію звукозапису в пошуках мікрофона, згодом захоплюють АТС і зачиняють зв'язаного вартового у вбиральні тощо). Відповідно до естетики екшену, розвиток подій у романі Ю. Смолича постійно ускладнюється, героєві доводиться долати неймовірні перепони, неодноразово використано кліфгенгер. Вибудовані події (просто знищити ворога неможливо, але його можна подолати, знайшовши його вразливе місце), відсилають до архетипного сюжету, що простежується в казці про Коція Безсмертного.

Як слушно зауважила О. Забужко, українські митці неодноразово раніше за своїх європейських колег «уловлювали» ідеї, які згодом ставали загальнолюдським духовним надбанням, українцям зосталося хіба що «розводити навздогінці руками та рахувати, на скільки то років Коцюбинський був випередив “неореалістичну” тему “безґрунтянства”, М. Куліш – концепцію “абсурдного бунту”, а Підмогильний – проблематику французького екзистенціалізму» [97, с. 144]. Це стосується, на нашу думку, й здобутків Ю. Смолича. Ураховуючи час створення роману «Останній Ейджевуд» (1925) і розвиток екшену як жанру кіно, немає підстав говорити про те, що Ю. Смолич дотримувався жанрового канону екшену, адже його ще не існувало. Переконані, що, спираючись на світові досягнення в жанрі пригодницької літератури та німого кіно, Ю. Смолич самостійно виробив художні прийоми, які згодом незалежно від українського письменника

будуть також розроблені у світовій літературі та кіно і стануть канонічними для жанру екшену.

3.3.2. Психологічний екшен

І. Дніпровського «Заради неї» (1927)

Дніпровський Іван Данилович (1895–1934; справжнє прізвище – Шевченко) – ще один із когорти талановитих діячів «розсмиканої» доби (за Людмилою Скориною), що відіграв помітну роль у становленні й розвитку української культури 20–30 років ХХ століття, однак і нині його невеличкий, але розмаїтий творчий здобуток залишається лакуною в історії української літератури. Письменник не мав свідомої настанови працювати саме в розважальних жанрах літератури, як це робили М. Йогансен, О. Слісаренко, Ю. Смолич, Гео Шкурупій, Ю. Шовкопляс, Ю. Шпол, тому з його творів залучаємо до аналізу лише оповідання «Заради неї» (1927), що, на нашу думку, має всі ознаки екшену. Вивчення цього твору ще тільки розпочинається. Принагідні згадки про нього маємо у статті Г. Рябової [277]. Значну увагу приділено оповіданню І. Дніпровського в дисертації Сирадоєвої Оксани. Зокрема остання зазначає: «Етично-експресіоністичні настанови в оповіданні “Заради неї” простежено на рівні епіграфу (“Вкушая, вкусих мало меду, и се аз умираю”)²⁴, в якому акцентована миттєвість життя. Героїв письменник випробовує через кохання, власне від кохання вони помирають у молодому віці, не відчувши прекрасних життєвих митей. І. Дніпровський звертається до прийому суміжних мистецтв, створюючи містку картину образно-мистецького вираження, зокрема використовує засоби кінематографу, імітує в собі сценариста. Це закономірно, адже літературний шлях автор починав з драматичних творів, прагнув передати внутрішній світ свого героя за допомогою розгорнутого монологу. Тому в оповіданні

²⁴ У першому, журнальному виданні, епілог відсутній.

важливим засобом унаочнення ідеї стає подієвість, представлена ремарками, фрагментарними, гранично короткими реченнями (телеграфний стиль). У творі відсутні описи й філософські відступи, натомість представлені лише факти – одне речення, односкладне, але містке, що несе в собі величезну напругу повідомлення» [287, с. 12].

Оповідання І. Дніпровського охоплює всього одну добу життя героя (від світанку до світанку). Відповідно до канону екшену, головний актант – ревкомівець Петро – повинен за максимально короткий час знайти свою кохану, аби встигнути із нею на потяг, щоб урятуватися від ворога. У вибудованих у творі перипетіях проглядає архетипний сюжет утечі / порятунку закоханих від чудовиська, що відсилає до народних казок і легенд, у яких юнак пожертвував собою заради коханої. За аналогією прийомів у гостросюжетних художніх фільмах (трилерах, горорах, фільмах-катастрофах), однолінійний сюжет оповідання «Заради неї» складається з підступно-дратівливих збігів обставин, що виформовують відчуття, ніби весь світ, навіть рідні люди й особисті речі героя хочуть завадити його порятунку: саме в цей ранок, попри попередження чоловіка, Ганка пішла до батьків аж на інший край міста; він не може втрапити рукою в рукав гімнастерки; відірвався гудзик від френча, і Петро затримався, щоб знайти його; онучі виявилися вологими, й герой узув чоботи на босу ногу і натер собі мозоля на мизинному пальці ноги, тому рух супроводжується неймовірним фізичним болем; зробивши шалене коло по місту, герой знаходить кохану вдома; під час бігу з Ганчиних ніг періодично злітає взуття, і герої мусять витратити на його пошуки дорогоцінні хвилини; нарешті опинившись у вагоні, герой змушений разом із коханою тікати з нього, адже із степу до станції рухалися вершники; Петро викидає зброю й документи, аби приховати свою приналежність до ревкому, але кавалерією виявилися більшовики, і через відсутність документів утікачі стають полоненими «своїх» («Над ним нахилилися знайомі шоломи. Милі, рідні, безумно-дорогі шоломи» [84, с. 31];

«теплі, хороші шинелі»; «значить, ще город у нас» [84, с. 33]) і знову опиняються в місті.

Та якщо для екшену як різновиду авантюрно-пригодницького метажанру загалом характерний щасливий кінець, то в аналізованому творі фінал майже новелістичний: більшовики розстрілюють Петра як дезертира. Визначальною особливістю оповідання Івана Дніпровського «Заради неї» є відсутність опису зовнішності героїв, зорові деталі образу світу та найголовніше – репліки героїв зведено до мінімуму, що загалом було характерними рисами сценаріїв німого кіно. У «друкованому» екшені І. Дніпровського герой є об'єктом, за яким спостерігає невидима камера, а й сам він є точкою зору на світ, відповідно, «в кадрі» опиняється лише те, що бачить він. Скажений і відчайдушний біг²⁵ актанта містом (оприявлено через характеристики руху: «помчав», «очманіло побіг» [84, с. 18] тощо) дає можливість панорамно показати евакуацію більшовиків з прикарпатського містечка. Мотиви тривоги і небезпеки розгортаються вже на початку оповідання через звукову деталь із семантикою страху і болю: «Дикий крик розірвав повітря» [84, с. 15]. Мікрообраз крику як іманентної реакції людини на небезпеку чи стрес стає наскрізним в оповіданні. Постійно підтримуючи напружену атмосферу тривоги і страху, акустичний ряд увиразнюється візуальним – антропоморфними образами із семантикою паніки і потерпання від жаху («благуще кричить паровик» [84, с. 16]; «рудий пред викликає когось короткими зойками польового телефону» [84, с. 17], «од крику і дзвону шуляться злякано дерева» [84, с. 17]; «паровик придушено крикнув» [84, с. 18]; «прищулені дахи, злякані скрики вікон» [84, с. 19]; «Соша своїм рухом і гулом кричала йому в спину» [84, с. 20]; «телеграфні стовпи так скаржно, як люди, простягають до валки прощання – паровик солодко й жахно кричить на дурні семафори» [84, с. 20]; «Дикий крик рвонув весь

²⁵ Образ бігу пізніше зринає в повісті «Жанна-батальйонерка» (1929), оповіданні «Страшна мить» (1930) Гео Шкурупія. У сучасному кінематографі шалений біг стає сюжетоорганізуювальним елементом у фільмі «Біжи, Лоло, біжи» (1998, реж. Том Тиквер).

будинок» [84, с. 21]; «Рум'яна будівля вокзалу тікала од натовпу, сунулась в степ і кричала паровозними голосами» [84, с. 24]).

Тривога є доміантною характеристикою світу навколо героя («трагічно-знайомий димок», «тривожний димок», «тривожний знак», Петро «тривожно ждав», степом «шугає тривога» [84, с. 15], «купи тривожних постатей», «смикаються трагічно-спокійні обличчя», «трагічні патериці секретаря парткому» [84, с. 17]). Мікрообрази «комінів», що «з жахом пнуться в сизий тривожно-крикливий степ, безпорадно оглядаються на крик і не можуть тікати» [84, с. 16], асоціативно екстраполюються на героя, який не може втекти від небезпеки, адже, як «димар до землі», емоційно прив'язаний до коханої Ганки. Фатальна приреченість героя постійно анонсується через деталі його руху містом («Біля брами гуральні він зупинився і стомлено, чудно, якось в одну секунду (“так падають розстріляні”) присів коло неї» [84, с. 19]), характеристики навколишнього світу і побуту («Над самим гребінем станції повісилось сонце» [84, с. 26]; «Враз вся земля засивіла <...>» [84, с. 32]; «в печі конвульсійно вмирало вугілля» [84, с. 36]), виття собаки, що серед українців завжди потлумачувалося як попередження про чийсь смерть («Десь зовсім близько завила собака – тонко, змерзло, протяжно» [84, с. 30]; «За товтрами десь так само тоскно і тонко завила собака» [84, с. 32]).

Похмурі урбаністичні пейзажі, ворожість світу і відчуття фатальної приреченості героїв у ньому відсилають до німецького експресіоністичного кіно початку ХХ століття, у якому художньо оприявлено тривожне, болісне світовідчуття, зумовлене Першою світовою війною. Сучасник Івана Дніпровського, український режисер Фавст Лопатинський, аналізуючи експресіонізм як систему художніх засобів, зазначив: «Родившись у часи усвідомлення людством всього жаху всесвітньої імперіалістичної війни, жаху безглузлого нищення тисячі людських істот, експресіонізм в центрі своєму ставив людину. <...> Експресіонізм відразу жагуче починає протестувати проти всього порядку річей, що існує, яко проти знищення людини»

[201, с. 10]. Дм. Рудик, розглядаючи експресіонізм як «світогляд» [275, с. 13], «нове бечення речей» [275, с. 14], певний напрямок, що знаменує «бунт проти насильства у всякій формі, проти насильства як такого» [275, с. 14], акцентує на прагненні його представників поставити людину «понад речі реального, матеріального світу» [275, с. 14]. Вплив німецького кіно на українську культуру 20–30 років ХХ століття, зокрема на аналізований твір, сприймаємо як даність, яку не потрібно доводити, адже на її користь свідчить хоч би той факт, що в журналі «Кіно», який був друкованим органом Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), фактично в кожному номері є принаймні одна стаття, присвячена подіям німецького кіно, видавалися окремі книги, присвячені німецькому експресіонізму²⁶. З іншого боку, як зазначила Оксана Філатова, у 20–30 роках письменники особливо активно використовували зображально-виражальні засоби різних видів мистецтва, зокрема кінематографічні прийоми, візуальні засоби живопису, графіки, музики, маючи на меті «розхитати» структуру класичної прози. Художні експерименти, на її думку, особливо помітні у творах Д. Бузька, О. Досвітнього, М. Йогансена, Л. Скрипника, Г. Шкурупія, Ю. Яновського [335, с. 188].

В оповіданні І. Дніпровського «Заради неї» містечко охоплене евакуаційним хаосом через страх перед неназваним ворогом, настільки жахливим, що навіть дерева і будинки прагнуть утекти від нього. Відповідно до естетики експресіонізму, природа й окремі урбаністичні об'єкти також «грають» свою роль, відображаючи атмосферу потерпання від жаху навколо героя («На розі, з якого од'рвалося кілька будинків і одбігли в степи, він обернувся»; «Коли доганяв знайомий бурий будинок, той раптом одірвався од ґрунту, хитнувся і поплив над землею, як човен» [84, с. 18]; «Мінливі громади геометричних фігур дивно рухались разом із ним» [84, с. 19];

²⁶ Экспрессионизм: сб. ст. Петроград – МСМХХІІІ – Москва: Гос. изд., 1923. 236 с.; Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920). Петербург: АСАДЕМІА, 1922. 96 с.; Дм. Рудик Німецький експресіонізм (Зоря. 1927. № 8. С. 12–15). Експресіонізм та експресіоністи: Література, малярство, музика сучасної Німеччини: зб. ст. Київ: Сяйво, 1929. 345 с.

«Пеньки кукурудзи побігли од вершників, наче й собі тікали» [84, с. 32]). Бестіарно-містичний рух / біг / плиття об'єктів, яким не властива динаміка в реальному світі, виформовує ілюзію того, що, попри нелюдські зусилля героя, останній біжить на місці, чи й просто не рухається, та з іншого – весь світ разом із Петром хоче втекти від ніяк не проартикульованого ворога.

Ситуація ускладнюється тим, що герой оточений небезпекою з усіх боків, загрозою є не лише неназваний ворог, який ще не увійшов у місто, а й кожен житель міста на шляху актанта, позаяк місто не прийняло владу більшовиків («Радісні очі бігли за ним, кололи його в спину, плутались йому в ногах і намагались кинуть його стрімголов у долину. Можна було сподіватись на кулю <...>» [84, с. 16]). Образ міста наділений ознаками монструозності, постаючи таким собі чудовиськом, у «паші підвалів» якого гупання кінських копит «кудовчеться» з «містичною злобою» [84, с. 17]). Цьому образу підпорядковано мікрообрази соші, кленової алеї, вулиці, вокзалу, наділених семантикою пожирання («вулиця почала свій людоїдський сніданок» [84, с. 21]; «Вулиця з кіньми, возами, вершниками, скотом, шоломами задоволено підхопила обох в свою веремію і понесла коридором» [84, с. 22]; «Кленова алея обидві руки простягла аж до самого міста, хапає піших і коней, пхає це все в своє горло, ковтає голодно, бистро, а десь біля станції чавкотить і гуде її шлунок» [84, с. 23]; «Вже повна теплушка тріщала і немов намагалася крізь двері і люки виплювати сірі тіла, а вони, – в спазмах чіплялись за неї і лізли їй в переповнену пашу» [84, с. 26]).

Прикметно, що твір насичений звуками, які з 10-х років ХХ століття, коли було винайдено фотоплеєр (специфічний музичний прилад для кінотеатрів, який міг імітувати різні звуки; оператор повинен був учасно супроводжувати дії на екрані відповідними звуковими ефектами [102]), стали невід'ємним складником німого кіно (гудок паровоза, сирена, кінський тупіт, крики людей, ревіння тварин, постріли, ходіння). Так, для нагнітання атмосфери тривожного очікування використовується аудіообраз гудка

паровоза, що настирно зринає в оповіданні, постійно нагнітаючи відчуття тривожності й напруженості, що загалом властиво фільмам жахів. Для саспенсу²⁷ у творі неодноразово використовується і кінематографічний прийом перебування персонажів у ситуаціях, що за мить можуть завершитися їхньою смертю (як-от: «Ганка нагнулась і лізе під буфером. Поїзд може рвонуть і роздушити її» [84, с. 26]).

В оповіданні І. Дніпровського ніде не згадується про боротьбу ідеологій чи про ворога, який прагне захопити рідну для Петра землю, немає зображення війни у звичному розумінні (наявність двох армій, бої між ними, переслідування ворога тощо, але про те, що війна триває, дізнаємося зі спогадів героя, який ще місяць тому був на фронті). Ворожа армія не представлена ні як збірне поняття, ні як одиничний персонаж. Ворог постає як невидима і страшна сила («Хоч би зашипіла шрапнель! Було б видно, де ворог. А так – невідомо» [84, с. 20]), стихія, що породжує хаос, у якому важко зберегти людську гідність. Ключем до розуміння майже божевільного руху героя, на нашу думку, є архетипна теорія Карла-Густава Юнга, згідно з якою, підсвідома сфера психіки кожної людини містить приховані сліди пам'яті про історичний досвід предків, навіть тваринне їх існування. Ці сліди – архетипи – закарбовані генетично і є психологічним корінням, рушієм багатьох учинків людини²⁸. В оповіданні І. Дніпровського, намагаючись

²⁷ Саспенс (від англ. suspense – напруженість) – художній прийом / засіб, призначений для створення і нагнітання в реципієнта (читача / глядача / слухача) тривожності, щомиттєвого очікування ним чогось жахливого, напруженості через невизначеність чи «підвішеність» долі героя, загине він чи врятується.

²⁸ Розглядаючи архетипи як універсальні моделі несвідомої психічної активності, які визначають людське мислення і поведінку, психолог виокремлює шість основних архетипів: Мудрий Старий, Велика Матір, Вічна Дитина, Тінь, Аніма / Анімус. На думку К.Г. Юнга, кожна людина наділена певними психологічними характеристиками протилежної статі, якщо Анімус відображає чоловічі (маскулінні) риси в жіночому характері, то Аніма – жіночі (фемінні) характеристики в чоловічому: «Аніма як категорія жіночого роду є фігурою, що компенсує винятково маскуліну свідомість. У жінок компенсаторна фігура має чоловічий характер і тому позначається як анімус» [386, с. 234]. Досліджуючи психіку людини, К.Г. Юнг виокремив також два її архетипних стани: Персона і Самість. Персона – те, ким позиціонує себе людина в суспільстві, соціальна маска, роль, інсценована індивідуальність, зручна для виживання в соціумі і яка змушує оточення і навіть носія думати, що саме це і є його сутністю [386, с. 220]. Самість – ким

порятуватися саме з Ганкою (Анімою), Петро позасвідомо прагне врятувати свою Самість. До такого розуміння підводять спогади Петра, спусковим механізмом для яких стає миттєве споглядання місцин, де герой був просто щасливою людиною («Він жив тільки миттями» [84, с. 19]). Саме любов до Ганки зірвала маску з бравого вояки (Персони Петра), змусила усвідомити цінність простого задоволення прокинутися у хрумких простирадлах разом із теплою жінкою. У творі наявні й Мудрий Старий (батько Ганки), і Велика Матір з Дитиною («На купі клунків, мішків і кошків жінка годує дитину. Дитинча вже наїлось і хилить на руку голівку, а жінка байдуже дивиться на вагони, кудись у степи» [84, с. 26]). Однак ніхто з них не стає в нагоді Петрові й не спонукає останнього до дій, спрямованих на порятунок. Певною мірою це можна пояснити художньою концепцією оповідання І. Дніпровського, згідно з якою зусилля для того, щоб порятуватися від смерті, – це колосальний стрес, який ламає психіку людини, тому в межевій ситуації колективний досвід, співчуття до ближнього не спрацьовують, кожен намагається врятувати лише себе. Очевидно, частиною цієї концепції є й відсутність деталей зовнішності, життєвих уподобань і смаків, що робили б індивідуальністю «до краю» стомленого фронтовика, який нарешті дозволив собі бути щасливим. В екстремальних умовах він поводить як пересічна людина: йому страшно, він не намагається урятувати весь світ, а лише свою Ганку (а в аспекті юнгіанської теорії – самого себе, власну цілісність). В оповіданні «Заради неї» почуттям жаху перед реальністю та страху перед майбутнім підпорядковано наскрізний образ взуття, що, як атрибут й умова фізичного комфорту, перетворюється для героїв на проблему (Ганка хотіла взяти із собою старі черевики, однак під тиском Петра мусила покинути; у жінки постійно злітає з ноги черевик і герої мусять його шукати). Традиційно взуття втілює «фундамент» людини, те, на чому

насправді людина є, її ество, приховане соціальною маскою. На думку Юнга, саме Самість є центром особистості, навколо якого згруповуються інші системи: Я (свідомі спогади, думки, почуття і вчинки), колективне несвідоме й індивідуальне несвідоме. Колективне несвідоме зазвичай представлено через архетипи Великої Матері, Мудрого Старого і Дитини, а індивідуальне – через Аніму / Анімус і Тінь.

вона стоїть (як головні убори – ідеологію та ціннісні установки). Однак в експресіонізмі людина принципово позбавлена опертя (будь-яка стабільність, «фундамент» неможливий – ні старий, ні новий), бо світ загрозливий і страхітливий, і порятунку від нього немає, марно рятуватися втечею. Прийом безпомічності героїв перед загрозою також відсилає до естетики експресіонізму.

Усвідомлення своєї Самості через почуття до жінки зробило героя вразливим, беззахисним, знецінило його в очах революційного комітету. Петро не встиг евакуюватися разом із усіма, бо поставив на перше місце життя коханої жінки, і це зробило його вигнанцем. Ключовим у розумінні внутрішнього конфлікту Петра є його пролептичний сон: герою наснилося, що він запізнився на мітинг, намагається влитися в шеренгу і раптом виявляє, що коротка червона сорочка на ньому не закриває стегон і від того «йому дуже соромно» [84, с. 36]. Герой бачить себе у сні голим, що, на нашу думку, означає усвідомлення ним «голої» істини – більшовицькі політичні переконання (червона сорочка) не позбавили його своєї Самості (він передусім людина чоловічої статі з відповідними потребами), однак змусили соромитися своєї природи. Неприховування / неприглушення героєм власної сексуальності як частини Самості і стало причиною його несподіваного дисонансу з ревкомом. Мотиву сексуальності героя як невід'ємної частини його життя підпорядковано образ Ганки.

Для Петра характерне чуттєве сприйняття жінки як джерела статевої насолоди, що акцентовано деталлю, яка постійно зринає у спогадах і мареннях героя: Ганчині ніжки, оголені чи у панчохах як найбільш магнетичному і сексуальному для чоловіків елементі одягу жінки («<...> в Петровій пам'яті миготять тільки її прозорі чорні панчішки. Вони раз-у-раз зсуваються з повних литок її, і литки соромно і чудно блистять з-під чорних крил її короткої спідниці» [84, с. 16]; «білі литки мигнули в очах» [84, с. 16]; Ганка «чудно блиснула голими литками» [84, с. 20], «насуваючи на оголені ноги чорну полу спідниці» [84, с. 21]). Тілесно-чуттєве бачення

героєм світу експліковано і через деталь сприйняття власної зовнішності: Петро «Білий, як білизна Ганки, <...>» [84, с. 15]. Прикметно, що коли закохані після шаленого бігу з міста опиняються в полоні у більшовиків, Петро накриває френчем саме ноги Ганки, розм'яклої від утоми і тепла [84, с. 35], що можна витлумачити як намагання героя захиститися і не дратувати конвоїрів сексуальністю.

В оповіданні «Заради неї» використовується візуальний образ, який реїфікує психо-емоційний зв'язок між Петром і Ганкою, що загалом властиво естетиці німого кіно: під час утечі дівчина весь час намагається вхопитися за свого обранця не всією рукою, а саме кривеньким мізинчиком, що особливо акцентовано в епізоді пробивання закоханих крізь натовп у рятівний вагон теплушки. Мізинець, найкоротший і найменш розроблений палець на руці або нозі, вважається, за народними віруваннями, провідником у внутрішній світ людини, зокрема якщо взяти сплячу людину за мізинець лівої руки, то можна випитати в неї про її справжні почуття до кого-небудь. У давнину перстень як символ кохання хлопець надягав саме на дівочий мізинок. Таким чином, в оповіданні «Заради неї» прагнення Ганки триматися за Петра мізинцем можна декодувати як її намагання не втратити саме невидимий почуттєвий зв'язок із чоловіком. Семантика страждань Петра від болю через мозоль на мізинному пальці ноги (він не намотав онучі на ноги, що зазвичай були такою собі «сорочкою», яка захищала палець від тертя з чоботом) також визначається семіотичним зв'язком «мізинець / душа»: вже нічим не прикрита Самість героя під тиском майже абсурдної реальності зазнає пекельних мук, акцентованих характеристиками болісних відчуттів із семантикою полум'я як одного з атрибутів пекла («вогняна од болю нога», «вогнений біль» [84, с. 16], «Вогняна нога піднімалась і падала тяжко, як ступа» [84, с. 19]). Варто відзначити, що концепт болю є основоположним для експресіонізму: біль – як фізичний, так і душевний, загострене відчуття власної смертності й загроженості – це те, що постійно і незмінно відчуває людина.

Художньо виформовуючи образ рудого преда як дійової особи, письменник повною мірою використовує естетику інфернального світу, наділяючи актанта відповідною зовнішністю («рябе обличчя», «муругий» (рудий)), поглядом із семантикою темряви і смерті («сталевий погляд хитро наскрізь проймав кожную істоту і дивився крізь груди, під лоба, де жевріє мозок. Він погашав те жевріння і було темно і холодно» [84, с. 23]; «очі, сталені, сірі, мертві очі медузи і рудий клинок бороди» [84, с. 38]). Образ рудого преда як диявола доповнюється образами кульгавого секретаря (кульгавість завжди сприймалася як ознака нечистого), бійців ревкому (останні наділені «тяжким духом нечистого поту» [84, с. 33], мають «спорзні плотоядні» очі [84, с. 33]; «плотоядне многооке око» [84, с. 34]). Те, що Петро підсвідомо відчуває демонічність більшовицького очільника, артикулюється на вербальному рівні: нещасний закоханий мислить про нього як про «його» [84, с. 24], тобто, відповідно до християнських настанов, уникає називання імені як нечистого. Відповідно до архетипної теорії К.Г. Юнга, диявол є християнським еквівалентом Тіні. Отож рудий пред є одночасно й Тінню Петра, адже останній був ревкомівцем і брав участь в убивствах, принаймні був пасивним співучасником, що оприявнюється його снами («Снились: дикі холодні розстріли, крики крові на білім снігу <...>» [84, с. 16]). Сприйняття Петром рудого преда як «лицаря абсурду» [84, с. 15] відсилає до образу сервантесівського Дон Кіхота, що непрямо вказує на усвідомлення героєм безглуздості діяльності очільника і, відповідно, всього ревкому, їхня боротьба з непроартикульованим ворогом не що інше, як битва з вітряними млинами. Невидиме зчеплення з демонічним головою містечкового революційного комітету герой відчуває вже при першій зустрічі («Між Петром і ним, тим рудим клинком бороди, зав'язався таємний зв'язок» [84, с. 23]). Утеча героя з міста є метафорою втечі від власної Тіні. Герой відчуває свою поневоленість останньою, однак хибно визначає, хто є нею насправді, що й призводить до його смерті. І в реальному житті [84, с. 23], й у сні [84, с. 27] герой розглядає можливість

сховатися від жахливого світу в дуплі, що можна потрактувати як неусвідомлене бажання померти (адже традиційно у міфології дупло є одним із символів материнської утроби, порталом, через який можна було потрапити з одного світу в інший). Певною мірою цим бажанням пояснюються пророчі сни і марення, у яких герой бачить себе мертвим («В вінках і квітах Петро лежить в труні...» [84, с. 27]; «Йому здалося, що він уже мертвий і знов секретар говорить свою промову» [84, с. 30]). З мотивом утечі героя від абсурдного світу в дупло як підсвідомого прагнення смерті зчеплений мотив сну (героєві неймовірно хочеться «упасти на лаву і спать, спать, спать» [84, с. 20]), адже традиційно сон також сприймається як тимчасова смерть, а смерть – як сон (звідси і народний звичай говорити померлій людині: «Спочивай з Богом»). Загалом спогади і марення героя перекидають місток до популярної на час написання оповідання теорії сновидінь З. Фрейда²⁹.

Фінал оповідання несподіваний: герой знову опиняється в місті, однак тепер у статусі того неназваного ворога, від якого власне і тікав («Перехожі спиняються і колько дивляться вслід. Вони вважають, що зловлено тих» [84, 37]), і гине від руки рудого преда. Звук паровоза викликає відчуття тривожності, напруженості, анонсує трагічний кінець.

Отже, оповідання І. Дніпровського відповідає канонам екшену – головний актант повинен за максимально короткий час знайти свою кохану, аби встигнути із нею на потяг і таким чином урятуватися від ворога. За аналогією до прийомів у гостросюжетних художніх фільмах, однолінійний

²⁹ Про знаність праць цього психіатра на українських теренах свідчить хоч би й стаття Беглер Е. «Психоаналіз: Суть та значіння науки проф. З. Фрейда» (Червоний шлях. 1923. № 6/7. С. 119–135), де автор докладно роз'яснює суть фрейдівської теорії сексуальності, сфери несвідомого, процесів витіснення, та найголовніше в аспекті нашої тези – витлумачування снів, теорії неврозів та страхів. Беглер Е. наголошує на важливості використання психоаналізу психіатрами. Психоаналізу Фрейда присвячено і статтю Миколи Перліна «Фрейдизм і марксизм» (Життя і революція. 1926. № 4. С. 108–113), Степана Гаєвського «Фрайдизм в літературознавстві» (Життя і революція. 1926. № 10. С. 78–75), Тодосія Черняхівського «До психотехніки творчого процесу» (Життя і революція. 1927. № 4. С. 63–69), Т. Степового «Фрейдизм і мистецтво» (Плужанин. 1927. № 2. С. 16–19).

сюжет оповідання складається з підступно-дратівливих збігів обставин. Та якщо для екшену як різновиду авантюрно-пригодницького метажанру загалом характерний щасливий кінець, то в аналізованому творі фінал майже новелістичний: більшовики розстрілюють героя як дезертира. Відсутність опису зовнішності героїв, мінімальна кількість їхніх реплік, акустичні і візуальні мікрообрази з семантикою паніки і потерпання від жаху, похмурі урбаністичні пейзажі, ворожість світу і відчуття фатальної приреченості героїв у ньому відсилають до німецького експресіоністичного кіно початку ХХ століття. В оповіданні ніде не згадується про боротьбу ідеологій чи про ворога, який прагне захопити рідну для Петра землю. Ворог постає як невидима і страшна сила, стихія, що породжує хаос, у якому важко зберегти людську гідність. Ключем до розуміння майже божевільного руху героя є архетипна теорія К.Г. Юнга. В оповіданні І. Дніпровського, намагаючись порятуватися саме з Ганкою (Анімою), бравий вояка (Персона Петра) позасвідомо прагне врятувати свою Самість. У творі є і Мудрий Старий (батько Ганки), і Велика Матір із Дитиною. Однак ніхто з них не стає в нагоді Петрові і не спонукає останнього до якихось дій для порятунку. Згідно з художньою концепцією оповідання, рятуючись від смерті, людина зазнає колосального стресу, який ламає її психіку, тому в межовій ситуації колективний досвід не спрацьовує, кожен намагається врятуватися лише сам.

3.4. Крутійський дискурс в українських реаліях

В українській літературі крутійський роман як окремий жанр мало представлений, однак герой-пройдисвіт був досить популярним у творах ХVIII століття: це насамперед герої інтермедій до п'єси Якуба Гаватовича («Трагедія, або Образ смерті пресвятого Івана Хрестителя, посланця Божого»), Івана Котляревського (Еней у поемі «Енеїда», солдат-москаль у п'єсах «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник»), Григорія Квітки-

Основ'яненко (солдат з комедій «Шельменко – волосний писар», «Сватання на Гончарівці»), Івана Нечуя-Левицького («Афонський пройдисвіт» (1890), «На Кожум'яках» (1875)). Та навряд чи можна говорити про суто європейське походження такого героя, адже він був досить поширеним в українських народних казках («Як бідняк чорта обдувив», «Як Брехач і Побрехач пана обікрали, а попа живого вкрали», «Умілий злодій» тощо). Так, дуже часто в казці цар обіцяє свою дочку тому, хто пройде певні випробовування. Зазвичай царівна дістається спритникові, який хитрощами чи за допомогою чарівних тварин виконує забаганки царя («Про вдовиного сина Матусю, що став царем», «Летючий корабель»). Слід відзначити, що український герой-крутій є доволі позитивним, адже своїми діями відновлює справедливість. Осібно стоїть п'єса Михайла Старицького «За двома зайцями» (1883) (створена на основі п'єси І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках»), де чи не вперше в українській літературі з'являється образ шлюбного афериста. У першій третині ХХ століття крутійський дискурс також не набув популярності в українській літературі, попри те, що остання активно імпантувала гостросюжетні жанри. Зосередимося на повісті Олесь Досвітнього «Алай» (1924), оповіданнях С. Скляренка «Вітер з гір» (1928), Д. Бузька «Оповідання про Софочку і Джима» (1929), і повісті Є. М'якоти «Вуркаган» (1929) як таких, що найбільше відповідають канону крутійського жанру.

Промовистий псевдонім Олесь Досвітній обрав собі для літературної діяльності Олександр Федорович Скрипаль-Мищенко³⁰. Творча спадщина останнього розмаїта як жанрово, так і тематично, зокрема саме йому

³⁰ Дата смерті Олесь Досвітнього вказується різна – квітень 1934 року [133, с. 168], 9 червня 1934 року [361, с. 63], 11 листопада 1934 року [112, с. 572] та найчастіше – 3 березня 1934 року, коли Колегія ОДПУ переглянула і залишила без змін вирок заступника прокурора ДПУ УСРР про «найвищу міру соціального захисту» – розстріл. Офіційно вважається, що Досвітній був розстріляний, однак у справі немає акта про виконання вироку [86]. Як згадує дослідниця публіцистики Досвітнього Нінель Заверталюк, у розмові з нею Марія Курська, дружина письменника, стверджувала, що останній учинив самогубство в тюрмі, перерізвавши вени бритвою. Де він її взяв, жінка не знає, адже подібне приладдя було суворо заборонене в камерах.

належить першість в уведенні в українську літературу теми Далекого Сходу (повісті «Тюнгуй» (1924), «Алай» (1924), «Гюлле» (1927)). Та якщо Василь Шевчук вказує на «сюжетність» як позитивну рису творів Досвітнього [361, с. 65], то Кіндрат Сторчак, зауважуючи домінування пригодницького сюжету у творах письменника, намагається відмежувати їх від пригодницького жанру як від чогось ущербного, неповноцінного, мовби виправдовуючи наявність тих чи тих пригодницьких елементів: «Читачі, які в останній час звикли до літературних творів з обмеженим місцем дії, могли б закинути О. Досвітньому те, що він іноді захоплюється пригодницькими сюжетами. Але ж елемент пригодництва (якщо він сприяє художній виразності, розгортанню сюжету, обрисовці характерів) має право на існування. А щодо творів Досвітнього, то їхні сюжети нічого спільного не мають з вимислом, характерним для пригодницької літератури. Звичайно – це картини революційної дійсності, часто автобіографічні» [314, с. 6]. «Авантурний» характер сюжетів «Алая» й «Гюлле» – «виключно в пляні любовно, екзотично-мандрівного пригодництва» підкреслив і Леонід Підгайний в загальному огляді творчості Олесья Досвітнього. При цьому критик наголосив, що «любовна інтрига» є наскрізною в усіх творах письменника як «конче необхідна прикраса життя», без якої воно не матиме сенсу [254, с. 88].

Неодноразово перевидавана повість Олесья Досвітнього «Алай»³¹ так і не стала об'єктом всебічного літературознавчого аналізу і здобулася хіба що на принагідне згадування. В аспекті нашого дослідження важливим є зауваження Олексія Полторацького в його рецензії на перше видання згаданого твору: «невідомо чому обрана в сюжетові схема “плутовського роману”» [260, с. 250], що, на думку критика, псує цікавий задум – подати життя революціонера, який, тікаючи від жандармів, потрапляє до Алаю. Отож розглянемо вказану повість через реалізовані в ній елементи крутійського / шахрайського жанру – різновиду авантюрного. Відповідно до канонів останнього, сюжетоб'єднувальною для пригод Марка Шешеля є

³¹ Лише протягом 1924–1931 років повість було перевидано п'ять разів.

його вимушена подорож / утеча до азійських колоній Російської імперії. Уже навіть при поверховому прочитанні твору важко не помітити своєрідно реалізовані елементи крутійського роману: ситуація перебування юнака серед узбеків і киргизів розгортається через прийоми перевдягання героя і перефарбовування ним волосся, використання підробних документів на ім'я Павла Воронцова, та найголовніше – постійні ситуації сплутування актанта з важливою посадовою особою («Яке ідіотське становище! – міркував Шешель. – Грати дивну роль, і все тільки для того, щоб зберегти свою шкуру» [87, с. 195]; «Коли б він не спав і розумів добре їхню мову, він би помітив, що навкруги його супровідника сіли пристойні узбеки <...>. А той оповідав, що цей великий пан урус – урядовець, їде по селах до киргизів, до його земляків, оглядати, як ті живуть, – чи горе їм, чи біда...» [87, с. 200]), що викликають алузії зі славнозвісною соціальною комедією Миколи Гоголя «Ревізор».

Герой Олеся Досвітнього неодноразово опиняється в трагікомічних ситуаціях, що так чи так відсилають до крутійського дискурсу: шукаючи місце ночівлі, Марко сприйняв будинок із повіями за готель, а повії подумали, що це запізнілий клієнт, через що уранці молодика довелося потайки залишати дім [87, с. 185]; утікач, наснажений тим, що подорожани і працівники вокзалу ставилися до нього як до поважного урядовця, пішов просити гроші до школи, а потім до місцевого землеміра, бо, мовляв, його обікрали тубільці (чого насправді не було), що є класичною шахрайською схемою. Відверто комічним є епізод, коли п'яний герой побачив у дзеркалі, що на його пофарбованих у чорне волоссі й вусах місцями «стерлася» фарба, оскільки губи і руки нових знайомих були «засмаровані» горілкою – спиртом [87, с. 197]. Ситуація, коли арештований тубільцями Шешель через страх знову опинитися в царській буцегарні говорить про свою агітаційну діяльність як про вигадку киргизів, заперечує своє знання їхньої мови (тобто захищається брехнею), сприймається як своєрідна ініціація актанта, ознаменовуючи його остаточний «вихід» із когорти революціонерів і

«входження» в інший – привілейований соціальний прошарок (соціальне вивищення і забезпечене побутування було метою героїв багатьох класичних крутійських романів). Психічно й фізично виснажений чоловік, який мало не в кожній людині вбачав царських шпиків, моментально «утягується» в обивательську орбіту сито-п'яного і безтурботного життя представників імперської влади в колонії, які одружують приبلуду з дочкою земського урядника і навіть улаштовують його на посаду прокурора, і все це – лише на тій підставі, що прибулець, як і місцеві можновладці, належить до категорії «урусів». Особливо виразно крутійський дискурс оприявнюється в епізоді, коли до міста Ош усе ж надходить інформація про розшуки політичного злочинця, проте на превеликий подив колишнього революціонера-невдахи ніхто не збирається його видавати. Несподівані друзяки й родичі від імені прокурора Павла Воронцова надсилають у поліцейське управління повідомлення про смерть Марка Шешеля під час затримання [87, с. 241] (тобто герой як посадова особа сам повідомляє владі, яка його розшукує, про свою смерть!). У результаті таких перипетій Марко / Павло дізнається і про те, що фактично кожен «урус», який представляє імперську владу в містечку, опинився тут через якісь злочини чи посадові махінації.

Як зазначив Василь Шевчук, образ «революціонера на час» викликав суперечливу оцінку, адже критики не зрозуміли основного задуму «Алая», сприйнявши революційність Шешеля за «чисту монету», очевидно, унаслідок «свідомо уповільненого процесу відтворення “патології жаху” переслідуваного втікача» [361, с. 68], що охоплює першу частину «Жах» [87, с. 165–188]. Справді, у тексті неодноразово описуються ситуації, у яких герой перебуває на межі «провалу», що особливо вияскравлюється в епізодах, коли ув'язнений у пральні агітатор робить підкоп в інше приміщення, перелазить через вікно тощо [87, с. 171–176]. Однак уже до кінця першої частини сюжетна напруженість постійно знімається іронічними коментарями (згадаймо хоч би й мікрообраз байбачка, що кепкує з урядовця, який принишк коло куців у ярку [87, с. 182]; глузливі зауваження щодо

поведінки героя на пероні: «Хіба Шешель міг помічати, що йому, урядовцеві, який повинен дотримувати авторитет влади, не варто було, як навіженому, лізти до вагона, де вхід навалою з гармидером брали довгополі тубільці» [87, с. 183] тощо). Погоджуємося з В. Шевчуком у тому, що головна ідея повісті розгортається саме з другої її частини «Владарі»: «Після зтяжної розповіді про втечу головного героя терпіння читача приємно винагороджується гостросюжетною другою половиною повісті, де органічно поєднуються невимушений гумор з тонким ліризмом (гостювання Шешеля у землеміра Івана Петровича та його “женихання”, а потім подорож через чарівні гори й долини). Нарешті, фінал твору набуває саркастичної і пародійної гостроти і сили» [361, с. 68]: герой усвідомлює, що став одним із когорти хабарників і визискувачів. Отож Віра Агеєва, класифікуючи повість як психолого-драматичну, небезпідставно зазначила: «“Алай” – історія поступового розпаду особистості, втрати юнацьких ідеалів» [1, с. 13].

Якщо актанти європейського крутійського жанру спеціально моделюють ситуації, у яких можна мати зиск через сплутування з іншою особою, використовують фальшиві документи для отримання матеріальної вигоди, прагнуть удало пошлюбитися, то у версії Досвітнього Марко Шешель спричинився до цього через страх ув'язнення і психічне виснаження від майже параноїдального підозрювання в кожному зустрічному царського шпика. Якщо в назву крутійського твору дуже часто виносилося ім'я героя, його соціальна приналежність тощо (згадаймо хоч би й «Походеньки бравого солдата Швейка» Я. Гашека, «Жіль Блаз» Лесажа, «Какук Марці» Йожі-Ене Тершанські, «Щоденник національного героя Селепка Лавочки» Ю. Тиса-Крохмалюка та ін.), то О. Досвітній використовує в цій якості топонім. Поступово через опис, з одного боку, чиношанувальної поведінки тубільців, яким достатньо було побачити на «урусові» урядового кашкета чи кітеля, а з іншого – забезпеченого життя представників влади, Алай легко декодується як земля обітована для різночинців із, так би мовити, низькою соціальною відповідальністю, рай для злочинців та визискувачів. Особливістю реалізації

крутійського / шахрайського дискурсу в повісті Олесь Досвітнього є її драматична забарвленість. Описи екзотичних ландшафтів і побутування практично невідомих для українського читача народів Киргизії та Узбекистану перемежовано мікроситуаціями щирого переживання героя від страху бути викритим, сценами знущань «урусів» із тубільців.

Сюжет оповідання Семена Скляренка витриманий у традиціях роману шляху: троє заробітчан, мандруючи у пошуках роботи, під час перепочинку обговорюють свої сумні перспективи. Приналежність персонажів до найменш забезпеченого соціального прошарку (що й зумовило їхнє волоцюство по світу) виразно марковано через гастрономічний код: усі спогади про перебування в тій чи тій місцевості, ті чи ті культурні особливості пов'язані з їжею: «Біля Кури спіє риж», на Мурмані – «смачна риба», на Кубані – «ожереди пшениці, а над полями пахощі свіжого, випеченого хліба», в Криму – «виноградні грона... вино... молоко» [288, с. 95]. На приналежність до соціального дна вказано відсутністю імен у героїв, є лише прізвиська – Стрілець, Безногий, Люлька. Двоє із заробітчан, уже не сподіваючись хоч на якусь роботу, вирушають до Шуші, аби зайнятися грабунками, третій прямує до Баку, де несподівано для себе влаштується до цирку «кловном» і має шалений успіх.

Незмінним атрибутом крутійського роману є виклад від першої особи, що створює ілюзію його достовірності й одночасно уможливорює сатиричне зображення не лише крутія, а й того, що він бачить. Як зауважив Хайнц Клушпельгольц, оповідь від першої особи дозволяє стерти межу між вигадкою і реальністю [427, с. 141]. В оповіданні С. Скляренка «Вітер з гір» пригода також подається від першої особи. Відповідно до канону крутійського роману, його герой-оповідач має акторські здібності, тобто наділений умінням миттєво перевтілюватися – він успішно працює «кловном», що перекидає місток до архетипного образу блазня як глашатая суспільних вад. В оповіданні використано типові для крутійського жанру прийоми плутанини через перевдягання (пристойно одягненого чоловіка

дівчина сприймає за багатія; чоловік хоче скористатися її хибним враженням: «Не всякий клоун скаже, чим він є. Так і я в той вечір обдувив Люльку. Сказав, що працюю на нафтових джерелах, що одержую великі гроші, а тому маю черевики, маю їжу, приміщення» [288, с. 98]), помилки (герой починає залицятися до дівчини, але вона виявляється навідницею) фальшивої розв'язки (кожен із учасників обробки залишається ні з чим) і впізнавання (поплічниками дівчини виявляються товариші з минулого життя оповідача).

Іспанський дослідник жанру пікарески Гонсало Собеджано звертає увагу на схильність крутіїв до відвертих розмов, оповідування про свої пригоди: використовуючи свободу повідомити про те, що заборонено соціальними нормами і громадянською поведінкою, пікарескний персонаж створює соціальну критику, яка дозволяє йому «випустити пару», і в той же час пояснити і навіть виправдати свої безчесні вчинки [444, с. 467]. Відповідно до такої пікарескної традиції, любовна авантюра в оповіданні Дмитра Бузька «Оповідання про Софочку і Джима» (про яке зауважила хіба що Ганна Сабадош [278, с.]) подається від першої особи – Джима, який скаржиться на свою халепу знайомому: він, 30-літній чоловік, ласий до любовощів, полював на одружених заможних жіночок, не бажаючи вдовольняти їхні матеріальні забаганки («От вважаю себе не таким старим та поганим, щоб за кохання – акт обопільний – ще й приплачувати» [44, с. 28]), але несподівано для себе сам став жертвою шлюбної аферистки Софочки / Сари.

«Філософія» Джима про те, що «кохання треба давати так само щедро й просто, як сонце дає своє світло» [44, с. 27], відсилає до модної в 20–30 роках ХХ століття «теорії склянки води», згідно з якою, прогресивній радянській молоді потрібно задовольняти свої статеві потреби так легко і просто, як утамовувати спрагу [243, с. 148]. «Скалки» цієї філософії іронічно інтерпретовано в романі Д. Бузька «Голяндія» (1929): героїня Гафійка влаштувала в комуні сексуальний бунт, зваблюючи одружених комуністських чоловіків заради статевої насолоди [42, с. 336] й намовляючи до цього інших

жінок комуни: «І то – без ніякої ідеологічної бази. Просто гуляла дівчина, аж ніяких нових форм статевих взаємин не шукаючи» [42, с. 344]. Про відповідні тенденції у зображенні стосунків між чоловіком та жінкою в літературі виключно проголосив і Гео Шкурупій: «Не марно обурюються Чулкові, коли їхньому морфіністично-ідеальному кохання Марінетті протиставить звичайну полову злучку самців і самок, а жінку з олімпу знижує до звичайного породільного апарату» [369, с. 695].

Сучасними термінами філософію життя Джима можна означити як пікаперство – зваблення жінки задля нетривалих сексуальних стосунків без майнових зобов'язань. Історію пікаперства як соціального явища, очевидно, можна розпочинати з походеньок авантюриста Джакомо Казанови (1725–1798). У літературі образ пікапера найбільш яскраво представлений героєм іспанських оповідань аристократом-розпусником Доном Жуаном (це вже пізніше, в епоху романтизму, Дон Жуан постає як романтичний шукач ідеальної жінки). Іспанський розкішник зваблював жінку лише задля сексуальної насолоди й, отримавши бажане, утрачав до неї інтерес. В українській літературі першим пікапером можна вважати Свирида Голохвастова («За двома зайцями» Михайла Старицького), який прагнув одружитися з некрасивою Пронею Сірківною заради грошей її батька й одночасно чепурився, аби звабити красуню Галю.

Для пікареского дискурсу характерними є два типи героїв: або виходець із народу, або зубожілий шляхтич. В «Оповіданні про Софочку і Джима» маємо представника «новоспеченої» інтелігенції – актант чи то письменник, чи то журналіст, оскільки мав «якнайскоріше щось написати й “загнати”, бо ж – скрута» [44, с. 30]. Ошуканий коханець Дмитра Бузька сприймається як альфонс³² «непівського розливу», бо також, як і реальні

³² Після виходу у світ п'єси О. Дюма-молодшого «Пан Альфонс» (1873) це ім'я використовується стосовно чоловіків, які зловживають пристрасстю жінки, претендуючи на її майно і соціальні зв'язки, перебувають на її утриманні. Альфонсизм як соціальне явище був особливо поширеним у Європі у першій третині ХХ століття, про що свідчать найбільш відомі соціально нерівні шлюби між молодим чоловіком та старшою за нього і багатого жінкою (принцеса-вдова Вікторія цу Шаумбург-Ліппе з династії Гогенцоллерів

шлюбні аферисти, обібрав свою дружину, втікши на море з грошима, які сім'я збирала на будинок. Елементи альфонсизму наявні й у діях Теодора Андрійовича Гая з роману Гео Шкурупія «Двері в день» (1929), бо герой спокусився не лише красою Марії, а й статками її батька Степана Терещука. Та порівняно зі шлюбними аферистами, які прагнуть одружитися з багатійками, аби заволодіти їхніми статками, герой оповідання Дмитра Бузька претендує на роль ближчу до чичисбея: Джим хоче лише спілкування й сексу. А, як стверджує німецький представник «філософії життя» Георг Зіммель, короточасні любовно-еротичні стосунки також є найбільш «загальною формою пригоди» [105, с. 221], адже остання за своєю суттю є формою переживань: «Зміст сам по собі ще не є пригодою: подолання небезпеки для життя, володіння жінкою у щасливі хвилини, неймовірний виграш чи програш унаслідок невідомих чинників, що спонукали зважитися на гру, входження у фізичному чи душеному маскуванні в такі сфери, з яких до звичного життя повертаються, як із чужого світу, – все це ще не обов'язково повинно бути пригодою; таким воно стає тільки внаслідок певної напруженості життєвого почуття, яке веде до здійснення цих змістів; лише в тому разі, якщо потік між зовнішнім у житті й центральним джерелом сили втягує цей зовнішній бік у себе і якщо особливе забарвлення, температура і ритміка життєвого процесу стають справді вирішальними, якоюсь мірою потужнішими за зміст цього процесу, подія перетворюється з буденного переживання на пригоду» [105, с. 221].

Оповідання Д. Бузька є твором у рамці: наратор зустрів знайомого і мусив слухати про його життєву халепу. Слухач відсторонюється як від самого героя, так і від його учинків, означуючи його поведінку як «екзотичну» [44, с. 26] для тодішнього радянського суспільства. Нестандартність поведінки героя марковано і його несподіваним як для

одружилася з Олександром Зубковим; принцеса де Туссон – зі шлюбним аферистом і картярем графом де ля Роме, що насправді був угорцем на ім'я Белла Клімм; на початок ХХ століття припадають шлюбні злочини Анрі Дезіре Ландрю, який увійшов у світову криміналістику під прізвиськом «Синя Борода», адже не просто оббирав довірливих жіночок, а й убивав їх).

українця іноземним іменем – Джим, його характеристиками, наданими слухачем: «жива людина, шалапут, пройдисвіт», «король пляжу й улюбленець пляжних паній» [44, с. 26], «джек-лондонська натура» [44, с. 26] (що потрактуємо як вказівку на авантюрно-пригодницький тип героя творів Джека Лондона). Моделюючи свого героя, письменник безперечно спирається не лише на канонічні для світової літератури образи, а й на образ Голохвастова з відомої п'єси М. Старицького.

Жанровизначальним елементом пікарески є її головний герой – це герой-пікаро, шахрай, який «намагається покращити свій стан чи просто вижити, обманюючи інших» [271, с. 783]. Традиційно крутійський роман розпочинається з так званого малого світу: герой оповідає про своє щасливе дитинство і «катастрофу», через яку він опинився у «великому світі». У повісті Євгена М'якоти³³ «Вуркаган» на цю роль обрано звичайного сільського підлітка, який через голод у селі, смерть батька і передсмертний стан матері вирушає на пошуки хліба та несподівано для себе входить у злочинський світ. Відповідно до жанрового канону пікарески, композиційно твір є низкою розміщених у хронологічному порядку пригод героя, у результаті яких він поповнює когорту волоцюг.

Своєрідною ініціацією героя-оповідача стає знайомство-сутичка з невідомим біля криниці: за право напитися води «добра людина» [227, с. 56] вимагає від нього шматок хліба, і, поки змучений спрагою юнак дістає бляшанкою воду, чоловік забирає з торби сорочку, яку герой сподівався обміняти на хліб: «Сумніву не було: це був один з тих (добрих людей), яких життя щедро розсипає на вокзалах, базарах, у великих стовпщах людей, де легко можна запустити руку в кишеню свого сусіди, – обідраних, часто п'яних, переконаних, що на світі, мовляв, багато дурнів, які мають працювати на них. Їх звичайно звать вуркаганами, або бандитами» [227, с. 56]. В описі несподіваного супутника домінують деталі із семантикою нечистоти, що сприймаються як реїфікація його моральних

³³ Не знайдено жодних відомостей про автора.

якостей: «брудний з розтріпаними, як куряче пір'я, полами піджак ледве обтягав його могутні плечі, не в силі втриматися по швах», «увесь присадкуватий, розбухлий у цьому бруді, наче червоний у квасніні буряк», «понуре, заросле дротяною щетиною лице» [227, с. 56]. Докладна портретна характеристика незнайомця підводить до думки про те, що цей чоловік зіграє важливу роль у долі хлопця.

Спільна подорож із Кузьмою Івановичем (бо саме так вуркаган представиться Люсі, дівчині, яка дуже сподобалася головному герою і яка загине під час бандитського нападу на потяг) стає для звичайного хлопця своєрідним коротким курсом для волоцюги-початківця: як бути байдужим до інших людей і використовувати їхні проблеми задля власної вигоди (чоловік узалежнює хлопця, маніпулюючи його спрагою; спочатку пригощає хлопця салом, а потім за це вимагає, щоб той ніс клунки [227, с. 61]), перевтілюватися в людей різних соціальних прошарків (щоби потрапити до переповненого вагона, супутник видає себе за фронтовика, оповідач йому підігрує) і таким обманом вони здобувають собі місця [227, с. 63]), зваблювати жіночок (супутник схиляє до близькості повію, поманивши її шовковою хустиною [227, с. 67]; згодом оповідями про свою революційну діяльність завойовує прихильність Люсі), використовувати старі зв'язки і знайомства для «піднесення на вищий щабель життя» [227, с. 76] (завдяки давньому знайомству з комендантом Матюхою вуркаган несподівано стає охоронцем станції). У повісті послідовно показано, як поведінка вуркагана залежить від ситуації: нахабний і самовпевнений серед перекупок у вагоні, улесливий із повією, іронічний і сміливий із Люсею.

Фінал оповідання несподіваний – вуркаган виявляється отаманом бандитського загону, який неодноразово намагався пограбувати ешелони на станції Веселій, і от нарешті, завдяки акторській грі і винахідливості свого очільника, це вдалося. Знайомство з бандитом і коротка подорож із ним стають для оповідача точкою невороття до колишнього життя. Перебування героя в лікарні сприймається як його символічна смерть, бо з медичного

закладу виходить уже інша людина, що зауважує й сам оповідач: «Коли я виходив з лікарні, більш за все мене вразило сонце дивною сліпучістю. Я приймав його чарівні поцілунки, ніби щойно народився на світ. Повертатись додому я вже покинув і гадати. Невидимими обіймами мене завжди здушував натовп всяких людей, до них непереможно завжди тягла мене якась сила. Я вештався по вокзалах, базарах великих і малих міст, втягуючи в себе безжурний настрій великої юрби» [227, с. 78].

Отже, твори О. Досвітнього, С. Склярєнка, Д. Бузька, Є. М'якоти презентують крутійський дискурс в українській літературі 20–30 років ХХ століття. Як і в анекдотах, фаблію, шванках, в основу творів покладено теми адюльтеру, обдурювання обивателя та пов'язані з ними прийоми крутійства і контркрутійства. Відповідно до крутійського канону, ці тексти мають новелістичний сюжет, побудований на раптовому перетворенні однієї ситуації на протилежну. Проаналізовані твори свідчать, що, зберігаючи традиції іспанського *genero picaresco* (виклад від першої особи, «низький» стиль оповіді, походеньки «тілесного низу», побутовий комізм, подорож як основа сюжету), крутійський дискурс увиразнюється національною специфікою. Шахрайський жанр так і не став помітним явищем в українській літературі першої третини ХХ століття, можна згадати хіба що збірку оповідань «Вулиця» (1936) Богдана Нижанківського (Бабая). Причини занепаду цього сегменту авантюрно-пригодницького дискурсу ще в зародковому стані прокоментував Олександр Вешелені: «більшість жанрів пригодницької літератури в підсоветській Україні вже з середини 1920-х рр. підпадали під ідеологічну кон'юнктуру соцреалізму, а деякі з них, добре відомі й поширені в європейських країнах, змогли сформуватися лише в 1960–1970-х рр. Так, “Аристократа з Вапнярки” О. Черногуза (написаного у 1970-х рр., але виданого лише у 1979 р.) дослідники вважають першим “повноформатним” українським сатиричним романом і зараховують до поодиноких виявів шахрайського (крутійського) роману у вітчизняній літературі» [51, с. 35].

Висновки до розділу 3

У 20–30 роки ХХ століття репрезентанти модерністського дискурсу в українському літературному процесі, прагнучи подолати обмеженість вітчизняної літератури суто національними проблемами, уводять до її простору нові теми, проблеми, жанри, образи.

Так, повістю М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» в українській літературі реанімовано жанр друкованого серіалу (роману-фейлетону, роману з продовженням). За своїми ознаками цей твір є авантюрно-пригодницьким із властивими цьому жанру заплутаними сюжетами, стрімким розгортанням подій, екзотикою тощо. Визначальною особливістю згаданої повісті є її інтермедіальність, що виявляється в орієнтуванні на прийоми німого кіно на рівні структурування тексту, особливостей моделювання героїв, використанні вставних елементів, а також тизерів і трейлерів, загалом не властивих літературним творам. Кожен розділ сприймається як окрема серія, що розбудовується за кінематографічним принципом паралельного монтажу епізодів різних сюжетних ліній. Якщо в німому кіно використовувалися інтертитри, то в повісті М. Йогансена в текст умонтовано графічно вирізнені повідомлення, тексти документів, анонси, фрагменти нот до пісні тощо. За аналогією до сценаріїв німого кіно, діалоги в повісті максимально стислі, значну її частину становлять саме описи дій героїв, але без їхньої деталізації, тому твір сприймається як набір лібрето, тем, ідей, які мав би візуалізувати майстер кіно. Повістю уведено новий для української літератури життєвий простір і незвичних персонажів (багата спадкоємиця, що подорожує інкогніто; психічно неповноцінний хлопець, що полюбляє одягати жіночі сукні; детективи, повії, мисливці за екзотичними тваринами та ін.), що перебувають у різних країнах і на різних континентах (Америка, Англія, Африка, Франція, Україна). Відсутність докладного

портретного опису героїв можна витлумачити як обігрування канонів німого кіно, сценарії якого створювалися на замовлення режисера під конкретного актора.

Повістю «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» започатковано досить популярний у світовій, але зовсім не представлений в українській літературі такий різновид авантюрно-пригодницького жанру, як мандрівний. Код травелогу обігрується у творі через обов'язкове окреслення маршруту подорожі, способів добирання, транспортних засобів, детальне описування флори і фауни, етнографічних деталей, місцевих цікавинок, смакових відчуттів, оповідки героїв тощо. За корпусом жанрових прийомів твір є синкретичним, адже в ньому органічно поєднуються елементи путівника, туристичного poradника, лицарського роману, традицій «низового бароко», кокаляну.

Тексти М. Йогансена імпліцитно орієнтовані на елітарного, мислячого читача-інтелектуала, здатного переглянути наявний горизонт очікувань та прийняти тексти з новою естетикою, новим змістом і формою. Митець відмовляється від традиційної реалістичної описовості, іронізує над застарілими образами і прийомами, літературними трафаретами, пропонуючи власний змістовий дизайн художнього твору. Тексти вирізняються своєю розкутістю, неканонічністю та ігровою свободою, сміливим руйнуванням сюжету як такого, навмисним розхитуванням усталених жанрових канонів через хаотичну композицію, раптові переходи, стильові зміщення. Твори М. Йогансена сповнені ігровими моментами, у них застосовано нові для української літератури, але традиційні для світової авантюрно-пригодницькі мотиви подорожі, приховування, непорозуміння, утаємнення, очуднення подій, шпигунські мотиви.

У розділі досліджено історію наукового побутування термінів «бойовик» та «екшн» і запропоновано їхні уточнені визначення: екшен – це модифікація авантюрно-пригодницького метажанру, в основі якого лежать

карколомні дії та вчинки героя, його надлюдські зусилля задля отримання чого-небудь і порятунку себе, близької людини чи навіть цілого людства. Концептуально важливою ознакою / конструктором екшену є жорстке часове обмеження – герой позбавлений часу на роздуми, тому має діяти негайно. Бойовик – це піджанр екшену, який (піджанр) синтезував у собі канони екшену й вестерну.

Роман Ю. Смолича «Останній Ейджевуд», оповідання І. Дніпровського «Заради неї» за своїми жанровими ознаками є екшенами. Через акцентованість подієвого плану образи героїв у цих творах максимально схематичні, позбавлені індивідуальності, їхні репліки зведено до мінімуму, що загалом було характерною рисою німого кіно, коли сценарії створювалися під конкретних акторів. Ураховуючи час створення згаданих роману й оповідання, розвиток екшену як жанру кіно, немає підстав говорити про те, що українські письменники дотримувалися жанрового канону екшену, адже його ще не існувало. Переконані, що, спираючись на світові досягнення в жанрі пригодницької літератури та німого кіно, Ю. Смолич та І. Дніпровський самостійно виробили художні прийоми, які згодом будуть також розроблені у світовій літературі та кіно і стануть канонічними для жанру екшену.

В образі героя Ю. Смолича чітко простежуються риси супермена (водить мотоцикл, аероплан, володіє європейськими мовами, знає радіосправу і таємне шифрування), однак у романі не йдеться про його фізичну силу, він не вступає в жодну бійку, тому про приналежність роману до жанру бойовика годі й говорити. Оскільки в романі описуються саме моменти активної дії героїв це виформовує відчуття особливої щільності подій у часі, що є жанровизначальною рисою екшену. Події роману розгортаються в дусі сучасних американських фільмів (герої захоплюють авто, озброєні браунінгом і в масках, нахабно вдираються в студію звукозапису в пошуках мікрофона, згодом захоплюють АТС і зачиняють зв'язаного вартового у вбиральні тощо). Відповідно до естетики екшену,

розгортання подій у романі Ю. Смолича невпинно ускладнюється, герой долає неймовірні перепони, неодноразово використано кліфгенгер, евкастрофу. Романом «Останній Ейджевуд» в українську літературу уведено новий топос – тунелі метрополітену. У вибудуваних перипетіях (просто знищити ворога неможливо, але можна подолати, знайшовши його вразливе місце) чітко проглядає й архетипний сюжет, що простежується в казці про Коція Безсмертного.

В оповіданні «Заради неї» головний актант, відповідно до канону екшену, також обмежений часом, аби знайти свою кохану й урятуватися від ворога. За аналогією до гостросюжетних німих фільмів, однолінійний сюжет оповідання складається з підступно-дратівливих збігів обставин. Та якщо для екшену як різновиду авантюрно-пригодницького метажанру загалом характерний щасливий кінець, то в аналізованому творі фінал майже новелістичний: більшовики розстрілюють героя як дезертира. На тексті І. Дніпровського позначилася естетика німецького експресіоністичного кіно, що оприявнюється насамперед через напружену атмосферу тривоги і страху, яка створюється за допомогою акустичних і візуальних мікрообразів із семантикою паніки і потерпання від жаху, похмурі урбаністичні пейзажі, мотиви ворожості світу і відчуття фатальної приреченості героїв у ньому. В оповіданні «Заради неї» ніде не згадується про боротьбу ідеологій чи про ворога, який прагне захопити рідну для героя землю. Ворог постає як невидима і страшна сила, стихія, що породжує хаос, у якому важко зберегти людську гідність. Ключем до розуміння майже божевільного руху головного актанта є архетипна теорія К.Г. Юнга: намагаючись порятуватися саме з Ганкою (Анімою), бравий вояка (Персона Петра) позасвідомо прагне врятувати свою Самість. У творі є і Мудрий Старий (батько Ганки), і Велика Матір із Дитиною. Однак ніхто з них не стає в нагоді Петрові й не спонукає останнього до якихось дій для порятунку. Згідно з художньою концепцією оповідання І. Дніпровського, рятуючись від смерті, людина зазнає

колосального стресу, який ламає її психіку, тому в межовій ситуації колективний досвід не спрацьовує, кожен намагається врятуватися лише сам.

Твори О. Досвітнього, С. Скляренка, Д. Бузька, Є. М'якоти презентують крутійський дискурс в українській літературі 20–30 років ХХ століття. Як і в анекдотах, фабліо, шванках, в основу творів покладено теми обдурювання обивателя та пов'язані з ними прийоми крутійства і контркрутійства. Відповідно до крутійського канону, ці тексти мають новелістичний сюжет, побудований на раптовому перетворенні однієї ситуації у прямо їй протилежну. Зберігаючи традиції іспанського *genero picaresco* (виклад від першої особи, «низький» стиль оповіді, походеньки «тілесного низу», побутовий комізм, подорож як основа сюжету), українські письменники увиразнюють крутійський дискурс національною специфікою. З відомих причин ідеологічного характеру крутійський дискурс не набув особливого розвитку в українській радянській літературі.

РОЗДІЛ 4

ІНСТАЛЯЦІЯ АДРЕНАЛІНОВИХ ЖАНРІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Перша третина ХХ століття увійшла не лише в українську, а й світову історію як період великих зрушень не лише суспільно-політичного характеру, а й духовного, етико-естетичного, що було пов'язано зі свідомістю кожної людини й суспільства загалом. Саме в цей період актуалізується авантюризм як модель поведінки. На думку Юрія Лотмана, «швидка – на пам'яті двох-трьох поколінь, тобто в історично незначний термін – переміна всього життя, соціальних, моральних, релігійних основ і ціннісних уявлень породжувала в масі населення почуття невпевненості, втрати орієнтирів, викликала емоції страху і відчуття наближення небезпеки» [204, с. 629]. Повною мірою це відбилося в мистецькій сфері, зокрема в літературі, яка вийшла на новий рівень художнього осягнення буття світу та людини в ньому. В українських творах 20–30 років ХХ століття революційні події, громадянська війна, подальші суспільно-політичні процеси зображуються як пригода, велика авантюра. Світоглядною основою стала ідея місіонерства пролетаріату, яке має стати новим гегемоном. Специфічно українським було поєднання ідеї соціального і національного визволення, розуміння світової революції як можливості виходу України на міжнародну арену. Як зазначає Віталій Дончик, український революційний, романтизм слід розглядати як певне світопочування, навіть як певний ідеологічний і душевний «настрій», що поставав як «синтез національних і європейських тенденцій та стимулів, поетики фольклору (не орнаментально, а світоглядно сприйнятої) і модерну» [112, с. 131].

Авантюрну тональність мають твори Ю. Яновського («Історія попільниці», 1924; «Роман Ма», 1925; «Майстер корабля», 1928; «Чотири шаблі», 1929; «Історія одного замаху», 1928), Г. Михайличенка («Блакитний

роман», 1919), І. Дніпровського («Анатема», 1930), О. Досвітнього («Алай» (1924), «Гюлле» (1927), «Нас було троє», 1928), П. Панча («Голубі ешелони», 1927), В. Підмогильного («Місто», 1927), О. Слісаренка («Чорний Ангел», 1929), М. Хвильового («Санаторійна зона», 1924), Гео Шкурупія («Двері в день», 1928; «Жанна-батальйонерка», 1929), Ю. Шовкопляса («Чорна балка», 1926), Ю. Шпола («Золоті лисенята», 1929). Однак не всі ці твори можна сміливо внести до авантюрно-пригодницької літератури. Зосередимося на повістях «Штаб смерті» і «Страшна мить» Гео Шкурупія, «Нас було троє» О. Досвітнього, «Півтори людини» Ю. Смолича, серії оповідань «Проникливість лікаря Піддубного» Ю. Шовкопляса, романі «Золоті лисенята» Ю. Шпола як таких, що презентують нові для української літератури авантюрно-пригодницькі жанри, сюжети і теми.

4.1. Неоготичні тенденції в українському авантюрному дискурсі

Традиційно літературознавці розпочинають історію готичного роману з другого видання «Замку Отранто» (1765; перше видання – 1764) Гораса Волпола, виходячи з того, що сам автор у підзаголовку зазначив жанр твору: «Gothic story». Та якщо орієнтуватися на готичний канон, то першість усе ж належить роману Томаса Ліланда «Довга шпага, чи Граф Солсбері» (1762), елементи жанру наявні й у романі Сари Філдінг (сестри Генрі Філдінга) «Історія Офелії» (1760), який ніколи не згадується в історії готичного жанру. Як зауважив Стівен Джонс, белетристика, яка упродовж віків називалася по-різному (чарівні й готичні оповідання, надприродні або жахливі оповідання, історії про вампірів і казки жахів), є жахливою, оскільки вона «викликає образи трупів, що розкладаються, психотичних маніяків із ножем і темних, клейких, крапаючих речовин, які можуть проникнути в найпотаємніші заглиблення вашого тіла» [424, с. xv]. Однак саме твори з подібними образами і мотивами користуються особливою популярністю серед

пересічного населення, що яскраво обіграно мікроситуацією епізодичного героя Савелія Крамарова у фільмі «Невловимі месники»: скільки б разів той не розповідав про свою пригоду, що завершувалася фразою «А вздовж дороги мертві з косами стоять... і тиша», навколо нього збирався натовп із охочих послухати.

Першими зразками готичної прози в українській літературі є твори Григорія Квітки-Основ'яненка «Мертвецький великдень» (1833) і «Конотопська відьма» (1837). Неоготичні конвенції спостерігаються у повістях Олекси Стороженка «Марко Проклятий» (1870–1879), Миколи Костомарова «Кудеяр» (1882), Івана Франка «Воа constrictor» (1878), «Для домашнього огнища» (1892), «Основи суспільності» (1894), «Перехресні стежки» (1900), «Терен у нозі» (1902), «Петрії і Довбушуки» (1913), де «мистецтво психологічного зображення емоцій тривоги, страху, жаху набуде віртуозної досконалості» [78, с. 40]. У 20–30 роках ХХ століття готичні теми й мотиви яскраво представлено прозою Кліма Поліщука, Миколи Хвильового, Гео Шкурупія, Володимира Ярошенка. Зосередимося на повістях «Штаб смерті» і «Страшна мить» Гео Шкурупія, «Гробовище» В. Ярошенка як таких, що презентують нові для української літератури жанри, теми й образи авантюрно-пригодницького дискурсу.

4.1.1. Техніка поіг в українській літературі:

психоаналітичний дискурс повісті

Гео Шкурупія «Штаб смерті» (1925)

«Відомий і не відомий творець українського футуризму та неоромантизму» [344], «король футуропрерій» [24], Гео Шкурупій увірвався у літературне життя в 20-х роках ХХ століття як поет і неординарний репортер, а згодом дебютував і як талановитий прозаїк. Його творчий доробок складається зі збірок поезій («Психетози. Вітрина третя» (1922), «Барабан. Вітрина друга» (1923), «Жарини слів» (1925), «Море» (1927), «Для

друзів-поетів – сучасників вічності» (1929)), збірок оповідань («Пригоди машиніста Хорна» / «Переможець дракона» (1925), «Монгольські оповідання» (1930), «Проза. Том перший. Новелі нашого часу» (1931)), поеми «Зима 1930 року» (1934)), романів «Двері в день» (1929), «Жанна-батальйонерка» (1929), «Міс Адрієна» (1934), також з низки літературно-критичних статей. Шкурупієзнавство вже стартувало науковими студіями С. Губаревої, І. Качуровського, О. Козир, О. Коцарева, О. Мікуліної, В. Нарівської, О. Пуніної, Я. Цимбал та ін. Так, Ольга Пуніна, досліджуючи український літературний дискурс 20–30-х років ХХ століття в аспекті його кінофікації, залучає до аналізу і твори Гео Шкурупія. Зокрема дослідниця наголосила, що письменник досконально володів теоретичним апаратом кіно і це позначилося вже на творах збірки «Переможець дракона» [268, с. 193]. О. Пуніна підкреслила «приховану кінематографічність» збірки, «сценарну модель оповіді», що оприявнюється на рівні будування фраз – економному використанні словесного матеріалу, та найголовніше – все, що сказане словом, може бути зафіксоване плівкою [268, с. 194]. Твори «українського короля футуропрерій» стали об'єктом дисертації Світлани Губаревої «Новелістика Гео Шкурупія: проблематика, поетика» [73]. Зосередившись на творах збірки «Проза. Том перший. Новелі нашого часу» (1931), дослідниця висновкувала: «Його [Гео Шкурупія] творчість – це постійний пошук нових форм: у сфері тематичній для його новел характерною стає канонізація нових тем і героїв, суголосних новому революційному часу, а в сфері композиційній – “оголення” прийомів та суцільні експерименти» [73, с. 213]. Окремий підрозділ у дисертації відведено повісті «Штаб смерті» (в аналізоване С. Губаревою видання повість увійшла під назвою «Чучупак»), де твір досліджується в аспекті використання мотиву Еросу і Танатосу як визначального для формалістів. Зокрема дисертантка зазначила: «Новела художньо демонструє практику психоаналізу (який з'явився і зробив переворот у свідомості людства саме у 20-х роках ХХ століття й не міг не знайти свого відображення у творчості сучасників), поступово досліджуючи

причини та глибинні наслідки руйнівної сили впливу на психіку людини як зовнішніх чинників – війна, так і внутрішніх – протиборство інстинктів Еросу й Танатосу, психологічні травми, комплекси (вини, невпевненості), манії (Бога, контролю, всевладдя), і залишає сильне враження, що межує з шоківим, оскільки гостро зачіпає вічні вселюдські та філософські питання, переосмислюючи реальні історичні події та доводячи, що поняття героя чи антигероя, реального й містичного, життя і смерті є досить суперечливими і заплутаними, як і сама сфера підсвідомого й несвідомого людини, що потребує подальшого вивчення» [73, с. 189]. Та все ж мусимо визнати, що в сучасній науковій рецепції повість «Штаб смерті» практично не поцінована. У своєму дослідженні зосередимося на жанрових особливостях повісті «Штаб смерті», що є українським репрезентантом жанру чорного роману.

Свою назву жанр отримав від популярного американського журналу «Чорна маска» («Black Mask») ³⁴, де друкувалися авантюрно-пригодницькі твори, визначальними ознаками яких був напружений сюжет, похмура атмосфера, цинічне ставлення персонажів до життя, використання розмовно-просторічної лексики, детальне описування насильства в усіх його формах, та найголовніше – героєм був злочинець, який не розплутував убивства, а навпаки чинив їх. Сам термін «чорний роман» (фр. «roman noir») з'являється значно пізніше – у 40-х роках ХХ століття у Франції у зв'язку з надзвичайною популярністю творів про кримінальних героїв. Власне термін нуар (фр. «noir») використовується стосовно американських фільмів 40-х років ХХ століття, які синтезували в собі досягнення готичного і чорного ³⁵ романів (це було цілком закономірно, адже, з одного боку, досить часто

³⁴Щомісячник започаткували журналіст Генрі Лукас Менкен і театральний критик Джордж Жан Натан. Перше число видання вийшло у квітні 1920 року. В Італії подібні твори з 1929 року випускало видавництво Арнольдо Мондадори у вигляді недорогої серії під яскраво-жовтою палітуркою, яка і визначила італійський еквівалент назви жанру – «джало».

³⁵Термін «чорний роман» є омонімічним, бо використовується літературознавцями і як синонім до терміна «готичний роман».

основою кіносценаріїв ставали художні твори, а з іншого – кіносценарії створювали письменники), а також естетику німецького експресіоністичного кіно³⁶. За словами Кристофера Орра, для фільмів noir характерне фізичне насильство, чи, точніше, дискурс закону і злочинності, адже злочин учиняє не затятий злочинець, а пересічна людина, утягнена у злочин зовнішніми обставинами [437, с. 24]. «Фільм noir уподобав компліментарні кадри з готичними видами – похмурі, стилізовані пейзажі й декор інтер'єру, розслідування, що переходить на незвідану територію, хитромудрий сюжет, аберантну психологію, клаустрофобні простори, соціальну дезінтеграцію і реакційну тривогу, зловісний світ у нічній тіні тощо» [434]. Чорними ці фільми називалися не лише через свій похмурий зміст, а й через принципове використання режисерами чорно-білої плівки замість кольорової. Як зауважила А. Артюх, якби американські критики 40-х років ХХ століття не були такими пихатими, то, можливо, для жанрового визначення фільмів «Мальтійський сокіл», «Подвійна страховка», «Вбивці» використовувався б не французький термін «noir», а «чорний фільм», чи фільм «чорної серії», або «hard-boiled film», що оприявнювало би зв'язок цих фільмів із традицією «круто звареного» чорного роману (hard-boiled). Однак історія вирішила все по-своєму, й першими, хто заговорив про нуар, були французькі синефіли [13]. За сюжетними особливостями і стилістикою «Штаб смерті» Гео Шкурупія можна сміливо назвати першим в українській літературі репрезентантом жанру чорного роману.

Загалом авантюрно-пригодницькому жанру властивий екшен як інтенсивний перебіг подій, однак у повісті «Штаб смерті» маємо поступове, розмірене нагнітання напруги, що було визначальною рисою саме чорних романів. Та якщо не обтяжені моральними принципами герої останніх побутують у великих містах-лабіринтах, де можна легко загубитися (дії часто

³⁶ Через Другу світову війну в Європі й нацистські переслідування багато німецьких кінематографістів та акторів емігрували до Сполучених Штатів Америки. Завдяки Ернсту Любичу, Марлен Дітріх, Фріцу Лангу, Йозефу фон Штернбергу, Вільяму Вайлеру (Вільгельму Вайлеру), Біллі Вайлдеру (Самюелю Вілдеру) американське кіно збагатилося технікою німецького кіноекспресіонізму.

відбуваються в барах, мотелях, розважальних закладах, підпільних залах для азартних ігор), то для персонажів Гео Шкурупія полігоном для дій стають ліс, балки і нескошені поля, іноді сільські генделики. Важлива в аспекті нашого дослідження характеристика зовнішності персонажів перекидає місток саме до техніки нуар (герой найчастіше описується як «чорна постать» [373, с. с. 391–393]; «Чорна, витягнута постать вішалника самотньо зустрічає перші сонячні промені нової Мексики» [373, с. 395]).

Відповідно до естетики noir, маргінальний герой Гео Шкурупія стає вершителем правосуддя, що певною мірою зближує його з героями вестерну. У моделюванні образу Чучупака використано деталі, які з часом стануть штампами для фільмів про крутого і цинічного злочинця (герой постійно курить, незворушний і небагатослівний навіть у смертельно небезпечних ситуаціях, фізично розвинений і надзвичайно сильний, безжалісний і холоднокровний), для якого вбивство – це витончена розвага, що художньо оприявлено у сцені вбивства сім'ї Лейби Боруха: Чучупак разом із поплічниками весело проводить вечір у домі єврея, змушуючи того випивати практично смертельні дози алкоголю і приймаючи залицяння його дочки Рози; у той час як люди танцюють, Кодня і Печера непомітно закладають у будинку вибухівку. Для саспенсу в епізоді використано уникання героєм небезпеки в останню мить, що як художній прийом уже стало штампом екшену: «Тільки він переступив поріг, як страшний вибух здригнув село. Хата Лейби Боруха зі всіма гостями злетіла в повітря. Заграва кривавою запоною повисла на хмарах» [373, с. 419]. Самовпевненість героя і його зневага до смерті особливо яскраво репрезентовані через сексуальну лінію: Чучупак удається до любощів із коханкою Соломією у присутності її чоловіка. Герой настільки упевнений у собі й у своїй владі над іншими, що зовсім не зважає на ображеного Кисличку, який споглядає безсоромників і точить сокиру.

Кульмінаційний момент повісті – убивство Чучупака. Останній гине через свій необачний зв'язок із «не тією» жінкою: непримітний Кисличка

врешті-решт знаходить у собі сили помститися за зневагу до себе і смерть Соломії (лише згодом загибель героя через жінку стане каноном жанру нуар). Завершальний епізод складається із сюжетних елементів, які перетворюються на штампи стрічок у техніці noir, а згодом гангстерських фільмів – у головного героя несподівано і підступно стріляє людина, від якої він найменше очікував такого вчинку, однак герой не вмирає від першого пострілу, навіть після другої кулі він продовжує курити люльку і падає лише після третього пострілу, але навіть тоді, зберігаючи вселенський спокій, намагається роздивитися стрільця і навіть глузує з того («Ха-ха-ха! – засміявся він. – Що не бере? Паршивець! Навіть застрелити людини не вміє...» [373, с. 442]), після четвертої кулі в живіт він підводиться, аби поцілити в супротивника і лише п'ята куля в серце стає фатальною (подібні епізоди смерті героя представлено у таких всесвітньо відомих фільмах, як «Професіонал» (1981, Жорж Лотнер), «Шлях Карліто» (1993, реж. Браян де Пальма), «Леон-кілер» (1994, Люк Бессон)).

Як стверджує Поль Рікер, «будь-яке читання тексту, до того ж пов'язане з quid, із питанням про те, “з якою метою” він був написаний, завжди здійснюється всередині того чи того суспільства, тієї чи іншої традиції, тієї чи тієї течії живої думки, які мають свої передумови і висувають власні вимоги» [272, с. 39]. Створення «Штабу смерті», а згодом і «Жанни-батальйонерки», «Дверей в день», «Страшної миті» було результатом продуманої стратегії Гео Шкурупія, який, аналізуючи стан сучасного для нього книжкового ринку, з іронією зазначив: «В українському красному письменстві немає чого читати. Є велика література, з багатьома видатними іменами, а читати нема чого. Є багато хліба, а їсти нічого. Є багато води, а напиться не можна. Читач, як відважний моряк, що пливе в морі без прісної води. Звичайно, читати є чого, і в морі води багато, але читати старе українське красне письменство скучно, й пити морську воду солоно» [370, с. 722]. Вихід із ситуації письменник бачив у створенні гострофабульних текстів, тому свідомо обирав для своїх творів сюжети, що

мали б викликати в читача емоційне потрясіння: «Авантурний роман, авантурне оповідання, – але це не та назва, що мусить виявити потрібне. Вірніше буде, коли сказати: цікава інтригуюча фабула, оригінальна архітектонічна форма, композиція. І не ходульна мораль, а переконливі факти, художньо-інтригуючі оповідання, що мусять виправити загальнокультурну лінію, але базуючись на яскравій дійсності, а не на проєктах постанов та законоположень. / Про цікаві події, типи, характери, незнайомі країни, про сніговий Сибір, Аляску, гарячу Африку, море, про цікавих сильних людей, сильних і в розчаруванні, і в боротьбі» [370, с. 724]. Відповідно до своєї мистецької стратегії, Гео Шкурупій обирає прийом очуднення – події «Штабу смерті» відбуваються в Українській Мексиці, однак за екзотичною назвою легко вгадуються українські реалії (як-от «тубільці в широких штанах, у чоботях, помащених дьогтем» [373, с. 389]). Оскільки чорний роман, а згодом і фільми поіг абсорбували здобутки готичної естетики, розглянемо неоготичні конвенції у повісті Гео Шкурупія «Штаб смерті».

У готичному романі художній простір виконує важливу жанротвірну функцію, будучи джерелом таких емоцій, як жах, страх і безсилля, тому традиційно події у творах цього жанру відбуваються у віддалених від населених пунктів місцях: «Що типове для готичних романів – це замки, руїни, покинуті старі будівлі, кладовища й підземелля, дикі гірські й лісові місцевості» [127, с. 183]. Пізніше у фільмах поіг, які успадкували готичну естетику, у цій якості використовуються занедбаний міський будинок чи навіть квартира. У повісті Шкурупія значна частина подій відбувається в лісі, образ якого перекидає місток до європейських романів про шляхетних розбійників, та, з іншого боку, цей топос відсилає і до української літературної традиції. Так, Іван Денисюк, аналізуючи твори М. Гоголя «Вій», П. Куліша «Огнений змії», М. Сомова «Київські відьми», О. Стороженка «Марко Проклятий», І. Франка «Петрії і Довбушуки», зауважив: «Замість несамовитого інтер'єру понурих замків і підземель в українській готиці є

здебільшого екстер'єр – розкішна природа, якась несамовито і фантастично гарна» [78, с. 148].

У повісті «Штаб смерті», у першому її розділі, письменник заінтриговує читача, витворюючи атмосферу тривожності та напруженості через згадування таємничого і похмурого Чучупака, діяння банди якого є особливо жаскими для селян. Він настільки страшний, що навіть гарби бояться скрипіти, «а тихо посуваються вперед, пам'ятаючи про небезпеку» [373, с. 388]. За Ігорем Качуровським, «до характерних рис сюжетної структури готичних новель і романів належить те, що англійці передають одним словом *suspense*, а ми можемо передати описово: “напружене чекання – що ж буде далі?”» [127, с. 190]. У тексті Гео Шкурупія саспенс створюється за рахунок хронотопу (безлюдні нічні дороги, темрява лісу), звукових деталей із семантикою несподіваності («В лісі тихо. <...> Суха галузка впаде з дерева, й тоді пролунає приглушений хряск» [373, с. 390]), нагнітається через натяки та штрихи («Сірий вовк виходить на дорогу й виє від нудьги. / А може, то Чучупак?» [373, с. 390]).

У «Штабі смерті» реалізовано готичну тричленну систему образів: лиходій – герой – жінка-жертва. Тріаду становлять безіменний гайдамака-гвалтівник, Чучупак і його сестра. Відповідно до канону готичного роману, у повісті українського письменника зав'язка конфлікту між героєм і його жертвами відбувається в минулому: під час відсутності парубка вдома гайдамаки / «оселедці» пограбували все село, згвалтували і вбили його сестру, що була єдиною ріднею. Охоплений жагою помсти, Чучупак створює банду під назвою «Штаб смерті» й починає вбивати уенерівців. Із цього приводу Яків Савченко у своїй рецензії на книгу оповідань «Переможець Дракона», куди увійшла і повість, слушно зауважив: «Можна цілком припустити, що коли б сестру Чучупакову вбили більшовики, а не петлюрівці – Чупак мстився б над більшовиками» [281, с. 782].

Зазвичай у готичній літературі герой ідеалізується, у той час як антигерой, який нівечить життя інших, є представником потойбічного світу.

У маніакально-невротичній повісті Шкурупія, на відміну від готичного канону, демонізується саме герой-месник, у зв'язку з чим розгортається мотив вовкулацтва як духовного озвіріння персонажа. Олександр Афанасьєв виводить семантику слова «вовкулака» з його складників: вовк + кудлак, де остання частина вказує на вовну, шерсть [14, с. 1210], що закріплено в українській мові словом «кудлатий» (оброслий волоссям, шерстю). У тексті Гео Шкурупія неодноразово акцентовано на волохатості тіла актанта («великі чорні і волохаті брови» [373, с. 390]; «Буйне волосся, що вкривало його голову, в безладді спускалося на вуха й доходило до великої чорної бороди. <...> Сорочка на ньому була розсьобнута, й звідти виглядало чорне волохате тіло» [373, с. 403]). Деталі зовнішності Чучупака в сукупності з характеристиками його емоцій під час убивства (у нього «пекельний регіт», «радісний регіт, наче вий» [373, с. 392]; «Вовчий, радісний вий видрався з його горла й розбуркав увесь Песій-Яр» [373, с. 419]) можна декодувати як указівку на монструозність останнього. Давні українці вважали, що вовкулацтво є покаранням людини за її тяжкі злочини. У повісті Гео Шкурупія моральне звиродіння героя спричинене насильницькою смертю його сестри («<...> Чучупак збожеволів <...> Чучупак сказився... / А в Чучупака виросла страшна чорна борода, й він, як вовк, став блукати по балках та лісах» [373, с. 396]). Засліплений власною втратою герой зневажає життя інших невинних, діючи як жорстокий і бездушний звір, що яскраво оприявлено в епізоді нищення всієї сім'ї єврея Лейби Боруха за продавання сирого порошу. Дискурс жорстокості не є новим для української культури, адже репрезентований ще в XIX столітті творами Тараса Шевченка, Олекси Стороженка, Миколи Костомарова. Як слушно зауважила Соломія Павличко, започатковані цими письменниками мотиви насильства були неодноразово реінкарновані в багатьох текстах, написаних у XX століття (хоч би й у повісті М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших»), коли «сцени насилля були самодостатніми, позбавленими будь-якого сенсу, окрім самої жорстокості» [246, с. 606].

Якщо традиційно герой авантюрно-пригодницького жанру, до якого входить і готичний роман, має помститися конкретній людині, то Чучупак убиває всіх, хто належить до категорії «оселедців», тому можна казати про еволюцію мотиву помсти від покарання безпосереднього винуватця злочину до розправи над усіма представниками соціального прошарку, до якого належав кривдник, що, певною мірою, перекидає місток до Робіна Гуда, героя середньовічних англійських балад. Із іншого боку, дії героя «Штабу смерті» як психічно травмованої особи улягають у поведінку розтиражованого сучасним кінематографом маніяка, який стає соціопатом й обирає своїх жертв за їхньою схожістю на кривдника. Сучасні фахівці в галузі психопатології стверджують, що, учиняючи насильство над іншою людиною, схожою на кривдника, маніяк щиро вірить, що таким чином він захищає свою честь. Однак у Чучупака одержимість помстою перетворюється на манію пошуку Смерті, товаришування з нею і навіть еротичні стосунки. У повісті послідовно показано, що герой отримує від убивств насолоду, яка межує із сексуальним задоволенням, що, безперечно, вказує на психічні розлади актанта: «пристрасне хвилювання залило його хвилию гарячої крові. Його тіло стало здригатись і пристрасно тулится до вогкої землі. У нього в грудях не вистарчало повітря, й він важко дихав. Він відчував, що його тіло зливається з тілом його любовниці смерті. Це був нечуваний половий акт, коли уява була міцнішою за дійсність. <...> Пристрасть трясє Чучупака, б'ється його могутнє тіло об землю, обіймає неіснуючу коханку, обіймає саму смерть. Важко дихають груди, млосно вертиться світ, і він віддається безмежній насолоді, що тягне його в якусь теплу безодню задоволення» [373, с. 410]. Деструктивність поведінки месника презентовано й ситуацією, коли він знищує вибухівкою сосни за їхню вічнозеленість як еквівалент безсмертності [373, с. 422–423]. Психопатологічність характеру героя «Штабу смерті», його «хворобливу удачу» підкреслив рецензент першого видання повісті Яків Савченко: «Помста кінець кінцем губить під собою будь-які соціальні причини чи

навіть логіку і доходить до патосу вбивства заради вбивства. “Штаб смерти” проймається якоюсь ледве чи не містичною жадобою смерти. Ватажок банди Чучупак, найсоковитіша постать, божеволіє на хворобливій думці – руйнування, знищення, смерті. Садистично марить він про смерть, всю свою свідомість зосереджує на цій ідеї, роздмухує її до розмірів жахливого патологічного викривлення» [281, с. 782]. Відзначаючи композиційну майстерність й оригінальну стилістичну манеру повісті, Я. Савченко все ж відмовляє особистій трагедії героя в умотивуванні такої кількості вбивств.

Мотив серійних убивств через психічні відхилення не трапляється у творах світової літератури аж до початку ХХ століття. Його розробку започатковано німими фільмами «Кабінет доктора Калігарі» (1920), «Кабінет воскових фігур» (1924), однак лінія маніяка-вбивці в цих стрічках була вторинною, допоміжною. «Кабінет доктора Калігарі» – це перша в історії кінематографу стрічка про людину у зміненому психічному стані: молодий чоловік на ім'я Чезаре, що страждає на сомнамбулізм, через психоманіпуляції лікаря стає серійним убивцею. Як зазначає історик німецького кіно Зигфрид Кракавер, метою сценаристів фільму Ганса Яновіца і Карла Маєра було змалювання людини, яка під тиском зовнішніх обставин перетворюється на вбивцю: «Слухняна зброя в руках Калігарі Чезаре такою ж мірою вбивця і злочинець, як і невинна жертва Калігарі» [144, с. 71]. У фільмі «Кабінет воскових фігур» представлено чотири сюжетні лінії, у трьох із яких презентовано альтернативні фрагменти з життя Гаруна аль-Рашида, Івана Грозного і Джека-Різника, що увійшли в історію людства завдяки своїм жахливим убивствам інших людей. Першим фільмом про власне серійного убивцю вважається «Жилець» (1927) Альфреда Хічкока, згодом з'являється «М» (1931) Фріца Ланга (останній фільм історики кіно вважають протонуаром) [396]. На думку Д. Карпюка, перші образи вбивць-психопатів у кінематографі були інспіровані фігурою Джека-Різника та його вбивствами повій у лондонському районі Вайтчепл [125].

Тобто на час виходу повісті «Штаб смерті» (1925) тема серійних убивств ще не була самодостатньою і популярною в мистецтві загалом, отождмаємо всі підстави стверджувати, що Гео Шкурупій увів у літературу майбутній для світового кінематографу архетипний сюжет про маніяка-вбивцю. Згодом в українській літературі з'являть образи сексуальних маніяків – Панас Рудий («Чорна німеч» Гео Шкурупія) та барон Шодуар («Смерть барона Шодуара» Кліма Поліщука)³⁷.

У повісті «Штаб смерті» наявні сюжетні елементи, які стануть штампами у фільмах про маніяків: Чучупак обирає певний тип жертв, надсилає уенерівцям, які на той момент були представниками державної влади, листа, у якому попереджає про нові жертви [373, с. 398], детально планує вбивство, хоче бути впійманим («Тоді теж була осінь, і в Чучупака з'явилася фантазія віддатися варті. Він пішов на село й швидко зустрів вартового» [373, с. 428]). Для української літератури першої третини ХХ століття новою була і психоаналітична інтерпретація злочинів як наслідку травмування героя і витіснення ним переживань. Утрата єдиної рідні породжує в душі Чучупака психічну пустку, через що він спрямовує свою енергію на вбивство, перетворюючи нищення уенерівців на жаску гру в смерть («Передчуття нової гри зі смертю зацікавило й розвеселило цих дітей велетенських лісів» [373, с. 412]; «Чучупакові обридло вже вішати та розстрілювати вартових. Як великий буржуа, якому обридають всякі страви, так і Чучупакові обридла дрібна гра зі смертю: йому треба вже чогось нечуваного й небаченого» [373, с. 419]). Життя членів «Штабу смерті» як повторення однієї і тієї ж гри – гри у смерть – перекидає місток до популярної на той час психоаналітичної теорії Зигмунда Фрейда. У відомій на той час праці «По інший бік задоволення» психіатр стверджував, що, нав'язливо повторюючи гру, дитина прагне повторити певні переживання, аж поки не насититься ними [341, с. 741–742]. Можемо припустити, що, вбиваючи, герой хотів знову відчути той стан задоволення від помсти, коли

³⁷ Поліщук К. Смерть барона Шодуара (з хронічки революції). *Зоря*. 1928. № 1. С. 3–21.

він уперше задушив руками гайдамаку. Та, за зізнанням самих серійних убивць, після злочину вони не відчували емоційної розрядки. Більш того, їх охоплювала спустошеність і безнадія. Подібні настрої спостерігаються і в героя «Штабу смерті», який урешті-решт утрачає інтерес до вбивств, а отже, залишається без сенсу життя: «Осінь – це труна, – думає Чучупак. – Я повинен умерти. Якась безодня в мені, й ніщо не може її наповнити. Наповнить її смерть. Печера й Кодня напевне вмерли. Все повинно вмерти, я помру останнім. Соломія теж мусить умерти. Тут ніщо не повинно нагадувати Чучупака, коли він умер» [373, с. 421].

Штеффен Хантке, досліджуючи образ серійного вбивці у популярних фільмах і художній літературі, зазначає його гібридну онтологію: він є продуктом двох основних впливів – готичного роману з одного боку і детективної фантастики з іншого. При цьому науковець зауважує, що «прототипом фігури, що стоїть на перетині цих двох популярних жанрів, є Едіп. Граючи роль як детектива, так і злочинця, Едіп стає моделлю для всієї детективної фантастики. Це включає злочин, який порушує соціальну і навіть природну рівновагу; допит свідків; поступова ліквідація підозрюваних; і той великий момент, коли провина відкривається перед суспільством. Едіп не лише детектив, а й убивця – не лише злочинець-прототип, але і монстр-прототип. Його фізична потворність видає його. Його тіло несе чуму, яка пригноблює місто, і тільки його усунення із громади може відновити порядок» [418]. В образі Чучупака також поєднано іпостасі злочинця і карального органу, відповідно, повість Гео Шкурупія має подвійне прочитання: її можна розглядати і як кримінальну драму про людину, що внаслідок жорстокості світу стала маніяком-вбивцею, і як історію «крутого» злочинця, який «наводив лад» у світі, орієнтуючись на свій внутрішній кодекс честі. Цьому підпорядкований у повісті наскрізний мікрообраз вовка. З одного боку, цей звір став національною міфологемою морального звиродніння, жорстокості, зла. З іншого – є відсиланням до мексиканського простору, де вовк є символом сонця, утілюючи маскулінну силу, хоробрість

і звірячу пристрасть (не забуваймо, що події твору відбуваються в Українській Мексиці). Стійке відчуття того, що герої «Штабу смерті» і справді є мексиканцями, виформовується через нав'язливе повторення у їхньому мовленні не властивих українцям описових фраз зі значенням часу, часових проміжків («Сонце уходить в країну вовків»; «Сонце вдруге уходить в країну вовків»; «Сонце уходило в країну вовків» [373, с. 401–403]; «Сонце після довгого блукання повертало з країни вовків» [373, с. 412]). Цьому підпорядковане й ім'я героя – Чучупак, адже воно, на нашу думку, співзвучне з чоловічими іменами племен майя: Чочокпі (трон для хмар), Чочушувайо (олень із білим хвостом), Чочмо (насип із грязюки), Хотото (дух співаючого воїна) [224]. Світлана Губарева [73, с. 174–175], Ярина Цимбал [352] пов'язують образ Шкурупієвого Чучупака з історичною постаттю: «Дехто з рецензентів гадав, що це звуконаслідування, чудернацьке вигадане прізвище цілком у дусі автора-футуриста. Воно логічно ставало в один ряд: Хорн, Чучупак, Солчнов, Теодор Гай... Насправді ж у цього демонічного персонажа був реальний прототип – головний отаман Холодноярської республіки Василь Чучупак (1895–1920). <...> А проте слід пам'ятати, що це не біографія і навіть не історичний твір: від справжнього Чучупака тут тільки прізвище» [352]. Дотримуємося думки про те, що вибір імені героя зумовлений орієнтуванням письменника на мексиканський культурний дискурс. На користь нашої позиції свідчить і той факт, що у повісті ім'я героя не три- чи двочленне (прізвище, ім'я, по батькові), а одночленне, що також спрямовує на індіанську традицію.

Отже, повість Гео Шкурупія має низку художніх елементів, притаманних творам у техніці *noir* (загальна атмосфера тривожності й напруженості; дії відбуваються вночі на дорозі, удень, але у напівтемряві лісу, у хаті, освітлюваній свічкою, тощо, через що герой найчастіше виглядає як чорна постать; трагічне минуле героя прояснюється посередині повісті). Використані у повісті прийоми відсилають до естетики німецького експресіоністичного кіно, популярного на той час в усьому світі.

Переважання чорних і сірих елементів також можна потрактувати як орієнтування на естетику кіно. Відповідно до канону noir, головний герой-злотворець, неоднозначний і складний, наділений рисами монструозності. Письменник мав на меті не лише розважити, а й шокувати читача, викликати психічний стрес та невимовний жах від учинків молодика. Однак образ охопленого гіпертрофованою жагою помсти Чучупака є трагічним, викликає співчуття, адже дев'яцять молодого чоловіка спричинені жахливими обставинами.

4.1.2. Неоготичні маркери в іронічній повісті Володимира Ярошенка «Гробовище» (1928)

Український поет-символіст, прозаїк, драматург, театрознавець Володимир Мусійович Ярошенко (1898–1937) був обвинувачений у націоналістичній діяльності і розстріляний, а його творча спадщина на тривалі роки опинилася поза увагою літературознавців і читачів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить, що здобуток Володимира Ярошенка вже привернув увагу літературознавців. Так, Олена Бровко, вивчаючи вставну новелу як одну з композиційних особливостей прози другої половини 20-х – початку 30-х років ХХ століття, залучає до аналізу і повість В. Ярошенка «Гробовище». Зокрема авторка статті зазначає стосовно сюжету вставної новели про залицання пана Дейнеки до красуні-покоївки Мотрі: «Ця вставна історія має всі ознаки новели: гостроту сюжетобудування, чітко окреслену композицію, завершеність лексичної форми, незвичайну розв'язку, яка цілком відповідає основному критерію новелістичної майстерності, сформульованому М. Йогансеном <...>» [40, с. 49]. Важливим внеском у вивчення художньої спадщини В. Ярошенка стала дисертація Ганни Заєць. Остання докладно дослідила літературознавчу рецепцію творчості за життя письменника, ретельно проаналізувала його

поетичні твори. Відносно небагато уваги приділено повісті «Гробовище», яку дисертантка досліджує серед інших прозових текстів в аспекті художнього оприявлення моральних цінностей села і міста на соціальному, етичному та психологічному рівнях [101, с. 126–128]. У своєму дослідженні зосередимося на жанрових особливостях повісті «Гробовище», яка, на нашу думку, є найбільш яскравим репрезентантом української готичної прози 20–30-х років ХХ століття.

Переконані, що прекурсором української готичної прози став насамперед багатий на жаскі перекази і легенди український фольклор, де тема кладовищ і покійників є чи не найпопулярнішою. Практично кожен регіон має свої перекази про знатних упирів і блукаючих покійників, як, наприклад, оповіді про чернігівського полковника та Генерального обозного Василя Дуніна-Борковського (1640–?), якого прозвали українським графом Дракулою. Легенди, поширені на Полтавщині (звідки родом і В. Ярошенко), лягли в основу фантазмагоричних творів Миколи Гоголя з циклу «Вечори на хуторі поблизу Диканьки» (1829–1831). Отож своїм твором Володимир Ярошенко продовжив українську готичну тенденцію, яка набула модерного флеру в 20–30-ті роки ХХ століття.

На думку В. Фриче, розквіт готики припадає на періоди «торжества похмурого, як ніч, убивчого песимізму», зокрема такою була для Європи перша третина ХХ століття [343, с. 5], у яку увібгалися Перша світова війна, вервечка революцій, перша пандемія грипу і політичні репресії. Саме в цей період і було створено повість В. Ярошенка «Гробовище», де традиційний для готичного роману хронотоп (замок чи будинок із привидами, жаский ландшафт) трансформовано в образ кладовища на горі [395, с. 8], там, де «місто, випростовуючись само із себе, стає селом» [395, с. 5]. Гробовище з родинним склепом Дейнек наділено атрибутами середньовічного замку: воно має огорожу із зачиненими воротами, на його території проживає потворний сторож з донькою-красунею. Навколо таємничого цвинтаря і розбудовується сюжет повісті: курсант Петро Геря під впливом містичного

жаху селян перед «проклятим» гробовищем («Глибоко в мозку гвіздком засіло гробовище. Безпосереднього Герю воно інтригувало, хвилювало й цікавило» [395, с. 16]), вирушає туди і знайомиться з привабливою дівчиною. Однак ці відвідини не розвіюють, а лише поглиблюють страхи героя. Традиційний для готичної літератури саспенс нагнітається через мотив попередження, підкріплений різкою зміною настрою дівчини [395, с. 52], несподіваною появою зі склепу чорного чоловіка, згодом увиразнюється криком дівчини і неоднозначною поведінкою її потворного батька. Типова для готичного роману ситуація переживання жаху і неможливістю втекти від загрози обігрується в повісті через прийом сну Петра: «Він увесь напружується, воліє допомогти, – й не може. Ноги мов, прикипіли до місця... не рухаються й на міліметр. Відчай... жах... кінець! <...> Геря хоче крикнуть й не може.. а ноги, як чужі мертві колоди, приставлені до його напруженого тіла, не відчувають усього жаху, всього відчаю, – стоять...» [395, с. 57]. Яюсь повертаючись із села, хлопець, щоби побороти свої страхи, свідомо обирає дорогу через гробовище, де і зникає. Містяни та селяни організують пошуки й завдяки Матвію Шостопалу знаходять курсанта в підземеллі, що сполучало хату сторожа і склеп; останній був прикриттям для таємного лазу крадіїв на випадок облави. Родинний склеп як аналогія до підземелля замку, що межує з іншим виміром, насправді виявляється запасним проходом з хати сторожа.

Всі елементи повісті В. Ярошенка так чітко улягають у схему романтично-жаского готичного роману, що неутаємничений читач може і не зауважити іронії. Поєднання готики та іронії не було художньою знахідкою В. Ярошенка, адже має давню історію і засвідчене хоч би й творами Джейн Остін «Нортенгерське абатство» (1798–1799), Томаса Лав Пікока «Абатство кошмарів» (1818). Готичні конвенції й народний гумор синтезовано у творах Григорія Квітки-Основ'яненка «Мертвецький великдень» (1833) і «Конотопська відьма» (1837), повістях Миколи Гоголя «Сорочинський ярмарок» (1830), «Ніч на Різдво» (1830), у яких демонізм та містика

поєднуються з побутовими мотивами, а основоположні для готичної естетики поняття «страх» і «жах» нівелюються комічними ситуаціями. Осмішування готичної поетики в «Гробовищі» виявляється насамперед на рівні моделювання образу Петра Гері. Традиційний для готичної літератури лицарський статус героя трансформовано у статус курсанта кавкурсів, на яких кавалеристи «ходять пішака, як баби з молоком до торгу» [395, с. 8]. Актант – юнак із пересічною зовнішністю, неідеальною фізичною підготовкою (любить попоїсти і тому має черевце), злегка зациклений на «жіночому питанні», не дуже меткий (увиразнено мікроситуацією, коли Петро програє три партії в шашки і одну в шахи; проводить дозвілля, перераховуючи кісточки з кавуна; світоглядний та освітній рівні героя яскраво оприявнюється у його філософських роздумах про сонце [395, с. 45–47]). Іронія особливо вияскравлюється в ситуації знайомства Петра з Гафійкою, його фантазіях про побачення з нею, снах, де через використання елементів сільського дискурсу (хлопець походив із кубанських селян) романтичні ситуації набувають комічного звучання (як-от «<...> з склепу визира гробовщикова донька, хитро підморгує йому лівою високою бровою й манить до себе пальцем» [395, с. 56]).

Петро втягується в неприємну пригоду через свою цікавість до того, що відбувається на гробовищі (це вказує на героя як такого, що хоче пережити адреналінову ситуацію), лише згодом герой умотивовує свої дії бажанням захистити Гафійку. Усупереч готичному канону героєві протистоїть красивий і фізично досконалий парубок, який через колір свого одягу (чорна шкурятянка і чоботи), смагляву шкіру і чорне волосся у поєднанні із несподіваною появою зі склепу сприймається не інакше як демон, однак згодом виявиться, що він банальний злочинець. Пародіювання готичної поетики виявляється і в раціональному поясненні химерних подій: «<...> на гробовищі з города босячня буває, ночує, вогники розводить <...>. А босячня із гробовища скоро штаб свій зробить... <...>, а народ боїться, – каже: вогники на гробовищі – мертвякам не лежиться» [395, с. 68].

Лей Джин, досліджуючи функції ландшафту у творах Е. По зазначив: «Традиційно, у похмурому, спустошеному і відчуженому готичному ландшафті самотній герой відчайдушно бореться з різноманітними страхами: від страху надприродного до релігійного пригнічення, феодальної тиранії, політичної революції, індустріалізації, урбанізації, наукового розвитку і сексуальних злочинів» [428]. Страхітливе кладовище як готичний простір у повісті В. Ярошенка можна декодувати як несвідому потребу героя зіткнутися з придушеними страхами і віруваннями («Ворухнувся десь глибоко всередині безвідчитний острах перед гробовищем» [395, с. 79]), адже фраза Петра про те, що «мертвяки тих не чіпають, хто в них не вірить...» [395, с. 52], оприявнює його розуміння того, що примари на кладовищі є результатом бурхливої уяви людини у поєднанні з нічною природою («Тільки глупа ніч може породити різні жахи й таємниці... – вирішив Геря. – Бо вдень, коли сонце над головою – кожна річ виглядає такою звичайною, такою сірою й буденною, що буває навіть смішно. Коли вночі набирає вона химерного й таємного значіття й загадковості» [395, с. 48]). Роздуми Петра вказують і на його ознайомленість із психоаналітичними теоріями («але пишуть у книжках і кажуть, що ніби буває в людини такий психічний стан, коли вона, не свідомо того, може зробити все, що забрала собі в думку» [395, с. 29]).

Як зауважила Пеггі Данн Бейлі, важливим елементом готичного стилю є літературний гротеск – нетипові, ненормальні «монструозні» персонажі, ситуації й події [401]. У повісті Ярошенка цю роль відведено насамперед панові Дейнеці, сторожеві Макару Горбатову й божевільному Матвію Шостопалу. На думку Бертольда Денніса, готична естетика базується на таких культурних патологіях, як терор, одержимість, ірраціональність, немотивоване насильство, незаконна сексуальність [409, с. 1]. Усі ці девіації повною мірою репрезентовано поведінкою пана Дейнеки, гвалтівника і садиста. Інфернальність останнього оприявнюється через його іронічне наврочення біля родинного склепу: як компенсацію за втрачений палець

дитина Мотрі матиме по шість пальців [395, с. 29]. Із іншого боку, жаскість легенди про пана Дейнеку нівелюється переказами про інших членів його сім'ї: один із представників роду дозволив ховати селян навколо родинного склепу, мотивуючи це тим, «щоб веселіш було гнить у землі» [395, с. 58]; інший, програвши за ніч увесь маєток, застрелився, але у передсмертній записці заповідав поховати його, скрутивши з його пальців на руках дулі [395, с. 58]).

У традиційній готиці однією з ключових є історія дівчини, ізольованої в просторі дому (замку, монастиря, маєтку) під владою тиранічного батька чи чоловіка. У повісті В. Ярошенка цю роль відведено Гафійці, яка перебуває під владою монструозного батька – потворного Макара Горбатого. У християнській традиції юродиві та каліки вважаються Божими дітьми, однак у повісті В. Ярошенка вроджена вада Макара орієнтує на код диявола, що оприявнюється через особливості його уломності й місця проживання: це «великоголовий горбатий дідок, – огидне страховисько, – сторож із гробовища» [395, с. 63].

Готичну концепцію втручання інфернального світу в реальний найбільш яскраво реалізовано через долю матері Матвія Шостоपालа. Спротив Мотрі гвалтівнику запускає своєрідну готичну матрицю її поневірян за порушення, на думку самої героїні, одвічного принципу «панові можна все». За логікою готичних романів, це Мотря, як постраждала сторона, мала б проклясти пана і його нащадків, однак у повісті В. Ярошенка ролі інверсовано: ображений непоступливістю сільської красуні його сексуальним бажанням Дейнека наврочує її дитині по шість пальчиків. У повісті послідовно показано, що всупереч готичній логіці родовитий садист не зазнає покарань ні на цьому, ні на тому світі, у той час як його жертви разом зі своїми дітьми поневіряються. Таку трансформацію сюжету можна декодувати як те, що не містична сила, а віра у потойбічність і страх перед садистом роблять людину безсилою жертвою. Небажання людини відмовитися від містичних переконань яскраво оприявлено вчинком сільської

вчительки, яка після революції розвісила на стінах портрети видатних осіб, що повстали проти наявного суспільного порядку, а «<...>великомученицю Варвару в своїй кімнаті, свою патронесу, з покуття перевісила на спинку ліжка й завісила наміткою, щоб не видко...» [395, с. 16], – цю мікроситуацію можна витлумачити як те, що опанування наукових даних про світ не робить автоматично людину культурною, зазвичай вона не викорінює, а просто приховує свою віру в містичні сили. Поступово гробовище як дезорієнтаційний психологічний простір із фантазмагоричного символу нівелюється до реїфікованого образу забобонності села, що стає на заваді його культурному симбіозу з містом, якоюсь мірою провокує взаємну ворожість.

Отже, повість В. Ярошенка «Гробовище» є найбільш яскравим репрезентантом української готичної прози 20–30-х років ХХ століття. Традиційний для готичного роману хронотоп (замок чи будинок із привидами, жаский ландшафт) трансформовано у повісті в образ кладовища на горі, де проживає потворний сторож із донькою-красунею. Навколо таємничого цвинтаря, і розбудовується сюжет повісті. У творі обігруються типові для готичного жанру складники: історія дівчини, ізольованої у просторі дому (замку, монастиря, маєтку) під владою тиранічного батька, мотиви попередження про містичну небезпеку, несподівані появи актантів зі склепу, ситуації переживання жаху і неможливості втекти від загрози. Відповідно до готичного канону, у творі діють нетипові, ненормальні «монструозні» персонажі (пан Дейнека, сторож Макар Горбатий і божевільний Матвій Шостопал). Усі елементи повісті В. Ярошенка так чітко улягають у схему романтично-жаского готичного роману, що читач може і не зауважити іронії. Осмішування готичної поетики в «Гробовищі» виявляється насамперед на рівні моделювання образу Петра Гері (курсант кавалерійських курсів ходить пішки, має пересічну зовнішність, не метикуватий; утягується в неприємну пригоду через свою цікавість до того, що відбувається на гробовищі (що вказує на героя як такого, що хоче

пережити адреналінову ситуацію)). Страхітливе кладовище як готичний простір у повісті В. Ярошенка можна декодувати як несвідому потребу героя зіткнутися з придушеними страхами і віруваннями й одночасно як реїфікований образ забобонності села, що стає на заваді його культурному симбіозу з містом, якоюсь мірою провокує взаємну ворожість.

4.1.3. Український горор: реконфігурація теми привидів у повісті Гео Шкурупія «Страшна мить» (1930)

Горор (англ. horror literature, horror fiction – література жахів) як жанр белетристики і кіно досить популярний у світовій культурі. Апуд Хартвелл, розглядаючи його як суміш космічних або трансцендентних елементів, зауважує: «Горор – одна з домінантних літературних форм нашого часу, енергійна і жива література, яка продовжує розвиватися і захоплює нас таємницею і дивом невідомого. <...> Вампіри, примари і відьми все ще переслідують нас, разом з багатьма менш відомими монстрами – включаючи, іноді, нас самих» [420, с. 24]. Основоположним елементом горору є сугестивний вплив на реципієнта з метою провокування в останнього конкретної емоції – почуття жаху. На цій підставі сучасна дослідниця Лінда Вільямс потрактує горор (поруч із порно) як один із боді-жанрів, адже він спрямований на прояви людського тіла, тобто тілесну реакцію аудиторії [448, с. 143]. За Берит Гаут, «парадокс жаху базується на тому, що можна назвати парадоксом насолоди від негативних емоцій» [414, с. 335]. Сучасний психолог Джонатан Норман вважає, аби зрозуміти «психологію жаских розваг», що лежать в основі фільмів жахів у сучасній художній культурі, треба зрозуміти психологію страху, яка відсилає до аристотелівської тези про те, що люди відчують страх у присутності чогось могутнішого, ніж вони: «Людська психіка дещо зачарована невідомим, і для більшості людей те, що

вважається невідомим, може іноді бути страхітливим. Своєю чергою, страх перед невідомим спонукає до пошуку відповідей. Це як “намагатися зрозуміти звіра”, все ще втікаючи від нього» [435]. Лінда Бадлі, досліджуючи поняття жаху як базового елемента горору, відзначає: «Жах апелює до первинних, соматичних способів пізнання <...> сидячи в затемненому театрі, який повторює лігво або вогнище, ми знову стикаємося з нашими найпершими фантазіями» [400, с. 12]. За Кіт Дженкінз, «у жаху повторюється пройдене: минуле повертається, щоби переслідувати нас, і найчастіше його повернення відбувається як матеріальна, відчутна подія» [423, с. 7–8].

Відповідно до канону готичного роману, жанровим різновидом якого є горор, повість Гео Шкурупія «Страшна мить» розпочинається з цілком спокійної та безневинної ситуації – чоловік і жінка спілкуються за столиком ресторану. Пролепсисом напруженості й жаху є зауваження щодо чоловіка, який підійшов до героїв: це була «жива постать колись розстріляного Олекси Кревича, що марою маячила за їхнім столиком» [372, с. 72]. Марк Девід Раян, аналізуючи кіноринок горору, зауважує, що фільми жахів обертаються або навколо монстрів, або навколо страху перед смертю та порушенням кордонів між живими і мертвими [440]. У повісті «Страшна мить» прагнення українського письменника задати потрібний ракурс сприйняття і викликати в читача саме містичний жах оприявнюється через запитання невластивого прямого мовлення: «Хіба буває, щоб люди верталися з того світу?» [372, с. 72]. Поступово через нав'язливе використання слів із семантикою смерті та інфернальності в реципієнта виформовується відчуття того, що в ресторані проводять дозвілля і живі, і мертві клієнти: «крізь дим і п'янливі випари випиналися химерні постаті, обличчя потвор» [372, с. 72]; «Маячили привидами колись розстріляний Олекса Кревич, недобитий Самуїл Мазур і недогвалтована дівчинка Мірель» [372, с. 72]; «Вони всі живі, але в них усіх мертві обличчя, заморожені погляди, повільні, хитливі рухи». «Вони в гостях у сучасності. <...> люди, що оточують їх, здаються мерцями, які повиходили з поміщицьких садіб, міських палаців та з нетр південного моря» [372, с. 72].

В українській літературі готичний мотив перебування мертвих серед живих реалізовано в оповіданні Г. Квітки-Основ'яненка «Мертвецький великдень» (1833), однак ефект жаху від контактування з потойбічністю знімається комічним змалюванням подій. У повісті Гео Шкурупія нагнітання в читача жаху є мистецькою стратегією. Цій меті підпорядковуються і деталі, які, на перший погляд, є буденними, однак вони змушують читача внутрішньо здригнутися, як, наприклад, колір вина у келихах («випив цілу склянку чорного, як кров, вина» [372, с. 77], «всі троє знову випили червоного, як кров, вина» [372, с. 78]).

Для загострення стану жаху в горорах дуже часто використовуються скримери (англ. scream – крик) – кінематографічні прийоми, коли несподівано лунає якийсь звук, щось починає рухатися чи хтось з'являється, викликаючи тим самим мимовільне скрикування саме в глядача. У «Страшній миті» на такі дії провокує читача звук від вистрілювання корка з пляшки шампанського [372, с. 73], який одночасно є звуком пострілу зі зброї в наступному епізоді повісті, фантазмагоричні постаті жінок («З затемнених місць із-за каштанів, часто виринали постаті женщин, залишаючи по собі вражіння чогось несподіваного, як землетрус» [372, с. 79]), раптові голоси («покликав якийсь жіночий голос і йому здалося, що цей голос лунав із безвісти, із далекого туманного минулого» [372, с. 81]; «–А-а-а, – страшний, звірячий крик прорізав темне повітря вулиці» [372, с. 84]; «Його вуста щось заплямкали, не випускаючи жадного звука, і раптом із грудей його видерся крик <...>» [372, с. 82]).

Повість Гео Шкурупія вибудовується як низка напружених епізодів, що викликають у читача містичний жах і переживання за долю героя: «А вітер шумів, і зойки луною летіли у безвість. Позад нього розверзлася чорна прірва. І Самуїл Мазур похитнувся до неї назад. /– Взво-од... / Люди з білими, як у мертвяків, обличчями вискочили з безодні й потягли його за руки й ноги. Але він одбивався. Він напружував усю свою силу... / Вогняна куля підіймалася над обрієм, і вітер свіжо подув в обличчя. Це сонце встало

над світом і освітило дерева й зелену траву. Ні! Це воно йде кудись на ніч. Ось Самуїл уже майже видерся. Ще одно напруження і...» [372, с. 85]. Твір відзначається різкою й алогічною зміною подій, від чого сприймається як «нарізка» містично жаских і натуралістично непривабливих ситуацій, у які потрапляє Самуїл Мазур. Сучасними термінами кінематографії таке поєднання фрагментів тексту можна означити як кліповий монтаж. Заявлений прийом виявляється у «Страшній миті» насамперед через миттєві (просто з наступного абзацу) «переходи» між подіями, віддаленими в часі.

Традиційно зміст фільму жахів підпорядковується схемі «кат / переслідувач – жертва», а «видимим» сюжетом є екшен – утікання і переховування героя від монстра, докладання нелюдських зусиль, аби порятуватися від останнього. У повісті «Страшна мить» для Самуїла Мазура й Олекси Кревича небезпеку становлять живі люди, що переслідують їх, – білогвардійці. У статті [168] ми встановили, що жорстокість людини і її здатність на злочин є іманентною людською особливістю, тільки в одних це провокується зовнішньою агресією (як-от у Чучупака зі «Штабу смерті»), а для інших є способом отримати задоволення. Через деталі руху білогвардійців, вияв їхніх емоцій («страшний карнавал із вигуками й пострілами» [372, с.74], «регіт, гоготання й кілька пострілів» [372, с. 74], «вигуки й постріли білої орди» [372, с.75], «позаду гоготали білі мисливці» [372, с. 76]), погоня за двома чекістами постає як розважальний захід, який викликає наймовірне захоплення в його учасників-переслідувачів: «На таких звірів полювати найприємніше. Вислідити в сховищі, потім обережно викурити такого звіра на вулиці, і тоді можна розпочати веселу розбещену гонитву за людиною, від якої м'ясо стискається серце, напружуються нерви, захоплює дух. Це найприємніша розвага між грабунками, погромами, пияцтвом, особливо між справжніми боями із чорною масою колишніх рабів» [372, с. 76]. Згадки про чорну масу рабів і «білого мисливця» [372, с. 74]

викликають алюзії з романом Гарієт Бічер-Стоу «Хатинка дядька Тома»³⁸ (1852), де плантатор Легрі отримує мало не фізичне задоволення від жорстокого цькування рабів-утікачів під час погоні за ними у джунглях. Мотив полювання на людей (безхатків, нелегалів, спеціально вкрадених для заходу) як один із видів дозвілля багатіїв і високопоставлених чиновників інсталюється у кінці ХХ століття і набирає помітних обертів на початку ХХІ століття, оприявнившись такими фільмами, як «Людина, що біжить» (1987, Пол Майк Глейзер), «Дикість» (2006, реж. Майкл Дж. Бассет), «Полювання на піранью» (2006, реж. А. Кавун), «Голодні ігри» (2012, реж. Гері Росс). Звертаємо увагу на те, що на момент створення повісті Гео Шкурупія «Страшна мить» цей мотив не був поширеним у світовій культурі і був новим для українського літературного дискурсу.

Як і у класичних горорах, у повісті Гео Шкурупія небезпека оточує героїв зусбіч, і як би вони не втікали, їх невблаганно наздоганяють білогвардійці. Саспенс витворюється через уже шаблонні для екшену 20-х років ХХ століття прийоми: Самуїл спотикається і падає, одразу потрапляючи до рук переслідувачів, однак Крєвич одним ударом відбиває нападника; утікачі сподіваються сховатися у під'їздах будинку, смикають двері кожного, однак усе зачинено. Образ бігу на місці як уособлення марності титанічних зусиль для порятунку («ноги робили божевільно швидкі рухи, але здавалося, що все стоїть на місці, і людина прив'язана мотузком до чорної хмари пацає ногами в повітрі» [372, с. 75]) певною мірою відсилає до оповідання І. Дніпровського «Заради неї», де описано подібну ситуацію.

Як зазначив Штеффен Хантке, у фільмах жахів спецефекти насамперед демонструють тіло як об'єкт насильства, чи в муках, чи як продукт неприродної, прискореної, гібридизованої трансформації [418, с. 35]. У повісті Гео Шкурупія також є натуралістичний опис спотворених хворобою

³⁸ Повна назва роману – «Хатинка дядька Тома, чи Життя серед упосліджених» («Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly»). Спочатку твір видруковувався як роман-фейлетон, частинами, у «Нешнл ера» з червня 1851-го до квітня 1852 року і лише згодом виходить окремим виданням.

і смертю людських тіл: «А на вокзалі жінки й діти, дядьки худі, як кістки смерти, вмирили в багні й покидьках в вошивому дранті. Серед трупів бродили голодні собаки й гризлися, як вовки, за одгризену ногу якого-небудь нещасливця» [372, с. 75]. Маючи на меті «покошмарити» читача, викликати в нього містичний жах через споглядання мертвих тіл людей, український письменник увиразнює моторошну ситуацію естетикою огидного: «Як колоди, кидали жовніри померлих людей у грузовик, і кістки рук або ніг відповідали хруском у знак чи то задоволення, чи протесту» [372, с. 75]. «Ще кілька кроків – і вони відчували під ногами щось м'яке, як людські животи. Вони поглянули на землю й застигли від жаху. Потурбовані мерці обурено схопили корчійними руками їх за ноги й потягли до себе» [372, с. 76]; «Самуїл Мазур застиг, притискаючись до одного з трупів. І раптом він відчув, як щось дрібне поповзло по ньому, ніби труп заворушив пальцями, щось відшуковуючи в нього на тілі. / Потім він зрозумів і здригнувся від огиди. Воші з трупів повзли йому в вуха, ніс, у рот, у вічі, але він ніби застиг, він боявся поворушити навіть пальцем» [372, с. 76].

Усепроникний саспенс у повісті Гео Шкурупія виформовується не лише за допомогою зорового, а й звукового ряду, особливо через згадки про доволі тривожну музику (періодично герой звертає увагу на те, що в ресторані звучать фрагменти з опери «Баядерка», що своїм змістом анонсує сумний фінал повісті), різкий шум, при цьому письменник експлуатує найбільш поширені на той час у кіно звуки, які змушують почуватися некомфортно («Гудок автомобільної сирени», «врочистий хрип машин заміняв жалібний стогін плакальниць за померлими душами» [372, с. 76]; «Сильний вітер, що гуркотів бляхою на покрівлі й тонко скиглив між голими вітами» [372, с. 76]). Навіть тиша спричиняє ескалацію напруженості через долю героя: «У Самуїла Мазура забилося серце, як у лихоманці, і йому здавалося, що воно стукає гучно, як молоток, що навіть вокзальна будівля лунами відповідає йому» [372, с. 77].

Важливим у витворенні атмосфери жаху в повісті «Страшна мить» є кінематографічні прийоми гри світла і тіні, що вияскравлюють метафізичну сутність якщо не всіх, то принаймні більшості персонажів: «Світло било їм в обличчя, освітлюючи раптом блискучі очі або освітлюючи посмішку й затемнюючи все навкруги. / Темні постаті прохожих вривалися в смуги світла й зникали, як тіні, танули, розпливалися» [372, с. 79]; «То з'являючись, як несподіваний привид в електричному світлі, то зникаючи в тінях каштанів, так він дійшов до ресторану на розі вулиці» [372, с. 81]. Гнітюча атмосфера підтримується несподіваними звуками, освітленням окремих деталей, що неминуче викликають мурашки на тілі. У повісті практично немає кольору (за винятком вина в келихах та макабричного папуги). Відповідно до естетики готичного дискурсу, всі події відбуваються увечері, адже, як зауважив дослідник кіно Дж. Гоберман, пізній вечір – це «чистий чарівний час», щоб «оживити минуле і воскресити мертвих» [421, с. 261].

Відповідно до канону горору, повість Гео Шкурупія має несподіваний фінал: Самуїл Мазур стріляє в офіцера, що колись улаштував полювання на нього («Молодий офіцер у погонах, брязкаючи острогами на блискучих чоботах, пройшов між столиками. / Мазур похитнувся й подивився на розчавлені пальці лівої руки. Він пригадав...» [372, с. 87]), куля влучає в годинник, у цей момент герой помирає від серцевого нападу. Маємо виразний мотив зупинки годинника як знак смерті людини. Варто відзначити, що образ настінного годинника є наскрізним у повісті, викликаючи низку сенсів: плинність часу, швидка проминальність людського буття. У «Страшній миті» годинник наділений рисами монструозності («Дзигарі ненажерливо глянули» [372, с. 76]), фантазмагоричності («У цю мить огняна орбіта дзигарів лавиною насунулася на Самуїла Мазура, жартуючи вистромила чорні язика стрілок і показала одинадцять годин – мить, що після неї кінчається вечір і починається ніч, – одну мить. / Самуїл Мазур знепритомнів» [372, с. 77]). Образ годинника як символ часу в повісті доповнений мікрообразом миті як дуже важливого часового проміжку, адже

може бути рятівним («Олекса і Самуїл кинулися в переулок, вони на кілька хвилин перегнали мисливців. Це була мить, що могла їх урятувати» [372, с.]). У повісті виразно окреслюється тріада годинник – життя людини – мить. Страшна мить, анонсована назвою твору, – це кожний момент, коли герой усвідомлював, що його можуть убити, і власне момент смерті, який урешті-решт настав. Самуїл, як і всі люди, боявся смерті, однак його ставлення до неї змінюється після несподіваної зустрічі із померлим другом, коханою, адже смерть – це перехід в інший вимір: «Четвертий вимір знайдено й час переможено. Можна було пересуватися в часі так само, як і в просторі. Ввесь натовп знаходився десь в іншому вимірі, а не тут на вулиці» [372, с. 81].

Кодом до розуміння змісту повісті Гео Шкурупія може бути неодноразово згадувана в ній «Баядерка»: за сюжетом опери, знатний воїн Солор і танцівниця Нікія не змогли поєднатися у шлюбі через наглу смерть дівчини. Згодом гине і Солор, опиняючись у царстві тіней, звідки його забирає Нікія у світ вічного кохання. Образи Самуїла і Мірелі зіставні з образами Солора і Нікії. З одного боку, викладені у «Страшній миті» події можна розглядати як передсмертні марення хворого на серце Мазура. У цю версію улягає сюрреалістичний образ папуги, що своєю алогічною появою в сукупності з відсутністю в тексті сюжету як такого, містичними образами й естетикою мертвого тіла перекидає місток до фільму «Андалузський пес» (1929, реж. Луїс Бунюель), а також до популярної на той час теорії сновидінь Зигмунда Фрейда. З іншого боку, зустріч героя з померлими людьми (Мірель, Кревич, офіцер-переслідувач) указує на те, що ресторан, очевидно, є порталом між світом живих і світом мертвих, своєрідним міфічним царством тіней, у якому душа людини опиняється зразу після смерті й уже звідти вирушає до іншого світу. На інфернальність ресторанного простору вказують деталі зовнішності тих, хто там працює («Служки з блідими обличчями мерців затанцювали з пляшками вина» [372, с. 77]).

Отже, у повісті Гео Шкурупія «Страшна мить» своєрідно інтерпретовано мотив перебування мертвих серед живих. Вона має всі атрибути горору, що дає нам підстави вважати аналізований твір першим українським горором. Новим для українського літературного дискурсу був і використаний у повісті мотив полювання на людей. Містичний жах виформовується в читача через нав'язливе використання слів із семантикою смерті та інфернальності, деталі, які змушують читача внутрішньо здригнутися. Для загострення стану жаху у повісті використовуються скримери (звук від вистрілювання корка з пляшки шампанського, який одночасно є звуком пострілу зі зброї в наступному епізоді повісті, фантасмагоричні постаті жінок, раптові голоси тощо). Твір вибудовується як низка напружених епізодів, що викликають у читача почуття тривожності й очікування чогось страшного. Повість відзначається різкою й алогічною зміною подій, від чого сприймається як «нарізка» містично жаских і натуралістично непривабливих ситуацій, у які потрапляють герої під час їхнього шаленого бігу нічними вулицями міста. Саспенс виформовується не лише за допомогою візуального, а й аудіоряду, особливо через доволі тривожну музику, різкий шум, неприємні механічні звуки, кінематографічні прийоми гри світла і тіні, що вияскравлюють метафізичну сутність окремих персонажів. Події «Страшної миті» сприймаються і як передсмертні марення хворого на серце героя. У цю версію улягає сюрреалістичний образ папуги, що своєю алогічною появою в сукупності з відсутністю в тексті сюжету як такого, містичними образами й естетикою мертвого тіла перекидає місток до фільму «Андалузський пес», а також до популярної на той час теорії сновидінь З. Фрейда.

**4.2. Друкований детективний серіал:
жанрові маркери серії оповідань Ю. Шовкопляса
«Проникливість лікаря Піддубного» (1928)**

У багатожанровій структурі авантюрно-пригодницького дискурсу помітне місце посідає детектив. Традиційно зародження детективного жанру пов'язується із оповіданнями Едгара По, і, як зазначив Майкл Голквіст, навіть точно відомо час і місце появи першого детективу: «Саме в “Журналі Грема” у квітні 1841 року у Філадельфії, штат Пенсильванія, США, з'явилося “Убивство на вулиці Морґ”» [447, с. 140]. Однак термін «детектив» уведено до наукового обігу значно пізніше американською письменницею Анн Кетрін Грінн, яка уперше в історії літератури назвала свої романи «детективними» [9].

Угорський дослідник Тибор Кестхеї, автор найбільш ґрунтовної монографії про детектив, розглядає означений жанр як міську казку – своєрідну нову форму чарівної казки, де Добро бореться зі Злом, перемагаючи останнє [132, с. 144]. Прикметно, що подібну думку висловив ще в 20–30-х роках ХХ століття кінокритик Микола Лядів. Вивчаючи сучасний для нього кіноринок в Україні, він відзначав, що в основу найбільш касових фільмів часто покладено так звану бульварну літературу. При цьому він наголосив, що більшість сюжетів є «композиційною подобою давніх казкових циклів»: «Рокамболі й Пінкертони – пізній відгук Іванів-царевичів, що народилися в глибинах народної фантазії» [205, с. 9]. Ще один український критик А. Левенсон, докладно аналізуючи детективи Е. По, А. Конан Дойла³⁹ і використовуючи у своїй статті стосовно їхніх творів термін «кримінальне оповідання»⁴⁰ (хоч у назві його розвідки заявлено «Детективні новелі»), визначає такі обов'язкові складники жанру:

³⁹ Як зазначив А. Левенсон, поштовхом для написання статті стала сумна звістка, отримана телеграфом, – смерть Конан Дойла (7 липня 1930 року).

⁴⁰ Разом із поняттями *Spannung* і *Vorgeschichte* термін «кримінальне оповідання» оприявнює орієнтованість українського критика на німецький культурний простір,

– Spannung (перекладається з німецької як «напруженість» і як назва художнього прийому, на нашу думку, відповідає англійському «suspense»), що виформовується насамперед за рахунок таємниці, «яка залишає нас непевними щодо подальших подій оповідання», та зав'язки, «яка обдурює наші чекання» [188, с. 203];

– ретардація, що «має на меті тимчасово відвернути увагу читача до інших речей і тим самим примусити його ще пожадливіше чекати на розв'язання несподіванки» [188, с. 204];

– мотив фальшивого сліду (авторство якого А. Левенсон приписує Емілю Габоріо з його романами «Справа Леружа», «Справа номер 113», «Злочин д'Орсиваля» [188, с. 205];

– Vorgeschichte (передісторія), яка подається після діалогу між детективом і клієнтом, аналізу фактів і викриття злочину [188, с. 205];

– надзвичайна уважність детектива («усі детективи вміють звертати увагу на дрібниці, на які звичайна людина, безперечно, не вважатиме» [188, с. 205]).

А. Левенсон звертає увагу на важливу в аспекті нашого дослідження рису характеру детектива: це обов'язково добровольці, не зацікавлені гонораром, матеріальною вигодою, це люди, яким набридло «буржуазне життя» і які намагаються його прикрасити розслідуванням: «Це такий же спосіб забуття й оп'яніння, як морфій, як опій чи алкоголь» [188, с. 208]. У підсумку автор статті, визнаючи Едгара По засновником кримінального оповідання, зауважує: «По наслідує безпосередньо англійську “School of terror” Анни Радкліф, Матюрена та Льюїса. Не без впливу на нього була й німецька романтика, зокрема Гофман (“Панна Скюдери” та “Маркіза де ля Півардьер”), хоч звичайно, відстань між цими творами й оповіданнями По величезна. Другий вплив, якого зазнав По, – вплив французької кримінальної літератури – Казота й Ежена Відока» [188, с. 208]. Уже значно пізніше Тибор

порівняймо відповідники назви жанру в різних мовах: англійською – detective prours, французькою – prours policiere, італійською – prosa poliziesca, польською – proza kryminalna, німецькою – Kriminalliteratur.

Кестхеї виокремить ще й такі визначальні ознаки детективу: головним героєм є не бюрократ-поліцейський, а оригінал-любитель, чії справи описує не дуже меткий компаньйон; злочинцем виявляється найменш підозрювана особа; винність початково підозрюваної особи на перший погляд здається очевидною (є мотиви, можливість учинити злочин тощо); герметично закрите місце, де стався злочин, незвичайна розгадка [132, с. 49–50]. В аспекті нашого дослідження важливим є й зауваження Абрама Вуліса, який розглядав детектив як «своєрідний антипод авантюри. Або інакше, авантюра розуму в поєдинку з авантюрою дії» [54, с. 69]. При цьому дослідник підкреслив: «У детективах пригоди “інтелектуалізуються”» [54, с. 73].

На думку Юрія Коваліва, детектив як різновид пригодницької літератури / «паралітератури», включає «передусім прозові твори, зовнішній сюжет яких послідовно розкриває певну заплутану таємницю, пов'язану із злочином та його розслідуванням, а внутрішній є когнітивною історією розв'язання логічної задачі» [196, с. 271]. Сучасний німецький літературознавець Кнут Брингільдсволл, принципово розмежовуючи кримінальний роман і детектив, стосовно останнього зазначив: «Герой такого роману – детектив, який самостійно чи від імені суспільства вживає заходів для боротьби зі злочинністю і притягненням до відповідальності тих, хто вчиняє злочини. Назва детектив походить від дієслова *deteare*, що означає “розібратися”. Оскільки детектив займається розшифруванням злочинів, він уважається головним помічником у відновленні соціальної рівноваги» [405]. У кримінальному романі сюжет вибудовується на конфлікті між персонажами, які по-різному ставляться до принципів правопорядку [405].

Розвиток детективного жанру в українській літературі припадає на період «перезрілості золотого віку» (за Т. Кестхеї) у світовій літературі: «до тридцятих років уже були ознаки, що вказували на перезрілість золотого віку. Це десятиліття було детективним бароко, періодом формалістичних новацій, бурхливого розростання ігрових думок» [132, с. 68]. Зачинателем жанру детективу в українській літературі вважається Гео Шкурупій із його

оповіданням «Провокатор» (1927) [349; 138], яке Андрій Кокотюха назвав «ідеальним зразком атмосферного детективу»: «Розслідування вбивства в замкненій кімнаті, за вікном якої – буревій із лютим дощем, читачам із фантазією нагадає перегляд фільму в форматі 3D: ефект присутності абсолютний» [138]. За Льюїсом Баррі, у типовому детективному оповіданні можна виокремити три основні компоненти: «подання таємниці, процес розслідування і розкриття, до якого рухається все оповідання. Незмінність цієї формули і можна пояснити популярністю таких письменників, як Артур Конан Дойл та Агата Крісті, і їхні ритуали ратифікації. <...> На початку розслідування все є потенційною підказкою, і детектив, і читач працюють на висоті своєї уваги» [430]. Безперечно, в оповіданні «Провокатор» наявні три обов'язкові сюжетотвірні елементи детективу (злочин, розслідування і розгадка), також своєрідно трансформовано прийом «злочин у закритій кімнаті», та долю розслідування вирішили збіг обставин і нещасний випадок. Це є порушенням детективного канону, що відзначив ще сучасник Гео Шкурупія Григорій Майфет: «Клімакс, яко розв'язання мотивів, повинен хоч частково з'ясувати ту таємницю, яка, по суті, створює новелу, тобто дає сюжет і викликає рух мотивів. / Чи маємо ми це? Ні. Павлюк ототожнює провокатора і вбивцю на підставі випадково виявленої сили: тут, так би мовити, “метод остатків”, більше інтуїції, аніж роботи слідчого» [206, с. 70]. У 1928 році виходить у світ оповідання Ю. Смолича «Мова мовчання» (1928), означене Яриною Цимбал як «психологічний мінідетектив» [349]. Однак із трьох основних складники детективу в тексті наявний лише один (убивство), розслідування як такого немає, а метою слідчого є установлення мотивів убивства. Порушується також важлива умова детективу – істина відкривається не шляхом умовиводів, а через щиросердне зізнання вбивці. Слідчий жодним чином не вдається до логічних операцій, а радше виконує функції психолога.

Отож маємо всі підстави вважати Юрія Шовкопляса основоположником українського детективу і друкованого детективного

серіалу. Зокрема з листопада 1928 року в окремих числах «Універсального журналу» видруковувалися його оповідання («Норовистий кінь», «Пожежа», «Стриб з поїзда», «Ніж і серце», «Постріл на сходах»)⁴¹, кожне з яких мало підназву: серія «Проникливість лікаря Піддубного». Прикметно, що в одному з номерів згаданого журналу вміщено такий анонс: «Незабаром на екрані Універсального Журналу демонструватиметься бойовик сезону “Ніж і серце”. Сценарій і ставлення Ю. Шовкопляс. В головній ролі д-р Піддубний. Худ. оформлення О. Бондаренко. Оператор Л. Ковалів» [10, с. 86]. Терміни з галузі кіно в повідомленні про майбутнє оповідання вказують на те, що редакторська група журналу разом з автором інтерпретувала оповідання не інакше як фільм. І хоча твір означено як «бойовик», маємо всі підстави вважати серію «Проникливість лікаря Піддубного» першим в українській літературі друкованим детективним серіалом. Жанрове визначення в анонсі можемо потлумачити, з одного боку, як маркетинговий хід для привернення уваги читачів, а з іншого – як вияв тогочасної термінологічної непорядкованості в літературознавстві та кіно через новизну обох жанрів (і детективу, і бойовика) для української культури. У своєму дослідженні зосередимося на жанрово-композиційних особливостях оповідань Ю. Шовкопляса як серій друкованого детективного серіалу.

В основі оповідань Ю. Шовкопляса лежить класична детективна фабула: стається злочин, лиходія знайдено шляхом логічних умовиводів. Сюжет розгортається так, що всі обставини злочину до завершення розслідування не повідомляються, відповідно в учасників події (а отже, і читачів), які вибудовують власні версії, спираючись на вже відомі факти, виформовується хибне розуміння, хто є вбивцею. У канонічних детективах зазвичай геніальними нишпорками є не професіонали, а любителі. Ю. Шовкопляс не порушує цієї традиції, тому в його художній реальності справу розслідує Михайло Піддубний – лікар із туберкульозного санаторію.

⁴¹ У виданні «Постріл на сходах. Детектив 20-х років» (2017), упорядкованому Яриною Цимбал, серія об'єднує десять оповідань.

Фах героя можна потлумачувати по-різному: і як непрямую вказівку на ікону детектива – Шерлока Голмса (його партнером був доктор Ватсон), і як маркування здатності героя робити логічні висновки, спираючись не лише на думки і відчуття пацієнтів, а й беручи до уваги найдрібніші деталі у їхньому взаємозв'язку, про що говорить і сам Піддубний: «Нас, лікарів і привчається до того, щоб ми найдрібніше явище в стані хворого брали до уваги, жодної частини тіла не залишили без огляду, не обходили жодного симптому... <...> Прикладіть до життя метод ставлення діагнозу – на наслідки не доведеться довго чекати» [378, с. 41].

Створюючи свій образ лікаря з дедуктивними здібностями, Юрій Шовкопляс, безперечно, орієнтується на канонічні для детективного жанру образи Дюпена (Е. По) та Шерлока Голмса і наділяє свого героя такими рисами характеру, як спокій, урівноваженість, порядність, принциповість та, найголовніше, – меланхолійність (що подекуди межує з сезонною депресією, на яку страждав і конандойлівський Голмс). Саме через цю якість Піддубний утрачає роботу в санаторії (витлумачуємо цю ситуацію як вихід героя зі стану обмеженості дій, необхідності дотримуватися певного режиму) і розпочинає в Харкові приватну практику (що означає можливість відносно вільно використовувати час, проводити кожен день по-різному). Образ героя виформовується поступово із серії в серію. Спочатку повідомляється, що лікар середнього зросту, із зайвою вагою, йому 32 роки («Норовистий кінь»), потім – що ніколи не був одруженим і не мав стосунків із жінками (споглядаючи дівчину на пероні, герой «посміхнувся – сумно, як людина, що життя її ніколи не освітлювалося золотими виблисками дівочого волосся» («Стриб з поїзда»)) [380, с. 8]). Наскрізною деталлю зовнішності приміського нишпорки є «рідкі біляві вуса» («Норовистий кінь») [377, с. 47]. Моделюючи образ свого сищика, український письменник своєрідно трансформує і дюпенівську залюбленість у ніч: через хронічне безсоння Піддубний почав «щовечора виходити з дому й мало не до півночі блукати нелюдними вулицями» [379, с. 29], що давало йому приємну втому і бадьорість думок.

У двох перших серіях допитливий детектив має компаньйона – міліціонера Пересаду (згадаймо, у Дюпена був анонімний оповідач, у Голмса – доктор Ватсон), який відтілює геніальність мислення лікаря, що випадково опиняється на місці злочину. Саме через діалоги з ним читач дізнається, які саме деталі на місці злочину послужили для його розкриття.

Як слушно зауважив М. Славинський, якщо у пригодницьких творах «сюжет – мов політ стріли, спрямованої в невідоме, то в детективі фабула ніби розходитьсся концентричними колами, центром і збудником яких є той чи інший таємничий злочин» [291, с. 38]. У першій серії детективу Ю. Шовкопляса «Норовистий кінь» [377] лікар Піддубний розслідує подвійне вбивство: забито лісника і його доньку, підозри падають на візника, який взявся підвезти доньку загиблого, а також знав про наявність великої суми у них вдома. У процесі розслідування лікар поводитьсся, на перший погляд, нелогічно: раптом наполегливо просить міліціонера Пересаду поїхати до лісника, у той час як донька останнього прямує на вокзал. Та згодом кмітливий медик «розкриває карти»: узявши до уваги інформацію компаньйона (утік грабіжник Павло Лимар, який обіцяв помститися лісничому за його сприяння правоохоронним органам при розшуку рецидивіста), візника (той підвозив лісничого, що мав при собі 700 карбованців), а також неприродність поведінки особи в жіночому одязу, що намагалася витерти руки снігом, її нежіночу ходу і спритність при сіданні в сани, Піддубний припустив, що це перевдягнений злочинець. Доказом правильності висновків стає для лікаря тіло напівоголеної дівчини на місці злочину. Юрій Смолич, аналізуючи твори своїх сучасників в аспекті їхньої художньої вартості, наголосив на значимості назви для твору: «<...> скрізь і завжди, в усіх випадках, мусить назва відповідати певним вимогам найелементарнішим: назва твору повинна характеризувати зміст у цілому, або бути тісно зв'язана з сюжетом (а в безсюжетній літературі – з настроєм твору)» [300, с. 173]. Назва «Норовистий кінь» указує на основного фігуранта у справі, однак роль останнього є несподіваною: він є вбивцею вбивці.

Піддубний рятує від засудження візника, провина якого полягала лише в тому, що він був власником цього коня.

У наступній серії проникливий лікар знаходить палія кооперативної крамниці. Попри те, що докази вказували на продавця Овчаренка (були свідки, що бачили, як він палив сірники біля дверей магазину, мав обгоріле обличчя), Піддубний рятує підозрюваного від селянського самосуду, докладно розпитавши про події напередодні пожежі. Як зауважив А. Вулліс, повторювана ознака кожної речі в детективі – «інформаційна глибина. Перед нами завжди щось “таке”, за чим пізніше відкриється багато чого» [54, с. 37]. Доказами у справі Овчаренка виявляються неодноразово згадувані свічки, які купив голова кооперації Атанас Петрович, та сліди підчищення на касових ордерах, наявних тільки в нього. У творі немає вбивства, тому можна поставити під сумнів його приналежність до жанру детективу. Однак просунутий читач знає, що в «Записках про Шерлока Голмса», які складаються з вісімнадцяти оповідань, у п'яти взагалі немає злочину.

Девіс Дж. Медисон, аналізуючи детективні фільми кінця ХХ – початку ХХІ століття, підкреслив: подорож так часто є елементом детективу, що читачі сприймають це як належне, так само як балістику, відбитки пальців, попіл на килимі тощо. Згадуючи Еркюля Пуаро, дослідник зауважив: «Багато детективів із телевізійних романів є практично похмурими женцями, адже їх прибуття скрізь супроводжується несподіваною смертю» [432]. При цьому критик узагальнює: всі історії певною мірою – це історії подорожей, і насправді є лише два сюжети: у першому герой вирушає у подорож, а в другому в місто прибуває незнайомиць. По суті це навіть один сюжет, але з двох різних точок зору: «Незнайомиць може бути героєм чи герой може бути незнайомцем, і подорож може бути фізичною, і подорожжю до просвітлення тощо. У той час як одні детективи і нишпорки-любители часто подорожують екзотичними місцями, інші тримаються дому, використовуючи свої конкретні знання свого оточення, щоб розкрити справу. Однак детектив, який не полишає місто, вирушає в подорож “мерзотними вулицями”,

кварталами багатих і бідних у пошуках справедливості, перебуваючи на своїй території» [432]. Герой Ю. Шовкопляса також є мандрівником околицями села, а згодом і вулицями Харкова і його поява неминуче «супроводжується» злочинами, які він і розслідує. Так, в оповіданні «Стриб з поїзда» Піддубний вирушає в гості до давнього друга в дачний виселок і стає безпосереднім свідком загибелі дівчини. Через комплекс провини (герой був настільки поруч, що міг ухопити і втримати незнайомку) лікар супроводжує тіло до дому загиблої. Спираючись на інформацію від матері та квартиранта, власні спостереження, герой визначає, що смерть Наталії «не нещасний випадок» [380, с. 17], вона підлаштована Байрачним, який свідомо посадив свою наречену не в той приміський поїзд.

Очевидно, орієнтуючись на канони німого кіно, письменник загалом уникає у своїх оповіданнях детального опису персонажів, зауважує хіба що зріст, статуру, приємність чи неприємність зовнішності. Однак у третьому оповіданні «Ніж і серце»⁴² докладно описуються поведінка та одяг актантів, що сприймаємо як авторську вказівку на їхній внутрішній світ. Так, помбух Сергій Станіславович Кравченко у білому костюмі й білих парусинових черевиках з сигаретою в зубах сприймається не інакше як рафінований аристократ. Посада героя – помічник бухгалтера – оприявнює його вміння концентруватися на завданні, аналізувати великий обсяг інформації, розробляти плани для досягнення очікуваного результату [376, с. 85].

Другий співрозмовник Кравченка – Микола Степанович Коловратський, одягнений у кремову косоворотку, має круглі окуляри, від чого нагадує «інтелігента-народовільця 70 років минулого сторіччя» [376, с. 21]. Важливою в його образотворенні є динамічна деталь: під час розмови він махав газетою, згорненою в трубочку, «наче відкидаючи слід себе кожне сказане слово» [376, с. 21], що потрактовуємо як небажання сприймати інформацію. Третім у розмові є Іван Олександрович Сірій.

⁴² У виданні «Постріл на сходах. Детектив 20-х років» (2017), упорядкованому Яриною Цимбал, оповідання увійшло під назвою «Житлокооп № 8».

Ключовим у розумінні цього персонажа є прізвище, що маркує пересічність його мислення, невиразність (колір старенького кітеля, порівняно з одягом його співрозмовників, не вказано). Згідливість з припущеннями співрозмовників є еквівалентом відсутності власної думки персонажа, свого розуміння подій.

Відповідно до детективного канону, розробленого Е. По, А. Конан Дойлем, в оповіданні Ю. Шовкопляса «Ніж і серце» вбивство відбувається в обмеженому просторі – комунальній кімнатці. Ще раніше прийом злочину в закритому приміщенні використано в оповіданнях Г.К. Честертон («Форма з ганджем»), І. Зенгіла («Таємниця великого лука»), К. Велза («Примарне підземелля»), де фігурують таємні двері, панелі, про які не згадувалося протягом оповіді. Ю. Шовкопляс використовує для класичної ситуації нове, більш реалістичне рішення: убивця імітує вибивання дверей як особа, котра найпершою опинилася на місці злочину.

Натан Тамарченко звертає увагу на те, що не кожен злочин може стати предметом зображення, а лиш такий, що зроблений майстерно чи виглядає загадковим через збіг обставин і тому є складним для розслідування [319, с. 55]. В оповіданні Ю. Шовкопляса злочин є спланованим: аби позбавитися сусідів, Кравченко влаштовує інтриги між мешканцями будинку. Гольдман дізнається, що колишній домовласник є дядьком Сергія Станіславовича, а це загрожує останньому виселенням, можливою втратою роботи і навіть політичними переслідуваннями. Напередодні вбивства Кравченко підлаштовує сутичку між Гольдманом і Толошком, заздалегідь готує ланцюжок хибних доказів, продумує пояснення, як злочинець утік із місця вбивства. Після переступу він намагається маніпулювати й Піддубним: спочатку каже, що вбивця вискочив у вікно, а потім сугестує формулювання – «ми вже вирішили, що він утік через вікно» [376, с. 31].

Злочин у детективі повинен бути обов'язково розкритий за допомогою логічних умовиводів, а не випадковостей чи зізнання злочинця. Важливий елемент сюжетного розвитку детективу – інформація, речі тощо, які є

ключем до розгадування злочину, доказом, що вказує на злочинця. Дотримуючись канону, «сценарист» Юрій Шовкопляс розкидає деталі до розгадування криміналу, які подаються через сприйняття Сірого, однак через нездатність мислити аналітично, останній жодним чином не пов'язує їх із убивством (неприятнь Толочка до Кравченка; табличка з першими й останніми літерами колишнього домовласника [376, с. 23]; зірваний із внутрішнього боку дверний засув [376, с. 26]; відчинені на один копил двері кімнат, за винятком дверей із кімнати Кравченка). Іван Сірий сприймається як варіант компаньйона, адже саме через діалог із ним Піддубний пояснює решті присутніх, які деталі вказують на справжнього злочинця.

Оповідання «Постріл на сходах» містить насамперед відповідь запитання, яке неминуче постане в читача «Ножа і серця»: з якого дива така респектабельна особа, як лікар Піддубний, опиняється в не зовсім благополучному районі і чому спостерігає за пересічними громадянами. Цього разу партнером у розслідуванні Піддубного знову стає міліціонер. Як і належить у таких випадках представникам поліції в детективах, страж порядку, не беручи до уваги характер кульових пошкоджень на дверях, робить хибні висновки і збирається арештувати за вбивство спочатку Радкевича, а потім – Реута. Однак кмітливий читач зауважить той факт, що Сабанюк відібрав револьвер у Реута ще на вулиці [379, с. 36], тому інкасатор аж ніяк не міг вистрелити в колишнього зятя. Читач обов'язково врахує й детальний опис ушкодження: «Навколо рани шкіра була трохи опечена й укрита сірою сугою» [379, с. 38], що вказує на постріл упритул. Лікар Піддубний, проаналізувавши деталі на місці злочину, рятує від суду невинного інкасатора: Сабанюк сам вистрілює собі в голову, аби хоч таким чином нашкодити своїй колишній дружині, її новому чоловікові та свояку. Реут, під впливом родинних почуттів, бере на себе відповідальність за вбивство, адже гадає, що це вчинила його сестра.

У детективних серіях Ю. Шовкопляса епізоди монтуються за хронологічним принципом, причинно-наслідковими зв'язками, а побутові

злочини, що лягли в основу сюжетів, є типовим для сучасного письменникові життя. З Дюпеном і Голмсом українського нишпорки поєднує також сконцентрованість саме на деталях місця злочину, а не на трагедії людей, підозрюваних в убивстві. Я. Цимбал у рецензії до збірки українських детективів 20–30 років ХХ століття називає «постійного, «серійного» непрофесійного, але напрочуд метикуватого детектива Михайла Піддубного» як «трохи “міс Марпл а-ля УСРР”» [348]. Прикметно, що міс Марпл з'являється в оповіданні «Тринадцять загадкових випадків», опублікованому в грудні 1927 року журналом «The Royal Magazine», і аж в 1930 році виходить роман «Вбивство в домі вікарія», де кмітлива старенька вперше є головною героїнею. Отож навряд чи можна проводити паралелі між героїнею Агати Крісті та нишпоркою Ю. Шовкопляса, адже на момент виходу проаналізованих українських детективів англійська письменниця ще не була відомою, принаймні як Е. По (якого перекладав М. Йогансен, друг Ю. Шовкопляса) та А. Конан Дойл, якого якраз і перекладали українською протягом 1928–1929 років.

Отже, маємо всі підстави вважати Юрія Шовкопляса основоположником українського детективу. За задумом письменника й маркетинговою стратегією журналу, оповідання із серії «Проникливість лікаря Піддубного» друкувалися в окремих номерах, що вказує на твори як на перший в українській літературі друкований детективний серіал. В основі зазначених текстів лежить класична детективна фабула: стається злочин, винного знайдено шляхом логічних умовиводів; справжні обставини подій не повідомляються до закінчення розслідування. Читач / глядач має можливість ознайомитися з процесом розслідування, оцінити вже відомі факти й побудувати власні версії. Відповідно до канону детективу, в оповіданнях Ю. Шовкопляса діє не професіонал, а любитель Михайло Піддубний, який має компаньйона (міліціонера, пересічного громадянина), котрий відтінює геніальність мислення лікаря, що випадково опиняється на місці злочину. Саме через діалоги з ним читач дізнається, які саме деталі на місці злочину

прислужилися для його розкриття. Дотримуючись канону, «сценарист» Ю. Шовкопляс розкидає деталі до розгадування криміналу, які подаються через сприйняття компаньйонів нишпорки, однак, через нездатність мислити аналітично, останні жодним чином не пов'язують їх з убивством. Очевидно, орієнтуючись на канони німого кіно, письменник загалом уникає у своїх оповіданнях детального опису персонажів. Оскільки твори належать перу початківця, то вони дещо схематичні, одноманітні та надто передбачувані.

Подальшому повноцінному розвитку української детективної прози заважала критика, яка оголосила такі твори «великим злом», а їхню мораль, сприйняття світу і мислення «буржуазними». Так, Максим Горький свого часу заявив: «Детективний роман до сьогоднішнього дня є найулюбленішим духовним харчем ситих людей Європи, а проникаючи в середовище напівголодних робітників, цей роман слугував і слугує однією з причин повільного зростання класової свідомості, викликаючи симпатії до спритних злодіїв <...>, сприяє зростанню вбивств та інших злочинів проти особистості» [68, с. 200]. Нині абсурдність таких суджень є очевидною, адже, як слушно зауважив Дмитро Наливайко, «художні структури не є адекватними явищ і процесів суспільного життя, тим більше не є їхніми прямими дзеркальними відображеннями. Видатні письменники не фіксують емпіричну дійсність, вони дають відповіді на її виклики, узагальнюючи породжувані цими викликами реакції та умонастрої громадськості й даючи їм завершене художнє вираження» [235, с. 6].

4.3. Шпигунський наратив в українських реаліях

Шпигунська проза була відносно новим жанром в українській літературі першої третини ХХ століття. Традиційно твори про шпигунів розглядаються як різновид детективної літератури. Та якщо в основі детективу лежить злочин (убивство, пограбування, шахрайство), то основою

шпигунської прози є оповідь про політичну, розвідувальну чи диверсійну діяльність шпигунів, які для потреб Вітчизни збирають інформацію в тилу ворога чи просто за гроші передають важливу інформацію ворогам на шкоду власній державі. Більшість дослідників пов'язують появу цього жанру з романом Фенімора Купера «Шпигун, або Повість про нейтральну територію» (1821), пригодницьким оповіданням Едгара По «Золотий жук» (1843). Та все ж вони одноставні в тому, що як повноцінний жанр шпигунська проза оформлюється лише на початку ХХ століття під впливом шпигуноманії в Європі, коли держави створюють секретні урядові організації для проведення розвідувальних операцій. У цей час з'являються романи Р. Кіплінга «Кім» (1901), Е. Чайлдера «Таємниця пісків» (1903), Дж. Конрада «Таємний агент» (1907), «Очима Заходу» (1911), Д. Бакена (Б'юкена) «Тридцять дев'ять кроків» (1915), «Зелена мантія» (1916), «Містер Стендерфаст» (1919), «Три заручники» (1924).

В умовах патріотичного піднесення, викликаного Першою світовою війною, шпигунські сюжети поширюються в політичних детективах. Найбільш відомими шпигунськими детективами цього періоду були оповідання А. Конан Дойля про Шерлока Голмса, який полишає звичайних лондонських злодіїв і спрямовує свою енергію на викриття шпигунів («Друга пляма», 1904; «Креслення Брюса-Партингтона», 1912; «Його прощальний поклон», 1917). Модель героїчного шпигунського роману визначили твори Дж. Бакена, С. Ромера, Х.С. Макніла, у яких патріотично налаштований протагоніст, ризикуючи власним життям, рятує свою країну. Дуже часто героєм є не професійний шпигун, а пересічний громадянин, що самостійно викриває і перемагає ворога. Сюжети романів будуються на чергуванні втеч, переслідувань, повторного поневолення і чудесного порятунку, а незмінними аксесуарами шпигунського жанру стають явки, паролі, вербування, провокації, диверсії. Протягом ХХ століття шпигунська проза помітно змінювалася від авантюрного до психологічного змісту і свого піку сягає після Другої світової війни в умовах ідеологічного протистояння світу.

В основі шпигунського роману дуже часто лежить протистояння європейських держав «червоної загрози».

Хоч ознакою справжнього шпигуна є чорний або сірий одяг, а найголовнішою вимогою – пересічна соціальна маска, непомітність (тому й обирали для цього людей із непримітною зовнішністю), у західноєвропейському й американському шпигунському жанрі, найбільш яскраво оприявленому в кіно, каноном шпигуна є чоловік-красень, спокусник-серцеїд, не обтяжений моральними принципами. Його незмінні атрибути – відкрита посмішка, розкішний одяг, дорога автівка. Він віртуозно володіє вогнепальною зброєю, грає в карти чи інші азартні ігри, обов'язково має у своєму розпорядженні приховані камери в гудзиках, вогнепальну зброю у вигляді ручок, підбори з секретом тощо. Іконою шпигуна став славнозвісний агент 007 – Джеймс Бонд.

У літературі СРСР міжвоєнного періоду шпигунський жанр розвивається у формі творів про чекістів і розвідників, які ловлять різноманітних буржуйських шпигунів і диверсантів, що заважають будувати соціалістичну державу. У радянській літературі цей напрям пригодницького жанру отримав назву «Червоного Пінкертона» і представлений творами «Червоні дияволята» П. Бляхіна, «З мішком за смертю» С. Григор'єва, «Макар-слідопит» Л. Остроумова, «Випадок на морі» С. Ауслендера, «Білі вовки» П. Порохова, «РВС» А. Гайдара, що мають героїко-романтичний пафос. У творах 30-х років, присвячених охороні кордонів, шпигунству («Буря» В. Воеводіна і Є. Рисса, «Доля барабанщика» А. Гайдара, «Зелений фургон» О. Козачинського), поруч із оспівуванням героїки вже відчутною є атмосфера тривоги, страху, що поширювалися в суспільстві з кінця 20-х років.

В українській літературі 20–30-х років ХХ століття шпигунський жанр майже не розвивається, однак уже можна говорити про його зародки. Так, у повісті Осипа Назарука «Роксоляна» мотив шпигування лише окреслений: торговці, перед тим, як продати красивих жінок-невільниць, навчають їх

у спецшколі, а пізніше змушують шпигувати за своїми новими господарями. Учитель школи – Річчі – був «одним із розвідунів Венеції» [233, с. 69], і його завданням було «причинятися до виховування таких інтелігентних невольниць, яких опісля можна було б ужити до звідунської служби <...>» [233, с. 69]. Мотив шпигування в О. Назарука увиразнено мотивом таємного всесвітнього уряду, у якому вгадуються орден тамплієрів / розенкрейцерів / ложа масонів («Все те спілка, котра сягає Бог знає, як далеко! Я не знаю, але здається мені, що та спілка сягає навіть у ті зовсім нові землі [Америку], про які оповідає Річчі» [233, с. 73]).

Образ шпигуна в сучасному його розумінні маємо в повісті Петра Панча «Голубі ешелони» (1927), де більшовицька контррозвідниця Ніна Георгіївна пристає до ешелонів Директорії, маючи на меті загітувати рядових бійців перейти до Червоної армії. Як і личить справжньому шпигуну, героїня має легенду: прямуючи до хворої матері, вона цілком випадково сідає не в той потяг. Відповідно до авантюрного канону, вона має привабливу зовнішність, яку й використовує для досягнення мети. Як досвічений шпигун, Ніна Георгіївна обирає собі амплу неспокушеної революційними ідеями романтичної жіночки, яка тільки те й знає, що кокетує з чоловіками [171].

Шпигунський мотив виразно окреслений і в романі Олекси Слісаренка «Чорний Ангел». Закохана в Петра Гайдученка Марта погоджується шпигувати за його братом Артемом, аби викрасти в нього хімічну формулу дуже потужної вибухівки [160]. Шпигунками були Ма («Роман Ма» Юрія Яновського), Оксана Полуботок («Історія попільниці» Юрія Яновського), Майя («Санаторійна зона» Миколи Хвильового), Льоля («Льоля» Дмитра Бузька). Так, для таємної чекістки Майї шпигунство є потребою душі, єдиним засобом самоствердження: «Ви розумієте? Я просто звикла висліджувати, доносити. І оскільки до інших справ була постійна індиферентність, і оскільки я завжди пам'ятала, що охоранці я віддала все, що могла, я не тільки полюбила цю справу – сто чортів! – не можу без неї жити»

[345, с. 574]. В оповіданні Дмитра Бузька «Льоля» мотив шпигування є лише формальним складником, а сюжетотвірним є мотив трьох несподіваних зустрічей чекіста з прекрасною жінкою, яка, за відомостями ДПУ, була зв'язковою отамана Заболотного, очільника одеського повстанського руху. Оповідання є своєрідним продовженням повісті Д. Бузька «Лісовий звір» (1924), де чекіст Степовий уходить у довіру банди Заболотного з метою її ліквідації. У зазначеному творі український військовий діяч Семен Федорович Заболотний не виголошує свою політичну позицію, ніде не йдеться про якусь його політичну програму, унаслідок чого він сприймається як талановитий, та все ж кримінальний злочинець, банда якого грабувала населення і вбивала представників радянської влади. Я. Цимбал зарахувала повість Дмитра Бузька до детективу: «Потреба розважального читива в 1920-х аж так назріла, що коли воно нарешті з'явилося, то все й одразу, без розмежування жанрів. Хоча критики совісно намагалися вичленувати в потоці гостросюжетної прози фантастичну повість, кримінальну новелу чи авантюрний роман, їм це вдавалося не завжди. І якщо автор сам не давав якихось підказок, доводилося за допомогою нудного літературознавчого аналізу рахувати: якщо у творі більше елементів детективу, то це детектив, а якщо стрілянини й перевдягання, то радше пригоди. І тому перший український детектив [«Лісовий звір» Д. Бузька] – це ще й автобіографічний роман» [351]. Пропонуємо зарахувати повість «Лісовий звір» до жанру кримінального роману, адже каноном класичного детективу є загадковість (наявність трупа і нищпорки, який повинен установити вбивцю), у той час як у вказаній повісті немає розплутування злочину, також відомо, хто є злочинцем. Повноцінного ж розвитку мотив шпигування в названих творах не отримує. Власне шпигунський жанр представлений в українській літературі першої половини ХХ століття повістями Ю. Смолича «Півтори людини» (1927), О. Досвітнього «Нас було троє» (1928). Останній твір, на нашу думку, є найбільш репрезентативним у шпигунському жанрі.

4.3.1. Шпигунський код в авантюрно-пригодницькій повісті О. Досвітнього «Нас було троє» (1928)

Повість «Нас було троє» ґрунтується на реальних подіях, пережитих О. Досвітнім. Зазначений твір поки що не став об'єктом системного літературознавчого аналізу, зауважимо хіба що статтю Ольги Салової, яка зосередилася на концепції героя в означеній повісті [282]. У дослідженні зосередимося на художніх складниках, що вказують на приналежність тексту до шпигунського дискурсу як різновиду авантюрно-пригодницького жанру.

Повість «Нас було троє» побудовано за класичним пригодницьким сюжетом: герой отримує завдання деморалізувати ідеологічного противника, по дорозі до нього приєднуються товариші й надійні помічники, через що сюжет сприймається і як реінтерпретація традиційного казкового мотиву (герой знаходить і перемагає ворога, але завдяки побратимам, з якими познайомився в дорозі). Слід відзначити, що повість написано у період формування нового типу героя – людини, натхненної любов'ю до всіх трударів, готової віддати власне життя задля всезагального блага і пройнятої духом колективізму, згідно з яким, пріоритетними для кожної особи мають бути саме суспільні чи групові інтереси, а не власні. Володимир Моренець вважає, що естетика соцреалізму «не є чистим породженням більшовізму як такого (котрий взагалі нічого конструктивного сам по собі ніколи запропонувати не міг), а лише сфальшованою традицією романтично піднесеного, громадськи наснаженого слова; традицією, з якої вийняли душу і вставили на її місце “пламенний мотор” – сувору систему морально-етичних домінант. А від того, що сувору і непорушну, то незрідка з комедійно-гротесковим ефектом у результаті» [221, с. 25]. Повісті О. Досвітнього властива надмірна романтизація колективізму, знецінення окремої людини як особистості, що маніфестується через мовні партії різних героїв (Михайло: *«Кожна людина – кільце в нашому ланцюзі, і в тім наша сила»* [89, с. 33];

Жабі: «*Я ж технічний гвинтик, як каже Люся, а гвинтики не керують, а ними верховодять*» [89, с. 37]; Леонід Віолін: «*Що значить людина-одиниця в сотмільйоновім суспільстві людства, мільярдів космосі живих створінь? Пусте*» [89, с. 17]; «*Коли душа людини сповнюється творенням – хто може за це ображатися? Хіба мені дорожчі родичі чи найближчі істоти за моє захоплення творенням? Адже я творю, хоч і є майже непомітна частка космічного колективу творців нового світу*» [89, с. 18]; людина – «*гвинтик великої живої машини, що ні на мить не повинна спинитися*» [89, с. 22]; «*Кожен з нас, мов комаха в гурті, не має можливості пізнати близько одне одного – часу немає, у кожного свої негайні справи*» [89, с. 22]; герої почуваються «*серед величності зелених дерев такими мізерними*» (курсив наш. – Л. К.) [89, с. 45]. Колективізм позначився і на метонімічному світосприйнятті головного героя, який бачить не людей, а деталі зовнішнього світу: «*вулиці метушилися людьми*» [89, с. 17], «*на пероні металася руденька борідка*», «*борідка закліпала очицями*» [89, с. 33]).

Визначальним сюжетним «полігоном» повісті Олеся Досвітнього є просторове переміщення актантів: головні герої вирушають до Західної України для підпільної роботи. Такий сюжет дає підстави розглядати вказаний твір спираючись на шпигунський дискурс. Відповідно до жанрових канонів шпигунської літератури, підпільники мають легенду і видають себе за сім'ю акторів, політичних біженців, на них звідусіль чатують небезпеки та випробування, що вимагають психічної й фізичної витривалості. Герої діють в умовах усезагальної підозрюваності й секретності, що, певною мірою, оприявнює реальний психологічний стан суспільства: для польських жовнірів кожен емігрант є більшовицьким шпигуном, а радянські запільники в кожному бачать провокатора, провокацією здається найменша дрібниця. Через деталі зовнішнього світу, поведінку епізодичних персонажів, долю героїв («*Нас вимінювали, як іще десятки таких, на ті реакційні елементи, що були затримані в Країні Рад*» [89, с. 135]) шпигунство постає як тотальний стан світу, де «*таємні емісари*» з різних ідеологічних таборів «тонко снували

свою роботу» [89, с. 21]. У повісті детально описано тюремний побут, допити, тортури.

Леонід Віолін зображений відповідно до шпигунського канону – це людина дії, позбавлена сумнівів, смілива і вольова, готова віддати життя за ідею у будь-який момент. Водночас герой наділений типово авантурними рисами: він самовпевнений, насильство і смерть для нього – буденні справи, постріли кулеметів і вибухи гранати – як «звичайне цвірінкання горобців, торохтіння візників, брязкіт трамваїв» [89, с. 18], революція – «процес велетенської соціальної боротьби», «могуча гармонія» борні [89, с. 19], «величне» [89, с. 31], та найголовніше – «цікаве, романтичне підприємство» [89, с. 58]. Через учинки і думки Віоліна делегується думка про те, що революція, нехай і з кров'ю, жорстокістю, – єдиний спосіб щось змінити на землі, іншого шляху в людства немає. Певною мірою це зближує героя О. Досвітнього з персонажами екшену Ю. Смолича «Останній Ейджевуд», які теж сприймають загибель побратимів як неминучу даність у будь-якій боротьбі («Ми свідомо йдемо на жертви», «пролетарі мають право на жертви» [305, с. 46]; «Залиш сентиментальності. Хіба ти забув, що починається боротьба, в якій сентиментам немає місця? Ми близько до нашої мети, зараз ми можемо довідатись формули газів, і цим урятувати не цих десять нещасних, а всю справу революції. <...> Ці нещасні мусять загинути для революції» [305, с. 79]; сорок закатованих – дрібниця [305, с. 91]).

Згідно зі шпигунським каноном, Віолін має аналітичне мислення, уміє контролювати власні емоції, є природженим психологом, тому легко зчитує емоційно-психічний стан людей, ставиться до всіх підозріло. Герой сам наділяє себе правом проводити різку межу між «гарними» і «поганими» людьми, він упевнений, що знає, де вона повинна проходити. Так, Леонід поблажливо ставиться до давнього друга-композитора, іронічно називає його «близькозорим створінням» [89, с. 18], і не стільки за поганий зір, скільки за його небажання брати участь у кривавих подіях, внутрішнє невміння, на думку Віоліна, побачити перспективи революційних зрушень. Лише з часом

герой усвідомить хибність своїх суджень про людину за її виглядом – у польській в'язниці він знайомиться з революціонером Адамом, який хворіє на акромегалію і має надмірну вагу [89, с. 120], але більшість сприймають його як ненажеру.

Авантюризму як визначальній рисі характеру героїв у повісті «Нас було троє» підпорядковано її антропомікон. Як важливий елемент структури імена героїв можуть імпліцитно й експліцитно передавати інформацію про своїх носіїв. Аналізуючи образи літературних героїв, поведінку духовних осіб після висвячення й отримання нового імені й зіставляючи з ними долі відомих історичних осіб, Павло Флоренський зробив такий висновок: «Ім'я – обличчя, особистість, а те чи те ім'я – особистість того чи того типового складу. Не лише казковому герою, а й реальній людині її ім'я чи то передвіщує, чи то дає її характер, її душевні й тілесні риси в її долі» [339, с. 466–469]. Чоловіче ім'я Леонід (від давньогр. Λεωνίδας – нащадок лева, схожий на лева; λέων – «лев», εἶδος – «подібний», «нащадок», «вид» [289, с. 71]) викликає асоціації зі спартанським царем Леонідом I, який увічнівся битвою при Фермопілах. Разом із трьомастами спартанцями Леонід залишився захищати вузький прохід до міста від багатотисячної армії Ксеркса, що було відвертою військовою авантюрою. Герою О. Досвітнього, як і легендарному спартанському цареві, також властивий авантюризм. Та йому щастить трохи більше, ніж античному царю: Леонід Віолін утрачає кохану дружину і вірного друга, але сам залишається живим. Акцентуація в текстовому ареалі повісті числа три може сприйматися і як натяк на 300 спартанців, і як алюзія на популярний тоді в Європі авантюрно-пригодницький роман Джека Лондона «Серця трьох» (написаний 1916 року і виданий окремою книгою 1919 року). Що це число є знаковим для концепції повісті, анонсовано її назвою. У міфопоетичній свідомості українців число три означає «весь світ» [53, с. 583]. Отже, назву можна інтерпретувати і як те, що у своїй боротьбі

герой не один, за ним якщо не весь світ, то принаймні ціла країна, а його власне «Я» є значимим і цілісним лише в колективі.

Техніка моделювання образу позитивного героя у пригодницьких творах передбачає два ключові прийоми: контраст і доповнення. Якщо перший принцип передбачає наявність негативного героя, то другий пов'язаний із формуванням певного «позитивного середовища»: сонму героїв, які, символізуючи позитивність, доповнюють і підсилюють значення ключового позитивного героя. У повісті Олеся Досвітнього образ головного героя доповнюється образами його дружини Жабі та друга Гриця.

У психовіктимології авантюризм розглядається як схильність особистості до необдуманих, невиправданих і ризикованих вчинків, такої поведінки, через яку людина часто опиняється в небезпечній ситуації. Авантюризм залежить від низки особистісних якостей, таких як легковажність, довірливість, схильність до ризику тощо (А. Папкін) [247, с. 81]. Таким психохарактеристикам відповідає наступний герой О. Досвітнього – Гриць. Це ідеальна людина-машина («йому однаково, що робити, де йти, що їсти, де спати, що жде його» [89, с. 27]), типовий авантюрист, для якого адреналінові ситуації є внутрішньою потребою («Ви любите смачні тістечка? Отак і я люблю боротьбу» [89, с. 31]), а звичайне розмірене життя – це «болото, застій, а я не люблю гною» [89, с. 31]. У такому ставленні до пересічного життя з героєм О. Досвітнього споріднюється герой Гео Шкурупія Муславський («Жанна-батальйонерка»): «Що б я не робив, що б я не думав, мені скучно. Це в мене якась хвороба. Я ніде, ні в чому не бачу ніякої мети. Все, що я можу робити з деякою охотою, це рухатись. Рухатись з місця на місце, від одної речі до другої, тому й перебування тут на фронті для мене не трагедія. Це один із виглядів руху. Осісти на одному місці, бути врешті, може, професором, – нудно жити, нудно працювати, це ж скука!» [368, с. 43].

Як зауважив П. Флоренський, «ім'я – найтонша плоть, через яку виявляється духовна сутність <...>» [339, с. 466]. Із досить популярним серед

українців і росіян іменем Григорій в історії відомо багато людей з українським авантюризмом і розумом: Григорій Отреп'єв, дрібний шляхтич, який видав себе за сина Івана Грозного Дмитрія; Григорій Орлов і Григорій Потьомкін, які допомогли Катерині II посісти російський престол і керувати ним; Григорій Распутін, який мав вплив і на міністрів, і на імператорську сім'ю Романових; Григорій Котовський, який зробив кар'єру від злочинця, що займався гоп-стопом, до легендарного радянського командира. Життєвий шлях цих історичних постатей свідчить про їхній авантюризм як іманентну рису характеру. Це були дуже впertі і вольові люди з підвищеною активністю та міцним здоров'ям, із цілісною натурою, не схильною гнутися. Рутинне життя, стабільні стосунки з протилежною статтю, буденні обов'язки пригнічували їх, тому понад усе вони ставили свободу і незалежність, аж до анархізму. Особливий статус це ім'я має в українському культурному просторі: з одного боку, воно асоціюється з Григорієм Сковородою, українським мандрівним філософом, що в такий спосіб відмежовувався від усього вторинного, минушого, а з іншого – з любовним авантюризмом і нечесним коханцем, який мав стосунки з двома дівчатами водночас (українська народна пісня «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», роман Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала», роман у віршах Ліни Костенко «Маруся Чурай»).

Отож маємо всі підстави стверджувати, що авантюризм як генетична риса характеру оприявлена вже в самих іменах героїв О. Досвітнього, у діях яких відчувається юнацька самовпевненість і зухвалість, що пізніше стануть невід'ємними рисами шпигунського жанру і найбільш яскраво реалізуються в радянському культовому фільмі «Невловимі месники» (1966, режисер Едмонд Кеосаян). Гриць постійно «підбиває» Люська на якісь авантюри, що межують зі смертельною небезпекою. Так, під час громадянської війни, ризикуючи життям, вони добувають собі декілька овочів. Узавши «на пушку» командарма ворожої армії неіснуючою постановою ревкому, Гриць не просто рятує життя своїм товаришам, а й допомагає захопити владу над

цілим фронтом без жодного пострілу. Та якщо відомі авантюристи дуже часто прагнуть отримати якусь матеріальну користь від ситуації, то для героїв Олеся Досвітнього революційні перетворення стають можливістю постійно перебувати на грані життя і смерті. Прагнення пережити адреналінові ситуації оприявлено через самохарактеристику героїв: вони готові «пірнути у вир боротьби», що сприймається як тонка алюзія на пірнання в річку чи ставок [89, с. 27], традиційної дитячої забавки, коли хлопчачки отримують адреналіновий викид від переживання температурного контрасту. Певною мірою можна говорити про інфантильність героїв, які подитячому нехтують смертю, чужими почуттями і життями, що виявляється насамперед через їхні вчинки. Недорослість героїв акцентовано й уживанням один до одного зменшено-пестливих імен (Гриць і Люсько), характерних для дитячого віку.

Відповідно до канонів пригодницького жанру, повість «Нас було троє» інкрустовано любовною лінією Люсько – Жабі (очевидно, досить екзотичні для українського ономастичного простору імена Леонід Віолін і Жабі є даниною масовій літературі). Жабі – фонетичний варіант імені Габі, Габрієла, що в перекладі з іспанської означає «мужня». Героїня О. Досвітнього відповідає такій характеристиці. Це уособлення ідеальної жінки, яка поринає у вир революції та громадянської війни зразу як медсестра, потім боєць – «Вона пішла в кулеметний загін. Робота невеличка: підносити набої, воду, допомагати пораненим. Якраз жіноча справа» [89, с. 22]. Жабі фанатично вірить у революцію, для неї відпочивати у сквері, бавитися, як дитина, – «гаяти час на таке пусте» [89, с. 47], закохатися в такий час – ганьба, та якщо вже кохання сталося, то воно має бути без буржуазних залищань. Герой замилюваний фанатизмом своєї обраниці, що можна розцінювати як правильність її життєвої позиції: «<...> революція, запал пролетарської борні сліпо веде людей на все... Людина не тільки не знає мови, а навіть не питає, які їй будуть обов'язки, що вона має там робити, мов зачарована йде туди, де є якась потреба. Хіба не велично? Хіба це не краса» [89, с. 43]. Образ Жабі

легко екстраполюється на таких відомих революціонерок і прогресивних діячок, як Клара Цеткін, Роза Люксембург, Інеса Арманд, Софія Перовська, Віра Засулич, Надія Крупська, що мали шляхетне походження, гарну освіту, могли обрати собі типову жіночу долю (одруження, побут, виховання дітей), та присвятили своє життя громадській справі, прагнули бути в центрі революційної боротьби. Доказом «далекого від пролетарського походження» [89, с. 32] героїні О. Досвітнього є її ім'я, яке аж ніяк не могла мати звичайна селянка чи навіть робітниця. Готовність Жабі їхати до країни, де вона має багато шансів загинути, дає підстави говорити про природну схильність героїні до авантюризму. Авантюризм Жабі як латентну, не усвідомлену навіть героїнею потребу відчуває Гриць, тому й каже, що, попри ризикування дівчиною життям задля більшовицької справи, «пролетаріат їй такий зрозумілий і потрібний, як мені оця скаралупа» [89, с. 32].

Герої повісті «Нас було троє» діють згідно зі шпигунською етикою: виконуючи завдання, вони в жодному разі не йдуть на авантюри, не ризикують справою, тому для них рятувати невинну Валентину Бононі – сентиментальна авантюра [89, с. 69], що завадить виконати місію, покладену на них державою. Саме цим і пояснюється нелицарська поведінка героїв, які без жодних дій слухали, як за стіною жовніри по черзі гвалтували шляхтянку, а потім катували білоруса та єврея. Єдине, за що переживають герої, – аби Валентина не видала їх, хоча, безперечно, останніх лякає не смерть сама по собі, а неможливість виконати поставлене країною завдання.

Отже, повість О. Досвітнього «Нас було троє» містить елементи шпигунського жанру (герої вирушають для підпільної роботи до Західної України, вони мають легенду і відповідно до неї одягаються; актанти діють в умовах усезагальної підозрюваності й секретності; на підпільників звідусіль чатують небезпеки та випробування), що дає підстави розглядати твір як український репрезентант шпигунського жанру. Відповідно до канону шпигуна, головний герой О. Досвітнього має аналітичне мислення, уміє контролювати власні емоції. У повісті образ Леоніда Віоліна доповнений

образом його друга Гриця, ідеальної людини-машини, для якого адреналінові ситуації є внутрішньою потребою. Обидва герої наділені типово авантюрними рисами – сміливі й зухвалі, схильні до ризикованих для життя вчинків, революційні перетворення сприймають як можливість постійно перебувати на грані життя і смерті, що характеризує їх як адреналінозалежних. Повість «Нас було троє» інкрустовано любовною лінією Люсько – Жабі, що було характерною рисою пригодницького жанру. Героїні також властивий авантюризм як латентна, не усвідомлена навіть самою дівчиною внутрішня потреба переживати гострі ситуації. Головний герой залишається живим і повертається додому, що можна декодувати як кінець місії шпигуна і початок становлення нової людини, яка не ставитиме ідеї понад людське життя та цінуватиме любов.

4.3.2. Іронічний модус шпигунської повісті Ю. Смолича «Півтори людини» (1927)

Повість Юрія Смолича «Півтори людини» є ще одним текстом української літератури, який літературознавці оминають своєю увагою. Вивчення цього твору є дуже важливим для створення цілісної картини авантюрно-пригодницького дискурсу першої третини ХХ століття. Відповідно до жанрового канону шпигунського роману, героєм повісті Ю. Смолича є пересічна людина, звичайний інженер-початківець Смик, який приїздить до Кічкаса (передмістя Запоріжжя) на будову Дніпрельстану. У героя відсутній внутрішній конфлікт, немає й проблеми, що ускладнювала б йому життя, до дій його спонукають лише зовнішні обставини: Смик зазнає нападу від невідомої людини. Читач так і не дізнається, хто і за що вдарив інженера-початківця, адже чекісти, безапеляційно відкидаючи звичайне розбишацтво, вбачають у діях невідомого контрреволюціонерський слід, не

маючи жодних на це доказів. Наївний інженер береться встановити свого нападника.

Уже з перших рядків оповіді, у яких через деталі свого руху потяг, що везе Смика, викликає асоціації з грайливим цуциком («то біг підтюпцем, наввипередки з курявою», «то притамовував швидкість і злавив на горбок ходюю», то «плентався понуро» [307, с. 201]), відчувається іронічне ставлення до інженера. Наталія Городнюк, аналізуючи семантику машин, зокрема поїзда і залізниці в модерністських романах першої половини ХХ століття, підкреслила, що художня інтерпретація машини та потрактування техніки загалом є виразним ідейно-естетичним й ідеологічним маркером літератури 20–30-х років ХХ століття. При цьому дослідниця запевняє, що «<...> саме образ машини постає своєрідним лакмусовим папірцем стилю, демонструючи його концептне поле, головні світоглядні орієнтації, ідеї та емоції, визначаючи тематику та проблематику його текстів» [67, с. 473]. Спираючись на цю тезу, з упевненістю можемо стверджувати, що «грайливий поїзд» уречевлює емоційну незрілість, життєву інфантильність головного героя, плин думок якого порівнюється з рухом потяга: «Думалося про різне і ні про віщо. Думки зринали й зникали за рухом поїзда: то бігцем з горбочка, то в млявій інертності й без пуття» [307, с. 202]. Якщо актант власне шпигунської прози блискавично ухвалює рішення, у його думках, висновках і діях є залізна логіка, то у Ю. Смолича все це підкреслено осмішується «тугодумністю» героя. Нездатність до логічних умовиводів актанта виявляється в епізоді, коли Смик, сидячи у вагоні в кашкеті інженера, дивується, що випадковий сусід називає його інженером. Характер його наступної дії – «нашорошив вуха» [307, с. 203] – указує на те, що герой мислить себе не просто у громадському транспорті, а на чатах державних інтересів. Високий пафос постійних рефлексій героя щодо краси будівництва знімається іронічними зауваженнями щодо стану навколишнього світу: «Все це припишло у своїй дурній непорушності й чекало на свою загибель від руки цієї мізерної точки, що невічливо, пузом, розляглася на грудях

старезного степу» [307, с. 219], герой відчуває голод, що «стиха забулькав у притиснутому череві».

За шпигунським каноном, головний актант повинен бути уважним до деталей, уміти думати аналітично, однак герой Ю. Смолича позбавлений усіх цих рис, йому властива гіпертрофована підозрілість, він повільно сприймає інформацію, мало коли робить правильні висновки, а стани й емоції, які переживає під час пошуку злочинця, зовсім не личать ловцям шпигунів («зовсім здурів у вирі незрозумілих, чудних подій» [307, с. 264], «трохи не заплакав» тощо [307, с. 266]). Здавалося б, що людина, яка здобула технічну освіту, повинна бути емоційно врівноваженою, керуватися здоровим глуздом, бути практичною, без сантиментів ставитися до життя (бо такими постають Рудольф Штор («Сонячна машина» В. Винниченка), Гаррі Руперт («Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» М. Йогансена), Володимир («Останній Ейджевуд» Ю. Смолича), Артем Гайдученко («Чорний Ангел» О. Слісаренка), Михайло Різдявський («За силу сонця» М. Чайковського)), однак герой повісті «Півтори людини» не відповідає цим характеристикам. Можна говорити про «перевернутість» шпигунського жанру в тексті Ю. Смолича, адже у статусі компаньйона простацького Смика опиняється агент ДПУ, наділений рисами супермена, – ставний, доглянутий Анатоль Чепурний, який видає себе за журналіста-фрилансера («Я ніде ніколи не працюю за постійного співробітника. Не можу знести, щоб керували моїми думками, примушували робити те, а не те. З власної ініціативи я засилаю матеріали до різних журналів» [307, с. 221]). Є деталі, які відсилають випадкового супутника до конандойлівського нишпорки Шерлока Голмса: на пероні Чепурний «насамперед закурив люльку» [307, с. 204] й уважно, не поспішаючи, оглядав місцевість.

Сюжет полювання на шпигунів у повісті ускладнено додатковими лініями, перетинання яких породжує комізм ситуацій, у які потрапляє головний герой. Іронія над штампами такого літературного жанру як шпигунський роман, виявляється і в актуалізації любовного дискурсу: у творі

діє жінка, на яку претендують старий Глушак, хвацький Чепурний і простодушний Смик: «Була то молода жінка видатної вроди. В її розпанаханому, очевидячки, хатньому туалеті виглядала вона й зовсім красунею. Якась наче хижа краса була в овалі її обличчя, у високому чолі, що загострювалося тонким правильним носом, у її темних очах, у шапці густого чорного волосся» [307, с. 207]. Відповідно до канону шпигунського жанру, згодом виявляється, що Гелена є спільницею і коханкою контрреволюціонера. Ім'я героїні відсилає до грецького міфу про боротьбу чоловіків за Єлену Троянську. Як і міфічна героїня, Геля гине від руки своєї служниці Килини, яка, по суті, вбиває свою господиню, заздрячи останній за увагу чоловіків. Трагічність сцени нівелюється натуралістичними деталями посмертної долі тіла красуні, що роблять її карикатурною («нежива Геля розкинула руки й ноги» [307, с. 264], вона «задубіла горлиць» [307, с. 265]; «При згадці про Гелю огида перебігла Смиковим тілом. Він уявив собі мертвяка, розпростертого на долівці», герой не наважується повернутися додому, бо там «<...> гнів смердючий труп тієї, яку він трохи не покохав, яку кликав собі у спільники...» [307, с. 267]). Згідно з літературними штампами, герой любовного роману повинен ще довго страждати, дізнавшись про злочинність коханої жінки, тужити за нею навіть після її спроб убити його, та, як бачимо, у повісті Юрія Смолича почуття романтично закоханого Смика миттєво випаровуються в момент загибелі Гелі.

Моделюючи образи шпигунів, письменник іронізує з тодішніх стереотипів масової свідомості, згідно з якими вороги обов'язково мають куркульське чи дворянське коріння, є підступними й аморальними, у зв'язку з чим у повісті осмішується мотив інцесту: Гелена і Глушак поводяться підкреслено нелогічно як для дочки й батька, при цьому вдаються до любощів на природі, де їх можуть заскочити будь-якої миті; полюють на вулиці за планом, який можна спокійненько скопіювати в себе вдома, адже Смик поселяється в їхньому будинку тощо; відверто абсурдною є й сама мета злочинців – украсти план ще не побудованого Дніпрельстану. Відповідно до

літературного штампу, спійманий шпигун повинен розкрити всі карти своєї діяльності (що шукав, кому і з якою метою передавав інформацію), однак у повісті Юрія Смолича використано мінус-прийом: Геля і Глушак гинуть, так і не повідомивши, кому мали би вручити план і чи збиралися взагалі його цупити.

Маємо всі підстави вважати повість Ю. Смолича «Півтори людини» пародією на шпигунський роман. М. Йогансен зауважуючи, що повість має зав'язку, характерну для «роману таємниць», зазначив: «Це, прямо сказати, іронічне використання детективного шаблону <...>» [117, с. xv]. Ураховуючи те, що сама повість є по суті одним із перших репрезентантів жанру шпигунського роману в українській літературі, варто говорити про пародіювання саме зарубіжних творів. Послугуючись термінами сучасного літературознавства, повість доречніше означити як іронічний шпигунський детектив. Осміщення виявляється не лише в нанизуваних безглузких ситуацій, а й у порушенні єдності теми і стилю оповіді. Про надважливі для держави речі – загрозу знищення стратегічних об'єктів народного господарства – оповідається низьким стилем, що оприявнюється вже на рівні назви твору. Винесений у назву розмовно-жартівливий фразеологізм «півтори людини» означає «майже нікого не було». У контексті змісту повісті це можна декодувати як абсурдність титанічних зусиль Смика, Чепурного і Мадюді, спрямованих на знищення ворога, адже загроза з боку Глушака та його чарівної коханки існувала хіба що в уяві ловців контрреволюціонерів. До такого висновку підштовхують і розмовно-просторічні елементи в заголовку «Розділ четвертий, що в ньому старий чекіст Мадюдя муляє собі мозок і (хоч йому роди) дошукується контрреволюції» [307, с. 233]. Вказівка на роботу мислення чекіста – «муляє собі мозок» – оприявнює надуманість його розуміння ситуації, а вислів «хоч йому роди» оявнює бажання знайти шпигунський слід навіть там, де його апріорі бути не може. Фабульні заголовки до розділів повісті є ключовим інструментом іронії, оскільки, задаючи сюжетну перспективу, вони дисонують з описуваними в них

подіями, увиразнюючи карикатурність останніх. Так, у «Розділі другому, що в ньому Смик, лежачи долічерева, індустріалізує дикунську країну, а втомившись, нюхає квіти» [307, с. 211] зад Смика стає достойним об'єктом для фотосесії Чепурного. А в «Розділі сьомому, про сім непорозумінь і одну смерть, Що ж до старого пана Глушача, то його не задовольняє ампула настінного портрета» смерть Гелі стається на тлі комічної ситуації Глушача з портретом: «Перший опам'ятався придуркуватий пан. Він жалібно заскиглив, переляканий, зашамотався по хаті, кривлячись й шкірячись із піною на вустах. Потім кішкою плигнув на стілець і заховався за портрет одного з настінних гетьманів. Тонкий папір не витримав, тріснув уздовж, і перелякана ідіотова пика висунулася з рами, заступивши місце гетьмана. Хоч і як був схвилюваний Чепурний під люфою Смикового револьвера, проте видовище було таке сміховинне, що не витримав він і всміхнувся» [307, с. 263]. Іронія у повісті «Півтори людини» досягається і через використання розмовно-просторічної зниженої лексики для означення дій і станів «мисливців за шпигуном».

Твір Ю. Смолича сприймаємо як пародію не лише на шпигунський роман, а й шпигуноманію, що на початку ХХ століття охопила мало не весь світ і радянське суспільство зокрема. Під впливом стратегії контррозвідки, яка через засоби масової інформації навіювала населенню думку про невпинну діяльність ворожих до робітничо-селянської влади класових елементів, гіперболізувала їхню небезпечність для Радянського Союзу, до полювання на шпигунів долучилися пересічні громадяни, «узриваючи» контрреволюційну діяльність у діях «незручних» сусідів у комунальній квартирі чи колег на роботі.

Отже, у повісті Ю. Смолича кліше шпигунського жанру максимально оголене (центральный персонаж випадково опиняється у вирі загадкових подій, стає жертвою таємничого нападу і розпочинає власне розслідування, унаслідок чого буде викрито двох контрреволюціонерів). Героєм твору є пересічна людина, звичайний інженер-початківець. За шпигунським каноном,

головний актант повинен бути уважним до деталей, мислити аналітично, однак герой Ю. Смолича позбавлений усіх цих рис. Для тексту Ю. Смолича властива «перевернутість» штампів шпигунського роману, адже у статусі компаньйона простацького Смика опиняється агент ДПУ, наділений рисами супермена. В образі останнього підкреслено деталі, які відсилають образ чекіста до конандойлівського образу Шерлока Голмса. Сюжет полювання на шпигунів ускладнено додатковими лініями, перетинання яких породжує комізм ситуацій, у які потрапляє головний герой. Моделюючи образи шпигунів, письменник іронізує з тодішніх стереотипів масової свідомості, згідно з якими, вороги обов'язково мають куркульське чи дворянське коріння, є підступними й аморальними. Згідно з шаблонами жанру, спійманий шпигун повинен «розкрити всі карти» своєї діяльності, однак у повісті Ю. Смолича використано мінус-прийом: контрреволюціонери гинуть, так і не розказавши, кому мали би вручити план. Термінами сучасного літературознавства пропонуємо означити повість як іронічний шпигунський детектив. Пародійність реалізується не в нанизуваних безглузких ситуацій, але й у порушенні єдності теми і стилю оповіді. У повісті осмішуються не лише літературні канони, а й сучасна письменникові дійсність. Іронія досягається використанням зниженої лексики, уведенням деталей і ситуацій, що не відповідають шпигунському дискурсу.

4.4. Український наратив-квест:

запільницький роман Ю. Шпола «Золоті лисенята» (1929)

Нідерландський історик і культуролог Йохан Гейзинга, послідовно проаналізувавши різні найдавніші сфери людської діяльності (змагання, правосуддя, ратну справу, науку, мистецтво), а також властивість тварин (особливо їхніх дитинчат) гратися, дійшов висновку, що ігровий чинник супроводжує і пронизує людську культуру і саме гра є первиннішою

стосовно культури, а не навпаки: «<...> істинна, чиста гра сама по собі є основою і фактором культури» [346, с. 28]. При цьому мислитель акцентує, що будь-яка гра «<...> є насамперед і передусім *вільною дією*. Гра за примусом уже не є грою» (курсив наш. – Л. К.) [346, с. 31]. Георг Гадамер, акцентував на тому, що «чарівність гри, її вплив полягає в тому, що гра захоплює гравців, оволодіває ними» [55, с. 152]. З іншого боку, сучасні науковці з галузі психології та психіатрії стверджують, що поведінка людини безпосередньо пов'язана із гормональними процесами в її організмі, зокрема з викидом адреналіну – гормону дії, що сприяє миттєвій мобілізації фізичної і мозкової активності, завдяки чому первісна людина рятувалася від небезпек. Фахівці підкреслюють очевидний для всіх факт, що за різким збудженням настає приємне розслаблення, стан ейфорії [95; 238]. Унаслідок науково-технічного прогресу життя суспільства стало відносно спокійним, але організм і далі потребує адреналіну, тому людина свідомо шукає способи провокувати виділення цього гормону: «Ось чому нас так часто притягують азартні ігри, змагання, екстремальні розваги і види спорту. Ми пускаємося в авантюру, щоби пощипати нерви, споживаємо ударні дози алкоголю, енергетичних напоїв, наркотиків – те, що здатне викликати в нас такі почуття, як гнів, любов, ненависть, радість <...>. Все це дозволяє відчутти сплеск адреналіну. <...> Гра – це азарт, збудження, задоволення безлічі потреб, таких як потреба єднання з іншими людьми, близькості, прийняття перемоги улюбленої команди на свій рахунок (команда перемогла, і ти відчуваєш себе частиною цього спільного захвату й успіху). Ви самостверджуєтесь. Гра – це величезний всеохопний викид адреналіну» [238].

Отож, спираючись на тодішні досягнення в галузі людинознавства, Й. Гейзинга вказав на той чинник, що спонукає живий організм до нераціональних і навіть життєво небезпечних дій, – «задоволення» [346, с. 31], що настає від адреналінових викидів. Ніщо не заважає нам припустити, що подібних висновків паралельно і самостійно дійшов

український письменник Юліан Шпол, художньо оприявнивши їх у романтично-іронічному романі «Золоті лисенята» (1929)⁴³, де революційна боротьба постає як збудлива авантюрна гра. Ні перше, ні наступні видання цього твору резонансу не мали, він залишався непоміченим критикою, а якщо і згадувався, то лише в негативних «обоймах», причому рецензенти та критики так і не змогли визначитися, скільки ж героїв у романі: «п'ятикутник» («Кірка – Мандибула – Озон – Мавка – Мем» (А. Ярмоленко [394, с. 475])), чи шестикутник – «три песики» та «трійко сучечок» (Арс. Лібристо [12, с. 487]).

Так, Григорій Гельфандбейн, аналізуючи роман з ідеологічних позицій, не зміг визначити, про яку саме революційну організацію йдеться, тому й зробив висновок: «Таким чином, виходить, що роман Шпола, м'яко висловлюючись, туманно виображує добу величезної пролетарської революції. І вже хоч би через те його не можна рекомендувати нашому молодому читачеві» [60, с. 482]. Зовсім не зрозумів роману Григорій Майфет. Убачаючи недоліки твору в «очуднених» ремінісценціях, тязі до афоризмів, говорячи про їхню штучність, тяжкодумність, критик підсумовує: «<...> автор не виявив достатньої майстерності ні в композиційному, ані в стилістичному плані, запровадивши деструкцію і збільшивши розмір роману засобом не завжди доречних відступів, забарвлених ниткою неорганічного, часом штучного імажу» [207, с. 469].

Нині вивчення роману активізувалося. Заслуговують на увагу розвідки О. Бабаніної, Н. Бернадської, Н. Гноевої, О. Філатової. Так, Ніна Бернадська, студіюючи жанрову природу роману Ю. Шпола, відзначила поєднання елементів політичного, авантюрного, кримінального та любовного романів. Вона вважає, що заплутаний сюжет роману «Золоті лисенята» злютовує «особа оповідача, від якої автор або дистанціюється, або з якою зливається» [27, с. 172]. З нею не погодилася Оксана Філатова, яка, досліджуючи модель художньої комунікації роману Юліана Шпола, цілком слушно зауважила, що

⁴³ Трактат Йохана Гейзинги «Homo Ludens» опубліковано в 1938 році.

в координатах його наративного дискурсу репрезентовано кількох нараторів – розповідача й оповідача [336]. Ольга Бабаніна, аналізуючи експресіоністичну манеру зображення персоносфери і проблему двійництва в романі Юліана Шпола, підкреслила: «Автор навмисне ставить героїв у незвичні обставини задля того, щоб розчакнута свідомість героя коливалася наче величезна амплітуда відчуттів – від низького до високого, від відрази до кохання, від життя до смерті» [15, с. 330]. Ніна Гноєва, зосередившись на особливостях художньої структури «Золотих лисенят», іронічному дискурсі роману і ролі автора, зазначила: «Автор використовує прийоми формальної поезики, зокрема сюжетної таємниці. У кожній сюжетній лінії трапляються загадки, розгадки яких випадкові і не мотивовані» [63, с. 137].

Твір Юліана Шпола написано під впливом модної на той час в українській літературі авантюрно-пародійної тенденції, коли роман перетворювався на літературну гру – пародію на західноєвропейські, американські авантюрні романи, тому будь-які теми позбавлялися серйозного сенсу. Досліджуючи гру як художній прийом на матеріалі українських творів, написаних у 20-і роки ХХ століття, Сніжана Жигун зазначила: «В атмосфері українського літературного життя 20-х років панував дух змагальності, література існувала у різних ігрових формах – містифікаціях, текстах затемненого змісту, словотворенні та словогрі. Гра стала можливістю створити інший світ, збудований за законами естетики, і надавала змогу повернути мистецтву слова його вітальну функцію» [92, с. 6].

На масового читача, безперечно, розрахований насамперед подієвий шар роману Юліана Шпола, організований за канонами авантюрно-пригодницького жанру (небезпечно-романтична подорож, щасливі хвилини раптового кохання, любовні трикутники, очікування смерті й несподіваний порятунок, утечі, загибель соратника, переховування, підпільні зібрання, конспірація, невдалі терористичні акти), й оманлива романтизація героїв, які, на радість тогочасним критикам, таки навернулися до «справжньої» революційної діяльності – більшовизму. Перші рецензенти роману

потрапили в цю провокативно розставлену пастку, адже зчитали лише видимий, соціально-ідеологічний шар твору і нахвалювали письменника за романтизацію революційних діянь, класовість героїв і їхній «логічний перехід» до ідей марксизму. Так, Фелікс Якубовський оцінив «Золоті лисенята» як «романтично-інтимне замилювання в революції, в її запалі, в її буряних, огненних поривах» [390, с. 460], водночас стверджуючи, що «перед нами надзвичайно важкий, багатостильний твір, що його важко читати, дарма що автор вдався й до сюжетних родзинок, і до ясно розсипаних дотепів» [390, с. 461]. Рецензент, що сховався під криптонімом Л. С., зазначив: «Життя революційної запільної організації на Україні під час гетьманщини, низка психологічно-пригодницьких ситуацій у цьому оточенні й, нарешті, ідеологічна еволюція молодих терористів-революціонерів від невиразної орієнтації на «нарід» до класового усвідомлення ролі пролетаріату – все це становить цікаву й значну тему для літературного твору» [185, с. 483]. Визнаючи експериментальний характер роману, критик за звичкою все ж намагається увібгати його хоч у якусь жанрову нішу: «В романі Шполовому відчуваємо ввесь час ту саму умовну й абстрактну невиразність часу й простору, яка характерна для багатьох пригодницьких романів, але для соціально-психологічного роману неприпустима» [185, с. 483].

Зрозуміло, що опоненти Ю. Шпола, які звикли до творів з усевідаючим автором, героями, чітко поділеними на два табори (позитивних, ідеологічно правильних і негативних, контрреволюційних), безперечно, відчули дискомфорт від наративної форми «Золотих лисенят» і списали це на те, що «твір невдалий» (Ю. Савченко [280, с. 473]), позаяк не відповідає їхньому стереотипному мисленню і стандартним читацьким очікуванням від художнього твору.

Натомість вважаємо, що роман Ю. Шпола «Золоті лисенята» – витончена іронічна пародія на твори епігонів романтизму, тому не випадково сучасна дослідниця роману Ніна Гноєва зауважила: «Однією із жанрових доміант роману “Золоті лисенята” Юліана Шпола є іронічність, яка яскраво

виявляється в пасажах про кохання. У творі ліричні візії кохання поєднуються з іронічним дискурсом, автор пародіює романтичні штампи в оспівуванні кохання» [63, с. 137]. Іронія виявляється насамперед через розміщення в одній емоційній площині високопоетичних і знижених образів (хоч би й таких: ніч – «одвічна зрадниця» і «звичайна роззява» [63, с. 141]; затіпається «наївно-зворушлива береза» [63, с. 146] тощо). Ми переконані, що письменник цілком свідомо буквально перенасичує псевдопафосними риторичними звертаннями й оспівуванням вічного революціонера, кохання, природних явищ, литки, дитинства тощо, і цим до певної міри задовільняє неутаємниченого масового читача, спраглого на романтичні історії та словесні красивості.

Маємо всі підстави стверджувати, що роман «Золоті лисенята» є своєрідною відповіддю на ідеї формалізму, згідно з якими, художній твір – це «роблена» річ, яку автор конструює із загальновідомих сюжетів, мотивів, образів, тому пріоритетною для митця є форма художнього твору, його словесне оформлення, бо саме тут письменник зможе оприятити свою майстерність. Деконструюючи літературні штампи, орієнтуючись як на інтелектуала, так і на масового читача, Юліан Шпол створює український роман-квест – багаторівневий текст, у процесі читання якого доводиться творити з розрізнених розділів текст-світ, адже цілісного фабульного стрижня в «Золотих лисенятах» немає – це своєрідна мозаїка життя різних героїв, яких об'єднує участь у таємній партії.

Герої Ю. Шпола, захопившись революційними подіями, що відбуваються навколо них, організовують свою «запільну партію» і розгортають активну діяльність із відповідними атрибутами (підпільними псевдонімами, конспірацією, ідеологічними диспуатами тощо), переймають відповідні поведінкові й лексичні кліше («конспірація», «явка», «провал», «утискуваний і пригноблений, об'єктивний носій революції», «громадянська позиція», «культурницьке і кооперативне кропательство», «гнилі ілюзії», «У-у-у! сволочі, – продали Росію...» [383, с. 128]; «Ах, як я її добре знав, власне

не знав, а відчував цю мерзенну обивательську душу!» [383, с. 132]). Вони упевнені, що своєю діяльністю вершать революцію, однак саме суспільство навряд чи й зауважує їхнє існування, не те що терористичну діяльність, бо, як виявлять самі герої в кінці роману, всі їхні вчинки полягали в беззмістовній балаканині за допомогою заялжених літературних і суспільно-політичних, газетних штампів (як-от: «Об'єктивний розвиток філософських ідей витворює цілу фалангу незалежних слуг істини, правди й справедливості» [383, с. 165]), у псевдополітичних дискусіях «охочих до балагурства людей», а їхня партія «живе тільки в собі і тільки для себе» [383, с. 264]. Невиписаність підпільної організації, про що неодноразово зауважували рецензенти як ваду твору Юліана Шпола, можна пояснити тим, що письменник не прагнув оспівати революційні діяння персонажів як посильний внесок у важливі суспільні перетворення, для нього важливо було художньо оприявнити чинник, який рухав героями, – задоволення від гри в революційну діяльність.

У «Золотих лисенятах» життя і діяльність героїв нагадує гру, витворену їхньою по-дитячому бурхливою уявою, такий собі колективний самообман, коли ціла група людей щиро вірить у власну одержимість революцією, готовність пожертвувати собою заради загальної рівності. У романі скрізь розкидано коди до такого розуміння твору. Так, постійно акцентується на тому, що герої живуть у своєму ілюзорному світі, наскрізними є мікрообрази рожевих мрій, фантазій, вигадування: «і одразу ж зник весь настрій мрійливий» [383, с. 118]; «...чи ж є на світі що, що можна дорівняти рожевим мріям революційно натхненного серця?» [383, с. 118]; «І навіть Мемові знов на око виповзла його замріяна і радісна сльоза»; «Так! Ми таки, справді, були великі мрійники» [383, с. 119]; «улюблений коник – фантазування під час подорожі» [383, с. 120]; «хотілося марити» [383, с. 128]; «я послідовний мрійник» [383, с. 131]; Мандибула для Кірки «мрійник» [383, с. 154]; Я-Іван «збирався розіп'яти себе на хресті вигаданого кохання» [383, с. 133]; Я-Іван думає стосовно стежі: «Що за дурниця! Самому вигадати і вигаданого

ж злякатися. К чорну химерні витівки» [383, с. 124]; Кірка «переживала химерне щастя» [383, с. 186]; «підсліпувате сонце, щоб попрощатися з одчайдушними мрійниками чудернацької землі» [383, с. 187]; в істериці від звістки про смерть Озона Мавка називає однопартійців «дурнями, мрійниками, безґрунтовними людьми» [383, с. 192]. Чи не єдину наявну в «Золотих лисенятах» портретну деталь героїв – очі – теж можна сприймати як замаскований натяк на романтичну мрійливість, відірваність від життя, як іманентну рису їхнього характеру: Мем має блакитні очі [383, с. 117]; у Кірки – «степові озера очей» [383, с. 138], «розплескані озера» [383, с. 152]; «сині очі» в Оксани [383, с. 176], Мавки [383, с. 186].

Особливістю цієї гри в запілля є те, що вона відбувається в польових умовах, тобто зі справжньою масовкою / народом, арештами, іноді навіть смертю (розстріл Оксани), однак усі стеження за ними, провокатори – значною мірою є результатом випадковості чи бурхливої уяви самих революціонерів, а провалені операції – наслідком неузгодженості дій, надмірної законспірованості, коли революціонери шпигують один за одним, не знаючи, що належать до однієї партії. У цій дорослій грі кожен герой обирає собі поведінкову й емоційну маску: Кірка – тиха, супокійна, «жриця конспірації, невтомний рухливий нерв»; Мавка – полум'яна захисниця вільних стосунків; Озон (з гр. «пахну»; блакитний газ) – невидимий, як справжній газ: він десь є, його всі люблять, але ніхто не бачить; Мандибула (термін на позначення нижньої щелепи в хребетних) – аскет і відлюдник, який «годен був захищати зубами своїх міцних щелепів» ідеї запілля [383, с. 139]; Мем (з гр. μιμητής – той, що прикидається, копіює подобу іншої особи, те саме, що й мім – актор імпровізованої вистави [28, с. 371]) – чи не найкращий промовець серед них, бо «як ніхто, умів “пускать сльозу”» [383, с. 176], тобто одягати маску потрібних йому почуттів, грати на публіку.

Герої не сприймають світ, яким він є, опиняючись у різних життєвих ситуаціях, тут же домислюють їх можливий романтичний розвиток (згадаймо хоч би любовні візії Я-Івана і Мандибули, у яких вони, мов середньовічні

лицарі, освічуються своїм обраницям: Оксані [383, с. 129], Кірці [383, с. 147]; Я-Іван переживає, що може «упасти жертвою за колись кимось зганьблену жіночу честь» [383, с. 125]). І хоч наратор ображається, що хтось пізніше назвав збори запільних організацій «мистецькими перетвореннями» [383, с. 176], уся їхня діяльність виглядає не інакше як велетенська театральна вистава. Так, Мавка, осмислюючи партійні збори, відверто визнає, що вони були «штучними і неприродними» [383, с. 188], свої враження від них вона передає театральною лексикою (її роль – «амплуа того антуражу, що мав робити “своїм” промовцям публіку» [383, с. 188], Мандибула приходить у «бутафорській» сірячині, а Ром – у бороді і вусах, *поява Рома з незвичного для «публіки» місця*) (курсив наш. – Л. К.).

Обговорення Кіркою і Мандибулою причин провалу друкарні дуже схоже на розмову двох сценаристів, які моделюють продовження гри: «без провокатора в їхньому провалі ніяк не могло обійтися. <...> І, *розуміється*, це мусить бути якийсь свій зовсім свій тип. <...> *Провокатор є. Обов'язково. Бо як же інакше?*» (курсив наш. – Л. К.) [383, с. 149]. Вони не шукають провокатора, а по суті призначають його, доказом чого є те, що Кірка і Мандибула, орієнтуючись на «історично відомі, грандіозні» випадки, вирішують, що зрадником має бути кохана («кохає і зраджує. Не як кохана, а як товариш. Га? Як ви гадаєте?» [383, с. 150]), а згодом дізнаємося: Я-Іван переконаний – його зрадила кохана незнайомка. Зображення діяльності шполівських героїв як театральне дійство перекидає місток до повісті Ю. Смолича «Фальшива Мельпомена» (1928), герої якої організували театральну трупку як прикриття для діяльності запільної групи («ці іграшки в театр – тільки конспірація») [309, с. 111]).

Шполівські герої-терористи поводяться як діти, яким не вистачає адреналіну. Під впливом політичних закликів вони вирішують знищувати тиранів, аби звільнити народ, чим викликають асоціації зі славнозвісним Дон Кіхотом (і якщо хто з читачів цього не зрозумів, то письменник йому допомагає, неодноразово згадуючи про цього легендарного тираноборця

(«лицар Дон Кіхот» [383, с. 138]; «лицар з Ламанчі» [383, с. 145]; «я, як ламанчський лицар» [383, с. 291]), особливо коли йдеться про Мандибулу, який навіть зовнішністю і характером нагадує сервантесівського героя – він «високий, сухорлявий» «превеликий дивак» [383, с. 139] і належав лишень одній дамі – революції, хоч між ними є і суттєва відмінність: Мандибула «ні сучасної, ні передсучасної літератури не читав» [383, с. 144].

Та, як і славнозвісний іспанський ідальго, романтичні народовці Ю. Шпола не мають уявлення ні про тих, кого будуть знищувати, ні тих, задля звільнення яких організували свою підпільну партію (тому і є для них оригінальністю те, що для більшості населення України є нормою, – ходити в сірячині, їсти з казанка, спати на дошках). Так, Я-Іван, який із дитинства під час подорожей мріяв і фантазував, чи не вперше в житті звертає увагу на людей, яких зустрічає в подорожі, і він уражений: селяни говорять про погром як про «цікаву розвагу» [383, с. 237], вони брудні, неохайні, скрізь напльовують, їздять п'яними компаніями, а вульгарні перекупки аж ніяк не нагадують колоритних бабу Палажку і бабу Параску І. Нечуя-Левицького. Він відверто визнає, що «так наївно дозволяв собі бавитися в споглядання крізь рожеві шкельця вифантазуваних істин...» [383, с. 238]. Таке сприйняття шполівськими героями селян перекидає місток до повісті Ю. Смолича «Фальшива Мельпомена», герої якої теж були вражені «невідповідністю» реальних селян до їхніх художніх версій у класичній літературі: «Але, вибачте, хіба наш селянин такий? Пригадайте, які прекрасні постаті села занотовано в нашій літературі. Візьміть Грінченкові “Тихі верби” та, зрештою, наші п'єси...» [309, с. 130].

Оцінюючи один одного, характеризуючи дії, герої постійно акцентують на власній дитячості, яка виявляється в рухах, учинках, словах, світосприйнятті («Так тільки діти, граючись запізно, ошпарені бувають наказом рідних: спати» [383, с. 118]; «наївний дитячий смішок» [383, с. 120]; «червонію, як хлопчисько» [383, с. 136]; Мандибула – «од плачу налякана дитина» [383, с. 154]; «Мем по-дитячому ворухнувся до неї» [383, с. 286].

Я-Іван мислить про себе як про «професіонального революціонера» [383, с. 117]. Однак через наступні деталі оповіді стає зрозуміло, що це досить молода людина (28 років), що не позбавилася дитячого сприйняття світу. Він явно перечитав любовної й патріотичної поезії, тому кожному буденну ситуацію швиденько «одягає» в поетичні шати. Неадекватне сприйняття і, відповідно, викривлене сприйняття Я-Іваном світу передано через його малюнок, призначений для маленького хлопчика. Трирічна дитина, яка через свій вік сприймає речі такими, якими вони є, не долучаючи до власного бачення чужих естетичних і політичних поглядів, зауважує, що намальована свиня нагадує коня, а людина – жабу (отож цілком закономірно герой пізніше сприйме красуню Оксану за шпигунку, а от зовні нешкідливий дідок-обиватель виявиться донощиком). Пізніше, розчарований у народі, Іван визнає, що «людська душа у скрутні моменти безсила звільнитися од дитячих уявлень навіть у дорослому віці» [383, с. 292].

Кірка у своїх солодких мареннях відчувається «маленькою дівчинкою» («вона ще така маленька, що їй сниться улюблена лялька» [383, с. 255]; «Вона часто снила про себе, як про маленьку невинну дівчинку» [383, с. 256]; на цвинтарі «вона почувала себе так, як у дитячі роки» [383, с. 195]). Ця найбільш палка революціонерка пророчо сприймає Мандибулу як «розбуджену несподіваним чуттям дорослу дитину» [383, с. 211], адже, закохавшись уперше в житті, він поступово втрачає інтерес до заплілля, хоче позбавитися тієї штучної машкари аскета і відлюдника, яку собі обрав, бо тепер вона суперечить його реальним бажанням («пора скинути, розтрошити і розвіяти геть ці незримі химерні опудала, що вдень і вночі тиснуть на плечі, здавлюють груди, перетинають подих» [383, с. 144]).

Надуманість власного образу Мандибулою виражено через такі готичні аксесуари, як його свідоме проживання біля кладовища, переховування зброї у склепах, під трунами, через деталі його одягу (ходив у «своїй бутафорській сирячині і з саморобними окулярами» [383, с. 177]), означено мікрообразом ковпака («<...> і тобі горе, хоч ти й надів на себе ковпак революціонера»

[383, с. 144]), що викликає алузії з ковпаком блазня й також асоціюється з виставою / театром. Цей асоціативний ряд можна доповнити і мікрообразом внутрішньозапальних взаємовідносин, настроїв, невірноваженості як «лантуха усякого лахміття», які перебирає Кірка, «як остання старчиха, що тремтить над кожною ганчіркою» [383, с. 150] (так оцінює розмову-пошук провокатора трохи прозрілий від кохання Мандибула). У зіставленні понять «стосунки, настрої запальників» і «лахміття» (речей, які, відповідно, можна одягти і зняти) знову спливає думка про те, що життя шполівських терористів – вистава, у якій вони одягають личину емоцій з огляду на сюжет гри («Я нап'яв на себе підозрілу машкару байдужості» [383, с. 318]; Кірка «проясніла вся і, одягши на себе якусь кумедну машкару жорстокості, запально домагалася...» [383, с. 177]; її поведінка справляє «неприродне вражіння» [383, с. 213]).

Л.С., оцінюючи роман з ідеологічних позицій, погоджується з тим, що автор свідомо змалював діяльність химерного революційного запілля. Однак критик мало не ображається на те, що «лише на останніх сторінках роману герої-революціонери приходять до усвідомлення Марксових поглядів і кидають свій хибний шлях терору й запальної роботи. Але ця еволюція не досить переконлива й не стоїть в центрі уваги» [185, с. 484]. Вважаємо, що різкий перехід шполівських гуртківців від народницьких ідей до марксизму з опорою на пролетаріат лише на перший погляд здається невмотивованим. Однак він стає зрозумілим, якщо брати до уваги особливості дитячої психології: забавка в народовців-терористів набридла, стала нецікавою, тому герої, як діти, буквально в одну мить переключаються на нову гру в марксистів. Найбільш яскраво це оприявлено поведінкою і думками розчарованої провалом замаху Кірки, яка опинилася серед робітників: «*Як дитина, що їй у гіркому плачу несподівано показали зовсім нову, раніш незнану й дивну цяцьку, вона тільки розгублено втопила свій погляд у ворухливий натовп, а на виду її затанцювали мінливі тіні цікавості і тривоги*» (курсив наш. – Л. К.) [383, с. 259]. Герої вирішують приєднатися

до пролетаріату, чим завершується роман, і що можна потлумачити як те, що розпочинається нова гра, у якій герої оберуть собі інший образ або, якщо говорити сучасними термінами, нову аватарку.

Ще один можливий аспект прочитання фіналу роману Ю. Шпола пов'язаний з художньою реалізацією проблеми кохання.

Згідно з революційною ідеологією, жодна людина не має права на особисте життя, кохання в той час, коли всі виборюють комунізм чи будують соціалістичну державу. Іконою справжнього революціонера став Павка Корчагін («Як гартувалася сталь» Миколи Островського). У романі Юліана Шпола герої-терористи також по-наївному переконані, що кохання можна заборонити / скасувати, перенести, мов залізничний потяг, на інший час. Та, на превеликий жаль шполівських запільників, «у природи все відбувається нормально» [383, с. 144], вона не дає «ганьбити свої непорушні закони» [383, с. 144], тому химерні борці закохуються одне в одного, переживають дикі ревнощі (Я-Іван закохується в незнайомку в потязі; Кірка і Мавка потай кохають Озона; «послідовний аскет революції», «басейн принципальності», «фонтан несподіваності» [383, с. 136] Мандибула відчуває любовний потяг до своєї соратниці Кірки, всього лиш раз побачивши її литку (цю деталь декодуємо як замаскований натяк на пушкінське оспівування жіночих ніжок як найбільш сексуальної частини жіночого тіла)).

На перший погляд здається, що життя і пригоди героїв усе розставили на свої місця: одвічні статеві інстинкти, прагнення сімейного затишку виявилися сильнішими за народницько-романтичні ідеали, тому Мавка і Мем, Мандибула і Кірка швиденько облаштували з конспіративного житла сімейне кубельце. Саме на отаке поверхове прочитання любовного шару роману Ю. Шпола спокусився критик, що сховався під псевдонімом Арс. Лібристо. Для нього золоті лисенята – золоті цуценята, які «революційними» забавами підігрують свою пристрасть і «скажено кохаються одно з одним і живуть, кожне з іншим» [12, с. 487].

Уважаємо, головний сенс любовного дискурсу «Золотих лисенят» замаскований в іменах героїнь й орієнтований на «свого читача», який за пишними фразами і пафосними дискусіями про революційні діяння, вільні стосунки, любов як «дрібне і буденне» [383, с. 211] повинен розгледіти прагнення любові як ще однієї адреналіноситуації. Імена героїнь так чи інакше викликають алюзії із шаленим коханням, неймовірною пристрастю (ім'я Мавки є прямим посиланням на «Лісову пісню» Лесі Українки; Кірка – міфічна спокусниця Одиссея [297, с. 126]; ім'я Оксана асоціюється з дитячим коханням Т. Шевченка, «Бояриненю» Лесі Українки, а сама любовна пригода Я-Івана сприймається як іронічна репліка імпресіоністичної новели Володимира Винниченка «Момент» (1910)). Уся система заплутаних стосунків і взаємозв'язків між персонажами роману лише на перший погляд здається випадковою, хаотичною. Герої, які постійно виголошують затерті для того часу сентенції про ідеї революції, «полові питання», – це звичайні люди, які ще не зазнали справжнього кохання / пристрасті, тому й намагалися цим знехтувати. Саме кохання відбиває у них смак до гри в полум'яних народовців-терористів і заохочує перейти до гри в марксистів (чи й не через те, що Маркс стверджував цінність сім'ї як найменшої чарунки суспільства).

Смислово багат шаровість роману оприявлено вже його назвою: масовий читач, безперечно, ухопиться за поверхове тлумачення золотих лисенят не лише як сонячних променів («аж виплигнуло сонце. В уяві мені промайнули золоті лисенята» [383, с. 133]), а і як відблисків комуністичного майбутнього, яке обов'язково настане, якщо герої діятимуть на благо революції. На користь такого змістового наповнення образу свідчить зовнішня ознака лисенят – яскраво-руде хутро, що асоціюється з полум'ям революції (герої охоплені полум'ям революції).

Ще одне романтичне прочитання образу золотих лисенят подано в казці про золоте яєчко, з якого вилупиться не пташка, і не лисичка, а людина: «І буде вона дівчина з синіми очима і русою косою. А коли

виросте, то ніколи не знатиме свого справжнього місця, бо дві душі буде в тієї дівчини. Одна душа золотого спокою і синього щастя, а друга душа – чорної колотнечі і червоної пристрасті. Так вона і буде між тими двома душами хилитися весь свій вік» [383, с. 200]. Цю казку оповідає Мавка в листі до Мема. Вона романтично ототожнює себе з казковою дівчиною і гадає, що тепер Мем повинен зрозуміти її розколотість між ніжною любов'ю до нього і шаленою пристрастю до Озона. Однак душевною роздвоєністю позначені всі герої роману, які прагнуть бути на вістрі суспільно-політичних перетворень, відчуті справжні «червоні пристрасті», але обирають буденні стосунки, лише імітуючи запільну діяльність, бо, як зауважив Я-Іван сам про себе, «гра у відвагу» ніколи не була його «улюбленим спортом» [383, с. 157].

З іншого боку, у свідомості людей з образом лиса пов'язаний стійкий комплекс таких значень, як хитрість, спритність, кмітливість, обережність, та, найголовніше, обман, несправжність, фальш. У романі Ю. Шпола така негативна семантика образу лиса нейтралізована за допомогою епітета «золотий», що викликає відчуття чогось дорогоцінного, сонячного, щасливого. Революційна діяльність героїв роману несправжня, вони потішні, як маленькі безтурботні лисенята, що, забавляючись, ховаються одне від одного, стежать одне за одним (Я-Іван відчувши стежу, під впливом правічного «хижого інстинкту» сам починає «стежити», «полювати» за красунею Оксаною [383, с. 126]; поведінка Кірки нагадує поведінку лисички: «зібгавшись навприсядки в клубочок, вона тоді шорстким оком обдивляється все навколо, а потім злякано німіє» [383, с. 255]; натовп у момент небезпеки – «полохливе, оголене звірятко, що знало тепер тільки себе і дбало тільки про себе» [383, с. 239]).

Як зазначила Мар'яна Лановик, «літературний текст пропонує не готове завершене зображення, а лише натяки – нарис образного уявлення, що потрібно розвинути; контури, які слід конкретизувати і заповнити, – сконцентрувати пластичну картину, створивши цілісний зоровий образ»

[186, с. 146]. Маріанна Дан, осмислюючи різноманітні типи квестів, репрезентованих у різних жанрах, починаючи з казок і завершуючи сучасними фільмами про людину, яка долає перепони, стверджує: всі вони фактично засновані на давньому оповідному патерні ініціації, метою якого є подолання викликів (духовних пошуків), що сприяють розвитку особистості [407, с. 216]. Юліан Шпол, використовуючи в межах одного твору поетику казки, середньовічного лицарського роману, реалістичного, соціально-психологічного, авантюрно-пригодницького роману, роману потоку свідомості, публіцистики, пропонує читачеві розвинути образні «натяки», провокує його до інтелектуальних зусиль, змушує самому вирішувати, що це:

– романтична оповідь про молодих людей, які нарешті втрапляють на ідейно правильний шлях, їхнє хитання між душевним спокоєм і червоною пристрасстю;

– іронічний пастиш про осіб, що граються в запільну діяльність, люблять не народ, а свою мрію про нього, своє уявлення про нього;

– рольові ігри «песиків» і «сучечок» [12, с. 486], відірваних від реалій життя, з прагненням пережити адреналінові ситуації.

Отже, маємо всі підстави стверджувати, що романтично-іронічний роман Ю. Шпола «Золоті лисенята» – це український роман-квест: багаторівневий текст. На масового читача розрахований подієвий шар роману, організований за канонами авантюрно-пригодницького жанру (небезпечно-романтична подорож, щасливі хвилини кохання, любовні трикутники, очікування смерті й несподіваний порятунок, утечі, загибель соратника, переховування, підпільні зібрання, конспірація, невдалі терористичні акти), й оманлива романтизація героїв. Герої Ю. Шпола, організувавши своє «запілля» із відповідними атрибутами (підпільними псевдонімами, конспірацією, ідеологічними диспутами тощо), отримують задоволення від цієї збудливої авантюрної гри. У романі скрізь розкидано коди до розуміння життя актантів як романтичної гри дітей, яким не вистачає адреналіну (наскрізні мікрообрази рожевих мрій, фантазій, вигадкування, чи

не єдина портретна деталь героїв – блакитні очі). Та особливістю цієї гри в запілля є те, що вона відбувається в польових умовах, тобто зі справжньою масовкою / народом, арештами, іноді навіть смертю, однак усі стеження за ними, провокатори – значною мірою є результатом випадковості чи бурхливої уяви самих революціонерів, а провалені операції – наслідок неузгодженості дій, надмірної законспірованості. Юліан Шпол, використовуючи в межах одного твору поетику казки, середньовічного лицарського роману, реалістичного, соціально-психологічного, авантюрно-пригодницького роману, роману потоку свідомості, публіцистики, провокує читача до інтелектуальних зусиль, змушує самому вирішувати, що це – романтична оповідь про молодих революціонерів чи іронічний пастиш про осіб, що граються в запільну діяльність, люблять не народ, а своє уявлення про нього, чи роман-квест про життя людей як гру, систему ігор з єдиною метою: отримати задоволення від адреналінових викидів.

Висновки до розділу 4

У 20–30 роках ХХ століття українські письменники розробляють нові для українського авантюрно-пригодницького дискурсу жанри – чорний і готичний, детективний і шпигунський романи, горор, роман-квест.

Жанр чорного роману в українській літературі стартує повістю Гео Шкурупія «Штаб смерті». У моделюванні образу Чучупака використано деталі, які з часом стануть штампами для стрічок у техніці поіг про крутого злочинця (актант постійно курить, незворушний і небагатослівний навіть у смертельно небезпечних ситуаціях, фізично розвинений і сильний, самовпевнений, безжалісний і холоднокровний; у головного героя несподівано і підступно стріляють, він умирає, та не одразу), маніяка (Чучупак обирає певний тип жертв, надсилає листа, у якому попереджає про нові жертви, планує вбивство до деталей, хоче бути впійманим, дії

останнього зумовлені психічною травмою). На час виходу повісті образ маніяка-вбивці ще не був самодостатнім і популярним у світовому мистецтві загалом, отож маємо всі підстави стверджувати, що Гео Шкурупій увів у літературу і розробив майбутній для світового кінематографу архетипний сюжет про маніяка-вбивцю. Для української літератури новою була і психоаналітична інтерпретація злочинів як наслідку травмування героя. Твір має подвійне прочитання: його можна розглядати і як кримінальну драму про людину, що внаслідок жорстокості світу стала маніяком-вбивцею, і як історію крутого злочинця, який «наводив лад» у світі, маючи свій кодекс честі. Письменник мав на меті не лише розважити, а й шокувати читача, викликати психічний стрес та невимовний жах від учинків молодика. Повість Г. Шкурупія має низку художніх елементів, притаманних фільмам у техніці поіг (загальна атмосфера тривожності й напруженості; герой найчастіше зображується як чорна постать; його трагічне минуле з'ясовується в середині повісті). Саспенс створюється за рахунок хронотопу, звукових деталей із семантикою несподіваності, уникання героєм небезпеки в останню мить. Використані у повісті прийоми перекидають місток до естетики німецького експресіоністичного кіно.

Українська готична проза 20–30-х років ХХ століття найбільш яскраво репрезентована повістю В. Ярошенка «Гробовище». У творі обіграно типові для готичного жанру складики: історія дівчини, ізольованої у просторі дому під владою тиранічного батька, мотиви попередження про містичну небезпеку, ситуації переживання жаху і неможливості втекти від загрози, «монструозні» персонажі (пан Дейнека, сторож Макар Горбатий і божевільний Матвій Шостопал). Елементи повісті В. Ярошенка так чітко улягають у канон готичного роману, що можна і не зауважити іронії. Осмішування готичної поетики в «Гробовищі» виявляється насамперед на рівні моделювання образу Петра Гері (курсант кавалерійських курсів ходить пішки, має пересічну зовнішність, не метикуватий; утягується в неприємну пригоду через свою цікавість до того, що відбувається на гробовищі (що

вказує на героя як такого, що хоче пережити адреналінову ситуацію)). Страхітливе кладовище як готичний простір у повісті В. Ярошенка легко декодується як несвідома потреба героя зіткнутися з придушеними страхами і віруваннями.

Першим українським горором вважаємо повість Гео Шкурупія «Страшна мить», де нагнітання жаху в читача було свідомою мистецькою стратегією письменника. Містичний жах виформовується в реципієнта через нав'язливе використання слів із семантикою смерті та інфернальності, деталі, які змушують внутрішньо здригнутися. Моторошні ситуації увиразнено естетикою огидного. Саспенс виформовується не лише за допомогою візуального, а й аудіального ряду, особливо через згадки про доволі тривожну музику, різкий шум, неприємні механічні звуки, кінематографічні прийоми гри світла і тіні, що вияскравлюють метафізичну сутність окремих персонажів. Для загострення означеного стану у повісті використовуються скримери. Повість відзначається різкою й алогічною зміною подій, від чого сприймається як «нарізка» містично жаских і натуралістично непривабливих ситуацій, у які потрапляють герої під час їхнього шаленого бігу нічними вулицями міста. Таке поєднання фрагментів тексту можна означити як кліповий монтаж.

Юрій Шовкопляс започаткував перший в українській літературі друкований детективний серіал «Проникливість лікаря Піддубного». В основі його серії оповідань лежить класична детективна фабула: стається злочин, винного знайдено шляхом логічних умовиводів; справжні обставини подій не повідомляються до закінчення розслідування. Читач має можливість ознайомитися з процесом розслідування, оцінити вже відомі факти й побудувати власні версії. Відповідно до канону детективу, в оповіданнях Ю. Шовкопляса діє не професіонал, а любитель. Допитливий детектив має компаньйона, який відтінює геніальність мислення лікаря, що випадково опиняється на місці злочину. Відповідно до канону, у творах розкидано деталі до розгадування криміналу, які подаються через сприйняття

компаньйона, та останній жодним чином не пов'язує їх з убивством. Однак саме через діалоги з ним читач дізнається, які деталі на місці злочину прислужилися для його розкриття. У детективних серіях Ю. Шовкопляса епізоди монтуються за хронологічним принципом, причинно-наслідковими зв'язками, а побутові злочини, що лягли в основу сюжетів, є типовим для сучасного письменникові життя.

Новий для української літератури шпигунський жанр започатковано повістями О. Досвітнього «Нас було троє» та Ю. Смолича «Півтори людини».

Повість «Нас було троє» містить типові для шпигунського жанру елементи (герої вирушають для підпільної роботи до Західної України, вони мають легенду і відповідно до неї одягаються; актанти діють в умовах секретності; на підпільників звідусіль чатують небезпеки та випробування). Відповідно до канону образу шпигуна, головний герой О. Досвітнього має аналітичне мислення, уміє контролювати власні емоції. У повісті образ Леоніда Віоліна доповнений образом його друга Гриця, ідеальної людини-машини, для якого адреналінові ситуації є внутрішньою потребою. Обидва герої наділені типово авантюрними рисами – сміливі й зухвалі, схильні до ризикованих для життя вчинків, суспільні перетворення сприймають як можливість постійно перебувати на грані життя і смерті, що вказує на них як на адреналінозалежних. Повість «Нас було троє» інкрустовано сюжетною лінією з арсеналу пригодницького жанру: коханням Люська і Жабі. Останній також властивий авантюризм як латентна, не усвідомлена навіть самою дівчиною внутрішня потреба переживати гострі ситуації. Попри те, що сюжет повісті О. Досвітнього «Нас було троє» відповідає канонам пригодницького жанру (просторове переміщення героїв, чіткий поділ персонажів на хороших і поганих), класифікуємо твір як адреналіновий або авантюрно-пригодницький, адже її герої опиняються у вирі революційних подій не лише через прагнення справедливості, а й через внутрішню потребу переживати гострі відчуття.

У повісті Ю. Смолича кліше шпигунського роману максимально оголене: пересічний інженер-початківець випадково опиняється у вирі загадкових подій, стає жертвою таємничого нападу і розпочинає власне розслідування, у результаті чого буде викрито двох контрреволюціонерів. У повісті «перевернуто» штампи шпигунського роману, адже у статусі компаньйона простацького Смика опиняється агент ДПУ, справжній супермен. В образі останнього є деталі, які відсилають до конандойлівського образу Шерлока Голмса. Сюжет полювання на шпигунів ускладнено додатковими лініями, перетинання яких і породжує комізм ситуацій. Відповідно до літературного штампу, вловлений шпигун повинен розповісти все про діяльність, однак у творі Ю. Смолича використано мінус-прийом: контрреволюціонери гинуть, так і не повідомивши, кому мали би вручити план. Повість є пародією на шпигунський роман, термінами сучасного літературознавства пропонуємо класифікувати її як іронічний шпигунський детектив. Пародійність виявляється не лише в нанизуванні безглузких ситуацій, а й у порушенні єдності теми і стилю оповіді. У повісті осмішуються не лише літературні канони, а й сучасна письменникові дійсність. Іронія досягається використанням зниженої лексики, уведенням деталей і ситуацій, що не відповідають традиційним шаблонам шпигунського роману.

Першим українським романом-квестом вважаємо «Золоті лисенята» Ю. Шпола. Це своєрідна мозаїка життя різних героїв, яких об'єднує участь у таємній партії. Твір написано на гребені модної на той час в українській літературі авантюрно-пародійної хвилі, коли роман перетворювався на літературну гру. На масового читача розрахований подієвий шар роману (небезпечно-романтична подорож, щасливі хвилини несподіваного кохання, любовні трикутники, очікування смерті й несподіваний порятунок, утечі, загибель соратника, переховування, підпільні зібрання, конспірація, невдалі терористичні акти тощо), й оманлива романтизація актантів. Герої Ю. Шпола, організувавши своє «запілля», отримують від діяльності

задоволення, як від збудливої авантюрної гри. У романі скрізь розкидано коди до розуміння життя актантів як дитячої гри. Та її особливістю є те, що вона відбувається в польових умовах, тобто зі справжніми арештами, смертю, усі стеження за ними, провокатори – значною мірою є результатом випадковості чи бурхливої уяви самих революціонерів, а провалені операції – наслідок неузгодженості дій, надмірної законспірованості. Поєднуючи в межах одного твору поезику казки, середньовічного лицарського роману, реалістичного, соціально-психологічного, авантюрно-пригодницького роману, роману потоку свідомості, публіцистики, Юліан Шпол провокує читача до інтелектуальних зусиль, змушує самому вирішувати, що це – романтична оповідь про молодих революціонерів чи іронічний пастиш про осіб, що граються в запільну діяльність лише задля того, щоб отримати задоволення від адреналінових викидів.

Подальший розвій жанрів чорного, готичного, детективного і шпигунського романів, горору, роману-квесту в наступні десятиліття з відомих причин не відбудеться. Їх реанімація розпочнеться вже в кінці ХХ – на початку ХХІ століття.

РОЗДІЛ 5

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ФАНТАСТИКИ

Інтенсивний науково-технічний прогрес кінця XIX – початку XX століття спричинив піднесення фантастичної прози як однієї з магістралей світового авантюрно-пригодницького метажанру. Герої фантастики – люди, які свідомо прагнуть адреналінових ситуацій, тому без вагань погоджуються на подорожі в часі, у космосі, вирушають на пошуки екзотичних світів. Дуже часто в ролі актанта фантастичного твору виступає честолюбний учений, який проводить неймовірні експерименти, робить відкриття, аби довести свою вищість у науковому світі чи й просто здобути матеріальні блага, не зважаючи на людські жертви. Як зазначив Юрій Лотман, атмосфера бурхливого розвитку науки, техніки, культури в різні епохи породжувала психологію оптимістичної віри в усевладність людського генія, безмежність його можливостей, й одночасно активізувала дух авантюризму й аморалізму, уособлений в іпостасях Фауста і Дракули [204, с. 628], а також страх перед науковими досягненнями, коли учений сприймався як злий чарівник / маг, за спиною якого стоїть диявол [204, с. 629].

Художні пошуки й експерименти в цьому напрямі української літератури першої третини XX століття вилилися в надзвичайно цікаве явище – фантастичну прозу, оприявлену іменами В. Винниченка («Сонячна машина», 1924), В. Владка («Аргонавти Всесвіту», 1935), В. Гадзінського («Кінець», 1927), сестер Кардиналовських («Сонця!», 1926), С. Касянюка («Омашинення людства», «Нова утопія», 1922), М. Капія («Країна блакитних орхідей», 1932), П. Крата («Коли зійшло сонце: оповіданє з 2000 року», 1918), О. Слісаренка («Чорний Ангел», 1929; «Авеніта», 1930), Ю. Смолича («Останній Ейджевуд», 1926; трилогія «Прекрасні катастрофи», 1929–1934), М. Чайковського («За силу сонця», 1918).

5.1. Скіфо-сарматська історія в координатах хронофантастики: оповідання О. Слісаренка «Князь Барціла» (1926)

Протягом ХХ століття першість використання у світовій літературі прийому подорожі в часі приписувалася різним письменникам, що видрукували свої твори приблизно в один час. Традиційно зачинателем хронофантастики вважається Едвард Мітчел з його оповіданням «Годинник, що йшов назад» (1881). Ідею мандрів у часі було використано в романах Марії Кореллі «Роман двох світів» (1886), Сватоплука Чеха «Подорож пана Броучека в XV сторіччя» (1888), Марка Твена «Янки при дворі короля Артура» (1889). Останній твір був настільки популярним серед читачів кінця ХІХ – початку ХХ століття, що американський режисер Емет Дж. Флінн зняв за його мотивами німий фільм («A Connecticut Yankee in King Arthur's Court», 1921). Нині відомо, що ще раніше за згаданих письменників прийом переміщення в часі використав норвезький письменник Йоган Вессель у п'єсі «Anno 7603» (1781), а до нього – С. Медден у романі «Спогади про ХХ століття. Листи про державу, очолювану Георгом VI... Отримані як одкровення в 1728 році. У шести томах» (1733). Однак прецедентними для фантастики, на думку багатьох літературознавців, усе ж стали оповідання «Аргонавти часу» (1888) й роман «Машина часу» (інша назва – «Історія мандрівника в часі») (1895) Герберта Велза, де герої планують подорож у часі, використовуючи для цього науково-технічні досягнення. Саме велзівські твори ініціювали художнє розроблення теми подорожей у часі за допомогою машини часу, міжчасових порталів, гіпнозу, телепатії, пам'яті й навіть спогадів: «Спадкоємці: екстравагантна історія» (1901) Джозефа Конрада і Форда Медокса Геффера, «Міжзоряний мандрівник» (1915) Джека Лондона. Так, у романі Джека Лондона засуджений до смерті персонаж, використовуючи відомий серед ув'язнених метод малої смерті (уведення самого себе в транс) подорожує у свої минулі життя і цим полегшує біль від

гамівної сорочки. У літературних сегментах інтернету твори про несподівані для самих героїв переміщення у часі означаються як «потраплянство», що неминуче викликає асоціації з потраплянням у халепу, а це своєю чергою перекидає місток до авантюрно-пригодницького дискурсу. Подібної думки дотримується і С. Філоненко, зокрема вона зазначила: «Потраплянець, випадкова подорож, time slip – формула фантастичної та пригодницької літератури, що базується на випадковому перенесенні людини в інший час, простір чи в альтернативний світ» [337, с. 131]. Неформальний же термін «жанр потраплянства» [261] побутує паралельно з більш-менш «узаконеними» поняттями «темпоральна фантастика», «хроноопера», «хронофантастика» [347]. Пропонуємо кодифікувати згадане поняття, зокрема використовувати термін «хронофантастика» і варіативні до нього терміни «темпоральна фантастика», «хроноопера», «хроноподорож» як узагальнене поняття, що включає не лише твори, у яких людина свідомо шукає способи переміщення в часі й погоджується на це перенесення добровільно, а й твори жанру «потраплянства», де герої переміщуються в часі проти власної волі, не плануючи цього (відповідно, «потраплянство» розглядаємо як піджанр хронофантастики).

Яскравою ілюстрацією жанру хронофантастики в українській літературі є роман Любка Дереша «Намір!» (2006), який ми детально дослідили в статті⁴⁴ [159]. Власне жанр потраплянства, на нашу думку, уведено в українську літературу оповіданням О. Слісаренка «Князь Барціла» (1926). Звертаємо увагу на те, що цим твором імплантується і нова для української літератури тема скіфо-сарматської історії. Український читач уперше отримав можливість побачити особливості побутування давніх

⁴⁴ Герой роману Л. Дереша «Намір!» (2006) пропонує своє тлумачення феноменальної пам'яті – це не відтворення колись завченого, а процес миттєвого перенесення свідомості людини, телепортування в місце і час, коли вона сприймала інформацію, така собі «екскурсія на машині часу». Своїми пригодами герой доводить, що воля / душа може безкінечно подорожувати / телепортуватися в часі та просторі, дивитися на світ очима сонця, комахи чи рослини. Кожне матеріальне тіло – це згусток пам'яті / інформації, і людська воля може зчитувати її, проживати її життя як фізично, так і емоційно.

племен на території України очима свого сучасника, зокрема дізнатися, як виглядав одяг кочовиків, ознайомитися з обрядом поховання померлого вождя.

Якщо в романі С. Меддена подорож між часами здійснюється за допомогою божественної сили (ангел із майбутнього приносить головному герою листи, у яких описано події ХХ століття), у п'єсі Йогана Весселя персонажі потрапляють у майбутнє за допомогою феї, у романі Марка Твена янки опиняється в епосі раннього Середньовіччя через травму голови, у Е. Мітчела і Г. Велза – з допомогою пристроїв, то в оповіданні Олекси Слісаренка з цією метою використовується вже відомий в українській літературі прийом сну, що стає рамкою для основного сюжету. Реалізуючи код сну, О. Слісаренко спирається на давні вірування українців, згідно з якими, сон – це «мандри душі в іншому світі», що прирівнюються до тимчасової смерті, бо душа вилітає з тіла [53, с. 495]. В оповіданні «Князь Барціла» через деталі засинання героя – асистента Деменка – сон останнього також сприймається як тимчасова смерть: «Нарешті він *полетів у м'яжку безодню* сну, а там десь *вгорі над прірвою*, ще лунали слова Бергена, закоханого в сучасності. <...> / А Деменко вже давно не слухав. *Його засипала чорна лава сну* все вище й вище... як над сарматським князем *підносила могила* легка, як пух, і заспокоююча...» (курсив наш. – Л. К.) [292, с. 9–10]. З. Фройд, узагальнюючи думки своїх попередників у вивченні сну і спираючись на власні дослідження, стверджував: «Головною характерною рисою сновидіння є те, що воно провокується бажанням, виконання цього бажання є змістом сновидіння. Ще однією постійною рисою є те, що сновидіння не просто виражає думку, а є за своєю суттю галюцинаторним переживанням здійснення бажання» [342, с. 79]. Тобто сон / перенесення слісаренківського героя є своєрідною реалізацією його прагнень опинитися серед скіфів і сарматів, адже сучасна для нього дійсність «гидка, як проститутка», «сіра і убога» [292, с. 9]. Час в оповіданні представлений своєрідно: сон протягом однієї ночі у теперішньому часі

охоплює дванадцять років життя в минулому. Єднальними ланками між минулим і сучасним є образи степу і сонця як одвічних і незмінних реалій цього світу, де життя людини становить лише мізерний шматочок часу.

У творах Й. Весселя, Е. Мітчела, С. Чеха, Марка Твена, Г. Велза актанти переносяться в інший час у своєму тілі, зберігаючи одяг, знання і вміння. У тексті О. Слісаренка переміщується лише свідомість героя, опиняючись у тілі скіфського знахаря-ворожбита Бісарта з племені Саїв, про що свідчить подив Деменка від свого зовнішнього вигляду: «Аж тепер він оглянув себе, і здивування прикувало його очі до ніг. На них були озуті коротенькі шкіряні напівпанчохи, напівчеревики, зав'язані плетеним ремінцем коло кісточок поверх коротеньких халявок. В халявки вправлено ногавиці чудернацьких штанів з грубої рядюги, а до колін спадала сорочка з такої самої рядюги, тільки вибійчаної. І все те брудне і засмальцьоване» [292, с. 10]. З одного боку видається, що слісаренківський герой опиняється в минулому на «своєму» місці, тобто в тілі того, ким він був раніше. З іншого – Деменко був асистентом професора Бергена на археологічних розкопках могили сарматського вождя, тобто мав історичну освіту, що знімає питання, як він зміг швидко зорієнтуватися в реаліях того часу.

Особливістю художньої інтерпретації часового переміщення в оповіданні О. Слісаренка є своєрідний хронопортал: герой засинає і прокидається в шатрі, що був поставлений у так званому місці сили (згадаймо, поруч була могила князя Барціли, а таким місцям завше приписувалася загадкова сила, і будувати там поселення заборонялося (найближче село було за десять кілометрів)). Стародавні люди відчували енергетичні зони й розміщували в них сакральні споруди, де людина могла б очиститися від негативної енергії, зцілитися. Ці будови мали різну форму, та обов'язковим елементом був гострий верх у вигляді конуса чи купола, що засвідчено насамперед християнськими церквами і соборами, єгипетськими пірамідами. В оповіданні О. Слісаренка шатро постає не лише як незмінна деталь побутування кочовиків й археологів та ще однією єднальною ланкою

між минулим і сучасним, а й своєрідною трансформацією сакральної споруди, адже також має форму конуса. В аспекті міжчасового переміщення в оповіданні «Князь Барціла» цю особливість тимчасової споруди можемо декодувати як указівку на містеріальне дійство, під час якого неофіт отримає певні знання.

Юлія Вишницька, аналізуючи сценарій ініціації як реалізацію міфологеми Шляху, зауважила, що ініціація, «<...> маючи на меті якісні внутрішні й зовнішні зміни, що відбудуться з ініційованим, обов'язково передбачає жертвовність і – як наслідок – тимчасову втрату свого Я, і це має символічний підтекст. Тобто зрештою ініціація покликана виконувати терапевтично-психологічну функцію зцілення» [52, с. 413]. На ситуації перебування слісаренківського героя в минулому як своєрідної ініціації акцентовано кількістю років, прожитих асистентом у тілі скіфа: «та тільки на *дванадцятomu році* неволі Бісарт цілком примирився зі своїм становищем» (курсив наш. – Л. К.) [292, с. 11]. У нумерології українців число дванадцять означало «вселенський і одночасно духовний лад», завершеність циклу і повноту буття [53, с. 586]. Саме стільки часу потрібно було Деменку для того, щоб усвідомити найбільше культурне досягнення його часу – відносну свободу і захищеність людини. Безперечно, початок ХХ століття, у якому побутує асистент, не ідеальний, що по суті й спровокувало його неприйняття («Мене, людину примушують робити те, що мені органічно противно, настирливо лізуть у найдрібніші шпаринки мого життя, плюють мені в душу... вимагають, щоб я думав так, як і всі, і все це во ім'я визволення» [292, с. 9]), однак, порівняно з давніми часами, вже ніхто не має права закопати живцем раба / робітника разом із померлим власником-князем / роботодавцем, а дотримання елементарних правил гігієни дозволяє уникнути багатьох хвороб, усунути поширення епідемій. І хоча за дванадцять років Бісарт / Деменко вже й так відчув на власній шкірі, що значить бути «дійсним невольником» [292, с. 13], остаточне розуміння безправності пересічної людини в стародавні часи, жорстокості скіфо-сарматської епохи

відбувається після смерті Барціли: «Найближчий раб мусить бути похований живцем в одній могилі зі старим князем» [292, с. 13].

Традиційною темою подорожей у минуле є прагнення героїв змінити хід історії. В оповіданні О. Слісаренка «Князь Барціла» подорож має пізнавально-виховне значення для героя, у зв'язку з чим у творі порушено проблему подолання пересічною людиною хибних переконань. Як зазначає Сергій Бабич, «[мі]фологема мандрів належить до давньої системи адоративних міфів про вічне повернення. Пов'язана з ритуалом переходу героя з одного світу в інший, ідея подорожі репрезентує смисл праситуації доступу до священного, своєрідної ініціації героя, наділеного особливим призначенням – пошуку й пізнанням нових цінностей» [16, с. 22].

Споглядаючи, як професор Берген намагається визначити рівень культурного розвитку скіфо-сарматського періоду шляхом огляду речей із могили сарматського вождя, асистент Деменко робить помилковий висновок про культуру як сукупність речей і технічних досягнень, що полегшують і прикрашають життя людини, однак роблять її невільною. Незадоволений своєю сучасністю, герой надто романтизує життя скіфів і сарматів: «Я заздрю рабам отого сарматського князя, що ми його кістки викопали, я заздрю отим дикунам, що не милися роками... вони вірили в грім, в блискавку, в сонце, а ми віримо в годинника, швацьку машину і в удосконалену каналізацію...» [292, с. 9]. Юнак ностальгує за часом, коли, на його думку, люди були вільними і неприв'язаними до побутових зручностей. Подорож у минуле спричинила культурні та світоглядні зрушення у свідомості героя, що вказано деталлю мислення: «Нові і незвичні думки теплими течіями шумували в мозку» [292, с. 14]. Раїса Ленда, досліджуючи творчу спадщину О. Слісаренка, зазначила: «Зміщення хронотопа – образ людини в цілковито новій, зумовленій добою, часом ситуативній ролі – предмет зображення в оповіданнях О.Слісаренка "Князь Барціла", "Смерть генерала Гетераса", "Ігумен і князь"; в оповіданні "Князь Барціла" письменник визначає головну

причину такого зміщення: це можливість для людини визволитися з-під влади обставин, досягаючи внутрішнього переродження» [191, с. 7].

Лише пробувши дванадцять років серед сарматів, Деменко усвідомлює: щоденна гігієна, якої дотримується професор, – це не естетичний вибрик, а життєва необхідність, що дозволяє уникнути багатьох хвороб, зокрема вошей (нужі), що подвійне шатро – це не зайва розкіш, а захист він негоди і можливість уникнути застуди. Герой долає тимчасову смерть / прокидається і повертається у свою реальність: «[у]ява Бісартова дивно подвоїлася по тому, як він двічі чхнув <...>» [292, с. 14]. Чхання як фізіологічна дія, властива лише живим людям, сприймається не інакше як маркер повернення героя зі світу мертвих у світ живих (зокрема чхає дитячко шунамітянки, яке оживив пророк Єлисей (Друга книга Царів. 4: 32–35) [29, с. 408]). Доказом того, що переміщалася лише свідомість асистента, є й портретні деталі після повернення у свій час (точніше їхня відсутність) – «[н]а ногах були брудні карпетки, надіті од комарів, а на руках жодних слідів од ременю... Мацнув голову – й вона ціла і крові ніде не видно...» (курсив наш. – Л. К.) [292, с. 14].

Умовність фантастичного сюжету оповідання Олекси Слісаренка, його повчальний характер сприяє розумінню того, що культурний рівень розвитку суспільства – це насамперед такий рівень організації суспільного життя, за якого людина має можливість реалізувати свої творчі здібності, духовний потенціал, результатом чого і є матеріальні цінності; це міра ставлення людини до себе самої й до інших людей. Саме духовні орієнтири, запити і потреби людини визначають її культурний рівень, а отже, і культурний рівень її часу. Кістки рабів поруч із довершеною зброєю і недолугими прикрасами з могили вождя – це лише вершини культурного айсберга, які вказують на те, що в епоху сарматського князя пересічна людина була звичайною річчю, яку власник забирав із собою навіть у могилу.

Отже, оповідання О. Слісаренка «Князь Барціла» є яскравим зразком української хронофантастики, виявляючи таку її атрибутивну рису, як подорож героя в часі. Цим твором імплантується нова й екзотична для

української літератури тема історії скіфо-сарматського періоду. Час в оповіданні представлений своєрідно: сон протягом однієї ночі у теперішньому часі охоплює дванадцять років життя в минулому. Скріпами між минулим і сучасним є образи степу і сонця як одвічних та незмінних реалій цього світу.

Традиційно у творах актанти переносяться в інший час у своєму тілі, зберігаючи одяг, свої знання і вміння. У тексті О. Слісаренка переміщується лише свідомість героя, опиняючись у тілі скіфського знахаря-ворожбита. Особливістю художньої інтерпретації часового переміщення в оповіданні є своєрідний хронопортал: герой засинає і прокидається в шатрі, поставленому у так званому місці сили. Шатро постає не лише як незмінна деталь побутування кочовиків й археологів та ще одним художнім скріпом між минулим і сучасним, а й своєрідною трансформацією сакральної споруди, адже також має форму конуса. В аспекті міжчасового переміщення в оповіданні цю особливість споруди можемо декодувати як указівку на містеріальне дійство. Традиційною темою подорожей у минуле є прагнення героїв змінити хід історії. В оповіданні «Князь Барціла» подорож має пізнавально-виховне значення для героя, у зв'язку з чим у творі порушено проблему подолання пересічною людиною хибних переконань. Аналізований твір має виразну ідейно-естетичну специфіку. Наскрізною є не ідея зміни хронології чи наслідків подій, а внутрішній розвиток особистості.

5.2. Роман Ю. Смолича «Господарство доктора Гальванеску» (1928) як перший український трилер

Уперше «Господарство доктора Гальванеску» Юрія Смолича з авторським визначенням «фантастичний роман» було надруковано частинами в «Універсальному журналі» протягом 1928 (№ 1) – 1929 (№ 3/5) років. Згодом разом із романами «Що було потім» (1930), «Ще одна

прекрасна катастрофа» (1932) «Господарство доктора Гальванеску» складе науково-фантастичну трилогію «Прекрасні катастрофи». Ю. Смолич у своїх спогадах зазначив: «Ми з ним [Ю. Шовкоплясом] удвох зачали в “УЖі” два літературних жанри – широко розповсюджені в усіх літературах світу, однак до того часу зовсім відсутні в українській літературі (на нашу думку, це шкідливо обмежувало українську літературу виключно традиціями сільської сюжетності та стилістики і тим самим заганяло українську літературу у провінційний закутень): я започаткував серію науково-фантастичних романів (“Господарство доктора Гальванеску”), Шовкопляс – кримінальний роман, детектив (“Записки лікаря Піддубного”)» (курсив наш. – Л. К.) [308, с. 126]. Як згадує Ю. Смолич, однією з обов’язкових настанов «Групи А» (членом якої був письменник) був неодмінний зв’язок із науковцями, виробництвом, творчо близьким для письменника: «Я був зв’язаний з велозаводом <...> [308, с. 136]. Відповідно до тематичних комплексів, що цікавили мене у зв’язку з книгами, над якими я працював, я вчашав також на турбогенераторний завод, на ХПЗ, ХТЗ та в майстерні технологічного інституту, а також Інституту переливання крові (проф. Бельц) та клініки медінституту (проф. Шапов)» [308, с. 137].

Перша і третя частини трилогії мають однолінійний сюжет, побудований як екскурсію / подорож із перепонами. Позаяк місцем дії є екзотичні для українського читача місцевості – Трансильванія, Індія, – письменник дуже детально описує флору, фауну, акцентує на побутових речах, одязі, стравах, через які реалізовано етноколотит місцевості. Маємо всі підстави стверджувати, що роман Ю. Смолича «Господарство доктора Гальванеску» є першим в українській літературі репрезентантом жанру трилеру.

За найбільш поширеним визначенням трилер (від англ. thrill – «трепет», «thriller» – такий, що викликає трепетання, психічну напруженість) – це «часто детективна історія, у якій сили добра протиставляються силам зла в ситуації “вбий чи будь убитим”» [408].

У творах цього жанру об'єктом «розслідування» стає нелегальна діяльність, міжнародне шпигування, секс, фізичне насильство. У своєму дослідженні термін «трилер» використовуємо як модифікацію авантюрно-пригодницького жанру в літературі й кіно, де акценти зміщуються із дій героя та небезпечних подій навколо нього на його психологічні переживання у відповідних ситуаціях. Прецедентними для трилеру як жанрового різновиду, у якому авантюрно-пригодницький аспект поєднується з готичною естетикою жаху, були оповідання Е. А. По, романи В. Коллінза «Жінка в білому» (1860), «Місячний камінь» (1868).

На думку Альфреда Гічкока, одного із розробників жанру, основоположним для трилеру є саспенс. Цілком очевидно, чому трилер виявився найбільш продуктивним і зручним саме для кіно, адже засоби цього мистецтва давали змогу створити саспенс, наприклад, через тривожну музику, миттєво викликати у глядача шок / жах через раптову зміну плану зйомки, появу актантів чи несподіваний звук. Відлік саспенсу як кінематографічного прийому марковано фільмом братів Люм'єрів «Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота», при перегляді якого вже перші його глядачі схоплювалися з місць від жаху, що потяг їде прямо на них, однак така реакція глядачів була несподіванкою і для самих творців фільму. Як усвідомлений художній прийом саспенс використано у фільмах брендівих режисерів Д. В. Гриффіта, Т. Браунінга (наприклад, фільм «Outside the Law», 1920). Упізнаваною прикметою режисерського стилю цей художній прийом став саме для стрічок А. Гічкока, починаючи із його першого німого трилеру «Жилець» (1926). Пізніше в лекціях та інтерв'ю цього діяча мистецтва було оприлюднено теоретичну базу саспенсу, репрезентовано драматургічні, аудіо-, візуальні методи його творення [327].

Ураховуючи те, що в 20–30 роках ХХ століття українська культура була відкрита до світового простору, можна припустити, що Ю. Смолич був ознайомлений із кінокартинами Д. В. Гриффіта, Т. Браунінга, якими на той час найбільш яскраво експліковано трилер. Зіставляючи час оприлюднення

перших інтерв'ю та лекцій А. Гічкока (40–50-ті роки ХХ століття) [327], його маловідомість як режисера на час створення роману Ю. Смолича, маємо всі підстави стверджувати, що український письменник, спираючись на світові досягнення в жанрі трилеру, одночасно із європейськими митцями, але незалежно від них, виробив художні прийоми, які стануть канонічними для трилеру.

Альфред Гічкок увів до кіномистецького обігу поняття «макгафін»⁴⁵ як дуже важливу мету для головного героя (найчастіше отримання певної інформації), що стає поштовхом до дій. Зміст цієї мети не є вирішальним, тому режисер може й не посвячувати глядача в її деталі, вона (мета) є лише чинником дій героя і подій навколо нього [327, с. 150]. Макгафіном у романі Ю. Смолича «Господарство доктора Гальванеску» є отримання секрету господарювання трансильванського дідича. Юлію Сахно, яка вже два роки здобуває фах агронома в Німеччині, відряджено Берлінською академією до Румунії, аби вивчити (хоча її вчинками засвідчено, що саме вивідати) передовий досвід доктора. Як стверджував А. Гічкок, одне із правил гарного саспенсу – неймовірна кількість натяків, так званих гачків, які чіплятимуть інтерес читача / глядача. У романі Ю. Смолича вже у першому епізоді таким «гачком» є реакція перевізника Йонеско, який говорить про маєток Гальванеску як про щось особливо жаске, хоча й не може пояснити навіть приблизно чому. Не лише старий перевізник, а й інші селяни говорять про дідича з містичним страхом («хай милує бог кожного, хто надовго оселиться в цьому клятому місці»; «ніхто з наших людей, хоч би вмирав з голоду, не піде до пана Гальванеску на роботу»; «синам своїм я заборонив і за чверть гонів наблизитися до земель Гальванеску»; селяни «уникали й вимовляти ім'я Гальванеску»; «Це проклята земля! Хай повсихають ноги тому, хто

⁴⁵ Як згадує А. Гічкок, він узяв це слово з улюбленого шотландського анекдота: «У потягу їдуть два чоловіки. Один питає: “Що це там на багажній полиці?”. Другий відповідає: “О, то це Мак-Гаффіні”. “А що воно таке Мак-Гаффіні?” – “Ну так це ж приладдя для полювання на левів у гірській Шотландії!” – “Але ж у гірській Шотландії не водяться леви”. – “Ну то й немає ніякого Мак-Гаффіні!” [327, с. 150].

переступить межу. Бо ліпше бути калікою, ніж ходити по землі пана...» [303, с. 81–89]).

Із розвитком теми у якості саспенс-гачків у романі Ю. Смолича використано і казковий мотив попередження («<...> ви зобов'язуєтесь самі без мене не виходити за межі малого парку»; «пам'ятайте про нашу умову і не підходьте близько до муру, не наробіть собі неприємностей»; «<...> ви даєте мені слово, що ніде, ні в одному органі преси жодної країни земної кулі не писатимете про те, що побачите й почуєте тут» [303, с. 96]), а також ситуацію несподіваної зустрічі із земляком, який трохи відхиляє завісу над таємницею доктора, не маючи цього на меті. Усе разом насторожує Юлію Сахно, породжує в ній тривогу, але ще більше її «заводить». Тепер вона понад усе хоче дізнатися про причини майже містичного страху людей перед видатним румунським агрономом, який зміг виростити рідкісні для тих широт рослини, штучно зрошуючи поля і сади.

Характерна для трилеру атмосфера напруженості, таємничості й відчуття непередбачуваного жаху в розвитку подій відтворюється в романі Ю. Смолича на різних рівнях організації тексту. Так, з огляду на основоположну для трилеру готичну естетику жаху місце подій у творі відмежовано від цивілізованого світу. Героїня прямує в безлюдне місце, віддалене від населених пунктів, здійснюючи подорож на машині, при цьому ще й переправляється на поромі через озеро, яке у читача неминуче викличе асоціації зі Стіксом; згодом це буде рух у темряві, у лабіринтах, підземних тунелях. Усе це так чи так створює враження, що героїня перебуває в потойбічному світі.

Використовуючи техніку кіно, Ю. Смолич майстерно нагнітає сюжетне напруження вже в ситуації в'їзджання до маєтку, керуючи емоціями читача: «Брама ця так нагло виринула з-за рогу, що Чіпаріу ледве встиг загальмувати. Ще мить – і вони були б врзалися в гострі ґрати» [303, с. 90]. Текст побудовано як кіносценарій, кожен фрагмент є чітким і «зримим». Так, у моделюванні образів слуг і робітників маєтку застосовано кінематографічні

соматизми, якими акцентовано на їхній «механізованості» («Слуга рухався плавко і зовсім беззвучно. З максимальною точністю рухів і жестів. Жодного зайвого жесту, жодного нерозрахованого повороту» [303, с. 101]; «не люди, а якісь автомати» [303, с. 104]).

Маєток Гальванеску зображено у традиціях науково-фантастичної літератури: він споряджений найновішими досягненнями тодішньої науки і техніки (брама із електрозамком і дистанційним управлінням; електроогорожа; гучномовець, який нагадує сучасний домофон; портативний телеграф Гальванеску можна порівняти хіба що із сучасною системою «Розумний дім»). На перший погляд, у господі панує ідилія, однак образи дивного (німого, сліпого і глухого) слуги-хаміта, що вільно переміщується будинком і з'являється саме в потрібний для господаря момент, водограїв, що «самі раптом вибухали дощем рясних крапель» [303, с. 100], зумовлюють вираження стану героїні (і читача), тримаючи її в постійній напрузі, анонсуєчи небезпеку. На те, що в маєтку відбувається щось особливе, вказують деталі-натяки із семантикою пролітої крові та смерті («зафарблення кров'ю»; водограї «червоно відсвічували»; «моторошні тіні»; «електрика згасла, місячні промені вдарили в кімнату й обсипали все своїм чарівним мертвим сьйвом» [303, с. 101–104]).

Згідно з естетикою трилеру, метою якого є «лоскотання нервів» реципієнта, у романі Юрія Смолича художньо реалізовано атмосферу невидимої небезпеки, напруженої тривоги як наскрізної в розвитку сюжетної дії, що досягається насамперед за рахунок звукових і зорових деталей з ефектом несподіванки (зокрема різкі несподівані повороти на території маєтку, приховані гучномовці / підслухувачі, нечутна поява слуги, тріск гілки, що мало не видав героїню, несподівані спалахи світла тощо). Лише деякі сюжетні деталі, що своєю алогічністю викликають відчуття жаху, зразу ж отримують раціональне пояснення; наприклад: «Поспішайте. Ваше кофе⁴⁶ прохолоне, – раптом почулося звідкілясь згори. / Сахно аж кинулася з

⁴⁶ У першому виданні – кава (*Універсальний журнал*. 1928. № 1. С. 35).

несподіванки. Потім глянула вгору. Та нікого не було. Говорила жирандоль. Тобто гучномовець, справно захований серед їх скляних прикрас» [303, с. 98].

Непояснювана, загадкова загроза в маєтку експлікується насамперед через характерні для готичної естетики жаху деталі хронотопу (переважно нічний час, загадкові фігури, що здаються в місячному сяйві привидами, таємничі приміщення, простір замкнено високими мурами). Наскрізною в характеристиці природи на території маєтку є акцентація відчуття моторошності (південна місячна ніч «моторошними тінями, чарівним мертвим сяйвом моторошно скулилася», «моторошний образ», «якось стає моторошно», «безлюддя порожніх, моторошних покоїв» [303, с. 105–106]).

Створюючи двоїстий образ маєтку, письменник у його описі вирізняє деталі, що підкреслюють інфернальність останнього: він оточений високим муром, навколо якого фоса – рівчак із багном [303, с. 62]; його територія нагадує лабіринт, має кільцеві шляхи, що асоціюються із колами пекла Данте. Ці ознаки доповнені характеристикою таємничої лабораторії – «лівого корпусу, де містилися таємничі лабораторії і покої господаря» [303, с. 117], звідки люди виходять по суті мертвими (рух ліворуч і на північ – напрямок мертвого світу в казках). Аби потрапити до неї, героїня має переплисти річку через тунель, що викликає асоціації зі шляхом у потойбічний світ. Обігрується також числовий код, приписуваний дияволу («Ваші покої за коридором ліворуч шості двері»; «До шостих дверей було далеченько» [303, с. 98–99]).

Зміст образу маєтку як світу мертвих оприявнений також через наскрізні характеристики, де домінують деталі холоду і смерті, потойбіччя («Його червоне обличчя було наче спечене, спухле. Від усього тіла віяло якимось мертвим холодом, і дотики його були бридкі. Навіть крізь рукавички відчувався холод наче закостенілих пальців»; «голе тіло відсвічувало надто блідо для смуглявого й червоношкірого нащадка древніх хамітів»; «мимоволі Сахно моторошно скулилася... повз неї пливло щось гидке й незрозуміле»;

слуга – «привид з колекції» [303, с. 104–108]; «дивувала надмірна блідість облич у робітників» [303, с. 105]; «привид на алеї», «місячний міраж», «жахлива примара» [303, с. 106]; «жовтава блідість обличчя», «мертві риси» [303, с. 134]).

Відповідно до канону трилеру, у романі «Господарство доктора Гальванеску» Ю. Смолич на перший план висуває вираження відчуттів героїні. Для експлікації домінант її внутрішнього стану використано ремарки, які безпосередньо чи опосередковано презентують емоційно-психологічний дискомфорт, переляк чи заціпеніння від жаху героїні («з якимсь моторошним почуттям» [303, с. 98]; «нездатна була розвіяти пригніченість» [303, с. 104–108]; «стривожені фантазії», «здивувалася й перелякалася» [303, с. 46]; палац «мовчазний і дикобезлюдний», покої «порожні, моторошні» [303, с. 49], «стривожена й схвильована» [303, с. 54] «скрикнувши від жаху й огиди» [303, с. 137]). Так опосередковано передано страх, неусвідомлений самою героїнею: вона «зітхнула легко» і зраділа, побачивши лакея.

У традиціях авантюрно-пригодницької літератури, жанровим різновидом якої є трилер, сюжет роману «Господарство доктора Гальванеску» розгортається як динамічний ланцюг напружених подій, у яких проявляються інтелектуальні, фізичні й вольові якості героїні. Текст насичено ризиковими й екстремальними епізодами, деталями несподіванок та випадковостей, непорозуміння, заплутування героїв злочинцем (наприклад, в епізоді, де йдеться про отримання Сахно інформації про від'їзд Чіпаріу, останньому повідомили, що його супутниця не бажає з ним спілкуватися навіть телефоном). У дусі гічкоківської поради для гарного саспенсу – нарощування дій героя і небезпек навколо нього, – неприємності чатують на героїню Ю. Смолича на кожному кроці, подолавши одну перешкоду / проблему, вона потрапляє в нову, ще складнішу халепу, діючи на межі людських можливостей. У трилері розгорнуто мотив невразливості героїні, який на той час ще не був популярним для кіно взагалі та для української літератури зокрема (Юлія падає із шестиметрової висоти і не

пошкоджується, вона біжить «вся в синьому сяйві прожектора – під рясним дощем куль» [303, с. 137], авто зірвалося з кручі, але жінка залишилася жива і неушкоджена). Також у творі реалізовано мотив допомоги в останню мить: несподівано з'являється на авто Чіпаріу, разом із ним Юлія тікає від переслідувачів. Зазначений мотив наявний уже в короткометражних трилерах Д. В. Гриффіта, знятих протягом 1909–1912 років, однак для української літератури на той час він не був типовим.

Для максимального загострення художньої презентації авантюрно-пригодницьких подій Ю. Смолич використовує такий специфічний елемент шпигунського жанру, як тема корумпованості влади: працівники служби безпеки Румунії (сигуранци), які мали б арештувати злочинного науковця, за певну суму дарують Юлію Сахно дідичу. Беззахисна жінка знову опиняється в маєтку без жодної надії на порятунок, адже Чіпаріу і Йонеску вже перетворено на механічних ляльок. Кульмінаційним є епізод, коли Юлія опиняється на операційному столі, його зміст скерований на розтаємничення «господарювання». Він реалізується вустами Гальванеску, який хірургічними операціями і біологічними втручаннями перетворює звичайних людей на біороботів. Пояснюючи минулі події, професор розповідає і про свої злочинні наукові плани. Його оповідь, ретардуючи початок мерзеної операції, також працює на створення саспенсу, адже під час неї читач мордується в очікуванні, чи врятується героїня і як саме.

Особливості моделювання образу маєтку як світу мертвих, карколомні події стали підставою, на якій український белетрист Андрій Кокотюха класифікував твір Ю. Смолича як горор і як екшен. Зокрема, в рецензії на видання «Постріл на сходах», куди увійшов і роман «Господарство доктора Гальванеску», наш сучасник проводить паралелі з першими в історії кіно горорами («Кабінет доктора Калігарі» (1920) реж. Роберт Віне; серіал «Голем» (1915–1920), реж. Пауль Вегенер) і підкреслив: «<...> на той час наша культура, хай і з поправкою на перемогу пролетаріату, все ж мала змогу перебувати в актуальному західному контексті і, як тепер кажуть,

уловлювати й відчувати тренди. Український письменник Юрій Смолич їх відчув. І створив напружений, у голлівудському дусі шалений твір. Де екшен не дає перевести подих, а фінал приємно дивує. Принаймні, від героїні, комуністки Юлії Сахно, яка викриває заборонені експерименти й намагається вивести недоброго доктора на чисту воду, таких способів вирішення проблем, як описав автор, точно не чекаєш» [138]. Ми не приймаємо запропоноване Андрієм Кокотюхою визначення жанрової приналежності аналізованого роману як горору, адже в останньому атмосфера жаху пов'язана з містичними істотами (вампірами, привидами, демонами тощо), у той час як у творі Ю. Смолича діють персонажі, що є результатом наукових експериментів.

Канонічна авантюрно-пригодницька література презентує маскуліність, жіночі образи в ній зазвичай витіснено на периферію. Зокрема Альфред Ліалл підкреслював, що пригодницькі твори за своєю орієнтацією були чоловічими, головним героєм у них був безстрашний чоловік, а жінки якщо і траплялися, то хіба що в якості романтичного об'єкта чи трагічної жертви [431, с. 547]. Юрій Смолич змінює гендерну матрицю жанру. В образі харків'янки Юлії репрезентовано нову для тогочасної української літератури поведінкову модель жінки (адже остання традиційно представлена образами матері, дружини, сестри, супутниці чоловіка). Новий тип героїні Ю. Смолич творить у ключі тогочасних модерністських тенденцій. Так, Ярослав Поліщук, досліджуючи український модернізм кінця XIX – початку XX століття, зазначив, що «взірцем нового героя виступають жіночі постаті». Це, на його думку, «пов'язано не тільки з тенденціями жіночої емансипації, не тільки із приходом у літературу першорядних письменниць-жінок, але й з ідейними перверсіями сили та слабкості в естетиці схилку віку» [259, с. 24]. Можливо, на вибір героїні Ю. Смолича надихнула і досить популярна на той час кіноісторія «Небезпечні пригоди Поліни» (1914, режисери Луї Ж. Ганьє та Дональд Мак-Кензі). Героїня цього серіалу весь час потрапляє в якісь

халепи – і їй доводиться мчати на коні, автомобілем, летіти на повітряній кулі, рятуючись в останню мить.

Ю. Смолич створив художній образ супержінки. Свою героїню Юлію він наділив рисами, які лише згодом стануть каноном супергероя шпигунського жанру: вродлива зовнішність, неабиякий розум, знає декілька мов, володіє холодною і вогнепальною зброєю (рекордсмен стрілецького клубу, має при собі револьвер, ніж, бінокль), водить автівку, спортсменка (добре плаває, управна в кулачних боях («Сахно заздро поглянула на дідугана і, хоч була й сама щира спортсменка не з останніх, прикинула, що на кулаки вона з ним не визвалася б» [303, с. 79])). Відповідні їй деталі її екіпіровки та поведінки: вона носить темні окуляри й плащ, постійно курить, поводить досить зухвало і самовпевнено (викликає поромників пострілами із револьвера, іронізує із містичних страхів Йонеску, намагається пробратися через загадковий тунель), швидко орієнтується в ситуації, має при собі купу грошей. Такий образ жінки був нетиповим навіть для тодішньої європейської літератури, де пізніше інсталювався тип пасивної жінки-подружки спецагента. Маскулінність поведінки героїні акцентовано і її прізвищем Сахно, що є похідним від чоловічого імені Олександр (Сашко – Сахно), яке перекладається з грецької як «мужній оборонець; захисник людей» [289, с. 84]. Ім'я Юлія трапляється настільки нечасто, що захоплений читач може забути, що йдеться про жінку. З огляду на стандартну для готики систему персонажів у романі Ю. Смолича раціонально мислячій героїні протиставлено небезпечного, майже інфернального ворога. Доктора Гальванеску схарактеризовано як носія мефістофелівської злої сили, науковий талант якого витрачено не на користь суспільства, а на задоволення потреб однієї особи. Нелюдськість героя, його стосунки зі світом мертвих анонсовано через просодичні деталі з арсеналу художніх прийомів літератури і кіно («холодні очі» з «чудною силою» [303, с. 92]; «холодний тембр голосу» [303, с. 92]; «холодно відказав»; «засміявся сухо і хрипко» [303, с. 109]; «зненацька він засміявся»; «хрипко зареготав незнайомий»

[303, с. 48]. Моделюючи візуальний образ героя, Ю. Смолич звертається до традицій німого кіно, наділяючи злочинця вусами [327, с. 68]. Гальванеску має чорні вуса, які контрастують із його білою / сивою головою [303, с. 93], що є своєрідними знаками реїфікації розумових здібностей і злоторення науковця. Останнє підкреслено у визначенні його намірів: одержимий ідеєю світового панування, герой, румунський геній, планує механізувати лише робочу частину людства, інша ж частина, тобто «обрані», будуть насолоджуватися повноцінним життям. Основою життєвої філософії цього геніального злочинця в інтерпретації Ю. Смолича в романі стала популярна на той час у Європі ніцшеанська концепція «надлюдини», що мала право знищувати і підпорядковувати собі для своїх потреб звичайних – «неповноцінних» – людей. Його герой – румунський професор – уважає себе вищим щодо інших людей, тому спокійно проводить страхітливі та жорстокі експерименти над ними, підкоряє своїй волі інших (Чіпаріу, Йонеску), повністю позбавляючи їх почуттів. Зневажання волі, уподобань інших артикульовано героєм у ситуації знайомства з Юлією. Автор акцентує на тому, що геніальний румун викликав подив у Юлії, адже мав бути уважним до смаків гості й поступливим до волі жінки, але відразу заявив про свою зверхність і нетерпимість до можливих заперечень («я не запитав, яке ви п'єте кофе, бо в моїй господі я частую гостей тільки моїм кофе, виготовленим за моїм рецептом»; «я не терплю якоїсь іншої ініціативи, крім моєї власної» [303, с. 100–101]).

У реципієнта національність егоцентричного й аморального професора (румун) і місце його проживання (Трансильванія) неминуче зумовлювала асоціації з міфічним Дракулою, що існував за рахунок людської крові. Гальванеску легко накладається на образ цього легендарного вампіра: також виточував із людини кров, позбавляючи її емоційного й інтелектуального життя. З іншого боку, ім'я героя безпосередньо скорельоване на образ Луїджі Гальвані – італійського лікаря і фізика, основоположника експериментальної

електрофізіології, який описав феномен скорочення м'язів препарованої жаби під дією електричного струму.

Тема злочинних наукових експериментів над людським тілом, його комбінування з механізмами чи тваринами не була художньою знахідкою Ю. Смолича. Йому передували Мері Шеллі («Франкенштейн, або Сучасний Прометей», 1818), Герберт Веллз («Острів доктора Моро», 1896), Гастон Леру («Кривава лялька», 1923), Олександр Беляєв («Голова професора Доуеля», 1925), Михайло Булгаков («Собаче серце», 1925). У названих творах розгорнуто мотиви гіркого розчарування в наукових винаходах (вони можуть бути як і благом, так і злом), усвідомлення того, що люди не готові до новацій. Песимістичні концепти неготовності людей до винаходів, злочинного використання наукових здобутків (що і нині не втратили своєї актуальності) наукова фантастика перейняла, очевидно, від англійської письменниці Мері Шеллі. Герой її роману – Віктор Франкенштейн, – як і Прометей, посягнув на Божий промисел: навчившись оживляти матерію, з наукової цікавості створює з фрагментів трупів велетня й оживляє його. Через потворну зовнішність люди не приймають останнього, витискають із суспільства, тому, страждаючи від самотності, у гніві на свого творця, монстр знищує всю його сім'ю. Та якщо Франкенштейн зупинився у своїх дослідях, усвідомлюючи свою провину за смерть людей, намагався знищити монстра, то Гальванеску, герой Ю. Смолича, цілком свідомо вбиває людей, перетворюючи їх на біологічних роботів, причому ставить це на промисловий потік.

Якщо Гальванеску постає героєм-авантюристом / злочинцем, то образ Юлії Сахно відповідає канонам ідеального героя пригодницького жанру. Вона понад усе прагне виконати поставлене перед нею завдання, докладає максимальних зусиль, щоб урятувати своїх друзів. Однак у романі неодноразово акцентовано і на тому, що героїня має внутрішню потребу переживати небезпечні ситуації, що характеризує її як адреналінозалежну особу («Непереможна сила цікавості штовхнула Сахно» [303, с. 118]; «щось

дужче за її волю штовхнуло її ліворуч, далі в коридор» [303, с. 132]). У трактуванні Ю. Смолича авантюризм героїні генетичний: як чесна комсомолка, вона мала б дотримуватися своєї угоди з доктором, однак, ризикуючи стати калікою чи й просто вбитися, з цікавості продирається через колючий живопліт; знешкодивши доктора в лабораторії, мала би тікати, однак залишається і проводить авантюрну операцію румунському генію.

Фінал роману Ю. Смолича вибудовується на ефекті обманутого сподівання із руйнуванням передчуття катастрофи в реципієнта: Юлія звільняється, а науковець стає її заручником й об'єктом наукового експерименту. У фіналі роману використано кліфгенгер: ситуацію напруженого очікування знято лише частково – Сахно врятувалася і взяла верх над науковцем, однак питання, чи врятує вона Йонеску і Чіпаріу, залишається відкритим. Такий художній прийом, коли історія завершується, але сюжетну інтригу остаточно не розв'язано, а її вирішення перенесено в наступну частину трилогії / серії / сезону, особливо популярний у сучасних серіалах, однак у першій третині ХХ століття він, безперечно, був новаторським для української літератури.

Як зазначила Лідія Мошенська, у кінці пригодницького твору має бути не три крапки, а крапка [223, с. 183]. Ю. Смолич, аби завершити сюжетну лінію Юлії Сахно та передати естафету Коломійцю і Думбадзе, героям двох наступних частин трилогії, «вбиває» антигероя: Гальванеску накладає на себе руки, аби лиш не відкривати свої наукові секрети тим, кого він уважав плебеями. Якщо перша частина трилогії за своїм сюжетом є класичним авантюрно-пригодницьким романом, а за корпусом художніх прийомів – трилером, то у двох останніх частинах відсутні обов'язкові для цього жанру такі сюжетотвірні елементи, як пригоди, різкі сюжетні повороти, утечі, переховування героїв тощо.

Другий роман «Що було потім» Ю. Смолича є продовженням історії Юлії Сахно та її друзів, однак жанровизначальний для авантюрно-

пригодницьких творів мотив подорожі відсутній, події розгортаються в дещо іншій площині: персонажі обмінюються думками про наукові досягнення. Третю повість – «Ще одна прекрасна катастрофа» (1932) – можна зарахувати до утопій, що не конфліктує із загальним її визначенням як науково-фантастичної, бо, як уважає А. Бритиков, «початково наукова фантастика взагалі існувала всередині утопії» [39, с. 9]. Остання частина трилогії Ю. Смолича має абсолютно інший сюжет, однак поєднується з другою частиною героями Думбадзе і Коломійцем, які мандрують із науковою метою (відрядження для ознайомлення з особливостями кліматичного лікування туберкульозу). Герої-українці постають не стільки активними учасниками, скільки спостерігачами нового для них світу в усіх його аспектах (ландшафт, фауна, побутування тощо).

Відповідно до пригодницького канону, події відбуваються в екзотичній країні – Індії. Ю. Смолич по суті став зачинателем англійської та індійської тем в українській літературі. Власне індійську тему уведено романом «Останній Ейджевуд», де вперше українській літературі представлено топос індійських джунглів, побутування тубільців, стосунків між колонізаторами і місцевим населенням. У центрі третьої частини трилогії Ю. Смолича – діаметрально протилежний до дракулівського образу Гальванеску образ лікаря Нен-Сагора, який запропонував революційний для медицини початку ХХ століття метод кольоролікування.

Індійський лікар Сен-Сагор уособлює «нову людину», ученого-гуманіста, який у своїй діяльності керується принципами добра, совісті та соціального обов'язку і вбачає призначення науки в безкорисливому служінні людству. Такий образ науковця також не був художньою знахідкою українського письменника. Так, С. Пильненький зауважив: «Образ науковця – філантропа й альтруїста поширений у західній фантастиці, особливо в Жуля Верна. По-різному складаються долі таких героїв. Одні з них зазнають поразки в сутичці з навколишнім світом – як капітан Немо («Таємничий острів») або доктор Саразен («П'ятсот мільйонів Бегуми»). Інші

потрапляють у пазурі грабіжників і деспотів, що використовують їхні наукові відкриття для наживи і зміцнення своєї влади, – як Тома Рок (“Прапор батьківщини”) і Зефірен Ксирдаль (“У погоні за метеором”). Треті відрікаються від своїх ідей, зневірившись у людях і в суспільстві, на їхню думку, ще не дозрілому для того, щоб володіти таємницями природи і без шкоди для себе ними скористатися: Кау-Джер (“Ті, що зазнали катастрофи на «Джонатані»”), Робур (“Робур-Завойовник”) та інші» [269, с. 168]. У повістях наскрізною є думка про те, що моральна деградація людини є не лише її особистою провиною, а наслідком політичної й соціальної моделі суспільства. Атмосфера споживацького суспільства сприяє деморалізації внутрішнього світу особистості, розвиває скептичність, меркантильність, холодний розрахунок і прагматизм.

Хоч науково-фантастична трилогія Юрія Смолича «Прекрасні катастрофи» створена протягом 1928–1934 років, та за викладками про анабіоз, трансплантації, консервацію тканин і органів, операції на серці, дослідження сонячного спектру виформовується відчуття, що написано як мінімум у другій половині ХХ століття. Як зауважував О. Лейтес, «роман з авантурним сюжетом лише тоді має довгочасний успіх серед читачів і почесне місце в історії літератури, коли він заповнюється ідеологічним змістом і насичується психологічним умотивовуванням вчинків його персонажів» [190, с. 2]. Трилогія Ю. Смолича хоч і захоплює незвичайними на той час ідеями, та все ж сюжетам двох останніх частин не вистачає пригодницької гостроти, побутового психологізму, персонажі багато обмінюються думками про наукові досягнення, але мало діють, концепти пригодництва і мандрівництва не є самодостатніми.

Отже, роман «Господарство доктора Гальванеску» (1928) за жанровими ознаками є трилером (жанром, який, нагадуємо, поєднав у собі риси готичного роману та екшену), у сюжеті наявні ситуації проникнення героїв у таємничі споруди, викриття злочинної діяльності, утечі, перестрілки, несподіваної допомоги, полону і чудесного самопорятунку, що загалом було

новим для української літератури першої третини ХХ століття. Однолінійний сюжет роману побудовано як екскурсія / подорож із перепонами, а макгафіном є отримання секрету господарювання трансильванського дідича. Характерну для трилеру емоційну напруженість відтворено насамперед за допомогою звукових і зорових образів з ефектом несподіванки (зокрема різкі несподівані повороти на території маєтку, приховані гучномовці / підслухувачі, нечутна поява слуги, тріск гілки, що мало не видав героїню, несподівані спалахи світла тощо), деталей хронотопу, притаманних готичній естетиці жаху (героїня прямує в безлюдне місце, віддалене від населених пунктів, переправляється на поромі через озеро, яке у читача неминуче викличе асоціації зі Стіксом; згодом це рух у темряві, у лабіринтах, підземних тунелях). У повісті використано саспенс-гачки, які викликають інтерес читача; сюжет несподівано розгортається як динамічний ланцюг напружених подій, у яких проявляються інтелектуальні, фізичні й вольові якості героїні. Текст складається із ризикових й екстремальних ситуацій, прояву несподіванок, випадковостей, непорозумінь, заплутувань героїв злочинцем. Використані в романі мотив допомоги в останню мить, кліфгенгер як художні прийоми були новаторськими для української літератури першої третини ХХ століття. Відповідно до естетики трилеру, фінал роману Ю. Смолича вибудовується на ефекті обманутого очікування: Юлія рятується, а науковець стає її заручником й об'єктом наукового експерименту.

Канонічна авантюрно-пригодницька література презентує маскулінність, жіночі образи в ній зазвичай витіснено на периферію. Ю. Смолич змінює гендерну матрицю жанру, адже за каноном головним героєм такого екшену має бути чоловік. Ю. Смолич створив художній образ супержінки. Свою героїню Юлію він наділяє рисами, які лише згодом стануть каноном супергероя-шпигуна: вродлива зовнішність, неабиякий розум, володіє холодною і вогнепальною зброєю (рекордсмен стрілецького клубу, має при собі револьвер, ніж, бінокль), водить авто, спортсменка (добре

плаває, вправна в кулачних боях). Відповідні їй деталі її екіпірування та поведінки: вона носить темні окуляри й плащ, постійно курить, поводить себе досить самовпевнено, швидко орієнтується в ситуації, має при собі купу грошей. Такий образ жінки був нетиповим навіть для тодішньої європейської літератури, де пізніше інстальовався тип пасивної жінки-подружки спецагента. Ураховуючи те, що в першій третині ХХ століття українська культура була відкрита до світового простору, можна припустити, що Ю. Смолич був ознайомлений із кінокартинами Д. В. Гриффіта, Т. Браунінга, А. Гічкока, якими на той час найбільш яскраво експліковано трилер. Зіставляючи час оприлюднення перших інтерв'ю та лекцій А. Гічкока (40–50-ті роки ХХ століття), його невідомість як режисера на час створення роману Ю. Смолича, маємо всі підстави стверджувати, що український письменник, спираючись на світові досягнення в жанрі трилеру, одночасно із європейськими митцями, але незалежно від них виробив художні прийоми, які стануть канонічними для трилеру.

5.3 Авантюрна матриця роману О.Слісаренка «Чорний Ангел» (1929)

Поява роману «Чорний Ангел» Олекси Слісаренка спричинила цілу низку публікацій (О. Білецький [23], І. Кулик [181], Л. Підгайний [253], І. Миронець [218], Ю. Савченко [279], Л. Старинкевич [312; 313], Д. Черемошний [357], Л. Юровська [388], А. Ярмоленко [393] та ін.), де роман оцінювався з ідеологічних позицій, а не художніх якостей. Про специфіку романної майстерності, новації стилю (але без уточнення, яких саме), особливості назви згадувалося лише побіжно [218, с. 120]. Юрій Савченко зауважив стильові особливості роману: «поєднання різних планів: авантюрного, реалістичного й “романтично-психологічного” <...> та деякі елементи “езопівської” мови» [279, с. 118]. Олександр Білецький стосовно роману «Чорний Ангел» зазначив, що в українській літературі, «власне,

вперше з'явився добротний авантюрно-революційний роман» [23, с. 7], «у стилі Конан Дойля» [23, с. 7]. Дещо іншу позицію зайняв Іван Миронець, який відмовляє «Чорному Ангелу» у пригодництві: «Роман цей не є авантурницький, містить у собі силу психологічного, ба й ліричного елементу і тому самий жанр його не позбавляє рації ввести в твір побутово-речовий елемент» [218, с. 120]. Докладно аналізуючи образи героїв, критик акцентував на стильовому прогресі О. Слісаренка, який у романі «далеко вже відійшов від голої примітивно-наслідувальної сюжетності» [218, с. 125].

У 60-х роках ХХ століття роман Олекси Слісаренка став об'єктом наукових студій З. Голубевої [64], І. Дузь [91], М. Левченка [400], Л. Сеника [408] та ін. Розглядаючи роман «Чорний Ангел» у характерному для 1960-х років аспекті «повернених творів», Любомир Сеник наголосив, що О. Слісаренко «чи не перший в українській радянській літературі створив так званий “авантюрний роман”», «спираючись на загальні досягнення літератури» [284, с. 195] та читацькі смаки, який цінний тим, «що не було чи майже не було подібних зразків в українській літературі» [284, с. 196]. «Чорного Ангела» дослідник упевнено зарахував до масової літератури й означив як «роман таємниць» [284, с. 196]. На авантюрні елементи в романі О. Слісаренка вказав і Михайло Левченко: «неймовірні пригоди, переодягання, перефарбовування, раптові втечі і випадкові зустрічі» [189, с. 42] як основу сюжету, зазначив «спробу поєднати традиційний авантюрний мотив “таємничого винаходу” з конкретними умовами перших років мирного будівництва» [189, с. 55]. Віталій Дончик, досліджуючи процеси, пов'язані з інсталяцією нової для української літератури парадигми романного жанру, неодноразово згадує роман «Чорний Ангел», визначаючи його як «перший соціально-пригодницько-фантастичний роман» [85, с. 106].

До осмислення романів О. Слісаренка звернувся і Михайло Наєнко, який назвав роман «Чорний Ангел» вершиною Слісаренкової прози, адже в ньому романіст «піднісся до осмислення пригоди, випадку як філософської категорії. Життя складається з багатьох випадків, доводить він, усі вони,

в тому числі й революційні перевороти, є частиною якогось більшого, головного випадку буття» [229, с. 8]. М. Наєнко звертає увагу на те, що найбільш актуальні проблеми роману «Чорний Ангел» пов'язані з його специфікою як авантюрно-пригодницького твору, позаяк письменник прагнув «прищепити в українській літературі гостросюжетний “авантюрний” стиль» [231, с. 795].

На початку ХХІ століття роман «Чорний Ангел» розглядається в аспекті національної специфіки (Л. Сенік [284; 285]), ролі оніричних елементів (Н. Фенько [334]), філософської проблематики (Р. Ленда [191]), проблемно-стильових домінант (Є. Іванчукова [111], І. Шкоріна [366]), жанрової природи (М. Васьків [47]; В. Агеєва [4; 5]), естетичної системи неореалізму (С. Жигун [93]). Дослідники одноставні в тому, що О. Слісаренко є одним з творців власне української авантюрної прози. Отож спробуємо визначити елементи, які вказують на «Чорний Ангел» як на авантюрний роман.

Композиційно роман «Чорний Ангел» складається з двох умовних частин. Перша частина є розповіддю імпліцитного автора про загадкову подію, що сталася в селі Липовому: комуноу «Червона сила» дощенту знищено пожежею, а в слідчому акті зафіксовано, що приміщення повністю зруйновано потужною вибуховою речовиною. Жахна липівська подія, що «сполошила не тільки найближчі села, а й посіяла тривогу далі, аж до самих Оболонів, що стояли на краю світу, там, де стояли непрохідні болота» [293, с. 387], подається як таємничий факт, що неминуче збудить інтерес читача: «Року тисяча дев'ятсот двадцять першого, вночі під шосте жовтня селяни Липового, Тартаків і Вересок з жахом побачили, як над Липівською комуною, в лісі, спалахнуло велике полум'я. Була, либонь, чи не дев'ята година, бо в селі мало хто спав, а ті, що встигли поснути, прокидалися від метушні й галасу та вибігали на вулицю, шепочучи оборонних молитов...» [293, с. 385]. Через «релігійний дурман в головах місцевого населення» [293, с. 392] липівську подію огорнуло безліч містичних чуток і версій, що

створюють особливу напругу: на комуну впав огневий стовп, насланий мирлікійським чудотворцем Миколою, який під виглядом убогого чоловіка пас сільську череду. За іншими переказами, комуну покарав Ілля-пророк, наславши стонадцять громів, забравши з собою праведного діда-чередника. «Бачив це чудо й церковний староста Ярема Головатий, але згодом виявилось, що всі липівчани бачили і святих, і стовп огневий, і сяєво навколо голів небесних угодників» [293, с. 389]. Артем Гайдученко – головний комунар і не хто інший як диявол, що «прибрав людського образу, а як притисла його господня сила, спопелив він своє людське тіло і подався до пекла, захопивши з собою комунарів» [293, с. 389]. Наратора чотири роки не полишала надія знайти ключ до таємниці. Несподівано він отримує документи, а згодом знайомиться з людиною, що і розповідає про липівську справу. Друга частина є оповіддю Андрія Чмира, безпосереднього учасника подій.

Головний герой роману – Артем Гайдученко – мріяв знайти спосіб підвищити температуру поліського ґрунту, аби в такий спосіб пришвидшити рослинне гниття і цим сприяти надшвидкому утворенню чорнозему, що дозволить підвищити врожаї, а отже, й добробут селян. Герой О. Слісаренка вважав, що в разі успіху він «поставить усю агрономічну науку догори дригом» [293, с. 481]. Авантюрність ідеї Артема оприявлено через її сприйняття науковими колами: під час доповіді в хімічній аудиторії герой сам зауважує, що на нього дивляться як на дивака, божевільного. Нездійсненність прагнень поліського науковця увиразнено через його порівняння з англійським фантастом Г. Веллзом: «“Це не наука, а поезія!” – кричали, коли я кінчив, а хтось, виходячи, назвав мене агрономічним Уеллсом...» [293, с. 483]. Та, попри все, герой переконаний у досяжності власної мети, упевнений у своїх силах: «Найцікавіше, що таку проблему ніхто не висував на порядок дня агрономічної хімії?, а я не тільки висуну, а й дам вичерпливе розв’язання проблеми!» [293, с. 481]. Проблема складнощів розвитку господарства в умовах примхливого клімату була

особливо актуальною для молоді держави. Своєрідно вирішують проблему холодного клімату герої повістей Миколи Чайковського «За силу сонця!» (1918), Володимира Гадзінського «Кінець»⁴⁷ (1927). Так, у повісті М. Чайковського «За силу сонця!» Михайло Різдвянський винаходить сонячні батареї, у повісті В. Гадзінського «Кінець» люди побудували у тропіках велетенські конденсатори гарячого повітря: «Воно [тепло] розходилося плановою сіткою підземних і підводних каналів з великою швидкістю. Сітку удалося провести поступінно по всій кулі. Успіх підприємства мав велетенське значення для культури. На цій земкулі підсоння (клімат) і температура повітря вирівнялися. Підземні та підводні канали викидали під тисненням велетенських турбін, порушаних впливом і припливом моря, струї теплого тропічного повітря в колишніх районах вічної зими, льодовиків і смерті. Тим самим, відносно знижено (механічно) температуру тропічних смуг» [56, с. 10].

Досліджуючи болота, що не замерзали і взимку, Артем синтезує речовину, що, несподівано для самого дослідника, мала неймовірну вибухову силу. Наступним кроком мало би бути винайдення каталізатора, який би усував вибуховий ефект, зберігаючи теплові властивості термініду, та революційні події, відсутність матеріальної бази унеможливили завершення справи, і лише згодом Артем усамітнюється на далекому хуторі,

⁴⁷ Уважаємо повість першим в українській літературі твором у жанрі катастрофи. Тема загибелі світу належить до категорії вічних. У міфології катастрофи постають як наслідок гріховності людства, закономірні карі за порушення Божих заповідей. Найчастіше засобом покарання є епідемії. В епоху романтизму мотив апокаліпсису поєднується з мотивами революційних змін у суспільстві, природними катаклізмами. У світовій літературі першим репрезентантом жанру є роман Мері Шеллі «Остання людина» (1826). Апокаліптичну картину світу представлено в поезіях Д. Г. Байрона «Тьма» (1816), «Небо і земля» (1821), поемі Томаса Кемпбела «Остання людина» (1823), новелі у віршах Т. Гуда «Остання людина» (1826), романі-есе Томаса де Квінсі «Англійська поштова карета» (1849), романі М. Ф. Шила «Пурпурова хмара» (1901). У повісті В. Гадзінського загибель світу зумовлена екологічною катастрофою унаслідок штучної зміни клімату на планеті. Значну частину твору становлять розмови керівників земної кулі, які отримують із різних точок планети інформацію про загибель континентів. Жанровизначальний для авантюрно-пригодницького нарративу мотив подорожі / втечі у повісті В. Гадзінського не є сюжетотвірним, тому твір залишається поза основною нашою увагою.

створюючи для прикриття своєї діяльності комуну з волинян-уїкачів. Артем переконаний, що в боротьбі за соціалізм остаточно перемаже саме наука, реїфікована таємничою скринькою з хімічними формулами: «Комуна – серйозна справа, – говорив Гайдученко, – але вона порошок проти мого винаходу... Мій винахід створив би тисячі таких комун – і в таких місцях, де люди й не мислили господарювати... Мій винахід змінив би наш поліський клімат на клімат Криму, а піщаний попел дюн – на найродючіший ґрунт у світі» [293, с. 491]. Усе своє життя герой підпорядкував цій науковій меті, і, як відзначив Чмир, «зворушливо вірив у правдивість свого шляху до визволення трудівничих мас з-під влади капіталу через технічний винахід і поклав головою за свою віру...» [293, с. 554]. Нездійсненність задуму оприявлено через думки дружини агронома-хіміка, яка, «не бачачи наслідків блискучих проєктів свого чоловіка, почала кепкувати з нього. В неї накопала у серці злість обдуреної людини, що повірила у велич нікчемного мрійника...» [293, с. 449]. Оселившись у лісових нетрях, Артем відмежовується від світу, мало цікавиться людьми навколо себе, егоїстично зосередившись на дослідах, що додатково характеризує його як авантюриста, адже свідомо використовує всіх для прикриття своїх честолюбних планів. Сніжана Жигун, з'ясовуючи генезу образу вченого у романі О. Слісаренка, залучає до цього й оповідання «Авеніта»: в обох творах письменника науковець працює над відкриттям, що може докорінно змінити життя людства на краще, обоє йдуть проти природи і рації, вступають у боротьбу з обставинами, змушені обороняти чи ховати свої здобутки. Це дає підстави дослідниці висновкувати: «Цей конфлікт особистості проти світу заради його порятунку виказує неоромантичну генезу образів» [93, с. 158]. Та одночасно авторка статті підкреслює різницю між образами слісаренківських науковців: Андрій Васильович («Авеніта») є «героїчним персонажем», а образ Гайдученка («Чорний Ангел») відсилає до культивованого романтиками образу «божевільного вченого» [93, с. 159].

За пристрасними прагненнями і стилем життя Артема Гайдученка проглядає архетип середньовічного алхіміка. Саме таке враження він справляє на Тому Карлюгу, який убачає в агрономі мрійника, що «через свою темноту допомагає винаходити те, “що давно винайдено”» [293, с. 429]. «Фаустівський слід» відчувається і в науковій ідеї поліського новатора: головний герой, як і середньовічний Фауст, вирішив перетворити бідний край на квітучу країну. Та якщо Фауста оточують злі духи, то навколо Артема – комунари, зображені як «отара», «череда», «сіра скотина», «бородаті діти», «тупоголові дядьки», «здеморалізовані селяки». Це не ентузіасти чи професіонали, а безлика і безініціативна маса, яка не ставить перед собою жодної мети. Очевидний перегук слісаренківського героя із гетевським найпершою зауважила Лідія Кавун [121, с. 299].

Фауст належить до архетипних і найбільш суперечливих культурних героїв-авантюристів. Уперше цей образ з'являється в «Історії фон Йоганна фон Фаустена» (1587). Основою книги стало життя німецького вченого Георга Фауста, який проживав у Віттенбергу в XVI столітті та, згідно з середньовічною німецькою легендою, уклав угоду з дияволом задля наукових знань. Відтоді письменники неодноразово осмислювали тему науковця-чародія, а найбільш відомими стали п'єса Кристофера Марло «Доктор Фаустус» (1588–89), філософська драма Педро Кальдерона «Жахливий чарівник» (1635), трагедія Гете «Фауст»⁴⁸ (1790–1808), роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» (1943–1947). Та саме завдяки однойменній поемі Гете Фауст став титульним героєм німецької культури і метафорою архетипного прагнення людини до пізнання добра та зла. На початку XX століття образ середньовічного аптекаря трансформувався в образ геніального й амбітного науковця-авантюриста, генератора фантастичних

⁴⁸ Про популярність «Фауста» Гете серед українських читачів свідчить хоч би той факт, що трагедія має понад 11 перекладів українською мовою: шість зроблено у XIX столітті (К. Димитрашов, М. Старицький, І. Франко, Г. Коваленко, П. Грабовський, Б. Грінченко) і п'ять – у XX столітті. Зокрема у 20–30-х роках твір беруться перекладати Д. Загул, Х. Алчевська, М. Улезко, Т. Вернивода. Найбільш близьким до оригіналу вважається переклад, зроблений Миколою Лукашем (надруковано в 1955 році).

ідей, що прагне власними відкриттями докорінно змінити світ, не думаючи про наслідки, а фаустіанство закріплюється у світовій культурі як зразок нескінченного становлення / пошуку самого себе через перетворення світу й устанавлення в ньому гармонії, творчого первня, вічної жадоби пізнання й оновлення життя. Нині, як зазначив Юбер Цапф, спектр усіх версій міфу про Фауста розділився між двома протилежними полюсами: від уособлення людської розбещеності в її інтелектуальних амбіціях і чуттєвих насолодах – до символу інтронізації людського розуму як самодостатнього джерела знань і проголошення індивідуального досвіду як відкритого процесу справжнього людського самодослідження [451, с. 27]; «архетипної моделі інтелектуального авангарду і взірцевим утіленням високих прагнень, людського розуму і людської культури» [451, с. 35]. Мануель Агірре, спираючись на ґрунтовну працю С. Томпсона «Мотив-індекс народної літератури» (6 томів, Блумінгтон, 1955–6), де систематизовано європейські фольклорні теми, образи і мотиви, конфігурації дій героїв і сегментів сюжету, розглядає Фауста як «християнізований аватар Стража Порогу», що представляє ще одну версію «героїчної пригоди» [397].

У романі «Чорний Ангел» образу героя як середньовічного алхіміка підпорядковано інтер'єр лабораторії (убоге помешкання, де є «тільки химерний апарат у кутку на дошках та поличка з хімічним склом, рурками, колбами, пробірками...» [293, с. 462]) і загалом хронотоп повісті: щоб завершити справу, герой напитує «найглухіший закуток у лісі, якийсь покинутий маєток» [293, с. 400] й обирає невеличке загублене село Липове з «церквою і півторастами дворів», та найголовніше – «навколо села ліс і болото, а земля така, прости господи, як камінь» [293, с. 402]. Відірваність від світу і максимальну локалізованість маєтку акцентовано детальним описом особливостей шляху до нього: «До комуни треба було пройти верстов зо три кострубатим полем, що земля на ньому була як попіл і, окрім щавлю, нічого не родила, а за тим полем дві верстви лісом, що перетятий болотистими рівчаками, які невідомо де починалися й хтозна куди текли»

[293, с. 386]. Такі особливості хронотопу відсилають до готичної естетики, а занедбаний будинок сприймається як своєрідна трансформація середньовічного замку. Так, Мері Гудвін, аналізуючи твори готичного жанру, зазначила: «Подорож, зокрема, єдиний шлях через примарні пейзажі й небезпечні кордони до віддаленого, забороненого місця призначення, є усталеним тропом у готичній літературі» [415, с. 61].

Подальший сюжет роману О. Слісаренка розгортається відповідно до авантюрно-пригодницького канону – раптово зникає скринька із записами, що провокує ланцюгову реакцію розкриття таємниць і авантюрних пригод: папери опиняються в руках цілком випадкової людини; Марта виявляється коханкою Отамана Хвороста, заради якого і шпигує за винахідником, аби викрасти хімічну формулу; отаман Хворост, він же Чорний Ангел – Петро, старший брат Артема Гайдученка.

У романі послідовно показано, що саме соціальні перетворення спричинили протистояння між братами Гайдученками, бо кожний мав свою мету: Артем – прихильник комунізму й прибічник радянської влади, а Петро – борець за самостійність України. Менший брат має грандіозні плани, адже винахід, який він вважає справою свого життя та цілої країни, «створив би тисячі комун – і в таких місцях, де люди й не мислили господарювати» [293, с. 491]. Для Петра, який сприймає термін «очима козака, будівника незалежної України» [293, с. 518], винахід Артема є засобом реалізації національної ідеї, адже дозволить усунути від влади більшовиків. Біблійний мотив ворожнечі братів стає наскрізним у романі «Чорний Ангел». Як зазначила Ніла Зборовська, інсталяція в українській літературі початку ХХ століття мотиву ворожнечі між братами аж до братовбивства зумовлена прагненням письменників показати ідеологічну ситуацію на Україні як «синівську анархічну множинність» унаслідок відсутності «батьківської об'єднувальної волі» [103, с. 126].

Артем Гайдученко не осягає, як Фауст, істини. Зникнення скриньки стає крахом честолюбних сподівань героя, провокує деструкцію його

свідомості («Тисячі чисел і формул переплутались в мене в голові, і я не можу знайти їм початку й кінця, бо мої багаторічні записи загинули!» [293, с. 491]). Та саме з утратою паперів Гайдученко чи не вперше замислюється над можливими наслідками своїх відкриттів, його охоплює жах, адже «той “хтось”, що заволодів його цінними розрахунками “певно, використає на зло його винахід”» [293, с. 474]. Вибухова речовина, що була обов’язковим складником майбутнього винаходу, є двосічним мечем, що може як полегшити життя людині, так і знищити його. Таким чином, у романі О. Слісаренка «Чорний Ангел» порушується проблема етичної відповідальності науковця за свій винахід.

Якщо образ Артема відповідає авантюрному канону, то образ Андрія Чмира – пригодницькому. Мовчазний і виважений Андрій постає ідеальним лицарем революції. Він повністю поринає у визвольну боротьбу, а після поранення разом із Артемом створює Липівську комуну, свято вірячи в ідеї агронома: «Коли ж твій винахід має силу покликати до життя тисячі комун, то знай, що папери я знайду! Я розшматую груди тому, хто не захоче віддати твоїх паперів! Я перегризу горло, в Христа його і в гробову дошку!» [293, с. 492]. У романі постійно акцентується на розсудливості Чмира, який, на відміну від затятого науковця, покладається лише на розум, діє надзвичайно обережно і виважено. Андрій із запалом береться шукати папери і спочатку знаходить переконливі докази того, хто саме їх узяв, а згодом і самі записи.

Когорту героїв-авантюристів в українській літературі поповнює слісаренківський Тома Карлюга, колись «родовитий шляхтич, нащадок славного гетьманського роду» [293, с. 456], а тепер пустельний філософ, що насолоджується самотнім життям у лісі й має репутацію мудрої людини: «Він заховував од стороннього ока свої буденні звички і свій звичайний людський побут. Як справжній пустельник святий, – що показувався людям тільки за роботою, яка є найкраща прикраса людини, або за молитвою, що навіває на темні уми містичний туман...» [293, с. 407]. Свою бурхливу

молодість Тома осмислює як гру, яку він щасливо полишив («немов то він грав на сцені якусь роль, вирядившись у блискучий мундир гусарина, а тепер скинув убрання й став людиною, довбачем ночов і щасливим шукачем істини...» [293, с. 410]; «...Його припрошали до офіцерських загонів і йому одного разу стало ясно, що дійсність не зміниться знову на блакитний сон, що життя – розбурхана стихія, і немає від неї порятунку...» [293, с. 456]). Самотнє лісове існування – це час душевної рівноваги для актанта. Та коли в його житті з'являється Артем Гадуїкевич зі своїми химерними ідеями, Тома з головою поринає в людські пристрасті й навіть закохується. Його філософська меланхолійність та іронічність змінюються на неспокій і тривогу, думки стають «якісь чудні і зовсім не нагадують поважних думок філософа-анакрета» [293, с. 514]. Моральну і світоглядну нестабільність героя, роздвоєність його душі оприявлено через ім'я, що походить від давньогрецького «томас» – близнюк, двоїстий. Прізвище героя (карлюга – посох пастуха) викликає алузії з Божим перстом, Божою волею, адже учинок Томи змінює плани обох братів. Викрадаючи скриньку Артема, Тома сподівався, що, задовольнивши свою людську цікавість, і далі продовжить життя самотника, та насправді запускає низку власних і чужих авантюрних вчинків: «Навіщо він, власне, викрав ті дурні папери? Навіщо вони йому потрібні? І він спритьма вирішує, що папери йому не потрібні, що викрав їх так собі, знічев'я, поцікавившись чужими ділами...» [293, с. 495]. Дії слісаренківського Томи є яскравою ілюстрацією тези М. Епштейна про події /звершення [385, с. 546], коли людина ініціює певні події, але в якийсь момент утрачає контроль над ними і стає жертвою їхніх наслідків. Хибно ідентифікуючи себе суфлером, який у театрі допомагає акторам грати їхні ролі, він урешті-решт усвідомлює, що насправді є маріонеткою в чужій грі. Герой накладає на себе руки, розуміючи, що так і не зміг піднятися над людською суетою: «Так, виходить, стихії, що породили мене і які я убив у серці своєму, знову відроджено? Знову їхня влада на мені, і я іграшка в їхніх руках?» [293, с. 455].

У творі О. Слісаренка образи чоловіків-авантюристів доповнено образом Марти. Образ останньої є неоднозначним, адже в ній поєднано дівочу слабкодухість і беззахисність із фанатичною любов'ю до Хвороста, заради якої зважується на злочин. Складність життєвого вибору героїні оприявнено через опис її внутрішніх переживань: «Та хіба легко розповісти про те, як людина стає на перехресті життєвих доріг, не знаючи куди їй іти? Хіба легко розповісти про дві душі, що сплелися в смертельному герці?» [293, с. 500]. Містичні явища в житті Марти, її причетність до викрадення паперів, ворожіння вказують авантюрний статус героїні, а її болісне кохання до Чорного Ангела, майже мазохістські стосунки з ним свідчать про неусвідомлену нею потребу адреналінових ситуацій.

А. Нямцу вважає: «Заголовок твору часто виступає тим первинним ідейно-смісловим сигналом, який налаштовує реципієнта на необхідне для автора сприйняття інтерпретації сюжету (образу, мотиву), а іноді й підказує читачеві характер його переосмислення» [241, с. 79]. Отож певним ключем до розуміння роману О. Слісаренка є назва твору – «Чорний Ангел». У романі Чорним Ангелом є Петро Гайдученко / Хворост, що акцентовано не лише його діями, а й деталями зовнішності (у чорній шапці й чорній бурці, має чорні шосткі вуса [293, с. 453], поли бурки – великі чорні крила, це «усучаснений архангел, що змінив свого архаїчного вогняного меча на машинну зброю» [293, с. 516]). Нінель Заверталюк, аналізуючи твори Володимира Винниченка, зазначає, що архетип Мефістофеля оприявнюється через «образ-тип людини з демонічним складом психіки, яка свідомо чи несвідомо тішиться своєю силою волі, прагне керувати волею інших, підпорядковувати їхні дії своїй волі» [98, с. 15]. Таким характеристикам відповідає і слісаренківський Петро: маючи шляхетну мету – українську самостійність, – він прагне досягти її через руйнування і смерть, маніпулюючи родинними почуттями Артема, пристрасстю дівчини. Мефістофельська сутність Гайдученка-старшого оприявнена через

особливості його поведінки: «у всій постаті і в рухах було щось свавільне й дике, щось таке, що не терпить перепон» [293, с. 453]).

Ангел – вісник Бога, безтілесний дух, який приходить на допомогу людям, підтримує їх у тяжку хвилину [142, с. 32]. Означення чорний традиційно сприймається як протилежне до білого, брудний, нечистий, що своєю чергою асоціюється з дияволом, а отже, лихом та гріховністю. В аспекті біблійного міфу про диявола як вигнаного ангела назву твору можна декодувати і як непряму вказівку на темний, руйнівний первінь. Інфернальність останнього акцентовано деталями пожежі, спричиненої Артемом: «Палахкотлива заграва кривавилася у чорному небі, як крила пекельної птиці, що злетіла на землю й мордує чиєсь нечестиве серце та викльовує сороміцькі очі...»; вибухи «немов чортячі гармати гупали під землею»; «чортяча артилерія причаїлася в довічній підземній темряві»; у «чорній тиші причаїлася пекельна птиця заграви» [293, с. 385].

Фінал «Чорного Ангела» трагічний: позбавлений вибору (Петро все одно пообіцяв убити, якщо не буде паперів), Артем підпалює термінід, учиняючи самогубство, адже втрачає сенс життя – у будь-який момент його відкриття для людства може бути застосоване проти людства. На противагу до гетевського сліпого і немічного Фауста, що, віднайшовши сенс буття в перетворенні себе і світу, до останнього боровся за існування, Артем зневажливо кидає / повертає своє життя Богові як непотрібну річ. Петро став хоч і непрямим, але вбивцею брата, тому не випадково порівнюється із Каїном: «Спереду ватаги суворий, як Каїн, їхав Петро Гайдученко і в безсилій злобі тиснув острогами боки коневі» [293, с. 541]. У романі О. Слісаренка образ Каїна, а разом із тим і злочин та покарання за нього переосмислюються з огляду на козацькі моральні принципи: помщаючись за свого побратима, Петрову голову «збив метким пострілом скромний Чмир» [293, с. 554]. На думку Ю. Гречанюк та А. Нямцу, «за змістовими характеристиками більшість традиційних образів легендарно-міфологічного походження є своєрідними психологічними типами або моделями поведінки,

які відображають суттєві – як правило, екзистенційні – сторони індивідуального або колективного буття» [71, с. 4]. Доля братів Гайдученків змушує замислитися, чи варто йти до мети – політичної чи наукової, – якщо вона потребує людських жертв, породжує ненависть. У романі «Чорний Ангел» послідовно показано, як скалки негативу деформують людську душу, унеможливаючи правильний вибір.

Отже, роман О. Слісаренка «Чорний Ангел» за своїми тематичними особливостями є науково-фантастичним, а за жанровими – авантюрно-пригодницьким. Кожен із героїв постає як такий, що має власну авантюрну стратегію, однак усі вони групуються навколо головного героя роману – Артема Гайдученка і його винаходу – вибухової матерії. Основний сюжет орнаментовано традиційними для пригодницької літератури мотивами фанатичного кохання, зради, помсти. Мотив наукового відкриття лише інкрустує сюжет. У намаганні героя здійснити соціальні перетворення шляхом наукової розробки збагачення бідних поліських ґрунтів відчувається «фаустівський слід».

5.4. Код робінзонади в оповіданні Л. Чернова «Пригоди професора Вокса на острові Ципанго» (1929)

Художня спадщина Леоніда Чернова-митця привернула увагу небагатьох літературознавців. Так, Ростислав Доценко [90], Світлана Ленська [192], Ростислав Мельників [215] запропонували нариси життя і загальний огляд творчості письменника, відзначаючи його блискуче володіння словом, дотепність і спостережливість; Олександр Галич, аналізуючи дві автобіографії Л. Чернова, зосередився на його світоглядній і творчій трансгресії [59]; Тетяна Гологорська сформувала повну бібліографію його творів [328]. Оповідання «Пригоди професора Вокса на острові Ципанго» хіба що принагідно згадувалося, тому про аналіз його жанрових

особливостей годі й говорити, отже, актуальність нашого дослідження є очевидною.

Фантастичність сюжету оповідання Л. Чернова оприявнюється насамперед через особливості хронотопу: події відбуваються на вигаданому письменником острові, де «завдяки» «культурній» діяльності професора Вокса «еволюційний розвиток» населення відбувається за відносно невеличкий проміжок часу. Відповідно до канонів робінзонади, герой Л. Чернова опиняється на острові випадково, унаслідок кораблетрощі, й не просто виживає, а й планомірно змінює острів під своє уявлення про цивілізований світ. Ключовий для фабули Дефо мотив острова обов'язково супроводжується мотивом його безлюдності. В аналізованому українському творі на острові проживають тубільці, однак за особливостями свого побутування (ходять голі, немає інституту сім'ї, займаються збиральництвом й іноді – полюванням) і технічного розвитку (вождь послуговується кам'яною сокирою) вони є радше тваринами, відповідно, прибуття професора можна декодувати як початок окультурення / олюднення / залюднення острова. Якщо в класичній робінзонаді герой повинен створити певні закони цивілізованого життя, вибудувувати розумне суспільство в мініатюрі, то в «Пригодах професора» урятований науковець перетворює практично райський острів на пекло. Потрапивши з цивілізації у первісність, саме прибулець насаджує серед острів'ян все те, що культурна людина мала б викорінювати (споживацтво і стягання, алкоголізм, злочинність, проституція), і викорінює все те, що мала би поширювати (альтруїзм, простота в побуті, соціальна рівність, ощадне використання природних ресурсів). Керуючись власною збочено-примітивною аксіологією, цивілізатор морально знищує первісне плем'я. Прикметно, що професор спочатку нав'язує тубільцям комплекс неповноцінності, постійно інкримінуючи своїм рятівникам тваринність їхнього існування через відсутність на острові грошової системи, паспортів, поліції, гільйотин, отруйних газів тощо, які, на думку світила, є чи не найбільшими

досягненнями його світу; і лише коли вождь починає соромитися себе як культурно ущербного, більшість населення, всупереч здоровому глузду і логіці, добровільно підпорядковується наказам Вокса. Саме завдяки діяльності останнього одвічний принцип існування «наївся бананів – от і вся робота» [358, с. 12] замінюється на діяльність з обслуговування прибульця і реалізації його планів.

Сучасний американський літературознавець Япток Мартин, вивчаючи перший афроамериканський роман «Одна кров» («Of One Blood», 1903), написаний Полін Гопкінс, зазначив, що багатство і технічний прогрес стали як засобом, так і раціоналізацією імперіалізму європейців, а «дарвіністською пасткою» стала спокуса зробити матеріальні, технологічні досягнення стандартом, за яким можна оцінювати людину, об'єднати технології та псевдонауковий расизм у світогляд. Науковець підкреслив, що в кінці XIX – на початку XX століття переважна частина європейського наукового істеблішменту і суспільної думки не бачила нічого страшного в ідеї винищення «нижчих рас». Більше того, імперіалізм часто розглядався як природний процес, який знищував усіх, хто ставав на шляху європейського імперіалізму, процес, узаконений ідеєю природного відбору [433, с. 405–406]. Професор Вокс є яскравою художньою ілюстрацією культурного імперіаліста початку XX століття.

Якщо в романі Д. Дефо перебування людини на безлюдному острові було гімном культурного виховання, то в Л. Чернова «оцивілізовування» стало морально-етичною катастрофою для острів'ян (хоча і не всі це зрозуміли), адже поступово туземці засвоюють норми поведінки, мораль та ціннісні орієнтації прибульця. Ситуація поневолення в оповіданні «Пригоди професора Вільяма Вокса на острові Ципанго» розгортається як варіант християнського гріхопадіння, однак окреслена біблійна тема всіляко профанізується, набуваючи знижено-комічного звучання. Як зазначила Валентина Герасимчук, «“Біблійна історія” у підґрунтя всіх притчових сюжетів поклала міф про древо пізнання. Гріхопадіння, яке мало трагічні

наслідки не тільки для людини, але і для всього буття, знімає запобіжник, і у світ приходять “спокуси і лиха” у сенсі етичному, і неконтрольоване вторгнення хаотичної структури у сенсі онтологічному» [61, с. 117]. Окрім сюжетних аналогій у тексті Леоніда Чернова щедро розкидано деталі, що відсилають до Священного Письма. Так, семантика острова як просторової відмежованості від світу актуалізує образ Раю. Біблійна притча про плід пізнання (Адама і Єву вигнано з раю через те, що вони скуштували яблука з дерева пізнання добра і зла) трансформувалася в оповіданні українського письменника в «куштування» цивілізаційних «здобутків» від урятованого Вокса, про що зауважує один із острів'ян: «Твоя культура, як отруйний плід, робить людям одну тільки шкоду» [358, с. 14]. На асоціативному рівні врятований професор – «представник цивілізованого світу – окраса і гордість науки» – сприймається як біблійний змій (до цього підштовхує й миттєве враження від першого сприйняття тубільцем напівмертвого Вокса на березі: «медуза не медуза, гадюка не гадюка» [358, с. 8]). Іронічно обігруючи код робінзонади, письменник наділяє Вокса прибічником – тубільцем Понеділком, ім'я якого є іронічним відсиланням до туземця П'ятниці з роману Данієля Дефо. Своє ім'я несподіваний для Крузо товариш отримав за днем своєї появи в обійсті головного героя. Оприсутнення живої істоти в господарстві-світі, створеному Робінзоном, можна декодувати як деміургічність останнього, адже, згідно з Біблією, на п'ятий день Бог створив тварин і риб. Ім'я черновського персонажа і колір його шкіри (чорний) контамінується в «понеділок – чорний день», що своєю чергою асоціюється з нещасливим початком, кризовою ситуацією. Пізніше містера Понеділка, «що встиг скуштувати уже солодких плодів цивілізації» [358, с. 17], до театру доставляють на руках дванадцять дам найвищого кола. Кількість екзальтованих жіночок викликає асоціації з дванадцятьма апостолами, однак годі й говорити про те, на які «істини» сподівалися гонорові пані й панянки від туземця.

Порівняно з англійським претекстом, сюжет української робінзонади увиразнюється сексуальним складником, що загалом є характерною рисою авантюрно-пригодницького дискурсу. Після упровадження Воксом грошової системи на острові поширюється таке соціальне явище, як проституція. Згодом Понеділок розгортає в цивілізованому світі сумнівну стоматологічну практику: на суть його процедур уночі й лише з дамами вказано опосередковано – через поведінкові характеристики місяця і багатих «пацієнток» («фривольно посміхаючись, зазирнув місяць»; «старий місяць раптом почервонів і, відплюнувшись, сховався за хмару»; «лунав стриманий стогін»; «стогін захоплення лунав» [358, с. 18]). Звертаємо увагу на те, що оповіданням «Пригоди професора» в українську літературу імплантовано мотив секс-туризму: Ліліан і Фред Вокс, вирушаючи на острів, «взяли з батька слово, що, приїхавши до дикунської країни, вони негайно дістануть для перших спроб по півсотні чорношкірих протилежної статі» [358, с. 22].

Схожість історії тубільного племені з християнською версією людської історії простежується в нових деталях побутування: острів'яни зазвичай ходили голими, та згодом починають соромитися і прикриватися, адже прибулець нав'язав їм почуття сорому за свою природу. Появу одягу серед тубільців можна декодувати як втрату ними свободи і підпорядкування речовому світу. Наталія Городнюк, аналізуючи семіотику речі в модерністському романі початку ХХ століття, заявила: «Речі дуже рідко виконують у тексті лише допоміжну роль “реквізиту”, значно частіше вони репрезентують ідейно-художні особливості твору, постаючи важливим змістовим чинником тексту, складовою концепції людини та засобом психологізації або ж утілюючи специфіку авторської моделі світу» [67, с. 58]. Отож іронічне перераховування у «Пригодах професора» речей, прихоплених європейцями для дикунів («мишачі пастки, англійська сіль, віскі, емальовані горщики, касторка, парасольки, мозольна рідина, англійські пластери, зубочистки, кишенькові гребінці, американські бритви, образи, хрестики, пудра Коті й губні олівці» [358, с. 21]), сприймаємо не інакше, як реїфікацію

спотвореного розуміння цивілізаційних здобутків самими носіями культури, що, відповідно, виформовує її викривлене сприйняття і представниками малопросунутих народів. В оповіданні Л. Чернова «краса і гордість цивілізованого світу» [358, с. 8], винахідник смертельних задушливих газів, професор Вільям Вокс сприймається як морально-етичний еквівалент цивілізованого світу, а в тандемі з прізвищем (англ. vox – голос) – як голос цивілізації, тобто рупор її ідей / аксіології. У тексті послідовно показано, що речник інтелектуальної еліти (бо ж професор!), презентуючи свою культуру, сам розуміє її як сукупність зручних чи статусних речей і побутових вигод, що акцентовано низкою деталей раблезіанського стибу як маркерів високого суспільного поцінування (крісло з живих троянд; манто, які родовиті дами клали під колеса машини; шалена вартість квитків на знаменитість; 30 тисяч подарованих герою гаван тощо). Маємо підстави стверджувати, що Леонід Чернов чи не вперше в українській літературі порушує проблему споживацтва як неприємної, але виразної риси сучасної для нього європейської культури. У статті [172] нами детально досліджено проблему консюмеризму як згубної тенденції життя і встановлено, що активний процес використання речей, до якого повинен долучитися кожен член суспільства, набув особливого розмаху протягом ХХ століття. Найбільш яскраво проблема художньо оприявнена фільмами «Диявол носить Prada» (2006 рік, за однойменною книгою Лорен Вайсбергер), «99 франків» (2007 рік, за мотивами однойменного роману французького письменника Фредерика Бегбедера) [172]. В оповіданні Л. Чернова споживацтво як невід’ємна риса цивілізації Вокса експлікується насамперед через наскрізний мікрообраз грошей: у пролозі за шилінг індус забиває земляка, «батька продасть, аби тільки обдурити мене на два пенси» [358, с. 7]; детально вказується вартість і кількість речей, використаних співвітчизниками Вокса для вияву свого захоплення національним героєм; урятований Вокс пропонує тубільцям гроші як найбільше досягнення його культури («А в цих двох речах – у грошах і в рідині від мозолів – і єсть квінтесенція цивілізації <...>»

[358, с. 12]), що перекидає місток до шпенглерівської тези про возвеличення грошей як ознаки цивілізаційного занепаду («Дух мудрить, а гріш велить – такий порядок в усіх культурах, що вже стали на шлях занепаду» [382, с. 426]).

Переконані, що оповідання «Пригоди професора» задумано як іронічний коментар до дискусії про шляхи культурного розвитку України, а з іншого боку – як застереження сучасникам, які через комплекс меншовартості, безкінечно нав'язуваний представниками Російської імперії, надто поспішно і нерозбірливо прагнули приєднати українство до європейського простору, нівелюючи та знищуючи власну культуру в ім'я західної та просто деморалізуючи пересічних українців. Художньо представлені в оповіданні Л. Чернова наслідки британської колонізації в Індії, на острові Цейлон підводять до думки, що європейська культурна експансія може стати катастрофою для українського буття. Художньо оприявлені настрої були небезпідставними, адже більшість представників сучасної для письменника «новоспеченої» літературної еліти зводили цивілізаційні здобутки до технічного оснащення, банальних побутових дрібничок і вигод. Так, Соломія Павличко, аналізуючи діяльність Миколи Хвильового, культового діяча 20–30 років ХХ століття, зауважила, що останній сприймав Європу «не як європеець, а як людина з-поза меж Європи, як напівосвічений варвар, заморожений європейською культурною вищністю й водночас розгублений перед нею» [244, с. 204]. Такими постають і тубільці Ципанго. Леонід Ушкалов у розвідці про М. Хвильового також із сумною іронією відзначив, що для багатьох представників української культури 20–30 років ХХ століття, як і для пересічного громадянина, долучення до європейських цінностей – поїздки за кордон – асоціювалися насамперед з жаданими предметами побуту, модним одягом, косметикою тощо. Від кожного відрядженого згодом очікували відгуків / відомостей про культурну атмосферу (театри, виставки, музеї, мистецькі дискусії тощо), однак

більшість із них гайнували час, бігаючи крамницями в пошуках замовлених родичами і друзями речей, на кабаре і бари [329].

Опис життєвих перипетій тубільців Ципанго є виразним осмішуванням класики всесвітньої історії, у якій європейці традиційно поставали як світочі для колонізованих народів. В оповіданні іронічно продемонстровано, як ускладнюється і погіршується просте життя туземців унаслідок долучення до «благ всесвітньої культури» [358, с. 12]. Так, розділи про перебування професора серед тубільців викликають асоціації з романом Джонатана Свіфта «Пригоди Гуллівера» (1726–1727), хоча й ракурс висміювання дещо інший: «краса і гордість цивілізованого світу», доктор Вокс сприймається як моральний ліліпут, його непомірна пихатість і необґрунтована зарозумілість, ситуаційні претензії є безглуздими, у той час як представники первісного племені (марковано атрибутом влади ватажка – «кам'яною сокирою» [358, с. 8]) постають духовними велетнями, високоморальними істотами. Схожість тубільців Ципанго з жителями свіфтівського Бробдингнегу виявляється у простоті їхнього побутування, здоровому глузді, дотриманні одвічних моральних принципів, відсутності державної каральної системи, а створений Воксом отруйний газ для масового знищення населення зіставний із порохом, який запропонував Гуллівер королю велетнів. Прикметно, що у мовному двобої з вождем Вокс раптом усвідомлює жахливість і жорстокість своєї культури: «Маленька купка захопила до своїх рук усі скарби країни й будує свій добробут на крові і поті сотень мільйонів. Від того життєвий шлях сучасної культурної людини – одна нелюдська кривава боротьба за існування, брехня, зрада, жорстокість» [358, с. 11]. Подібного прозріння зазнав і Гуллівер, який, перебуваючи у країні гуїгннів, у дискусії з конем відзначає, що громадяни його держави (Англії), попри високий розвиток науки і техніки, задовільні умови життя, не стають кращими, вони схожі на ієгу – егоїстичних й аморальних істот. Ажіотаж навколо врятованого професора в цивілізованому світі (перейменування неймовірної кількості вулиць на честь героя, уведення

у статус шедеврів мало не кожного його слова, мікроситуація боротьби за високу честь подати національному герою зірваний вітром капелюх, що призвело до «покалічення восьми чоловік і вбивства хлопчиська-газетяра» [358, с. 16]) відсилає до романів Франсуа Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель» (XVI століття) та Анатолія Франса «Острів пінгвінів»⁴⁹ (1908). Останній якраз був на піку своєї популярності в Європі, тому Леонід Чернов, безперечно, був ознайомлений із цим текстом. Подібно до пінгвінів А. Франса, тубільці Ципанго разом з одягом набули й таких пороків, як хіть, пияцтво, злостивість, визискування. Деталі нового побутування тубільців – «вогненна вода», обмін кинджалів на хутро – неминуче викличуть в уяві читача романи про американських індіанців.

Відповідно до канону робінзонади, герой / герої повинні урятуватися – повернутися у свій світ. У художній рецепції Л. Чернова цей сюжетний хід перелицьовано: тубільці виганяють зі свого світу прибульця, однак той повертається з групою інших білих людей. Із прибуттям «цивілізаторів» тубільцям уже нікуди втікати від абсурдного й жахливого цивілізованого світу, аби врятуватися морально й фізично. Оповідання пародіює робінзонаду, адже в ньому заперечується ідея того, що культурна експансія більш успішного народу буде обов'язковим добром для менш розвинених. Долею жителів Цейлону, Ципанго засвідчено згубність такої взаємодії, про що із сумом говорить і вождь племені («Культура є, а благ нема...» [358, с. 14]). У художній дійсності Л. Чернова «оцивілізовування» постає як насаджування пороків, насильства і вбивство на правах сильнішого. Позірна видимість доброго і злого, культурного і первісно дикого обігрується через низку протиставлень (грубі жорстокі темні дикуни – краса і гордість гуманного цивілізованого людства; чорношкірі туземці – білий «як крейдяна скеля» європейець [358, с. 8]), а також оксиморонні образи і деталі («Порядку

⁴⁹ Про знаність і читомість цього роману на українських теренах свідчать хоч би й надруковані в журналі «Червоний шлях» статті М. Могилянського «Іронія і скепсис Анатолія Франса» (1925. №9. С. 172–185), А. Сінклера «Про Анатолія Франса: Безсмертний бунтар» (1926. №10. С. 221–224).

скільки хочеш, а от поліції немає» [358, с. 9]; «Ми такі некультурні, що навіть злочинців не маємо» [358, с. 10]; «[п]рорвалюючи ворожі черепи, дикуни, за прикладом культурних людей, в такий спосіб доводили супротивникові правоту своїх переконань» [358, с. 15]; «В душі Вільяма Вокса прокинулася і заревіла від образи культурна людина» [358, с. 11]).

І хоча ми не знайшли документальних доказів, але переконані, що Л. Чернов був ознайомлений із популярною на той час працею Освальда Шпенглера «Присмерк Європи» (1918), у якій мислитель послідовно доводить, що європейська культура є лише однією з багатьох, вона не має жодних інтелектуальних переваг над іншими культурами: «Я називаю цю звичну для нинішнього західноєвропейця схему, у якій розвинені культури обертаються *навколо нас* як уявного центру всього світового звершення, *птоломеївською системою історії* і розглядаю як *коперніканське відкриття* в галузі історії той факт, що античність і Захід поруч з Індією, Вавилоном, Китаєм, Єгиптом, арабською та мексиканською культурою – окремі світи становлення, що мають однакове значення в загальній картині історії <...>, а не привілейований статус» (курсив автора. – *О. Ш.*) [381, с. 147]. «Замість безрадісної картини лінійної всесвітньої історії <...> я бачу справжній спектакль багатьох потужних культур <...>. Є розквітаючі та старіючі культури, народи, мови, істини <...>» [381, с. 151]. На думку німецького філософа, цивілізація – це культура на стадії занепаду [381, с. 164], її ознаками є розвиток техніки в бік знищення людства, поверхове використання культурних практик. Він підкреслював, що Європа вже вступила в стадію цивілізації, позаяк їй властиві високий рівень науки і техніки, урбанізація, уніфікація цінностей і моральний занепад, що найперше виражається у возвеличенні грошей. Твір Л. Чернова є художньою ілюстрацією тез відомого мислителя, зокрема навіть Вокс у якийсь момент усвідомлює, що його співвітчизники «з жахливою хуткістю мчать до звиродніння і дегенерації» [358, с. 11]. В оповіданні неодноразово акцентовано на тому, що професор став «красою і гордістю цивілізованого

світу» саме за те, що винайшов смертельний задушливий газ, який може знищити цілу країну; вченого знаходять у фраку і краватці, що мало б указувати на високий рівень його поведінкової культури, однак насправді той поводить як пересічний рабовласник, він злопам'ятний і мстивий. Культуру на стадії занепаду презентовано стилем життя і вчинками жителів цивілізованого світу, до якого нарешті повертається наукове світило. Земляки витворюють культ Вокса, спрямовуючи свою енергію на абсолютно нікчемні речі. Апогеєм абсурдності їхніх учинків стосовно врятованого світоча є тиражування його зображень скрізь, навіть на підшвах черевиків і в подружніх спальнях, що, певною мірою, сприймається і як пародія на витворення культу вождя в Радянському Союзі. Мотив морального виродження експлікований і поведінкою хтивих прихильниць Понеділка, й особливо дітьми Вокса, зокрема дочкою Ліліан. У розвитку мотиву сексуальної розбещеності жінок вищого світу в оповіданні іронічно обігрується популярне у світі у першій третині ХХ століття омолодження старіючого організму шляхом пересаджування яєчок мавп. На думку тогочасних лікарів, після таких операцій у пацієнтів покращувалася пам'ять, загострювався зір, підвищувалася працездатність. Трансплантація була настільки затребуваною, що створювалися цілі ферми для розведення цих приматів. У художній версії Леоніда Чернова Вокс пересаджує сексуально виснаженому Понеділкові яєчка цапа, що неоднозначно вказує на функцію, яку потрібно було відновити пацієнтові, й це аж ніяк не робота мозку.

Очевидно, Л. Чернову імпонували ідеї О. Шпенглера про занепад європейської цивілізації, тому в «Пригодах професора» наскрізною є думка про згубність взаємодії з високорозвиненими цивілізаціями молодого народу, що лише починає розвиватися (за шпенглерівським визначенням). Про сумні наслідки колонізації зауважено і в авантюрно-пригодницькій повісті Олеся Досвітнього «Гюлле» (1926) («<...> там, де цивілізація і культура вищі від нас, ми стаємо за її рабів» [88, с. 311]), що, певною мірою, вказує на обговорюваність українськими діячами в 20–30 роки ХХ століття цієї

проблеми. Така позиція О. Досвітнього, Л. Чернова була небезпідставною, адже вони багато разів бували у країнах Азії і на власні очі бачили, чим завершуються «культурні долучення» до цивілізаційних здобутків. Анонсування в назві оповідання Л. Чернова статусу актанта (професор) скеровує на те, що спотворена аксіологія Вокса зумовлена раціоналістично-об'єктивістським / науковим баченням світу, хибним розумінням прогресу лише як рівня технологій, розривом між наукою і мораллю в цивілізованому суспільстві початку ХХ століття. Тоді в умовах швидкого розвитку науки і техніки віра в Бога опинилася під сумнівом, це своєю чергою зняло стримувальні моральні бар'єри, спричинило знелюднення людини та знецінення її життя і навіть цілої країни, якщо йшлося про наукове відкриття, політичні чи економічні інтереси держави тощо (що пізніше засвідчили дві світові війни). В оповіданні жодним чином не згадується національність «видатного» науковця, тому його художній образ і образ його вітчизни набувають універсальності, демонструючи «культурне» витискання / винищування тубільців сильнішими державами і потужнішими культурами. Оповідання Л. Чернова можна означити як квазіробінзонаду, адже в ньому переструктурується міф, який створила робінзонада (позитивний досвід виживання в малоприспособлених умовах, перемога культурного виховання над тваринними інстинктами), і задається новий вектор – духовна деградація людини в технічно оснащеному світі. Твір має також жанрові ознаки притчі, адже містить у собі мотив перестороги, у ньому щедро використовуються гіперболи, що також відсилають до жанру притчі. Так, опис наслідків колонізації Індії Британією у пролозі однозначно оприявнює думку про те, що побутування представників цивілізованого світу, створення ними у просторі країни матеріальних об'єктів (банків, театрів, залізниці тощо) саме по собі не сприяло культурному розвою індійського народу. Навпаки, останній опинився на духовних і моральних маргінесах, перетворившись на біододаток на власній території. Однак у творі немає характерних для притчі

моралізаторських повчань, читач сам повинен зробити висновок, що насправді є культурою і благом.

Попри авторське жанрове визначення – оповідання (подано в першій публікації [358, с. 6]), а також підназву – повість – у бібліографії творів Леоніда Чернова [328, с. 21], за структурними особливостями (рубрикація на частини і розділи, наявність у кожній рубрики своєї назви, панорамне зображення художньої дійсності, уповільнений виклад) твір, на нашу думку, варто зарахувати до жанру романів, а враховуючи його інтертекстуальність і притчевість, сміливо назвати романом «із ключем». Текст побудовано з урахуванням компетентності читача, без якої розуміння прихованого змісту буде неможливим. Так, в оповіданні є пряме відсилання до іспанськомовного філософа-екзистенціаліста Мігеля де Унамуну, зокрема представлено фрагмент його тези: «Людина народжується, страждає й умирає» [358, с. 12], що продовжується так: «<...>вона їсть, і п'є, і грає, і спить, і мислить, і любить, людина, яку ми можемо побачити та почути, брат, істинний брат наш...» [445, с. 111]. Твір Л. Чернова сприймаємо як художній варіант філософських думок Унамуну про те, що науково-технічний поступ не є синонімом духовного розвитку людини. Технічний прогрес робить її життя справді комфортнішим, але не змістовнішим і духовнішим, що оприявлено дозвіллям суспільства, яке породило Вокса. Учинками останнього засвідчено, що високий інтелект і освіченість особи зовсім не означають її високоморальність. Більше того, такі люди є небезпечними, адже спочатку створюють зброю масового знищення, а потім використовують її для силового нав'язування свого способу життя, задоволення власних амбіцій чи помсти за образу.

Отже, оповідання Л. Чернова є своєрідною трансформацією дискурсу Дефо, однак при позірному використанні загальновідомої фабульної схеми у творі порушується зовсім інше філософське питання: як вижити людині в умовах цивілізації. Типові для робінзонади мотиви рятування від смерті під час кораблетрощі, ізольованого острова в українському варіанті зчеплені з

мотивами протистояння природних / справжніх і псевдоістинних цивілізаційних основ, попередження про небезпеку утратити свою ідентичність на власній землі. Відповідно до канону робінзонади, герой повинен урятуватися – повернутися у свій світ. У художній рецепції Л. Чернова цей прийом перелицьовано: тубільці виганяють зі свого світу прибульця, однак той повертається з групою інших білих людей, від яких уже ніде сховатися. Оповідання Л. Чернова можна означити як квазіробінзонаду, адже в ньому переструктурується міф, який створила робінзонада (позитивний досвід виживання в малопристосованих умовах, перемога культурного виховання над тваринними інстинктами), і задається новий вектор – духовна деградація людини в технічно оснащеному світі. За структурними особливостями, інтертекстуальністю і притчевістю твір можна зарахувати і до жанру роману «із ключем».

Висновки до розділу 5

Бурхливий науково-технічний прогрес початку ХХ століття позначився на українській літературі, яка збагатила свою жанрову палітру науково-фантастичними творами, образами геніальних науковців фаустівського типу.

Зразком української хронофантастики, зокрема потраплянства, є оповідання О. Слісаренка «Князь Барціла», яскраво виявляючи таку її атрибутивну рису, як подорож героя в часі. Цим твором імплантується також екзотична для української літератури тема історії скіфо-сарматського періоду. Подорож між часами реалізується через прийом сну, що стає рамкою для основного сюжету. Традиційно у творах актанти переносяться в інший час у своєму тілі, зберігаючи одяг, свої знання і вміння. У тексті О. Слісаренка переміщується лише свідомість героя, опиняючись у тілі скіфського знахаря-ворожбита. У художній інтерпретації О. Слісаренка часове переміщення відбувається через своєрідний хронопортал: шатро,

поставлене в так званому місці сили. Шатро є своєрідною трансформацією сакральної споруди, адже також має форму конуса. В аспекті міжчасового переміщення в оповіданні цю особливість споруди можемо декодувати як вказівку на містеріальне дійство, під час якого неофіт отримає певні знання. Традиційною темою подорожей у минуле є прагнення героїв змінити хід історії. Аналізований твір має виразну ідейно-естетичну специфіку: наскрізною є не ідея зміни хронології чи наслідків подій, а внутрішній розвиток особистості.

Науково-фантастичний роман «Господарство доктора Гальванеску» (1928) за жанровими ознаками є трилером з елементами екшену, адже в сюжеті наявні ситуації проникнення героїв у таємничі споруди, викриття злочинної діяльності, утечі, перестрілки, несподіваної допомоги, полону і дивовижного самопорятунку, що загалом було новим для української літератури першої третини ХХ століття. Однолінійний сюжет роману побудовано як екскурсія / подорож із перепонами, а макгафіном є отримання секрету господарювання трансильванського дідича. Текст складається із ризикових й екстремальних ситуацій, прояву несподіванок, випадковостей, непорозумінь, заплутувань героїв злочинцем. Характерну для трилеру емоційну напруженість відтворено насамперед за допомогою саспенс-гачків, звукових і зорових образів з ефектом несподіванки, деталей хронотопу, притаманних готичній естетиці жаху. Використані в романі мотив допомоги в останню мить, кліфгенгер як художні прийоми були новаторськими для української літератури першої третини ХХ століття. Розв'язка роману Ю. Смолича також вибудовується у дусі естетики трилеру на ефекті обманутого очікування із руйнуванням передчуття катастрофи в реципієнта: героїня звільняється, а науковець стає її заручником й об'єктом наукового експерименту. Художній прийом, коли історія завершується, але сюжетну інтригу остаточно не розв'язано, а її вирішення перенесено в наступну частину / серію / сезон, є популярним у сучасних серіалах, однак у першій

третині ХХ століття він, безперечно, був новаторським для української літератури.

У романі О. Слісаренка «Чорний Ангел» структуротвірним є традиційний авантюрно-пригодницький сюжет: раптово зникає таємнича скринька з важливими науковими записами, що провокує ланцюгову реакцію розкриття таємниць і авантюрних пригод: папери опиняються в руках цілком випадкової людини, для їхнього повернення героєм доводиться проводити розслідування, брати участь у погонях, перестрілках. Основний сюжет роману інкрустовано традиційними для пригодницької літератури мотивами фанатичного кохання, зради, помсти. Мотив наукового відкриття лише «підперчує» сюжет. В образі героя-агронома проглядає архетип середньовічного алхіміка. У його намаганні здійснити соціальні перетворення шляхом наукової розробки збагачення бідних поліських ґрунтів відчувається «фаустівський слід». Якщо Артема зображено відповідно до авантюрного канону, то його друга – згідно з пригодницьким. Андрій Чмир постає ідеальним лицарем, відданим революції, для якої вона є священною справою. Неоднозначним у романі є образ Марти, у якій поєднано слабкодухість і беззахисність із фанатичним коханням до Хвороста. Містичні явища в житті Марти, її причетність до викрадення паперів, ворожіння вказують на авантюрний характер героїні, а її мазохістська любов до Чорного Ангела, нестабільні стосунки з ним свідчать про неусвідомлену нею потребу адреналінових ситуацій.

Фантастичність сюжету оповідання Л. Чернова оприявнюється через особливості хронотопу: події відбуваються на вигаданому письменником острові, де «завдяки» «культурній» діяльності професора Вокса еволюційний розвиток населення відбувається за відносно невеличкий проміжок часу. При позірному використанні загальновідомої фабульної схеми Дефо, у творі порушується зовсім інше філософське питання: як вижити людині в умовах цивілізації. Типові для робінзонади мотиви рятування від смерті під час кораблетрощі, ізольованого острова в українському варіанті зчеплені з

мотивами протистояння природних / справжніх і псевдоістинних цивілізаційних основ, із мотивом попередження про небезпеку стати на власній землі упослідженими під тиском чужої культури, втратити свою ідентичність. Опис життєвих перипетій тубільців Ципанго є виразною пародією на класику всесвітньої історії, у якій європейці традиційно поставали як світочі для колонізованих народів. Відповідно до канону робінзонади, герой повинен урятуватися – повернутися у свій світ. У художній рецепції Л.Чернова тубільці виганяють зі свого світу прибульця, однак той повертається з групою інших білих людей. Із прибуттям «цивілізаторів» тубільцям вже ніде сховатися від абсурдного цивілізованого світу. Оповідання Л. Чернова можна означити як квазіробінзонаду, адже в ньому заперечується міф, який створила робінзонада (позитивний досвід виживання в малоприспособлених умовах, перемога культурного виховання над тваринними інстинктами), і задається новий сенс – духовна деградація людини в технічно оснащеному світі. Попри авторське жанрове визначення, за структурними особливостями твір варто зарахувати до жанру романів, а ураховуючи його інтертекстуальність і притчевість, сміливо назвати романом «із ключем». Текст Л. Чернова розрахований на читача з певним рівнем внутрішньої культури та освіти, такого, який орієнтується в літературному процесі та зможе відчитати широкі інтертекстуальні зв'язки, що дає підстави зарахувати його і до елітарної, «високої» літератури.

ВИСНОВКИ

Аналіз наукових праць із теорії й історії літератури, нечисленні розвідки, рецензії вітчизняних та зарубіжних науковців засвідчили, що дослідники оперують різними поняттями на позначення творів авантюрного і пригодницького жанру. У наукових рефлексіях простежується два підходи до тлумачення понять «авантюрний» і «пригодницький». За найбільш поширеним, майже класичним підходом ці поняття ототожнюються, причому термін «авантюрний» розглядався в радянські часи як ідеологічна категорія, що призвело до вилучення зазначеного терміна з широкого наукового обігу. Ототожнення термінів «пригодницька проза» й «авантюрна проза», розрізнення як сучасного й архаїчного чи буржуазного термінів і, відповідно, відсутність критеріїв поділу творів на власне пригодницькі й авантюрні певною мірою можна пояснити тим, що в основі обох жанрових різновидів лежить поняття «пригода» в найширшому її значенні. У другому підході поняття «пригодницький» та «авантюрний» розмежовуються як ширше і вужче. У своєму дослідженні дотримуємося позиції, що йдеться про два різні жанрові різновиди масової літератури. Вважаємо, що жанрову приналежність твору – авантюрний чи пригодницький – потрібно визначати за його сюжетною побудовою (що саме стало зав'язкою) і характером героя.

У своєму дослідженні ми окреслили і конкретизували семантичні поля таких дискурсивних термінів:

Пригода – неприємна подія, випадок, у яких герой художнього твору стає об'єктом чужої волі (наприклад, підміна немовлят чи їхнє викрадення, несправедливі звинувачення й ув'язнення), жертвою прикрого збігу обставин (автомобільна троща, катастрофа, хвороба коханої людини тощо); це лихо, неприємна ситуація, яка змушує головного героя діяти, шукати шляхи вирішення проблеми чи й просто тікати від неї.

Авантюра – ризикований, нерозважний учинок героя художнього твору, внаслідок чого він потрапляє в неприємні ситуації, халепи і мусить із них виплутуватися.

Авантюризм – риса характеру героя художнього твору, що спонукає його до пошуку гострих відчуттів; схильність героя до ризикованих, нечесних оборудок, метою яких є соціальне, політичне вивищення, швидке збагачення.

Пригодницький твір – це твір про пригоди героя, у які він був утягнений проти власної волі. Сюжет такого твору має зазвичай лінійний сюжет (експозиція → зав'язка → кульмінація → розв'язка), а герой – майже ідеальна людина, яка стає на захист добра і справедливості.

Авантюрний твір – це твір про нерозважні, іноді з нудьги, рішення і вчинки героя, що спричиняють у його житті неприємності. Такий текст, як правило, складається із системи епізодів-пригод, об'єднаних головним героєм. Діяльність авантюрного героя, як правило, спрямована на пошук гострих відчуттів, зміну соціального статусу чи й просто ошукування людей. Якщо йдеться про загалом позитивного героя з високими моральними принципами, що постійно переживає небезпечні ситуації унаслідок своєї діяльності на благо суспільства, яку обрав через адреналінозалежність, паралельно до сполучення «авантюрний твір» пропонуємо використовувати термін «адреналіновий твір».

Адреналіновий твір – твір, головний герой якого полюбляє пригоди, свідомо шукаючи їх, обираючи таку діяльність, що неминуче пов'язана з небезпекою (наприклад, слідчий, геолог, моряк, археолог та ін.), однак працює на благо суспільства. У такому значенні адреналіновий твір дуже близький до пригодницького.

На нашу думку, сам по собі концепт мандрівки не є жанророзмежувальним. І в пригодницькому, і в авантюрному творах може бути переміщення героя у просторі й часі, на морському чи космічному кораблі, повітряній кулі чи машині часу тощо. Однак твори з позірно

однаковою фабулою, але з різними типами героїв і причиною, що спонукала їх до дій, будуть належати до різних груп.

Авантюрно-пригодницький твір – це «густонаселений» твір зі жмуктом сюжетних ліній різних героїв, які (лінії) у сукупності за типом подій і характеристиками актантів не можна однозначно зарахувати до авантюрного чи пригодницького типу. Такими є романи «Граф Монте-Кристо» О. Дюма, «Паризькі таємниці» Е. Сю, «Сонячна машина» В. Винниченка, «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» Майка Йогансена. Термін «авантюрно-пригодницький» застосовний і до детективів, адже їхній головний герой стоїть на захисті добра і справедливості і в той же час він стає детективом через внутрішню потребу переживати небезпечні ситуації.

Дослідження дозволило внести уточнення і в терміни «екшен» та «бойовик» як художній жанр, зокрема:

Екшен – художній твір про карколомні дії героїв, насамперед утечі, погоні, переховування, допомогу в порятунку, пошуки і викрадення чого-небудь (та не завжди – бійки / бої). Жанровизначальною рисою екшену є жорстка часова обмеженість, що змушує героя діяти особливо інтенсивно. В екшені може діяти й дитина, підліток, жінка, тваринки.

Бойовик – жанр, що синтезував у собі риси екшену та вестерну. Жанровизначальною рисою бойовика є герой – це обов'язково дорослий фізично вправний чоловік, який демонструє «гіпермаскулінну поведінку».

У першій третині ХХ століття, функціонуючи в загальноєвропейському контексті, українська авантюрно-пригодницька література збагатилася новими жанрами (роман фронтиру, істерн, робінзонада, травелог, екшен, трилер, друковані авантюрно-пригодницький і детективний серіали, шпигунський і крутійський, готичний і чорний романи, роман-квест, горор, хронофантастика), сюжетами й образами, темами і мотивами. Аналіз авантюрно-пригодницьких творів Д. Бузька («Оповідання про Софочку й Джима»), І. Дніпровського («Заради неї»), О. Досвітнього («Алай», «Нас було

троє»), Вал. Злотополюця та І. Федіва («Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові»), М. Йогансена («Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших»), «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію»), А. Кащенко («Зруйноване гніздо»), Є. М'якоти («Вуркаган»), О. Назарука («Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця»), С. Скляренка («Вітер з гір»), О. Слісаренка («Князь Барціла», «Чорний Ангел»), Ю. Смолича («Господарство доктора Гальванеску», «Останній Ейджевуд», «Півтори людини»), А. Чайковського («На уходах»), Л. Чернова («Пригоди професора Вільяма Вокса на острові Ципанго»), Ю. Шовкопляса («Проникливість лікаря Піддубного»), Гео Шкурупія («Штаб смерті», «Страшна мить»), Ю. Шпола («Золоті лисенята»), В. Ярошенка («Гробовище») дає всі підстави стверджувати, що українська література увібрала в себе здобутки світової, часто випереджаючи її. Це дуже важливо для наукового розуміння авантюрно-пригодницького дискурсу, оскільки у творах української літератури використано цікаві й часто новаторські художні прийоми, які нині вважаються канонічними для авантюрно-пригодницької літератури.

Українська література мала свої іманентні джерела авантюрно-пригодницького дискурсу, вплив західних літератур наприкінці ХІХ–ХХ століття лише пришвидшив розвій зазначеного метажанру на національному ґрунті. Жанрова палітра української авантюрно-пригодницької літератури формувалася на перетині двох дискурсів: народницько-романтичного і модерністського. Основними об'єднавчими чинниками цих дискурсів були перегляд літературних традицій і творення нової літератури, пошук і виховання власного читача.

Письменники народницького спрямування найбільш інтенсивно розробляли історичний матеріал. У художніх творах на історичну тематику, з одного боку, виробляються нові принципи поетики і стилістики, освоюються нові для української літератури сюжети, та іншого – зберігається ліро-

епічний виклад, пісенність оповіді тощо. Основна риса історичної прози цього періоду – пригодницьке конструювання сюжету, поєднання долі героя із суспільно-історичними процесами. Серед творів на історичну тематику ми зосередилися на повістях «Зруйноване гніздо» А. Кашенка, «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» І. Федіва і Вал. Злотополяця, «На уходи» А. Чайковського, «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця» О. Назарука як таких, що презентують новий жанр, містять нові для української літератури теми, сюжети і відповідають авантюрно-пригодницькому канону.

Жанр фронтиру уведено в українську літературу повістю А. Кашенка «Зруйноване гніздо», де щедро використано конструенти пригодницького дискурсу (розмірена оповідь стрімко змінюється на напружено-драматичну, мотиви недобрих передчуттів і пролептичних снів, протистояння хороших і поганих героїв, бійки між ними, таврування героя, що ускладнює його переховування серед людей, утечі, таємні схрони, перевдягання, рятування коханої в останню мить, небезпечне для життя подолання дванадцяти Дніпрових порогів перед остаточним звільненням).

У першій українській робінзонаді «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» національна специфіка оприявилася як на ідейно-тематичному, так і художньо-естетичному рівнях. На відміну від більшості робінзонад, які пропонували створення соціальної утопії, у повісті Вал. Злотополяця та І. Федіва острівна колонія є моделлю національної утопії. Мандрювання героя є принциповим художнім прийомом, адже переміщення дає можливість продемонструвати всі якості молодого чоловіка: він і воїн, і ремісник, і хлібороб, і державотворець. У творі розгорнуто мотиви, властиві саме пригодницькій літературі, – утеча з полону, боротьба з невідомим звіром, поїдання екзотичних рослин, оборона від племені людодідів, знаходження скарбів на затонулому кораблі. Та якщо в сучасному світовому літературознавстві класичні робінзонади витлумачуються як ідеологічний колонізаторський інструмент, то українську робінзонаду можна

потрактувати як антиколоніальний дискурс, адже всі дії героя спрямовані на відстоювання права українців на власну державність на своїх теренах і доведення культурної спроможності до цього.

Повісті «На уходи» А. Чайковського властиві певні жанрові константи, що вирізняють вестерн / істерн у метажанровій системі авантюрно-пригодницької прози: проста мораль, чіткий поділ героїв на позитивних і негативних, своєрідний лицарський кодекс замість законів, зіткнення ворогуючих персонажів, ситуації погонь, двобоїв, щасливий фінал. Жанровий код обігрується в повісті насамперед у докладному описі шляху уходників, їхньому побутуванні в непривітних реаліях українського степу. Герой А. Чайковського має риси характерника, що оприявнюється як містичне вміння впливати поглядом на волю людини, він наділений незмінними атрибутами героя вестерну – є кінь, шапка / капелюх, зброя, займається траперством. Оперуючи засобами і прийомами пригодницького дискурсу, письменник реалізує код вестерну в умовах Дикого степу, зокрема трансформує в повісті «швидкий постріл» / дуель у спаринг героя із ворогом, двічі експлуатує мотив боротьби зі звіром, а для загострення сюжетної дії в обох епізодах використовує прийом допомоги в останню мить.

Повісті А. Кащенко, Вал. Злотопольця та І. Федіва, А. Чайковського за своїм змістом і тематикою, структурою і жанровими принципами є поліморфними, адже поєднують у собі елементи історичного, соціально-побутового і пригодницького жанрів. У них наявний чіткий поділ на позитивних і негативних персонажів, головними дійовими особами є вигадані романтичні герої, наділені почуттям честі й гідності (хоча Батьківщині відданий хіба що герой Вал. Злотопольця та І. Федіва), історичний матеріал відіграє другорядну роль. Відповідно до жанрового канону пригодницької прози, проаналізовані повісті мають просту композицію, однолінійний сюжет, основною колізією є протиборотство злого, жорстокого й доброго, справедливого.

Повістю О. Назарука «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана великого, завойовника і законодавця» реанімовано тему Роксолани в українській літературі. На образі героїні позначилися як модерністський дискурс, так і народницькі тенденції. Початок повісті улягає в усталену фабульну схему авантюрного жанру – розмірене життя героїні в родині знезацька кардинально змінюється. Усі вчинки Роксолани, пов'язані з її прагненням здобути новий соціальний статус задля особистісного самоствердження, дають підстави розглядати героїню як авантюристку, а повість класифікувати як власне авантюрну. Прагнучи перекодувати іконописний образ Роксолани й водночас зруйнувати психологічний стереотип про жінку як слабку істоту, обмежену сімейним побутуванням, письменник пропонує нову, альтернативну мотивацію вчинків українки.

У 20–30 роки ХХ століття (відповідно до читацьких запитів) активно розвивається гостросюжетна проза. Репрезентанти модерністського дискурсу в українському літературному процесі прагнуть подолати обмеженість вітчизняної літератури суто національними проблемами і вже класичними для неї темами, жанрами, образами. Представники модерністського напрямку відмовляються від традиційної описовості, іронізують над застарілими образами і прийомами, літературними трафаретами, пропонуючи власний змістовий дизайн художнього твору. Їхні тексти вирізняються своєю розкутістю, ігровою свободою, сміливим руйнуванням сюжету як такого, навмисним розхитуванням канонів через хаотичну композицію, раптові переходи, стильові зміщення. Якщо тексти О. Досвітнього, Вал. Злотопольця та І. Федіва, А. Кащенко, Є. М'якоти, О. Назарука, С. Скляренка, А. Чайковського, Ю. Шовкопляса сконструйовані у традиційному ключі й розраховані на широкий загаль, то тексти Д. Бузька, І. Дніпровського, М. Йогансена, Ю. Смолича, О. Слісаренка, Гео Шкурупія, Ю. Шпола, Л. Чернова (Малошийченка) імпліцитно орієнтовані на елітарного, мислячого читача-інтелектуала, здатного сприйняти тексти з новою естетикою, новим

змістом і формою. Це вказує на «розмитість» в українській літературі першої третини ХХ століття межі між масовою літературою та елітарною.

Визначальною особливістю українського літературного процесу першої третини ХХ століття є його інтенсивна взаємодія з кінематографом, що позначилося насамперед на тематиці й жанрово-стильовій системі літератури (запозичення кінематографічних фабул, типових мотивів, амплуа кіноакторів, сценарних прийомів, побудова творів за монтажним принципом, колажування тощо). За аналогією до сценаріїв німого кіно, діалоги в текстах М. Йогансена («Пригоди Мак-Лейстона»), Ю. Смолича («Господарство доктора Гальванеску»), І. Дніпровського («Заради неї»), Гео Шкурупія («Штаб смерті», «Страшна мить»), максимально стислі, значну частину творів становлять саме описи дій героїв. Обігрування канонів німого кіно, сценарії якого створювалися на замовлення режисера під конкретного актора, виявляється й у відсутності докладних портретних описів героїв. У творах І. Дніпровського («Заради неї»), Гео Шкурупія («Штаб смерті», «Страшна мить»), Ю. Смолича («Господарство доктора Гальванеску»), орієнтованих на німецьке експресіоністичне кіно з його готичною естетикою жаху, активно використовуються прийоми створення саспенсу за рахунок хронотопу (безлюдні нічні дороги, темрява лісу, віддалений маєток), звукових деталей із семантикою тривоги чи несподіваності (різкий шум, неприємні механічні звуки, кінематографічні прийоми гри світла і тіні, музика), кліфгенгеру, уникання героями небезпеки в останню мить.

Повістю «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» започатковано досить популярний у світовій, але зовсім не представлений до цього в українській літературі такий різновид авантюрно-пригодницького жанру, як подорож. Код травелогу обігрується у творі через обов'язкове окреслення маршруту подорожі, способів добирання, транспортних засобів, детальне описування флори і фауни, етнографічних деталей і місцевих цікавинок, смакових відчуттів, оповідки героїв. За корпусом жанрових прийомів твір є

синкретичним, адже в ньому органічно поєднуються риси путівника, туристичних порад, лицарського роману, традицій «низового бароко», кокаляну. Інтермедіальність повісті простежується у постійному використанні кінематографічного прийому миттєвого переходу від одних подій і героїв до інших. У тексті органічно поєднано художні константи масової та елітарної літератур, що можна пояснити прагненням Майка Йогансена наблизитися до масового читача, апелюючи до його смаків.

Повістю М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» в українській літературі реанімовано жанр друкованого серіалу (роману-фейлетону, роману з продовженням). За своїми ознаками цей твір є авантюрно-пригодницьким із властивими цьому жанру заплутаними сюжетами, стрімким розгортанням подій, екзотикою тощо. Інтермедіальність повісті виявляється в орієнтуванні на прийоми німого кіно на рівні структурування тексту, особливостей моделювання героїв, використанні вставних елементів, а також тизерів і трейлерів, загалом не властивих літературним творам. Кожен розділ сприймається як окрема серія, що розбудовується за кінематографічним принципом паралельного монтажу епізодів різних сюжетних ліній. Якщо в німому кіно використовувалися інтертитри, то в повісті М. Йогансена у текст умонтовано графічно вирізнені повідомлення, тексти документів, анонси, фрагменти нот до пісні тощо, тому твір сприймається як набір лібрето, тем, ідей, які мав би візуалізувати майстер кіно. Повістю уведено новий для української літератури життєвий простір і незвичних персонажів (багата спадкоємиця, що подорожує інкогніто; психічно неповноцінний парубок, що любить одягати жіночі сукні; мурини, картярі, матроси, детективи, проститутки, мисливці за екзотичними тваринами та ін.), які перебувають у різних країнах і на різних континентах (Америка, Англія, Африка, Франція, Україна).

Роман Ю. Смолича «Останній Ейджевуд», оповідання І. Дніпровського «Заради неї» за своїми жанровими ознаками є екшенами. Ураховуючи час створення згаданих роману й оповідання, розвиток екшену як жанру кіно,

немає підстав говорити про те, що українські письменники дотримувалися жанрового канону екшену, адже його ще не існувало. Переконані, що, спираючись на світові досягнення в жанрі пригодницької літератури та німого кіно, Ю. Смолич та І. Дніпровський самостійно виробили художні прийоми, які згодом будуть також розроблені у світовій літературі та кіно і стануть канонічними для жанру екшену.

В образі героя Ю. Смолича чітко простежуються риси супермена (водить мотоцикл, аероплан, володіє європейськими мовами, знає радіосправу і таємне шифрування). Оскільки у творі описуються саме моменти активної дії героїв, це виформовує відчуття особливої щільності подій у часі, що є жанровизначальною рисою екшену. Події роману розгортаються в дусі сучасних американських фільмів: герої захоплюють авто, озброєні браунінгом і в масках нахабно вдираються в студію звукозапису в пошуках мікрофона, згодом захоплюють АТС і зачиняють зв'язаного вартового у вбиральні тощо. Відповідно до естетики екшену, розвиток подій у романі Ю. Смолича постійно ускладнюється, героєві доводиться долати неймовірні перепони, неодноразово використано кліфгенгер. Романом «Останній Ейджевуд» в українську літературу уведено новий топос – тунелі метрополітену. У вибудованих Ю. Смоличем перипетіях (просто знищити ворога неможливо, але його можна подолати, знайшовши його вразливе місце) чітко проглядає й архетипний сюжет, що простежується в казці про Коцю Безсмертного.

В оповіданні «Заради неї» головний актант, відповідно до канону екшену, також обмежений часом, аби знайти свою кохану й урятуватися від ворога. За аналогією до гостросюжетних німих фільмів, однолінійний сюжет оповідання складається з підступно-дратівливих збігів обставин. Та якщо для екшену як різновиду авантюрно-пригодницького метажанру загалом характерний щасливий кінець, то в аналізованому творі фінал майже новелістичний: героя розстріляно як дезертира. В оповіданні «Заради неї» ніде не згадується про боротьбу ідеологій чи про ворога, який прагне

захопити рідну для героя землю. Ворог постає як невидима і страшна сила, стихія, що породжує хаос, у якому важко зберегти людську гідність. Ключем до розуміння майже божевільного руху головного актанта є архетипна теорія К.Г. Юнга: намагаючись порятуватися саме з Ганкою (Анімою), бравий воєнка (Персона Петра) позасвідомо прагне врятувати свою Самість. У творі є і Мудрий Старий (батько Ганки), і Велика Матір із Дитиною. Однак ніхто з них не стає у пригоді Петрові й не спонукає останнього до якихось дій для порятунку. Згідно з художньою концепцією оповідання І. Дніпровського, рятуючись від смерті, людина зазнає колосального стресу, який ламає її психіку, тому в межовій ситуації колективний досвід не спрацьовує, кожен намагається врятуватися лише сам.

Новаторські пошуки українських письменників першої третини ХХ століття оприявнилися в розробці нових для українського авантюрно-пригодницького дискурсу жанрів – чорного й готичного романів, горору, детективу, шпигунського і крутійського жанрів, роману-квесту.

Жанр чорного роману в українській літературі започатковано повістю Гео Шкурупія «Штаб смерті». У творі використано художні прийоми, які з часом стануть штампами для фільмів у техніці поїг про крутих злочинців (загальна атмосфера тривожності й напруженості; образ героя, незворушного і небагатослівного навіть у смертельно небезпечних ситуаціях, фізично розвиненого, самовпевненого, безжалісного і холоднокровного; актант має трагічне минуле; підступне вбивство героя, який умирає не одразу), маніяків (герой обирає певний тип жертв, надсилає листа, у якому попереджає про нові жертви, планує вбивство до деталей, хоче бути впійманим). У повісті «Штаб смерті» стартує архетипний для сучасного світового кінематографу сюжет про маніяка-вбивцю, а також новий для української літератури мотив психоаналітичної інтерпретації злочинів як наслідку травмування героя.

Повістю В. Ярошенка «Гробовище» яскраво репрезентовано українську готичну прозу першої третини ХХ століття. У тексті наявні типові для цього жанру складники: жаске кладовище на горі, історія дівчини, ізольованої у

просторі дому під владою тиранічного батька, мотиви попередження про містичну небезпеку, ситуації переживання жаху і неможливості втекти від загрози, «монструозні» персонажі (садист, потворний сторож, божевільний). Елементи повісті В. Ярошенка так чітко улягають у схему романтично-жаского готичного роману, що можна і не зауважити іронії. Осмішування готичної поетики у «Гробовищі» виявляється насамперед на рівні моделювання образу Петра Гері (курсант кавалерійських курсів ходить пішки, має пересічну зовнішність, не метикуватий; утягується в неприємну пригоду через свою цікавість до того, що відбувається на гробовищі). Страхітливе кладовище як готичний простір у тексті В. Ярошенка легко декодується як несвідома потреба героя зіткнутися з придушеними страхами і віруваннями.

Першим українським горором вважаємо повість Гео Шкурупія «Страшна мить», де нагнітання жаху в читача було свідомою мистецькою стратегією письменника. Твір вибудовується як низка напружених епізодів, що викликають почуття тривожності й очікування чогось страшного. Моторошні ситуації увиразнюються естетикою огидного, скримерами. З одного боку, події «Страшної миті» можна розглядати як передсмертні марення хворого на серце героя. У цю версію улягає сюрреалістичний образ папуги, що своєю алогічною появою в сукупності з відсутністю в тексті сюжету як такого, містичними образами й естетикою мертвого тіла перекидає місток до фільму «Андалузський пес», а також до популярної на той час теорії сновидінь З. Фрейда. З іншого боку, зустріч героя з померлими людьми вказує на те, що ресторан, очевидно, є порталом між світом живих і світом мертвих. Повість відзначається різкою й алогічною зміною подій, від чого сприймається як «нарізка» містично жаских і натуралістично непривабливих ситуацій, у які потрапляють герої під час їхнього шаленого бігу нічними вулицями міста. Сучасними термінами кінематографії таке поєднання фрагментів тексту можна означити як кліповий монтаж.

Юрій Шовкопляс, якого вважаємо основоположником українського детективу, започаткував перший в українській літературі друкований детективний серіал «Проникливість лікаря Піддубного». В основі серії оповідань лежить класична детективна фабула – стається злочин, винного знайдено шляхом логічних умовиводів. Відповідно до канону детективу, у творах Ю. Шовкопляса діє не професіонал, а любитель, справжні обставини подій не повідомляються до закінчення розслідування. Читач має можливість ознайомитися з процесом розслідування, оцінити вже відомі факти й побудувати власні версії. Допитливий детектив має компаньйона, який відтілює геніальність мислення лікаря, що випадково опиняється на місці злочину. В оповіданнях розкидано деталі до розгадування криміналу, які подаються через сприйняття компаньйонів, та останні, через нездатність мислити аналітично, жодним чином не пов'язують їх із убивством. Однак саме через діалоги з ними читач дізнається, які деталі на місці злочину прислужилися для його розкриття. У детективних серіях Ю. Шовкопляса епізоди монтуються за хронологічним принципом, причинно-наслідковими зв'язками, а побутові злочини, що лягли в основу сюжетів, є типовим для сучасного письменникові життя. Оскільки твори належать початківцю, то вони дещо схематичні та передбачувані.

Новий для української літератури шпигунський жанр започатковано повістями О. Досвітнього «Нас було троє» та Ю. Смолича «Півтори людини».

Повість «Нас було троє» містить типові для шпигунського жанру елементи (герої вирушають для підпільної роботи на Західну Україну, вони мають легенду і відповідно до неї одягаються, мають подробиці паспортів; актанти діють в умовах всезагальної підозрюваності й секретності; на підпільників звідусіль чатують небезпеки та випробування). Відповідно до канону шпигуна, головний герой О. Досвітнього має аналітичне мислення, уміє контролювати власні емоції. У повісті образ Леоніда Віоліна доповнений образом його друга Гриця, ідеальної людини-машини, для якого

адреналінові ситуації є внутрішньою потребою. Обидва герої наділені типово авантюрними рисами: сміливі й зухвалі, схильні до ризикованих для життя вчинків, суспільні перетворення сприймають як можливість постійно перебувати на грані життя і смерті, що вказує на них як на адреналінозалежних. Повість «Нас було троє» інкрустовано сюжетною лінією з арсеналу пригодницького жанру – коханням Люська і Жабі. Останній також властивий авантюризм як латентна, не усвідомлена навіть самою дівчиною внутрішня потреба переживати гострі ситуації. Попри те, що сюжет повісті О. Досвітнього «Нас було троє» відповідає канонам пригодницького жанру (просторове переміщення героїв, чіткий поділ персонажів на хороших і поганих), твір класифікуємо як адреналіновий, адже його герої опиняються у вирі революційних подій не лише через прагнення справедливості, а й через внутрішню потребу переживати гострі відчуття.

У повісті Ю. Смолича «Півтори людини» кліше шпигунського роману максимально оголене (центральный персонаж випадково опиняється у вирі загадкових подій, стає жертвою таємничого нападу і розпочинає власне розслідування, у результаті чого буде викрито двох контрреволюціонерів). Героєм твору є пересічна людина, звичайний інженер-початківець. За шпигунським каноном головний актант повинен бути уважним до деталей, уміти аналітично мислити, однак герой Ю. Смолича позбавлений цих рис, йому властива гіпертрофована підозрілість, він переживає стани й емоції, які зовсім не личать ловцям шпигунів. Для тексту Ю. Смолича властива «перевернутість» штампів шпигунського жанру, адже у статусі компаньйона простацького Смика опиняється агент ДПУ, наділений рисами супермена. Сюжет полювання на шпигунів ускладнено додатковими лініями, а їхнє перетинання породжує комізм ситуацій, у які потрапляє головний герой. Відповідно до літературного штампу, шпигун повинен повідомити про мету своєї діяльності, однак у повісті Ю. Смолича використано мінус-прийом: контрреволюціонери гинуть, так і не розказавши, кому мали б вручити план. Повість Ю. Смолича є й пародією на шпигунський роман. Термінами

сучасного літературознавства повість означуємо як іронічний шпигунський детектив. Пародійність виявляється не лише в нанизуванні безглузких ситуацій, а й у порушенні єдності теми і стилю оповіді. У повісті осмішуються не тільки літературні канони, а й сучасна для письменника дійсність. Іронія досягається через використання зниженої лексики, уведення деталей і ситуацій, що не відповідають традиційним шаблонам шпигунського жанру.

«Золоті лисенята» Ю. Шпола вважаємо українським романом-квестом – це своєрідна мозаїка життя героїв, яких об'єднує участь у таємній партії, тому читачеві доводиться самому складати з розрізнених розділів текст-світ. Твір написано на гребені модної тоді в українській літературі авантюрно-пародійної хвилі, коли роман перетворювався на літературну гру. На масового читача розрахований подієвий шар роману, організований за канонами авантюрно-пригодницького жанру (небезпечна і романтична подорож, несподіване кохання, любовні трикутники, очікування смерті й несподіваний порятунок, утечі, загибель соратника, переховування, підпільні зібрання, конспірація, невдалі терористичні акти тощо), й оманлива романтизація актантів. Організувавши своє «запілля», герої Ю. Шпола отримують від революційної діяльності задоволення, як від збудливої авантюрної гри. У романі скрізь розкидано коди до розуміння життя актантів як романтичної гри дітей, яким не вистачає адреналіну (наприклад, наскрізні мікрообрази рожевих мрій, фантазій, вигадування, чи не єдина портретна деталь героїв – блакитні очі). Та особливістю цієї гри в запілля є те, що вона відбувається в польових умовах, тобто зі справжніми арештами, смертю, однак усі стеження за ними, провокатори – значною мірою є результатом випадковості чи бурхливої уяви самих революціонерів, а провалені операції – наслідок неузгодженості дій, надмірної законспірованості. Сміслову багатошаровість роману оприявлено вже його назвою: масовий читач ухопиться за поверхове тлумачення золотих лисенят як революційних променів. Однак Юліан Шпол, використовуючи в межах одного твору

поетику казки, середньовічного лицарського роману, реалістичного, соціально-психологічного, авантюрно-пригодницького роману, роману потоку свідомості, публіцистики, провокує читача до інтелектуальних зусиль, змушує самому вирішувати, що це – романтична оповідь про молодих революціонерів чи іронічний пастиш про осіб, що граються в запільну діяльність із єдиною метою – отримати задоволення від адреналінових викидів.

У першій третині ХХ століття палітра української літератури розширилася за рахунок науково-фантастичних творів, образів геніальних науковців фаустівського типу.

Зразком української хронофантастики є оповідання О. Слісаренка «Князь Барціла». Цим твором імплантується також екзотична для української літератури тема історії скіфо-сарматського періоду. Подорож між часами реалізується через прийом сну, що стає рамкою для основного сюжету. Особливістю художньої інтерпретації часового переміщення в оповіданні є своєрідний хронопортал – шатро, поставлене в так званому місці сили. Аналізований твір має виразну ідейно-естетичну специфіку: наскрізною є не ідея зміни хронології чи наслідків подій, а внутрішній розвиток особистості.

Новим для української літератури є і жанровий формат роману «Господарство доктора Гальванеску» – трилер. У сюжеті наявні ситуації проникнення героїв у таємничі споруди, викриття злочинної діяльності, утечі, перестрілки, несподіваної допомоги, полону і чудесного самопорятунку, що загалом було новим для української літератури першої третини ХХ століття. Однолінійний сюжет роману побудовано як екскурсія / подорож із перепонами, а макгафіном є отримання секрету господарювання трансильванського дідича. Використані в романі мотив допомоги в останню мить, кліфгенгер як художні прийоми були новаторськими для української літератури першої третини ХХ століття. Розв'язка роману Ю. Смолича вибудовується на ефекті обманутого очікування із руйнуванням передчуття катастрофи в реципієнта: героїня рятується, а науковець стає її заручником й

об'єктом наукового експерименту. Художній прийом, коли історія завершується, але сюжетну інтригу остаточно не розв'язано, а її вирішення перенесено в наступну частину /серію /сезон, є популярним у сучасних серіалах, однак у першій третині ХХ століття він був новаторським для української літератури.

Порівняно з канонічною авантюрно-пригодницькою літературою, яка презентує маскуліність, Ю. Смолич змінює гендерну матрицю жанру, створюючи художній образ супержінки й наділяючи її рисами, які стануть канонем супергероя-шпигуна: вродлива, розумна, спортсменка, володіє різними видами зброї, водить машину. Відповідні й деталі її екіпіровки та поведінки (вона носить темні окуляри й плащ, постійно курить, поводить досить зухвало і самовпевнено, миттєво орієнтується в ситуації). Ураховуючи те, що у першій третині ХХ століття українська культура була відкрита до світового простору, можна припустити, що Ю. Смолич був ознайомлений із трилерами Д. В. Гриффіта та Т. Браунінга. Зіставляючи час оприлюднення перших інтерв'ю та лекцій А. Гічкока (40–50-ті роки ХХ століття), його невідомість як режисера на час створення роману Ю. Смолича, маємо всі підстави стверджувати, що український письменник, спираючись на світові досягнення в жанрі трилеру, одночасно із європейськими митцями, але незалежно від них виробив художні прийоми, які стануть канонічними для трилеру.

Авантюрно-пригодницький сюжет є структуротвірним у романі О. Слісаренка «Чорний Ангел»: раптово зникає таємнича скринька з важливими науковими записами, що провокує ланцюгову реакцію розкриття таємниць і авантюрних пригод; для повернення паперів героям доводиться проводити розслідування, брати участь у погонях, перестрілках. Основний сюжет інкрустовано традиційними для пригодницької літератури мотивами фанатичного кохання, зради, помсти. Мотив наукового відкриття лише декорує, «підперчує» сюжет.

Фантастичність сюжету оповідання Л. Чернова оприявнюється через особливості хронотопу: події відбуваються на вигаданому острові, де «завдяки» «культурній» діяльності професора Вокса «еволюційний розвиток» населення відбувається за відносно невеличкий проміжок часу. При позірному використанні загальновідомої фабульної схеми, у творі порушується зовсім інше філософське питання: як вижити людині в умовах цивілізації. Типові для робінзонади мотиви рятування від смерті під час кораблетрощі, ізольованого острова в українському варіанті зчеплені з мотивами протистояння природних / справжніх і псевдоістинних цивілізаційних основ, попередження про небезпеку стати на власній землі упослідженими під тиском чужої культури, утратити свою ідентичність. Опис життєвих перипетій тубільців Ципанго є виразною іронічною ремінісценцією на класику всесвітньої історії, у якій європейці традиційно поставали як світочі для колонізованих народів. Із прибуттям «цивілізаторів» тубільцям нікуди втікати від абсурдного й жахливого цивілізованого світу, аби врятуватися морально й фізично. Оповідання Л. Чернова можна означити як квазіробінзонаду, адже в ньому заперечується міф, який створила робінзонада (позитивний досвід виживання в малоприспосованих умовах, перемога культурного виховання над тваринними інстинктами), і задається новий вектор – духовна деградація людини в технічно оснащеному світі. Твір розрахований на освіченого читача, який орієнтується в літературному процесі та зможе відчитати інтертекстуальні зв'язки, що дає підстави віднести твір і до елітарної, «високої» літератури. Попри авторське жанрове визначення, урахувавши структурні особливості оповідання, його інтертекстуальність і притчевість, твір варто зарахувати до і жанру роману «з ключем».

Не набули повноцінного розвитку, а лише окреслилися в окремих творах гангстерський («Лісовий звір» Д. Бузька, «Вуркаган» Є. М'якоти, «Чорна балка» Ю. Шовкопляса), крутійський («Алай» О. Досвітнього, «Вітер з гір» С. Складенка, «Оповідання про Софочку й Джима» Д. Бузька) жанри.

Повістю В. Гадзінського «Кінець» стартував в українській літературі жанр катастрофи.

Запропоноване дослідження не претендує на універсальність, однак переконані, що воно допоможе у вивченні одного з провідних метажанрів масової літератури, слугуватиме основою для подальшого вивчення особливостей розвитку сучасної авантюрно-пригодницької літератури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Автор «Алая» та «Гюлле». *Слово і час*. 1991. С. 13–16.
2. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ : Факт, 2003. 320 с.
3. Агеєва В. Колекціонер промовистих дрібниць, або пригоди української авантюрної прози. *Вибрані твори* / О. Слісаренко; упор. В. Агеєва. Київ : Смолоскип, 2011. С. 5–34.
4. Агеєва В. Олекса Слісаренко. *Радянське літературознавство*. 1989. № 4. С. 23–32.
5. Агеєва В. Олекса Слісаренко: до 100-річчя від дня народження. Київ : Знання УРСР, 1990. 48 с.
6. Айзеншток І. Рецензія на кн.: Смолич Ю. Останній Ейджевуд. *Червоний шлях*. 1926. №10. С. 262–263.
7. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.: монографія. Львів : Львівський національний ун-т ім. І. Франка, 2000; Тернопіль: Джура, 2000. 183 с.
8. Аникст А. Робинзонада. *Литературная энциклопедия*: в 11 т. Москва : ОГИЗ РСФСР, Гос. ин-т., Сов. энцикл., 1935. Т. 9. Стб. 718–723.
9. Анна Кэтрин Грин. *Клуб любителей детективов*. URL : <http://impossible-crimes.ru/Forum/viewtopic.php?f=190&t=561> (дата звернення: 29.02.2020).
10. Анонс на оповідання Ю. Шовкопляса «Ніж і серце». *Універсальний журнал*. 1929. № 4–6. С. 86.
11. Анцупов А. Я., Шипилов А. И. Словарь конфликтолога. Санкт-Петербург : Питер, 2006. 528 с. URL : <http://vocabulary.ru/dictionary/887> (дата звернення: 29.02.2020).

12. Арс. Лібристо Золоті цуценята: [рецензія на роман «Золоті лисенята»]. *Вибрані твори* / Ю. Шпол; упоряд., передм., прим. та комент. О. Ушкалова. Київ: Смолоскип, 2007. С. 486–487.

13. Артюх А. Нуар: голос из пришлого. Об истории и теории жанра. *Искусство кино*. 2007. № 5. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2007/05/n5-article18> (дата звернення: 28.02.2020).

14. Афанасьев А. Славянская мифология. Москва: Эксмо; Санкт-Петербург: Мидгард, 2008. 1520 с.

15. Бабаніна О. Специфіка персоносфери роману «Золоті лисенята» Юліана Шпола. *Історико-літературний журнал*. 2010. № 17. С. 321–322.

16. Бабич С. Міфологема мандрів як пошуки оновлення (в «Апології переґринації до країв східних» Мелетія Смотрицького). *Слово і час*. 2001. № 10. С. 22–33.

17. Багалій Д. І. Заселення Південної України і перші початки її культурного розвитку. Харків, 1920. 122 с.

18. Баран Є. Українська історична проза другої половини ХІХ – початку ХХ століття і Орест Левицький. Львів: Логос, 1999. С. 29–30.

19. Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. *Собр. соч.:* в 7 т. Москва: Русские словари, 2000. Т. 2. 799 с.

20. Бахтин М. Эпос и роман. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 304 с.

21. Бачинська О. А. Колонізація Південної України. *Енциклопедія історії України:* у т. 4: Ка-Ком / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2007. 528 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Kolonizaciya_pivd_Ukr (дата звернення: 21.02.2020).

22. Безсмертний-Анзіміров А. Гео Шкурупій. *День. Україна інкоґніто*. URL: <http://incognita.day.kyiv.ua/geo-shkurupij.html> (дата звернення: 21.02.2020).

23. Белецкий А. И. О. Слисаренко. *Чёрный Ангел:* роман / О. Слисаренко. Москва–Ленинград: ГНЗ, 1930. С. 3–9.

24.Белімова (Ільніцька) Т. «Король футуропрерій» – «GEO O GE» – Гео Шкурупій. До 110-річчя з дня народження. URL: <http://probarera.org/publication/13/16503/korol-futuroprerij-geo-shkurupij.html> (дата звернення: 21.02.2020).

25.Бельский В. В. Зависимости: Адреналинозависимость. URL : http://samlib.ru/b/belxskij_w_w/adrenalinozavis.shtml (дата звернення: 21.12.2019).

26.Беляев В. «Україна стоїть повсякчас перед очима»: оцінка повісті «Зруйноване гніздо». URL : <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Lit/K/KaschenkoA/Studies/HistProse/11.html> (дата звернення: 11.03.2019).

27.Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія. Київ : Академвидав, 2004. 368 с.

28.Бибик С. П., Сюта Г. М. Словник іншомовних термінів : тлумачення, словотворення та слововживання / за ред. С. Я. Єрмоленко. Харків : Фоліо, 2006. 624 с.

29.Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Київ : Українське біблійне товариство, 2018. 1230 с.

30.Білецький О. «Жіль Блаз» і буржуазний реалістичний роман. *Червоний шлях*. 1935. №. 7. С. 149–179.

31.Білецький О. Проза взагалі й наша проза 1925 року. *Червоний шлях*. 1926. № 3. С. 133–164.

32.Білоус П. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: лекції. Житомир : Рута, 2009. 336 с.

33.Біляцька В. Метатип Роксолани як пам'ять культури: декодування образу (на матеріалі історичного роману у віршах М. Балашової «Вінок Роксолани»). *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. пр. 2014. Вип. 17. С. 6–16.

34.Благой Д. Авантюрний роман. *Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов*: в 2 т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова,

В. Чехихина-Ветринского. Москва ; Ленинград : узд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 1: А–П. 576 стб. (сквозная пагинация в столбцах). Стб. 3–10. URL : <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-0031.htm?cmd=p&istext=1> (дата звернення: 21.12.2019).

35.Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : монографія. Київ : Київський університет, 2009. 519 с.

36.Боєчко В. Ф. Чабан А. Ю. Роль зарубіжних територій в процесі генезису козацтва. *Український історичний журнал*. 1999. № 2. С. 48–63.

37.Большой англорусский словарь: в 2 т. Т. 1 / под общ. руков. И. Р. Гальперина. Москва : Русский язык, 1987. 1039 с.

38.Бритиков А. Ф. Детективная повесть в контексте приключенческих жанров. *Русская советская повесть 20–30-х годов*: сб. трудов. Ленинград : Наука, 1976. С. 408–453.

39.Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. Ленинград : Наука, 1970. 742 с.

40.Бровко О.О. Особливості вставних новел в українській прозі другої половини 20-х – початку 30-х років ХХ століття. *Наукові записки НаУКМА. Том 98. Філологічні науки*. 2009. С. 47–52.

41.Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. Київ : Києво-могилянська академія, 2008. 430 с.

42.Бузько Д. Чайка. Голяндія. Київ : Дніпро, 1991. С. 214–393.

43.Бузько Д. Лісовий звір : повість. Харків : Державне видавництво України, 1924. 160 с.

44.Бузько Д. Оповідання про Софочку й Джима. *Нова генерація*. 1929. № 1 (січень). С. 25–36.

45.Бургардт О. Екзотика й утопія в німецькому романі. *Життя й революція*. 1926. №12. С. 42–55.

46.Бюллетень кинопрокатчика. URL : <http://www.kinometro.ru/abc#rR> (дата звернення: 21.12.2019).

47.Васьків М. С. Традиції епохи Відродження й українська романістика 20-х років ХХ століття. *Ренесансні студії*: зб. наук. пр. Вип. 7. Запоріжжя: Лабораторія видавничих технологій та комп'ютерної графіки, 2001. С. 94–114.

48.Васьків М. С. Український роман 1920-х – початку 1930-х років: генерика й архітектоніка : монографія. Кам'янець-Подільський : Буйницький О.А., 2007. 208 с.

49.Вердеревская Н. А. Русский роман 40–60-х годов XIX века (типологии жанровых форм). Казань : Из-во Казанского ун-та, 1980. 133 с.

50.Веселовский А. Беллетристика у древнихъ грековъ: рецензия на книгу А. Кирпичникова «Греческіе романы въ новой литературѣ – Повѣсть о Варлаамѣ и Юсаафѣ». *Вестник Европы*. 1876. Т.6, [кн. 11/12, ноябрь/декабрь]. С. 671–696. URL : <https://www.prlib.ru/item/323355> (дата звернення: 21.12.2019).

51.Вешелені О. Між селепком і експедитором: два типи крутія в українській емігрантській літературі. *Слово і час*. 2014. № 17. С. 35–41.

52.Вишницька Ю. Міфологічні сценарії в сучасному художньому та публіцистичному дискурсах : монографія. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. 614 с.

53.Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.

54.Вулис А. В мире приключений. Поэтика жанра : монографія. Москва : Советский писатель, 1986. 384 с.

55.Гадамер Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Москва : Прогресс, 1988. 194 с.

56.Гадзінський В. Кінець: фантастична повість. Одеса : Гарт, 1927. 48 с.

57.Гаєвський С. Полеміка за зміст і форму та сюжет (Етюди з літературознавства). *Життя й революція*. 1926. №11. С. 53–61.

58.Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник / за наук. ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2005. 488 с.

59.Галич О. Художня трансгресія Леоніда Чернова-Малошийченка: мемуарний дискурс. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції* : зб. наук. пр. (філологічні науки). 2017. № 9. С. 85–89. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Litpro_2017_9_17 (дата звернення: 21.12.2019).

60.Гельфандбейн Г. Рецензія на роман «Золоті лисенята». *Вибрані твори* / Ю. Шпол ; упоряд., передм., прим. та комент. О. Ушкалова. Київ : Смолоскип, 2007. С 480–482.

61.Герасимчук В. Філософський роман ХХ століття. Специфіка тексту : монографія. Київ : ПАРАПАН, 2007. 392 с.

62.Гессе Г. О чтении книг. *Письма по кругу (художественная публицистика)* / пер. с нем. ; сост., автор предисловия и коммен. В. Д. Седельник. Москва : Прогресс, 1987. С. 123–127.

63.Гноєва Н. І. Семантика і поетика роману «Золоті лисенята» Юліана Шпола. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. 2008. № 798. Сер. : Філологія. Вип. 53. С. 135–138.

64.Голубєва З. С. Український радянський роман 20-х років. Харків : Вид-во Харк. ун-ту, 1967. 216 с.

65.Гончар Олесь Саморозквіт нації. *Літературна Україна*. 1989. 16 лютого. С. 2.

66.Гординський С. На переломі епох. Літературні статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. Львів : Світ, 2004. С. 305–311.

67.Городнюк Н. А. Res incognita: семіотика речі у східнослов'янському модерністському романі першої половини ХХ століття : монографія. Дніпро : Свідлер А. Л., 2017. 560 с.

68.Горький М. Доклад на Первом всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года. *Собрание сочинений*: в 30 т. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1955. Т. 27: Статьи, речи, приветствия 1933–1936. – С. 195–216.

- 69.Гребенюк Т. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція : монографія. Запоріжжя : Просвіта, 2010. 424 с.
- 70.Гребінка Є. П. Чайковський. *Вибрані твори*. Київ : Дніпро, 1980. 366 с.
- 71.Гречанюк Ю. А., Нямцу А. Є. Проблема історизму і традиції в літературі ХІХ–ХХ століть. Чернівці : Рута, 1997. 124 с.
- 72.Грифцов Б. Теория романа. Москва : Совпадение, 2011. 224 с.
- 73.Губарєва С. С. Новелістика Гео Шкурупія: проблематика, поетика: дис. канд. філол. наук: 10.01.01. Харків, 2017. 250 с.
- 74.Гуляк А. «Душа тисячоліть шукає себе в слові...» (Історична белетристика Андріана Кащенка). *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика»*. 2003. Вип. 14. С. 13–19.
- 75.Гуляк А. Становлення українського історичного роману («Чорна рада» П. Куліша) : автореф. дис. д-ра філол. наук : 10.01.01. Київ, 1998. 32 с.
- 76.Гуляк А., Кейда Ф. Художня модель героїчної минувшини у прозі Адріана Кащенка. *Дивослово*. 2004. № 6. С. 62–68.
- 77.Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії : монографія. Київ : Факт, 2008. 284 с.
- 78.Габор В. Від Джойса до Чубая. Львів : Піраміда, 2010. 168 с.
- 79.Денисюк І. Літературна готика і Франкова проза. Парадигма. 2004. Вип. 2. С. 142–154. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig_2004_2_15 (дата звернення: 21.12.2019).
- 80.Дзюба І. «Вогнем не можна знищити...». Майк Йогансен: поет, філолог, теоретик. *Вибрані твори / М. Йогансен ; упоряд. Р. Мельників*. Київ : Смолоскип, 2009. С. 672–682.
- 81.Дзюба І. Неісходимі стежки минувшини (пригодницькі мотиви в історичній повісті). *Література і сучасність: літературно-критичні статті*. Вип. 20. Київ : Радянський письменник, 1987. С. 86–87.

82.Дзюба І. Стереотипи сприйняття української культури. *Урок української*. 2003. № 7. С. 53–56.

83.Дзюба І. «Вогнем не можна знищити...». Майк Йогансен: поет, філолог теоретик. *Вибрані твори* / М. Йогансен ; упоряд. Р. Мельників. Київ : Смолоскип, 2009. С. 671–681.

84.Дніпровський І. Заради неї. *ВАПЛІТЕ*. 1927. № 1. С. 15–37.

85.Дончик В. Г. Український радянський роман: Рух ідей і форм. Київ : Дніпро, 1987. 429 с.

86.Досвітній Олесь : біографія. URL : <https://litgazeta.com.ua/biografiya-korotko/dosvitnij-oles-biografia/> (дата звернення: 21.08.2020).

87.Досвітній О. Алай. *Нас було троє*: повісті; оповідання / О. Досвітній ; передм. В. Шевчука. Київ : Дніпро, 1982. С. 165–244.

88.Досвітній О. Гюлле. *Нас було троє*: повісті; оповідання / О. Досвітній ; передм. В. Шевчука. Київ : Дніпро, 1982. С. 245–327.

89.Досвітній О. Нас було троє. *Нас було троє*: повісті; оповідання / О. Досвітній ; передм. В. Шевчука. Київ : Дніпро, 1982. С. 16–164.

90.Доценко Р. Аргонавт, що оминув ГУЛАГ (про Л. Чернова). *Дивослово*. 2002. № 11. С. 63–67.

91.Дузь І. М. Олекса Слісаренко: літературний портрет. *Радянське літературознавство*. 1965. № 10. С. 39–51.

92.Жигун С. Гра як художній прийом в епічному тексті (на матеріалі прози українських письменників 10–20-х років ХХ ст.) автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Київ, 2009. 20 с.

93.Жигун С. Образ ученого у творах В. Підмогильного та О. Слісаренка у контексті роздумів про неореалізм. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Філологічні науки: зб. наук. ст. 2015. Вип. 5. С.156–163.

94.Життепис д-ра Ігора Федіва, редактора перевидання книги історії УСС-ів 1955 р. *Українські Січові Стрільці*. С. 193–197. URL : <http://halychyna.ca/USSTOC/USSTOC.htm> (дата звернення: 21.12.2019).

95. Жмуров В. А. Большая энциклопедия по психиатрии Москва : Джангар, 2012. 864 с. URL : <http://vocabulary.ru/dictionary/978> (дата звернення: 21.12.2019).

96. Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ ст.: автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 1999. 19 с.

97. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. Київ : Факт, 2001. 340 с.

98. Заверталюк Н. І. Мефістофельський дух в інтерпретації Володимира Винниченка. «Неподільної краплі питома вага»: Літературознавчі студії / Н.І. Заверталюк. Дніпропетровськ : Пороги, 2011. С. 14–34.

99. Загребельний П. Втішання історією. Авторське післяслово. *Роксолана* : роман / П. Загребельний. Київ : Дніпро, 1988. С. 593–601.

100. Загул Д. Форми образної та образно-ліричної поезії. Епічна поезія (§§23–39). *Поетика: підручник по теорії поезії* / Дмитро Загул; [переднє сл. Б. Якубського]. Київ : Спілка, 1923. С. 28–45.

101. Заєць Г. Творчість Володимира Ярошенка: проблематика, поетика: дис. на здоб. наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2018. 190 с.

102. Заяц А. Фотоплеер. *Звонкий голос немого кино* : кинословарь. URL : <https://www.film.ru/articles/kinoslovar-fotopleer> (дата звернення: 21.12.2019).

103. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.

104. Звезды немого кино : сборник / сост. В. Головской. Москва : Искусство, 1968. 240 с.

105. Зиммель Г. Избранное : в 2 т. Москва : Юрист, 1996. Т.: 2: Созерцание жизни. 607 с.

106. Злотополец Вал., Федів І. Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові: пригодницька повість / за ред. М. Славинського, худ. В. Харченко. Київ : Ярославів Вал, 2007. 224 с.

107. Зорин В. Авантюризм. *Евразийская мудрость от а до Я: философский толковый словарь* / автор-сост. В. Зорин. Алматы : Создік-Словарь, 2002. 408 с. URL : <http://www.term.ru/dictionary/470> (дата звернення: 21.12.2019).

108. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів : Літопис, 2004. 352 с.

109. Иванчукова Е. В. Субъективизация сюжетной схемы в повести О. Назарука «Роксолана, жена халифа и падишаха Сулеймана Великого, завоевателя и законодателя». *Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Десятых Андреевских чтений* / под ред. Н.Т. Пахсарьян. Москва : Экон, 2012. С. 233–244.

110. Иванчукова Є. Повість А. Кашенка «Зруйноване гніздо»: новаторський дискурс пригодницької домінанти». *Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст* / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2013. Вип. 16. С. 320–330.

111. Иванчукова Є. Своєрідність авантюрного змісту роману О. Слісаренка «Чорний Ангел». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. пр. 2011. Вип. 13. С. 72–79.

112. Історія української літератури ХХ ст.: у 2 кн.: навч. посіб. / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Либідь, 1993. Кн. 1: Літературно-мистецьке життя: 10–30-ті роки... Художній процес: 20–30-ті роки. 784 с.

113. Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію. *Вибрані твори* / М. Йогансен ; упоряд. Р. Мельників. Київ : Смолоскип, 2009. С. 391–508.

114. Йогансен М. Подорожі філософа під кепом. Київ : Темпора, 2018. 496 с.

115. Йогансен М. Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших. *Вибрані твори* / М. Йогансен ; упоряд. Р. Мельників. Київ : Смолоскип, 2009. С. 227–390.
116. Йогансен М. [Про Едгара По]. *Вибрані твори* / Е. По. Харків : ДВУ, 1928.
117. Йогансен М. [Про Юрія Смолича]. Смолич Ю. *Збірка творів: у 4 т.* Харків : Книгоспілка, 1930. Т. 1. С. VII– XXIV.
118. Йогансен М. Що таке техно-мистецька група «А». *Вибрані твори* / М. Йогансен ; упоряд. Р. Мельників. Київ : Смолоскип, 2009. С. 711–714.
119. Йогансен М. Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків. *Вибрані твори* / М. Йогансен ; упоряд. Р. Мельників. Київ : Смолоскип, 2009. С. 550–650.
120. Кавелти Дж. Изучение литературных формул / пер. с англ. Е. М. Лазаревой. *Новое литературное обозрение*. 1996. № 22. С. 33–64.
121. Кавун Л. «М'ятежні» романтики вітаїзму: проза ВАПЛІТЕ: монографія. Черкаси : Брама-Україна, 2006. 328 с.
122. Каганець І. В. Арійський стандарт: технологія переходу в простір волі. Тернопіль : Мандрівець, 2014. 624 с.
123. Калініченко М. Масова та висока література: Pro et Contra (обрії теоретичної рефлексії в сучасному українському, російському та північноамериканському літературознавстві). *Філологічні науки. Літературознавство*. Вип. 3, 2013. С. 44–48.
124. Карпенко Ю. Имя собственное в художественной литературе. *Филологические науки*. 1986. № 4. С. 34–40.
125. Карпюк Д. Мертвые души: эволюция маньяков в кинематографе. URL : <https://www.kino-teatr.ru/blog/y2017/4-24/935/print/> (дата звернення: 21.12.2019).
126. Карцева Е. Н. Вестерн. Эволюция жанра. Москва : Искусство, 1976. 255 с.

127. Качуровський І. Готична література та її жанри. *Генерика і архітектоніка*. Кн. II / І. Качуровський. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. С. 182–193.
128. Качуровський І. Деякі жанри художньої прози. *Генерика і архітектоніка*. Кн. II / І. Качуровський. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. С. 218–223.
129. Кащенко А. Гетьманське урочище: подорож друга. *Оповідання про славне Військо Запорозьке Низове* / А. Кащенко. Дніпропетровськ : Січ, 1991. С. 441–454.
130. Кащенко А. Зруйноване гніздо: повість з часів скасування Запорозької Січі. Українське Видавництво в Січеславі, 1919. 104 с.
131. Кердівар Н. І. Творчість Миколи Трублаїні і становлення пригодницького жанру в українській літературі першої половини ХХ ст.: автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01. Дніпропетровськ, 2011. 20 с.
132. Кестхейи Т. Анатомія детектива. Следствие по делу о детективе. Будапешт : Корвина, 1989. 261 с.
133. Килимник О. Олесь Досвітній (До 70-річчя з дня народження). *Вітчизна*. 1961. № 12. С. 167–169.
134. Клименко Б. Криза термінологічної системи українського літературознавства чи криза наукової свідомості літературознавців. *Слово і час*. 2001. № 4. С. 5–14.
135. Коваленко Б. На позиціях переверзевщини. *Критика*. 1931. № 3. С. 40–67.
136. Ковалів Ю. Так, «камо грядеши»... До характеристики літературної дискусії 1925–1928 років. *Радянське літературознавство*. 1989. № 6. С. 15–26.
137. Кожин В. Происхождение романа : теоретико-исторический очерк. Москва : Сов. писатель, 1963. 440 с.
138. Кокотюха А. Жанр: детективи, яких сучасники не пишуть. URL : <http://bukvoid.com.ua/criminal/2016/05/05/073419.html> (23 березня 2019).

139. Колісник Г. Специфіка концепту таємного тексту в пригодницькій літературі. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Філологічні науки: зб. наук. ст. 2016. Вип. XI. С. 206–211.
140. Колісник Г. Художнє втілення мотиву казкової подорожі в романі Люко Дашвар «Біті є. Гоцик. Книга 3». *Наукові праці* : наук. журн. / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили. Миколаїв, 2019. Т. 325. Вип. 313. С. 50–54.
141. Колтунов І. О романе приключений. *Литературная газета*. 1946, 13 апреля, с. 2.
142. Костів К. Словник-довідник біблійних осіб, племен і народів. Київ : Україна, 1995. 429 с.
143. Коцюбинська М. Образне слово в літературному творі. Питання теорії художніх тропів. Київ : вид-во АН УРСР, 1960. 234 с.
144. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. Москва: Искусство, 1977. 320 с.
145. Кропивко І. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір) : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с.
146. Кулакевич Л. Авантюризм: тезаурус метанаукового поняття. *Science and Education a New Dimension*. Philology, VIII(67), Issue: 225, 2020, Apr. P. 40–46.
147. Кулакевич Л. Детермінанти добра і зла в романі Любка Дереша «Поклоніння ящірці». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. пр. 2012. Вип. 15. С. 100–106.
148. Кулакевич Л. Жанрова палітра української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки*. Вип. 2(20). 2020. С. 112–126.

149. Кулакевич Л. Жанрові особливості повісті А. Чайковського «На уходи» як першого українського істерну. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. праць. 2018. Вип. 23. С. 54–64.

150. Кулакевич Л. Жанрові особливості повісті М. Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у слобожанську Швайцарію». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. пр. 2018. Вип. 22. С.150–159.

151. Кулакевич Л. Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття. Дніпро : Свідлер А.Л., 2020. 380 с.

152. Кулакевич Л. Жанрові трансформації в авантюрно-пригодницькому романі В. Винниченка «Сонячна машина». *Science and Education a New Dimension. Philology*, VIII (64), Issue: 216, 2020, Feb., P. 41–44.

153. Кулакевич Л. «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» Вал. Злотопольця та І. Федіва як національний інваріант робінзонади. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. пр. 2016. Вип. 20. С. 109–121.

154. Кулакевич Л. Запільницький роман Ю. Шпола «Золоті лисенята»: перший український наратив-квест. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки*. Вип. 1(19). 2020. С. 151–161.

155. Кулакевич Л. Іронічний модус шпигунської повісті Ю. Смолича «Півтори людини». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Літературознавство. 2019. Вип. 4(94). С. 108–118.

156. Кулакевич Л. К уточненню содержания понятия «приключение» как литературоведческой категории. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. № 1. С. 84–89.

157. Кулакевич Л. Код робінзонади в оповіданні «Пригоди Вільяма Вокса на острові Ципанго» Л. Чернова. *Наукові записки Бердянського*

державного педагогічного педагогічного університету. *Філологічні науки*: зб. наук. ст. 2019. Вип. XIX. С. 85–94.

158. Кулакевич Л. Кольоровий код поезії Наталки Нікуліної. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*: зб. наук. ст. Бердянськ : БДПУ, 2018. Вип. 16. С. 140–150.

159. Кулакевич Л. Концепт пам'яті в романі Любка Дереша «Намір». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*: зб. наук. ст. Бердянськ : ФОП Ткачук О.В., 2015. Вип. VIII. С. 186–193.

160. Кулакевич Л. Міграція фаустівського дискурсу: роман О. Слісаренка «Чорний Ангел». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Т. 31(70), № 1, 2020. С. 157–162.

161. Кулакевич Л. Міфомотив боротьби в романі Любка Дереша «Поклоніння ящірці». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. пр. 2012. Вип. 14. С. 75–84.

162. Кулакевич Л. Неоготичні маркери в іронічній повісті Володимира Ярошенка «Гробовище». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Т. 31 (70) № 3, ч. 2. 2020. С. 124–128.

163. Кулакевич Л. Особливості інтерпретації мотиву драконоборства в п'єсі Є. Шварца «Дракон» і фільмі М. Захарова «Убити дракона». *Проблеми сучасного літературознавства*: зб. наук. пр. 2014. Вип. 19. С. 371–381.

164. Кулакевич Л. Особливості моделювання авантюрного образу Роксолани в повісті О. Назарука «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця». *Spheres of Culture. Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*. Vol. 18. / Branch of Ukr. Studies of Maria Curie-Sklodovska Univ. in Lublin ; ed.-in-chief I. Nabytovych. Lublin, 2019. P. 83–92.

165. Кулакевич Л. Особливості реінтерпретації мотиву привидів у повісті Гео Шкурупія «Страшна мить». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. 2019. № 43 (1). С. 33–35.

166. Кулакевич Л. Особливості художньої реалізації крутійського сюжету в повісті Олеся Досвітнього «Алай». *Міжнародний філологічний часопис*. Вип. 11(3). 2020.

167. Кулакевич Л. Повість «Господарство доктора Гальванеску» Ю. Смолича як перший український трилер. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. пр. 2017. Вип. 21. С. 5–15.

168. Кулакевич Л. Психологія вбивства в романі Любка Дереша «Поклоніння ящірці». *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство*: міжвуз. зб. наук. ст. Бердянськ : БДПУ, 2012. Вип. XXVI. Ч. 3. С.210–219.

169. Кулакевич Л. Репрезентативні стратегії повісті Гео Шкурупія «Штаб смерті». *Закарпатські філологічні студії*. 2020. № 14. Т.2. С. 143–149.

170. Кулакевич Л. Скіфська історія в координатах хронофантастики: оповідання О. Слісаренка «Князь Барціла». *Закарпатські філологічні студії*. 2020. № 13. Т.3. С. 113–116.

171. Кулакевич Л. Специфіка моделювання образу авантюриста в повісті П. Панча «Голубі ешелони». *Проблеми сучасного літературознавства*: зб. наук. пр. 2017. Вип. 24. С. 169–176.

172. Кулакевич Л. Споживацтво як код буття в романі Любка Дереша «Голова Якова». *Антропологические сдвиги переломных эпох и их отражение в литературе*: сб. науч. ст. в 2 ч. / ГрГУ им. Я. Купалы. Гродно : ГрГУ, 2014. Ч. 2. С. 60–68.

173. Кулакевич Л. Філософія смерті в романі П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. пр. 2010. Вип. 10. С. 103–109.

174. Кулакевич Л. Фрейм авантюризму в романі Люко Дашвар «Біті є. Гоцик». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Філологічні науки: зб. наук. ст. 2016. Вип. XI. С. 221–231.
175. Кулакевич Л. Художні засоби німого кіно у психологічному екшені І. Дніпровського «Заради неї». *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філологія: зб. наук. пр. 2020. Вип. 22. С. 31–39.
176. Кулакевич Л. Художні особливості повісті про український фронтір «Зруйноване гніздо» А. Кашенка. *Наукові праці*: наук. журн. / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили. Миколаїв, 2019. Т. 325. Вип. 313. С. 61–65.
177. Кулакевич Л. Художні особливості роману Ю. Смолича «Останній Ейджевуд» як першого українського екшену. *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філологія: зб. наук. пр. 2019. Вип. 21. С. 42–48.
178. Кулакевич Л. Шпигунський код в авантюрно-пригодницькій повісті «Нас було троє» Олеся Досвітнього. *Spheres of Culture. Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*. / ed. by I. Nabytovych. Vol. 19. Lublin, 2019. P. 62–68.
179. Кулакевич Л. Юнгіанські архетипи в сучасному романі (на матеріалі української і російської літератур). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. № 3 (252) / ред. кол. В.С. Голюк та ін. Луцьк, 2013. С. 63–68.
180. Кулакевич Л., Деєва-Наюк О. Особливості інтерпретації образу Роксолани в повісті О. Назарука «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця» та романі П. Загребельного «Роксолана». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. праць. 2019. Вип. 24. С. 70–79.

181. Кулик І. Класова боротьба на селі й соціалістична перебудова села в українській літературі. Спроба короткої тематичної аналізи. *Гарт*. 1930. № 5. С. 169–185.
182. Кульчицький О. Світовідчуття українця. *Українська душа*. Київ : Фенікс, 1992. С. 48–65.
183. Кундера М. Искусство романа : ессе / пер. с фр. А. Смирновой. Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. 224 с.
184. Куницька І. Жанрова своєрідність конструктивістського роману (на матеріалі романів Майка Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших», «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію»). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. № 39, 2019. С. 24–30.
185. Л. С. Рецензія на роман «Золоті лисенята». *Вибрані твори* / Ю. Шпол ; упоряд., передм., прим. та комент. О. Ушкалова. Київ : Смолоскип, 2007. С. 483–485.
186. Лановик М. Іконічна структура тексту та проблема трансляції літературних образів. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*: зб. наук. пр. Вип. 22. Ч. 1 / редкол.: А. Козлов (відп. ред.) та ін. Київ : Акцент, 2005. С. 146–154.
187. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. Бухарест : Критеріон, 1983. 396 с.
188. Левенсон А. Конан-Дойл і детективна новеля. *Літературний архів. Двомісячник*. 1930. Кн. 3–4. С. 201–209.
189. Левченко М. О. Роман і сучасність: До проблеми українського радянського роману. Київ : Державне вид-во худож. л-ри, 1963. 292 с.
190. Лейтес О. Авантюрний роман. *Культура і побут*. 1927. Число 2. С.2.
191. Ленда Р. Творчість Олекси Слісаренка. Проблеми поетики : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.01. Київ, 2001. 16 с.

192. Ленська С. Модерні стратегії урбаністичного дискурсу в малій прозі 1920-х рр. (П. Вірин, Л. Чернов (Малошийченко), П. Іванов). *Вісник ЛНУ імені Т. Шевченка*. № 22 (281). Ч.П. 2013. С. 213–219.
193. Лисяк-Рудницький І. Україна між Сходом і Заходом. Історичні есе: у 2 т. Київ, 1994. Т. 1. С. 4–9.
194. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / гл. ред. А. П. Горкин, П. А. Николаев, М. В. Строганов. Москва : Росмэн, 2006. 984 с.
195. Літературознавство: словник основних понять / пер. з нім. вид. А. Цяпи. Тернопіль : Богдан, 2008. 280 с.
196. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Ю. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 1. 608 с.
197. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / Ю. Ковалів. Київ : Академія, 2007. Т. 2. 624 с.
198. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : Академія, 1997. 752 с.
199. Лозинская Е. Жанр. *Западное литературоведение XX века*. Москва : Intrada, С. 145–148.
200. Лозко Г. Національний характер українців. URL : <http://etno.uaweb.org/lozko/r05.html>.
201. Лопатинський Ф. Експресіонізм в кіно. *Кіно*. 1926. № 6–7. С. 10–12.
202. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва : Искусство, 1976. 320 с.
203. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема. *О русской литературе* / Ю. М. Лотман. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2012. С. 817–826.
204. Лотман Ю. М. Технический прогресс как культурологическая проблема. *Семиосфера*. Санкт-Петербург : Искусство, 2010. С. 622–638.

205. Лядів Н. Кінематограф – видовисько масок. *Кіно*. 1926. № 2–3. С. 8–10.
206. Майфет Г. Аналіза детективної новелі. *Життя й революція*. 1928. Кн. 1. С. 666–72.
207. Майфет Г. Рецензія на роман «Золоті лисенята». *Вибрані твори* / Ю. Шпол; упоряд., передм., прим. та комент. О. Ушкалова. Київ: Смолоскип, 2007. С. 462–470.
208. Маланюк Є. Жіноча мужність української жінки. *Пробудження*: електронний журнал. URL : <http://waking-up.org> (дата звернення: 21.12.2019).
209. Мартич Ю. Добридень, Олексо Слісаренку: наші незабутні. *Літературна Україна*. 1966. 25 березня. С. 2–4.
210. Мартін Дж. розповів, чому вбиває головних героїв «Гри престолів». URL : <https://nv.ua/ukr/style/art/kino/dzhordzh-martin-rozpoviv-chomu-vbivaje-golovnih-gerojiv-gri-prestoliv-127177.html> (дата звернення: 21.12.2019).
211. Мацевко-Бекерська Л. В. Пригода як наративний центр у творах Марка Леві. *Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа*: зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 22–23 вересня 2016 р.) / гол. ред. О.П. Новик. Бердянськ: БДПУ, 2016. 190 с.
212. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. Москва: Наука, 1986.
213. Мелетинский Е. М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов. *Мировое древо*. 1993. Вып. 2, с. 9–62.
214. Мелетинский Е. М. Эпос. *Краткая литературная энциклопедия* / гл. ред. А. Сурков. Москва: Советская энциклопедия, 1975. Т. 8: Флобер–Яшпол. 1136 стб.
215. Мельників Р. «Кобзар на мотоциклі»: ролі й маски Леоніда Чернова (Малошийченка). *Український письменник Леонід Чернов (Малошийченко) (1899–1933)*: бібліографічний покажчик / Харк. держ. наук. б-ка ім. В. Короленка; укл. Т. В. Гологорська. Харків, 2006. 4–18 с. URL :

<https://ru.calameo.com/read/000632945bed874531477> (дата звернення: 21.12.2019).

216. Мельників Р. Людина з химерним йменням. *Вибрані твори* / М. Йогансен ; упоряд. Р. Мельників. Київ : Смолоскип, 2009. С. 5–30.

217. Мельников Н. Г. Массовая література. *Русская словесность*. 1998. № 5. С. 6–12.

218. Миронець І. Етап прозаїка («Чорний Ангел» – роман О. Слісаренка). *Життя й революція*. 1929. № 7–8. С. 117–125.

219. Мифологический словарь. URL : <http://www.clubochek.ru/lib.php?rat=15&dog=313> (дата звернення: 21.12.2019).

220. Михайлов А. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. Москва : Наука, 1976. 351 с.

221. Моренець В. Слово, що випало з мовчання філософів. *Слово і час*. 1997. № 4. С. 17–28.

222. Мошенская Л. Жанры приключенческой литературы. Генезис и поэтика: автореф. дис.... канд. филол. наук : 10.01.08. Москва, 1983. 24 с.

223. Мошенская Л. Мир приключений и литература. *Вопросы литературы*. 1982. № 9. С. 170–202.

224. Мужские американские (индейские) имена URL : https://www.molomo.ru/inquiry/american_male.html (дата звернення: 21.01.2019).

225. Музика В. Олекса Слісаренко. *Письменники Радянської України: 20–30 роки: нариси творчості*. Київ : Рад. письменник, 1989. С. 329–359.

226. Мушкетик Ю. Історія – гіркіша за полин. *Літературна Україна*. 1997, 12 червня, с. 2.

227. Мякота Є. Вуркаган. *Життя й революція*. 1929. Кн. 4, квітень. С. 53–80.

228. Наєнко М. К. Авантюрна проза Олекси Слісаренка. *Чорний Ангел: Вірші. Новели. Повісті. Роман* / О. Слісаренко. Київ : Дніпро, 1990. С. 5–20.

229. Наєнко М. К. Олекса Слісаренко. *З порога смерті: письменники України – жертви сталінських репресій*. Київ : Рад. письменник, 1991. С. 402–405.
230. Наєнко М. К. Романтичний епос. Ефект романтизму і українська література. Київ : Просвіта, 2000. 382 с.
231. Наєнко М. К. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. Київ : Просвіта, 2012. 1087 с.
232. Назаренко В. Наследники Одиссея. *Молодая гвардия*. 1974. № 9. С. 280–300.
233. Назарук О. Роксоляна. Жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця: історична повість з XVI ст. Київ : Велмайт, 2014. 432 с.
234. Назарук Осип. *Енциклопедія Українознавства*. Словникова частина. Париж–Нью-Йорк, 1966. Т. 5. С. 1678–1679.
235. Наливайко Д., Шахова К. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму : підручник. Тернопіль : Богдан, 2001. 416 с.
236. Наркевич А. Ю. Приключенческая литература. *Краткая литературная энциклопедия* : в 9 т. / гл. ред. А. Сурков. Москва : Сов. энциклопедия, 1971. Т. 6: Присказка. «Советская Россия». 1040 стб.
237. Николаев Д. Детектив. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / под ред. А.Н. Николюкина. Москва : Интелвак, 2001. 1600 стб. Стб. 221.
238. Нилова Я. Адrenalиновая зависимость. URL : <http://psyfactor.org/lib/crank.htm> (дата звернення: 21.12.2019).
239. Новий тлумачний словник української мови : у 3 т. / В. Яременко, О. Сліпушко. 2-е вид., виправ. Київ : Аконіт, 2007. Т. 1. 928 с.
240. Новий тлумачний словник української мови : у 3 т. / В. Яременко, О. Сліпушко. 2-е вид., виправ. Київ : Аконіт, 2007. Т. 2. 928 с.
241. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы, 1999. 176 с.

242. Олефір В. Жанрова своєрідність трилогії Юрія Смолича «Прекрасні катастрофи». *Літературознавчі студії* : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філол. Київ, 2011. Вип. 33. С. 389–393.
243. Оніпченко О. Морально-етична парадигма статевої соціалізації молоді у 20–30-х роках ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип.18. 2018. С. 144–152.
244. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
245. Павличко С. Д. Майн Рід, читаний і перечитуваний. *Вершник без голови* : роман / М. Рід ; післямова С. Павличко. Київ : Веселка, 1993. С. 532–537.
246. Павличко С. Д. Теорія літератури. Київ : Основи, 2009. 679 с.
247. Папкин А.И. Авантюризма психология. *Энциклопедия юридической психологии* / под общ ред. А. М. Столяренко. Москва : ЮНИТИ-ДАНА, 2003. 607 с.
248. Пастух Х. А. Еволюція готичної поетики і роман «Буреверхи» Емілії Бронте : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06. Львів, 2009. 19 с.
249. Пахаренко В. Основи теорії літератури. Київ : Генеза, 2009. 296 с.
250. Пащенко В. Вступне слово. *П'ятнадцятирічний капітан* / Ж. Верн передмова В. Пащенко. Київ : Веселка, 1990. 304 с. С. 5–10. (aelib.org.ua).
251. Перлін Є. Російський авантурний роман. *Життя і революція*. 1926. №4. С. 55–59.
252. Підгайний Л. О. Слісаренко «Зламаний гвинт: Роман». *Життя і революція*. 1929. № 2. С. 165–167.
253. Підгайний Л. Сильове спрямування творчості О. Слісаренка. *Сучасна українська проза*. Харків–Київ: ДВУ, 1930. С. 54–94.
254. Підгайний Л. Творчість О. Досвітнього. *Червоний шлях*. 1930. №1. С. 75–90.

255. Погрібний А. Діалектика літературно-мистецького поступу. *Слово і час*. 1999. № 7. С. 24–26.
256. Покальчук О. Про страх, маніпуляції політиків та як жити в умовах стресу. URL : [https://4vlada.com/rivne/50849\(25.05.2019\)](https://4vlada.com/rivne/50849(25.05.2019)).
257. Поліщук В. «Цього жанру нам бракувало...» Історико-пригодницькі твори Михайла Старицького. *Українська мова і література*. 2003. № 35. С. 5–8.
258. Поліщук К. Вибрані твори / упоряд. В. Шевчук, передм. С. Яковенка. Київ : Смолоскип, 2008. 704 с.
259. Поліщук Я. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму : автореф. дис. д-ра філол. наук : 10.01.01, 10.01.06. Київ, 2000. 32 с.
260. Полторацький О. [Рецензія на кн.: Ол. Досвітній. Алай, ДВУ, 1927; Ол. Досвітній. Гюлле, ДВУ, 1927]. *Червоний шлях*. 1928. №7. С. 251–252.
261. Попаданчество и попаданец. URL : https://theonering.ru/news/chto_takoe_popadanchestvo_ili_kak_izmenit_istoriju/2018-02-05-638 (дата звернення: 21.12.2019).
262. Попов Ю. До питання про теоретичний статус робінзонади. *Питання літературознавства*. 1995. Вип. 2. С. 130–144. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/PI_1995_2_14.
263. Попов Ю. Пригодницький (авантюрний роман). *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / керівник проєкту А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 440–442.
264. Попов Ю. Робінзонада. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / керівник проєкту А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 484–486.
265. Правила гри «Подорожній». *Універсальний журнал*. 1928. № 1. С. 96–97.

266. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград: ЛГУ, 1986. 365 с.
267. Протопопова И. А. Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания. Москва : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. 470 с.
268. Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки ХХ століття): монографія. Донецьк: ДонНУ, 2012. 332 с.
269. Пыльненький С. Спустя десятилетия. Фантастика Юрия Смолича и современность. *Радуга*. 1972. № 2. С. 158–170.
270. Разумовский А. Пирл Уайт. *Звезды немого кино* : сборник / сост. В. Головской. Москва : Искусство, 1968. С. 114–132.
271. Райкен Л., Уилхойт Д., Лонгман Т. Словарь библейских образов. Санкт-Петербург : Библия для всех, 2005. 1424 с.
272. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовиной. Москва : Академический проект, 2008. 695 с.
273. Рихло П. Масова література (тривіальна література). *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / керівник проекту А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 315–317.
274. Романенко Е. Пинкертоновские мотивы в литературной мистификации Майка Йогансена. *Вестник Воронежского государственного университета*. Серия: Филология. Журналистика. 2014. № 1. С. 84–89.
275. Рудик Дм. Німецький експресіонізм. *Зоря*. 1927. № 8. С. 12–15.
276. Русова Н. Ю. От аллегории до ямба: терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. Москва : Флинта, Наука, 2004. 304 с.
277. Рябова Г. Автобіографічний елемент в оповіданні І. Дніпровського «Долина угрів». *Young Scientist*. №1 (41), 2017. С. 313–316.
278. Сабадош Г. Оновлення української прози 20–30-х років ХХ ст. і творчість Д. Бузька. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. Вип. 22. С. 61–66.

279. Савченко Ю. О. Слісаренко «Чорний Ангел». *Критика*. 1929. № 12. С. 116–119.
280. Савченко Ю. Рецензія на роман «Золоті лисенята». *Вибрані твори* / Ю. Шпол; упоряд., передм., прим. та комент. О. Ушкалова. Київ: Смолоскип, 2007. С. 470–473.
281. Савченко Я. Рецензія на книгу оповідань «Переможець Дракона». *Вибрані твори* / Гео Шкурупій; упор. О. Пуніна, О. Соловей. Київ: Смолоскип, 2013. С. 781–784.
282. Салова О. Концепція героя у повісті Олесея Досвітнього «Нас було троє». *Таїни художнього тексту* (до проблеми поетики тексту): зб. праць. 2012. Вип. 15. С. 46–52.
283. Світло українського романтизму: інтерв'ю з доктором філологічних наук, професором Т. В. Бовсунівською. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. 2002. № 2. С. 8–9.
284. Сенік Л. Т. Повернуто читачеві: Олекса Слісаренко. «Бунт»: роман, повісті, оповідання. *Вітчизна*. 1966. № 10. С. 194–196.
285. Сенік Л. Т. Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності. Львів: Академічний експрес, 2002. 239 с.
286. Сенюк О. Пригодницький світ дитинства у творах Астрід Ліндгрєн. *Знаменитий детектив Блюмквіст* / А. Ліндгрєн; післямова О. Сенюк. Київ: Школа, 2003. С. 429–430.
287. Сирадоева О. Екстраполяція поезії Є. Плужника, І. Дніпровського та Юліана Шпола в експериментальну прозу 20-их років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Київ, 2011. 20 с.
288. Склярєнко С. Вітер з гір: авантурне оповідання. *Нова генерація*. 1928. № 2. С. 95–101.
289. Скрипник Л., Дзятківська Н. Власні імена людей: словник-довідник / за ред. В. Русанівського. Київ: Наук. думка, 2005. 336 с.

290. Слабошпицький М. Одісея Миколи Наливайка. *Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові: пригодницька повість* / Вал. Злотополець, І. Федів; за ред. М. Славинського, худ. В. Харченко. Київ : Ярославів Вал, 2007. С. 214–222.
291. Славинський М. Деякі проблеми двох популярних жанрів. *Радянське літературознавство*. 1978. № 12. С. 34–44.
292. Слісаренко О. А. Князь Барціла. *Червоний шлях*. 1926. № 4 (37) (квітень). С. 7–15.
293. Слісаренко О. А. Чорний Ангел: вірші. Новели. Повісті. Роман. Київ : Дніпро, 1990. 557 с.
294. Словарь античности / Й. Ирмшер, Р. Йоне; пер. с нем. Москва : Прогресс, 1989. 704 с.
295. Словарь русского языка XVIII века / АН СССР. Ин-т рус. яз.; гл. ред.: Ю. С. Сорокин. Ленинград : Наука, 1984. Вып. 1: А – Безпристрастие. 224 с.
296. Словарь української мови: у 4 т. / упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко; НАН України, Ін-т української мови. – Київ : Наукова думка, 1996. Т. 3: О–П. 516 с.
297. Словник античної міфології / уклад. І. Козовик, О. Пономарів. Київ : Наукова думка, 1989. 238 с.
298. Словник іншомовних термінів / уклад.: С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. Київ : Наукова думка, 2000. 680 с.
299. Смирнів В. Українська фантастика: історичний і тематичний огляд. Харків : Мачулін, 2019. 436 с.
300. Смолич Ю. К. «Natur-mort» у художній літературі. *ВАПЛІТЕ*. 1927. № 4. С. 158–177.
301. Смолич Ю. К. Алексей Андреевич Слисаренко. *Бунт*: повести, рассказы / О. Слисаренко. Москва : Сов. писатель, 1969. С. 311–318.
302. Смолич Ю. К. Вапліте і я. *Літературна Україна*. 1987. 1 жовтня.

303. Смолич Ю. К. Господарство доктора Гальванеску. *Постріл на сходах. Детектив 20-х років*. Київ : Темпора, 2017. С. 75–200.
304. Смолич Ю. К. Дурень (пригоди парубка з променистими очима (уривок із роману)). *Літературний ярмарок*. 1929 (березень). С. 128–146.
305. Смолич Ю. К. Останній Ейджевуд: роман. *Збірка вибраних творів*: у 4т. Т 4: Останній Ейджевуд. Хома. Харків : Книгоспілка, 1930. С. 5–217.
306. Смолич Ю. К. Останній Ейджевуд: роман. *Останній Ейджевуд. Фантастика 20-х років / упор., вступ. ст. і прим. Я. Цимбал*. Київ : Темпора, 2018. С. 12–177.
307. Смолич Ю. К. Півтори людини. *Постріл на сходах. Детектив 20-х років*. Київ : Темпора, 2017. С. 201–274.
308. Смолич Ю. К. Розповідь про неспокій. Йогансен. *Твори* : у 7 т. / Ю. Смолич. Київ : Дніпро, 1986. Т. 7. С. 97–140.
309. Смолич Ю. К. Фальшива Мельпомена. *Збірка творів*. Т.1. Київ : Книгоспілка, 1930. С. 3–218
310. Соколянський М. Г. О жанровом своеобразии «авантюрного романа» в западноевропейской литературе XVIII в. *Филологические науки*. 1980. № 1 (115). С. 32–36.
311. Соловій Г. Р. Проблема читача в модерністському дискурсі. *Наукові записки. Т. 19. Філологічні науки*. 2001. С. 45–50.
312. Старинкевич Л. Життя й революція. *Червоний шлях*. 1929. № 8–9. С. 257–260.
313. Старинкевич Л. Слісаренко О. «Чорний Ангел». *Червоний шлях*. 1930. № 1. С. 203–205.
314. Сторчак К. Слово про автора. *Вибрані твори / Олесь Досвітній*. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1959. С. 3–10.
315. Строев А. «Те, хто поправляє фортуна». *Авантюристи* Просвещения. Москва : Новое литературное обозрение, 1998. 400 с.

316. Тайны Нью-Йорка (Les Mystères de New York). URL : <http://detectivemethod.ru/films/les-mysteres-de-new-york/> (дата звернення 22.12.2019).

317. Тамарченко Н. Д. Авантюрная литература. *Поэтика* : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 8–9.

318. Тамарченко Н. Д. Сюжетная схема. *Поэтика* : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 258–259.

319. Тамарченко Н. Д. Детективная проза. *Поэтика* : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва : Intrada, 2008. 358 с. С. 55–56.

320. Таранова Е. Адреналиновые наркоманы вокруг нас? URL : <http://www.km.ru/stil/2012/10/19/sreda-obitaniya-i-ee-vliyanie-na-samochuvstvie-i-zdorove-cheloveka/695329-adrenalino> (дата звернення: 22.12.2019).

321. Тематика и типы книг западноевропейских стран в XIX веке. *История книги* : учебник для вузов / под ред. А. А. Говорова и Т. Г. Куприяновой. Москва : Мир книги, 1998. 346 с. URL : <http://www.hi-edu.ru/e-books/HB/vygodn.htm> (дата звернення: 22.12.2019).

322. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручник для студентів гуманітарних спеціальностей ВНЗ. Київ : Київський університет, 2003. 448 с.

323. Тлумачний словник української мови: в 11 т. / Інститут мовознавства АН УРСР; голова ред. колегії І. Білодід. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 7: Поїхати – Приробляти.

324. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Москва : Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.

325. Томашевский Б. В. Теория литературы. *Поэтика* : учеб. пособие / вступ. статья Н. Д. Тамарченко; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. Москва : Аспект Пресс, 1999. 334 с.

326. Топоров В. Судьба и случай. *Понятие судьбы в контексте разных культур* / Науч. совет по истории мировой культуры. Москва : Наука, 1994. С. 38–65.
327. Трюффо Ф. Хичкок / Ф. Трюффо. Москва : Книга по требованию, 2012. 226 с.
328. Український письменник Леонід Чернов (Малошийченко) (1899–1933) : бібліографічний покажчик / Харк. держ. наук. б-ка ім. В. Короленка; укл. Т. В. Гологорська. Харків, 2006. 34 с.
329. Ушкалов Л. Хвильовий і К : зустріч з Європою (До дня народження письменника) / Харківська обласна організація «Національна спілка письменників України. URL : <http://kharkiv-nspu.org.ua/archives/3964> (дата звернення: 19.08.2020).
330. Фащенко В. В. У глибинах людського буття: літературознавчі студії. Одеса : Маяк, 2005. 640 с.
331. Федів І., Золотополець В. Син України : історична повість у трьох частинах з ілюстраціями та мапою. Авгсбург-Нюрнберг, 1946. 180 с.
332. Федів І. Післяслово. *Син України : історична повість у трьох частинах з ілюстраціями та мапою* / І. Федів, В. Золотополець. Авгсбург-Нюрнберг, 1946. С.177–178.
333. Федченко П. Соціальна фантастика Володимира Винниченка. *Сонячна машина: роман* / В. Винниченко ; післямова П. Федченка. Київ : Дніпро, 1989. 619 с.
334. Фенько Н.М. Естетичні функції картин сновидінь у художніх творах українських письменників другої половини XIX – XX ст.: автореф. дис. ...канд. філолог. наук : 10.01.01. – Дніпропетровськ, 1999. 19 с.
335. Філатова О. С. Жанрові гібриди, або Прийоми кіно в літературному тексті. *Studia ukrainika posnaniensia*. Vol 11 : 2014. P. 187–193.
336. Філатова О. С. «Хто бачить?» і «Хто говорить?» у тексті Юліана Шпола: специфіка наративного дискурсу роману «Золоті лисенята».

Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського: зб. пр. 2010. Вип. 6. С. 99–104.

337. Філоненко С. Детектив, пригоди, фантастика: популярні жанри літератури і масової культури : навчальний посібник. Бердянськ : БДПУ, 2020. 144 с.

338. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія. Донецьк : Ландон–XXI, 2011. 432 с.

339. Флоренский П. А. Имена: сочинения. Москва ; Харьков, 1998. 469 с.

340. Франко І. Влада землі в сучасному романі. *Зібр. творів* : у 50 т. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 28. С. 176–195.

341. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. *Я и Оно* / З. Фрейд. Москва : Эксмо; Харьков: Фолио. С. 711–770.

342. Фрейд З. Сновидения. *Введение в психоанализ*: лекции. Москва : Наука, 1991. С. 50–153.

343. Фриче В. Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе. С картинами художников: Босха, Брегеля и др. Москва : Сфинкс, 1912. 347 с.

344. Халупа І. 100 років від дня народження письменника Гео Шкурупія. *Радіо «Свобода»*. URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/902465.html> (дата звернення: 19.08.2020).

345. Хвильовий М. Повість про санаторійну зону. *Новели, оповідання «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети*. Київ : Наукова думка, 1995. С. 499–582.

346. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. Опыт определения игрового элемента культуры. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.

347. Хронофантастика. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D1%84%D0%B0%D0%BD%D1%82%D>

0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0 (дата звернення: 19.08.2020).

348. Цимбал Я. Народження українського Холмса. *Постріл на сходах. Детектив 20-х років* / упоряд. Я. Цимбал. Київ : Темпора, 2017. С. 5–12.

349. Цимбал Я. Проникливий лікар проти радянської міліції. URL : <http://litakcent.com/2013/11/15/pronyklyvyj-likar-proty-radjanskoji-miliciji/> (дата звернення: 19.08.2020).

350. Цимбал Я. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20–30-х років: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2003. 33 с.

351. Цимбал Я. Червоний pulp fiction: У 1920-х роках українці так само любили кримінальне читиво: [Про детективний жанр в Україні та про письменників Д. Бузько, Гео Шкурупія, Ю. Смолича, Ю. Шовкопляса]. *Український тиждень*. 2015. № 49 (11–17 груд.). С. 40–43.

352. Цимбал Я. Шкурупій від А до Я. URL : <https://tyzhden.ua/Culture/214811> (дата звернення: 19.12.2020).

353. Чайковський А. З татарської неволі. *На уходах* / А. Чайковський ; упор. серії Ю. Винничук. Львів : Піраміда, 2008. С. 426–462.

354. Чайковський А. На уходах / упор. серії Ю. Винничук. Львів : Піраміда, 2008. С. 5–275.

355. Чепурда Г. Еволюція жанру вестерну: діахронічний аспект (на матеріалі збірок Енні Пру «Heart songs» і «Close range: brokeback mountain and other stories»). *Література в контексті культури* : зб. наук. пр. 2010. Вип. 20(2). С. 119–128; Вип. 21 (1). 2011. С. 121.

356. Чепурда Г. Продовження літературної традиції фронтиру: роман-вестерн у творчості американських письменників. *Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови*. Вип. 20. Ч. 2. Львів, 2012. С. 215–222.

357. Черемошний Д. Фрагментарний огляд: Художня проза в журналах – «Червоний шлях», «Життя й революція», «Літературний

ярмарок», «Гарт», «Молодняк», «Плуг», «Нова генерація» – за 1-й квартал цього року. *Критика*. 1929. № 5. С. 98–117.

358. Чернов Л. Пригоди професора Вільяма Вокса на острові Ципанго. *Універсальний журнал*. 1929. № 01. С. 6–22.

359. Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1956. 511 с.

360. Шапарова Н. Краткая энциклопедия славянской мифологии. Москва : Астрель, 2000. 624 с.

361. Шевчук В. Олесь Досвітній. *Радянське літературознавство*. 1967. № 3. С. 59–73.

362. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. Харків : Фоліо, 1998. Т. 1. 607 с.

363. Шестаков В. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. Москва : Мысль, 1979. 372 с.

364. Шкандрій М. Український прозовий авангард 20-х. *Слово і час*. 1993. № 8. С. 51–57.

365. Шкловский В. О теории прозы. Москва : Федерация, 1929. 266 с.

366. Шкоріна І. М. Проблемно-стильові домінанти романів О. Слісаренка : дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / І. М. Шкоріна; Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2005.

367. Шкурупій Гео Двері в день. *Вибрані твори* / Гео Шкурупій; упор. О. Пуніна, О. Соловей. Київ : Смолоскип, 2013. С. 443–641.

368. Шкурупій Гео. Жанна-батальйонерка. *Життя й революція*. 1929. Кн. 4, квітень. С. 5–48.

369. Шкурупій Гео. Маніфест Marinetti й панфутуризм. *Вибрані твори* / Гео Шкурупій; упор. О. Пуніна, О. Соловей. Київ : Смолоскип, 2013. С. 693–697.

370. Шкурупій Гео. На відламку корабля. *Вибрані твори* / Гео Шкурупій; упор. О. Пуніна, О. Соловей. Київ : Смолоскип, 2013. С. 722–727.

371. Шкурупій Гео. Нове мистецтво в процесі розвитку української культури. *Вибрані твори* / Гео Шкурупій; упор. О. Пуніна, О. Соловей. Київ : Смолоскип, 2013. С. 744–753.
372. Шкурупій Гео. Страшна мить. *Проза. Т. 1. Новелі нашого часу* / Гео Шкурупій. Київ : Література і мистецтво, 1931. С. 72–89.
373. Шкурупій Гео. Штаб смерті. *Вибрані твори* / Гео Шкурупій; упор. О. Пуніна, О. Соловей. Київ : Смолоскип, 2013. С. 389–442.
374. Шмид В. Нарратология. Москва : Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
375. Шовкопляс Ю. Проникливість лікаря Піддубного. *Постріл на сходах. Детектив 20-х років*. Київ : Темпора, 2017. С. 279–526.
376. Шовкопляс Ю. Ніж і серце. *Універсальний журнал*. 1929. № 5 (7). С. 21–40.
377. Шовкопляс Ю. Норовистий кінь. *Універсальний журнал*. 1928. № 1. С. 42–49.
378. Шовкопляс Ю. Пожежа. *Універсальний журнал*. 1929. № 1 (3). С. 31–42.
379. Шовкопляс Ю. Постріл на сходах. *Універсальний журнал*. 1929. № 7 (9). С. 28–45.
380. Шовкопляс Ю. Стриб з поїзда. *Універсальний журнал*. 1929. № 3 (5). С. 8–17.
381. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологи мировой истории: в 2 т. Т. 1 : Гештальт и действительность. Москва : Мысль, 1998. 663 с.
382. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологи мировой истории: в 2 т. Т. 2 : Всемирно-исторические перспективы. Москва : Мысль, 1998. 606 с.
383. Шпол Ю. Золоті лисенята. *Вибрані твори* / Ю. Шпол; упоряд., передм., прим. та комент. О. Ушкалова. Київ : Смолоскип, 2007. С. 117–330.
384. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона: в 86 т. с иллюстрациями и дополнительными материалами / под редакцией

профессора И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева и заслуженного профессора
 Ю. Ю. Петрушевского. Санкт-Петербург : Брокгауз-Ефрон, 1890. Т. 1 (1): А–
 Алтай. 480 с.

385. Эпштейн М. Поступок и происшествие. К теории судьбы.
Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. Москва : Новое литературное
 обозрение, 2004. С. 541–594.

386. Юнг К. Г. Анима и анимус. *Очерки по психологии
 бессознательного.* Москва : Когито-Центр, 2010. С. 215–241.

387. Юнг К.Г. Эон: Исследования о символике самости. Москва :
 Академический проект, 2009. 340 с.

388. Юровська Л. О. Слісаренко «Чорний Ангел». *Молодняк.* 1929.
 № 8. С. 108–109.

389. Якубова Л., Примаченко Я. В обіймах страху і смерті.
 Більшовицький терор в Україні. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2016.
 544 с.

390. Якубовський Ф. Рецензія на роман «Золоті лисенята». *Вибрані
 твори* / Ю. Шпол ; упоряд., передм., прим. та комент. О. Ушкалова. Київ :
 Смолоскип, 2007. С. 459–461.

391. Якубовський Ф. В. Вецеліус. Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі
 Руперта та інших / Ф. Я. *Пролетарська правда.* 1925, 4 липня. С. 6.

392. Яновський Ю. Майстер корабля : роман. *Чотири шаблі:*
 оповідання, есеї, романи. Харків : Фоліо, 2012. С. 173–315.

393. Ярошенко А. О. Слісаренко – «Чорний Ангел»: роман. *Плуг.*
 1929. № 4. С. 70–72.

394. Ярошенко А. Рецензія на роман «Золоті лисенята». *Вибрані
 твори* / Ю. Шпол ; упоряд., передм., прим. та комент. О. Ушкалова. Київ :
 Смолоскип, 2007. С. 474–479.

395. Ярошенко В. Гробовище: повість. Державне видавництво України,
 1928. 136 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=10345>

396. Adams J. Soderbergh's Kafka: in retrospect. Steven Soderbergh. *Post Script*. 2011. Sep 22. URL : <https://www.questia.com/library/journal/1G1-287867297/soderbergh-s-kafka-in-retrospect> (дата звернення: 29.02.2020).
397. Aguirre M. Gothic fiction and folk-narrative structure: the case of Mary Shelley's *Frankenstein*. *Gothic Studies*. Vol. 15(2), 2013. P. 1–18.
398. America's Frontier Story. A Documentary History of Westward Expansion. Huntigton, New York : Krieger Publishing, 1980. 657 p.
399. Applebaum R. Robinson Crusoe: Myths and Metamorphoses. *Utopian Studies*. Vol. 8, Issue 2. 1997. P. 188–197.
400. Badley L. Film, Horror, and the Body Fantastic. Westport: Greenwood Publishing Group, 1995. 199 p.
401. Bailey P. D. Female Gothic fiction, grotesque realities, and Bastard Out of Carolina: Dorothy Allison revises the Southern Gothic. *The Mississippi Quarterly*. Jan 1, 2010.
402. Baldick Ch. The Concise Oxford Dictionary of Literary Tennyson. New York : Oxford University Press, 2001. 304 p.
403. Bennett T. Outside Literature. London & New York : Routledge, 1990. 310 p.
404. Blackburn A. The Myth of the Picaro. Chapel Hill : UNC Press, 1979. 276 p.
405. Brynhildsvoll K. The Detective Novel: A Mainstream Literary Genre? *Forum for World Literature Studies*, Jun 1, 2018.
406. Cheryl C. Do something! Disciplinary spaces and the ideological work of play in James De Mille's *The "B. O. W. C."* and Richard Scrimger's *Into the Ravine*. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*. Vol. 5, No 1 (Jun 22), 2013. URL : <http://jeunessejournal.ca/index.php/yptc/issue/view/11> (дата звернення: 01.03.2020).
407. Dan M. Spiritual Quests and Obstacles. A Cultural Paradigm. *Philologica jassyensia*. 2018. Т. 14, № 2 (28). С. 209–218.

408. Definitions Of Fiction Categories And Genres. URL : <https://resources.writersonlineworkshops.com/resources/definitions-of-fiction-categories-and-genres/> (дата звернення: 13.03.2020).
409. Dennis B. The Marble Faun and the challenge of transnational gothic. *Nathaniel Hawthorne Review*. Sep 22, 2012.
410. Derrida J., Ronell A. The Law of Genre. *Critical Inquiry*. Vol. 7, No 1. 1980. P. 55–81.
411. Edgewood station (New York). URL : [https://en.wikipedia.org/wiki/Edgewood_station_\(New_York\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Edgewood_station_(New_York)) (дата звернення: 29.02.2020).
412. Foltinek H. Realismus. *Das Fischer Lexikon. Literatur*: In 3 Bd. / Hrsg. von U. Ricklefs. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. Bd. 3: N–Z. P. 1575–1605.
413. Frye N. *Fables of Identity : Studies in Poetic Mythology*. New York : Harcourt, Brace & World, 1963. 264, [1] p.
414. Gaut B. The paradox of horror. *The British Journal of Aesthetics*. Vol. 33, No 4, 1993. P. 333–346.
415. Goodwin M. The Gothic traveler: generic transformations in Lafcadio Hearn and Angela Carter. *Tamkang Review*. 43.2 (Jun 1), 2013. P. 59–81.
416. Gorvett Z. Why pain Feels good. URL : <http://www.bbc.com/future/story/20151001-why-pain-feels-good> (дата звернення: 29.02.2020).
417. Green M. *Seven Types of Adventure Tale*. Pennsylvania State University Pres, 1991. 224 p.
418. Hantke S. Monstrosity without a body: representational strategies in the popular serial killer film. *Post Script*. 22 (1), 2003. P. 32–50.
419. Hantke S. Spectacular optics: the deployment of special effects in David Cronenberg's films. *Film Criticism*. 2004. Vol. 29, Issue 2. P. 34–52.
420. Hartwell D.G. Introduction. *Shadows of fear*. New York: Tor Books, 1994. P. 12–16.

421. Hoberman J. «A bright, guilty world»: daylight ghosts and Sunshine Noir. *Artforum International*. 45: 6. Feb 1, 2007. P. 260–267.
422. Jameson F. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981. 296 p.
423. Jenkins K. *Re-thinking History*. London & New York: Routledge, 2003. P. 7–8.
424. Jones S. Introduction. *The mammoth book of terror*. London: Robinson Publishing, 1991.
425. Jung K.G. Nietzsche's Zarathustra. New York: Princeton University Press, 1988. Vol. 1. P. 155.
426. Kirstine M. Five imperial adventures in the Waikato. *Journal of New Zealand Literature: Special Issue: 'Writing the Waikat*. 29(2), 2011. P. 37–65. <http://www.waikato.ac.nz/wfass/jnzl/index.shtml> (дата звернення: 29.02.2020).
427. Kluppelholz H. Le roman picaresque espagnol. Evolution et caractéristiques du genre. *Lettres Romanes*. No 33. 1979. P. 127–61.
428. Lei J. Poe's landscape: dreams, nightmares, and enclosed gardens. *Forum for World Literature Studies*. Apr 1, 2013.
429. Lerner B. A French Lazarillo: translation and popular literature in nineteenth-century France. *Nineteenth-Century French Studies*. Vol. 38, Issue 1–2 (Sep 22), 2009. P. 9–23.
430. Lewis B. The strange case of Paul Auster. *The Review of Contemporary Fiction*. Mar 22, 1994.
431. Lyall A. Novels of Adventure and Manners. *Quarterly Review*. No 179. 1894. P. 532–549.
432. Madison D. J. If it's Tuesday, there must be a murder in Belgium. *World Literature Today*. Jul 1, 2009.
433. Martin J. Pauline Hopkins's *Of One Blood*, Africa, and the "Darwinist trap" African American. *African American Review*, Vol. 36, No. 3 (Autumn, 2002). P. 403–415.

434. Morgan J. Reconfiguring Gothic Mythology: The Film Noir – Horror Hybrid Films of the 1980 s. *Post Script*. 2002. 21: 3. P. 72–86.
435. Norman J. Personality types and the enjoyment of horror movies. *Journal of Social and Psychological Sciences*. Vol. 11, Issue 1, 2018. P. 56.
436. Nusser P. Unterhaltungsliteratur. *Das Fischer Lexikon. Literatur*: In 3 Bd. / Hrsg. von U. Ricklefs. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. Bd. 3: N–Z. P. 1906–1930.
437. Orr C. Genre Theory in the Context of the Noir and Post-Noir Film'. *Film Criticism*. Vol. 22. No 1, Fall 1997. P. 21–37.
438. Peirce L. P. *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*. New York : Oxford University Press, 1993. 374 p.
439. Rula Q. Carving an identity and forging the frontier: the self-reliant female hero in Willa Cather's *O Pioneers!* *Studia Anglica Posnaniensia: international review of English Studies*. Vol. 41. 2005 (Jan 1). P. 237–250.
440. Ryan M. D. 'Creep-out' versus 'gross-out': horror movies at the Australian box office. *Metro Magazine*. Sep 22, 2014. P. 31–33.
441. SAND COOD Безпаспортний фільм. Нова генерація. 1927. № 2. С. 44–47.
442. Sinan A. Spinning yarns of imperial (Ad)venture: G.A. Henty's promotion of British imperial ideology in African adventure novels/Emperyalist seruvenin orulen ipleri: G.A. Henty'nin Afrika macera romanlarinda ingiliz emperyalist ideolojilerini desteklemesi. *Interactions*. Vol. 16, №1, 2007 (Mar 22). URL : <https://www.questia.com/library/journal/1G1-168090947/spinning-yarns-of-imperial-ad-venture-g-a-henty-s> (дата звернення: 29.09.2020).
443. Smith S.W. *The Action-Adventure Heroine: Rediscovering an American Literary Character, 1697–1895*. Knoxville: University of Tennessee Press, 2018. 280 p.
444. Sobejano G. Un perfil de la picaresca: el picaro hablador. *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*. Vol. 3. Madrid, 1975. P. 467–85.

445. Unamuno M. Del sentimiento tragico de la vida en los hombres y en pueblos. *Sus mejores paginas*. Edited by Philip Metzidakis. New Jersey, 1966.

446. Voytilla S. Genre Blending: The Romance of Adventure, and the Adventure of Romance. URL : <https://www.writersstore.com/genre-blending-the-romance-of-adventure-and-the-adventure-of-romance/> (дата звернення: 13.03.2020).

447. Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction', *New Literary History*. 1971, 3:1. P. 135–56.

448. Williams L. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Genre Reader 2*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: U of Texas, 1995. P. 140–158.

449. Wilpert G. Sachwörterbuch der literature / G. Wilpert; 7 Aufl. Stuttgart : Albert Kröner Verlag, 1989. 1054 p.

450. Wright W. Six Guns and Society: A Structural Study of the Western, University of California Press, Berkley, 1975. 240 p.

451. Zapf H. The rewriting of the Faust myth in Nathaniel Hawthorne's «Young Goodman Brown». *Nathaniel Hawthorne Review*. Vol. 38, No . 2012. P. 19–40.

452. O'Malley A. Island Homemaking: Catharine Parr Traill's Canadian Crusoes and the Robinsonade Tradition. Reimer, Home Words, 2009. P. 67–86.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

до дисертації Кулакевич Людмили Миколаївни на здобуття
наукового ступеня доктора філологічних наук
«Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози
першої третини ХХ століття»

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові праці, у яких опубліковано
основні наукові результати дисертації**

Монографія

Кулакевич Л. Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття. Дніпро: Свідлер А.Л., 2020. 380 с.

Рецензія: Біляцька В.П. Рецензія на монографію Кулакевич Л. М. «Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття». *Актуальні питання гуманітарних наук: зб. наук. пр. Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Вип. №31, Т. 4, 2020. С. 276–278.

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Кулакевич Л. «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» Вал. Злотополя та І. Федіва як національний інваріант робінзонади. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту): зб. наук. пр. Дніпро: Ліра, 2016. Вип. 20. С. 109–121.*

2. Кулакевич Л. Фрейм авантюризму в романі Люко Дашвар «Биті є. Гоцик». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки: зб. наук. ст. 2016. Вип. XI. С. 221–231. (Index Copernicus).*

3. Кулакевич Л. Специфіка моделювання образу авантюриста в повісті П. Панча «Голубі ешелони». *Проблеми сучасного літературознавства*: зб. наук. пр. / Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 24. С. 169–176.

4. Кулакевич Л. Повість «Господарство доктора Гальванеску» Ю. Смолича як перший український трилер. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. пр. Дніпро: Ліра, 2017. Вип. 21. С. 5–15.

5. Кулакевич Л. Жанрові особливості повісті М. Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. пр. 2018. Дніпро: Ліра, Вип. 22. С. 150–159.

6. Кулакевич Л. Жанрові особливості повісті А. Чайковського «На уходи» як першого українського істерну. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. пр. Дніпро: Ліра, 2018. Вип. 23. С. 54–64.

7. Кулакевич Л. Код робінзонади в оповіданні «Пригоди Вільяма Вокса на острові Ципанго» Л. Чернова. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного педагогічного університету. Філологічні науки*: зб. наук. ст. 2019. Вип. XIX. С. 85–94. (**Index Copernicus**).

8. Кулакевич Л. Художні особливості повісті про український фронтір «Зруйноване гніздо» А. Кашенка. *Наукові праці*: наук. журн. / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили. Миколаїв, 2019. Т. 325. Вип. 313. С. 61–65. (**Index Copernicus**).

9. Кулакевич Л., Деєва-Наюк О. Особливості інтерпретації образу Роксолани в повісті О. Назарука «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця» та романі П. Загребельного «Роксолана». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. пр. Дніпро: Ліра, 2019. Вип. 24. С. 70–79 (здобувачу належить 60 % обсягу статті, зокрема ним проаналізовано стан розробленості теми Роксолани в українській літературі, здійснено аналіз художніх особливостей

творення образу Роксолани в повісті О. Назарука, а також частково – образу русинки в романі П. Загребельного, сформульовано висновки).

10. Кулакевич Л. Іронічний модус шпигунської повісті Ю. Смолича «Півтори людини». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Літературознавство. 2019. Вип. 4(94). С. 108–118. **(Index Copernicus)**.

11. Кулакевич Л. Особливості реінтерпретації мотиву привидів у повісті Гео Шкурупія «Страшна мить». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія: Філологія. 2019. № 43 (1). С. 33–35. **(Index Copernicus)**.

12. Кулакевич Л. Запільницький роман Ю. Шпола «Золоті лисенята»: перший український наратив-квест. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля*. Серія: Філологічні науки. Вип. 1(19). 2020. С. 151–161. **(Index Copernicus)**.

13. Кулакевич Л. Скіфська історія в координатах хронофантастики: оповідання О. Слісаренка «Князь Барціла». *Закарпатські філологічні студії*. 2020. № 13. Т. 3. С. 113–116. **(Index Copernicus)**.

14. Кулакевич Л. Репрезентативні стратегії повісті Гео Шкурупія «Штаб смерті». *Закарпатські філологічні студії*. 2020. № 14. Т. 2. С. 143–149. **(Index Copernicus)**.

15. Кулакевич Л. Міграція фаустівського дискурсу: роман О. Слісаренка «Чорний Ангел». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Т. 31 (70) № 1, 2020. С. 157–162. **(Категорія Б)**.

16. Кулакевич Л. Неоготичні маркери в іронічній повісті Володимира Ярошенка «Гробовище». *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Т. 31 (70) № 3, ч. 2. 2020. С. 124–128. **(Категорія Б)**.

17. Кулакевич Л. Жанрова палітра української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття. *Вісник Університету*

імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки. Вип. 2(20). 2020. С. 112–126. (Категорія Б).

18. Кулакевич Л. Особливості художньої реалізації крутійського сюжету в повісті Олеся Досвітнього «Алай». *Міжнародний філологічний часопис*. Вип. 11(3). 2020. С. 54–61. (Категорія Б).

Статті в іноземних виданнях

1. Кулакевич Л. Особливості моделювання авантюрного образу Роксолани в повісті О. Назарука «Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця». *Spheres of Culture. Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies* / ed. by I. Nabytovych. Vol. 18. Lublin, 2019. P. 83–92.

2. Кулакевич Л. Шпигунський код в авантюрно-пригодницькій повісті «Нас було троє» Олеся Досвітнього. *Spheres of Culture. Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*. / ed. by I. Nabytovych. Vol. 19. Lublin, 2019. P. 57–64.

3. Кулакевич Л. К уточнению содержания понятия «приключение» как литературоведческой категории. *European Journal of Humanities and Social Sciences*. 2020. № 1. С. 84–89. (Index Copernicus).

4. Кулакевич Л. Жанрові трансформації в авантюрно-пригодницькому романі В. Винниченка «Сонячна машина». *Science and Education a New Dimension. Philology*, VIII (64), Issue: 216, 2020. P. 41–44. (Index Copernicus).

5. Кулакевич Л. Авантюризм: тезаурус метанаукового поняття. *Science and Education a New Dimension. Philology*, VIII(67), Issue: 225, 2020. P. 40–46. (Index Copernicus).

Додаткові публікації

1. Кулакевич Л. Філософія смерті в романі П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства». *Таїни художнього тексту* (до проблеми поетики тексту): зб. праць. Дніпропетровськ: Пороги, 2010. Вип. 10. С. 103–109.

2. Кулакевич Л. Детермінанти добра і зла в романі Любка Дереша «Поклоніння ящірці». *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*: зб. наук. пр. 2012. Дніпропетровськ: Пороги, Вип. 15. С. 100–106.

3. Кулакевич Л. Психологія вбивства в романі Любка Дереша «Поклоніння ящірці». *Актуальні проблеми слов'янської філології*. Серія: Лінгвістика і літературознавство: зб. наук. ст. Бердянськ : БДПУ, 2012. Вип. 16. Ч. 3. С. 210–219.

4. Кулакевич Л. Особливості інтерпретації мотиву драконоборства в п'єсі Є. Шварца «Дракон» і фільмі М. Захарова «Убити дракона». *Проблеми сучасного літературознавства*: зб. наук. пр. / Одеський національний університет імені І. І. Мечникова. Одеса : Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 371–381.

5. Кулакевич Л. Концепт пам'яті в романі Любка Дереша «Намір». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*: зб. наук. ст. Бердянськ : ФОП Ткачук О.В., 2015. Вип. VIII. С. 186–193. (**Index Copernicus**).

6. Кулакевич Л. Художні засоби німого кіно у психологічному екшені І. Дніпровського «Заради неї». *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філологія: зб. наук. пр. 2020. Вип. 22. С. 31–39. (**Index Copernicus**).

7. Кулакевич Л. Художні особливості роману Ю. Смолича «Останній Ейджевуд» як першого українського екшену. *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філологія: зб. наук. пр. 2019. Вип. 21. С. 42–48. (**Index Copernicus**).

ДОДАТОК Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Міжнародні конференції

1. Міжнародна науково-теоретична конференція «Українська література в контексті світової літератури» (22–23 травня 2014 року, Одеса);
2. Міжнародна наукова конференція «Крихти буття: література і практики повсякдення» (22–23 вересня 2011 року, Бердянськ).
3. Міжнародна наукова конференція «Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа» (22–23 вересня 2016 року, Бердянськ).
4. Міжнародна науково-теоретична конференція «Українська література в контексті світової літератури» (18–20 травня 2017 року, Одеса).
5. Міжнародна наукова конференція «“Усі ріки течуть у море”: мариністика в літературі та культурі» (26–27 вересня 2019 року, Бердянськ).
6. Міжнародна міждисциплінарна науково-практична конференція «Літератор-інтелектуал у міграційних процесах: виклики для пам’яті та ідентичності» (17 травня 2019 року, Миколаїв).
7. Міжнародна науково-практична конференція “Actual Problems of Science and Education, APSE – 2020» (Held in Budapest on 2nd of February 2020); Міжнародна науково-практична конференція «Philology and Linguistics in the Digital Age FiLiDA – 2020» (Held in Budapest on 5th of April 2020).

Всеукраїнські наукові конференції

1. Всеукраїнська наукова конференція «Павло Загребельний: рецепція і інтерпретація творчості» (до 85-річчя від дня народження письменника) (23 жовтня 2009 року, Дніпропетровськ).
2. IV Всеукраїнська наукова конференція «“Неложними устами” про світ і людину у світі» (до 95-річчя від дня народження Павла Загребельного) (24–25 жовтня 2019 року, Дніпро).