

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

**Кулакевич Людмила Миколаївна**

УДК 821.161.2-311.3"19"

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

10.01.01 – українська література

Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора філологічних наук

Київ – 2021

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі українознавства ДВНЗ «Український державний хіміко-технологічний університет» Міністерства освіти і науки України.

**Науковий консультант:** доктор філологічних наук, доцент  
**Городнюк Наталія Андріївна**,  
Маріупольський державний університет,  
професор кафедри англійської філології.

**Офіційні опоненти:** доктор філологічних наук, професор  
**Васьків Микола Степанович**,  
Київський університет імені Бориса Грінченка,  
Інститут журналістики,  
професор кафедри журналістики та нових медіа;

доктор філологічних наук, професор  
**Гребенюк Тетяна Володимирівна**,  
Запорізький державний медичний університет,  
професор кафедри культурології  
та українознавства;

доктор філологічних наук, доцент  
**Романенко Олена Віталіївна**,  
Київський національний університет  
імені Тараса Шевченка,  
професор кафедри історії української  
літератури, теорії літератури та літературної  
творчості, заступник директора з науково-  
педагогічної роботи.

Захист дисертації відбудеться «17» лютого 2021 року об 11 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.133.03 Київського університету імені Бориса Грінченка за адресою: 04053, м. Київ, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2.

Автореферат розіслано «\_\_\_» січня 2021 року.

Учений секретар  
спеціалізованої вченої ради

О. В. Плющик

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми дослідження.** Прикметною особливістю українського літературного процесу першої третини ХХ століття є широка розробка тем і мотивів, які раніше були майже відсутні у творах вітчизняних письменників. Це пригодницькі, детективні, авантурні сюжети, захоплення екзотикою африканських, американських чи інших теренів, морськими подорожами тощо. Дослідники історії літератури небезпідставно зауважували, що власної української авантурно-пригодницької літератури в кінці ХІХ – початку ХХ століття майже не було, а читацький попит задовольнявся перекладними творами. І хоч цей жанр практично не розвивався, окремі його елементи було вмонтовано в інші жанри – історичний, соціально-побутовий тощо. Розвиток авантурно-пригодницької літератури, особливо протягом 20–30 років ХХ століття, спричинений хоч і запізним, але формуванням української масової, розважальної літератури, адже українська література протягом усього свого існування виконувала низку суспільних функцій (ідеологічну, культурно-освітню, виховну), що було нехарактерним для модерної літератури загалом. До творення авантурно-пригодницької літератури спонукали загальносвітові літературні тенденції на теренах України: деканонізація класичних епічних форм, а також пошук нових форм і способів художнього вираження. 20–30-ті роки ХХ століття можна розглядати як етап докорінного оновлення української літератури. Більшість дослідників називають цей період золотим віком, «червоним Ренесансом», «українським Ренесансом», «національним Відродженням», «розстріляним Відродженням». У цей час 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).

Через несерйозне ставлення до авантурно-пригодницьких творів проблеми цього корпусу текстів практично не обговорювалися. 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 пригодницькою літературою чи фантастикою. З іншого боку, на початку ХХ століття таке ставлення до творів розважального жанру було характерним для всього світового літературознавства.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю цілісного осмислення авантурно-пригодницької літератури першої третини ХХ століття як невід'ємної частини українського літературного процесу. В українському літературознавстві немає аналітичних праць про авантурно-пригодницьку прозу першої третини ХХ століття. 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 загальноніково-описові за змістом, без серйозних узагальнень, хоча і їхні автори, розглядаючи змістові особливості авантурно-

пригодницької прози, намагаються окреслити особливості поетики того чи іншого твору. Отож жанрова природа, специфіка та історія становлення української авантюрно-пригодницької літератури не з'ясовані та потребують літературознавчого осмислення. Для нас значущими були тексти, що презентують нові для української літератури жанри або сюжети. Критерієм відбору стала максимальна близькість творів до жанрового канону.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Тема дисертації та напрям її висвітлення пов'язані з держбюджетною науково-дослідною темою «Соціокультурна спадщина українського народу ХХ – початку ХХІ століття» (№ 48/190599; № д.р. 0119U002318) кафедри українознавства Державного вищого навчального закладу «Український державний хіміко-технологічний університет». 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, охарактеризувати 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, травелог, екшен, трилер, друковані авантюрно-пригодницький і детективний серіали, шпигунський і крутійський, готичний і чорний романи, роман-квест, горор, хронофантастика);
- 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. 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 Швайцарію»), 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»).

*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. Кожінова, 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. Агеевої, З. Голубевої, Н. Городнюк, І. Дзюби, В. Дончика, 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. Годорова 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 одержаних результатів дослідження:** *уточнено* зміст понять «авантюрний» і «пригодницький» як літературознавчих категорій, запропоновано критерії їх розмежування; українська авантюрно-пригодницька проза першої третини ХХ століття *вперше* стала об'єктом дослідження як один з феноменів цієї доби: здійснено «перепрочитання» низки творів в 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. Злотопольця та І. Федіва, «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» і «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію» 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); заповнено прогалину в розумінні жанрового розмаїття української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття, її національних особливостей; виявлено і з'ясовано ідейно-естетичну й національну специфіку таких авантюрно-пригодницьких жанрів, як роман фронтиру, істерн, робінзонада, травелог, екшен, трилер, друкований серіал, детективний серіал, шпигунський і крутійський, чорний і готичний романи, роман-квест, горор, хронофантастика. *Набуло подальшого*

*розвитку* визначення жанрового і тематичного розмаїття української літератури першої третини ХХ століття.

**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 фронтиру, істерн, робінзонада, травелог, екшен, трилер, друкований серіал, детективний серіал, шпигунський роман, роман-квест, чорний і готичний романи, горор, фантастика, зокрема хронофантастика тощо, для розбудови окремих спецкурсів і спецсемініарів для студентів-філологів.

**Особистий внесок дисертанта.** Дисертаційна робота є одноосібно виконаною науковою працею. Усі ключові ідеї, положення, що розкривають наукову новизну, висновки і результати дослідження, отримано і сформульовано авторкою самостійно. Одна наукова публікація – у співавторстві (Кулакевич Л., Деева-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). Будь-які форми використання праць інших авторів мають відповідні посилання.

**Апробація основних положень та результатів дослідження.** Основні матеріали дисертації оприлюднено в доповідях на конференціях, зокрема *міжнародних*: «Українська література в контексті світової літератури» (22–23 травня 2014 року, Одеса); «Крихти буття: література і практики повсякдення» (22–23 вересня 2011 року, Бердянськ); «Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа» (22–23 вересня 2016 року, Бердянськ); «Українська література в контексті світової літератури» (18–20 травня 2017 року, Одеса); «“Усі ріки течуть у море”: мариністика в літературі та культурі» (26–27 вересня 2019 року, Бердянськ); «Літератор-інтелектуал у міграційних процесах: виклики для пам’яті та ідентичності» (17 травня 2019 року, Миколаїв); “Actual Problems of Science and Education, APSE – 2020» (Held in Budapest on 2nd of February 2020); «Philology and Linguistics in the Digital Age FiLiDA – 2020» (Held in Budapest on 5th of April 2020) та *всеукраїнських*: «Павло Загребельний: рецепція і інтерпретація творчості» (до 85-річчя від дня народження письменника) (23 жовтня 2009 року, Дніпропетровськ); 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).

**Публікації.** За темою дисертації видано монографію, опубліковано 29 одноосібних статей та 1 – у співавторстві, з яких 18 – у фахових наукових виданнях України, 5 – у закордонних, 7 – в інших виданнях.

**Обсяг та структура** дисертації зумовлені загальною концепцією та завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, п’яти розділів, висновків і списку

використаних джерел, що містить 452 найменування, додатку. Загальний обсяг праці – 428 с., основного тексту з них – 374 с.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **вступі** обґрунтовано актуальність теми, сформульовано мету і завдання дослідження, указано об'єкт і предмет дослідження, визначено наукову новизну, теоретико-методологічну базу і практичну значущість роботи, подано відомості про апробацію результатів дослідження.

У розділі 1 **«Жанрова природа авантюрно-пригодницької літератури: теоретичний аспект»** окреслено і конкретизовано семантичні поля таких дискурсивних термінів, як «пригода», «авантюра», «авантюрний», «пригодницький твір», «авантюрний твір», «авантюрно-пригодницький твір».

У підрозділі 1.1 *«Жанрові патерни і конструенти пригодницької літератури»* констатовано, що у світовому літературознавстві жанрово-стильові особливості авантюрно-пригодницької прози стали об'єктом наукових зацікавлень відносно недавно. Як слушно зауважив А. Синан, літературна критика на початку ХХІ століття вже вичерпала багато «великих книг» літературного канону і прагне деконструювати останній через залучення «другорядних книг». Висновки науковця повною мірою можна перенести на дослідницькі стратегії українських літературознавців.

На підставі аналізу наукових дефініцій вітчизняних і зарубіжних теоретиків літератури, критичних праць і рецензій на авантюрні і пригодницькі твори визначено, що тлумачення поняття «авантюрна проза / література / роман» і «пригодницька проза / література / роман» є дискусійним. Зазначені терміни традиційно згадуються 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 тільки романами, а й повістями, оповіданнями, драмами і навіть поемами. Ототожнення термінів «пригодницька проза» й «авантюрна проза» чи розрізнення як сучасного й архаїчного / 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 значенні. 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 вирушає в путь, стаючи учасником пригод. Для встановлення семантики пригоди як філософської і літературознавчої категорії присутніми були визначення А. Вуліса, Т. Гребенюк, М. Епштейна, Г. Зиммеля, Л. Мошенської, Ю. Попова, В. Топорова. Спираючись на їхні визначення, ми конкретизували зміст терміна «пригода».

У підрозділі 1.2 *«Авантюризм: тезаурус метанаукового поняття»* проаналізовано визначення термінів «авантюризм», «авантюрист», «авантюрний» у галузі психопатології (В. Бельський, В. Жмуров, А. Папкін), конфліктології (А. Анцупов), соціології (О. Строев) і з'ясовано, що авантюризм пояснюється як схильність до ризикованих, сумнівних заходів, пригод, умотивована потребою в чуттєвому розмаїтті, яскравих враженнях, гострих відчуттях. Психологи називають

таких осіб емоційними / адреналіновими наркоманами і розглядають 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. Науковці обґрунтували причини певної поведінки людини фізіологічною потребою отримати задоволення від викиду адреналіну. Теоретично значущими в розумінні авантюриності як літературознавчої категорії і для визначення маркерів авантюрного твору є дослідження літературознавців М. Бахтіна, О. Білецького, А. Вуліса, Т. Гребенюк, В. Кожінова, Є. Мелетинського, Л. Мошенської, С. Філоненко, В. Шкловського. Нами було визначено, 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. Склярєнка, найбільш підходящими в такому випадку є означення злодійський, шахрайський, крутійський.

2. *Авантюризм – природна схильність людини до ризикованих, небезпечних для життя вчинків задля отримання гострих відчуттів.* Авантюризм як схильність людини до екстремальних вчинків не означає її обов'язкову аморальність, схильність до переступу. Так, вважаємо, що середньовічні мандрівні лицарі також належали до категорії адреналінозалежних, адже, подорожуючи світом, свідомо шукали гострих стресових ситуацій. У такому значенні авантюрного адреналінозалежний герой дуже близький до героя пригодницького роману, але відрізняється тим, що сам стає генератором подій навколо нього.

У своєму дослідженні пропонуємо відступити від уже традиційного в літературознавстві підходу до історії авантюрно-пригодницького дискурсу через еволюцію роману і розглянути ці твори з позицій використаних 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. З урахуванням визначень М. Бахтіна, Д. Благого, А. Бритикова, А. Вуліса, Т. Гребенюк, Б. Грифцова, Д. Загула, Ю. Коваліва, В. Кожінова, Є. Мелетинського, В. Муравйова, О. Наркевича, Ю. Попова, Н. Русової, О. Строева, Н. Тамарченка, Б. Томашевського, С. Філоненко, І. Франка та ін., окреслено і конкретизовано семантичні поля дискурсивних термінів:

*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, вирушання 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 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 має зазвичай лінійний сюжет (експозиція → зав'язка → кульмінація → розв'язка), а герой – майже ідеальна людина, яка стає на захист добра і справедливості. Класичними зразками пригодницького дискурсу є «Зруйноване гніздо» А. Кащенко, «Чорна рада» П. Куліша, «На уходах» та «Сагайдачний» А. Чайковського, «Чота Крилатих» і «Огні з полонин» Ю. Шкрумеляка, «Ловець орлів» Д.В. Шульца.

*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 дуже часто спрямована на пошук гострих відчуттів, зміну соціального статусу чи й просто ошукування людей. Яскравою ілюстрацією авантюрного наративу в українській літературі є «Навіжені в Мексиці» Макса Кідрука, «Козаки в Московії» Юрія Липи, «Тореадори з Васюківки» В. Нестайка.

На нашу думку, концепт мандрівки не є жанророзрізнявальним. І в пригодницькому, і в авантюрному творах може бути переміщення героя у просторі і 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. Наприклад, «Робінзон Крузо» Д. Дефо, «Пригоди професора Вокса на острові Ципанго» Л. Чернова, «Поліські робінзони» Янки Мавра класифікуємо як авантюрні (адже пригоди героїв були наслідком добровільної подорожі), тоді як «Одіссея капітана Блада» Р. Сабатіні, «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» Вал. Злотополя та І. Федіва є пригодницькими, бо переміщення героїв було результатом жахливих життєвих обставин.

*Авантюрно-пригодницький твір* – це «густонаселений» твір зі жмутком сюжетних ліній різних героїв, які (лінії) в сукупності за типом подій і характеристиками актантів не можна однозначно класифікувати як авантюрний чи пригодницький тип. Такими є романи «Граф Монте-Кристо» О. Дюма, «Паризькі таємниці» Е. Сю, «Консуело», «Графиня Рудольштадт» Жорж Санд, «Катрін» Ж. Бензоні, «Анжеліка» Анн і Сержа Голонів. В українській літературі авантюрно-пригодницький наратив презентований романами «Сонячна машина» В. Винниченка, «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» М. Йогансена. Термін «авантюрно-пригодницький» застосовний і до детективів, адже головний герой у них стоїть на захисті добра і справедливості і в той же час він стає детективом через внутрішню потребу переживати небезпечні ситуації.

У розділі 2 **«Жанрова своєрідність української історико-пригодницької прози»** акцентовано, що 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. У художніх творах на історичну тематику, з одного боку, виробляються нові принципи поетики і стилістики, освоюються нові для української літератури сюжети, та іншого – їхніми незмінними ознаками залишаються ліро-епічний виклад, пісенність оповіді, зображення селянського середовища як такого, де

християнська мораль і національна культура збереглися в чистоті й недоторканості. Основна ознака історичної прози цього періоду – авантюрно-пригодницьке конструювання сюжету, тісне переплетення долі героя із суспільно-історичними процесами.

У підрозділі 2.1 «Художні особливості повісті А. Кащенка “Зруйноване гніздо” (1915) як зразка українського фронтиру» визначено, що в українській літературі художній жанр фронтиру і тему тотальної колонізації українських територій у кінці XVIII століття започатковано повістю А. Кащенка «Зруйноване гніздо». Ситуація українського фронтиру осмислюється в повісті через тілесний досвід персонажів у їхньому протистоянні російським колонізаторам, які в художній версії А. Кащенка були відвертими грабіжниками. Відповідно до традицій роману фронтиру, закладених творами Ф. Купера, значну частину повісті відведено романтичним картинам ідилічної придніпровської природи, екзотичному навіть для сучасників письменника фронтирному побутуванню родин Баланів, Лантухів, Луб’яних на хуторі (зимівнику). Аби постійно тримати читача в напрузі, письменник щедро використав у повісті елементи пригодницького наративу: стрімка зміна розміреної оповіді на напружено-драматичну, недобрі передчуття і пророчі сни, розлука закоханих, протистояння позитивних і негативних актантів, 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 повісті Андріана Кащенка трагедія протистояння поглиблюється тим, що представники чужого світу витискають героїв з власної території, що зближує їх з героями пенталогії Ф. Купера – індіанцями, які зазнали нещадного винищення. Та якщо у творах про американський фронтір винищення корінного населення подається як неможливість протистояти більш потужній європейській цивілізації, то в повісті А. Кащенка, втрата української державності розгортається як наслідок пасивності народу, втрати згуртованості, здатності до героїчного протистояння. І причинами такої історичної ситуації, на думку А. Кащенка, були зрушення в українській ментальності, нівелювання козацтва, яке з військового стану поступово перетворилося на аграрний. Герої А. Кащенка щасливо рятуються від смерті, однак усвідомлюють, що в імперських реаліях вони приречені на довічне волоцюство.

У підрозділі 2.2 «Пригодницька повість Вал. Злотопольця та І. Федіва “Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові” (1918) як національний варіант робінзонади» з’ясовано, що жанр української робінзонади репрезентовано пригодницькою повістю Вал. Злотопольця та І. Федіва. Твір невеликий за обсягом, має відносно просту композицію, містить усього одну сюжетну лінію з повільним у хронологічному порядку розвитком дії, не переобтяжену сюжетними лініями другорядних персонажів. У тексті використано мотиви, властиві пригодницькій літературі, – полонення героя і його утеча, боротьба з невідомим звіром, поїдання екзотичних рослин (картоплі, кукурудзи, цитрусових), оборона від племені людодів, знаходження скарбів на затонулому кораблі.

У повісті немає деталей, які 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. Як і середньовічні лицарі, він захищає слабких і знедолених в Україні, обороняючи її від внутрішніх і зовнішніх ворогів, визволяє поневолених українців з 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. У повісті Вал. Злотополя 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.

Герой пригодницької повісті «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» як ідеальний середньовічний лицар має аристократичне походження, що зумовлює його шляхетність, освіченість, моральність, релігійність, самовідданість, мужність. У чоловічому просторі твору Вал. Злотополя та І. Федіва повністю відсутній любовно-еротичний елемент, що був невід'ємною складовою лицарських і пригодницьких романів, жінка присутня лише в образі матері або сестри. Для Миколи Наливайка Прекрасною Дамою є Україна. Порівняно з романом Д. Дефо, де герой, опинившись нарешті вдома, щасливо доживає до старості, в українській робінзонаді фінал щасливо-трагічний: гідно витримавши тяжкі випробування, Микола Наливайко повертається в Україну, де вже не застає батька й матері живими, приєднується до війська Хмельницького і гине молодим у битві під Конотопом. Такий кінець твору зумовлений свідомими авторськими настановами, прагненням створити національно-патріотичний твір і донести до читача думку про те, що перемога без жертв не буває.

У підрозділі 2.3 «*Жанрова матриця повісті А. Чайковського “На уходи” (1921) як українського істерну*» проаналізовано поетику згаданої повісті і визначено елементи, що дають підстави класифікувати твір як вестерн. Імпантуючи новий для української літератури жанр, А. Чайковський дотримується його канонів, детально презентуючи шлях уходників і їхнього побутування на новому місці в непривітних реаліях українського степу (погодні умови, хижі звірі, саранча, гадюки, татарські загани, що постійно тероризують поселенців).

Типовим американським антуражем є простір ізольованих фортів, ранчо і ферм або маленьких прикордонних містечок, де є невеликий магазин, не завжди є церква і школа, але обов'язково є салун, господар якого не гребує сумнівними обладнаннями. У художній інтерпретації Андрія Чайковського українські поселенці наділені іншими ментальними рисами. Вони будують загальноважливі споруди (комори, стайні, кузню, захисні вали) та найголовніше – споруджують церкву і запрошують панотця.

Як і в американських вестернах, нова українська громада організовується не на основі законодавства, а на кодексі честі і взаємної домовленості.

Згідно з жанровим каноном, який вестерн успадкував від пригодницького роману, Тарас Партика зображений як фізично і духовно досконалий. Презентуючи героя, письменник виокремлює масштабність його мислення і військові здібності в доволі юному віці, наділяє незмінними атрибутами героя вестерну: конем (першим бойовим трофеєм), шапкою / капелюхом, зброєю (луком, списом, лише згодом мушкетом), займається мисливством / траперством. Тарас має помічника, друга, його ідеї підтримують члени громадської старшини, поведінка і розум героя імпонують черкаському старості, турецькому офіцеру, який керує галерою. У повісті є персонаж-антагоніст, що також є обов'язковим для вестерну. Український письменник трансформує «швидкий постріл» / дуель у спаринг героя із Максимом-Ібрагімом Недоїдком, словесний двобій із черкаським підстаростою. У розкритті типу ідеального героя письменник оперує засобами і прийомами пригодницького дискурсу, зокрема використовує мотив боротьби зі звіром: Тарас вступає в боротьбу з ведмедем і рятує дівчину, згодом – побратима від рисі. Для загострення сюжетної дії в обох епізодах використано прийом допомоги в останню мить. Обігруючи код вестерну, А. Чайковський наділяє свого героя такою рисою, як самовпевненість / зухвалість, що межує з нахабством. Згідно з каноном вестерну, герой повинен мати особливі, унікальні здібності. Актант А. Чайковського наділений рисами характерника. Характерницькі якості Тараса Партики виявляються ще у підлітковому віці, зокрема він розробляє свою бойову практику, систему і тактику захисту нового поселення. Пізніше стратегія дій героя змінюється на сталкерство (він уже розробляє тактику вистежування і нападу на ворога на татарській переправі), що можна трактувати як його перехід на вищий рівень володіння військовим мистецтвом. Характерництво молодого отамана оприявнюється і як містичне вміння впливати поглядом на волю людини.

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 зі звільненими людьми повернувся в Тарасівку).

У підрозділі 2.4 «Повість О. Назарука *“Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця”* (1929): реанімація теми Роксолани» зазначено, що повістю Осипа Назарука марковано новий етап використання традиційного сюжету й образу Роксолани в українській літературі. Твір був задуманий як альтернативна біографія, літературна містифікація, тому він й мав виглядати так, наче написаний у час, коли жила Лісовська, звідси і підкреслена «нехудожність», переказ подій у фольклорній манері. Письменник 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», «кришталю влади», який прагне здобути русинка. Повість структуровано за авантюрно-пригодницькою схемою, у якій ключовим є концепт «зненацька».

Підкреслено, що повість О. Назарука написано в руслі нових уявлень про місце та роль чоловіка і жінки в соціокультурних процесах, що визначило сутність європейського модернізму кінця XIX – початку XX століття з його посиленою увагою до психологізму, психічного життя людини, зосередженням на окремому й інтимному, а не громадському, суспільному. 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 султанку з іншої системи ціннісних координат як самодостатню високоосвічену людину.

У повісті попівна постає як амбітна жінка з сильним характером, нетиповою моделлю жіночої поведінки і державницьким мисленням. На нестандартність султанки указує і її бажання побачити бій як квінтесенцію чоловічої влади. Осип Назарук простежує еволюцію головної героїні від рогатиської Настуні до дружини турецького султана як результат особистісного зростання. Індивідуація попівни відбувається внаслідок жажливих 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). 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 XX століття поведінковий дискурс. Так, у ставленні султана до християнки виявляється його схильність до мазохізму. 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 те, що вона була непередбачуваною. Інакше кажучи, Сулейман також, як і русинка, належав до психотипу людей, яким подобається переживати ситуації, що змушують організм виробляти адреналін.

У творі змодельовано ситуацію, коли Настя отримує свободу і можливість повернутися на Батьківщину, однак залишається, щоб не втратити «нагоду до сили і до влади». Це була відверта відмова від традиційної жіночої долі, якої вона не уникла б в Україні. У повісті О. Назарука послідовно показано, що Лісовська не була банальною авантюристкою чи слабхарактерною людиною, що спокусилася багатством. Нею 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 Київської Русі.

У розділі 3 «Розвиток інтермедіальних жанрів в українській літературі доби розстріляного Відродження» осмислюються інтермедіальні стратегії українських письменників. Перша третина ХХ століття – це не тільки час колосальної руйнації соціальних зв'язків, а й великих експериментів як у світовій, так і українській літературі. Репрезентанти модерністського дискурсу, що духовно формувалися під час суспільно-політичних катаклізмів першої третини ХХ століття, прагнули зламати обмеженість літератури українською проблематикою і просувати мистецтво без явних національних ознак. Письменники пропонують радикально нову модель художньої реальності, у якій домінує стихія авантюризму, подібні тенденції спостерігалися у багатьох країнах. У національній літературі чітко простежується тенденція до освоєння нових для української літератури жанрових форм і поетики. Акцент було перенесено на сюжетну модифікацію твору. Визначальною особливістю українського літературного процесу 20–30 років ХХ століття є його інтенсивна взаємодія з кінематографом. У цей період література експлуатує естетику кіно: паралельний монтаж, фрагментарність, кліфхенгер, саспенс тощо.

У підрозділі 3.1 «Повість М. Йогансена “Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших” (1924): перший український друкований авантюрно-пригодницький серіал» висвітлено чинники «реанімування» у світовому мистецтві початку ХХ століття жанру друкованого серіалу, більше відомого в літературознавстві як «роман-фейлетон», «роман з продовженням». Установлено, що за ідейним задумом Майка Йогансена кожен розділ згаданої повісті друкувався як окремий випуск. Письменник подавав до редакції не частини вже написаного твору, а писав за ніч, з четверга на п'ятницю, черговий розділ рівно 20 сторінок і вранці здавав. Це дає нам підстави розглядати повість як друкований серіал.

У повісті щедро використано кінематографічні прийоми. 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 різний час, тому читачеві варто бути уважним, щоб не заплутатися: чи 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 в текстову тканину вмонтовано графічно виділені повідомлення, тексти документів, анонси, фрагменти нот до пісні, і навіть конструктивістські картинки Вадима Меллера. 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 у повісті максимально стислі, значну її частину становлять описи дій героїв, але без їх деталізації (це мали б додумувати / допрацьовувати / імпровізувати вже під час зйомок режисер та актори). 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 Фритьофа Нансена). З іншого боку, у повісті гранично деталізовано подано шокуючі сцени жорстокого насилля, епатажні еротичні елементи і сексуальні збочення, що виформовують морально непривабливий, але екзотично-принудливий для масового читача західний світ. 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; мурини, картярі, матроси, детективи, повії, мисливці за екзотичними тваринами тощо), що 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, 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, Теді Бари, Мері Пікфорд, Пірл Вайт).

У «Пригодах Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» М. Йогансен уперше у своїй творчості вдається до літературної містифікації. Певною мірою це можна пояснити тим, що українським письменникам доводилося конкурувати із західноєвропейською й американською літературами. Псевдоперекладні твори стали компромісним мистецьким проектом, де метою наслідування зарубіжної белетристики було виховання споживача україномовної продукції.

У підрозділі 3.2 «Повість М. Йогансена *“Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швайцарію” (1928) – український травелог*» зазначено, що вказаний твір задумано як презентацію легкої гри, забавки задля того, щоб зобразити красу української природи. У «ландшафтному оповіданні» змінено ракурс бачення: українські степи подаються очима здивованих і вражених іноземців, для яких Україна є такою ж екзотикою, як, наприклад, для українців Іспанія. Зазначено, що повість є виразною 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 подорожі по річці Темзі з її ландшафтами та історією, а смішні ситуації-вставки мали б виконувати функцію розрядки. У творі М. Йогансена подорож зображено в комічно-еротичному плані: доктор Леонардо вирушає з Альчестою в Україну, адже за його переконанням, під час такої подорожі жінка безперечно стане його коханкою. Авторське прагнення художньо презентувати слобожанські ландшафти через колізії буття епатажних персонажів зумовило новаторство інтерпретації теми й експериментальність поезики її розкриття. На повісті позначилося і захоплення письменника театром. Пригоди героїв презентовано за принципом вертепу, де лялька, аби публіка не нудьгувала, змінює героїв (причому настільки швидко, що не встигає струшувати з ляльок тирсу), а їхня смерть трактується як тимчасовий вихід з гри.

«Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швайцарію» є зразком деструкції класичної наративності. У ньому немає послідовного опису подій; розділи ніби хаотично розкидано. У повісті обігрується обов'язкове для тревелогу окреслення маршруту подорожі, способів пересування, транспортних засобів, детальне описування флори і фауни, етнографічних деталей, місцевих цікавинок, смакових відчуттів, оповідки героїв. За корпусом жанрових прийомів твір є синкретичним, оскільки в ньому органічно поєднуються елементи путівника, туристичних порад, лицарського роману, традицій «низового бароко» і кокаляну. Інтермедіальність повісті простежується в постійному використанні кінематографічного прийому миттєвого переходу від одних подій і героїв до інших. Визначальною особливістю повісті М. Йогансена є безперервне іронізування автора, гра з читачем.

У підрозділі 3.3 «*Екшен versus бойовик в українській літературі*» досліджено традицію використання в українському літературознавстві термінів «екшн / екшен» і «бойовик» як тотожних. На нашу думку, термін «бойовик» як український еквівалент терміна «action» не зовсім доречний, адже звужує сегмент творів, що 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 вживається) чи навіть «подієвик». 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 завжди – бійки / бої. На противагу бойовику, де героєм обов'язково має бути дорослий фізично вправний чоловік, який демонструє гіпермаскулінну поведінку, в екшені можуть діяти й дитина, підліток, жінка, тваринки.

У підрозділі запропоновано потрактовувати термін «екшен» як модифікацію авантюрно-пригодницького метажанру (адже представлений нині не тільки в кіно і літературі, а й комп'ютерних іграх і, очевидно, з цієї ж причини практично відсутній у сучасних словниках та енциклопедіях з літературознавства), в основі якого карколомні дії і вчинки героя, його надлюдські зусилля задля отримання чого-небудь (як правило, метою пошуку / боротьби є важлива інформація, оприлюднення якої і позбавляє злочинця сили), рятування себе / близької людини / цілого людства. Концептуально важливою ознакою / конструентом екшену є жорстке часове обмеження – герой / учасник позбавлений часу на роздуми, тому має діяти негайно. Про бойовик доцільніше говорити 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. 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. Тому поняття «екшен» є 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.

У пункті 3.3.1 «Роман Ю. Смолича “Останній Ейджевуд” (1926) – національний екшен» встановлено, що в основі згаданого твору лежить класична фабула пригодницького жанру: герой виконує важливу місію, що змушує його долати неймовірні труднощі, наявний також основний жанротвірний елемент екшену – жорстке часове обмеження, що й змушує героїв діяти особливо активно. Через акцентованість подієвого плану образ головного героя Во максимально схематичний, позбавлений індивідуальності (жодної деталі про зріст, вік, очі, уподобання тощо), що загалом було характерною ознакою 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 керує мотоциклом, аеропланом «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, що свідчить про відсутність ознак жанру бойовика.

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. Події розгортаються в дусі популярних на той час американських фільмів: герої захоплюють автомобіль, озброєні браунінгом і в масках нахабно вдираються в студію звукозапису в пошуках мікрофона, згодом захоплюють АТС і зачиняють зв'язаного вартового у вбиральні тощо<sup>1</sup>. 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, підслуховування таємної розмови Джойса і Юбералеса невідомою людиною за порт'єрою; зрадництво, перевдягання, маскування перуками, бородами, окулярами, фальшиві паспорти, потаємні двері в підземеллі.

Відповідно до естетики екшену, розвиток подій у романі Ю. Смолича постійно ускладнюється, героєві доводиться долати неймовірні перепони, неодноразово використано кліфхенгер. 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 Коція 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). 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. Моделюванню образу ворога як абсолютного Зла підпорядковано топос Нью-Йорка, який легко укладається в казкову матрицю,

<sup>1</sup>вказані епізоди вилучено у виданні 2018 року, тому видання 1929 і 1930 рр. є принципово важливими для аналізу твору в зазначеному нами аспекті.

згідно з якою ворог знаходиться за морем / океаном. Семіотично значущим при цьому є образ алкоголю, який актуалізує семантику отруєної свідомості: після демонстрації учасники прямують до барів і кав'ярень, де того дня були акційні знижки на пиво, після чого, помилково убивають секретаря комфракції Тіля. Прикметно, що й секретна лабораторія розміщена під гуральнею (застаріла назва горілчаного заводу). Це вказує на те, що багатії однаковою мірою ненавидять американський і червоний робітничий клас, тільки перший знешкоджують алкоголем, а другий прагнуть знищити газами.

У пункті 3.3.2 *«Психологічний екшен І. Дніпровського “Заради неї” (1927)»* встановлено, що в названому оповіданні охоплено 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. За аналогією до прийомів гостросюжетних художніх фільмів (трилерів, фільмів-катастроф), однолінійний сюжет твору складається з підступно-дратівливих збігів обставин, що виформовують відчуття, ніби весь світ, навіть рідні люди й особисті речі героя, хочуть завадити його порятунку.

Визначальною особливістю оповідання *«Заради неї»* є відсутність опису зовнішності героїв, репліки героїв зведено до мінімуму, що загалом є характерними рисами сценаріїв німого кіно. У *«друкованому»* екшені І. Дніпровського герой є об'єктом, за яким спостерігає невидима камера, але й сам він є точкою зору на світ, тому *«в кадрі»* опиняється лише те, що бачить герой. Скажений і відчайдушний біг актанта по місту дає можливість панорамно показати евакуацію більшовиків з прикарпатського містечка. Мотиви тривоги і небезпеки розгортаються вже на початку оповідання через звукову деталь з семантикою страху і болю – це мікрообраз крику як іманентної реакції людини на небезпеку чи стрес. Акустичний ряд увиразнюється візуальним – антропоморфними образами 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, у якому художньо оприявлено тривожне, болісне світовідчуття, зумовлене Першою світовою війною.

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 з Дитиною. Однак ніхто з них не стає в пригоді Петрові і не спонукає останнього до дій, спрямованих на порятунок. Згідно з художньою концепцією оповідання І. Дніпровського, рятуючись від смерті, людина зазнає колосального стресу, що негативно впливає на її психіку, тому в межевій ситуації колективний досвід не спрацьовує, кожен намагається врятуватися лише сам. Фінал оповідання новелістичний: герой знову опиняється в місті, однак тепер у статусі того неназваного ворога, від якого власне і тікав, і його розстріляно як дезертира. Звук паровоза викликає відчуття тривожності, напруженості, анонсує трагічний кінець.

У підрозділі 3.4 *«Крутіський дискурс в українських реаліях»* простежено розвиток крутіського жанру в українській літературі і виявлено, що як окремий жанр

він мало представлений, однак герой-пройдисвіт був досить популярним у творах XVIII століття, та навряд чи можна говорити про суто європейське походження такого героя, адже він був досить поширеним в українських народних казках. Слід відзначити, що український герой-крутій є доволі позитивним, оскільки 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. Крутійський дискурс в українській літературі 20–30 років ХХ століття презентують твори О. Досвітнього, С. Скляренка, Д. Бузька, Є. М'якоти. Як і в анекдотах, фаблію, шванках, в основу їхніх творів покладено теми обдурювання обивателя та пов'язані з ними прийоми крутійства і контркрутійства, адюльтеру. 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.

У повісті О. Досвітнього «Алай» сюжетооб'єднувальною для пригод Марка Шешеля є його вимушена подорож / утеча до азіатських колоній Російської імперії. Уже навіть при поверховому прочитанні твору важко не помітити в ньому своєрідно реалізованих елементів крутійського жанру: 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, що викликають алузії зі славнозвісною соціальною комедією Миколи Гоголя «Ревізор». Герой Олеся Досвітнього неодноразово опиняється в трагікомічних ситуаціях, що так чи інакше відсилають до крутійського дискурсу. Марко моментально «утягується» в обивательську орбіту сито-п'яного і безтурботного життя представників імперської влади в колонії, які одружують прибуду 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 містечка Ош все 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 до поліцейського управління повідомлення про смерть Марка Шешеля під час затримання. 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. Поступово через опис, з одного боку, чиношанувальної поведінки тубільців, яким достатньо було побачити на «урусів» урядового кашкета чи кітеля, а з іншого – забезпеченого життя представників влади, Алай легко декодується як земля обітована для шахраїв. Особливістю реалізації крутійського / шахрайського дискурсу в повісті Олеся Досвітнього є її драматична забарвленість. Опис екзотичних ландшафтів і побутування практично невідомих для українського читача Киргизії й Узбекистану перемежований мікроситуаціями щирого переживання героя від страху бути викритим, сценами знущань «урусів» з тубільців.

В оповіданні С. Скляренка «Вітер з гір» пригода подається від першої особи. Герой-оповідач має акторські здібності, успішно працює «кловном», що перекидає місток до архетипного образу блазня як глашатая суспільних вад. У творі використано типові для крутійського нарративу прийоми плутанини через перевдягання (пристойно одягненого чоловіка дівчина сприймає за багатія; чоловік хоче скористатися її хибним враженням), помилки (герой починає залицятися до дівчини, але вона виявляється навідницею) фальшивої розв'язки (кожен з учасників обгородки залишається ні з чим) і впізнання (поплічниками дівчини виявляються товариші з минулого життя оповідача).

Від першої особи подається і любовна авантюра в «Оповіданні про Софочку і Джима» Дмитра Бузька. «Філософія» головного героя, про те, що «кохання треба давати так само щедро й просто, як сонце дає своє світло» відсилає до модної в 20–30 роках ХХ століття «теорії склянки води», згідно з якою, прогресивній радянській молоді слід задовольняти свої статеві потреби так легко і просто, як утамовувати спрагу. Сучасним терміном філософію життя Джима можна означити як пікаперство – зваблення жінки задля нетривалих сексуальних стосунків без майнових зобов'язань. Твір має новелістичний фінал. У своєму полюванні на одружених заможних жіночок, не бажаючи вдовольняти їхні матеріальні забаганки, герой сам став жертвою шлюбної аферистики Софочки / Сари.

Традиційно крутійський роман починається з так званого «малого світу». Герой оповідає про своє щасливе дитинство і «катастрофу», через яку він опинився у «великому світі». У повісті Євгена М'якоти «Вуркаган» зображений звичайний сільський підліток, який через голод у селі, смерть батька і хворобу 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. У підрозділі зауважено, що з відомих причин ідеологічного характеру крутійський дискурс не набув особливого розвитку в українській радянській літературі.

У розділі 4 **«Інсталяція адреналінових жанрів в українській літературі першої третини ХХ століття»** висвітлено особливості розвитку таких жанрів, як чорний і готичний романи, горор, друкований детективний серіал, шпигунський роман. Перша третина ХХ століття увійшла не тільки в українську, але 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. Повною мірою це відбилося в мистецькій сфері, зокрема в літературі, що 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, що має стати новим гегемоном. Специфічно українським було поєднання ідеї соціального і національного визволення, розуміння світової революції як можливості виходу України на міжнародну арену.

У підрозділі 4.1 «*Неоготичні тенденції в українському авантюрному дискурсі*» акцентовано, що прекурсором української готичної прози став насамперед багатий на жаскі перекази і легенди український фольклор. Гео Шкурупій, Володимир Ярошенко своїми творами продовжили українську готичну тенденцію, що набула модерного флеру в 20–30-і роки ХХ століття.

У пункті 4.1.1 «Техніка поіг в українській літературі: психоаналітичний дискурс повісті Гео Шкурупія “Штаб смерті” (1925)» прослідковано історію жанру чорного роману у світовій літературі першої третини ХХ століття і встановлено, що в українській літературі вказаний жанр започатковано повістю Гео Шкурупія «Штаб смерті». Загалом авантюрно-пригодницькому жанру властивий екшен як інтенсивний перебіг подій, однак у повісті маємо поступове, розмірене нагнітання напруги, що було визначальною рисою саме чорних романів. Та якщо необтяжені моральними принципами герої останніх побутують у великих містах-лабіринтах, де можна легко загубитися, дії часто 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. Відповідно до естетики поіг маргінальний герой Гео Шкурупія стає вершителем правосуддя, що зближує його з героями вестерну. Письменник заінтриговує читача, витворюючи атмосферу тривожності та напруженості через згадування таємничого і похмурого Чучупака, діяння банди якого є особливо жаскими для селян, саспенс створюється за рахунок хронотопу (безлюдні нічні дороги, темрява лісу), звукових деталей із семантикою несподіваності, нагнітається через натяки та штрихи. У повісті використано художні прийоми, що з часом стануть штампами для фільмів про крутого злочинця (образ героя, незворушного і небагатослівного навіть у смертельно небезпечних ситуаціях, фізично розвиненого, самовпевненого, безжалісного і холоднокровного; підступне вбивство героя, який вмирає не одразу). У творі стартує й архетипний для сучасного світового кінематографу сюжет про маніяка-вбивцю, а також новий для української літератури мотив психоаналітичної інтерпретації злочинів як наслідку травмування героя. У тексті наявні сюжетні елементи, що стануть штампами у фільмах про маніяків: герой обирає певний тип жертв, надсилає листа, у якому попереджує про нові жертви, ретельно планує вбивство, хоче бути ввійманим. Повість Г. Шкурупія має низку художніх елементів, що згодом стануть визначальними для фільмів у техніці поіг (загальна атмосфера тривожності і напруженості; герой найчастіше зображується як чорна постать, його трагічне минуле прояснюється в середині повісті). Підкреслено, що створення «Штабу смерті», а згодом і «Жанни-батальйонерки», «Дверей в день», «Страшної миті» була результатом продуманої стратегії Гео Шкурупія, який хотів заповнити на книжковому ринку нішу гострофабульних текстів, тому свідомо обирав для своїх творів сюжети, що мали б викликати в читача емоційне потрясіння.

У пункті 4.1.2 «Неоготичні маркери в іронічній повісті Володимира Ярошенка “Гробовище” (1928)» проаналізовано твір як яскраве явище української готичної прози 20–30-х років ХХ століття. Установлено, що традиційний для готичного роману жаский замок / ландшафт трансформовано у повісті в образ кладовища на горі. 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 розгортається сюжет повісті. У тексті В. Ярошенка наявні типові для готичного жанру складові: історія дівчини, ізольованої в просторі дому під владою тиранічного батька, мотиви попередження про містичну небезпеку, ситуації переживання жаху і неможливості втекти від загрози. Згідно з готичним каноном у творі діють «монструозні» персонажі (садист Дейнека, потворний сторож Макар Горбатий і божевільний Матвій Шостопал). Елементи повісті В. Ярошенка так майстерно вплетені в схему романтично-жаского готичного роману, що непосвячений 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; потрапляє в неприємну пригоду через свою цікавість). 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.

Петро потрапляє в 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. Всупереч готичному канону героєві протистоїть красивий і фізично досконалий парубок, який через колір свого одягу (чорна шкуратянка 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 простежується і в раціональному поясненні химерних подій. 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, провокуючи взаємну ворожість.

У пункті 4.1.3 «Український горор: реконфігурація теми привидів у повісті Гео Шкурупія “Страшна мить” (1930)» зазначено, що вказаний твір можна вважати першим українським горором, адже нагнітання жаху в читача було свідомою мистецькою стратегією письменника. Твір вибудовується як низка напружених епізодів, що викликають у читача почуття тривожності й очікування чогось страшного. Прагнення українського письменника спровокувати в читача саме містичний жах оприявнюється через запитання невласне прямого мовлення, нав’язливе використання слів із семантикою смерті й інфернальності, унаслідок чого в реципієнта виформовується відчуття того, що в ресторані проводять дозвілля і живі, і мертві клієнти. Маючи на меті «покошмарити» читача, викликати в нього жах, український письменник увиразнює моторошні ситуації естетикою огидного, використовує скримери (звук від вистрілювання корока з пляшки шампанського, який одночасно є звуком пострілу зі зброї в наступному епізоді повісті, фантазмагоричні постаті жінок, раптові голоси тощо). Цій меті підпорядковуються і деталі, що на перший погляд є буденними, однак змушують читача внутрішньо здригнутися. Саспенс виформовується не тільки за допомогою візуального, а й звукового ряду, особливо через доволі тривожну музику, різкий шум, неприємні механічні звуки, кінематографічні прийоми гри світла і тіні, що вияскравлюють метафізичну сутність

окремих персонажів. Заявлений прийом виявляється у «Страшній миті» насамперед через миттеві (просто з наступного абзацу) «переходи» між подіями, віддаленими в часі. З одного боку, події повісті можна потрактовувати 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 «Андалузький пес» (1929), 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 світами живих і мертвих. Твір 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.

У підрозділі 4.2 *«Друкований детективний серіал: жанрові маркери серії оповідань Ю. Шовкопляса “Проникливість лікаря Піддубного” (1928)»*, зазначено, що Юрій Шовкопляс, якого вважаємо основоположником українського детективу, започаткував перший в українській літературі друкований детективний серіал. В основі серії оповідань лежить класична детективна фабула – стається злочин, винного знайдено шляхом логічних умовиводів. Особливістю детективів є те, що справжні обставини подій залишаються невідомими до закінчення розслідування. Читач має можливість ознайомитися з процесом розслідування, оцінити вже відомі факти й побудувати власні версії. Сюжет розгортається так, що всі обставини злочину до завершення розслідування не повідомляються, відповідно в учасників події (а значить, і читачів), які вибудовують власні версії, спираючись на вже відомі факти, виформовується хибне розуміння, хто є вбивцею. У канонічних детективах зазвичай геніальними сищиками є не професіонали, а любителі. Ю. Шовкопляс не порушує цієї традиції, тому в його художній реальності справу розслідує лікар Михайло Піддубний. Створюючи образ лікаря з дедуктивними здібностями, Юрій Шовкопляс, безперечно, орієнтується на канонічні для детективного жанру образи Дюпена (Е. По) та Шерлока Холмса (А. Конан Дойл) 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 Холмс). Моделюючи образ сищика, український письменник своєрідно трансформує і дюпенівську залюбленість у ніч. Допитливий детектив має компаньйона, який відтінює геніальність мислення лікаря, що випадково опиняється на місці злочину. Відповідно до канону в оповіданнях розкидано деталі до розгадування криміналу, що подаються через сприйняття компаньйонів, та через нездатність аналітично мислити, останні жодним чином не пов'язують їх з убивством. Однак саме через діалоги з ними читач дізнається, які деталі на місці злочину послужили 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 перу початківця, то вони дещо схематичні та передбачувані.

У підрозділі 4.3 *«Шпигунський наратив в українських реаліях»* зазначено, що шпигунська проза була відносно новим жанром в українській літературі першої

третини ХХ століття і розвивалася у формі творів про чекістів і розвідників, які ловили різноманітних буржуйських шпигунів і диверсантів, що заважали будувати соціалістичну державу. В українській літературі 20–30-х років ХХ століття шпигунський жанр майже не розвивався, однак можна говорити про його зачатки. Мотив шпигування лише окреслений у повісті Осипа Назарука «Роксоляна». Образ шпигуна в сучасному 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. 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 потужної вибухівки. Шпигунками були Ма («Роман Ма» Юрія Яновського), Оксана Полуботок («Історія попільниці» Юрія Яновського), Майя («Санаторійна зона» Миколи Хвильового), Льоля («Льоля» Дмитра Бузька). В оповіданні Дмитра Бузька «Льоля» мотив шпигування є лише формальною складовою, а сюжетотвірним є мотив трьох несподіваних зустрічей чекіста з прекрасною жінкою, яка за відомостями ДПУ була зв'язковою отамана Заболотного. Повноцінного ж розвитку мотив шпигування в названих творах не набуває. Власне шпигунський жанр презентований 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.

У пункті 4.3.1 «Шпигунський код в авантюрно-пригодницькій повісті О. Досвітнього “Нас було троє” (1928)» послідовно проаналізовано елементи, що дають підстави віднести вказаний твір до шпигунського жанру (герої вирушають для підпільної роботи до Західної України, вони мають легенду і відповідно до неї одягаються; актанти діють в умовах всезагальної підозрюваності й секретності; на підпільників звідусіль чатують небезпеки та випробування, що вимагають психічної і фізичної витривалості). Підкреслено, що відповідно до канону шпигуна, головний герой О. Досвітнього має аналітичне мислення, уміє контролювати власні емоції. 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 учинків, суспільні перетворення сприймають як можливість постійно перебувати на грані життя і смерті, що вказує на них, як на адреналінозалежних. Повість інкрустовано сюжетною лінією з арсеналу пригодницького жанру: коханням Люська і Жабі. Останній також властивий авантюризм як латентна, не усвідомлена навіть самою героїнею внутрішня потреба переживати гострі ситуації. Попри те, що сюжет твору відповідає канонам пригодницького жанру (просторове переміщення героїв, чіткий поділ персонажів на позитивних і негативних), твір слід класифікувати як авантюрно-пригодницький, адже герої опиняються у вирі революційних подій не тільки через прагнення справедливості, а й внутрішню потребу переживати гострі відчуття.

У пункті 4.3.2 «Іронічний модус шпигунської повісті Ю. Смолича “Півтори людини” (1927)» зауважено, що у згаданому творі кліше шпигунського роману максимально оголене: центральний персонаж випадково опиняється у вирі загадкових



подій, стає жертвою таємничого нападу і розпочинає власне розслідування, результатом чого буде викриття двох контрреволюціонерів. Героєм повісті є пересічна людина, звичайний інженер-початківець. За шпигунським каноном головний актант повинен бути уважним до деталей, уміти аналітично мислити, однак герой Ю. Смолича позбавлений усіх цих рис, йому властива гіпертрофована підозрілість, він повільно сприймає інформацію, не завжди робить правильні висновки, а стани й емоції, що переживає під час пошуку злочинця, зовсім не личать ловцям шпигунів. Для тексту Ю. Смолича властива «перевернутість» штампів шпигунського наративу, адже у статусі компаньйона простацького Смика опиняється агент ДПУ, наділений рисами супермена – ставний, доглянутий Анатоль Чепурний, який видає себе за журналіста-фрилансера. Є деталі, що відсилають випадкового супутника до конандойлівського сищика Шерлока Холмса: на пероні Чепурний «насамперед закурив люльку» й уважно, не поспішаючи, оглядав місцевість. Сюжет полювання на шпигунів ускладнено додатковими лініями, їх перетинання породжує комізм ситуацій, у які потрапляє головний герой. Іронія зі штампів такого літературного жанру, як шпигунський роман, виявляється і в актуалізації любовного дискурсу: у творі діє красива жінка, на яку претендують старий Глушак, хвацький Чепурний і простодушний Смик.

Відповідно до літературного штампів спійманий шпигун повинен «розкрити всі карти» своєї діяльності, однак у повісті Ю. Смолича використано мінус-прийом: контрреволюціонери гинуть, так і не розказавши, кому мали б вручити план. Підкреслено, що повість «Півтори людини» є пародією на шпигунський роман. Пародійність виявляється не тільки в нанизуванні безглузких ситуацій, а й у порушенні єдності теми і стилю оповіді. У тексті осмішуються не тільки літературні канони, а й сучасна письменникова дійсність. Іронія досягається використанням зниженої лексики, уведенням деталей і ситуацій, що не відповідають традиційним шаблонам шпигунського наративу. Ключовим інструментом іронії є фабульні заголовки до розділів повісті, оскільки задаючи сюжетну перспективу, вони дисонують з описуваними в них подіями, увиразнюючи карикатурність останніх. Ураховуючи те, що повість є першим репрезентантом жанру шпигунського роману в українській літературі, слід говорити про пародіювання саме зарубіжних творів. Вважаємо, що термінами сучасного літературознавства повість слід означити як іронічний шпигунський детектив.

У підрозділі 4.4 «Український наратив-квест: запільницький роман Ю. Шпола “Золоті лисенята” (1929)», зазначено, що твір є зразком роману-квесту: у тексті немає цілісного фабульного стрижня, це своєрідна мозаїка життя героїв, яких об’єднує участь у таємній партії, тому читачеві доводиться самому складати з розрізнених розділів текст-світ. Твір написано під впливом модної на той час в українській літературі авантюрно-пародійної тенденції, 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. 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 романтичної гри дітей, яким не вистачає адреналіну (наприклад, наскрізні мікрообрази рожевих мрій, фантазій, вигадування, чи не єдина портретна деталь героїв – блакитні очі). 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 – наслідком неузгодженості дій, надмірної законспірованості. Сислово багатшаровість роману оприявлено 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, які 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.

У розділі 5 «**Становлення української фантастики**» розкрито особливості розвитку української фантастики як окремого літературного жанру. Зокрема зазначено, що 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. Художні пошуки й експерименти в цьому напрямі української літератури першої третини XX століття вилилися в надзвичайно цікаве явище – фантастичну прозу, оприявлену іменами В. Винниченка, В. Гадзінського, Ю. Смолича, О. Слісаренка, М. Чайковського та інших.

У підрозділі 5.1 «*Скіфо-сарматська історія в координатах хронофантастики: оповідання О. Слісаренка “Князь Барцїла” (1926)*» зазначено, що вказане оповідання є зразком української хронофантастики, яскраво виявляючи таку її атрибутивну рису, як подорож героя в часі. Цим твором також імплантується нова й екзотична для української літератури тема історії скіфо-сарматського періоду. Український читач уперше отримав можливість побачити особливості побутування давніх племен на території України очима свого сучасника, зокрема дізнатися, як виглядав одяг кочовиків, ознайомитися з обрядом поховання померлого вождя. Час в оповіданні представлений своєрідно: сон протягом однієї ночі у теперішньому часі охоплює дванадцять років життя в минулому. Єднальною ланкою 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, 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 – шатро, поставлене в так званому місці сили. Умовність фантастичного сюжету оповідання Олекси Слісаренка, його повчальний характер сприяє розумінню того, що культурний рівень розвитку суспільства – це насамперед такий рівень організації суспільного життя, при якому людина має можливість реалізувати свої творчі здібності, духовний потенціал, результатом чого і є матеріальні цінності; це міра ставлення людини до себе самої і до інших людей. Саме духовні орієнтири, запити і потреби людини визначають її культурний рівень, а значить 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. 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.

У підрозділі 5.2 «Роман Ю. Смолича *“Господарство доктора Гальванеску” (1928) як перший український трилер»* послідовно доведено, що вказаний твір є класичним трилером з елементами екшену, адже в 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 екскурсію / подорож з перепонами, а макгафіном є секрет господарювання трансильванського дідича. Використані в романі мотив допомоги в останню мить, кліфхенгер як художні прийоми були новаторськими для української літератури першої третини ХХ століття. Розв’язка роману Ю. Смолича також вибудовується в дусі естетики трилеру 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 завершена, але сюжетна інтрига остаточно не розв’язана, а її вирішення перенесено до наступної частини трилогії / серії / сезону, є особливо популярним у сучасних серіалах, однак у першій третині ХХ століття він був новаторським для української літератури.

Порівняно з канонічною авантюрно-пригодницькою літературою, що презентує маскуліність, Ю. Смолич змінює гендерну матрицю жанру, створюючи художній образ супержінки, наділяючи її рисами, що згодом стануть канонічними для шпигуна-супергероя: вродлива зовнішність, неабиякий розум (знає декілька мов), володіє холодною і вогнепальною зброєю (рекордсмен стрілецького клубу, має при собі револьвер, ніж, бінокль), водить машину, спортсменка (добре плаває, вправна в кулачних боях). Відповідні і деталі її екіпіровки та поведінки: вона в темних окулярах і плащі, курить, зухвала і самовпевнена, швидко орієнтується в ситуації, має при собі купу грошей. Такий образ жінки був нетиповим навіть для тогочасної європейської літератури, де пізніше інсталювався тип пасивної жінки-подружки спецагента. Враховуючи 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, А. Хічкока, якими на той час найбільш яскраво експліковано трилер. Зіставляючи час оприлюднення перших інтерв’ю та

лекцій А. Хічкока (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, що стануть канонічними для трилеру.

У підрозділі 5.3 «*Авантюрна матриця роману О. Слісаренка “Чорний Ангел” (1929)*» встановлено, що за тематичними особливостями цей твір є науково-фантастичним, а за жанровими – авантюрно-пригодницьким: 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 героям доводиться проводити розслідування, брати участь у погонях, перестрілках; аби викрасти хімічну формулу, за винахідником шпигувала коханка отамана Хвороста; останній, він же Чорний Ангел – рідний брат Артема Гайдученка Петро. Основний сюжет інкрустовано традиційними для пригодницької літератури мотивами фанатичного кохання, зради, помсти. Новий мотив наукового відкриття лише декорує, «підперчує» сюжет. В образі поліського агронома проглядає архетип середньовічного ахіміка (цьому підпорядковано інтер'єр лабораторії і загалом хронотоп повісті, що відсилають до готичної естетики).

Композиційно роман «Чорний Ангел» складається з двох умовних частин. Перша частина є розповіддю імпліцитного автора про загадкову подію, що сталася в селі Липовому, друга – оповіддю Андрія Чмира, безпосереднього учасника подій: Артем Гайдученко мріяв знайти спосіб збагачення поліського ґрунту і цим кардинально змінити добробут селян. У намаганні героя здійснити соціальні перетворення шляхом наукової розробки збагачення бідних поліських ґрунтів відчувається «фаустівський слід».

У підрозділі 5.4 «*Код робінзонади в оповіданні Л. Чернова “Пригоди професора Вокса на острові Ципанго” (1929)*» підкреслено, що вказане оповідання 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. 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. Типові для робінзонади мотиви рятування від смерті під час кораблетрощі, ізолюваного острова в українському варіанті зчеплені з мотивом попередження про небезпеку стати на власній землі упослідженими під тиском чужої культури, втратити 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. З прибуттям «цивілізаторів» тубільцям було нікуди втікати від абсурдного й жахливого цивілізованого світу, аби врятуватися морально й фізично. Оповідання Л. Чернова можна означити як квазіробінзонада, адже в ньому заперечується міф, що 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. Попри авторське жанрове визначення за структурними особливостями (рубрикація на частини і розділи, наявність у кожної рубрики назви, панорамне зображення дійсності, уповільнений виклад) твір варто віднести до жанру романів, а враховуючи його інтертекстуальність і притчевість, сміливо назвати роман «з ключем».

## ВИСНОВКИ

У дисертації окреслено й конкретизовано семантичні поля таких літературознавчих понять, як «пригода», «авантюра», «авантюризм», «пригодницький твір», «авантюрний твір», «авантюрно-пригодницький твір». Дослідження дозволило внести уточнення і в зміст термінів «екшен» та «бойовик» як художніх жанрів.

Установлено, що у першій третині ХХ століття, функціонуючи в загальноєвропейському контексті, українська авантюрно-пригодницька література поповнилася новими жанрами (роман фронтиру, істерн, робінзонада, травелог, екшен, трилер, друкований серіал, детективний серіал, шпигунський і крутійський, чорний і готичний романи, горор, хронофантастика, роман-квест), сюжетами й образами, темами і мотивами. Аналіз авантюрно-пригодницьких творів дає всі підстави стверджувати, що українська література увібрала здобутки світової, нерідко випереджуючи її. Це важливо для наукового розуміння авантюрно-пригодницького дискурсу, оскільки у творах української літератури використано цікаві і часто новаторські художні прийоми, що нині вважаються важливими в загальному розвитку авантюрно-пригодницької літератури.

Українська література мала свої іманентні джерела авантюрно-пригодницького дискурсу, вплив західних літератур наприкінці ХІХ–ХХ століття лише пришвидшив розвиток зазначеного метажанру на національній ниві. Формування жанрової палітри української авантюрно-пригодницької літератури відбувалося на перехресті двох дискурсів: народницько-романтичного і модерністського. Основними об'єднувальними чинниками цих літературних дискурсів були перегляд літературних традицій і творення нової – масової літератури, пошук і виховання власного читача.

Письменники народницького спрямування 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 – незмінними їхніми рисами залишаються ліро-епічний виклад, пісенність оповіді, зображення селянського середовища, де християнська мораль і національна культура збереглися в чистоті й недоторканності. Основна риса історичної прози цього періоду – пригодницьке конструювання сюжету, тісне переплетення 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» Вал. Злотополя та І. Федіва, «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 нові жанри і відповідають авантюрно-пригодницькому канону.

Проаналізовані повісті А. Кащенко, Вал. Злотополяця та І. Федіва, О. Назарука А. Чайковського за своїм змістом і тематикою, структурою і жанровими принципами є поліморфними і поєднують 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 і гідності, історичний матеріал відіграє другорядну роль. Відповідно до жанрового канону пригодницької прози, повісті мають просту композицію, однолінійний сюжет, вставки-описи екзотичних країв, звичаїв, основною колізією є протиборство злого, жорстокого й доброго, справедливого.

Підкреслено, що у 20–30 роки ХХ століття (відповідно до читацьких запитів) активно розвивається гостросюжетна проза. Українські письменники прагнуть подолати обмеженість вітчизняної літератури суто національними проблемами і вже класичними для неї темами, жанрами, образами. Так, повістю «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобожанську Швейцарію» започатковано жанр подорожі. Код тревелогу обігрується у творі через обов'язкове окреслення маршруту подорожі, способів пересування, транспортних засобів, детальне описування флори і фауни, етнографічних деталей при широкому оприявленні місцевих цікавинок, смакових відчуттів, оповідки героїв.

Визначальною особливістю українського літературного процесу цього періоду є його інтенсивна взаємодія з кінематографом. Письменники-модерністи свідомо розробляли свої твори за кіносценарною структурою, використовуючи прийоми монтажу, крупного плану, багатоепізодичність, просторово-часові зсуви, відсутність докладних портретних описів героїв. Орієнтуючись на німецьке експресіоністичне кіно з його естетикою жаху, митці активно використовують прийоми створення саспенсу за рахунок хронотопу, звукових деталей, кліфхенгеру, уникання героями небезпеки в останню мить.

Повістю М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» в українській літературі реанімовано жанр друкованого серіалу. Інтермедіальність твору виявляється в будуванні кожного розділу як окремої серії, використанні тизерів і трейлерів, умонтовуванні графічно виділених повідомлень, текстів документів, анонсів, фрагментів нот до пісні тощо. Загалом твір сприймається як набір лібрето, тем, ідей, що мав би візуалізувати майстер кіно.

Роман Ю. Смолича «Останній Ейджевуд», оповідання І. Дніпровського «Заради неї» за своїми жанровими ознаками є екшенами: у творах описуються моменти активної дії героїв, що виформовує в реципієнтів відчуття особливої щільності подій у часі, розвиток яких у текстах постійно ускладнюється, героям доводиться долати неймовірні перепони.

Повістю Гео Шкурупія «Штаб смерті» започатковано в українській літературі жанр чорного роману. У творі використано художні прийоми, що з часом стануть штампами для фільмів у техніці noir про крутих злочинців (загальна атмосфера тривожності і напруженості; образ героя, незворушного і небагатослівного навіть у смертельно небезпечних ситуаціях, фізично розвиненого, самовпевненого, безжалісного і холоднокривного; підступне вбивство героя, який умирає не одразу),

маніяків (герой обирає певний тип жертв, надсилає листа, у якому попереджає про нові жертви, ретельно планує вбивство, хоче бути впійманим). У повісті бере початок й архетипний для сучасного світового кінематографу, але новий для тодішньої української літератури мотив психоаналітичної інтерпретації злочинів як наслідок травмування героя.

Повість В. Ярошенка «Гробовище» яскраво презентує українську готичну прозу першої третини ХХ століття. У тексті наявні типові для цього жанру складові: жаске кладовище на горі; історія дівчини, ізольованої в просторі дому під владою тиранічного батька, мотиви попередження про містичну небезпеку, ситуації переживання жаху і неможливості втекти від загрози, «монструозні» персонажі.

Першим українським горором вважаємо повість Гео Шкурупія «Страшна мить». Твір вибудовується як низка напружених епізодів, що викликають у читача почуття тривожності й очікування чогось страшного, моторошні ситуації увиразнено естетикою огидного, скримерами. Повість відзначається різкою й алогічною зміною подій, від чого сприймається як «нарізка» містично жаских і натуралістично непривабливих ситуацій, у які потрапляють герої під час шаленого бігу нічними вулицями міста. Сучасними термінами кінематографії таке поєднання фрагментів тексту можна означити як кліповий монтаж.

Юрій Шовкопляс 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; у серіалі діє не професіонал, а любитель, що має компаньйона.

Новий для української літератури шпигунський жанр представлено 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 всезагальної підозрюваності і секретності; на підпільників звідусіль чатує небезпека та випробування, що вимагає психічної і фізичної витривалості. Текстові Ю. Смолича властива «перевернутість» штампів шпигунського жанру: героєм твору є пересічна людина, яка випадково опиняється у вирі загадкових подій і розпочинає власне розслідування. Термінами сучасного літературознавства повість «Півтори людини» слід означити як іронічний шпигунський детектив. Пародійність виявляється не тільки в нанизуванні безглузких ситуацій, у які потрапляє герой, а й у порушенні єдності теми і стилю оповіді.

«Золоті лисенята» Ю. Шпола вважаємо першим українським романом-квестом. 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. Однак Юліан Шпол, використовуючи в межах одного твору поетику казки, середньовічного лицарського роману, реалістичного, соціально-психологічного, авантюрно-пригодницького роману, роману потоку свідомості, публіцистики, проковує читача до інтелектуальних зусиль, змушує самому вирішувати, що це – романтична оповідь про

молодих революціонерів чи іронічний пастиш про осіб, що граються в запільну діяльність з єдиною метою – отримати задоволення від адреналінових викидів.

У першій третині ХХ століття українська література збагатилася і науково-фантастичними творами, образами геніальних науковців фаустівського типу. Зразком української хронофантастики є оповідання О. Слісаренка «Князь Барціла». Подорож у часі реалізується через прийом сну, що стає рамкою для основного сюжету. Особливістю художньої інтерпретації часового переміщення в тексті 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» – це класичний трилер. У сюжеті наявні ситуації проникнення героїв у таємничі споруди, викриття злочинної діяльності, утечі, перестрілки, несподіваної допомоги, полону і чудесного самопорятунку.

Авантюрно-пригодницький сюжет є структуротвірним у романі О. Слісаренка «Чорний Ангел» (зникнення таємничої скриньки з науковими записами, розкриття таємниць, авантюрні пригоди, розслідування, переслідування, перестрілки, фанатичне кохання, зрада, помста), а мотив наукового відкриття лише «підсвічує» основний сюжет.

Фантастичність сюжету оповідання Л. Чернова «Пригоди професора Вокса на острові Ципанго» оприявнюється на рівні хронотопу. Події розгортаються на вигаданому острові, де «завдяки» діяльності професора Вокса відбувається «еволюційний розвиток» населення. При позірному використанні фабульної схеми Дефо (мотиви рятування від смерті під час кораблетроці, окультурення острова, повернення додому), у творі порушується зовсім інше філософське питання: як не втратити свою ідентичність на власній землі, вижити в умовах наступу цивілізації.

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, ігровою свободою, сміливим руйнуванням сюжету, навмисним розхитуванням канонів через хаотичну композицію, раптові переходи, стильові зміщення. Якщо тексти О. Досвітнього, Вал. Злотополюця 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, О. Слісаренка, Ю. Смолича, Гео Шкурупія, Ю. Шпола, Л. Чернова (Малошийченка) імпліцитно орієнтовані на елітарного, мислячого читача-інтелектуала, здатного сприйняти тексти з новою естетикою, новим змістом і формою. У творах органічно поєднано художні засоби масової та елітарної літератури, що можна пояснити прагненням письменників наблизитися до масового читача, апелюючи до його смаків.



## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ 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. Фреїм 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 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 університету. Філологічні науки: зб. наук. ст. 2019.* Вип. XIX. С. 85–94.

8. Кулакевич Л. Художні особливості повісті про український фронтір «Зруйноване гніздо» А. Кащенко. *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 приви́дів 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 Олесь 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» Олесь 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 уточненню 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.

## АНОТАЦІЇ

**Кулакевич Л. М. Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття. – На правах рукопису.**

*Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 – українська література. Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2021.*

У дисертації вперше здійснено системний аналіз української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття як одного з феноменів цієї доби, здійснено «перепрочитання» творів, 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, друкований серіал, детективний серіал, шпигунський і крутійський романи, роман-квест, чорний і готичний романи, горор, хронофантастика.

Установлено, що в першій третині ХХ століття, функціонуючи в загальноєвропейському контексті, українська авантюрно-пригодницька література

поповнилася новими жанрами, сюжетами й образами, темами і мотивами, що не могли розроблятися в попередні століття з огляду на перебування під імперським колоніальним тиском. Підкреслено, що українська література мала свої імманентні джерела авантюрно-пригодницького дискурсу, вплив західних літератур наприкінці XIX – початку XX століття лише пришвидшив розвиток зазначеного метажанру на національній ниві. 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 фабул, типових мотивів, амплуа кіноакторів, сценарних прийомів, побудова творів за монтажним принципом, колажування тощо). Письменники, маючи на меті «розхитати» усталені літературні жанри, свідомо розробляли свої твори за сценарною 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.

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

**Кулакевич Л. Н. Жанровые стратегии украинской авантюрно-приключенческой прозы первой трети XX века. – На правах рукописи.**

*Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.01.01 украинская литература. Киевский университет имени Бориса Гринченко. Киев, 2021.*

В диссертации впервые осуществлен системно-аналитический анализ украинской авантюрно-приключенческой прозы первой трети XX века как одного из феноменов этой эпохи, введены в литературоведческий обиход ранее не исследованные произведения и проведен их системный анализ, заполнен пробел в понимании жанрового разнообразия украинской авантюрно-приключенческой прозы первой трети XX века, ее национальных особенностей, выявлена специфика таких авантюрно-приключенческих жанров, как роман фронтира, истерн, робинзонада, травелог, экшен, триллер, печатный и детективный сериалы, шпионский и плутовской, черный и готический романы, роман-квест, хоррор, хронофантастика.

Установлено, что в первой трети XX века, функционируя в общеевропейском контексте, украинская авантюрно-приключенческая литература пополнилась новыми жанрами, сюжетами и образами, темами и мотивами. Подчеркнуто, что украинская литература имела свои имманентные источники авантюрно-приключенческого дискурса, влияние западной литературы в конце XIX – начале XX века только ускорило развитие указанного метажанра на национальной ниве. Отличительной особенностью украинского литературного процесса 20–30 годов XX века является его интенсивное взаимодействие с кинематографом, что сказалось прежде всего на тематике и жанрово-стилевой системе литературы (заимствования

кинематографических фабул, типичных мотивов, амплуа киноактеров, сценарных приемов, построение произведений за монтажным принципом, коллажирования).

Писатели, с целью «расшатать» устоявшиеся литературные жанры, сознательно разрабатывали свои произведения по сценарной структуре, используя приемы монтажа, крупного плана, многоэпизодичность, пространственно-временные сдвиги. Обыгрывание канонов немого кино, сценарии которого создавались по заказу режиссера под конкретного актера, проявляется в отсутствии подробных портретных описаний героев, но детальном описании их действий.

**Ключевые слова:** авантюризм, авантюрно-приключенческое произведение, роман фронтира, истерн, робинзонада, травелог, экшен, триллер, печатный сериал, детектив, шпионский роман, роман-квест, готический роман, хоррор, хронофантастика.

**Kulakevych L. M. Genre strategies of ukrainian adventure prose of the first third of the 20th century. – Manuscript.**

*Qualifying scientific work for the degree of Doctor of Philology, specialty 10.01.01 Ukrainian Literature. Borys Hrinchenko Kyiv University. Kyiv, 2021.*

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. 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. 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.

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.). 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 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.

**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.