

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ.Т.Г.ШЕВЧЕНКА**

Журенко Ольга Миколаївна

УДК 7.036(477)82-31"192"

МОДЕРНІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ РОМАНІСТИКИ 20-Х РР. XX СТ.

10.01.01. – українська література

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Київ-2003

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі історії української літератури Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна.

Науковий керівник – доктор філологічних наук, професор

Голубєва Зинаїда Сергіївна,

професор кафедри історії української літератури

Харківського національного університету

ім.В.Н.Каразіна.

Офіційні опоненти – доктор філологічних наук, професор,

член-кореспондент НАН України

Дончик Віталій Григорович,

провідний науковий співробітник

Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка

НАН України;

– кандидат філологічних наук, доцент

Мельников Ростислав Володимирович,

докторант кафедри української літератури

Харківського державного педагогічного

університету ім. Г.С.Сковороди.

Провідна установа – Дніпропетровський національний університет,

кафедра української літератури,

Міністерство освіти і науки України.

Захист дисертації відбудеться “24” лютого 2003 р. о 14.00 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.178.01 в Інституті літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України (01001, Київ-1, вул. М.Грушевського, 4).

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України (01001, Київ-1, вул. М.Грушевського, 4).

Автореферат розісланий “22” січня 2003 року.

Учений секретар

спеціалізованої вченої ради

М.М.Сулима

Загальна характеристика роботи

Актуальність теми. 20-ті роки XX ст. були важливим етапом у розвитку українського роману. У цей час традиційний реалістично-побутовий стиль в літературних жанрах та й взагалі в усьому мистецтві визнається застарілим.

Перша світова війна, Лютнева революція і жовтневий переворот у Росії, громадянська війна – все це вплинуло на роман таким чином, що його домінуючою ознакою стає гостре відчуття перехідного характеру епохи. Багатьом письменникам здавалися анахронізмом відомі форми, типи героїв, існуючі принципи викладу матеріалу. Тому в літературі 20-х рр. починається процес творчих пошуків, вироблення нових форм епічної оповіді. Все частіше мовиться про необхідність оновлення традиційної форми роману, що виявилось у прагненні митців писати модерні твори. Романи такого типу стали помітним явищем в українській романістиці 20-х років, але ще й досі залишаються невивченою сторінкою в історії літератури XX ст.

На сьогодні є кілька статей (Ю.Ковалів, О.Ільницький, Л.Сеник, М.Шкандрій) і монографічних праць (З.Голубєва, О.Ільницький), в яких окремі аспекти творчості вітчизняних експериментаторів охарактеризовано здебільшого в оглядово-узагальненому плані або в контексті творчої діяльності того чи іншого письменника. Як у сучасному українському літературознавстві, так і в літературній науці діаспори ще немає комплексного дослідження українського модерного роману 20-х рр. минулого століття. Жанрова своєрідність модерної романістики є особливо важливою у зв'язку з науковим осягненням тих тенденцій, які наявні у сучасній українській літературі. Адже без урахування того, що зробили романісти-новатори, без визначення місця модерного роману в історії вітчизняної літератури картина духовно-інтелектуального розвитку української нації у XX ст. буде неповною й однобокою.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії української літератури Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна, узгоджена з планами, тематикою та загальним профілем наукових досліджень кафедри з проблем новітньої літератури.

Мета дослідження полягає в комплексному осмисленні та системному аналізі жанрової специфіки українського модерного роману 20-х рр. XX ст. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких конкретних **завдань**:

- з'ясувати генезу, характер та особливості розвитку українського модерного роману 20-х рр.;
- проаналізувати сюжетно-композиційну специфіку даного різновиду;
- висвітлити особливості образотворчої системи досліджуваних романів;
- осмислити жанрово-стильовий діапазон, художню техніку модерної прози;
- охарактеризувати модерну романістику 20-х рр. XX ст. як цілісний художньо-естетичний феномен, що передбачає виявлення головних ознак даної жанрової моделі.

Об'єктом дисертаційного дослідження є українська модерна романістика 20-х рр. XX ст.

Предметом аналізу є способи оновлення жанру роману українськими футуристами (Д.Бузько, Л.Скрипник, Гео Шкурупій), а також тими письменниками, які не були постійними членами тодішніх літературних угруповань (М.Йогансен, Ю.Смолич, Ю.Яновський).

Методи дослідження. Теоретико-методологічною основою роботи стали праці відомих теоретиків та істориків роману (М.Бахтін, П.Гринцер, Д.Затонський, В.Кожин, Є.Мелетинський, В.Шкловський), дослідження, присвячені питанням розвитку української прози першої третини ХХ ст. (В.Агєєва, О.Білецький, В.Дончик, С.Єфремов, М.Ласло-Куцюк, М.Наєнко, Л.Новиченко, С.Павличко), роботи з проблем структурології (Ю.Лотман, Б.Успенський), літературознавчі та критичні дослідження романного доробку письменників 20-х рр. (З.Голубєва, О.Ільницький, В.Панченко, Л.Сеник, Г.Хоменко). У дисертації використані порівняльно-історичний, типологічний, структурний методи, наявні елементи інтертекстуальності, історико-дескриптивного аналізу.

Наукова новизна одержаних результатів роботи в тому, що український модерний роман 20-х рр. ХХ ст. фактично вперше став об'єктом дослідження як один з феноменів цієї доби. Комплексний аналіз даного жанрового різновиду на базі синтезу новітніх характеристик авангардного мистецтва дозволяє виявити як національну самотність творчості українських експериментаторів, так і своєрідність художніх пошуків кожного з них.

Практичне значення роботи. Висновки та узагальнення дисертаційного дослідження сприятимуть подальшому вивченню проблеми жанрової специфіки української романістики 20-х рр. ХХ ст. Матеріали наукової роботи можуть бути використані при написанні лекційних курсів з історії української літератури ХХ століття та навчальних посібників, підготовці спецкурсів та семінарських занять, осмисленні теоретичних засад розвитку новітнього українського роману.

Апробація результатів дослідження відбулася під час виступів з доповідями на науковому семінарі Літньої школи "Тендер у перехідному суспільстві : соціологічні, політичні та культурологічні перспективи" (Київ, 2000), Міжнародній науковій конференції, присвяченій 100-річчю від дня народження М.Ф.Наконечного (Харків, 2000), IV Всеукраїнській конференції молодих учених (Київ, 2001), I Оломоуцькому симпозиумі українців (Оломоуць, 2001). Основні положення та результати дисертаційного дослідження викладено у семи наукових публікаціях.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (293 позиції) загальним обсягом 167 сторінок (без урахування бібліографії).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **вступі** обґрунтовується актуальність теми, визначається об'єкт дослідження, мета і завдання дисертації, характеризується стан вивчення названої проблеми, з'ясовується наукова новизна результатів та можливості їх практичного використання, подано теоретико-методологічну основу роботи.

У першому розділі *“Історико-теоретичні обрії роману”* окреслюються загальні тенденції розвитку й оновлення жанру роману як в українській, так і в західноєвропейській літературах. У підрозділі 1.1. *“Посутні аспекти наукових досліджень специфіки жанру”* в центрі уваги – виявлення жанрової “відкритості” роману, його здатності до будь-яких формальних модифікацій. Саме з цим, вважаємо, слід пов’язувати неоднозначність наукових концепцій щодо часу появи цього жанру, а також те, що впродовж багатьох років визначальними прикметами роману вважаються авантюрний характер оповіді і наявність любовної інтриги (А.Веселовський, А.Кірпи́чников). Однак зростання великої прози у міру досягнення нею сфери психологічної зрештою підготовляє і новий, вищий етап розвитку естетично-теоретичної думки ХІХст. (І.Франко). З іншого боку, захоплення психологізмом призводить до руйнації старої форми роману, причому в європейських літературах цей процес розпочинається набагато раніше, ніж в українській. Тут особлива увага приділяється пошукам німецьких романтиків, які багато в чому опиралися на досвід першого в західноєвропейській прозі романіста-експериментатора Лоренса Стерна. Те, що жанр роману по суті своїй антидогматичний і діалектичний, підтверджується і на рубежі ХІХ-ХХ ст. модерністами. Зацікавленість мінливими настроями людської свідомості обумовлює “деперсоналізацію і децентралізацію” (Е.Гончаренко) оповіді (“Улісс” Дж. Джойса, “Місс Делловей” В.Вулф). Характерним також є відкидання інтриги, характерів (“На маяк” В.Вулф), опис самого процесу творення (“Фальшивомонетники” А.Жіда).

На відміну від західноєвропейської романістики, в українській великій прозі потяг до художнього експериментування виявився тільки в кінці ХІХ ст., що безпосередньо було пов’язане з особливостями розвитку жанру роману у вітчизняній літературі, поява і відповідно критико-теоретичне осмислення якого припадає на др. пол. ХІХ ст.(В.Барвінський, І.Білик, В.Горленко, І.Франко). У розділі подається загальний огляд історії українського роману від його зародження і до поч. ХХ ст. При цьому особливо виділяються творчі шукання тих письменників, які сприяли виникненню у літературі нових жанрових моделей і структур (І.Франко, О.Кобилянська, М.Коцюбинський). Увага до специфіки розвитку жанру роману в українській літературі кін. ХІХ-поч. ХХ ст. є необхідною передумовою для адекватного розуміння процесу формування великої прози у 20-ті рр.

Аналізові різних критико-теоретичних концепцій щодо можливостей існування роману в радянській прозі присвячений підрозділ 1.2 *“Питання про перспективи розвитку нового українського роману у критико-теоретичних працях 20-х рр.”*. Тут у центрі уваги – дослідження О.Білецького, О.Дорошкевича, М.Зерова, А.Лейтеса, Ф.Якубовського. Також аналізуються публікації критиків і теоретиків літератури, в яких науково осмислюється жанрова своєрідність роману, визначаються його найсуттєвіші риси та ознаки, подаються різні класифікації існуючих різновидів (Б.Грифцов, В.Державін, Г.Майфет, Б.Навроцький, О.Розенберг, М.Степняк). Важливим етапом у розробці теорії українського роману були також праці апологетів “лівого мистецтва”. У підрозділі 1.3. *“Теоретичне осмислення художнього експериментування”*

аналізуються публікації представників українського футуризму, зокрема праці О.Полторацького і М.Ланського, в яких йдеться про необхідність утворювати “художньо-синтетичні” твори з певним набором ознак: наявність гострого сюжету, проблемність, опертя на фактичний матеріал, реалістичність викладу. Окремо розглядається полеміка між Г.Шкурупієм і представником російського “Нового лефу” В.Треніним, яка засвідчила, що питання про доцільність створення “лівого” роману було не лише актуальним, а й одним із визначальних для утвердження самобутності національної прози. *Підрозділ 1.4. “Український роман 20-х рр. в оцінці критики : процес зміни орієнтирів”* містить аналіз критичних і літературознавчих праць, присвячених дослідженню романістики 20-х рр. Характеристика новітньої романістики критиками 20-х рр. відзначається насамперед тенденційністю оцінок, що було зумовлено політичною ситуацією в країні (М.Доленго, Ф.Якубовський, Л.Підгайний, Є.Старинкевич, І.Каганов, В.Державін). Однак і після кількох десятиліть замовчування загальні висновки про роль та місце жанру роману у літературному процесі 20-х рр. не виходять за межі дозволеного (М.Левченко, Л.Новиченко, С.Шаховський). У 70-80-х рр. цензурні утиски дещо послаблюються (З.Голубева, Ю.Ковалів, М.Наєнко, В.Панченко). У коло наукових інтересів літературознавців потрапляють і питання, пов’язані з вивченням здобутків національного авангарду (М.Сулима, Г.Черниш). Однак докорінні зміни сталися лише після 1991 року, про що свідчать праці В.Агеєвої, М.Жулинського, В.Мельника, Л.Сеника. Важливе значення мають роботи, присвячені вивченню модернізму взагалі і різноманітних форм його існування зокрема (М.Моклиця, С.Павличко). Окремо аналізуються публікації учених діаспори, пов’язані з літературним процесом 20-х рр. (Г.Костюк, Ю.Лавриненко, Ю.Луцький, Ю.Шерех) і особливо з розвитком національного авангарду (О.Ільницький, М.Шкандрій).

Другий розділ “*Футуристичний експериментальний роман 20-х рр.*” присвячений вивченню засобів оновлення жанру роману українськими футуристами. Аналізу чотирьох найбільш відомих і значних романів письменників-авангардистів передуює підрозділ 2.1. “Основні засади ідейно-естетичної платформи українського футуризму (загальна характеристика)”, в якому з’ясовуються визначальні положення естетики “мистецтва майбутнього”. З-поміж основних ознак українського футуризму виділяються абсолютизація руху, пропагування урбанізму, заперечення надбань минулого, схвалення індустріалізації і планетарного світогляду. У роботі констатується, що футуристи не відкидали, а шляхом “іронічного заперечення” (через антипсихологізм і неприйняття принципів художності) скоріше трансформували існуючі форми, утверджуючи таким чином свободу творчого духу. Результатом знищення старого “Великого Мистецтва” мало стати утворення з його розпоршених “атомів” цілком “нової” системи, гідної революційної доби. Тому експериментальний вже за своїми теоретичними засадами український авангард починає шукати нового, причому у формах, які набагато випереджають існуючі. Так, передбачаючи в панфутуристичній творчості синтез різних видів мистецтв, українські футуристи наприкінці 10-х років підхоплюють гасло російських кубо-футуристів – “живопис і поезія першими усвідомили

свою свободу” (поезромалярство М.Семенка, візуальне прозове експериментування А.Чужого (“Ведмідь полює за сонцем”)). Знищити точні межі різних жанрів – ось головна мета такого новаторства. У зв’язку з цим актуальним стає поєднання у творах футуристів писемних жанрів з неписемними (поезофільми М.Семенка, радіо-поєми Гео Коляди), витворення “жанрових гібридів” (“Динамо” Фавста Лопатинського).

Обізнаність з ідейно-естетичною концепцією українських футуристів є необхідним підґрунтям для розуміння специфіки жанрової моделі футуристичного експериментального роману. У *підрозділі 2.2. “Кіно як джерело оновлення роману”* досліджується один із варіантів удосконалення жанру за допомогою художніх засобів кінематографічного мистецтва – “екранізований” роман Л.Скрипника “Інтелігент” (1929). Спираючись на традиційну сюжетну модель “життєописання” (історія життя героя від дня народження до певного віку, а то і до смерті), твір, проте, відрізняється від старої форми : герой у ньому не має власного імені і називається узагальнено “Інтелігент”. Відтворюючи основні віхи життя героя, письменник завдяки монтажному розкадруванню “розчленовує” часові категорії, що дозволяє стиснути тридцятип’ятирічний відрізок життя героя у шість частин. На використання у творі кінематографічних прийомів вказує й підзаголовок “Інтелігента” – “Екранізований роман на 6 частин з прологом і епілогом”. Разом з цим дисертант підкреслює, що превалювання “фотографічного” показу Інтелігента не дозволяє досягти того ефекту, що викликає кінематографічний образ. На відміну від специфіки кіно, яке подеколи називають “мистецтвом подвійної індивідуалізації” (Б.Буряк), така особливість фотографії, безсумнівно, була прийнятною для поборника антипсихологізму. До того ж герой роману – “не виняток”, отже, ще й через це абстрактна типовість є домінантною рисою персонажа. За оболонкою респектабельності криється примітивний пристосованець, у житті якого превалюють суто біологічні, тваринні потреби. Тому так багато уваги письменник приділяє статевим проблемам, висміюючи у такий спосіб й актуальне тоді питання про “вільне кохання”. Цілком ймовірно, що увага Л.Скрипника до даної проблеми була зумовлена прагненням письменника крізь призму саме цього аспекту виявити глибинну, внутрішню різницю між справжнім та удаваним інтелігентом. Істинне єство персонажа, що криється під “зфотографованою плискатістю” Інтелігентової “маски”, розкривається переважно у діях, вчинках героя (одруження, пошуки рідної душі, “служіння” народові). При цьому формою реалізації “очужуючої” поетики його зображення – показ двох іпостасей героя – зовнішньої (машкара) і справдешньої (прагматизм) – є авторська позиція, яка виявляється у його іронічно-глузливих поясненнях-додатках. Відзначається, що ремарки-коментарі автора-оповідача є не лише своєрідною формою сатиричності, а й так званим “закадровим голосом”, що зумовлено жанровим визначенням твору – “екранізований” роман. У творі також наявні елементи сценарію для німого кіно (зображувальний монолог, “гра шрифтів”, “зримає слово”). Щоб досягти максимального ототожнення життя героя та його відображення, Л.Скрипник навіть намагається створити цілковиту ілюзію кінотеатру. Проте незвичне поєднання кінематографічних характеристик

(конкретність зображення) і ознак сценарію (сконденсованість, лаконізм вираження) призводить до того, що порівняно реалістичними, хоча й в “очудненому” вигляді (ляльки), в “Інтелігенті” є лише історичні постаті (Махно, Петлюра, Микола І).

Спроба створити “синтетичний” роман (до того ж не в межах одного роду) була дійсно новаторською на той час. Однак використання Л.Скрипником елементів поетики жанру одного роду за рахунок відмови від основних ознак іншого не сприяло реалізації його задуму.

Предметом аналізу у підрозділі 2.3. *“Реальне та уявне в романі Гео Шкурупія “Двері в день” (1929) : структурно-семіотичний підхід”* є жанрова, структурна та образотворча специфіка названого твору. Настанова письменника на “руйнацію канону” призводить до того, що головним нововведенням у “Дверях в день” стає відмова Гео Шкурупія від сюжету і конфлікту в їх традиційному розумінні. І як результат – утворення “зламаної композиції”, що являє собою примхливу мозаїку різножанрових фрагментів (новели, репортажу, сценарію, лекції, невеликої повісті). Дисертант вважає, що найбільш доречною для пояснення композиційної специфіки роману, а також інших його властивостей є теорія відомого семіотика Б.Успенського, згідно з якою глибинною композиційною структурою твору слід вважати виявлення у ньому різних оповідних планів (“ідеологія”, “психологія”, “фразеологія”).

Уже з першого розділу роману чітко виділяється основна лінія художньої оповіді : головний герой твору – Теодор Арсенійович Гай – сидить у пивній і мріє про незвідані простори, море та кораблі. Мабуть, не випадково ім’я персонажа асоціюється з іменем відомого німецького романтика Ернста Теодора Амадея Гофмана; можливо, різні “фразеологічні” компоненти (море, мандрівник, корабель) також є вказівкою на “романтизацію” оповіді. Але оскільки для Гео Шкурупія ірреальні мотиви – це завжди “гра прийомів” (Ф.Якубовський), то, на думку дисертанта, подібне утворення “ігрового” тла слід сприймати як своєрідний засіб письменницького трюкацтва : за цим, основним планом оповіді завжди прихований інший, менш помітний у романі – позиція самого романіста. Дисертант відзначає, що образ головного героя постає у двох іпостасях : одна з них – це Гай-революціонер, про якого несподівано згадує занурений у “романтичні” роздуми Теодор Андрійович Гай, інша – Гай-первісна людина – витвір нестримної фантазії мрійника. Постать молодого Гая, який вірить у майбутнє, а мрії його сповнені “футуристичним” завзяттям, вимальовується на тлі активної перебудови тогочасного життя. Але згодом Гай “потрапляє у полон” до своєї власної жінки, і тепер лише апатія і безмежна фантазія керують недавнім революціонером. У зв’язку з цим відповідно змінюється і тональність оповіді, яка переміщується у сферу авантюрного роману і “чорної” (готичної) новели (“Герой”), причому завершення розповіді про заміну тіла безпосередньо пов’язане з не менш дивовижною фантазією Гая про своє перетворення на первісну людину. Для пояснення сутності другої іпостасі героя особливу роль, вважає дисертант, відіграє розділ “Річ”, специфіку якого визначає принцип “рамок” – один з формальних способів вираження зміни оповідних позицій. Картина, на якій зображений бій двох допотопних потвор, стає своєрідною кладкою для переходу від світу реального до світу

віртуального, а також “від “зовнішньої” до “внутрішньої” точки зору і навпаки” (Б.Успенський). За письменницьким задумом, опис цієї боротьби, очевидно, мав засвідчити зміни внутрішнього стану того, хто дивиться на цю картину (Теодор Гай), тому наступні шість розділів роману вже описують життя Гая-дикуна. При цьому повторна згадка про дивовижну картину стає поштовхом для виходу читача з уявлюваного персонажем часопростору. При аналізі історії про молодого дикуна Гая відзначаються так звані “сміслові недоречності” (розмірковування Гая подаються в часовій перспективі сучасної людини), що свідчать про вираження у такий спосіб авторської позиції. Подібне авторське “очуднення” впливає на іронізацію оповіді, що підкреслюється епізодом, коли сам герой знищує картину, хоча остаточно від власних ілюзій не відмовляється (“Дивовижний похорон”). Доводячи таким чином, що Гай неспроможний стати людиною нової доби, Гео Шкурупій, однак, не ставить на цьому крапку, бо відкриває перед героєм “двері в день” – подорож на Дніпрельстан, опис якої є відтворенням передовсім авторського світосприйняття (розділ “Подорож по Дніпру” – майже дослівний передрук репортажного нарису Гео Шкурупія і Д.Бузька “Старим Дніпром в останній раз”). Однак ця зміна в житті героя зовсім не впливає на його внутрішнє переродження : коло замкнулося, і перед нами – початок нового кохання.

Шляхом пародійного обігравання підсвідомих моментів письменник намагався показати глибинні суперечності між бурхливими подіями реального життя і неіснуючими проявами підсвідомого. Разом з цим Гео Шкурупій прагнув оновити жанр роману, тому відмова від сюжету і конфлікту – це насамперед засіб для маніпулювання структурою твору.

Підрозділ 2.4 “Історія і сучасність у романі Гео Шкурупія “Жанна-батальйонерка” (1929) присвячений осмисленню змістовних новацій названого твору. Дисертант вважає, що у романі “Жанна-батальйонерка” експериментальний елемент незначний. Відзначається зокрема типове для Гео Шкурупія використання розмаїтих жанрово-стильових елементів : натуралістичні описи (“Поїзд Еросу”), авантюрно-пригодницькі мотиви (“Полювання на вулицях міста”), прикмети реалістичного роману (“Священний Лотос”), зразки епістолярного жанру (“Листи”) і навіть прийоми кінематографічної техніки (“Поема про клаптик паперу”). При цьому основна увага зосереджується на прагненні письменника переосмислити канонізовані історії давно минулого (легенду про визвольну місію героїні Сторічної війни Жанни д’Арк) у контексті подій поч. ХХ ст.

За основу роману править суто політичний факт : спроба російського Тимчасового уряду залучити в ряди бійців I світової так звані “ударні батальйони смерті”, що складалися з жінок. При цьому сюжет “Жанни-батальйонерки” є авантюрним : письменник одразу зацікавлює читача описом переслідування царськими філерами студента Бойка, який змінюється розділом, що нагадує твори з життя інтелігенції (визначальним для такого типу творів є хронотоп, пов’язаний із вітальнею, салоном або з провінційним містом). Відзначається, що саме в салоні, на вечорі товариства “Священний лотос” відбувається зустріч головних героїв і відповідно виникає зав’язка любовної інтриги. З’ясовуючи позиції обох персонажів, дисертант особливо підкреслює скептичне

ставлення Стефана Бойка та знайомих Жанни щодо устремління дівчини стати такою ж, як “славетна Орлеанка”. У зв’язку з цим намічений було двоплановий конфлікт (Жанна і Бойко, дівчина та її середовище) подальшого розвитку у романі не має. Подібне створення “уявного” конфлікту – це лише один із багатьох аспектів оповіді, що підкреслює пародійну спрямованість роману. Найбільш помітною така тональність виявляється тоді, коли з’ясовується, наприклад, що Бойко найбільш придатним методом боротьби проти війни вважає дезертирство, що, однак, не допомагає студентові уникнути мобілізації. Крах “антивоєнної” концепції студента показаний письменником в суто традиційному плані: причиною відправки Бойка на фронт стають ревності поручика Голуб’ятникова, який намагався усунути у такий спосіб свого суперника у коханні. Таким чином, романтичний трикутник (традиційна складова класичного роману) Гео Шкурупія вводить в оповідну структуру свого твору винятково з пародійною метою. Послаблення ролі романтичної інтриги позначається далі і на зображенні Бойка та Голуб’ятникова. Безпосереднє змалювання названих персонажів як активно діючих героїв романіст замінює листами, за допомогою яких читач дізнається про подальші життєві перипетії цих людей. Лист Бойка, наприклад, відзначається незвичайною поетикою: у ньому, на думку О.Ільницького, наявний такий технічний прийом кінематографічного мистецтва, як поступове посилення і зменшення виразності зображуваного. У даному разі можна говорити про те, що експеримент Гео Шкурупія спрямований на відштовхування від традиції, що відбувається шляхом навмисного використання “застарілих” форм через їхнє стильове оновлення. Разом з цим лист Бойка, зокрема таку деталь його змісту, як звістку про загибель Муславського, можна сприймати і як своєрідний орієнтир у плані подальшого розгортання основної оповідної лінії, пов’язаної з виявом опозиції ілюзії/дійсності. Адже єдина сюжетотворча подія у романі – це поїздка Жанни на фронт, що робить наскрізними мотиви людина і війна, герой і жертва. Одночасно ці проблеми стимулюють до розв’язання питання про справжність та вигаданість описів військових походів, що постає через розкриття специфіки двох іпостасей Жанни Барк – уявної (Жанна д’Арк) та реальної (батальйонерка). Мотив “пошуку себе” (М.Коваль) у творі Гео Шкурупія переводиться у простір гри, яка відбувається на цілком реальному ґрунті. Звідси – природний синтез справжнього і вигаданого у ще не сформованому внутрішньому “я” героїні (наприклад, у костюмі “нової” Жанни д’Арк є елементи одягу часів Першої світової війни – солдатські обмотки). Для дівчини всі події, свідком і учасницею яких вона стає, – насамперед романтична гра, маскарад. І лише після того, коли контраст романтизованих ідеалістичних вигадок про війну і життєвої правди стає виразно масштабним, образ жінки-воїна несподівано втрачає свій героїчний ореол. Письменник доводить, що нав’язування Жанною “не-власної” ідентичності – це лише роль, театралізація життя, поєднана із потягом до незвичайності. При цьому статус батальйонерки, який обрала героїня, прагнучи реалізувати ідеалізований образ, перетворює ігрове самовираження Жанни на фарс, пародію. Отже, не дивно, що природне “я” Жанни Барк так і не було охарактеризоване романістом. Ця незавершеність (а вірніше сказати – фрагментарність) характеристики дівчини не здається

випадковою. Гра у війну (і на війні) закінчилася, і героїня зникає у широких просторах країни, щоб знов з'явитися в якійсь новій іпостасі (“Привиди”). Дисертант вважає, що саме пошуки чогось неординарного, які впливають на постійну невизначеність думок і почуттів Жанни, зумовлюють і “несподіване завершення” її любовних стосунків з Бойком (Гео Шкурूपій доводить до розриву закоханих). А оскільки це робиться маловмотивовано, то виникає думка, що такий нелогічний фінал є одним із варіантів пародіювання традиційних любовних історій.

У підрозділі 2.5 *“Голяндія”(1930) Д.Бузька як різновид експериментальної пародії*” дисертант зазначає, що центральним у досліджуваному творі є вправи футуриста у галузі форми, які мали довести “застарілість” класичного роману. Осмислюючи типові для літератури 20-х рр. теми, Д.Бузько зосереджується передовсім на відтворенні такого “складного й цікавого явища”, як колективізація села Соکیل'чого. При цьому автор не відмовляється від набутоків класичної романістики (вводить, наприклад, любовний трикутник), що було викликано не стільки турботою про читача, непідготовленого сприймати нове, скільки бажанням письменника дати завуальовано-іронічну відповідь тим, хто критикував футуристів за їхнє негативне ставлення до літературної спадщини. Поставивши перед собою завдання поєднати у творі “дві фабульні нитки” (колективізацію села Соکیل'чого і трафаретний любовний трикутник), Д.Бузько відповідно вносить корективи у побудову художнього твору. Зображення подій у романі не має свого “природного” розвитку, а залежить від розмірковувань романіста, введених у текст. Отже, фрагментарність оповіді, а також пунктирно-конспективна манера викладу роблять “Голяндію” більше схожою на якісь робочі нотатки, аніж на завершену літературну працю. Можна сказати, що романіст ніби грається у літературу. Звідси – та іронічна поблажливість, з якою Д.Бузько ставиться до різних правил і законів, зокрема такої “умовності”, як час у романі. У такий спосіб він не тільки висміює традиційну критику, яка надавала особливої значущості художній правді, але й доводить, що може творити лише за власними уподобаннями. Саме через це у романі постійно підкреслюється авторське свавілля : оповідач часто “перескакує” з однієї теми на іншу, замість основної розповіді зосереджується на другорядних, відсторонених речах та подіях, знайомить читача зі своїми планами і майже одночасно їх заперечує. Разом з цим Д.Бузько вдається і до вимушеного творення художніх, особливо любовних, зв'язків у романі. Орієнтація на пародійність зумовлює ситуацію, при якій в образотворенні Д.Бузько послуговується прийомами, ближчими до поезії лялькового театру (балаган, вертеп), аніж до мистецтва слова. Шляхом посилення на своїх колег-літераторів (О.Купрін, В.Винниченко, В.Підмогильний, Б.Грінченко) письменник відверто заперечує і такі важливі для літератури принципи, як художність і психологізм. З цією ж метою він залучає на роль співавтора читача, присутність якого дозволяє оповідачеві уникати всього того, що Д.Бузько не визнає художньо виправданим у творчій практиці футуристів. Головне для автора – це проблема: “Хто чи що переможе? – “Садок вишневий коло

хати чи трактор “Фордзона?”¹. Одночасно помітне і прагнення з’ясувати інше, не менш злободенне в той час питання : “Яким же буде інтимне життя людини в новостворюваному суспільстві?” Д.Бузько підкреслює, що сприйняття певною частиною радянської молоді новачій радикально настроєної інтелігенції у цьому плані фактично зводилося до рівня суто статевих взаємин – як у первісному суспільстві. У романі про комуну Д.Бузько прагнув об’єктивно показати реалії тогочасної дійсності. При цьому не все описане в “Голяндії” можна сприймати за цілком достовірне. Іронічне, а часом і виразно сатиричне змалювання нововведень у життя тогочасного села та багатьох інших подій (наприклад, політичних процесів 20-х рр.) засвідчує неоднозначність позиції автора у висловленні власної оцінки того, що відбувалося на селі. У своїх гостропубліцистичних виступах-монологах Д.Бузько правдиво описує комунівський побут, причому оцінки побаченого явно не на користь колективізації. Характерно, що поряд із зображенням убогого життя пореволюційного села (назву роману можна розшифровувати і так : “Голяндія” – гола земля, гола країна) у творі також згадується казкова країна Голяндія, яка в уяві українських селян асоціюється з мрією про щасливе майбутнє. Дисертант особливо наголошує на невинноватості того, що дід Дем’ян, який найбільше вірить казці про чудовий край, несподівано говорить про загибель омріяної Голяндії. Такий прийом, поданий у формі сну-марення, зрештою можна сприймати як зневіру письменника в життєвості проголошуваних тоді гасел про конечну перемогу комуністичної перебудови села.

Своїм романом Д.Бузько досяг шокового ефекту : відмовившись від основних законів художньої оповіді, він демонструє цілковите зруйнування як самої форми роману, так і його жанрової природи. Разом з цим слід сказати, що завдяки поєднанню жанру роману з “літературою факту” письменникові вдалося створити оригінальну пародію на твори новітньої сільської тематики.

Третій розділ “Спроби оновлення жанру роману прозаїками інших напрямків” містить аналіз експериментальних романів тих письменників, які хоч і недовго (Ю.Яновський) або взагалі не були пов’язані з футуризмом (М.Йогансен, Ю.Смолич), але також намагалися оновити поетику цього жанру. У підрозділі 3.1. “Майбутнє в контексті недавнього минулого (“Майстер корабля” (1928) Ю.Яновського)” характеризується спроба Ю.Яновського утворити модель універсального роману. Молодий романіст сміливо ламав літературні штампи, тому конструктивним принципом свого твору він обрав метод поліваріативного читання. Побудований у формі ліричної сповіді ветерана кінематографа “Майстер корабля” цікавий тим, що самий процес опису майбутніх наслідків всесвітньої революції переноситься від часів, про які йдеться (20-ті роки ХХ ст.), десь на п’ятдесят-шістдесят років уперед. Беручи до уваги філософські погляди соціалістів-утопістів, зокрема К.А.Сен-Сімона, та Г.С.Сковороди, у роботі з’ясовується специфіка представленої Ю.Яновським утопічної моделі суспільства. При цьому дисертант зазначає, що письменник зовсім не мав на меті створити роман-утопію, оскільки головна увага зосереджена не на 70-х роках ХХ

¹ Бузько Д. І. Голяндія.- Х.: Книгоспілка, 1930.- С. 37.

ст., а нібито на далеких від сучасності 20-х. “Гра часовими планами” (О.Білецький) сприяла перетворенню класичної лінійної структури роману на форму, яку Д.Френк визначив як “просторова”. Композиційна “розкутість” роману дозволяє також варіювати у сприйнятті текстової побудови, тим самим створюючи ефект “калейдоскопу”. Тут дисертант говорить про вплив на Ю.Яновського творчої манери Ван -Гога. Саме рухомість малярської композиції модерних полотен й є тим орієнтиром, який допомагає визначити специфіку композиційної моделі. Важливо й те, що у творі представлений і самий процес написання спогадів, а це ще більше посилює відчуття, ніби роман “розбудовується наче на очах читача” (В.Панченко). Особлива увага приділяється визначенню ролі читача й автора у тексті. У даному разі дисертант наголошує на аналогії принципу подачі матеріалу (“потрійна рефлексія”, за визначенням Е.Гончаренко), наявного у романі А.Жіда “Болота” і творі Ю.Яновського. Хоча специфіка форми викладу (спогади кіномитця) вказує на те, що за жанром “Майстер корабля” має належати до мемуарів, однак автор роботи доводить, що досліджуваний твір слід вважати зразком сповідальної прози, оскільки тут наявна ціла низка ознак саме цього жанрового різновиду (розповідь ведеться учасником описуваних подій; герой-оповідач репрезентує також і “погляд ззовні”, що дозволяє людині пізнати себе з позицій “іншого”; розвиток дії у романі має подвійний характер – подієвий і внутрішньопсихологічний). Відзначається, що основну увагу письменник приділяє масштабному відтворенню розвитку “кіножиття” 20-х рр. Разом з цим нестримна фантазія митця доходить і до планування майбутнього української кіноіндустрії (згадка про безфабульну картину “Біла пустеля”). Ю.Яновський таким чином підводить до думки про можливість використання подібного принципу і в літературі, а “Майстер корабля” – яскраве тому підтвердження.

Підрозділ 3.2. “Експеримент і фольклорно-літературні традиції (“Чотири шаблі” (1930) Ю.Яновського)” присвячений аналізу такого варіанту художнього експериментування, що базується на відштовхуванні від традиції. Осмислюючи такі епохальні явища, як громадянська війна та революційні катаклізми, Ю.Яновський спробував змалювати недавні соціальні потрясіння ніби з історичної відстані. У своєму бажанні “увічнити” не тільки героїв роману, але й саму атмосферу бурхливих часів Ю.Яновський виявляє прагнення оповити духом ліризму всю структуру “Чотирьох шабел”, тому всі його сім розділів називаються “піснями”, що складаються з віршованого вступу та прозової розповіді. Принципи побудови вірша-пісні певною мірою тяжіють до структурних основ античної драми. У центрі уваги письменника, як і в поданій на початку розділу пісні, – якась незвичайна подія, героїчний вчинок, через показ якого оспівується людська мужність, проголошується хвала людському духові. Однією з визначальних ознак характеротворення стає епізод образів (у перших чотирьох “піснях”-розділах), що безпосередньо пов’язується з використанням Ю.Яновським образотворчих засобів, притаманних зокрема поезії М.Гоголя. Свідченням того, що письменник орієнтується на гоголівський варіант епічного жанру – повість “Тарас Бульба”, – можна вважати використання Ю.Яновським так званих “каталогів героїв” (Н.Вулих), сприйняття головних персонажів, як і гоголівських козаків, як єдиної

монолітної цілісності, порівняння ватажків з орлами. Внутрішній зв'язок між “Тарасом Бульбою” та романом “Чотири шаблі” простежується також на рівні хронотопу, який у творі Ю.Яновського набуває ознак кола – кола часового і просторового. Епічне переживання теперішнього часу письменник утворює через увічнення героїв історичного майбутнього й водночас оспівування героїчного минулого. При цьому домінуючою просторовою реалією у романі є степ, який, увібравши в себе час у всіх його модусах, стає визначальним мірилом сили народу в часі. Образ степу у “Чотирьох шаблях” трансформується в контекст історичної долі нації. У зв'язку з цим чільна увага приділяється принципу історизму, що на композиційному рівні реалізується через віршовані частини. Одночасно вірш-пісня є цементуючим компонентом, який надає структурі твору єдиної, гармонійної цілісності. У даному разі особливого значення набувають наскрізні образи-символи (зокрема море-туман) що, переходячи до наступної пісні вже з іншим значенням, своє нове інформативне навантаження, як правило, виявляють у пісенному заспіві. Так, вимальовуючись спочатку у романтичних мотивах моря, у прозовому тексті конфлікт другої пісні реалізується передовсім на рівні опозиції “Шахай-Марченко”, що у роботі характеризується з урахуванням специфіки агонального (змагального) світогляду, генетично спорідненого з античною міфологією. Головне, що хвилює автора роману, – це суперечливість між апофеозом оспіваної мети і трагізмом вражаючої жорстокості боротьби. У цьому контексті особливо відзначаються мотиви філософії “життя – це театр”, з якими органічно пов'язана тема “втраченого покоління”. Через розкриття внутрішньої самотності героїв письменник підводить до думки про необхідність єднання побратимів. Разом з цим Ю.Яновський підсвідомо розуміє, що фронтове братство – не вічне. Чи не тому у наступному романі Ю.Яновського “Вершники” (1935) ця проблема фактично відсутня?

У підрозділі 3.3. *“Ігрові поля в експериментальному романі М.Йогансена “Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки прекрасної Альцести в Слобожанську Швейцарію (1930)”* аналізується одна з найоригінальніших експериментальних пародій 20-х рр. Відзначається зв'язок М.Йогансена з творчістю Сервантеса, що виявляється у схожості принципів побудови роману українського прозаїка з “Дон Кіхотом” (стрижневий для моделі історії подорожі – хронотоп шляху). Разом з цим, перетворюючи персонажів на декоративних картонних ляльок, письменник утворює своє прагнення змалювати “рухливе життя природи”, а відтак відмовляється від “олюдненого”, збагаченого усіма формами людського часу хронотопу подорожі, наявного в “Дон Кіхоті”. Вживаючи тут інверсію, М.Йогансен у такий спосіб домінуючим робить мотив загальної дисгармонійності буття. Разом з цим “ляльковість” персонажів стає засобом, що, крім вираження суперечливості існуючого світу, слід сприймати й як натяк на механістичний підхід до людини. При цьому не обійшлося і без уроків Лоренса Стерна. Ідея автора, який, крім того, що вільно маніпулює своїми героями, ще й постійно оголює ігрову умовність того, що відбувається, є одним з найважливіших аспектів оповіді у романі. Тут основна увага спрямовується на з'ясування тих засобів, за допомогою яких автор-оповідач нібито анулює

подієвий план, підкреслюючи таким чином умовність зображуваного (наявність авторських коментарів, введення у твір не вмотивованих сюжетом подій та епізодів, надання різним персонажам права виступати від імені самого оповідача, виведення на сцену читача, що має уявити майбутній розвиток дії тощо). Створенню такого “оповідного динамізму” сприяє також принцип сюжетобудови роману, що нерідко нагадує гру без правил. Це виявляється, наприклад, у змістовій специфіці дивовижного перетворення “тираноборця” Перейри, що сприймається як алюзія на відомий міф про птаха Фенікса. Окрема увага приділяється аналізу цілої низки “алогічних форм” (втручання звірів у сюжет, плутанина у мандрах, наявність персонажів-двійників), які використовуються М.Йогансеном замість образів інфернальних сил. Зведений до рівня природного казусу алогізм у формах існування людини насправді є парадоксально виверненим навиворіт розумінням природи як механізму. У зв’язку з цим стійкою сферою незвичайного у М.Йогансена є думки та вчинки персонажів, зумовлені відповідним пейзажем (втеча Леонардо від Альчести). Пафос йогансенівського твору полягає у висміюванні безликої сучасності, ствердженні первісної, міфологічної єдності духовного і природного. Тому свій твір автор будує за законами естетики вертепу, хоча й з відповідним переосмисленням структурних принципів вертепної драми (введення замість містеріальної частини естетизованого образу Слобожанської Швейцарії, розімкнення “закритого” (сцена) художнього простору, притаманного вертепу, надання образів світового дерева – символу вертикальної побудови світу – емоційно-оціночних характеристик).

Те, що естетика “Подорожі...” належить до естетики авангарду, домінуючим принципом якої було мистецтво як “не-побут”, повною мірою виявилось у структурі, поетиці та образотворчих засобах йогансенівського твору.

Підрозділ 3.4 “Фальшива Мельпомена” – один з літературних варіантів “удавання гри” присвячений вивченню прийому масковано-фальшивих ситуацій, що є визначальним для характеристики досліджуваного твору. На доцільність такого підходу вказує незвичайна (головне – подвійна) назва роману, а також проблема “конспіративної маски” (М.Йогансен), з якою пов’язана розповідь про “діяння” однієї “самостійницької” організації. Процес перетворення гуртківців на театральних акторів розглядається з позицій філософії “рольової гри”, причому превалюючим тут є принцип розбіжності слова і діла. У даному разі увага спрямовується на розкриття “лицедійства” батька товариства Опанаса Трохимовича, що базується на “програванні” у різних ситуаціях певних ролей-образів (патріот, “батько”, німецька жертва). Окремо відзначається наявність у романі “логічних невідповідностей” (Ю.Манн), які дозволяють виявити його справжнє “я”. Аналогічні засоби образотворення спостерігаються і при змалюванні Супруненка, Глевкого, Гарбузюка (Ю.Смолич не заглиблюється в осягнення їхньої внутрішньої сутності). Особливе значення при відображенні “подвійного” світосприйняття персонажів має також використання автором принципів, притаманних зокрема італійській народній комедії “дель арте” (образ Неоніли Супруненко). Дисертант доводить, що подібна манера існування (буття “в

собі” і буття “для інших”) стає своєрідною формою маскування, причому деякі персонажі (Неоніла, Супруненко, Скорек, Глевкий, Гарбузюк) поступово вживаються в образ “для інших”. Відтак читач бачить щось набагато гірше, ніж просто спотворений відбиток “я” певної особи.

Зовсім по-іншому змальовуються ті персонажі твору, які сприймають гру за реальність. Це молодь – Маруся, Котигорошок, Хорунжий, у зображенні яких домінуючими є традиційні характеротворчі засоби. Кожен з них показаний індивідуалізовано, без тіні іронії чи сарказму. Так, Хорунжий – особистість трагічна, яка гине, так і не дізнавшись, за що вмирає. З вибору між ілюзією та реальністю починається також драма життя Марусі і Котигорошка. Молоді люди живуть тим емоційним внутрішнім запалом, у якому поєдналися власні глибокі почуття і відчуття того, що вони намагаються діяти на благо вітчизни. Однак фанатизм, який виявляє дівчина у ставленні до обраної місії, зумовлює розрив закоханих і колишніх однодумців. Котигорошок навіть стріляє в Марусю (але дівчина залишається живою), бо збирається приєднатися до більшовиків. У роботі проводяться паралелі між фіналом “Фальшивої Мельпомени” і завершенням драми М.Куліша “Патетична соната”, оскільки майбутнє таких людей, як Котигорошок та Маруся, у згаданій п’єсі окреслено чіткіше, ніж у Ю.Смолича.

У підрозділі 3.5 “Дивовижні колізії роману Ю.Смолича “По той бік серця” (1930) дисертант зосереджується на містифікаторських вправах Ю.Смолича, які є одним із проявів художнього пошуку. Роман “По той бік серця” викликав зацікавлення вже самим підзаголовком – “Неймовірні і дедалі – неймовірніші, пригоди парубка з променистими очима та його побратима з великим заростом на лобі”. При цьому Ю.Смолич доводив, що твір його – правдивий, оскільки має хронікальний характер (“Роман-хроніка з життя мого знайомого”). Аналогічний прийом використовує й О.Слісаренко у романі “Чорний ангел”, проте в обох випадках поступово стає зрозумілим, що насправді все описане є породженням надзвичайної фантазії митця. Те, що “По той бік серця” починається з післямови (Уривок з відозви головного персонажа повісті), з якої читач з вуст прототипу головного персонажа роману дізнається про завершення тієї історії, що її лише мав прочитати (герой гине на двісті вісімдесят сьомій сторінці), одразу засвідчує умовність подальшої оповіді, руйнуючи водночас читацький інтерес до основних, вузлових моментів сюжету. Іншою вказівкою на штучність, неправдоподібність описаного у романі можна вважати міркування самого автора про те, що художній твір слід сприймати як вимушене вигадкування.

По суті вся інтрига у романі зав’язана на нехитрому прийомі : двоє різних людей мають одне і те ж прізвище – Шестипалий. Однофамільцями їх зробили жандарми при арешті двох Климів (один їхав до Києва вступати до фельдшерської школи, а другий ухилявся від мобілізації в армію). Далі події розгортаються так, що шляхи обох Климів час від часу перетинаються, і кожного разу це, крім того, що викликає у житті псевдо-Шестипалого додаткові ускладнення, породжує силу-силенну різноманітних пригод, дивовижних зустрічей і несподіваних подорожей. Зображуючи обох Шестипалих і те, що діється з ними, письменник вдається до принципу дихотомії, тобто бінарних, двоїстих опозицій. Мотив двійництва Ю.Смолич розробляє за законами дзеркального

відображення (Ю.Лотман), наголошуючи у такий спосіб, що твориться єдиний тип характеру, але у подвійному баченні. Поєднання елементів психологічного й авантюрного типу романів можна вважати ще однією вагомою спробою Ю.Смолича оновити форму цього жанру. Разом з цим виразну ідейну “правовірність” прозаїка варто сприймати як своєрідний камуфляж, який мав хоча б частково відвернути увагу пролетарської критики від авторських трюків, спрямованих на знищення ілюзії щодо “справжності”, природності зображуваного. Особливо відчутним це стає тоді, коли під сумнів ставиться реальність дійових осіб у романі. Такий підхід, а також усвідомлена руйнація оповідних принципів призводять до того, що на першому плані опиняється особа автора. Ситуація ускладнюється ще й тим, що автор твору несподівано перебирає на себе ролі оповідача і персонажа, що, з одного боку, руйнує дистанцію, яка існує між письменником і тим світом, який він творить, а з іншого, – дозволяє митцеві вільно маніпулювати власним витвором. Важливим є виведення на сцену всіх персонажів твору (це завжди було свідченням фіналу), наявного не лише у романі Ю.Смолича, а й у йогансенівській “Подорожі”. На відміну від М.Йогансена, який завершує таким чином історію незвичайних подорожувальників, для Ю.Смолича даний прийом – ще одна форма містифікації читача, бо слідом за цим починається нова частина твору. Водночас виявляється, що для Ю.Смолича вираження повсюдної сили письменницької волі полягає ще й у “приховуванні” свободи творення, чого досягти можна, тільки виступаючи в ролі персонажа роману. Створюючи таким чином інтригу, притаманну пригодницькому романові, вибагливий містифікатор Ю.Смолич ніби натякає, що саме за цим жанровим різновидом майбутнє.

У **висновках** узагальнюються результати дослідження.

Українська модерна романістика 20-х рр. ХХ ст. культивувалася в угрупованнях, які сповідували футуристичну естетику, а також розроблялася письменниками, які не належали до радикальних літературних організацій. У зв'язку з цим у роботі виділяються два типи одного жанрового різновиду, причому головна відмінність між ними полягає у визнанні чи запереченні митцями-новаторами класичної моделі роману. Пропаговане авангардистами заперечення літературної традиції часто відбувалося через відштовхування від неї до пародійного обігравання складових поетики класичної прози, літературних кліше, психологічних моментів, загальновідомих образів і сюжетів (Д.Бузько, Гео Шкурupій). Тоді як для Ю.Смолича та Ю.Яновського характерним було опертя на сталі художні цінності і форми, а наявність пародійного елементу у М.Йогансена вказувала передовсім на оновлення сприйняття давно відомого. Типовим способом оновлення роману можна вважати змішування елементів різних літературних жанрів, родів і навіть мистецтв, з чого випливає спільна для всіх експериментаторів схильність до полістилістики. Прикметною ознакою експериментального роману є також гра на зіставленні реального/умовного, що пов'язане з мотивом “пошуку себе”, проблемою двійництва, питанням про співвідношення маски та обличчя. Внаслідок відмови від визначального для класичного роману принципу послідовного розвитку особистості, а також художності і

психологізму в процесі образотворення футуристи-експериментатори досягають або фрагментаризації характеру, або взагалі “безлико́сті” героя. Одночасно культивується творення схематичних образів, персонажів-“ляльок”. Виразне протистояння такій позиції наявне у творах “нефутуристів” (“Майстер корабля” Ю.Яновського). Якщо ж говорити про використання героїв-маріонеток М.Йогансеном, то подібний прийом є насамперед свідченням творчої сили письменника, здатного вільно маніпулювати виробленою його уявою дійсністю. Підкреслене виділення ролі автора – це ще одна характерна ознака модерного роману. Але якщо для футуристів присутність авторського “я” пов’язувалася з протестом раціоналістів проти мистецьких вражень, то для “нефутуристів” такий прийом був націлений на виявлення умовності дії, яка посилювалася за допомогою введення мета-аспекту. Типовою рисою модерного роману обох напрямків слід назвати і введення у текст творчого діалогу з читачем. Однак у футуристичному романі цей зв’язок не передбачав співавторства. У письменників же “сюжетників” читач запрошувався на роль одного з авторів роману, трансформуючи таким чином процес читання у процес творення.

Аналіз творів експериментаторів 20-х рр. засвідчує, що були в них і справжні творчі знахідки, які почасти були використані письменниками наступних поколінь ХХ ст. – у “хімерному”, пригодницькому, історичному та інших різновидах українського роману. Але існувало у їхній практиці чимало такого, що відійшло у минуле, не залишивши помітного сліду в історії української літератури ХХ ст. (антипсихологізм, відмова від сюжету, конфлікту). Дисертант також відзначає, що прагнення оновити поетику роману продовжувало хвилювати літераторів і набагато пізніше. У кін.60-х – на поч.70-х рр. минулого століття у Франції з’явилися поборники “нового роману” (А.Робб-Грійє, Н.Саррот, М.Бютор), теоретичні постулати яких перегукуються зі здобутками українських експериментаторів 20-х рр.

Основні положення дисертації викладені в публікаціях :

- 1.Український роман у критиці 20-х // Вісник Харків. ун-ту серія філологія.- 2000.- № 473.- С.378-382.(0, 3 др. а.)
- 2.Теорія та історія роману у працях О.І.Білецького “харківського” періоду (1912-1941)// Вісник Харків. ун-ту серія філологія.- 2000.- № 491.- С.462-466. (0, 3 др. а.)
3. “Експериментальне трюкацтво” Гео Шкурупія в романі “Двері в день” : структурно-семіотичний підхід”// Сучасний погляд на літературу : Зб. наук. праць. - К., 2001.- Вип. 6.- С.118-131. (0, 7 др. а.)
4. Роман Д.Бузька “Голяндія” як різновид експериментальної пародії // Вісник ХНУ.- 2002.- № 538, Вип.34.- С.376-381. (0, 3 др. а.)
5. Ігрові поля в експериментальному романі М.Йогансена “Подорож ученого доктора Леонардо...”// Літературознавчі обрії : Праці молодих учених України. - К.: Ін-т літ. ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2002.-Вип.3.- С.106-110. (0, 3 др. а.)

6.Формування жанрової концепції експериментального роману в українській літературі 20-х // Вісник ХНУ.- 2002.- № 557, Вип.35.- С.264-269. (0, 3 др. а.)

Додаткова публікація

7.Український футуризм й експериментальний роман 20-х рр. XX ст.// *Ukrainistika na prahu nového století a tisíciletí (problémy jazyka, literatury a kultury) : sborník příspěvků.*- Olomouc, 2001.- P.190-195. (0, 4 др. а.)

АНОТАЦІЯ

Журенко О.М. Модерні тенденції української романістики 20-х рр. XX ст. - Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01. – українська література. – Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2003.

Дисертація присвячена дослідженню жанрової природи українського модерного роману 20-х рр. XX ст. Творцями модерного роману були футуристи, а також ті письменники, які не належали до авангардистських угруповань. У зв'язку з цим у роботі виділяються дві моделі одного жанрового різновиду. При вивченні жанрової своєрідності аналізованих творів особливий акцент робиться на визнанні чи запереченні митцями-новаторами класичної моделі роману, що відповідно зумовлює різноспрямованість художніх пошуків у плані оновлення цього жанру. Роману творчість українських романістів-новаторів представлено на широкому тлі літературних явищ та культурних процесів, що відбувалися тоді в Україні та Європі, а також у контексті ідейних та художніх переконань кожного з митців-експериментаторів. Аналіз проблем і мотивів у досліджуваних романах, засобів образотворення, стильових тенденцій дозволяє виявити головні жанрові ознаки цього різновиду. Модерний, експериментальний роман 20-х рр. розглядається як жанр синтетичний, в якому утвердження нового способу художнього осмислення дійсності реалізується за допомогою ігрових категорій (пародія, мотив маски, двійництва), сатири, іронії, мета-аспекту, жанрово-стильової дифузії, ведення творчого діалогу з читачем.

Ключові слова: модерний роман, жанр, футуризм, експеримент, новаторство.

ANNOTATION

Zhurenko O.M. The modern tendencies of the 20-ies Ukrainian novel of the XX century. - Manuscript. Thesis for a candidate degree in philology by speciality 10.01.01. – Ukrainian literature.- The T.G. Shevchenko Institute of literature. NAS of Ukraine, Kiev, 2003.

The dissertation is devoted to the research of the genre's essence of the 20-ies Ukrainian modern novel of the XX century. Two different types of the one genre model – futuristical and non-futuristical novels – are represented at the wide literary and cultural background of the beginning of the XX century and analyzed in the context of ideological and artistic world outlook of the each writer-experimenter. Attention has been paid to acceptance or negation of the classic model of novel by writers-innovator, what determines different trends of artistic search for renovation of this genre. The research focused on the problematic, image, style and genre specifics of the modern novels makes it possible to define major

typological features of this genre type. Ukrainian modern novel of the 20-ies of the XX century is studied as a synthetic genre, where a new artistic method of understanding of reality is realized through game category (parody, motives of mask, a person's double), satire, irony, diffusion of genre and styles, meta-aspect, carrying on a dialogue with a reader.

Key words: modern novel, genre, futurism, experiment, innovation.

АННОТАЦИЯ

Журенко О.Н. Модерные тенденции украинской романистики 20-х гг. XX столетия. - Рукопись. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.01. – украинская литература. – Институт литературы им. Т.Г.Шевченко НАН Украины, Киев, 2003.

В диссертации впервые в украинском литературоведении исследуется жанровая специфика украинского современного романа 20-х гг. XX ст. – уникального феномена национальной культуры, созданного представителями футуристического направления (Гео Шкурूपий, Л.Скрипник, Д.Бузько), а также теми, кто хоть и не принадлежал к авангардным течениям, но тоже пытался обновить поэтику жанра (Ю.Яновский, М.Йогансен, Ю.Смолич).

При изучении процесса развития и исторической трансформации исследуемого жанра как в украинской, так и в западноевропейской литературах, подчеркивается жанровая “открытость” романа, его способность к различным формальным модификациям. В связи с этим особое внимание уделяется новаторству Лоренса Стерна, немецких романтиков, европейских модернистов (Дж.Джойс, В.Вулф, А.Жид). Акцент на творческих поисках И.Франко, О.Кобылянской, М.Коцюбинского позволяет более чётко уяснить особенности формирования жанра романа в 20-е годы. В исследовании отмечаются различные концепции, посвященные проблеме создания в украинской советской литературе нового типа романа. Отдельно анализируются выступления представителей футуризма, направленные на решение вопроса о необходимости в “искусстве будущего” жанра “левого” романа. В работе отмечается, что особенности авангардистского мировосприятия (негация традиций, планетарность мышления, урбанистические тенденции) реализуются через утверждение в создаваемых футуристами романах нового способа художественного осмысления действительности, в котором важную роль играли пародия, сатира, ирония. Пропагандированное авангардистами отрицание литературной традиции часто осуществлялось через отталкивание от нее до пародийного обыгрывания элементов поэтики классической прозы (Гео Шкурूपий “Жанна-батальйонщица”, Д.Бузько “Голяндия”), литературных клише (например, традиционного любовного треугольника - Гео Шкурूपий “Жанна-батальйонщица”, Д.Бузько “Голяндия”), психологических моментов (Гео Шкурूपий “Двери в день”), общеизвестных образов и сюжетов (Гео Шкурूपий “Жанна-батальйонщица”). Детальный анализ наиболее значительных футуристических романов (“Двери в день”, “Жанна-батальйонщица” Гео Шкурупия, “Интеллигент” Леонида Скрипника, “Голяндия” Д.Бузько)

позволяет определить основные признаки созданной футуристами жанровой разновидности, среди которых: отказ от психологизма, последовательного развития сюжета, использование элементов поэтики других литературных жанров, родов и даже искусств, деструкция композиции, фрагментарность, схематичность создаваемых образов, подчеркивание эротических мотивов.

Отдельно в диссертации изучаются современные романы “нефутуристического” типа: “Мастер корабля”, “Четыре сабли” Ю.Яновского, “Путешествие учёного доктора Леонардо...” М.Йогансена, “Фальшивая Мельпомена”, “По ту сторону сердца” Ю.Смолича. При рассмотрении жанрового своеобразия указанных произведений особенно акцентируется нацеленность авторов на органическое усвоение и переосмысление культурных традиций, что соответственно предопределяет психологизм отдельных романов (например, произведений Ю.Яновского). Вместе с тем для писателей неавангардистского направления, как и для футуристов, характерным было смешивание различных жанровых форм, а также введение в романную структуру элементов разных литературных родов (“Путешествие ученого доктора Леонардо...” М.Йогансена, “Четыре сабли” Ю.Яновского, романы Ю.Смолича). При этом художественное экспериментирование писателей-“сюжетников” (М.Йогансен, Ю.Смолич) оказывается достаточно тесно связанным с игровыми категориями (пародия, мотив маски, двойничества), при помощи которых украинские романисты демонстрируют непревзойденность творческой силы автора, способного свободно манипулировать созданной им действительностью.

То, что украинский современный роман развивался двумя путями, позволяет утверждать, что в украинской прозе было сформировано две модели одной жанровой разновидности, имеющие целый ряд общих признаков: жанрово-стилевой синтез, связь проблематики, образной системы с игровой концепцией, выделение роли автора, наличие мета-аспекта, введение в текст творческого диалога с читателем.

Ключевые слова: современный роман, жанр, эксперимент, футуризм, новаторство.