

УДК [821.161.2/82-32:7.037.3](045)

Світлана Губарєва (Харків)

«ПАТЕТИЧНА НІЧ» ГЕО ШКУРУПІЯ ЯК НОВА НОВЕЛА РОЗГАДУВАННЯ ТАЄМНИЦЬ

Не стільки зміст художнього твору, скільки його формальні елементи цікавлять прибічників формалістичного погляду на сутність історії і теорії літератури. У 20-ті роки ХХ ст. це — Борис Томашевський, Борис Ейхенбаум, Віктор Шкловський та інші члени ОПОЯЗу (російського угруповання формалістів); серед українських послідовників цієї школи — Володимир Перетц, Майк Йогансен, Григорій Майфет. Формалістичний імператив новизни посутньо спрямовував розвиток українського футуризму на початку ХХ ст., визначивши вектори оновлення жанру новели як поліморфного феномену. Оскільки новелістика одного з найяскравіших письменників-футуристів 1920-х рр. Гео Шкурупія не є ще достатньо вивченою, у даній студії мається на меті дослідити різнопланові мистецькі функції його новели «Патетична ніч» («Новелі нашого часу», 1931) крізь призму формалізму, аналізуючи специфіку авторського опрацювання жанру новели розгадування таємниць та особливості її прочитання з погляду інтертекстуальних зв'язків.

Новелу таємниць як окремих жанр досліджували у своїх працях такі літературознавці, як Борис Томашевський («Теорія літератури. Поетика», 1925), Григорій Майфет («Природа новели», 1928, 1929), Віктор Шкловський («Техніка письменницького мистецтва», 1930); серед сучасних дослідників — Іван Виноградов («Про теорію новели», 1972), Галина Хоменко («Український модернізм 20-х років: танатологічна версія», 1997), Олег Ільницький («Український футуризм (1914–1931)», 2003), Анна Біла («Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки», 2006) та ін.

За влучним висловом Єлазара Мелетинського, новела (на відміну від повісті чи оповідання) робить можливим «на мінімумі площі виразити максимум змісту» [9, с. 246]. Тож не дивно, що ця жанрова форма здобула надзвичайну популярність саме у стрімкий час тотальних змін «переходової доби». Серед причин такої популяризації новели і «тяжіння цього жанру до незвичайного, екстраординарного» [4, с. 7], що могло виявлятися як у новелах таємниць з їх спрямованістю на містику, так і в новелах дієвого або психологічного характеру із зображенням небуденного у звичному порядку речей. За Іваном Виноградовим, «не обсягом охопленого часу і простору, не кількістю персонажів чи подій визначається новела <...>. Вочевидь, що не у зовнішній обмеженості матеріалу, а в самому *способі розкриття дійсності* потрібно шукати специфічність новели, справжню її основу» [2, с. 253; курсив мій — С. Г.]. А, окреслюючи специфіку новели таємниць як жанру, доцільно скористатися визначенням Віктора Шкловського: «Новела чи оповідання таємниць засновується на загадці, яка розгадується лише наприкінці речі» [15, с. 39] — у такий спосіб реалізується «прийом таємниці» (В. Шкловський), а відтягування розгадки таємниці до самого кінця твору створює техніку новели чи роману таємниць. За Абрамом Вулісом, «таємниця є надзвичайно важливою ознакою світу пригод»: «Це азартна жадоба істини, а краще сказати, розгадки, тому що у таємниці завжди присутній пустотливий, миготливий проблиск гри — диявольськи цікавої, іноді з роковими вставками, п'янкої гри людини з невідомим. Тож характеристика таємниці перегукується з характеристикою пригод» і підкреслює, що «детективна таємниця давно вже стала фактом мистецтва» [3].

Іван Виноградов виокремлює такий жанровий різновид, як новела розгадування таємниць, що відрізняється від новели таємниць: «Новела таємниць і новела розгадування таємниць — це далеко не одне й те саме, і за своїм внутрішнім протиріччям, і за своєю зовнішньою структурою» [2, с. 270]. Так, на думку вченого, якщо для новели таємниць характерним є містичний контекст, ірраціональність таємного («Чорний кіт» Едгара По), то новела розгадування таємниць формально є детективною, таємниці отримують раціональні розгадки

наприкінці твору, а «їхнім героєм є видатний аналітичний розум» («Таємниця Марі Роже» Едгара По) [2, с. 271–273]. Отже, наприклад, детективну новелу Артура Конан Дойля Шкловський міг би зарахувати до жанру новели таємниць, а Виноградов — до новели розгадування таємниць [2, с. 269]. Цікавою є думка про те, що «не завжди сюжетність виявляється знаряддям глибокого розкриття дійсності. Сюжетність може перевтілитися у «гру», в самодостатнє сплетіння явищ» [2, с. 272] — Виноградов говорить, що літераторам не слід відриватися від реальності: «Сама творчість видавалась Едгару По одним із видів гри розуму» [2, с. 273], тобто своєрідним «математичним завданням», і «об'єктивну реальність викривлювала суб'єктивна гра», а «відрив від живого реального світу, живих реальних відносин збіднює новелу й приводить її до порога, за яким панують фантастичні та містичні примари» [2, с. 273–274].

У контексті теми, що розглядається у цій студії, доцільно пригадати відому містичну новелу Едгара Аллана По (1809–1849) «Маска червоної смерті» (*The Mask of the Red Death*, 1842), особливо популярну в епоху символізму (передбачення естетики символізму) і модернізму в цілому (червоний блазень у романі Андрея Белого «Петербург», 1913, 1922), яка викликає алюзії і в наш час (фільм жаків «Маска Червоної смерті» за мотивами новели Е. По, 1964, 1989, 1990; фантастико-детективний роман Гарольда Шехтера «Маска Червоної смерті. Містерія у дусі Едгара По», 2006, де головним героєм є детектив-літератор Едгар А. По). За сюжетом оригінальної новели країну спустошувала страшна хвороба, що менше ніж за півгодини уносила життя захворілого, — її називали «Червоною смертю», і владний принц Просперо, який вважав себе наймогутнішим і найрозумнішим, також не зміг врятуватися від неї — навіть за мурами своєї фортеці: смерть прослизнула на карнавал, незважаючи на варту та інші застережні перепони, і її костюм закривавленого трупа в савані викликав моторошні відчуття у всіх присутніх на святі, та ще жакливішим виявилось відкриття, що «під саваном і страшною маскою, які вони у нестямі намагалися зірвати, не було нічого» — «і над усім безроздільно запанували Морок, Загибель та Червона смерть» [11]. Отже, у Едгара По містична маска приховує смерть як прояв ірраціонального.

Якщо звернутися до іншого популярного у той час англійського письменника Едгара Воллеса (1875–1932), основоположника нового літературного жанру «трилер», про якого в 20-ті роки ХХ ст. один з його видавців сказав, що «чверть з усіх книжок, які читали в Англії, була написана ним» [17], і проаналізувати його детективний роман «Джентльмен у чорній масці» (*The Black*, 1929) — побачимо зовсім інший варіант використання образу маски. Головний герой Джеймс Морлек — загадкова особистість: заможний джентльмен і... Чорний Чоловік, відомий зломщик, гроза всіх банків, якого суд не може притягти до відповідальності через брак доказів (настільки професійно, без жодних слідів він працює)! Втім, він грабує не з метою наживи, а виключно заради благородної помсти — наказати нечесних на руку ділків, які обманом примножують свої статки. І хоча Джеймс й користується чорною маскою, він не приховує своїх вчинків ані від ворогів, ані від поліції — йому навіть подобається така ризикована гра. Тож маємо справу з романтикою авантюрного або пригодницького роману та детективною інтригою, а маска по суті лише доповнює романтичний образ благородного месника, який з її допомогою грається у злочинця, однак маска не виконує у цьому творі функцію таємничості, оскільки всім відомо, хто її власник: «— Право, мені дуже шкода турбувати вас... Крізь вузькі прорізи його чорної маски на охоронця дивилися веселі усміхнені очі» [14, с. 2]; «— Вас збентежила моя маска? Проте маска не перетворює людину на злочинця, так само, як одна ластівка не робить весни. Крім того, в таку жакливу погоду необхідно захищати обличчя від дощу. Як інакше зберегти гарний колір обличчя? — Припиніть ваші безглузді жарти! <...> — Так ви насправді грабіжник? — Так, я — злодій. Джоан виглядала задоволеною. Вона могла змиритися з думкою, що Морлек — видатний злочинець, однак, якби почула іншу відповідь, ніколи не пробачила б йому брехні» [14, с. 12]; «у злочинцях таїться щось романтичне» [14, с. 22]; «кожний злочинець у своєму роді надзвичайна особистість, та деякі з них більш видатні за інших... до речі, серед чесних людей також трапляються досить незвичайні особистості» [14, с. 30].

Джентльмен у чорній масці зі схожими на Морлека галантними манерами, іронічністю та любов'ю до пригодницької гри, готовий до ризику за ідею, пізніше з'являється і в новелі Гео Шкурупія (1903–1937) «Патетична ніч» (1931), однак в іншій інтерпретації, хоча також

не без любовної лінії та неочікуваних сюжетних перипетій. Сам автор назвав «Патетичну ніч» новелою таємниць і, обравши центральною сюжетною фігурою не новий для літератури образ «чорної маски», втім обіграє його по-новому, у незвичному ракурсі. «Маска» Шкурупія не має відношення до містичного світу, однак і реальний образ не може чітко сформуватися навіть із закінченням новели. За сюжетом маємо трьох героїв-комуністів — це Айзі, Марк Солчнів і Мишко, а також загадкову «Чорну маску», що виходить вночі, аби грабувати і вбивати комуністів, тож уособлює собою контрреволюцію: «— Да, я комуністка! Я навіть допіру повертаю з Губкому! / — Це нічого! — сказав чоловік. — Нам з вами все одно по дорозі. Мене розстріляють в Чека, а вас уб'ють на вулиці! Ви служите сонцю, а ми темряві. Обидва сильні! / — Сонце перемаже! — кинула Айзі» [16, с. 70].

Антитеза сонця-темряви є досить символічною, втім у тексті новели є й багато незвичних метафор, порівнянь, паралелізмів, що засвідчують пошук футуристами нових літературних форм вираження, не схожих на усталені штампи, як наприклад опис героїні: «Тисяча рубінових зір у щоках, твердість Губревкому в характері й ніжність Жінвідділу в очах і в серці — це Айзі» [16, с. 60]. Або: «...на вулиці стало чорно, як в шкіряному редікюлі. Очевидно цієї ночі місяць захворів на шлунок і тому не міг бути на варті» [16, с. 66]; «Вулиці великого міста ставали порожні з того моменту, як сонце доручало свої справи місяцю й чимчикувало на Гаазьку конференцію, а на вулиці виходила «Чорна маска» — і паралельний перехід: «Але не тільки «Чорна маска» виходила тоді на вулиці, виходив і Марк Солчнів після денної біганини та праці в Чека» [16, с. 60].

А наприкінці події розвиваються вже зовсім стрімко й неочікувано — Мишко одягає на себе чорну маску, а знімає її з себе Марк після того, як в нього вистрілила Айзі, захищаючись від «Маски». Плутанини додає опис ситуації зустрічі двох масок: «Маски по-товариському потиснули одна одній руки і збентежено розійшлися в різні кінці» [16, с. 68], і вже остаточно заплутує коментар автора у фіналі: «На другий день в місцевих газетах було повідомлення, що бандита, який оперував під назвою «Чорна маска», спіймали сьогодні вночі агенти Чека, завдяки відданій праці та таланту відомого всім нам товариша Мишка. Не подумайте, що це була помилка і що це був Марк Солчнів» [16, с. 71]. Чи мається на увазі, що насправді Марк був не Марком, а «Маскою»: вдень відданий комуніст (гра слів: Марк — морок, сонце — Солчнів), який вночі перетворювався на свою протилежність, чи, навпаки, навіть не припускати, що Марк міг бути справжньою «Маскою» — що саме не вважати помилкою?.. Згідно з термінологією формалістів це не що інше, як оголення або демонстрація «прийому масок» (Б. Томашевський), тобто «розробка конкретних мотивів, що гармонують із психологією персонажа»: «Вже саме ім'я героя може служити маскою», «заклювати в собі характеристику», так само як «лексика героя, стиль його мовлення, теми, що він обирає для розмови, можуть також слугувати маскою героя» [13, с. 156]. З тексту достеменно відомо лише те, що Марк «хотів розв'язати одну цікаву проблему: чи може така жінка, як Айзі, покохати якого-небудь чоловіка» [16, с. 60] і «ніяк не міг розв'язати цієї проблеми, бо зустрічався з Айзі дуже випадково, а щоб це зробити, була потрібна якась надзвичайна подія або нагода» [16, с. 61] — цілком можливо припустити, що Марк міг жартома перевдягнутися «Маскою» та інсценувати напад на Айзі з метою штучного створення незвичайної ситуації, що могла б їх зблизити. Щодо Мишка, він волів упіймати і «Маску», і серце Айзі: «— У мене теж є одна проблема — це заповнити її! — І Мишко теж чомусь подивився на Айзі. / — Кого — її? — запитав Солчнів і зблід. <...> / — «Чорну маску»! — байдуже відповів Мишко» [16, с. 63]. Втім також можна припустити, що Мишко міг і сам бути «Маскою» й скористатися зручним моментом, аби усунути свого конкурента й самому стати героєм: «— А все ж таки я сьогодні її зустріну! — промовив Мишко, приміряючи чорну смугу матерії собі до обличчя. — Про це говоритиме вся Чека! Цікаво, як це її вразить!» [16, с. 66].

Врешті решт, фінальна авторська ремарка могла позначати й те, що Марк і Мишко обидва перевдяглися «Маскою» і, поки один вдавався до прикрої помилки з розіграшем дівчини, Мишкові таки вдалося упіймати справжню «Чорну маску». Отже, можливими стають кілька варіантів закінчення — автор залишає вибір власного фіналу читачеві, а образ маски майстерно використовує як зручний засіб створення таємничості й загадковості сюжету. Маска у футуристичній естетиці є символом театралізації, карнавалізації життя — «в цьому оповіданні

тільки дві дієві особи беруть участь, а решта — це просто бутафорія» [16, с. 62]. За словами Михайла Бахтіна, видатного мистецтвознавця і мислителя ХХ ст., «маска пов'язана з радістю змін і перевтілень, з веселою відносністю, з веселим же запереченням тотожності й однозначності, із запереченням тупого співпадіння, самим собою; маска пов'язана з переходами, метаморфозами, порушеннями природних меж, з висміюванням, з прізвиськом (замість імені); у масці втілено ігрове начало життя, в основі її лежить зовсім особливе взаємовідношення дійсності та образу, характерне для найдавніших обрядово-видовищних форм» [5, с. 340–341], і якнайкраще підходить для гри із читачем. «Маска — один із символів мистецтва, й не лише театрального. Вона невіддільна від категорії гри як на сцені, так і в житті. Людина у багатьох моментах свого життя грає роль когось іншого або приховує у грі своє Я. Гра приваблює її» [12, с. 345]. Взагалі, як зазначають сучасні дослідники: «Проблема маски і обличчя на початку ХХ століття — це проблема лицедійства, маскараду в житті кожної людини» [10, с. 119]. Так, інновація новели розгадування таємниць у Гео Шкурупія виявляється у синхронному руйнуванні в «Патетичній ночі» традиційних конвенцій готичної новели та детективної новели, і це позначається на функції спільного для обох образу «чорної маски»: замість символу ірраціонального зла та знака реального злочинства він трансформується в корелят замаскованої інтелектуальної гри з читачем.

Традиційно новела складається з трьох частин: інтродукції (початку), власне-новели та клімаксу або пуанту (кульмінації), але цей поділ є умовним, оскільки не завжди стає можливим чітко розрізнити, де закінчується чи починається якийсь з цих етапів. «Все в новелі підлягає клімаксу, все повинно стелити шлях до нього. Без клімакса новели немає, є — тільки белетристичний фрагмент <...>. Але іноді (наприклад, в «новелі таємниці») буває потрібне пояснення, що його дає *dénoement*, «розв'язка». Іноді також після клімакса іде «конклюдія» (заключення), що її завдання — дати останній художній мазок творові» [8, с. 41]. Григорій Майфет у своїй роботі «Природа новели» (1928) зауважує, говорячи про новели О'Генрі, що сюжетний *pointe* або клімакс у нього завжди неочікуваний, хоча «неможна сказати, щоби він був непередбачуваний; завжди якась попередня деталь, часто дрібна й непомітна, його умотивовує. Але важливо те, що перед кінцем твору Генрі дає зміщення сюжетної лінії, він ламає її і цим ніби каже читачеві: «Я знаю, що за правилами теорії ви чекаєте такого-то кінця, але мені набридли штаповані зразки, я хочу поглузувати з вас і даю інше завершення твору» [8, с. 49]. Таке оголення прийому відкритого фіналу є цілком властивим і Гео Шкурупієві, який нерідко експериментував із постулатами і канонами теорії літератури, порушуючи або пародіюючи традиційні схеми чи стильові прийоми. Зокрема у розглянутій «Патетичній ночі» автор порушує звичну для жанру таємничої новели структуру, і твір увінчується неочікуваним дубль-фіналом, що вимагає від читача відмовитися від звичних для детективної, готичної або таємничої новели закінчень та притаманних їм інтерпретацій образу «чорної маски» і стати учасником інтелектуальної гри з автором. Як зазначав Борис Томашевський, «цінність літератури у новизні й оригінальності» [13, с. 159], і якщо для письменників ХІХ ст. характерним було прагнення приховати прийом, то для письменників ХХ ст. — навпаки, оголення прийому стало традиційним, наприклад, у сюжетній побудові або при пародіюванні з метою боротьби з механізацією літературних прийомів [13, с. 160–161].

За Віктором Шкловським, базовим формотворчим елементом новели таємниць є загадка з розгадкою тільки наприкінці твору: «Частіш за все цей прийом використовується й найлегше його побачити в детективних оповіданнях: там подається злочин зазвичай спочатку оповіді, потім — хибна розгадка цього злочину, потім починають накопичуватися факти й докази, і хто-небудь дає нарешті справжню розгадку речі» [15, с. 39]. У Гео Шкурупія читач так і не отримує очікуваної за законами жанру розв'язки, а подане автором заключне пояснення ще більше заплутує, оскільки залишає на розсуд читачеві кілька можливих варіантів трактування фіналу. Як зазначав американський теоретик новели Джон Фредерік на початку ХХ ст., «деякі новели диктують власні кінці; в деяких складних зразках буває два і більше закінчення» [8, с. 70]. Відомо, що техніку роману таємниць використовували О'Генрі, Діккенс, Гоголь, Достоевський, Горький, Чехов, причому, на відміну від інших, «Чехов користувався таємницею зрідка, а коли й користувався, то пародіював її, висміював» — зазначав Шкловський, а раптове закінчення

у творах О'Генрі, за його спостереженнями, «повністю перебудовує усю структуру речі», тобто «останні рядки речі наново осмислюють усе, що було сказано раніше» [15, с. 40].

Гео Шкурупій експериментує з традиційними літературними ландшафтами і створює свою оригінальну, а отже, новаторську новелу розгадування таємниць, втягуючи читача в інтелектуальну гру, де його запрошують у співавтори. Автор не дає чіткого закінчення новели: очікування розв'язки досягає своєї кульмінації, однак сюжетний «пуант» переходить у дубль-фінал. Таким чином, структурні жанрові межі розірвано, так само, як і стерто грані між мистецтвом і життям: кінець твору вже не є кінцем, а стає початком роботи уяви читача, отже отримує безліч закінчень, і текст продовжує жити вже поза своїми межами, втілюючи ідею метамистецтва, а новела розгадування таємниць перетворюється на новелу загадування таємниць.

Література:

1. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія / Анна Біла. — К.: Смолоскип, 2006. — 464 с.
2. Виноградов И. О теории новеллы / Иван Виноградов // Вопросы марксистской этики: Избранные работы. — М.: Сов. писатель, 1972. — С. 240–311.
3. Вулис А. Тайна. Варианты неведомого / Абрам Вулис // В мире приключений. Поэтика жанра. — М.: Советский писатель, 1986. — С. 254–279.
4. Дмитриева Е. Русская новелла начала XX в. / Дмитриева Е. // Русская новелла начала XX в. — М.: Сов. Россия, 1990. — С. 5–14.
5. Иванов Вяч. Маска как элемент культуры / Вячеслав Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. — Т. 4. — М.: Языки славянских культур, 2007. — С. 333–344.
6. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Олег Ільницький. — Львів: Літопис, 2003. — 456 с.
7. Леви-Строс К. Путь масок; [пер. с фр. А. Островского] / Клод Леви-Строс. — М., 2000. — С. 20–97.
8. Майфет Гр. Природа новелі: Зб. 1 / Григорій Майфет. — Х.: Державне видавництво України, 1928. — 167 с.
9. Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы / Мелетинский Е. — М.: Наука, 1990. — 275 с.
10. Павлова-Левицкая Л. Маска и лицо в русской культуре начала XX века. Тожество и антигега / Павлова-Левицкая Л. // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. — М., 2000. — С. 119.
11. По Э. А. Маска красной смерти [Электронный ресурс] / Эдгар Аллан По. — Режим доступа к тексту: <http://lib.kharkov.ua/INOFANT/POE/maska.txt>
12. Софронова Л. Маска как прием затрудненной самоидентификации / Софронова Л. // Культура сквозь призму идентичности. — М.: Индрик, 2006. — С. 343–359.
13. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика / Борис Томашевский. — Л.: Гос. изд-во, 1925. — 232 с.
14. Уоллес Э. Джентльмен в черной маске [Электронный ресурс] / Эдгар Уоллес. — Режим доступа к тексту: <http://www.wallace.ru/>
15. Шкловский В. Техника писательского ремесла / Виктор Шкловский. — М.–Л.: Молодая Гвардия, 1930. — 77 с.
16. Шкурупій Г. Патетична ніч / Гео Шкурупій // Проза. Том 1. Новелі нашого часу. — Х.–К.: Література і мистецтво, 1931. — С. 59–71.
17. Liukkonen P. Edgar Wallace (1875–1932) — in full Richard Horatio Edgar Wallace [Электронный ресурс] / Petri Liukkonen. — Finland, 2008. — Режим доступа до статті: <http://kirjasto.sci.fi/ewallace.htm>.

«A Pathetic Night» by Geo Shkurupii as a New Secrets Solving Novel

The paper deals with the different aspects of the art functions of the novelette «A Pathetic Night» by Geo Shkurupii. The specific writer's view on working out the genre of secrets solving novel is analyzed through the prism of futurism and formalism. The intertextual background of the writing connected with the concept of «a black mask» is also considered.