

людини, що піддається масовим настроям і залишає рідний дім без певної мети: “Я йду... еге ж... іду того... адже усі йдуть... А як же!.. всі йдуть... Люде йдуть і я за ними... еге ж... Як люде... Ото й я йду...” [Маркович, 1991: 133].

Отже, поруч із тижінням до виявлення соціальної зумовленості вчинків персонажів, Д. Маркович обсервує сферу несвідомого, відповідно, поруч із реалістичною типізацією автор художньо досліджує маргінес суспільства, парадоксальні й небуденні натури.

**Література:** Маркович, 1991: Маркович Д. По степах та хуторах: [Оповідання, драма, спогади] / Дмитро Маркович. – К.: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1991. – 537 с.; Маркович, 1918: Маркович Д. Твори. Кн. 1. / Дмитро Маркович. – К.: Видавниче т-во «Дзвін», 1918. – 250 с.; Маркович, 1919: Маркович Д. Твори. Кн.2. / Дмитро Маркович. – К.: Видавниче т-во «Дзвін», 1919. – 153 с.; Шумило, 2005: Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – початку XX ст. – К., 2005. – С. 214.

**Олена Васильків**, к. філ. наук (Тернопіль)

УДК 821.161.2 – 31

ББК 83.3 (4 УКР)

### Стилізація карнавальних масок у наративі Гео Шкурупія

*У статті висвітлено поетику стилізації масок у художній оповіді Гео Шкурупія. Автор стирається на традицію карнавального дискурсу, пародії, сміху. У цьому річизці центральними образами постмодерних творів Гео Шкурупія постають антигерої, які постійно відчують у цій екзистенції незадоволеність світом, а відтак не здатні побачити духовні джерела для гармонії свого ества.*

**Ключові слова:** *наратор, маска, модернізм, сюжет, композиція, образ, маска, іронія, роман.*

*В работе исследуется поэтика стилизации маски в произведении Гео Шкурупия. Автор продолжает традицию карнавального дискурса, пародии, смеха. В этом ключе центральными образами постмодерных произведений Гео Шкурупия предстают антигерои, которые чувствуют в этой экзистенции неудовлетворительность миром, а также неспособность увидеть духовные источники для гармонии своего ества.*

**Ключевые слова:** *наратор, маска, модернизм, сюжет, композиция, образ, ирония, роман.*

Міркуючи над проблемою авторської маски в контексті карнавального дискурсу, варто звернутися до аргументів, запропонованих у працях філософів, які висловлюють основні положення про необхідність і важливість смислу в людській екзистенції. Зокрема, йдеться про специфіку феномена свободи. В.Вольнов виділяє негативний, позитивний і синтетичний типи інтерпретації свободи [Винниченко 2005]. До того ж, позитивна свобода, як така, що дає аргументи для змістовності людського буття, власне і стає означником сенсу будь-яких вчинків. Навпаки, із втратою сенсу суб'єкт намагається врятувати себе втечею у рамки негативної свободи, що, налаштована на задоволення бажань, шукає ворогів, які заважають їй у цьому.

Наступним аргументом є класифікація ідеальних образів, запропонована М.Шелером. Йдеться про героя, генія та святого [Шелер 1994]. Справді, в негативному форматі борцем із ворогами за свободу є герой, тоді як смисл у позитивному контексті витворює геній. Знову ж без смислу виникає парадоксальна ситуація, згідно з якою і народжується карнавал у поведінці людини. При цьому цінності замінюються посутнісною пародією, яка є вираженням іронічного дискурсу. Згадаємо в цьому контексті твір іспанського письменника Сервантеса про Дон Кіхота, який у пошуках героїчних учинків спародіював прочитані ним образи з лицарських романів. Він не тільки не міг знайти справжні, варті уваги героя, ситуації в екзистенційному бутті, але й сам виявився пародією на ідеал. Отже, саме *пародія* і є підґрунтям для осмислення постмодерного сприймання людського буття, що почалось у контексті модерністського мистецтва. Передусім, йдеться про пародію на етичному рівні, що знайшов своє втілення в

образі святого. Наприклад, у творах В.Винниченка помітним є перекинуття Божих заповідей, щоб продемонструвати, наче в їх основі лежить ілюзія. Це найбільше стосується головної заповіді: любові до ближнього, яку повернуто в бік остаточної негачії, підгрунтям чого є пристрасть тіла. На прикладі творів В.Винниченка ми переконалися, що без смислу гине любов, як і можливість отримати свободу. Зрештою, так само і на рівні негативної свободи у новому екзистенційному форматі в центрі уваги є антигерой, який відповідно до нової моралі повинен слухатися своїх природних, детермінованих потягів. Як наслідок, таке служіння пристрасті пов'язується з тривогою смерті, яка примушує людину подивитися на себе через призму привабливих образів екзистенційного «ніщо».

У цьому контексті інтерпретаційних можливостей з'являється нагода дати пояснення авторської маски в літературному творі. Зваживши на те, що із втратою смислу відбувається образна смерть автора, стає зрозуміло, що центральними образами постмодерних творів стають антигерої чи негерої, які постійно відчують у цій екзистенції незадоволеність почуттями, а відтак не здатні побачити духовні джерела для гармонії свого ества. Важливо, що причиною цього у межах нарративної самоідентифікації є геній, який визначає специфіку позитивної свободи «для чого». Тобто якщо сам автор як геній не бачить синтезуючої основи для народження смислу, то це знаходить відбиття у тексті його творів та у моделюванні художньої картини світу. У такому сенсі і народжується карнавал, у якому в стані тривоги людина розгортає гру між буттям і небуттям, між добром і злом, між життям і смертю, між свідомістю і несвідомістю. Оскільки, на думку філософів, в основі будь-яких вчинків людини лежать несвідомі детерміновані поклики, що не дають шансу для свободи, то стає зрозуміло, чому підгрунтям такого карнавального світу є образ смерті. При цьому виходу немає, залишається тільки гра, що розгортається через відповідний троп. У В.Винниченка пошуки людиною сенсу буття розгортаються через метафору та метонімію, а у Гео Шкурупія – іронію. У письменника-неоромантика у форматі сократівських діалогів здійснюється дискусія щодо кінечних питань морально-етичного плану, у Гео Шкурупія накладається іронічна маска, яка фіксується у тексті грою, для якої будь-які цінності однакові, у зв'язку з чим у центрі уваги залишається форма. Так, у В.Винниченка персонажі, змальовані у творах, продемонстровані за принципами трагедійного жанру, з якого вони в умовах без смислу намагаються виборсатися, захищаючись відповідною риторикою. З іншого боку, у письменника-футуриста розгортається *меніпея*, в якій він засобами карнавальної комічності намагається неначе відсторонитися від трагедії екзистенційного буття, в яку потрапляють його персонажі. Більше того, оскільки така світоглядна, а відтак поетикальна іронія проектується на весь твір, то і сам нарратив за формою важко назвати трагедією, оскільки все в ньому вимірюється іронією, тому що в її основі – художній абсурд.

Як наслідок все тут забарвлюється стилізуною необхідністю, тобто карнавал не виконує функцію виразника якоїсь суті, він більше стосується естетичного задоволення, в рамках чого ті чи інші іронічні знахідки розгортають паралельний світ, що має бути розкодований реципієнтом. Тому архетип смерті виконує подвійну функцію. Він одночасно виражає специфіку сприймання дійсності людиною екзистенційного буття, що виражається в тривозі смерті і накреслює спосіб її подолання в естетичному форматі.

Фоном для розгортання естетики смерті загальнолюдських цінностей в екзистенційному сенсі є грубий натуралізм у романі «Двері в день», що є ознакою меніпової сатири. Герой живе серед різноманітних виявів життєвого бруду. Йому щоденно доводиться зіштовхуватися з втіленням зла, розпусти, хтивості, пияцтва, вульгарності: «Сидячи за пляшками тива навколо мокрих, заллятих пивом столиків, у бруді підлог і стін, люди обдурювали самих себе святом, що буденніше за всякий звичайний фізіологічний процес» [Шкурупій 1968: 21]. Карнавальний настрої висвітлює поведінку повій у пивній: «Жінки в спідницях вище колін виставляли на простір сліпучі ноги в шовкових панчохах і гріли голі руки й декольте в огні електричних люстр. Криваві вуста лишали на папіросах темно-червоні сліди і викликали уяви про насильства й кримінальні злочини. Венерами Мілоськими жінки миготіли в очах чоловіків, закликаючи до зради і до фатальних вчинків» [Шкурупій 1968: 22]. Серед усього цього бруду сидить Гай, який, на відміну від інших, розуміє, що це – зло, хоче відмежувати себе від нього, має свою

філософську ідею життя, веде із собою напружений філософський діалог, готується до авантюри. Автор роману поєднає філософську ідею та діалог героя з самим собою і цей грубий натуралізм.

У Гео Шкурупія в романі «Двері в день» спостерігаються два види грубого натуралізму: натуралізм як зло, життєвий бруд, що виражається в розпусті, п'янстві і т.п., і шокуючий, оголений натуралізм (понижене зображення людського тіла як м'яса і т.п.). Самі ці два види грубого натуралізму як форма, за допомогою якої авторові вдається епатажувати читача і цим самим спровокувати у нього відповідну реакцію, дуже яскраво змальовані в іншому романі Гео Шкурупія «Жанна-батальйонерка», що й дає підстави також зачислити цей твір до карнавальної літератури, а саме до її основного жанру – меніпеї. Один із головних героїв роману Стефан Бойко є носієм потужної ідеї, суть якої полягає у відкиданні війни як абсолютного зла. Його слова можна вважати лейтмотивом до твору: «*На фронт, на фронт, як добре консервоване м'ясо! Під німецькі гармати, як лагоминку для шанцевих паразитів!..*» [Шкурупій 1930: 3]. У той час, коли вся країна так і кишить рекламою війни, заохочуючи всіх і кожного іти на фронт, Бойко плекає іншу думку, він є щирим ворогом війни, веде антивоєнну пропаганду, пояснюючи солдатам, що «*вони бидло, м'ясо, що вони лише угноєння для цієї війни*» [Шкурупій 1930: 7].

У «Жанні-батальйонерці» вже чіткіше вимальовуються персонажі як носії авторової ідеї. Тут уже можна говорити про зародкові елементи «сократівського діалогу». Наприклад, Бойко – активний противник війни, Жанна як маска історичної Жанни д'Арк – навпаки, за війну. З уст інших персонажів звучить ідея проституції, співзвучна Винниченковій ідеї «чесності з собою». З іншого боку, у романі «Жанна-батальйонерка» вже чітко видно дві домінуючі маски, визначальні для обох письменників: маска смерті (у вигляді війни) і маска еротики (у вигляді проституції і проблем, пов'язаних із коханням, особливо у розділі «Ерос»). Поруч з грою, яка побудована на діалозі відмінних за своєю суттю точок зору персонажів, виразними є вкраплення антимілітаристської позиції самого автора. Якщо ті чи інші пошуки персонажів переважно спровоковані намаганням втекти від нудьги, то безпосереднім та безумовним залишається грізне лице смерті, що приходить з початком війни.

Головному персонажеві роману «Двері в день» Теодору Гаю надзвичайно надокучило те життя, яке він веде останнім часом. Герой відчуває нестерпну нудьгу, мучиться від тих умов, які на нього накладає його сім'я, не хоче виконувати огидну, непотрібну роботу. Він був би дуже радий радикально змінити своє життя, змінитися самому, але вся біда в тому, що він відчувається занадто слабкодушним і безвольним. Цілими днями він лежить на ліжку, дивиться на картину, яка висить на стіні, і багато мріє, фантазує, бачить різні видіння. І ось одного разу він заснув і побачив дивний сон: начебто він, Теодор Гай, блукає вулицями міста, розшукуючи жертву якогось нещасного випадку. Його пошуки увінчуються успіхом, він знаходить загиблого маляра з розбитим лицем. Гай відстежує труп аж до анатомічного музею. Приходить туди таємно вночі, перевдягає мерця у свій одяг, відвозить до себе додому. Замовляє труну, наче для себе, а насправді для цього трупа. Приклеює собі бороду, міняє свою зовнішність, інсценізує свій похорон. Наступного дня він є присутнім на власному похороні, залишається незадоволеним із нього, бо його ховають як християнина, а він хотів, щоб просто, з музикою. Усе це герой робить для того, щоб звільнитися від старого життя і отримати можливість нового, переродитися, стати іншим. Проте виявилось, що все це був лише сон. Однак такий сон, який М.Бахтін називає *кризовим*, не минає безслідно [Бахтин 1963: 182]. Гай, справді, змінюється: життя, побачене ним у сні, відчуває його звичне життя, примушує зрозуміти й оцінити його по-новому: «*Він тепер свідомо міг дивитись на самого себе і, як найкращий критик, міг оцінити, чого він вартий, або, вірніше, чого він був вартий. Він бачив, що коли б це трохи, то він зовсім став би обивателем, зайвою, непотрібною людиною в суспільстві*» [Шкурупій 1968: 152]. Цю можливість йому дала маска смерті, яку він приміряв у сні. Гай стає іншим (рішучим, а не безвольним), перевіряються, випробовуються він сам і його ідея, яку він плекає, – змінити своє життя.

Проте за сюжетом про сон головного персонажа приховуються важливі протиріччя. По-перше, цей сон у Гео Шкурупія несе функцію *кризи*, тобто переродження і оновлення людини. Після цього сну Гай постає іншим і врешті-решт покидає нестерпну родину і дружину, ставить

крапку над своїм непотрібним способом життя і міняє все радикально: *«А тепер він, фіктивно поховавши себе, поховавши власне безсилля, поховавши своє нікчемне обивательське життя, зможе далі жити»*. Гео Шкурупій використав цей сюжетний хід із кризовим сном у першу чергу як психологічний та соціально-утопічний момент.

Герой, заходячи до бюро трун, щоби вибрати для свого двійника труну, прошепотів: *«Людина мусть вмерти і родитися наново»* [Шкурупій 1968: 34]. Тому виникає така формула: життя – смерть – життя. Гео Шкурупій у цьому контексті навіть використав елемент із біблійної оповіді про Ноїв ковчег, що несе в собі значення затоплення грішного життя на Землі і збереження та відродження нового життя: *«Коли б знову був потоп і Носві довелося б купувати собі ковчег, він неодмінно купив би собі цю труну, в якій би, безперечно, вмістився з своєю родиною та чистими й нечистими звірами»* [Шкурупій 1968: 35].

Отже, усе відбувається, як на карнавальному майдані, коли живий із мерцем міняються ролями. Гай усвідомлює це: *«Дійсно, надзвичайне становище, коли живий мав грати роль мертвого, говорити й писати за нього»* [Шкурупій 1968: 153]. Цей момент у Гео Шкурупії сповнений напруженим внутрішнім філософським діалогом, коли Гай звертається сам до себе: *«Ви, громадянине Гай, – трун, мрець і більше нічого»* [Шкурупій 1968: 37].

Над усім цим дійством із перевдяганням і похороном звучить сміх. Сміх як глузування з серйозності життя, безсилості перед владою смерті: *«Ринок ревів і метушився, наче йому було невтямки, що тут двоє цих муругих теслярів готують труни для кожного, навіть для тих, хто найбільше кричить і ворушиться»* [Шкурупій 1968: 34]. Також сміх у цьому контексті містить очищуючу, перероджуючу силу. Для вираження сміху в романі використовуються маски сміху: маска насмішки (висміювання способу позакарнавального життя) і маска тріумфального сміху (Гай каже: *«Як добре, що він живий і що може поглузувати з цих тикатих дурнів, що так турбуються за його майбутнє в небесному царстві»*) [Шкурупій 1968: 154]. У карнавальному сміху поєднуються смерть і відродження, заперечення (насмішка) і ствердження (ликуючий сміх). Отже, сміх у Гео Шкурупії є амбівалентним, бо поєднує в собі протилежності, що є характерною ознакою карнавалу.

Карнавальне дійство, описане Гео Шкурупієм, не позбавлене маскарадності, яскравих костюмів, масок, обгорток, атрибутів: чого варта така деталь, як *«маленька труна, що дуже нагадувала своєю оздобою коробку з-під цукерок»* [Шкурупій 1968: 35]. Над цим маскарадом лунає сміх: *«Можна було б просто подумати, що який-небудь чужак не знайшов собі кращого місця для снання і заліз у труну»* [Шкурупій 1968: 152]. Відтворюється атмосфера жарту, веселості, несправжності і навмисності. Труна мислиться не як домовина для мертвого тіла, а як звичайна постіль: *«Гай відчинив шафу, дістав з неї кілька простирادل і постелив їх наспід, у голови він поклав подушок. Вийшла порядна постіль, що на ній і живому добре спалося б»* [Шкурупій 1968: 152]. Панує відчуття відносності, серйозне стає смішним. Цей карнавальний сміх, передусім, пов'язаний зі смертю і відродженням, це – своєрідна реакція героя на його критичний стан (інсценізація смерті). Окрім того, сміх тут спрямовано на зміну сприйняття героєм себе і світу. За допомогою карнавального сміху смерть наче наділяється творчими властивостями.

Сказане підтверджує наявність елементів карнавалізованої літератури в романі «Двері в день». У контексті «кризового сну» із присутністю карнавальної маски смерті автор порушує важливі «останні питання» в тому сенсі, в якому М.Бахтін пише про них, тобто життя і смерті. Їх персонаж ставить перед собою у кризові, переломні моменти життя. Наприклад, Гай переймається питанням, як хоронитимуть його. У тому, яким чином проходитиме похорон, криється сутність, єство Гая, та істина, якої він шукає. Для Гая важливо, щоб його поховали як «громадянина», а не як віруючу людину, тобто знову ж він не бачить суті, але вболіває за форму: *«Гасві стало огидно, що його мають ховати з попом, а не як громадянина, з музикою та вінками»* [Шкурупій 1968: 154]. Проте не варто забувати, що за законами карнавалу Гай є живим, але відносно і тимчасово, і, що сон тут показує можливість нового життя, проте знову ж у відносному, абсурдному сенсі. Отож як і для самого Гая, так і для автора головним аргументом стає форма, в рамках якої розгортається абсурд.

Сцену інсценізації смерті героя Гео Шкурупій вводить у свій текст як характерне для меніпеї естетичне експериментування. Дуже прикметно, що цей карнавальний майдан як місце дійства інсценізованої смерті відбувається в душі Гая. Карнавал переноситься в уяву, душу героя, ось тут полягає *новаторство* Гео Шкурупія. Це є карнавал оголеної правди, безсоромності, дна душі. Більше того, все це – лише різні грані одної із головних тем у Гео Шкурупія, однаково, як і у В.Винниченка, не говорячи вже про Ф.Достоевського, – теми «вседозволеності» [0Бахтин 1963: 200] у світі, де нема Бога і безсмертя душі й пов'язаної з нею теми етичного переживання. Відтак автор у форматі своєї маски в карнавалі текстуального полотна глузує з безсенсовості людської екзистенції та поведінки суб'єкта в ній.

Маска смерті, яка у «Дверях в день» виражалася через карнавальну інсценізацію смерті у «кризовому сні», в «Жанні-батальйонерці» стає більш нав'язливою, все частіше проступаючи на сторінках роману. Більше того, вона тут не є банальним естетичний засобом для інтриги, але викривальна сутність викривальна до кінця. Відтак вона змальовується через радикальні натуралістичні сцени. Так, Жанна на початку твору романтично захоплена війною й усіма військовими справами (сцена приміряння солдатської форми), то наприкінці – вона сама жахається цієї оголеної правди війни, маски смерті. Саме маска смерті в романі є істинним обличчям, що є пеклом: «Новітнє пекло, що його вигадали самі люди, оточує солдат» [Шкурупій 1930: 54].

Час і простір війни дає можливість відчутти істинну сутність нової, можливої реальності, «світу навиворіт», зустрітися обличчям в обличчя зі смертю і з іншими людьми. А головне, війна – ідеальна виняткова ситуація, в яку можна помістити персонажів, носіїв певних ідей і випробувати ці ідеї. З ідеєю Бойка, як противника війни, усе ясно: його ідея тут спрацьовує на всі сто відсотків. Але Бойко, як згодом дізнається читач, має ще одну ідею – він активно працює в українському соціальному гуртку, поширює український рух, переховує і розповсюджує українську літературу, заборонену російським самодержавством, плекає мрії про звільнення від російської кабали, про зрушення забитої народної думки, про національне відродження. Для Бойка ця війна ще означала й те, що українцеві, потрапивши на фронт, *«доведеться воювати з своїми братами українцями, що були під владою Австрії»*. Але під кінець твору читач дізнається, що Стефанова ідея українізації втрачає для нього сенс. Оскільки він знову ж бачить у ній тільки форму, наратор повідомляє, що Бойкові після війни *«не подобався національний маскарад, демонстрація музейних одягів»* [Шкурупій 1930: 84]. Ця ідея, як і інші мрії героїв, терпить крах і завершується трагічно. Тобто, як і у випадку з Теодором, війна, яку так хотів оминати Стефан, не посприяла зміцненню його поглядів, оскільки останні не були переконливими.

Розгортаючи думку про війну як маску смерті в контексті роману «Жанна-батальйонерка», слід зауважити, що з цим образом перехресчуються ідеї про мораль Мирона Купченка з Винниченкової «Чесності з собою». Бойко Гео Шкурупія говорить, що *«вона (війна) зруйнувала сім'ю, зруйнувала мораль і виховане жандарми й поліцаями боягузтво»* [Шкурупій 1930: 7]. Проте до такої ж війни закликає Мирон. Він підмовляє робітників не підкорятися моралі сильних, оскільки головним його гаслом є чесність зі своїми інстинктами. Ходіння до проституток, яке захищає Купченко, також руйнує сім'ю і мораль, як це робить війна у романі Гео Шкурупія. У «Жанні-батальйонерці» звучить авторська іронічна думка стосовно шлюбу: *«Вище кохання людських істот тоді можливе, коли на ньому є фабрична марка небесної канцелярії»* [Шкурупій 1930: 9]. А Мирон Купченко в драмі «Щаблі життя» називає таїнство укладання шлюбу «ходінням навколо панського столика». Тому в «Жанні-батальйонерці» маємо маску смерті-війни як руйнівної сили, а в «Чесності з собою» – маску еротики як потужного вбивцю-провокатора.

Також утопічною є ідея рівності жінки з чоловіком. Безумовно, час написання роману збігся з розквітом «жіночого» питання: *«співжиття між жінками та чоловіками ґрунтувалося на вільному виборі. Жінка вибирала собі чоловіка або чоловік жінку. Жили вони одне з одним стільки, скільки хотіли, після чого вибирали собі нових супругів. Тут не могло бути й мови про якийсь примус чи насильство. Жінка завше була на одному рівні з чоловіком»* [Шкурупій 1968: 99].

Опис цього утопічного раю на землі глибоко проникнутий карнавальним світовідчуттям. Первісна епоха, зображувана в романі, максимально наближена до епохи античності, коли і відбувалося становлення жанру карнавальної літератури. Персонажі Гео Шкурупія як учасники карнавального дійства наділені язичницькими іменами, вони прикрашають своє тіло різним пір'ям, шкурами, іншими трофеями, що нагадує бал-маскарад. Окрім того, кожен в орді виконує якусь роль, що прирівнюється до карнавальних ролей. Орда проводить різноманітні ритуали, що і є карнавальними дійствами. Характерно, що обирається карнавальний король, у Гео Шкурупія – це старійшина, його увінчують, потім розвінчують, бережуть вогонь як головний карнавальний символ, проводять язичницькі ритуали, пов'язані з продовженням життя, родючості, плодovitості. Це свого роду стилізовані сатурналії.

Також у цьому сенсі у Гео Шкурупія характерна чисто карнавальна віра в єдність прагнень людства і в добру природу людини. Гео Шкурупій у своєму романі «Двері в день» майже не використовує безперервного історичного чи біографічного часу, він перестрибує через нього то вперед, то назад. Часом це виглядає надто хаотично, читачеві важко стежити за такими стрибками. Але головне те, що автор зосереджує дію в точках кризових переломів, катастроф, коли одна мить дорівнює тисячі років: «*Година стає більшою за тисячоліття...*» [Шкурупій 1968: 128].

У романі «Жанна-батальйонерка» також діє маска еротики. Найперше її призначення – це спосіб боротьби з нудьгою. Студенти й гімназисти розважають себе тим, що здійснюють спіритичні сеанси, але насправді, шукають там тілесного задоволення: «*Легка сукня її чіпляла за уніформи розгублених гімназистів, заливаючи їх окультними пахоцями індійських квітів, і тоді їхні обличчя червоніли від крові*» [Шкурупій 1930: 10]. Окрім того, еротичній масці присвячено цілий розділ роману, який так і називається «Поїзд Ероса». У ньому йдеться про те, що війна, як один із способів утечі від нудьги, вже вичерпала свої ресурси: багато солдатів загинуло, покалічено, велика кількість їх стала інвалідами, чимало дезертирувало. Тому російський уряд вигадав такий собі рекламний хід: залучити жінок до військових дій. Спочатку все відбувалося лише на рівні реклами, аби привабити чоловіків до війни, активно використовується маска еротики. Молодих, красивих дівчат, до речі, більшість із них – колишні проститутки, фотографували одягнених у солдатську уніформу, розміщували їхні фото та статті про них в газетах і журналах: «*По всіх газетах та журналах про них тисали статті, називали їх героїнями, безсмертними, славними нащадками Леонідів Спарти*» [Шкурупій 1930: 48]. Думалося, що «*гра в солдатики закінчиться тут у Петрограді*» [Шкурупій 1930: 43], і ніхто не пошле «*жінок в огонь, щоб вони билися з чоловіками-вандалами, з німцями*» [Шкурупій 1930: 47], але уряд перейшов до жорстоких дій: дівчат-солдатів посадовили в «поїзд Ероса» і відправили на фронт. «Гра в солдатики» просто змінила своє місце дій і масштаби, тепер вона перетворилась у криваву бойню. Але й тут еротична маска повинна працювати, бо чоловіки на фронті зголодніли без жіночої ласки. І насправді, як каже наратор, прибули «мілітаризовані повії» для задоволення їхніх фізичних потреб. «*Ач, яка георгієвська потаскуха!*» – каже про одну з таких батальйонерок славнозвісна повія Франя, – «*Це п'ятидесятикопієчна, її не взяли б ні до одного порядного сальону*» [Шкурупій 1930: 48]. Виявляється, війна – той самий «сальон», правда «непорядний», і в цьому якраз і є вся абсурдність і карнавальність ситуації.

У романі «Жанна-батальйонерка» маска еротики приваблює, заплутує у сіті свої жертви, а маска смерті розставляє над ними остаточний вирок невтішної трагедії – страшний кінець життя.

Весь текст роману рясніє карнавальними картинками: пониження високого, що має місце в сценах спіритичних сеансів: «*Духи не переносять яскравого світла, від нього в них болять очі й крім того, при світлі їм, мабуть, важко втікати в ці розкішні кімнати від небесної варті*» [0, 9]; профанація: до Жанни звертаються: «*О, пресвята Євгеніє, захиснице наших душ*» [Шкурупій 1930: 12]; увінчання карнавальної цариці: «*Жриця «Священного Лотосу» – Євгенія Михайлівна Барк*» [Шкурупій 1930: 9].

Карнавальними дійствами сповнений і сон Жанни, де вона бачить себе середньовічною Жанною д'Арк: «*Жанна Барк сама перевтілилась. На ній була вже не сукня, а лицарський одяг, і лише на ногах чомусь були солдатські обмотки. Зараз же підведуть їй білого, крилатого коня,*

*і вона на чолі всього війська вдарить на Петроград»* [Шкурूपій 1930: 90]. Самі дії, що відбуваються на фронті, нагадують карнавал: *«Хоробрі козаки, українці, що захищали фронт великої Росії, билась одчайнно, набиваючи свої гармати й рушниці вже навіть галушками, як їхні прадіди-запорожці, але побачивши, що німець пре з мінометами, сказали: хай йому хрін, і почали тікати»* [Шкурूपій 1930: 36].

Отже, противоєнна агітація Бойка, його неприйняття війни в романі оправдовується, бо війна тут постає в образі страшної маски смерті. Навіть Жаннине романтичне захоплення війною і її фантастична ідея врятувати Росію під кінець твору зникне. Як вдало висловлюється наратор: *«...з жіночим військовим маскарадом було покінчено»* [Шкурूपій 1930: 89]. Її зачарування війною остаточно розвіюється у «кризовому сні». Після повернення з фронту Жанні сниться, що вона легендарна Жанна д'Арк, яка зібралася зі своїм військом у хрестовий похід, але трапилося так, що її, як і Орлеанську діву одні сприйняли за відьму, а інші – за святу, в результаті – її спалюють. Цей «кризовий сон» – ідеальний зразок меніпової сатири, де присутні всі елементи карнавального дискурсу: увінчання – розвінчання (ватажок лицарів – більшовицька сука), високе і низове, профанація (свята – відьма), мезальянси, фамільярність (прокльони юрби), і, власне, схожий елемент, як в романі «Двері в день», – переживання у сні власної смерті. Саме ця інша реальність, що відкривається через ситуацію сну, дала можливість Барк подивитися на своє життя і свою ідеалізацію війни іншими очима. Разом з цією смертю, де діє та сама маска смерті, проте дуже карнавалізована, помирає її зачудування ідеєю війни.

Зрозуміло, що в епоху без смислу, без Бога, тобто в епоху абсурду персонажі «Жанни-батальйонерки» шукають хоч якийсь смисл або втечу від нудьги: *«Жінки, вино, карти. Це девіза і мета. Сюди слід би було додати ще одно слово – перемога, але це слово більше фантастичне, ніж реальне. Але і в цьому може бути зміст життя, зміст, порожніший за печери Київської Лаври. І навіть такий зміст може задовольняти людину»* [Шкурूपій 1930: 75], – стверджує наратор. Ця абсурдна свідомість виливається у форму – карнавал, через який автор і говорить до читача. У «Жанні-батальйонерці» головним режисером карнавалу є маска смерті, вона тут торжествує, руйнує всі ідеї, виносить свій остаточний вердикт. Її вердикт знову є таки змальований у грубих натуралістичних тонах, що характерно для карнавальної літератури: *«Вони (солдати) віддали війні її данину. Руки, ноги й кров, що залишилася десь у шанцях, потім дадуть угноєння новим рослинам, що нагодують прийдешні покоління. Можливо, що в цьому лише й полягає увесь сенс війни»* [Шкурूपій 1930: 66]. Знову ж таки в цих словах маємо карнавальний цикл: народження – смерть – народження.

Новий формат мислення, що актуалізувався в літературі початку ХХ ст., загалом відповідає абсурдному відчуженню, яке переживала людина того часу. Найважливішим є те, що такого типу відчуженість спровокувала абсурдність інтерпретації суб'єктом дійсності та себе в ній. З погляду екзистенціалізму означений абсурд у тексті літературних творів та художній картині світу виразився в екстраординарності, що не збігається з традиційним річищем організації наративу. Більше того, спровокована естетичними експериментами неоднозначність дискурсу доповнюється ускладненістю нарації, створенням штучного шуму в процесі комунікації, за яким ховається іронічно-комічна присутність автора, його налаштованість на гротеск і карнавал. З часу романтиків людина шукає об'єднуючий символ, який би став стимулом до гармонії, цілісності внутрішнього із зовнішнім, реалістичного з ідеалістичним. При цьому активним у рецепції дійсності є іронія. З погляду риторичного її різновиду суб'єкт намагається захистити свою цілісність, заперечуючи негарзди та перешкоди лицемірного життя. В умовах ігрової, поетикальної іронії, яка належить до світоглядного модусу, суб'єкт керується загальною невпевненістю у здатності осмислити цю дійсність за допомогою раціональних схем.

Отже, ускладненість художньої нарації прочитується у контексті амбівалентної іронії у форматі карнавалу. При цьому саме лімінальну фазу виконуватиме об'єднуючий символ, який у відмінних площинах знаходить вираження чи в образі смерті, чи життя. Зрозуміло, якщо йдеться про об'єднуючий символ, що веде до гармонії, підкріпленої смислом, то в центрі уваги буденне життя, як спостерігаємо у творчості Т.Шевченка, який змалював ідилічний образ України. Навпаки, там де сенс буття втрачено, розгортається прагнення персонажа відшукати

свободу в рамках небуття, чим є в карнавальному світі образ смерті. Проте в контексті небуття маска смерті у гротескному вираженні не представлена однозначно в негативному сенсі. Вона завжди амбівалентно презентується у двозначному форматі життя/смерті. Така неординарність є характерною ознакою поетикальної, ігрової іронії, вона примушує людину на такому дисонансі між добром і злом екзистувати у масках.

Отже, це яскраво простежується у творах українських письменників ХХ ст. Зокрема в художній картині світу романів і драм В.Винниченка, в яких персонажі вибирають маску смерті як провокаційну ідею, що руйнує трагіко-комічне буття лицемірного суспільства, яке захищає себе примарою фарисейського смислу. При цьому автор послуговується жанром «сократівських діалогів», а саме: синкризою й анакризою. Синкриза дозволяє йому розглянути ідею «чесності з собою» у відмінних екзистенційних площинах. Оскільки смисл втратив своє підґрунтя у постмодерному світі, то істина формується в імпресіях персонажів, які беруть участь у драмі. Водночас натуралістичність та приголомшливий характер обговорюваних проблем розгортають анакрузу, за допомогою якої утверджується не тільки вплив на іншого персонажа, але й на читача, тому що в такий спосіб автор через призму своєї маски викликає відповідь у нього. Крім цього, маска смерті, яка в уяві автора свідчить про детермінізм екзистенційного буття, наголошує на рівності всіх перед нею, а також те, що гріховність та зіпсутість людини, її прагнення до небуття врешті активізують смерть, що несподівано руйнує всі людські наміри. Характерно, що у творах Володимира Винниченка та Гео Шкурупія такий образ смерті фіксується у війні. І роман «Хочу», і «Жанна-батальйонерка» доводять, що бажання свободи у світі без смислу та любові часто обертається дисгармонією та хаосом. Такі обставини екзистенційної безвиході та прірви стають ще більш вираженим мотивом до активності маски смерті, яка фіксується у творах Гео Шкурупія в естетичному форматі. Письменник-футурист, на відміну від свого попередника, не розгортає дискусій щодо онтологічних проблем, виходячи з положення, що людина гине у небутті. Маска смерті, яку й інші аспекти екзистенційного вибору суб'єкта знаходять у творах автора, – стилізований вираз, тобто поетикально-ігровий, за допомогою якого творцеві вдається оприсутнити себе в форматі метатекстуальної маски. Саме переходи від смерті до життя і навпаки, які, проте, не завершуються гармонією, вказують на безсенсовість руху заради руху, завдяки якому насправді утверджується одне бажання втекти від нудьги.

**Література:** *Бахтин М 1963:* Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Советский писатель, 1963. – 364 с.; *Винниченко 2005:* Володимир Винниченко: У пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії: Збірник статей. – Нью-Йорк, 2005. – 280 с.; *Шелер 1994:* Шелер М. Избранные произведения / М. Шелер. – М.: Гнозис, 1994. – 490 с.; *Шкурупій 1968:* Шкурупій Г. Двері в день. Вибране / Передм. А.Тростянецького / Гео Шкурупій. – К.: Рад. письменник, 1968. – 328 с. *Шкурупій 1930:* Шкурупій Г. Жанна-батальйонерка. / Гео Шкурупій. – Харків-Київ, 1930.

**Леся Вашків**, к.ф.н., доц. (м. Тернопіль)

ББК – 83.3(4Укр)5

### **Риси творчого портрета Михайла Старицького**

*Запропонований творчий портрет своїм змістом орієнтований на чинну шкільну програму з поглибленим вивченням української літератури. Висвітлена багатогранна творча діяльність одного з найяскравіших представників українського реалізму другої половини ХІХ ст., проаналізовано різножанровий художній доробок письменника.*

*Ключові слова:* культурний діяч, проза, поезія, драматургія, реалізм.

*Lesya Vashkiv. The features of the artistic portrait of Mykhailo Starytskyi. The contents of the given literary portrait is aimed at current school programme with the advanced learning of Ukrainian literature. It provides an insight into the rich creativity of one of the brightest*