

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОЇ ЕСТЕТИКИ І ЛІТЕРАТУРНА ГРА

УДК 821.161.2-31.09.02:7.037.3]»192/193»

ДЕКОНСТРУЮВАННЯ ТРАДИЦІЙНОГО НАРАТИВУ ЯК ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА ГРА В РОМАНІ ГЕО ШКУРУПІЯ «ДВЕРІ В ДЕНЬ»

Мар'яна ГІРНЯК

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства,
вул. Університетська, 1, Львів, 79000, Україна,
e-mail: maryana_hirniak@yahoo.com*

Зосереджено увагу на деконструюванні традиційних прозових структур у романі «Двері в день» Гео Шкурупія. Теоретичні настанови письменника-футуриста передбачали абсолютно «нову фактуру мистецтва», але автор не відмовляється повністю від «старого», а творчо його переосмислює. Письменник руйнує звичні уявлення про композицію художнього твору, створює враження мішанини стилів і жанрових форм, але, експериментуючи з традиційними прийомами, він водночас їх оголює, видозмінює і безперервно руйнує читацькі сподівання. Гео Шкурупій деконструює класичні пейзажі, пародіює характерні для традиційної літератури портрети персонажів чи теми. Однак пародійна тональність не є абсолютною: індустріальні пейзажі часто програють атмосфері доісторичної епохи, персонажі відчувають внутрішню спорідненість із далекими предками, з'являються численні філософські рефлексії – з приводу класичного і сучасного мистецтва, раціонального погляду на світ, меж людського пізнання, вторгнення цивілізації у життєвий простір людини, взаємозв'язку між життям і смертю, ідентичності людини та її буття-у-світі.

Ключові слова: деконструювання, експеримент, традиція, художній прийом, жанр, стиль, гра, філософські рефлексії.

Українська література ХХ століття відома пошуками нових способів осягання та конструювання світу, нових, часто експериментаторських, форм. Важливу роль у цьому контексті відіграє проза футуристів, серед яких особливої уваги заслуговує творчість Гео Шкурупія. Його роман «Двері в день» сьогодні часто називають «деконструктивістським», акцентуючи на пошукові «королем футуроперрій» нової форми шляхом розкладання традиційних прозових структур [8, с. 46–47]. Деструктивно-конструктивним спробам письменника-авангардиста лише на зламі ХХ і ХХІ століть

дослідники почали віддавати належне, хоча й нині оцінка літературознавців теж не є однозначною.

Критики-сучасники у своїх рецензіях на роман, як і на всю творчість Гео Шкурупія, доволі негативно відгукувалися про творчі експерименти автора. Підґрунтям для таких відгуків часто було апелювання до теоретичних тез, які письменник-футурист висловлював у своїх програмах та маніфестах і реалізації яких, очевидно, шукали в художній практиці автора. Єлизавета Старинкевич докоряла письменників, що композиційними ускладненнями і ламанням наративної лінії на початку ХХ століття вже важко здивувати читача, а сам наратив, попри програмні настанови автора, виявляється позбавленим «гострої сюжетності» та пародійного ефекту [9, с. 786–788, 790]. Іван Теліга закидав Шкурупієві надмірну фрагментарність, розділи про доісторичні часи взагалі вважав зайвими («Бо що спільного має Гай-дикун з Гаєм-комуністом?») [10, с. 794], а трактування теми і проблеми (боротьба героя з «нездоровим» міщанським оточенням) називав трафаретним, тенденційним і недопрацьованим: «одужання» героя – «фальшиве», читач не вірить, що після того, як Гай покидає жінку і приєднується до робітників на Дніпрельстані, він справді віднаходить світло «дня» [10]. Навіть Майк Йогансен, колега Шкурупія на полі експериментаторського роману, зазначив (щоправда, у рецензії на поетичні збірки), що в київських панфутуристів, і в «короля футуроперерій» зокрема, «права рука не знає, що робить ліва»: «ліва рука виголошує в теоретичних статтях: «смерть мистецтву», виступає «за мистецтво для робітничих мас», а права «простягає індивідуалістичні, егофутуристичні твори». Отож, «деструкція панфутуристів, їхня руйнація мистецтва не так страшні, як вони їх малюють» [5, с. 778].

Однак роман «Двері в день» цікавий насамперед тоді, коли намагаємося розпізнати в ньому не так авторські інтенції, як інтенцію тексту, що промовляє навіть всупереч авторській волі. Хоча вже на початку ХХІ століття дослідники продовжують наполягати на тому, що «теоретичний дискурс Гео Шкурупія [...] скерований на послідовну реалізацію теоретичних засад футуризму у власній літературній продукції» [2, с. 7], насправді про «послідовну реалізацію» говорити важко. Безперечно, у творі простежуємо, як зазначив Ю. Данькевич, «руйнацію усталених форм», «авангардну композицію», «творення власного концепту міста» та «урбанізованих персонажів», але, як аргументовано доводять згадані вище рецензенти-сучасники, «програму» якраз не зовсім вдається авторові втілити на належному рівні. Естетична вартість твору пов'язана передусім із тим, що поетика роману не вкладається в прокрустове ложе футуристичних вимог. Подібний відхід від власних теоретичних настанов у художній творчості – не рідкість для світової літератури. Згадати хоч би натуралістів, які пропагували так звану антиестетику, відмову від вимислу, абсолютну об'єктивність та фотографічну точність у відтворенні дійсності, але у своїй прозі мимоволі залишали місце для імпресіоністської поетики, принаймні елементів художнього домислу тощо.

Гео Шкурупій у програмних виступах («Платформа й оточення лівих», «Чому ми завжди на барикадах», «Реконструкція мистецтва», «Нове мистецтво в процесі розвитку української культури» та інших працях) наголосив, що обличчя «нової генерації» визначають індустріалізація, раціоналізація, інтернаціональні орієнтири, революційна

ідеологія й абсолютно нова фактура мистецтва, яка відповідає культурі міста, кам'яних будівель, залізниць, заводів, фабрик і лабораторій [див.: 11, с. 727, 708–710, 695]. Мистецтво «переходової доби», яке Гео Шкурупій розглядав як мистецтво майбутнього, – це не просто експерименти «штукарів, вигадників [...]», що не мають під собою ґрунту», це протест проти «хуторянства та просвітянства», «національної обмеженості й провінційності», це «бунт і рух», що приходять на зміну «тиші та мрійливості» [11, с. 715, 744]. Композиція таких мистецьких творів, матеріал, покладений у їх основу, чи художні засоби можуть бути найрізноманітніші, але головне, про що повинен дбати автор, – оригінальність архітекτονіки. Представники «нового мистецтва», на переконання Шкурупія-футуриста, не повинні намагатися «бути подібними до Толстого» [11, с. 721], «культивувати традиційні форми Нечуй-Левицьких», вдаватися, як Юрій Яновський, до «фальшивого естетизму» романтики чи, подібно до Миколи Хвильового, запозичати в Європи «те, що там уже застаріло на п'ятдесят років». Письменники «нової генерації» пропонують робітничу тематику, мистецтво, яке відповідає соціальним замовленням реконструктивної доби, на відміну від мистецтва «вищого філософського порядку» М. Хвильового чи В. Підмогильного [11, с. 745–749].

Водночас переконання автора цих тез насправді не такі вже однозначні. По-перше, навіть як теоретик, Гео Шкурупій у своїй «Реконструкції мистецтв» наголошував на потребі ґрунтовного вивчення і засвоєння кожного «ізму». Потрібно відібрати у всіх попередніх напрямів і стилів «технічні надбання, що можуть стати нам у пригоді при оформленні соціального замовлення», а також при витворенні нового стилю, що буде не «синтетичним», «механічним поєднанням» попередніх естетичних практик, а «свіжим організмом» [11, с. 756–757]. Така позиція дуже добре підтверджує міркування Ю. Лотмана про механізми творення текстів культури: нові тексти, претендуючи на статус нової культури, своєрідної «антикультури», часто заперечують попередні, позбавляють їх статусу «авторитетних», але, в кожному разі, навіть відкидаючи створене раніше (не кажучи вже про модифікацію), автори демонструють пам'ять про ці тексти. Культура постає як знакова система, що сконденсувала певний досвід і правила, тоді як «антикультура» часто будується ізоморфно до «культури», за її подобою. Вона сприймається як культура зі знаком «мінус», але не в негативному значенні, а в розумінні знака протилежності, своєрідного дзеркального відображення [див.: 6, с. 495].

По-друге, протест проти мистецтва «філософського порядку» не заважає Шкурупію-теоретикові наголошувати, що новий стиль у мистецтві має бути пов'язаний не так із емоційним, як насамперед із інтелектуальним впливом на читача [11, с. 758]. Такі акценти засвідчують, що тенденція до інтелектуалізації та філософізації письма, притаманна літературі ХХ століття, як мінімум, не була письменникові абсолютно чужою. До того ж, що найцікавіше, у власних художніх творах Гео Шкурупій, граючись із традиційними наративами, де-факто виходив за межі звичайної гри з формою та не обмежувався творенням нового героя, співзвучного з настроями індустріальної доби. Він запропонував особливу філософію мистецтва, а подекуди навіть філософський погляд на людину і світ, ніби підтверджуючи своєю творчою манерою спостереження Х. Ортеги-і-Гасета: новий стиль «виростає із свідомого

заперечення традиційних стилів» – заперечення, яке, з одного боку, «дає задоволення митцеві», а з іншого, забезпечує дистанцію, необхідну для того, щоб «бачити», навіть якщо доведеться дивитися на зображення «людини, якнайменше схожої на саму себе» [7, с. 251, 255, 265].

На перший погляд, справді роман справляє враження мішанини жанрових форм і стилів, що повинна зруйнувати будь-які традиційні уявлення про структуру художнього твору. У першому розділі в більш-менш звичний виклад вклинюються розлогі фрагменти з газети, які детально – по пунктах – інформують про заходи уряду. «Передмова», що традиційно «передує» будь-якому викладові, з'являється в другому розділі. Коли ще читач не може скласти уявлення, що ж стане основним предметом зображення у творі, наратор шокує свого адресата розповіддю про труни (розділ «Бюро трун») чи описом речей у комісійному магазині (розділ «Річ»), де поруч співіснували мисливська рушниця, мідний таз і картина невідомого майстра, на якій зображені могутні хащі допотопного лісу та «страшний рик» доісторичної потвори. Як зазначає наратор, «безпосередньо до оповідання ні картина, ні комісійна крамниця не стосуються» [11, с. 452], однак саме картина впродовж усього роману слугуватиме містком між сучасністю і давно минулими епохами. У своїй творчості авангардисти часто приділяли увагу несподіваним і навіть абсурдним речам (згадати хоч би персонажа роману В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком», митця Стефана Хоминського, який був переконаний, що «полагоджена туфля – найкраща поема»), тому таке, на перший погляд, безглузде співіснування того, що «не стосується» наративу, цілком зрозуміле.

Однак у згаданому «безглузді» насправді прихований особливий «глузд» авторської поетики. Роман «Двері в день» теж спершу здається подібним поєднанням абсолютно несполучуваних речей: подорожні нотатки про Трипільські гори і Дніпрові пороги привертають увагу дивними акцентами («міркування про кактуси та вербу»); поміж історичними й доісторичними частинами наратор дозволяє прозвучати лекції про Дніпрельстан, не забуваючи запропонувати розділ «Дія знову вертається на своє місце»; представлена за кінематографічним принципом розповідь про повстання успішно узгоджується з класичною історією «хатнього будівництва» (одруження Теодора Гая і Марії, налагодження сімейного побуту та родинного бізнесу), філософським осмисленням «єства речей» чи написаними в стилі трилеру розділами «Дивовижна крадіжка» чи «Дивовижний похорон». Таку фрагментарність не варто вважати невмотивованою грою, зосередженою на самій собі. По-перше, печерних людей і будівництво Дніпрельстану, Гая-робітника і Гая-дикуна-винахідника, викрадення трупа і химерний похорон поєднує оніричний простір, у якому фантазія персонажа перемішується з його дійсною біографією і в якому цілком можливими є стрибки навіть через тисячоліття. По-друге, «гра в чорний роман» [1, с. 176], експериментування з елементами різних жанрів (новели, репортажу, сценарію, повісті, лекції, трилеру, детективу тощо) перетворюється на творчий діалог із читачем, при якому автор, використовуючи традиційні художні прийоми, оголює і водночас, за спостереженням О. Льницького, «розвінчує» їх. Гео Шкурупій може «підкорятися диктатові жанру», а може «свідомо поборювати його», він начебто «догоджає конвенційним читацьким

бажанням», пов'язаним із очікуваннями, наприклад, пригодницького оповідання, але водночас «перед нами щось не те, чим воно видається» [4, с. 324].

Намагаючись відповідати духові індустріальної епохи, Гео Шкурупій протиставляв культуру технізованого міста предковичній природі. Якщо доісторична епоха асоціюється зі «запашним повітрям», «великою рікою», «густим лісом» [11, с. 531], який тільки намагається освоїти людина, то ХХ століття вимагає, щоб електрика була у кожній хаті, щоб на шляхах «залунали сирени автомобілів, автобусів і мотоциклів», і навіть славетний Дніпро, який оспівували митці і який красою та силою дивував народи, перетворився на могутню водну артерію, став насамперед «джерелом енергії» [11, с. 561–562]. Потреба такої пейзажної «еволюції» цілком зрозуміла для письменника-футуриста, однак Гео Шкурупій свідомо чи мимоволі виявив інший бік проблеми. Протиставлене природі місто вражає «брудними помешканнями» і «хрипкою музикою» пивної [11, с. 443], турбіни, екскаватори, машини і трактори не просто з'являються в навколишньому просторі, – вони «мусять *замінити* (курсив мій. – М. Г.) тополи на нашому обрії» [11, с. 562], славетні Дніпрові пороги, скелі та кургани починають заважати індустріалізації, і робітники «рвуть набоями гранітові скелі», демонструючи «бій людини з природою» [11, с. 630]. У кожному разі, освоєння природи і спрямування її в практичне русло залишає відбиток на специфічній тональності пейзажів, які немовби приходять із класичної літератури, але оздоблені подихом індустріальної доби: «Десь над міськими парками й садами [...] блищали золоті сузір'я, десь під мостом тихо плюскала ріка, пронизана світлом електричних ліхтарів» [11, с. 444] або «А там, на обрії [...] величезна лінія вогнів. Це ілюмінація [...] Таке вражіння, що ніби хтось зібрав усі зорі з неба в жменю і розсипав їх у блискучу воду Дніпра [...] Ближче, і феєрія зір стає лінією електричних ліхтарів» [11, с. 620].

Кожна деконструкція, якщо пригадати твердження Ж. Дерріди, передбачає «розрізнування як умову означування» [3, с. 140], відсутність, приховану в присутності, значення, яке виникає на стику різних структур і різних мов (у семіотичному розумінні слова). Власне, ці принципи деконструкції працюють не лише у пейзажах, але й при спробі переосмислити різні стилі та жанри традиційної літератури. Намір досягти пародійного ефекту, про який свідчать програмні настанови автора, в окремих епізодах чи навіть розділах справді реалізується і є досить успішним. Наприклад, змальовуючи портрети персонажів, Гео Шкурупій спершу пропонував типові описи, звичні для середньостатистичного читача (Степан Терещук – сільський багатій «з тонкими стиснутими вустами, з хитрими зморшками» [11, с. 444], Оксана Совз – «огрядна молода жінка з пухким гарненьким обличчям, з чорнявим, трохи розкуйовдженим на скронях, волоссям» [11, с. 475] і «стрункими ногами» [11, с. 473]), але подекуди іронічний голос-коментар дає підстави робити висновки про неприйняття класичної манери творення зовнішніх і внутрішніх портретів персонажа. Теодора Гая приваблює Терещукова донька Марія – білява дівчина з блакитними очима, що нагадують «фіорди чарівної географічної мапи» [11, с. 498], однак наратор доволі скептично налаштований щодо поетично-гіперболічних персонажєвих порівнянь: «коли б він справді побачив те, що утворила його уява, можливо, що він сам – творець – злякався б її й одразу зрікся

б. Хіба не відомо, що всі закохані [...] перебільшують принади та красу свого об'єкту, і все їм ввижається в інших фарбах та розмірах [...] уявляють собі таку жінку, в якій очі – як фіорди, постать гнучка й тендітна, як лозина, біляве волосся – лани спілого жита, руки теплі та ніжні, як пелюстки якоїсь незнанної квітки, уявляють собі це – і намалюйте» [11, с. 500].

Іронічно-пародійні нотки в голосі наратора з'являються також у спробах передати атмосферу, в якій відбуваються ті чи інші події: село Зігнути Вільхи, куди Теодор Гай разом із товаришами приїхав вимінювати фабрикати та крам на хліб, ще зберігає ознаки традиційного рустикального простору, але водночас «вже давно не існує тих мрійливих пейзажів, до яких звикли читачі» [11, с. 486]. Порушуючи характерні для класичної літератури теми, автор теж відмовився від традиційного їх трактування (Оксана Совз вийшла заміж за вдівця, доглядає трьох його дітей, успішно провадить домашнє господарство, але поміж іншою інформацією з'являється згадка, що ця жінка, минуле якої для багатьох оповите таємницею, насправді була дуже легковірною, а відтак вона часто ставала об'єктом сусідських жартів та насмішок). Не без іронії Гео Шкурупій використовував елементи відомих ще з XIX століття жанрово-стильових структур. Представляючи в авантюрно-детективному, а подекуди навіть трилерському, форматі історію з викраденням трупа, автор запропонував читачам натуралістичні картини: «В купі лежали понівечені й гнилі трупи чоловіків, жінок і дітей, білі хробаки ворушились в ній, і пахощі трупної отрути стали ще солодшими» [11, с. 466]; старому доглядачеві анатомічного театру сниться, ніби понівечені тіла людей починають рухатися, але виявляється, що рух у середовищі мертвих всього лиш спровокував Теодор Гай, проникнувши в морг у пошуках тіла загиблого маляра.

Однак пародійний ефект не завжди є таким очевидним. Інколи навіть складається враження, що автор мимоволі потрапляє під вплив того, що збирається заперечити, чому намагається протиставити щось новіше і сучасніше. «Мандрівка» в доісторичний період привертає увагу до людей, які великими ордами просуваються лісом у пошуках кращого пристановища, полюють на диких звірів і розмальовують свої тіла візерунками в знак перемоги над ведмедями чи левами, воюють кам'яними сокирами з буйною рослинністю, живуть великими спільнотами у печерах, потрохи вчаться приручати диких звірів, підтримувати чи навіть викрешувати вогонь і, намагаючись досягти довколишній світ, міркують, де ж те провалля, у яке на ніч впадає сонце. Події, що відбуваються з Гаєм-дикуном, Оленячим Рогом, Ведмежим Зубом, Червоною Вишнею (імена цих персонажів одразу спонукають поінформованого читача пригадати твори пригодницького жанру), справді можуть викликати іронічну посмішку в людини індустріальної епохи, але водночас заводи і фабрики, які кидають виклик природі у XX столітті, програють атмосфері густого лісу, великої ріки чи первозданного каменю, що дають змогу торкнутися чогось прадавнього, предковичного і навіть вічного.

Симпатії до людей прадавньої епохи відчуються також у змалюванні персонажів. Якщо «фіордисті очі» Марії супроводжував іронічний коментар наратора, то портрет дівчини з семантично забарвленим іменем Сонячний Блиск уже позбавлений насмішкливої тональності і, навпаки, викликає радше захоплення читача: «Він бачив

дівчину надзвичайної краси. Її тигряча шкура сповзла трохи вниз і відкрила рожеве тіло. Її волосся було золоте, як спіла позолочена сонцем трава. Воно курчавою короною оздоблювало гарне довгасте обличчя і цілим водоспадом спадало до ніг. Проміння сонця сліпуче відбивалися в ньому» [11, с. 590]. Зрештою, навіть Теодор Гай, втомившись від свого оточення і щоденного життя, згадує про славетних дідів – «запорожців, лицарів гострих шабель і незнані відваги», «мужніх чумаків» [11, с. 604], – а в своїх мріях «бачить себе дикуном Гаєм, дикуном, що винайшов огонь і безоглядно та злочинно закохався» [11, с. 597]. Мрії, чи «сни наяву», є тією цариною, де людина має змогу відійти від реальності, стати бажаним Іншим, і в цій сфері, очевидно, персонаж ідентифікує себе радше з дикуном-винахідником, що живе природою, ніж із пролетарем-революціонером. Щоправда, згодом Теодор Гай дорікатиме собі за власні фантазії, які, на його переконання, межували з «цілковитим божевільям» і яким лише «місце в романах» [11, с. 604]. Порятунком від нудної буденщини і марень у стилі «казок Шехерезади» він вирішить шукати у втечі на Дніпрельстан, де можна працею власних рук долучитися до будівництва нового дня. Однак цей «день» не випадково вже критикам-сучасникам здавався «доволі сіреньким» [9, с. 792], – зведений до проблеми технічного прогресу, він виявився лише даниною програмним настановам письменника, тоді як глибини авторської філософії варто шукати насамперед у мріях та фантазіях персонажа.

«Глибший» погляд на світ з'являється також тоді, коли автор готує підґрунтя для розвитку авантюрного сюжету. «Дивовижній крадіжці» тіла з моргу і покупці труни передує розділ «Герой», у якому Теодор Гай (ще не названий, а відтак не ідентифікований читачем) напружено стежить за людьми – як, зрештою, з'ясовується, в очікуванні на катастрофу. Його увагу привертають трамваї та автомобілі, задушене цуценья, молода жінка з дівчинкою, що ледве не потрапила в дорожньо-транспортну пригоду. Уже згодом, коли Гай вирішує викрасти тіло загиблого маляра, стає зрозуміло, що це блукання вулицями міста було відправним пунктом для подальших авантур, однак спершу цей «герой» дещо нагадує персонажа з відомого оповідання Е. По «Людина натовпу». Навіть більше, зіставлення текстів Гео Шкурупія і Е. По дає змогу читачеві зрозуміти, що авторові роману «Двері в день» ідеться вже про зовсім інші акценти – не психологічні, не авантюрно-пригодницькі, а радше інтелектуально-філософські: чоловік чекає на катастрофу, але водночас боїться її, він з розчаруванням відвертається, коли бачить, що людина уникає смерті, але відчуває дивну провину перед розбитим тілом, бо не може позбутися враження, що своїми бажаннями і спостереженнями привертає катастрофи.

Подібні зіткнення структур спостерігаємо також у спробі протиставити різні мистецькі стилі в експліцитний спосіб, тобто не через власні витворені художні форми, а через мистецтвознавчі висловлювання-роздуми з приводу відповідних проблем. Як справжній футурист, Гео Шкурупій полемізує з класиками і традиційною манерою творчості, що важко узгоджується з «міською культурою», а інколи навіть із дійсністю. У своїх подорожніх записках Теодор Гай зазначив: «Тарас Григорович Шевченко був великий гіперболіст. Ця думка виникає несамохіть, коли подорожуєш Дніпром і бачиш його цілу добу. Тоді поволі переконаєшся, що всі його якості трохи перебільшив великий

співець його просторів та берегів [...] Спереду на обрії повстають чорні хребти гір. Це, звичайно, не гори, це кручі [...] Такий спокійнісінький старуган Дніпро, хіба він може ревти? Він лише муркотить, гріючись, як кіт під сонцем, або прохолоджуючись під зоряним блиском» [11, с. 614–616]. Скептичну оцінку в персонажа викликає і молодий хлопець, що в солон'яному брилі та вишиванці, імітуючи сліпого кобзаря, співає славу Шевченкові, і опоетизовані в белетристиці пейзажі («українські прерії (рівнини) відрізняються від мексиканських лише тим, що в Мексиці ростуть кактуси, а в нас – верба. Індійці відрізняються од наших селян-рибалок тим, що плавають у пірогах, а наші рибалки – в човнах, що нічим не відрізняються од пірог» [11, с. 619]; замість «велетенських водоспадів» на Дніпрових порогах і запорожців, що в легких чайках пропливають поміж ними, подорожні бачать лише «шматки дивовижних скель», і «вода струмками дзюркоче поміж ними» [11, с. 625–627]). Інколи в манері творення пейзажів можна простежити пародіювання не лише літературних творів, а й візуального мистецтва: «Серед скель острова у воді Дніпра стояв вороний гордий кінь; його чорна шкіра, змочена водою, аж мигтіла в промінні ранкового сонця. Гола дівчина, засмажена сонцем, але біла як сніг у порівнянні зі шкірою коня, навколішках стояла на його спині й мила його. Вони обидва стояли до нас задом, і цей ракурс ніби було взято з картини голландської школи» [11, с. 628].

Дискурсів класичного мистецтва Гео Шкурупій протиставляв літературу та культуру сучасності. Він цитував своїх колег по перу – Томазо Марінетті («Автомобіль прекрасніший за статую Самофракійської перемоги» [11, с. 562]), Михайля Семенка (його вірш виконує роль епіграфа до розділу «На вантажному потязі»), але водночас заперечення попередніх текстів культури в романі «Двері в день» усе-таки не є абсолютним. У розділі «Передмова» згадка про старовинних майстрів пензля (Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело) уже не звучить як відмова від традиції. Це радше мимовільне бажання віддати належне «алхімікам і винахідникам», які не лише малювали, а й самі робили полотна і фарби, «глибоко відчували процес своєї мистецької роботи, вони заглиблювались у самий матеріал, і в їхніх руках він набував чудових форм» [11, с. 450]. Митці ХХ століття, безумовно, викликають захоплення в наратора, він навіть схильний погодитися з тим, що «найкращі сучасні романісти – це машиністки, бухгалтери, робітниці, селяни». Щодня вони проживають цілі романи (або наяву, або принаймні у своїх мріях і фантазіях), а буденність справді варта зображення, якщо вміти розкрити її прихований сенс. Однак якраз така масовізація літератури спонукає наратора поставити риторичне запитання: «Чи не тому тепер так багато пишуть і так мало письменників?» [11, с. 451].

Специфіка сучасного мистецтва – не єдине питання, яке намагається осмислити Гео Шкурупій. Попри домінування простору гри в романі, автор вдається до серйозних філософсько-інтелектуальних рефлексій, які змушують задуматися над ключовими проблемами існування людини та світу. Іноді такі роздуми позначені відтінком іронічності, що цілком відповідає духові футуристичного епатажу. Наприклад, намагаючись усвідомити суть відмінностей між сучасною жінкою та жінкою-дикункою, наратор роману констатує, що ця відмінність «величезна»: «В процесі культурного

розвитку гола жінка-дикунка силкується поволі одягнутись, в той час як сучасна європейська жінка все швидше й швидше роздягається» [11, с. 561]. Хоча симпатії автора-футуриста до технічного прогресу очевидні, читач неодноразово відчуває потребу замислитися над наслідками вторгнення цивілізації в життєвий простір людини, його надмірної раціоналізації чи навіть механізації. У доісторичний період закони орди передбачали існування не так сім'ї, як спільноти: «Всі чоловіки належать усім жінкам, і всі жінки належать усім чоловікам. Хіба культурна людина може перешкоджати одна одній, – це лише звірі можуть ревнувати і проливати кров за самицю або самця [...] Адже навіть і дітям байдуже, хто їхні батьки» [11, с. 593–594]. Однак навіть за таких умов між Гаєм-дикуном і Сонячним Блиском виникає кохання, а старійшини роду, згадуючи свої молоді роки, захоплюються «дивовижним почуттям, що так сильно змінює кожну людину»: «І вони знають, що це почуття є двигун життя, воно рухає вперед усю людськість [...] Це – кохання. Все живе, що є на землі, мусить відчути його. Це закон, що житиме доти, доки існуватиме все, що є на світі» [11, с. 594]. Натомість Теодор Гай – персонаж, що живе у XX столітті, – покидає дружину, пояснюючи свій відхід раціоналістично-марксистською тезою: «Кохання – опіум, що замакітрує розум і волю людини. Звичка жити з однією жінкою призводить до утворення власності й зміцнення капіталістичних традицій [...] Я їду далі, вперед!» [11, с. 610]. Предки з давноминулих часів могли вірити в те, що земля має вигляд «великої долоні», за межами якої – прірва, куди на ніч заходить сонце [11, с. 572], бути «не розумнішими за звірів» [11, с. 574], на противагу обізнаній із різними науками людині XX століття, але, на відміну від цивілізованих сучасників, дикун знав, що не можна вбивати того, з ким трапилося нещастя, навіть звіра: «Це був закон. Тільки короткоморда гієна, що їла стерво, або боягузливі шакали могли робити таке злочинство» [11, с. 526].

Знання, яким володіє людина XX століття, щоправда, теж виявляється дуже відносним. Доісторичний Гай, намагаючись пізнати «єство речей», замислюється над сутністю води, вогню, сонця, дерева чи каменю. Він припускає, що людина, яка вивчить закони співіснування речей та опанує природу, буде володарем землі, однак читач XX століття змушений поставити ці переконання під сумнів. Гаєві-сучасникові вже відомо багато чого з того, про що його доісторичний предок тільки починав мріяти. Якщо Гай-дикун замислюється над потребою «знайти таку річ, щоб не тонула повітрі» [11, с. 572] і дала змогу людині літати, то сучасники Теодора Гая, як свідчить історія літакобудування, вже знають про успішні спроби піднімати в небо літальні апарати. Але чим більше людина пізнає світ, тим більшою стає сфера її незнання. Гай-дикун усвідомлює: «Багато дечого люди вже вміють, але ще більше заховано од них, і не вистарчить життя жодній людині, щоб пізнати все [...] лише діти й діти дітей колись довідаються про те, що заховує в собі кожна річ [...] кожний зокрема довідається про щось і розкаже іншим, і лише остання людина знатиме все, що було раніш, що є й що буде далі з усім, що оточує її. Остання людина. Це буде якась надзвичайна людина [...]» [11, с. 572–573]. Ці погляди на особливості буття-людини-у-світі дають підстави читачеві побачити ледь помітну полеміку доісторичного персонажа з Гаєм цивілізованої сучасності, який часто програє своєму предкові в такому діалозі крізь тисячоліття.

Філософські рефлексії, позбавлені авангардистсько-епатажної тональності, з'являються також з приводу інших проблем людського існування. Міркуючи над взаємозв'язком життя і смерті, який виявляє таємницю людської непроминальності, Гай-дикун покликається на досвід і мудрість старійшин: «Що стає з людиною, коли вона вмирає? Старі говорять, що людина стає знову землею, як і була раніш. Із землі згодом виросте трава або інша рослина, і цю рослину з'їсть який-небудь звір, а звіря з'їсть людина, і померлий знову житиме в новій людині, цебто починає життя спочатку» [11, с. 579]. Однак після цих тверджень ініціативу бере інший голос – наратора або навіть «іншого я» самого Гая, – який ніби полемізує із попередньою істиною: «Предки живуть через те, що продовжується рід. Вони ще за життя частки себе самого передають своїм дітям, а та сила, що рухала їх, залишається в тих речах, що їх вони створили або винайшли. Діти помруть, і діти дітей помруть, а речі лишаються» [11, с. 579].

Теодора Гая, сучасника індустріальної епохи, питання життя і смерті приводять до роздумів над проблемами ідентичності людини та її місця у світі. Спостерігаючи за нібито власним похороном, Гай усвідомлює безглуздість усіх самогубств, адже вони не лише є злочином людини супроти самої себе, а й засвідчують байдужість усього світу до трагедій маленької людини: «Нікому-бо звичайно до цього не було діла [...] Люди будуть жити, будуть дерева рости, а земля рухатись» [11, с. 602]. Людина, яка є унікальною сутністю, як виявляється, може зникнути, не змінивши існування самого світу, тому Теодор Гай наважується на зміну власної сутності. Він позбавляє себе у перукарні власного обличчя, прощається зі своїм іменем, що служить у суспільстві найважливішим ідентифікатором особи і, сприймаючи всі ці метаморфози як «театральну виставу, яка дозволяє скинути старе набридле вбрання» [11, с. 602], має намір розпочати інше життя. Однак, умертвивши власну ідентичність, Теодор Гай перетворюється на «натяк», «привид», «тінь минулого» [11, с. 462] чи навіть «людину без тіні» [11, с. 467]. Замислюючись над тим, що людина із загубленою у життєвих просторах тінню стає безвільною і непотрібною, не здатною «знайти саму себе», персонаж Гео Шкурупія спонукає поінформованого читача пригадати численні сюжети світової літератури зі схожою проблематикою (згадати хоч би відомий твір Адельберта фон Шаміссо «Незвичайна історія Петера Шлеміля»). Такі паралелі, з одного боку, поглиблюють філософський вимір роману «Двері в день», а з іншого, демонструють, що його автор, вдаючись до елементів авангардистського епатажу, насправді, подібно до свого персонажа, провадив «театральну виставу», скидаючи з вічних проблем людського існування «старе набридле вбрання», але залишаючи їм право на життя у новій формі.

Отож, Гео Шкурупії у своєму творі «Двері в день», хоч і мав намір прийти через експеримент і деструкцію попередніх текстів культури до нової форми і нового стилю, насправді вийшов далеко за межі звичайного експерименту з формою. Деконструюючи традиційні способи письма, граючись із класичними наративами, письменник створив цікаву інтелектуальну пропозицію – як із приводу того, яким повинно бути сучасне мистецтво, так і про те, чим є людина у сучасному світі, чи здатна вона його раціонально пізнати і чи повинна підпорядковувати розумові все своє життя, ким людина є супроти вічності і, зрештою, для самої себе.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бернадська Н. І.* Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Н. І. Бернадська. – Київ : Академвидав, 2004. – 368 с.
2. *Данькевич Ю. В.* Художня проза Гео Шкурупія: проблеми поетики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «укр. літ-ра» / Данькевич Юлія Володимирівна. – Харків, 2008. – 20 с.
3. *Деррида Ж.* О граматології / Жак Деррида. – Москва : Ad marginem, 2000. – 511 с.
4. *Гльницький О.* Український футуризм (1914–1930) / Олег Гльницький. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.
5. *Йогансен М.* Рецензія на книги «Барабан», «Психетози» / Майк Йогансен // Шкурупій Г. Вибрані твори / Гео Шкурупій. – Київ : Смолоскип, 2013. – С. 778–780.
6. *Лотман Ю. М.* О семиотическом механизме культуры / Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский // Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. – С. 485–503.
7. *Ортега-і-Гасет Х.* Дегуманізація мистецтва / Хосе Ортега-і-Гасет // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гасет. – Київ : Основи, 1994. – С. 238–272.
8. *Пуніна О.* Гео Шкурупій, король футуроперерій / Ольга Пуніна, Олег Соловей // Шкурупій Г. Вибрані твори / Гео Шкурупій. – Київ : Смолоскип, 2013. – С. 5–53.
9. *Старинкевич Є.* Рецензія на роман «Двері в день» / Єлизавета Старинкевич // Шкурупій Г. Вибрані твори / Гео Шкурупій. – Київ : Смолоскип, 2013. – С. 785–792.
10. *Теліга І.* Рецензія на роман «Двері в день» / І. Теліга // Шкурупій Г. Вибрані твори / Гео Шкурупій. – Київ : Смолоскип, 2013. – С. 793–796.
11. *Шкурупій Г.* Вибрані твори / Гео Шкурупій. – Київ : Смолоскип, 2013. – 872 с.

*Стаття: надійшла до редакції 28.03.2017
прийнята до друку 11.04.2017*

DECONSTRUCTING THE TRADITIONAL NARRATIVE AS AN INTELLECTUAL GAME IN THE NOVEL «THE DOOR TO DAY» BY GEO SHKURUPIY

Maryana HIRNYAK

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Literary Theory and Comparative Studies,
1, Universytetska Str., Lviv, 79000, Ukraine,
e-mail: maryana_hirniak@yahoo.com*

Dealing with the novel «The Door to Day» by Geo Shkurupiy, the article studies the authorial experimentalist searches related to deconstructing the traditional narrative structures. Although theoretical premises of the writer-futurist primarily envisaged the industrialization of themes, revolutionary ideology and «new texture of art», caused by urbanization and distanced as much as possible from traditional writing, Geo Shkurupiy demonstrates the creative adoption and reinterpretation of the achievements of classical literature and thus discovers how the mechanisms of «memory of culture» work. The writer departs from traditional views on the structure of the literary work (the breach of the logic in arranging the

chapters, fragmentariness of narration) and creates an impression of the mixture of styles and genres (story, detective story, thriller, reportage, screenplay etc.) by combining incompatible – at first sight – things, i.e. a story about prehistoric era and lecture on Dniprelstan. Yet, carrying out the experiments with traditional artistic devices, he simultaneously uncovers and modifies them, continuously destroying – in this way – the readers' expectations from the text. Geo Shkurupiy deconstructs classical landscapes by adding the nuances of industrial epoch, parodies the portraits of characters typical of traditional literature and refuses from the traditional interpretation of the themes, characteristic for the classical literature. However, the tone of parody is not absolute. At times, the author involuntarily gets under the influence of the things he has intended to object: landscapes with plants and factories are frequently defeated by the atmosphere of dense forest, big river or primeval stone; the character-proletarian imagines himself in his dreams as the ancient ancestor who lives by nature; admiration for futurists and debates with classics are combined with the desire to pay tribute to the artists of the past which were the real masters of their craft. In addition, Geo Shkurupiy objects to the art of «philosophical order» and embarks on the profound philosophical-intellectual reflections via narrators and characters. These concern authorial views on the classical and modern (for the author) art, the rational view of the world and irrational elements ruling over man, the limits of human cognition, the problems of intrusion of civilization into the living space of the human being, the interrelation between life and death, identity of the human and his/her being-in-the-world.

Keywords: deconstruction, experiment, tradition, artistic device, genre, style, game, philosophical reflections.