

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. Н. КАРАЗІНА

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**Гео Шкурупій — «останній дикун і поет». Провідні мотиви та
художня особливість збірки «Барабан. Вітрина друга»**

Кваліфікаційна робота
студентки 2 курсу
другого (магістерського) рівня
вищої освіти
спеціальності 035 «Філологія»
спеціалізації 035.01 «українська
мова і література»
Попової Вікторії Василівни

Науковий керівник:
Сподарець Михайло Павлович,
кандидат філологічних наук,
доцент

Харків — 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1	5
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ	5
1.1.Творчість Гео Шкурупія в оцінці критики 20-х років	5
1.2. Модернізм як мистецтво доби.....	9
1.3.Авангардизм, його співвідносність з модернізмом	15
1.4.Футуризм, деконструкція, динамізм	22
1.5.Поняття мотиву	27
РОЗДІЛ 2	30
МОТИВИ ЗБІРКИ «БАРАБАН. ВІТРИНА ДРУГА».....	30
<i>«Капелюхи на тумбах»</i>	<i>34</i>
<i>«Ви»</i>	<i>38</i>
<i>«Вони»</i>	<i>40</i>
<i>«Голод».....</i>	<i>42</i>
<i>«Залізна брама»</i>	<i>43</i>
<i>«Лірика футуриста»</i>	<i>47</i>
<i>«Мантри».....</i>	<i>47</i>
<i>«Барабан печалі».....</i>	<i>50</i>
<i>«Тайфунка»</i>	<i>51</i>
<i>«Семафори»</i>	<i>53</i>
<i>«Аерокоран».....</i>	<i>55</i>
<i>Квазіпоема «Лікарепопініада»</i>	<i>57</i>
Висновки	60
Література.....	65

ВСТУП

Актуальність теми дослідження полягає в необхідності глибшого розуміння внеску Гео Шкурупія і загалом футуристів в український літературний процес. Зважаючи на зростання в інформаційному полі інтересу до творчості поетів «Розстріляного Відродження», творчий доробок Г. Шкурупія заслуговує на детальний аналіз та більш ґрунтовне вивчення, що сприятиме кращому розумінню ролі і місця поезії українських футуристів доби «червоного ренесансу» в національному літературному процесі ХХ століття.

Об'єктом дослідження є збірка Г. Шкурупія «Барабан. Вітрина друга». **Предметом дослідження** є мотиви та художня особливість поезій збірки «Барабан. Вітрина друга» Г. Шкурупія.

Метою кваліфікаційної роботи є виявлення специфіки мотивів поезій збірки «Барабан» Г. Шкурупія.

Завдання сформульовані відповідно до поставленої мети:

- сформувати теоретичну базу дослідження, визначити поняття модернізм, авангардизм, футуризм, мотив;
- розглянути стан української поезії на початку 20-х років ХХ століття та роль футуризму у ній;
- простежити рецепцію творчості Г. Шкурупія критиками та літературознавцями;
- проаналізувати провідні мотиви збірки «Барабан», визначити художні особливості та футуристичні риси поетичних текстів цієї збірки;
- зробити висновки про роль і значення поетичної творчості Г. Шкурупія у розвитку українського футуризму.

Теоретико-методологічною базою кваліфікаційної роботи є праці європейських та американських теоретиків, культурологів і літературознавців (К. Грінберга, О. Ільницького, Ч. Петера, Л. Сасса, Д. Трессидера та ін.), а

також вітчизняних науковців (А. Білої, П. Білоуса, Т. Гундорової, Ю. Коваліва, С. Павличко, М. Сулими, А. Тимченко, І. Томбулатової, С. Холодинської та ін.), котрі досліджували різні аспекти українського літературного процесу першої половини ХХ століття, зокрема особливості модернізму та футуризму.

Методи дослідження. Відповідно до мети й завдань дипломної роботи використано такі методи, як описовий, культурно-історичний, а також метод мотивного аналізу.

Наукова новизна кваліфікаційної роботи полягає в детальному аналізі конкретних поезій збірки «Барабан», поглибленні розуміння особливостей футуристичної поетики у поетичному доробку Г. Шкурупія. Результати аналізу сприяють більш чіткому окресленню місця поета в літературному процесі початку ХХ століття та його впливу на подальший розвиток літератури.

Практичне значення роботи полягає в можливості використання одержаних результатів у навчальному процесі при вивченні української літератури ХХ століття як у закладах вищої освіти, так і під час вивчення української літератури в програмі ЗОШ, а також під час факультативних та позашкільних занять.

Структура роботи включає в себе вступ, два розділи, висновки та список використаної літератури.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ

1.1. Творчість Г. Шкурупія в оцінці критики 20-х років

Г. Шкурупій як один із провідних українських футуристів неодноразово привертав увагу сучасних йому літературних критиків, що оцінювали його творчість з різних точок зору. Оцінка творчості митця була неоднозначною. Одні критики визнавали його талант і новизну творчості, інші — критикували за відсутність новаторства та недорозвиненість стилю.

М. Йогансен у своїх оцінках Г. Шкурупія зазначив, що у його ранніх творах відчувається вплив О. Кручених та В. Маяковського, що, на його думку, обмежувало власний розвиток Г. Шкурупія. М. Йогансен зазначив, що не побачив нічого визначного у збірці, висловившись про неї так: «Це просто на десять літ запізнїла епатація» [Пуніна, Соловей, 2011, с. 780]. М. Йогансен критикував збірку «Психетози», проте позитивніше відгукувався про наступну збірку «Барабан»: «Такі речі, як «Залізна брама», «Лікарепопиніада», дозволяють сподіватися, що, коли Шкурупій скине з голови бутафорського ковпака «короля футуропрерій» і зречеться почесного рангу «тротуарного поета», то з нього буде, якщо не поет революції, то визначний поет революційної доби» [Пуніна, Соловей, 2011, с. 780].

Василь Роленко (Іван Кулик) в рецензії на «Психетози» висловлювався досить різко, критикуючи збірку за її неактуальність: «Коли я одержав нову книжку «короля футуропрерій» Гео Шкурупія «Психетози», — то перш за все подивився на дату. Я остовпів: 1922!... кому може прийти в голову безглузда ідея видавати в 1922-му році старе шмаття, котре вже до революції — навіть буржуазним естетам! — понабивало оскомину?» [Пуніна, Соловей, 2011, с. 775]. Звинувачував поета В. Роленко і в наслідуванні та відсутності власного стилю: «коли намагається Шкурупій таки довести, що він футурист, то

виходить Семенко, Хлебніков, Маяковський. Але нема Шкурупія. Нема» [Пуніна, Соловей, 2011, с. 775].

Інші критики були більш прихильні до Г. Шкурупія. В. Гаряїв хоча й відзначав абстрактність його поетичного доробку «короля футуропрерій», визнавав його здатність відчувати матеріал і використовувати кінематографічні принципи у побудові творів. «Для всього поетичного доробку Шкурупія характерна була настанова на сьогоднішній день, отже, певною мірою, на актуальність... Письменник зробив крок до художньої простоти» [Козир, 1998, с. 70—76].

М. Зеров у журналі «Червоний шлях» 1923 року писав: «З 1922 року ми маємо чимале літературне оживлення. З київської групи визначаються ще так звані «панфутуристи»: Михайло Семенко, Гео Шкурупій, Олекса Слісаренко. Це деструктивісти», «Здивовують і ображають міщанський смак, але даремно, бо смаку міщанського ні здивувати, ні, тим паче, образити нічим не можна». Такий коментар представника неокласиків можна назвати досить стриманим, однак без негативної оцінки. М. Зеров відзначає виразність та різноманіття української літератури 20-тих, визнаючи і авангардні течії, не зважаючи на свою приналежність до протилежного літературного табору [Данькевич, 2004, с. 26—29].

Є. Старинкевич відзначила складну критичну рецепцію творчості футуриста, яка «не знає подеколи, як взятись, як підійти до тих образливих «жахливих дітей» нашої поезії», натякаючи на несприйняття критикою новітніх форм і сенсів, запропонованих авангардистами [Червоний шлях, 1924, с. 10—11]. Як зауважила С. Холодинська, «переважна більшість і української, і російської літературної критики не спромоглася побачити те принципово нове в мистецькій практиці, що несли із собою футуристи», «Критики зводили все до рівня глузування, особистісних образ та, по суті, цькування молодих експериментаторів» [Холодинська, 2016, с. 33—34].

В той же час проза Г. Шкурупія отримала від критиків значно тепліше сприйняття, ніж поезія. Так О. Білецьким у журналі «Червоний шлях»

Г. Шкурупія було названо «вундеркіндом літературної сучасності», завдяки його вмінню літературно відобразити «романтичні настрої, яскраві фарби, незвичайні ситуації, авантюри й екзотику» своєї доби [Данькевич, 2004, с. 41]. Порівнюючи прозу футуриста з творами Л. Андрєєва, Г. Велса та О'Генрі, критик похвалив її за «іронічне сприйняття дійсності, об'єктивність і особливий ритм» [Данькевич, 2004, с. 41]. О. Білецький вважав книгу Г. Шкурупія «Переможець дракона» тонко орієнтованою на Європу: «Молодість зробила його збірник надміру літературною: майже кожне оповідання викликає книжкові спогади, але в цілому збірка Шкурупія — цікаве явище в нашій молодій белетристиці» [Ільницький, 2003, с. 323—324].

Я. Савченко, рецензуючи книжку «Переможець дракона», зазначає, що загалом вона «залишає позитивне враження», а письменник «має, безумовно, хист і певну культуру майстерності. Це виправдовує деякі недоречності першої прозової роботи». Критик висловив сподівання, що письменник-футурист зробить «цінний внесок в українську художню прозу», оскільки Г. Шкурупій на думку рецензента мав для цього «надійні дані» [Пуніна, Соловей, 2011, с. 784].

У 1929 році О. Полторацький назвав Г. Шкурупія «майже сформованим майстром». Ф. Якубовський аналізував велику прозу письменника, зокрема його роман «Двері в день». На думку критика, у цьому романі автор приходить до естетики «всезаперечення та агностицизму», яка ґрунтувалася на філософії символізму та є формалістичною. Для такого підходу характерним є домінування техніки над змістом, поза якою, як зазначає критик, формалізм «не хоче нічого бачити» [Пуніна, Соловей, 2011, с. 48].

Є. Старинкевич, погодившись з Ф. Якубовським, теж звернула увагу на форму твору, «фактурні заходи» авторка виділила як провідні. Однак, Є. Старинкевич відзначила, що такі особливості не завжди є позитивними: «...відміни й строкатість форми немотивовані». «Жоден із заходів літературного оформлення не усвідомлений автором остаточно в його функціональній ролі, жоден з них не загострений до того ступеня, коли його

починаєш сприймати естетично». В той же час, авторка відмітила, що творчі пошуки автора при побудові лівого роману «не позбавлені певного інтересу» [Пуніна, Соловей, 2011, с. 48].

Л. Смілянський оцінив особливість стилю Г. Шкурупія як механічну суміш «літературних чи близьких до літератури форм: сценарію, репортажу, стенограми лекції, публіцистики», які «механічно туляться одна до одної, будучи вклеєні в основну реалістичну новелу». Критик зазначив, що такий підхід матиме цінність лише як експеримент з формою [Пуніна, Соловей, 2011, с. 49].

А. Хуторян у 1929 році писав, що «у Гео Шкурупія...літературний шлях — складний і заплутаний». Творчість письменника-футуриста критик називав «суцільним формальним експериментом», зазначаючи наступне: «дарма, що Шкурупій має майже десятилітній літературний стаж, він ще не спромігся створити цілком завершену річ, яку можна було б назвати гармонійним синтезом його творчих шукань». Основною проблемою творчості Г. Шкурупія критик вважає експериментаторство як самоціль. Експерименту, як відзначив А. Хуторян «підпорядковується все, в тому числі й стиль, ідеологічна виразність» [Ільницький, 2003, с. 333].

Втім, не всі критики оцінили й прозовий доробок митця. Так О. Дорошкевич писав про оповідання письменника, що вони «дитячі своєю сюжетною будовою, що зовсім не варті друку». Аналізуючи оповідання «Штаб смерти» критик висуває думку, що «Шкурупій, покинувши зрадливу поезію, не знайшов ще свого прозового стилю» [Данькевич, 2005, с. 26—29].

Отже, можемо зробити висновок, що дебютна збірка Г. Шкурупія «Психотези» (1922) отримала переважно негативні відгуки, лишившись незрозумілою для тогочасної критики через свою експериментальність. Поета звинувачували у відсутності власного стилю, копіюванні, неактуальності. До пізнішої поезії митця, в тому числі й до збірки «Барабан», критики відносилися дещо м'якше, визнаючи її більш зрілою.

У 1930-х роках, в умовах зростаючої цензури та репресій, оцінка творчості Г. Шкурупія змінилася. Його поезія почала піддаватися критиці за формалізм та відірваність від потреб пролетаріату. Це відповідало офіційній лінії радянської літературної політики, яка все більше вимагала від письменників підкорятися ідеологічним канонам соціалістичного реалізму.

Таким чином, критика творів Г. Шкурупія відображала складну та мінливу ситуацію в українській літературі першої половини ХХ століття, коли новаторські пошуки часто наштовхувалися на нерозуміння або навіть відторгнення з боку частини літературної спільноти та влади.

1.2. Модернізм як мистецтво доби

У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» подане наступне визначення модернізму: «модернізм — складний і суперечливий комплекс художніх явищ, що визначив магістральні напрямки в мистецтві ХХ ст.» [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 342]. Для модернізму характерні: потреба в зміні, оновленні форм, засад та канонів, що вже існували; стрімкість та динамізм; прагнення бути відповідним сучасності, виражати погляд часу, відповідно до ступеня розвитку суспільства; відображення здобутків науки та техніки.

Однією з рис модернізму є безкомпромісне і принципово нове ставлення до сенсу та функції мистецтва. Новітнє мистецтво заперечує тезу про необхідність наслідувати природу, що була введена Аристотелем. Модерністи ж на противагу попередникам вважають основною суттю творчості самовираження автора. На відміну від започаткованої у ренесансній традиції гуманізму та гармонійності, модернізм декларує концепцію абсурдності існування особистості, світ зображується алогічним та ворожим до людини, свідомість індивіда зображується нецілісною, вона хаотична та підкорена підсвідомому, первісним інстинктам (модерністи зображували людську психіку згідно психоаналітичних концепцій, часто послуговуючись методом потоку свідомості). Автори-модерністи надихались переважно мистецтвом

добі Середньовіччя, значний вплив на їхнє становлення також мали роботи А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, З. Фрейда.

Модерністи відмовились не тільки від змісту, а й від усталених форм зображення. Це, зокрема, відмова від сюжету, композиції, характеру персонажа, хронологічного принципу тощо. Замість розкриття характеру персонажа митці послуговуються зображенням підсвідомих імпульсів та реакцій, основним об'єктом зображення є не дія, а відчуття. Логічне хронікальне зображення замінюється фрагментарним, застосовується прийом монтажу. Модерністи у своїх творах широко використовували підтекст, поліфонічність, важливим елементом була їхня міфотворчість [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 342].

Також виділено такі періоди модерного мистецтва: 1) декаданс — початковий етап становлення модернізму. Співвідноситься переважно з імпресіоністичним та символістським мистецтвом, створеним наприкінці XIX ст. 2) авангардизм — мистецтво 10-30 рр. XX ст. (як правило до авангарду відносять експресіонізм, абстракцію, драму абсурду та наближений до масовості поп-арт) [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 342].

Клемент Ґрінберґ у збірці лекцій «Модерн та постмодерн» зазначає, що «модернізм виник як відповідь на кризу в творчості та дійсності. Одним з аспектів цієї кризи було певне змішання стандартів, яке вніс романтизм». «Романтизм призвів до розмивання значень слова, неточності цих значень, їхньої приглушеності» [Клемент Ґрінберґ, 1979. с. 2].

Таким чином, К. Ґрінберґ розуміє модернізм як постійне намагання підтримувати естетичні стандарти, як відповідь на загрозу кризи мистецтва, загрозу втрати естетичної цінності, що виникають з боку соціального та матеріального середовища, яке змінилося під впливом вимог часу та нового і відкритого культурний ринок. Так модернізму розглядається як культурний рух, який полягає в зусиллях зупинити занепад естетичних стандартів, що може відбутися через демократизацію індустріальної культури. «Модернізм

визначає мистецтво як самоціль; естетизм і форма творчості, таким чином, є самостійними цінностями, митець та твір дистанціюються від релігії, політики і усталених норм моралі» [Клемент Грінберг, 1979, с. 6].

Чілдс Петер у книзі «Модернізм» визначає модерністське мистецтво як «традицію нового». Модернізм визначається як експериментальний, формально складний творчий рух, що має тенденцію пов'язувати уявлення про свободу художника від реалізму, матеріалізму, традиційного жанру та форми, містить у собі уявленнями про культурний апокаліпсис і катастрофу. Вчений зазначає, що модернізм може розглядатися як «обмежена в часі концепція або позачасова» [Чілдс Петер, 2009, с. 18], однак найчастіше до модернізму відносять твори, які є естетично радикальними, містять вражаючі технічні інновації, підкреслюють просторову форму на противагу хронологічній формі, тяжіють до іронічної манери і містять «дегуманізацію мистецтва».

Можна вважати, що модернізм виник як реакція на швидкі зміни, швидкоплинність і незахищеність індивіда у навколишньому світі. Це зумовило появу нового розуміння часу та простору, а саме означення його через швидкість, мобільність, комунікацію, динамізм, хаос. Так модернізм був певною реакцією на розчарування і зневіру у раціоналізований світ, на поступовий перехід від взаємозв'язків тісно згуртованої громади до анонімності міського суспільства, а також виражав спроби примиритися з цими змінами.

«Модерністське мистецтво підкреслювало складність і труднощі, а також підкреслювало, що культура змінилася у відповідь на епоху машин». «В значенні сексуальності та сім'ї модернізм запровадив нову відкритість з відвертими описами», вони часто «співчують фемінізму, гомосексуалізму, андрогінності і бісексуальності, торкаються питань обмежень нуклеарної сім'ї, які, здавалося, заважали пошуку особистих цінностей індивіда» [Чілдс Петер, 2009, с. 20].

Так модернізм розглядається як «естетична та культурна реакція на зміни у суспільстві». «Модерністи віддзеркалили у своїй творчості «нові умови

виробництва, обігу та споживання, що були породжені технологічними змінами». Також вони «виразили парадоксальні, чи радше суперечливі, тенденції до революційних і реакційних поглядів, страх перед новим і прагність до зникнення старого, нігілізм і фанатичний ентузіазм, переживання і відчай» [Чілдс Петер, 2009, с. 21].

Лоуїс Сасс у книзі «Безумство і модернізм. Божевілля у світлі сучасного мистецтва, літератури та думки» виділив такі основні характеристики модернізму [Сасс Лоуїс, 2004, с. 30]:

Авангардизм, змагальність

Для модернізму прикметні негативізм і антитрадиціоналізм, непокора авторитетам і умовностям, антагонізм та байдужість до очікувань аудиторії. Відчуження від традицій постає через іронію, відстороненість. Парадоксальність модерного мистецтва втілена у понятті «культури ворога» або «традиції нового» [Сасс Лоуїс, 2004, с. 30], єдиною константою якої є зміни, новизна погляду, розрив зі старими нормами.

Перспективізм і релятивізм

«Спільною особливістю більшості модерністських творів є невизначеність або множинність їхньої точки зору». Деякі автори зображують «наявність певної перспективи, тим самим визнаючи неминучу обмеженість цієї перспективи, деякі ж на противагу намагаються подолати ці межі». Вони відтворюють «різні погляди одночасно або зображуючи їх у динамічній послідовності» [Сасс Лоуїс, 2004, с. 30].

Дегуманізація, або зникнення активного «Я»

На початку XX століття розвиток людської свідомості супроводжується певною фрагментацією та пасивізацією, втратою власного «я» та втратою відчуття єдності, а також втратою здатності до ефективних дій. Створюється певне уявлення про безособовість індивіда, що протиставляється культу діяча, який був актуальним для доби романтизму (наприклад, у творі «Джокомо Джойс»). Л. Сасс називає це явище «безособовим суб'єктивізмом» або «суб'єктністю без суб'єкта» [Сасс Лоуїс, 2004, с. 31].

Дереалізація та «Недійсна дійсність»

Дереалізація має зв'язок з дегуманізацією, те, що Л. Сасс у своїй праці позначає як «втрату значної зовнішньої реальності». «Цей аспект може відображатися у двох різних формах — з акцентом або на втраті відчуття (реальність є зовнішньою), або на втраті значущості реального світу». У багатьох модерністських творах світ постає ніби дереалізованим, він втрачає субстанційність або об'єктивність. «У модерністському світотворенні его суб'єкта є пасивним, герой є лише безсилим спостерігачем подій, але має змогу виражати внутрішні переживання (дереалізація)». Персонаж може бути зображеним перетвореним на «машиноподібну сутність, поміщену в статичний і нейтральний світ («недісність»)» [Сасс Лоуїс, 2004, с. 32—33].

«Просторова форма».

«Враховуючи пасивізацію традиційні способи організації літературних творів стають менш життєздатними». Так модерністи шукають «альтернативні способи оповіді». До цих способів належать: «перевантаження сюжету міфічними структурами, рух від перспективи до перспективи, а не від події до події». Також це «використання метафоричних образів в якості повторюваних лейтмотивів, з метою з'єднання певних подій та стирання часу між ними» [Сасс Лоуїс, 2004, с. 33].

Іронія та відстороненість

Зображення об'єктивної дійсності вже не є головною ціллю сучасного мистецтва, натомість предметом зображення модерного мистецтва є світ «естетичних почуттів».

Згідно тез Л. Сасса, модернізм сприймається як відхилення від норми (в даному випадку відхилення від естетичних умовностей попередніх поколінь). Модернізм відходить від звичних форм взаємодії з дійсністю. Натомість модерністи обирають або крайню заглибленість усередину себе, (егоїзм чи соліпсизм), тому заперечують будь-яку реальність і цінність для зовнішнього світу, або ж обирають радикальний матеріалізм чи позитивізм, в яких природа й людина позбавлені всього усталеного та органічного.

Так Л. Сасс визначає новітнє мистецтво як таке, що «прагнення до крайнощів, через перебільшені об'єктивістські та суб'єктивістські тенденції або через нестримний ірраціоналізм». Це можна розглядати або як «вираження крайньої самосвідомості або скоріше відчаю (і часто безрезультатні) спроби втекти від відчуження та гіперусвідомленості» [Сасс Лоуїс, 2004, с. 37—38].

С. Павличко у своїй роботі «Дискурс модернізму в українській літературі» розглядає модернізм як філософію свого часу. Так «пізнання, скепсис та недовіра до цінностей минулих епох стали виразниками самої сутності нового покоління» [Павличко, 1999, с. 13].

Науковиця зазначає, що «для українського модернізму характерним є також протиставлення народництву» [Павличко, 1999, с. 109], оскільки провідні народні мотиви минулих епох вважалися застарілими та не актуальними з погляду модерних українських авторів. Так породжувалася культурна дискусія між народництвом та західництвом (модернізм співвідносився з інтелектуалізмом, урбанізмом та фемінізмом, а отже і з європейськістю). Українські модерністи поривали з табуованістю, культурними кліше, канонічністю.

Науковиця Т. Гундорова виділяє такі часові проміжки модернізму: ранній модернізм та високий модернізм. Ранній модернізм визначається як більш широкий за своїм естетичним спрямуванням та поєднує в собі більшу кількість неоднорідних концепцій, почасти навіть протилежних.

Філологиня також вирізняє територіальні особливості модерних культур, оскільки нове мистецтво разом з художніми аспектами не ігнорувало й політичні. Так разом з новою віхою в мистецтві наприкінці XIX століття формувались й нові нації. Націотворчі процеси відобразилися зокрема в літературах Ірландії, Чехії, Польщі та ін. Так, наприклад, у слов'янських країнах серед прошарку інтелігенції виникали ідеї про згуртування нації навколо єдиної спільної культури, така культура звісно мала бути «оновленою», мала відображати не старі канони та стереотипи, а новітні ідеї, таке мистецтво мало стати новою класикою. Політична ситуація наприкінці

XIX — початку XX століть (Перша світова війна, падіння Австро-Угорської та Російської імперій) призвела до зростання національної свідомості поневолених народів, «надавши «голос» націям та їхнім культурам». Таким чином, можна сказати, що однією з соціальних ідей, що мала вплив на модернізм була й національна ідея.

На думку дослідниці, в українській культурі модернізм відігравав й роль зброї для боротьби з провінційністю, простонародністю, бідністю літературних прийомів та жанрів. Українські модерністи повставали проти закорумпованості, тематичної обмеженості, стагнації культури; основною метою було долучення українського мистецтва до загальноєвропейської традиції. Модернізм відтак можемо вважати одним з чинників розвитку та становлення національних літератур та мистецтва.

Ще однією особливістю слов'янського модернізму, зокрема й українського, є відсутність розмежування тенденцій високої та масової культури. В той час як до європейського культурного канону зазвичай відносять твори, що належать до елітарної культури [Гундорова, 2009, с. 28].

1.3.Авангардизм, його співвідносність з модернізмом

На сьогоднішній день в наукових колах досі не з'ясована співвідносність понять авангардизм і модернізм. Так, як зазначає А. Біла, американські вчені визначають ці поняття як релевантні, європейські ж школи їх розрізняють. А. Біла виділяє «факт спільної маньєристичної (барокової) і романтичної спадщини; декадентських витоків авангарду і модернізм обоїльної причетності до кризи старого європейського наративу» [Біла, 2006, с. 25, с. 32].

У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» авангардизм визначено як «комплекс явищ у мистецтві 1-ої третини XX ст., якому притаманне прагнення до радикального оновлення змістовних та формальних принципів творчості, і як наслідок, відмова від канонів мистецтва епох, що передували йому» [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 10]. Серед авангарду виділяють такі стильові течії:

експресіонізм, футуризм, імажинізм, сюрреалізм, конструктивізм [Біла, 2006, с. 40—41].

Якщо модернізм ґрунтувався на філософських засадах концептуальних ідей Ф. Ніцше, то для авангардного наративу джерелами стали марксистський і фрейдистський дискурси. «Передумови виникнення фрейдистського і марксистського дискурсів є подібними»: обидва вчених представили концепції «нового прагматизму». Не зважаючи на всі відмінності філософських концепцій К. Маркса, З. Фрейда і Ф. Ніцше, спільним для них є заперечення цінностей, що ґрунтується на філософському нігілізмі [Біла, 2006, с. 16—18].

Авангардизм був не тільки культурним явищем, але й був пов'язаний з різними політичними таборами, зокрема з фашистами та комуністами. Авангардисти відмовились від ренесансних ідей наслідування природи і дійсності, моралізаторства, наявності мети творчості. Мистецтво авангарду було більше пов'язаним з Середньовіччям та первісним народним мистецтвом. Авангардизм характеризувався певним творчим анархізмом, епатажністю, скандальністю, аморальністю, намірами шокувати публіку. «На думку авангардистів, мистецтво повинно перестати бути чимось допоміжним стосовно дійсності... Воно повинно перетворитись у самодостатню цінність» [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 10].

Для авангарду також характерно руйнування принципу мімесису, змішування родів мистецтва, заперечення категорії краси, вираження саморефлексії; «авангард спирається на груповий стиль і позначений способом життя, сповненого богохульства і скандалу», «шукає шляхи «повернення» мистецтва» в повсякденне життя за допомогою перенесення духовних цінностей з художніх творів у «життєву практику» [Біла, 2006, с. 25—26].

Авангардні митці не бажали відтворювати чи перероблювати навколишню дійсність, вони вважали за потрібне створити свою власну дійсність, що існувала б у певному творі як міфотворчість і була б самоцінною. «Крайні художники та письменники авангарду прагнули проникнути в глибинні,

непізнані та неусвідомлені сфери буття». «Відходили від видимої реальності, показували її не такою, якою ми її «бачимо», а такою, якою ми її «знаємо» (звідси накладання простору)» [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 10].

Митці намагались передати трагічність та абсурд людського існування за допомогою відображення підсвідомого, зокрема за допомогою «автоматичного письма» та потоку свідомості. «Не випадковим постає заклик до дитячого, примітивного, дикунського, а водночас до пізнання галюцинацій сновидінь, наслідкового стану дії психотропних речовин» [Біла, 2006, с. 40—41].

«У літературі сформувався принцип мозаїчності, колажу, монтажу, багато в чому зобов'язаний кінематографічній техніці». Поезії притаманною є незвична епатажна метафоризація, гра значеннями, образами, звуками, багаторазове повторення, прагнення відокремити звукову форманту вірша від змістовної, пошук графічної форми вірша, яка була б адекватною змістові. «Логічною була відмова від традиційних розміру, рими, ритму, розділових знаків» [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 11].

А. Біла виділяє три періоди авангардизму: 1) ранній період (перед Першою світовою війною); 2) зрілий або класичний авангард (міжвоєнний період); 3) неоавангард (після Другої світової війни) [Біла, 2006, с. 7]. Дослідниця зазначає, що відповіддю на перший етап авангардизму «були шок, нерозуміння, обурення і негачія», натомість зрілий авангард (1920-і роки), продукував нові оригінальні ідеї та стильових течії (конструктивізм, сюрреалізм тощо), що «змусило культурну спільноту визнати за авангардизмом право на життя» [Біла, 2006, с. 7]. Друга хвиля авангарду була «надзвичайно багата на маніфестографію, публічні акції, викриття суперників і «самовикриття», а також на теоретичні дослідження і практичні експерименти, які часто взаємо перетинаються, перебуваючи на межі нових

технологій, психологічних відкриттів і власне художньої творчості» [Біла, 2006, с. 7].

Науковиця зазначає, що «для авангарду характерними є психологічна атмосфера бунту, орієнтація на майбутнє, прагнення позбутися традицій, зміна комунікативної функції мистецтва, радикальний експеримент з формою» [Біла, 2006, с. 25]. Також як характеристика авангарду виділяється певна «театралізованість авангардистського способу життя (виступів, виставок, вечірок, побуту загалом)». «Театралізованість постає в авангардизмі наслідком усвідомлення життя як органічної сфери існування мистецтва, і а отже, жесту і вчинку як...складника авангардного послання» [Біла, 2006, с. 55]. Важливим елементом авангардизму є маніфест, який «прирівнюється в авангарді до акту сакрального й законодавчого, адже саме він програмує, озвучує та інтерпретує подальші принципи позиціонування інгрупи» [Біла, 2006, с. 54].

Деякі науковці, зокрема й А. Біла, наголошують на явності в авангардизмі ідеологічного компоненту, що є, зокрема, й ще однією відмінністю його від модернізму. Так ідеологічні заклики використовуються для формування свого читача, ідеологічний компонент тут «допомагає легко абсорбувати принаймні установку на нове» [Біла, 2006, с. 74]. Як дослідниця відзначала у своїй роботі, особливістю авангардного світогляду є також створення, так званого «лівого міфу», основною темою якого є побудова ідеального суспільства майбутнього, що настає, як правило після революційних подій; доволі часто твори такої тематики містили у собі політичні та ідеологічні мотиви [Біла, 2006, ч. 64].

Варто визначити й самого читача. Оскільки, дискурс авангарду зі «сформованим концептом інакшого сприйняття і творення виявляється надзвичайно складним, рафінованим, елітарним, малодоступним для пересічного споживача» [Біла, 2006, с. 74], може здатися, що авангардизм є виключно елітарним мистецтвом, розрахованим на висококультурного реципієнта. Однак, «як ідеологічний рух, авангардизм має потребу в масовому прочитанні свого тексту» [Біла, 2006, с. 74], тому авангардисти

використовують спрощення концептів, використовують ігровий елемент, закликають читача акціями, виставами, гепенінгами, театралізацією. Таким чином, авангардисти формують свого читача, заохочуючи до більш високого і складного мистецтва за допомогою пропагування і маніфестації, що дозволяє залишити «відкритий дискурс», однак, іноді потребує «пожертвувати «складністю» смислу» [Біла, 2006, с. 74].

Авангардне мистецтво, окрім мотивів жорстокості й войовничості, має й маскулінні мотиви, «декларує активне чоловіче начало». Зміна зображення жіночого образу в мистецтві авангарду була своєрідним означення «чоловічої емансипації». Переїнявши від ніцшеанства «упереджене ставлення до жінки як обмеженої істоти і, подібно до модернізму, авангардизм плекає у мистецтві поведінковий образ владного «суперчоловіка» — з посиленням сексуальним інстинктом», атрибутами такого образу стають війна, спорт, техніка, які стереотипно пов'язуються з маскулінністю і покликані її підкреслювати. ««Мачизм» та агресивність протиставляється старій, фемінній, інфантильній культурі». Герой авангардистського твору емансипується шляхом створення «механічного дива» (що, згідно з Ніцше, порівнюється з актом народження) [Біла, 2006, с. 67—68].

Однак не зважаючи на маскулінність авангардистської творчості, не всі науковці погоджуються з тим, що авангардизм є антифеміністичним і жононенависницьким. Оскільки «витоки зверхнього ставлення до жінки зумовлені не так прагненням тотальної сексуальної свободи, як бажанням звільнитися від нав'язливого еталону...культу любові та вічної жіночності» [Біла, 2006, с. 69]. Але ця тенденція у творах авангардистів «не є способом приниження жінки чи жіночого образу, а являє собою «десакралізацію старого мистецтва» і застарілого, на думку авангардистів, образу жінки. Цей образ асоціювався з культом краси, природи; жінка іконізувалася і її образ дедалі віддалявся від реальності і стереотипізувався. З образами жінки і природи авангардні митці асоціювали і саму культуру, яку вони намагалися «очистити» від банальних тем. Фаллоцентризм і маскулінність авангардизму в певній мірі

протиставляються модерністичним «м'якості» та «аморфності» [Біла, 2006, с. 70].

Часто авангардисти зверталися у своїй творчості до екзотичних тем, однак подібні теми використовувалися не лише з метою епатажності та декоративності. У творчій практиці авангардистів проглядається «концепт екзотичного як методу стимулу щодо пошуку принципів реформування свідомості читача», оскільки авангардисти приділяли увагу читацькій психології, зокрема впливу колективного несвідомого (відображення колективного «ми» через авторське «я») [Біла, 2006, с.162—163].

Варто також розглянути відмінності модернізму і авангарду. А. Біла зазначає, авангард має «апеляцію до часткового, аналітизм; модернізм видає себе за «новий гуманізм», лише почасти ревізуючи цінності гуманістичного наративу». В той же час як «авангард проявляє позаетичність, що уможливлює деструкцію і широкий вибір художнього матеріалу, модернізму властиве вибірково критичне ставлення до традиції, натомість авангард перебуває в абсолютній опозиції до минулого, що спонукає до фетишизації новизни» [Біла 2006, с. 33]. «Для модернізму характерні поміркованість, інфантильність, індивідуалізм, тоді як патос авангарду передає поняття «оптимістичний апокаліпсис» (богохульство скандальність, груповізм)». Також, на думку дослідниці, авангард є «дискурсом адаптованим до ідеології», так авангардизм закликає до становлення як нового мистецтва, так і нової влади, часто містить більш виразні елементи марксизму, фашизму, комунізму.

С. Павличко наголошує на неможливості прирівнювання авангарду до модернізму через більшу радикальність першого. Якщо авангардизму притаманне «істеричне заперечення традицій», то для модернізму «певний традиціоналізм». Дослідниця відзначає, що авангард «менш гнучкий і менш толерантний у нюансах, природно значно догматичніший як у сенсі самоствердження, так і відповідно в сенсі самознищення». Авангард запозичує майже всі свої елементи від традиції модерну, «але водночас їх підриває,

перебільшує, ставить у найнесподіваніший контекст, змінюючи їх притому до цілковитої невпізнаваності» [Павличко, 1999, с. 183].

С. Павличко також наголошує і на конкретних особливостях авангарду в національних літературах, що провокує різні тлумачення понять модернізм та авангардизм, а також їх розуміння як тотожних чи протилежних. Так український авангард «прагнув привласнити роль істинного модернізму, справді сучасного мистецтва». «Головним об'єктом його заперечення була попередня традиція народницького вірша, а також не меншою мірою й вірша «модернізму» в дусі Вороного, Олеся, Чупринки, Філянського з його сумішшю патріотизму й естетизму». Завдання авангарду полягало в «деструкції обох традицій, у знищенні «красивої» поезії взагалі, у витворенні нової мови української літератури й просто в епатажі без конкретної цілі» [Павличко, 1999, с. 183].

На думку дослідниці, авангардизму також притаманний дискурс насильства, який став більш радикальним виразом деструктивного дискурсу. «Революція означала ліквідацію старого суспільства, боротьбу, війну. Насильство, отже, ставало частиною нової динамічної реальності, самою поезією». «Не випадково в самому понятті «авангард» міститься військова, агресивна метафора» [Павличко, 1999, с. 184].

Так можемо зробити висновок, що цілком логічним, принаймні при аналізі української літературної традиції, є розрізнення модерністичного та авангардного дискурсу. Оскільки, авангард, на відміну від раннього модерну, є більш радикальним, політично спрямованим, провокативним, воєнізованим, антиетичним і навіть грубо натуралістичним, а також спрямованим на більш широку публіку. Авангард використовує маніфестацію, театралізацію, епатаж. Якщо для авангарду хаос «нового світу» є його стихією і цілком зрозумілою дійсністю, то для більш поміркованого модернізму апокаліптичний новий світ постає таким, що лякає та викликає депресивні, часом навіть «шизофренічні мотиви» (Сасс Лоуїс «Безумство і модернізм. Божевілля у світлі сучасного мистецтва, літератури та думки», С. Павличко, с. 238—245).

Герой модерністичного твору поглиблений у себе та більш інфантильний, як правило має фрейдистський конфлікт тілесного та духовного, має підсвідомий страх перед дисгармонійним майбутнім. В той же час, герой авангарду є більш активним діячем, часто егоцентричним, дисгармонія світу викликає в нього захоплення, а не страх. «Роль яку обирає авангардист у переважній більшості випадків, роль трампа, єретика, блазня або юродивого — загалом порушників соціальних умовностей, що тяжіють над людиною». Соціальні ж норми розглядаються «усередненість», яку навязує буржуазне суспільство [Біла, 2006, с. 64]. Якщо модернізм є песимістичним і депресивним, то авангард має установку на «духовну активність», неперервність «дії-вчинку»; у авангардному мистецтві домінує «мотив радості» [Біла, 2006, с. 57]. Також варто відзначити, що українські авангардні митці, зокрема футуристи, піддавали критиці ранній модернізм через його недостатню радикальність і всіляко відмежовувались від попередньої модерної традиції [Павличко, 1999, с. 182].

1.4.Футуризм, деконструкція, динамізм

Футуризм визначають як радикальний напрям авангардизму. Як новітня течія він заперечував «стару» літературу, що була визначена як пасивна та непрогресивна; навпаки ж прославлялись технічний прогрес, індустріалізація, швидкість та динамічність. Футуристи закликали до радикального знищення усталених традицій та колишніх авторитетів, включно із фізичним знищенням книжок, картин, музеїв та бібліотек. Як зазначав О. Ільницький, «антисентименталізм проявлявся здебільшого через дотепи, скептицизм, нешанобливість. Іронія, сатира і пародія стали основними ознаками їхньої естетики... Вони навмисно сприяли поширенню жанрів анекдоту й фарсу». Основними футуристичними прийомами стали: насмішки, сарказм, іронія і пародіювання [Ільницький, 2003, с. 255].

Поетика футуристів вирізнялася «руйнуванням синтаксису», відмовою від пунктуації, прикметників та прислівників. На думку футуристів, розділові знаки сповільнювали поезію, основною ж вимогою до поезії була

динамічність, що досягалась нанизуванням дієслів, використанням звуконаслідувань (переважно механічних), математичних та типографічних знаків. Поезія позбавлялась елегійності, ліричності, натомість виражала хаотичність, плин часу та простору. Підхід футуристів до мови відрізнявся, перш за все, відмовою від високої, вишуканої лексики та манери, яка була притаманна модернізму, символізму та неокласицизму. Футуристи відстоювали «дискурс, що в основі мав або репортажність, науку й техніку, або розмовний стиль...де можна було вдатися до буденного і профанного». На думку О. Ільницького, «лінгвістичний пуризм та приписи суперечили теорії та практиці футуристів», митці-футуристи прагнули розділити емоції і мистецтво, метою їхньої творчості не було викликати почуття в читацької аудиторії. «Там, де колись панувала мова серця, з'являється грубуватість; там, де звучав ліризм, з'явилася риторика» [Ільницький, 2003, с. 255]. Футуристи «замість того, щоб бути глибоко інтроспективними...були радісно екстравертні, замість мрійливих поетичних рядків — прозаїчні та непристойні; замість того, щоб говорити про вічні істини, вони скеровували до щоденного й банального» [Ільницький, 2003, с. 27].

Деконструкції зазнав не лише словесний образ, а й образ автора. Особистісне знецінювалось, натомість утверджувався образ надлюдини, якою вважався автор-геній, особистість нової доби, що є вільною від традиційних догм і не вбачає потреби в прийнятті читача-реципієнта. Автор-художник є самодостатнім і лише він як справжній митець має поняття про те, що є мистецтвом і про форму цього мистецтва. Руйнувалась і навикишність дійсності, так модерністи не боялись хаосу модерну та динамічного незнаного майбутнього, вони оспівували його, надихались ним, хаос ніби став їхньою стихією. Як зазначала А. Біла для футуризму характерні дискурси космізму і «нарцисизму». Ці два концепти «створюють необхідну для розвитку деструктивних тенденцій напругу — між індивідуальним «я» і колективно-всесвітнім (пролетарським) «ми»» [Біла, 2006, с. 159].

Футуризм, що виник на українських теренах в цілому орієнтувався на європейський, переважно італійський, футуризм, який можна вважати піонерським, та був пов'язаний з російським футуризмом. Однак, важка післявоєнна ситуація на українських та російських територіях не сприяла піднесенню мілітаристської тематики, яка була актуальною для італійців, що спровокувало розрив українських та російських футуристів з європейськими футуристичними тенденціями, більшої автономності та наближення до національної поетики. Спільними домінантами для українських та європейських футуристів були: розрив з авторитетами та нормами минулого; відмова від поетичної естетики; хронотоп міста; культ наукотехніки та прогресу майбутнього; тяжіння до створення «нової мови». Відмінним же було наближення українського футуризму до національної специфіки словесної творчості; неприйняття культивування війни як каталізатора оновлення світу; поява соціалістичних мотивів у творчості.

М. Сулима виділив такі етапи українського футуризму: кверофутуризм, панфутуризм та етап «Нової генерації» [Сулима, 1996]. Український футуризм почав своє існування з кверофутуристської течії, яка відображала шукання нової форми. Кверофутуристи шукали в мистецтві динаміку, оскільки «старе мистецтво» було занадто ідеалістичним та емоційним, а отже невідповідним індустріальній добі. Футуризм виконуючи деструктивну роль, на думку кверофутуристів, був рівноцінним соціальній революції. Таким чином, функція нового мистецтва мала бути не естетичною, а агітаційною, тобто доволі утилітарною; а саме мистецтво мало розвинутись до метарівня в майбутньому [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 604].

Однак, кверофутуризм був здебільшого перехідною ланкою, тож «шукання» призвели до нового етапу — панфутуризму, що був більш теоретично виваженим. Мистецтво, в тому числі й література, мало прагнути до плакатної лозунговості, а отже як більш утилітарна форма мало бути абстрактним, узагальненим, раціональним, економним та витриманим за

формою та змістом, а також послуговуватись саморекламою. Будучи поборниками новітніх форм, панфутуристи агітували проти національної обмеженості, спрощеності, провінціалізму, хуторянства та еклектизму [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 604]. Панфутуристи проголосили такі завдання свого руху: «боротьба з ворожою ідеологією, «тісний контакт з комуністичними партіями всіх країн», розрив з буржуазними та дрібно-буржуазними течіями». У травні 1922 року вийшов друком власний журнал панфутуристів «Семафор у майбутнє», який мав лише один номер. За ним у грудні 1922 року вийшла газета «Катафалк мистецтва». У маніфесті панфутуристи зазначили: «мистецтво вмирає, але суспільство може тимчасово використати його надбання з агітаційною метою. Панфутуризм — це мистецтво переходової доби, це синтез деформованого мистецтва зі спортом» [Сулима, 1996].

«У 1924 році панфутуристи назвуть себе комункультівцями. Їхній друкований орган, який також припинить своє існування на першому номері, називатиметься «Гонг комункульту» (травень 1924 року)». Лозунгами футуристівна той час стануть: «планова організація виробництва, планова організація праці, планова організація побуту, планова організація культури» [Сулима, 1996].

У жовтні 1927 року вийшов футуристичний журнал «Нова генерація», з яким пов'язаний третій етап українського футуризму. У журналі було проголошено такі тези: «ми за: комунізм, інтернаціоналізм, індустріалізм, раціоналізм, винахідництво, якість, економність, соціальну витриманість, універсальну комуністичну установку побуту, культури, наукотехніки, ліве мистецтво» [Сулима, 1996].

На думку Я. Гординського, українські футуристи, зокрема завдяки діяльності журналу «Нова генерація» цілком виконали своє завдання по наближенню українського малярства та літератури до європейської культурної традиції. Також, як вважає літературознавець, важливою заслугою панфутуристів, зокрема Семенка, є не тільки формулювання теоретичних

засад українського авангарду, а й протекція українського письменства від Москви. На думку науковця, за зовнішню зовнішню агітацією проти, так званого «буржуазного мистецтва» варто побачити, що футуристи прагнуть насамперед до конструкції, до якнайближчого аналізу мистецької «фактури» та вимагають повної свободи в творчому оформленні [Гординський, 1939, с. 10—12]. Як зазначав О. Ільницький, «домінантна тема «Нової Генерації» — відображення динаміки соціалістичного будівництва, титанічного змагання людини зі стихією (в тому числі урбаністичною, як-от завод, залізниця, аеро), подолання опору старого господарювання і старої психології селянина та міщанського побуту...». Твори представників «Нової генерації» відображали «соціальний процес, актуальні відносини між людиною і річчю, колективом і виробництвом» [Ільницький, 2003, с. 179].

Також Я. Гординський відносить до українських футуристів Спілку пролетарських селянських письменників — Сім (Село і місто). Організація значно вирізнялася від європейського та навіть українського футуризму. Так сімківці відмовляються від футуристичного динамізму та проголошують «червоний ренесанс». Основним у своєму маніфесті Сім визначає прагнення до знань, відмову від егоцентричності творця (заклик до самовдосконалення автора). Витвір мистецтва виражають як поєднання ідеологічної та технічної досконалості. Сімківці також тяжіли до понять класицистичної етики, а саме до єдності та монолітності стилю. Тези угруповання виразно демонструють вплив на нього літературної дискусії, зокрема і їхнє прагнення вивести українську літературу на міжнародний ринок [Гординський, 1939, с. 10—12].

В цілому, можна сказати, що для українського футуризму було характерним прагнення до оновлення мистецтва (хоча варто звернути увагу не тільки на заперечення, а й на зверненні до традиції, зокрема до бароко, тонічного римування, каліграм тощо). Однак, варто відзначити, що фактично літературна творчість українських футуристів не завжди була співставною з їхніми маніфестами, так в більш пізній творчості можемо спостерігати

наближення до інших модерних течій, зокрема до символізму, імпресіонізму, експресіонізму.

1.5.Поняття мотиву

«Мотив — відносно стійкий формальнозмістовний складник художньої творчості». Визначення мотиву як поняття відоме у літературознавстві ще з часів Арістотеля». «У нові часи мотив був розглянутий Г. Е. Лессінгом, класифікація сюжетних мотивів була здійснена братами Грімм, при дослідженні фольклору і реконструкції праміфу мотив розглядали П. Улланд та К. Мюлленгоф. Школа В. Шерера визначала мотив «як найменшу одиницю матеріальної структури твору». В. Дільтей називав мотивом «психологічну подію, що слугувала поштовхом для створення художнього феномену», в той час як О. Вальцель та Ф. Гундольф мотивом вважали «матеріальне вираження проблеми твору»; М. В. Кайзер же визначав як «постійно повторювану подію»; Р. Петч увів класифікацію мотивів «(основний, рамковий, побічний)». З. Фройд порівнював мотив з «підсвідомою настановою душі, яка реалізується в сюжетній долі літературного героя». Сучасне поняття мотиву вживається в різноманітних значеннях. Часто відбувається ототожнення мотиву з «проблематикою творчості», з темою або подією [Лексикон загального літературознавства, 2001, с. 347—348].

Згідно з «Літературознавчим словником-довідником» мотив — «тема ліричного твору або неподільна смислова одиниця, з якої складається фабула (сюжет)». Мотив керує «вчинками персонажів», викликає у персонажів переживання і думки, динамізує «внутрішній світ ліричного суб'єкта». При аналізі лірики тема і мотив часто перетинаються. Тоді з'являються відтінки мотиву (лейтмотив — провідний мотив, надмотив). Роль і художньо-виражальні функції мотиву виявляються у фабулі і сюжеті конкретного твору, в структурі ліричного вірша, циклу, в контексті творчості письменника, в групі типологічно споріднених творів різних письменників [Літературознавчий словник-довідник, 2006, с. 469].

О. Веселовський під мотивом розумів «найпростішу одиницю оповіді, яка образно відповідає на запити первісного розуму або побутового спостереження». Вчений зазначав, що подібність та єдність побуту і психологічних умов на перших стадіях розвитку суспільства зумовлює самотійне створення мотивів з подібними рисами (це зокрема легеди про походження, побутові події тощо). О. Веселовський також першим визначив зв'язок мотиву з сюжетом і темою твору [Веселовський, с.305].

П. Білоус називає мотивом найпростішу розповідну одиницю, «формально-змістовий складник літературного твору», що схарактеризовано певною самотійністю і «може стосуватися зображеної ситуації, дії або художнього образу». Мотив, згідно думки вченого, має специфіку і форму вираження. Мотиви можуть мандрувати у просторі і часі, а також переосмислюватися у різних історичних епохах [Білоус, 2011, с. 110].

А. Тимченко виділяє такі ознаки мотиву: «предикативність, структурна й семантична неодномірність, належність до сюжетно-тематичної площини». А. Тимченко визначає, що у певному творі мотив додає до контексту «деяку суму значень, які априорі вже містяться» в цьому тексті. Вчена також розглядає припущення про трихотомічну модель мотиву. В центрі цієї моделі знаходиться ядро, під яким мається на увазі навантаження «котре мотив мав і має у світовій культурі чи культурі певних народів» до появи в цьому конкретному тексті. Ядро ж характеризується своєю незмінністю, «саме в ньому міститься «інформація» про предикативність мотиву». «Значення, закладене в ядрі» і є постійно присутнім, а також може й «повно актуалізуватися у творі», у тому випадку, якщо інші складові цього мотиву матимуть слабку і невиразну семантику.

Семантичні ж нарощення мотиву, на відміну від ядра, є варіативними «для кожного конкретного вираження». Третім шаром структури мотиву є мотивне поле. А. Тимченко розуміє це поняття як «суму зв'язків даного мотиву з іншими мотивами, образами, деталями». У цьому випадку визначною є ситуативність. Мотивне поле, як зазначає науковиця є найбільш розмитим з

усіх інших шарів мотиву , «адже актуалізується виключно принагідно». Дифузність мотивів же виявляється у проблемі розрізнення мотивних полів двох мотивів у тому випадку, коли ці мотиви «контекстуально тісно пов'язані одне з одним». Також науковиця наголошує на доцільності виділення при аналізі певних образів, деталей, «котрі спричиняються появою саме цього мотиву».

А. Тимченко також відзначає, що «вага мотивного поля кардинально зростає, коли саме воно є індикатором фігурування мотиву у творі», «випадки, в яких мотив не позначається в тексті буквально» (при відсутності ключового слова, яке маркує мотив). Коли ж мотив стає складовою конкретного тексту «може як актуалізуватися одне зі значень, закладених у ядрі...так і додаватися» (у деяких випадках може «перекривати «ядрові» значення») [Тимченко, 2010, с.1].

РОЗДІЛ 2

МОТИВИ ЗБІРКИ «БАРАБАН. ВІТРИНА ДРУГА»

Збірка «Барабан. Вітрина друга» була видана у 1923 році і містила 11 віршів та одну квазіпоему «Лікарепопиніада». Збірка складалася з таких віршів: «Капелюхи на тумбах», «Ви», «Вони», «Голод», «Залізна брама», «Лірика футуриста», «Мантри», «Барабан печалі», «Аерокоран», «Тайфунка», «Семафори» та квазіпоеми «Лікарепопиніада». «Барабан. Вітрина друга» стала другою збіркою Г. Шкурупія після дебютної збірки «Психетози. Вітрина третя». Варто зазначити також, що у збірці були присутні характерні для футуризму мотиви самореклами та плакатності, так у самій назві зазначалось: вітрина друга, збірка «Психетози» була пронумерована вітриною третьою, що є містифікацією, тобто поет зумисне використав прийом обману читача та грався з послідовністю збірок, навмисно змінюючи їх у неправильному порядку. Поет ніби виставляв свої вірші у вітрині, рекламуючи себе та просуваючи свою поезію як товар, що є характерним для футуристичного мистецького погляду на творчість як продукт праці, який може і мусить продаватися та забезпечувати свого творця.

Ю. Ковалів відмічає, що підзаголовки перших двох збірників були «виключно неадекватними», «вони викликали алюзії на вироби із «залізних» і «фарфорових слів», виставлених на розгляд реципієнта [Ковалів, 2019, с. 39]. Метою плакатності є епатування читача, привернення уваги за допомогою графічних образів, яскравості, певної егоцентричності, екстраординарності змісту та форми. Як зазначає С. Холодинська, футуристи «намагалися привернути до себе увагу, епатувати читача, кинути виклик традиції», «таке — алогічне — оформлення власних творів переслідувало й іншу мету, а саме: «збити» читача з канонічного мислення, запропонувати йому розширити кордони власної уяви та фантазії, спонукати до співтворчості» [Холодинська, 2016, с. 32].

Наскрізним для збірки є образ барабану — ударного інструменту, який використовується для створення звуку [Азарова, 2006, с. 138]. Такий образ є важливим для футуристичної поезії, оскільки пов'язаний безпосередньо з ритмом і тактом, що грають важливу роль у тонічній системі версифікації та римування. Гучність звуку барабану асоціюється з маніфестивністю, декларативністю футуристичної поезії, оскільки активність та маскуліність [Павличко, 1999, с. 184], в тому числі і творчості, є відмінною рисою футуристів, — сила і звучність вважаються позитивними характеристиками.

Важливими є і мотиви биття/удару, що пов'язуються у збірці з революційністю, настанням змін, початком нового світопорядку, реалізацією свіжих ідей та соціальних норм (*«В перебоях пропеллеру я бачу старий Вавилон, я чую як б'є барабан, як побідно ріжуть повітря сурми...»*) [Шкурूपій, с. 32], зміною суспільного устрою (*«коли засурмлять сурми і гучно забухає барабан ...сміливо кину в натовп: — Геть мілітаризм!»*), знищенням старого світу та наближенням до світлого майбутнього (*«Хай барабан барабанить про похід в майбутнє валок, ромбом стане останній катафалк...В гуркоті наших праць і промов — світовий пульс»*) [Шкурूपій, 1923, с. 38—39].

Також барабан є символом відтворення серцебиття, що є метафорою вираження у збірці і особистих почуттів ліричного героя, думок і переживань, його рефлексії, такий образ використовується і в деяких віршах зі збірки (*«Барабан печалі», «Мантри»*), (*«Б'є барабан печалі серце моє світове...Він барабанить про світову печаль...оплесків не буде засміяному барабанищику велетенському барабанові всіх сердець»*) [Шкурूपій, 1923, с. 26]. Отже серед поезій наявна і лірика з мотивами психологізму, що є продовженням та певним переформулюванням з тематикою першої збірки Г. Шкурूपія «Психетози», яка тематично була присвячена психологічним переживанням, вираженню власного «я», саморефлексії, пошуку себе, власного стилю та особистісних орієнтирів молодого поета-початківця. Як пише М. Рябченко про збірку «Психетози», «вже самі назви віршів «Сум», «Божевілля», «Заздрість», «Гнів»,

«Одчай» і т.д. спрямовують читача до окремих психологічних станів» [Рябченко, 2014, с. 247]. І. Томбулатова наголошує, що «барабан — це символ «ритму, основи, життя тіла й єства природи», «збірка відображає ритмолад нової доби й адаптацію до нього соціуму, зокрема через «рух» із села до міста» [Томбулатова, 2016, с. 67]

Як зазначено в «Українській музичній енциклопедії», «історично барабани використовували здебільшого як сигнальні інструменти у військовому побуті (напр., разом із тулумбасами у Війську Запорозькому), в деяких народів — в релігійних обрядах, пізніше перейшли до складу військ, оркестрів» [Азарова, 2006, с. 138]. Барабан також часто використовується у військових маршах, парадах та як інструмент заклик до битви, революції, що також є символічним для автора, оскільки поети-футуристи вважали себе провідниками революційних подій, глашатаями новітніх ідей та догм, людьми, які ведуть за собою натовп, змінюють тенденції у мистецтві та навіть у суспільстві загалом. Присутні у цьому символі і мотиви єдності, інтернаціональності (*«Люде ходять, думають, кохаються, сплять, родять людей, вмирають, і все, що робиться там, все під звук барабанів»*) [Шкурupій, 1923, с. 35], зокрема і об'єднаності у суспільстві (марширування в такт, пристосування до ритму), що було суголосним з ідеями того часу (*«я піду разом з вами переможним кроком, буду радісно співать Марсел'єзу»*) [Шкурupій, 1923, с. 17].

Згідно «Словника символів» барабан означає «початковий звук і будь-який звук взагалі; ритм всесвіту, а також мовлення, божественну істину та одкровення, традицію». Є атрибутом всіх богів грози. «Барабан, литаври і тамбурин застосовувалися для підтримки потрібного ритму в екстатичних танцях». Барабан «передбачає радісні події» [Купер Дж., 1995, с. 20]. У «Словнику символів» Д. Трессидера відмічено, що барабан є символом грози, голосом космічної енергії. «З усіх музичних інструментів барабан був найбільш важливим для комунікації, його вібруючий звук проникає в серце». Барабан «символізує як руйнівну, так і творчу силу»; «його ритми широко

застосовувалися у тому, щоб досягти стану екстазу». Давні люди «використовували барабан, щоб надихнути воїнів, — цей ритуал виник із символіки грози, що несе руйнівні сили» [Трессидер].

Як зазначає Я. Цимбал, ««Барабан» — це було лунко, гучно, запам'ятовувалося, дратувало і подобалося. Коли в кінці 1923 року до Києва приїхала група харківських письменників і в театрі укрдрами Шевченка ...влаштували спільний вечір столичних і київських літераторів...публіка чекала скандалу, а краще бійки, і, звісно, підтримувала своїх. Із залу на сцену кричали: «Барабань, Шкурूपій!»» [Цимбал]. Отже, загалом образ барабану у поезії Шкурूपія пов'язаний зі змінами, оновленням, революційністю, активністю, силою, проголошенням нових ідей, смертю та знищенням старих порядків, чіткістю та визначеністю майбутнього, ідеальністю та ритмічністю технічного прогресу, але одночасно також із творчістю, натхненням, інтимними переживаннями.

Варто також відзначити особливості розташування віршів збірки. Перші три вірші присвячені урбаністично-соціальній тематиці («Капелюхи на тумбах». «Ви», «Вони»), поезії «Голод», «Залізна брама» присвячені катастрофічним подіям десятирічної давнини, це тематика голоду та війни. Вірш «Лірика футуриста», незважаючи на назву, є пародією на інтимну лірику, і є скоріше глузуванням з класичного розуміння любовної теми в поезії. Розташування ж після цього одразу двох ліричних поезій підкреслює авторську самоіронію та футуристичну бурлескність. Поезії «Аерокоран», «Тайфунка», «Семафори» присвячені темі щасливого майбутнього та шляху до нього, оспівуванню прогресу науки і техніки, підкоренню космосу та побудові нового суспільства. Замикає ж збірку квазіпоема «Лікарепопиніада», яка власне підбиває підсумки і скомпоновує основні ідеї, зокрема ідею побудови нового суспільства майбутнього, знищення старих норм та принципів, виражає соціально-історичні погляди ліричного героя та автора збірки, підкреслює його основні ідеї.

Власне вся збірка є певним маніфестом автора, до якого він привертає увагу гучним барабанним звуком і викладає цей маніфест на своїй вітрині. Метафорично метою збірки, як і звуку барабану, є привернення уваги та викликання реакції, автор мав на меті звернути увагу критиків та аудиторії до своєї творчості та ідей, які висвітлюються у ліриці. Себе ж автор, як і ліричний герой, порівнює з образом барабанщика, який веде за собою натовп, згуртовує своїми ідеями.

«Капелюхи на тумбах»

Вірш «Капелюхи на тумбах» є громадянською лірикою та містить соціальні мотиви. У поезії «Капелюхи на тумбах» Г. Шкурупій звертається до урбаністичної тематики, однак поет не описує красу міста, а навпаки шукає естетизм у знижених та неприглядних образах, зокрема використовує грубий натуралізм, черезмірно натуралістичні описи (*«кінського гною рози», «молиться гладкій ковбасі»*) [Шкурупій, 1923, с. 7—9]. Поет пародійно осміює релігійні образи, порівнюючи елементи міського пейзажу з біблійною символікою та пов'язаними з релігією предметами (*«вітрин блискучі ікони», «молиться ковбасі, цій богородиці нашого храму», «ладаном курить автомобіль», «зів'ялий місяць — цей блідий Христос», «храм дикунів і трамнів»*) [Шкурупій, 1923, с. 7—9].

Як зазначає О. Ільницький, ці образи використовуються й для «епатування» та «обурення» пристойного читача [Ільницький, 2003, с. 303]. Таким чином, автор протиставляє ознаки нового і старого світів, порушує старі норми моралі та старі суспільні норми, проголошуючи культ майбутнього, в якому немає місця пережиткам минулого, зокрема і релігії як символу застарілої традиції та моралі (*«Вітаю танець будинків, розклад і смерть всього зниклого!»*) [Шкурупій, 1923, с. 7—9].

У цій поезії наявні характерні для авангардистів образи: сонця, яке є товаришем, що замінює Бога (*«на нас дивиться ненажерливим оком сонце — товариш бог»*) [Шкурупій, 1923, с. 7]. Сонце футуристи оспівують як джерело життя. Образ сонця символізує енергію, розвиток, джерело життя, символ

нового, символ початку [Трессидер]. Сонце постає новим Богом, а оскільки в новому світі навіть Бог є рівним з усіма, то сонце названо товаришем. І. Томбулатова відзначає, що «слово «товариш», ужите...в контексті розбудови укладу новітнього міського язичництва». Образ місяця ж символізує циклічність часу, вічність [Трессидер]. Однак у Шкурупія використовується образ старого («спадаючого») місяця («або зів'ялий місяць, цей старий Христос») [Шкурупій, 1923, с. 8], який позначає «мотив відмирання й відхід від християнства», оскільки місяць порівнюється з Христом та наділений епітетами «блідий» та «зів'ялий» [Томбулатова, 2016, с. 68].

Образ флейти символізує гармонію, творчість та життя [Трессидер]. Цей образ також пов'язаний з «магією зборів, гуртуванням стада», об'єднання у Шкурупія розуміється як: гуртування пореволюційного суспільства і гуртування народів у інтернаціональному дусі [Томбулатова, 2016, с. 68—69]. Ліричний герой зазначає, що грає на флейті з кісток старого світу, оскільки вважає здобутки минулого ні для чого більш непригідними, окрім як у якості використаного матеріалу для побудови нового світу майбутнього («у наших руках по флейті зі старого світу хребта кісток») [Шкурупій, 1923, с. 7—9].

Також об'єднання у флейті нації і континентів символізує ідеї інтернаціоналізму («на тумбах каналізацій лежимо...граючи на флейту з хребта всіх націй і континентів») [Шкурупій, 1923, с. 7—9]. Також присутній у вірші образ трампа, який поєднує у собі дикуна та фата, і є своєрідним переосмисленням маски арлекіна та образу міського божевільного. «Трампа — улюблений образ панфутуристів. Пройдисвіт, волоцюга, мандрівник» [Цимбал].

Капелюхи на тумбах є символом дружньої розмови, спілкування у міському просторі, під час якого прийнято знімати головні убори. Капелюхи у міському просторі капелюхи, як і більшість предметів, персоніфікуються і стають не просто предметами, а частиною пейзажу храму-вулиці («І капелюхи на тумбах, коли ми сидимо і розмовляємо вдвох») [Шкурупій, 1923, с. 7—9].

Перехрестя є символом відкритості «міського топосу» і «магічної небезпеки» водночас, оскільки у фольклорі і культурах різних народів перехрестя споконвічно було символом варіативності вибору, ознакою «казкового, магічного елементу» [Шейніна, 2007, с. 71]. Отже, у цій поезії воно символізує, як вказує І. Томбулатова «ситуацію життєвого розгалудження», непевність та тривогу міського жителя через переживання вибору, поет таким способом констатує «соціальні й свідомісні реалії часу» [Томбулатова, 2016, с. 67]. Також важливим є образ храму оскільки він є символом відображення світосприйняття, місцем зв'язку з Богом; для людей же нового часу святиною постає міський простір, вулиця.

Порівняння вітрин з іконами присутнє не лише через відмову футуристів від старих релігійно-культурних традицій, а й через критичні наслідки подій початку ХХ століття — це, зокрема, голод, бідність та низький рівень життя; вітрини-ікони, як зазначає І. Томбулатова, також символізують концепцію «смерті Бога» та більшу значимість реалізації первинних потреб для представника міського простору, більшого значення набуває віра в предметне, а не в духовне, оскільки саме матеріальні речі можуть допомогти у виживанні під час складних соціально-історичних умов. Вітрини й ікони, таким чином, є «екзистенційною опозицією» [Томбулатова, 2016, с. 67].

Поет порівнює предмети урбаністичного пейзажу з релігійними елементами — знижені образи з високими, досягаючи пародійного та навіть сатиричного ефекту («*вітрин блискучі ікони з хлібом і наїдками*») [Шкурupій, 1923, с. 7—9]. О. Ільницький зазначає, що Шкурupій використовував релігійні образи з «пародійною й епатажною метою», задля відображення «цілком міської, декласованої ментальности» [Ільницький, 2003, с. 303].

У вірші наявні характерні для футуристів описи машин та техніки, які теж протиставляються релігійним образам, як значно досконаліші предмети нового часу. Ліричний герой вказує на те, що люди нового світу є носіями нової моралі, руйнівниками старого світу, старих норм, він вказує і на нові принципи сприйняття кохання, так образ коханої дівчини порівнюється з

образом машини, зокрема такі деталі портрету, як автомобільні очі («*Стурбовано дивишся автомобільними очима в моє обличчя*») [Шкурूपій, 1923, с. 7—9]. Людська зовнішність порівнюється з машиною, як з більш ідеальним предметом. Також автор наголошує на нових нормах до стосунків між статями у віршованих рядках: «*коли мої штани закохаються в сукню з ситцю*» [Шкурूपій, 1923, с. 7—9]. Знайомство пари корелюється з міським пейзажем та зі швидким рухом міста; стосунки та взаємодія людей є такими ж швидкими, як рух нового часу, вони збігаються зі швидким ритмом міста (людські образи перетинаються, як елементи одягу, експресивна манера опису, швидка замальовка урбаністичної сцени підкреслює ритм вулиці та темп нового часу і простору).

Ліричний герой наголошує на неприйнятті людьми старого покоління представників нового часу та їхніх ідей, зокрема вказує, що мати його дівчини вважає його мерзавцем («*кажиш, що мати твоя вважає мене за мерзавця*») [Шкурूपій, 1923, с.7-9], однак ліричний герой іронізує над цим у властивій йому манері, називаючи себе «ескімосом з Африки» [Шкурूपій, 1923, с. 7—9], чим підкреслює свою незвичайність і неприйнятність суспільством (тема нерозуміння суспільством творця має продовження і в інших поезіях, зокрема в «Барабані печалі»), використовує екзотичні образи й епатування, властиві для футуристичної манери [Ільницький, 2003, с. 303].

У вірші присутні також інтернаціональні мотиви, ліричний герой вказує, що він «*грає на флейті з хребта всіх націй і континентів*» [Шкурूपій, 1923, с. 7—9]. Таким чином, ліричний герой, згідно егоцентричного сприйняття футуристів, бачить себе об'єднувачем цілих націй та народів. Автор створює у поезії оксюморонні, суперечливі образи, так, ліричний герой називає себе одночасно «останнім дикуном і поетом», означаючи двоїстість власного характеру, двоплановість міського простору, який є, одночасно, зниженим грубо натуралістичним, але, водночас, і естетичним, на думку ліричного героя («*на бруках квітнуть кінського гною рози*», «*вітаю танець будинків*») [Шкурूपій, 1923, с. 7—9]. Так, науковець О. Ільницький відзначає

«манірність» ліричного героя, використання ним «властивої для футуристів» «вульгаризції», деестетизації, «саркастичності», «епатажності» [Ільницький, 2003, с. 303].

В останніх рядках вірша присутнє саркастичне засудження критиків, що характерно для поетів-футуристів як акт певного самолюбівання та самовизнання власної вищості й величі, несприйняття критиків, людей минулої епохи, недотичних до творчості. Ліричний герой використовує порівняння з птахами, які лише колупаються в зубах алігатора, таким чином, принижуючи роль критиків у мистецтві, показуючи, що критики можуть лише аналізувати створене митцем, оскільки самі не є творцями (*«І коли критики облізлими мордами ширять на мене зуби лисих коняк, я люблю їх, як алігатор любить пташинку, що колупається в його зубах»*) [Шкурूपій, 1923, с. 9]. Критики також порівнюються з лисими коняками, що мають облізлі морди, таким чином, ліричний суб'єкт наголошує на старості і немічності людей, що дотримуються поглядів минулої епохи і не розуміють нових віянь мистецтва; має виразно ейджистсько-негативну оцінку, підкреслює їхню нездатність зрозуміти молодих творців через вузькість їхнього мислення. У цих рядках ліричний герой виявляє впевненість у «випередженні творчим процесом аналітичного арсеналу» та в нездатності своїх анахронічних опонентів «увійти в контекст сучасності» [Томбулатова, 2016, с. 69].

Загалом у вірші автор зображує пореволюційне місто та людей у ньому. У своїй манері опису ж Г. Шкурूपій дотримується «деструктивної, агресивної стратегії та задерикуватої манери», задля «відтворення цілком міської, декласованої ментальности» [Ільницький, 2003, с. 303].

«Ви»

Поезія присвячена соціальній темі та належить до громадянської лірики. Ліричний герой у доволі грубій формі наголошує на суспільних вадах, викриваючи негативні сторони пореволюційного суспільства та зневажливо описуючи деякі його прошарки (*«кендюхи гладких пузів вивалило», «Ціла армія одвислих цицьок і задниць», «ржуть тисячі гнилих зубів», «ногами пацать в*

повітрі, як конаюче стерво») [Шкурूपій, 1923, с. 10—12]. За допомогою опису повсякденного міського пейзажу поет демонструє комплекс проблем сучасного йому міста та соціуму загалом.

Так, у вірші порушуються такі питання, як: російського імперського мілітаризму, (*«Ціла армія одвислих цицьок і задниць приймає військовий смотр»*) [Шкурूपій, 1923, с. 10] та антипатріархальна спрямованість (засудження зневажливого ставлення до жінки (*«сволочи ви хочете, ще одну вивіску намалювать на жіночій пиці»*)) [Шкурूपій, 1923, с. 10], нерівноправність соціальних класів (*«Будете їржать і чмихатъ годованим бугаєм»*) [Шкурूपій, 1923, с. 11], тяжку працю сучасного працівника (*«Очам підведеним синім знесиллям»*). Разом із тим ліричний герой виражає сподівання на відмирання подібних проблем в ідеалізованому суспільстві майбутнього, вважаючи нерівноправність ознакою старого світу (*«вашої мерзоти загинові. -Алилуя! Алилуя!»*) [Шкурूपій, 1923, с. 10—12].

Г. Шкурूपій використовує у вірші грубо реалістичну лексику та образи з метою не стільки епатувати читача, скільки звернути увагу та викликати огиду до певних суспільних явищ. Поет послуговується військовою лексикою з негативним контекстом для підсилення неприйнятності війни, оскільки військові конфлікти, породжені російським імперським мілітаризмом, на думку митця, стали причиною безсенсовної загибелі молодого населення (*«ржуть тисячи гнилих зубів у кривавий рот — казарму»*) [Шкурूपій, 1923, с. 10] та висловлює оптимістичні сподівання, що все це стане лише пережитком минулого.

Воєнні та революційні події, на думку автора, стала причиною збідніння та зубожіння населення, голоду та хвороб. З огляду на це, у негативному світлі зображено російське військове керівництво [Томбулатова, 2016, с. 70], зневажливо зображено релігійність певних прошарків населення в контексті невідповідності образу життя і релігійних догм, що відображається поетом у сатиричній формі (*«Мать вашу бог любив і любить вашу кишеню, під спідницею в неї блох ловив у свою огидну роспусти жменю»*) [Шкурूपій, 1923,

с. 12]. При описі міського пейзажу, як й у минулому вірші, використовується образ місяця, однак в іншому символічному значенні. Старий місяць, що порівнюється з носом сифілітика, є символом не лише настання ночі, а ще й відмирання, регресії, загнивання та занепаду (*«Коли місяць гнилим носом сифілітика, понюхає цегли міста»*) [Шкурूपій, 1923, с. 11].

Вірш є інвективою на сучасне суспільство, поет виказує зневагу до певного кола своїх сучасників, не підбираючи виразів: *«Ех, ви! Кождий з вас нагодований холуй, щомісяця викидає покоління у помийні ями»* [Шкурूपій, 1923, с. 12]. «Інвективи і лайка (популярні серед футуристів) часто вживалися поряд із висловами, спрямованими обурити пристойне суспільство». Для Г. Шкурूपія було звично «смакування вульгаризмів» і «грубих, майже клінічних описів» [Ільницький, 2003, с. 304].

Звернено увагу на соціальні проблеми, зокрема розкрито антимілітаристський та феміністичний дискурси. Так, у цій поезії присутнє «озвучення проблеми масових смертей молодих чоловіків», та проблему «приниження жінки і зведення її ролі до фізіологічної» [Томбулатова, 2016, с. 71].

«Вони»

У цій поезії, присвяченій соціальній тематиці, Г. Шкурूपій представляє портрет міської повії, що стає зрозумілим із використаних символів (*«І, як привид минулої невинности», «під сліпим ліхтарем»*) [Шкурूपій, 1923, с. 13—14], описів (*«панна в чорному»*), топосу (*«під сліпим ліхтарем», «з'являється щовечора», «на розі стоїть»*) [Шкурूपій, 1923, с. 13—14]. При описі міського пейзажу поет використовує інтертекст та загальнолітературні образи-символи (*«Брудний вечір», «Нахабно вабили ресторани»*): продовжуючи традицію зображення міста як топосу спокуси, гріха, бруду, розпусти, що була започаткована в українській літературі ще Панасом Мирним у романі *«Повія»* [Кукуленко-Лук'янець, 2010, с. 550—551].

У цьому вірші «місто постає свавільним, екзотичним, розпусним» [Ільницький, 2003, с. 302]. Екзотичність міста підкреслюється за допомогою

лексики: «бушмен», «мексика», «прерії», «Вики-Вики», — поет використовує варваризми та об'єкти нехарактерної для нього дісності для підкреслення уявлень про місто як про незвичний та оманливий простір. За допомогою оксюморонних образів («вабила святим ієзуїтом розпуста», «брудний вечір приймав молитви зі стомлених вуст») відображається двоїстість міського простору, у якому святе межує зі спокусою, зображаються різні сторони міста, його спокусливі й неприглядні сторони («нахабно вабили ресторани і лякала вулишна пустка») [Шкурupій, 1923, с. 13—14].

Швидкий темп міста, його бурхливість і неспокійність підкреслено порівнянням його з анархізмом («*Тихше, тихше, місто! Зупинись анархії хода*») [Шкурupій, 1923, с. 14], звертаючись до міста автор ніби намагається сповільнити його темп та звернути увагу на свою героїню.

Життєвий шлях зображеної у поезії жінки розкривається відображенням руйнування ілюзій, що зіштовхуються з реальністю. На початку вірша описано мрії та очікування молодого сільської дівчини, як ми розуміємо з описів («Брудний вечір приймав молитви зі стомлених вуст про недосяжні країни в повітрі і про капелюха замість хустки») [Шкурupій, 1923, с. 13-14], що їде до міста, яке приваблює своїми вогнями, у пошуках кращої долі («*Мріялась чудесно Вики-Вики, країна тротуарних поетів. І було так весело після денної праці розглядати вулиць мексику... Бажалось огнями сліпити федерації вуличних фресок*») [Шкурupій, 1923, с. 13-14].

Однак перші враження від великого міста швидко затьмарюється реальністю, а марення про входження у площину міського локусу обертається особистою катастрофою та падінням героїні («*Нахабно вабили ресторани і лякала вулична пустка... Бажанням серце ранила святим єзуїтом розпуста*») [Шкурupій, 1923, с. 13—14]. Однак, автор не засуджує свою героїню, навпаки, — називає її святою, протиставляючи нахабному та розпусному місту, зображуючи її майже невинною і безгрішною, смиренною жінкою в чорному, що самотньо стоїть під ліхтарем на розі вулиці. Адже, на думку поета, жінка, що торгує своїм тілом, лише жертва обставин та соціального становища.

Окрім символів міста та вулиці, що повторюються у двох попередніх поезіях збірки, присутній також образ ліхтаря, як символ штучного світла, неприродності міста, його оманливості, а також як символ самотності, неприйнятості. Підсліпуватий ліхтар на початку вірша протиставляється сліпому ліхтарю наприкінці [Томбулатова, 2016, с. 72] як символ остаточної втрати надії та остаточного падіння (*«під сліпим ліхтарем...Зламано невинности шкиви»*) [Шкурупій, 1923, с. 13—14].

«Голод»

Підставою для написання вірша послуговував факт масового голоду 1921 року, який справив на Г. Шкурупія шокуjące враження. Хоча поет напряду не порушує питання причин голоду, однак фіксує катастрофічні ситуації та своє власне враження та переживання трагедії людьми. Цей вірш — «риторичне піднесене благання, подане від першої особи» [Ільницький, 2003, с. 306].

Монолог у вірші ведеться від персоніфікованого образу голоду, який уособлений в образі вовка (*«Я північний, муругий вовк»*) [Шкурупій, 1923, с. 15]. Образ вовка у західній літературній традиції символізує хаос, злобу, ненависть, лють [Трессидер]. «Тут утілено й семантику образу вовка як «злоби, ненаситності», «голод виводиться...як прикмета часу» [Томбулатова, 2016, с.72]. Голод порівнюється поетом одночасно як із холодом, так і зі спекою, посухою — тлом поезії постає північний пейзаж і вигоріла неврожайна земля (*«Я північний, муругий вовк, владар безмежних, сухих степів. Я підковою спеки весь хліб потовк і вночі над мерцями вив»*) [Шкурупій, 1923, с. 15].

Замість звичного для Шкурупія образу екзотичного південного степу та прерій, поет зображає сухий степ як символ безвиході, смерті, неврожайності (*«Я північний, муругий вовк, владар безмежних, сухих степів»*) [Шкурупій, 1923, с. 15]. Голод порівнюється зі Всесвітнім володарем, оскільки безпосередньо від нього залежить життя людей (*«Я завернувся в подерту ковдру, мов римський патрицій у тогу, я владар всесвітній:— Голод»*) [Шкурупій, 1923, с. 15], образ голоду зображений «як патетичний гібрид, щось

між патрицієм і плебеєм» [Ільницький, 2003, с. 306]. «Замість низької лексики Шкурупій тут вдається до гротеску» [Ільницький, 2003, с. 306], за допомогою глибоких метафор та образів поет зображує катастрофічність історичних подій та страждання людей, передає відчуття жаху, смерті, безвиході, страху. Як зазначає Ю. Ковалів, для вірша характерна «містична символіка», що підкреслює «інфернальність простору» [Ковалів, 2019, с. 41—42].

«Залізна брама»

Вірш «Залізна брама» належить до громадянської лірики, присвячений соціальній тематиці. Ліричний герой вірша засуджує російський мілітаризм, імпералізм, дегуманізацію суспільства, байдужість, слабкість людського духу, гендерну та соціальну нерівність (*«порозкидують залізними низками мільйони салдатів, коли почнуть влучати у людські серця залізом і крицею, коли підставлять урну для пожертви пораненим»*; *«коли пройдуть салдати по вулицях чітким кроком, а піп гнусавий одягне ризу, я прижмурю веселе око і сміливо кину в натовп:— Геть мілітаризм!»*, *«Коли розквітнуть вулишні квіти і знову під монументом стане повія, а по вулицях, скаженіючи ревом, промчиться кокотка з офіцером в автомобілі»*; *«коли уб'ють мого батька, заріжуть матір, згвалтують сестру, я буду мовчати»*; *«коли буржуй жадібно вночі перелічує гроші, а робітник прилюдно з-за коміру вийме вошу»*) [Шкурупій, 1923, с. 16—22]. У цій поезії автор вкотре виражає свої інтернаціональні погляди: конкретні топоси для нього є важливішими за державність, національність, країну з чітко окресленими кордонами (*«Коли француз у Росії згадає Париж, а вкраїнець у Франції Київ, коли запитують мене якої я нації я скажу:— Я наплював на всі нації.,»*, *«Я люблю тільки місцевість.— Я люблю тебе, Києве!— Люблю дивитись на тебе з гори Батиєвої»*) [Шкурупій, 1923, с. 18].

Поет негативно відгукується про імперські національні чинники, оскільки вважає їх причиною імперіалістичних війн початку XX століття (*«Коли будуть сперечатись: хто краще: чи Англія, Франція, Росія і з озвірінням піде брат на брата, коли нації, як вередливі жінки розкидують пасми волосся*

порозкидують залізними низками мільйони салдатів») [Шкурупій, 1923, с. 18]. На його думку голод, зубожілість, висока смертність — стали причинами нерозуміння людьми сенсу війн і революції, що відбувались на початку ХХ століття. Втомленість від війни, ігнорування національних питань, занепад моралі та дегуманізація, пошук більш простих істин та орієнтирів, зокрема віднайдення їх у буденних речах — стали ознаками трагедії суспільства нового століття. На сьогоднішній день інтернаціональні та антивоєнні погляди поета не виглядають актуально, однак у контексті свого часу вважались доцільними.

Ліричний герой закликає боротися «не лише з проблемами-пережитками минулого, а й із хибами сьогодення» [Томбулатова, 2016, с. 73]. Причини катастрофи суспільства нового століття поет вбачає у тому, що після революції старі суспільні норми були зруйновані, а нові ще не були вибудовані. Зокрема тому ліричний герой закликає людей до боротьби, побудови нового суспільства майбутнього (*«коли не крик, а постріл юрб, коли червоними язиками лизнуть будинки і тротуари бунтарські стяги, і знову не крик, а постріл Лякливий гудок.— Брати й сестри! Ми відчуємо, як гине печаль Я піду разом з вами переможним кроком, буду радісно співати Марсельєзу, а потім Інтернаціонал»*) [Шкурупій, 1923, с. 17]. «Ліричний герой поезії свідомий того, що боротьба ще триває, сам ладен долучитися до неї задля відстоюванні прав трудівників» [Томбулатова, 2016, с. 73].

Оскільки будувати нове суспільство мають сильні особистості, ліричний герой засуджує байдужість, безсилість, слабкодухість. Сам же ліричний герой представлений як сильна особистість, що має право вбивати і грабувати, на плечі якої якраз може бути покладена відповідальність за побудову нового майбутнього саме в такий спосіб (*«Коли ж істерично задзвонять вітрини крамниць і шибки посипляться з зачинених вікон, я разом з вами візьму кулемета, наб'ю рушницю і всіх жахне мій погляд гострий, тоді із вуст моїх не крик, а постріл:— Горе, горе безсилим!..»*) [Шкурупій, 1923, с. 17]. «Суб'єкт висловлювання позиціонує себе вільною та сильною особистістю, якій нема що втрачати (як робітникам революції), і разом із тим співчуває надломленим

життям» [Томбулатова, 2016, с. 74] (*«Коли ж під монументом я побачу повію, я скажу:— Сестро, це капітал сюди нас вивів»*) [Шкурूपій, 1923, с. 16].

У вірші автор за допомогою фрагментів суспільного життя, як він вважає, виражає погляди більшості соціуму на навколишні події. Голос натовпу є і думкою більшості, і виражає уявлення кожної окремої людини з натовпу одночасно. Поет зображує образ монолітної, але безсилої юрби, втомленої від злиднів, нестабільності, війн та революцій. Як відзначає Ю. Ковалів, у поезії, присвяченій соціальній тематиці, Гео Шкурूपій зображує відносну «антитетичність егоцентрично індивідуального й деперсоналізовано колективістського елементів» [Ковалів, 2019, с. 41].

Ліричний герой засуджує мілітаристичну тенденцію через невідповідність цілей та засобів збройної боротьби, незрозумілість її для суспільства, даремні людські жертви. Наслідком післявоєнного хаосу і розрухи став пошук опори і стабільності у більш простих речах, у первинних людських потребах.

Проблема суспільної моралі відображені, зокрема, через стосунки чоловіків та жінок. Так, у зневажливому ставленні до жінки автор вбачає віддзеркалення антигуманістичності суспільства, соціальної та фінансової нерівності (*«чи в будуарі кокетки балакають нудно про Комуни і комісарів, чи цілують жагуче нафарбований ротик», «Коли я бачу на вулицях тічку і коло неї ватагу собак я згадую гарну дівчину, оточену компліментами перехожих гуляк. Коли розквітнуть вулишні квіти і знову під монументом стане повія, а по вулицях, скаженіючи ревом, промчиться кокетка з офіцером в автомобілі»*) [Шкурूपій, 1923, с. 16—22]. На думку поета, ця проблема є наслідком порушення «життєвого укладу суспільства...проблема проституції та свободи стосунків дедалі розпросторюється, стаючи прикметою історичного етапу,...вона є свідченням примарної рівності» [Томбулатова, 2016, с. 72—73]. Таким чином автор порушує проблему жіночої емансипації, так само як і у віршах «Вони» та «Ви».

Духовний занепад суспільства відображений мотивом згвалтування [Томбулатова, 2016, с. 74], який у творчості Г. Шкурупія є відображенням

аморальність суспільства і виявом соціальних проблем («коли уб'ють мого батька, заріжуть матір, згвалтують сестру, я буду мовчати») [Шкурупій, 1923, с. 19]. Присутній також образ матері ліричного героя, що символізує теплі спогади про минуле протиставляється образу сучасної знедоленої жінки [Томбулатова, 2016, с. 73], яка опинилася внизу соціальної драбини та вимушена працювати повією через фінансові труднощі (*«Коли розквітнуть вулишні квіти і знову під монументом стане повія, а по вулицях, скаженіючи ревом, промчиться кокотка з офіцером в автомобілі, я згадаю матір»*) [Шкурупій, 1923, с. 20]. Повторюється також й образ ліхтаря (використовувався у вірші «Вони»), що символізує розчарованість, знедоленість сучасної людини, підкреслює трагізм та самотність індивіда, який знаходиться в натовпі, але залишається духовно самотнім (*«Коли заридас п'яніно, а ліхтарі порозкидують криваві плями згвалтованих душ»*) [Шкурупій, 1923, с. 21].

Основним образом-символом є образ залізної брами, перепони, яку має пройти суспільство заради досягнення щасливого майбутнього. Залізна брама, по суті, є входом до нового життя. Однак пройти цю браму, згідно з автором, можуть не всі, а тільки ті, хто готовий подолати перешкоди, сильні особистості, як ліричний герой. Також у цій поезії присутній образ міста, так само як у більшості віршів футуристів (*«Коли версти ковтають скорими потягами верхи на вагонних буферах чи сидять серед тротуара на розі двох вулиць коло залізної брами сада і лузгають насіння, чи в будуарі кокотки балакають нудно про Комуни і комісарів»*) [Шкурупій, 1923, с. 16]. Місто представлено осередком страждань сучасного суспільства, його вулиці заповнені юрбами нещасних, знедолених та слабких людей. Міські вулиці ж Г. Шкурупій, традиційно для себе, задля експресивності порівнює з преріями (*«Коли засвітять світло, коли замкнуться двері, коли роззявлять пащі розпусні прерії»*) [Шкурупій, 1923, с. 20].

«Лірика футуриста»

У вірші «Лірика футуриста» Г. Шкурупій іронічно обіграє канони класичної інтимної лірики, порівнюючи душевний біль із фізичним болем. Поет звертається до буденної теми — походу до стоматолога, використовує грубо натуралістичні образи (*«У мене розпухла морда і болить зуб У мене, стала тика гордою од одвислих губ»*), бурлескні прийоми: опис побутової ситуації з використанням більш високої образності (*«І тепер я подібен до бога готентотів», «зубів ніхто так не чистив навіть богу Амонові»*) [Шкурупій, 1923, с. 22].

Присутня у вірші властива футуристам егоцентрична манера (*«Собі мій гімн Я складаю з охотою..», «Шкурупій переживе всіх шаманів»*). Використовуються інтертекстуальні прийоми, щоправда в іронічному контексті. Так, медсестру ліричний герой наділяє рисами фатальної жінки, рудоволосої красуні (*«Лікує мене руда жєницина з носом фараона», «Руда жєницина видєре біль разом з зубами»*) [Шкурупій, 1923, с. 22]. Тобто пародіює образ, що був популярним у добу романтизму, а також використовувався у творчості художників-прєрафаєлітів [Демська-Будзуляк, 2005]. Ліричний герой таким чином насміхається над канонами класичної інтимної лірики. Цікаво, що наступний вірш збірки якраз належить до інтимної лірики, однак не містить у собі грубого еротизму і технічних метафор, що характерно для футуристичної манери [Ільницький, 2003, с. 251—261]. Можна навіть відзначити, що вірш «Мантри» ближчий до класичних канонів лірики.

«Мантри»

Вірш «Мантри» належить до інтимної лірики. Як відзначає О. Ільницький, цей вірш «важко назвати цілком характерними» Шкурупію, оскільки у ньому «любов трактовано щиро (водночас психологічно і фізично)» [Ільницький, 2003, с. 306]. І. Томбулатова називає цю поезію «футуристичною молитвою» [Томбулатова, 2016, с. 74]. Загалом ця поезія передає настрій очікування і хвилювання перед зустріччю двох закоханих.

У вірші описується запланована зустріч пари та очікування ліричним героєм своєї обраниці, що відбувається на тлі зимового нічного ландшафту («*чекаю примари мого закохання...квітнуть троянди роз'ятрених ран. Радісних зір плеяди затьмив нічний туман. І вийшов я на дорогу, де послався срібний караван...*») [Шкурupій, 1923, с. 23—24]. Однак обраниця ліричного героя не з'являється, що викликає в нього хвилювання й розчарованість («*Не з'явилась свята Варвара, налякалась минулих оргій, коло свічад, мов примара, стояв у задумі святий Георгій*») [Шкурupій, 1923, с. 23—24]. Вірш містить у собі значну кількість образів-символів, метафор та інтертекстуальних образів.

Ліричний твір намагається наслідувати мантру або молитву за формою завдяки повторам («*Нескінченні тротуари, нескінченні тротуари блискучих свічад, я чекаю примари, я чекаю примари*») [Шкурupій, 1923, с. 23—24], Г. Шкурupій стилізує текст під «мантри формально, з метою введення читача в певний пафосний простір» [Томбулатова, 2016, с. 75]. Змістовно ж вірш поєднує у собі як релігійні, так і язичницькі символи [Томбулатова, 2016, с. 75] («*Риску вузьку закохання я накреслив навколо себе — Гей, виходь, Сатано! Ми тепер вдвох під небом*»; «*О, пречиста, свята Варваро! геть струмись шалених оргій, в темних, закоханих коритарах тебе чекає святий Георгій...*») [Шкурupій, 1923, с. 23—24]. Для цього вірша характерним є паралелізм, стани природи співвідносні з почуттями ліричного героя, переважно це відчуття хвилювання, очікування, закоханості.

Основні основні образи лірики — це образи Святого Георгія та Святої Варвари. Під образом Святого Георгія розуміється сам Георгій (Гео) Шкурupій, який доволі часто використовував у своїй творчості образ святого Георгія (Юрія) Переможця. Зокрема часто у контексті боротьби з драконом, що символізувало протистояння ліричного героя, його боротьбу (цикл новел «Переможець дракона») [Рудяченко]. Свята ж Варвара очевидно позначає дружину поета Варвару Базас. Мало що відомо про постать В. Базас. За професією мабутня дружина «короля футуроперерій» була лікаркою. Навчалась у медичному університеті, де, як припускають, познайомилася з

Г. Шкурупієм, який теж був студентом цього університету певний час [100 років українському футуризму]. У футуристичних виданнях зазначено, що Варвара Базас «перша жінчина Всесвіту, яка приєдналася до панфутуристів» [Габор, 2018, с. 53]. Однак доробок у виданнях першої футуристки був досить скромним: у першому номері журналу «Катафалк искусства» 1922 р. було вміщено статтю «Київська Провінція. Літстудія чи «Підвал поетів»» [Льницький, 2003, с. 83].

Наявний у ліриці й образ примари, що символізує невпевненість, переживання (*«нескінченні тротуари блискучих свічад, я чекаю примари»*) [Шкурупій, 1923, с. 23—24], образ примари з'являється в момент, коли герой розуміє, що його кохана не прийде на побачення, «через характеристику «примара», як раніше в поезії «Вони»» автор констатує стан розчарування ліричного суб'єкта. Присутні образи зірок, туману, місяця надають віршу поетичності, таємничості (*«Радісних зір плеяди затьмив нічний туман»*, *«І вийшов я на дорогу, де послався срібний караван Молодик із-за хмари вистромив роги»*, *«І вийшов я на дорогу, де килим білих троянд Молодик із-за хмари вистромив роги»*) [Шкурупій, 1923, с. 23—24].

Образи туману, зірок, нічного неба, снігу символізують чуттєві хвилювання природи, що суголосно переживанням героя. Образ Сатани символізує протистояння, боротьбу. Ліричний герой готовий боротися за своє кохання та викликає Сатану на герць (*«і почав викликати мене на герць насмішкуватий, старий Сатана»*) [Шкурупій, 1923, с. 23—24]. Кохання ж у такому контексті є своєрідним оберегом [Томбулатова, 2016, с. 75], оскільки саме проведеною на землі лінією (як у повісті «Вій» М. Гоголя) ліричний герой прагне захиститися від Сатани (*«Риску вузьку закохання я накреслив навколо себе — Гей, виходь, Сатано! Ми тепер вдвох під небом.»*) [Шкурупій, 1923, с. 23—24]. Тут ми бачимо язичницький образ, ліричний герой обводиться коханням, як начертанням кола, що застосовувалося від нечистих сил.

У «Мантрах» присутній і референс на вірш М. Лермонтова «Вихожу один я на дорогу», що підкреслює переживання ліричного героя (*«І вийшов я на*

дорогу, де килим білих троянд...») [Шкурूपій, 1923, с. 23—24]. Дорога тут символізує самотність, тугу за коханою, яку він вважає померлою. Загалом настрої вірша — це настрої приємного смутку, передається відчуття закоханості, але разом з ним хвилювання через очікування зустрічі, почуття суму за об'єктом почуттів.

«Барабан печалі»

Вірш «Барабан печалі» також є зразком інтимної лірики, однак, на відміну від попереднього вірша, містить мотиви еротизму, рустикальні приміські пейзажі, що є менш притаманним футуристичній манері («Очі твої підо мною, перса і тіло твоє. Руки в траві розкинуті, вогні долоні в долонях моїх», «Тіні пахучого вечора, вогні недалекого міста», «Я ніжно торкаюся рани запаших і вабливих вуст. Поцілунок.») [Шкурूपій, 1923, с. 25—26]. У цьому вірші, на відміну від інтимної лірики з попередньої збірки поета, «любов...тракується більш лірично, присутній тут фізіологізм вже не гіпертрофований» [Рябченко, 2014, с. 248]. У вірші описується побачення двох закоханих у сільському просторі («Тіні пахучого вечора, вогні недалекого міста, чорний, тихий кажан, що поринає в присмерк. Тиша. Задумливість. Пахне земля, пахнемо ми...») [Шкурूपій, 1923, с. 26]. Вірш також, як і попередній, будується на паралелізмі пейзажу та настрою ліричного героя, однак цей пейзаж містить опис міста, яке виступає фоном та протиставляється дикій природі, що зображена на передньому плані. («Тіні пахучого вечора, вогні недалекого міста, чорний, тихий кажан, що поринає в присмерк...») [Шкурूपій, 1923, с. 26].

У цьому вірші Гео Шкурूपій знову звертається до образу трампа-дикуна-невизнаного поета («Очі твої свічада, і я величезний, безумний ніжно вдивляюся в них», «Оплесків не буде засміяному барабанищику») [Шкурूपій, 1923, с. 25—27]. Ліричний герой постає безумним поетом, якого не може досягнути суспільство, навіть його коханка («Навіть тепер, так близько, ти не можеш збагнуть барабанищика, коли зорі накреслюють риску, знаходять в етері смерть») [Шкурूपій, 1923, с. 26].

Лірика містить мотиви суму, печалі, самотності: навіть у компанії коханої людини ліричний герой відчуває себе самотнім, незрозумілим та неприйнятим. Вірш загалом має песимістичні настрої. Г. Шкурупій передає настрої поезії через описи запахів, звуків, тактильних відчуттів (*«Тіні пахучого вечора, вогні недалекого міста, чорний, тихий кажан, що поринає в присмерк. Тиша. Задумливість. Пахне земля, пахнемо ми...»*) [Шкурупій, 1923, с. 25—27]. Основними символами є образи барабану, барабанщика, звуків барабану (*«Бий, бий, одбивай похоронні такти, барабане печалі! Стукай, серце, про скорий кінець!»*, *«Він барабанить про світову печаль, за ясність твоїх очей. Ти не можеш збагнути барабанщика, ти здивуєшся, коли він не візьме тебе»*) [Шкурупій, 1923, с. 25—27]. Барабан тут символом серця, його звук — символізує серцебиття. Також образ барабану тут пов'язаний з еротичними мотивами, він відображає ритм статевого акту. Себе ліричний герой асоціює з барабанщиком, музику якого не розуміють, так само як і не розуміють сердечних почувань самого героя (*«Коли очі твої підо мною, персаї тіло твоє. Б'є барабан печалі, серце моє світове...»*) [Шкурупій, 1923, с. 26]. Барабан також символізує печаль, журливість: навіть в моменті кохання ліричний герой відчуває смуток через те, що є відторгнутим, не прийнятим, «останнім дикуном і поетом», «ескімосом з Африки», як він зазначав і у минулих поезіях. Барабан тут постає трагічним образом.

«Тайфунка»

Вірш належить до громадянської лірики та містить революційні мотиви. У цій поезії Г. Шкурупій оспівує революцію, а також смерть всього минулого та всього, що з ним пов'язано, прославляє побудоване на цьому майбутнє (*«Хай барабан барабанить про похід у майбутнє валок», «збуджуй лун робітничий цех. Світовий тайфун за нами...»*) [Шкурупій, 1923, с. 38-39]. Описуючи образ загибелі всього старого, поет використовує геометричні метафори для підкреслення новітності, футуристичності; тут ми бачимо інтермедіальність авангардної поезії, у цьому випадку зв'язок із кубізмом (*«ромбом до неба стане останній катафалк»*) [Шкурупій, 1923, с. 38].

Занепад старої моралі і традиції уособлених і в метафориці руйнування церкви (*«Жерці, шамани вовком завиють жалібного маршу, коли церков позолочені бані впадуть на тротуари»*) [Шкурूपій, 1923, с. 38], цей образ є вираженням не лише атеїстичних, «безбожницьких» ідей і практик, але й метафорою падіння старого укладу. Як зазначає І. Томбулатова, «віра, як атрибут учорашнього дня, також руйнується, занепадає...служителі культу порівнюються з вовками, що підкреслює їхню зажерливість, прагнення до наживи навіть». Водночас у творі, на її думку, чомусь «...не йдеться про зумисне руйнування сакральних споруд, однак це констатується як невідворотне» [Томбулатова, 2016, с. 76].

За допомогою метафори руху у вірші передається швидкість і ритм часу (*«Махай руками! Ріж ногою!»*, *«Вище голову! Груді вперед!»*) [Шкурूपій, с. 38]. Швидкість виражена й ув образі тайфуну (*«збуджуй лун робітничий цех. Світовий тайфун»*) [Шкурूपій, 1923, с. 38], загалом, цей образ у вірші символізує швидкісні й кардинальні зміни, хаотичність, революційність (*«П'ятами очей роздаavimo зраду химерних мрій, бронзу грудей підставимо під колесо подій»*) [Шкурूपій, 1923, с. 39], руйнування химерних мрій минулого. Певний ритм додає й образ натовпу; як і в попередніх поезіях збірки, натовп тут представлено як моноліт (*«В гуркоті наших праць і промов», «Махай руками! Ріж ногою! Збуджуй лун робітничий цех»*) [Шкурूपій, 1923, с. 39].

Таким чином, поет оспівує марксистську концепцію сили і згуртованості людської маси, що було співставно з поглядами комуністичної доби на індивіда лише як частину суспільства. Єдність символізує також образ світового пульсу (*«В гуркоті наших праць і промов — світовий пульс»*) [Шкурूपій, 1923, с. 39], що підкреслює єдність ритму, марширування натовпу в такт (*«Махай руками! Ріж ногою!»*) [Шкурूपій, 1923, с. 38]. Образ вулиці у вірші продовжує, характерне для збірки і загалом для поезії Г. Шкурупія зображення міського простору у грубо натуралістичних тонах, з підкресленням бруду та антиестетичності урбаністичного простору (*«Змішаємо з цементом вулиць піт, бруд і кров творчих конвульсій...»*)

[Шкурупій, 1923, с. 39]. У цій поезії також зустрічається образ барабану («*Хай барабан барабанить про похід у майбутнє валок*») [Шкурупій, 1923, с. 38], що проходить лейтмотивом крізь усю збірку; барабан тут «провісник майбутніх змін, глашатай потужного соціального поступу» [Томбулатова, 2016, с. 76].

Загалом, вірш розкриває погляд поета на революцію як поштовх до руйнування старого і втілення у реальності мрій про побудову комуністичного суспільства майбутнього. У вірші «Тайфунка» можемо спостерігати характерне футуристичне замилювання естетикою руїни, знищення, боротьби та руйнування.

«Семафори»

Поезія «Семафори» належить до громадянської лірики і має соціальну спрямованість. У цьому вірші автор порушує тему побудови післяреволюційного майбутнього. Ліричний герой є молодим революціонером, що надихається руйнівною силою боротьби за становлення нового порядку та, будучи наповненим ентузіазмом, вірить у зміни, що призведуть до настання нового щасливого майбутнього. Оксюморон «краса руїни» не лише естетизує потворне, а й виражає футуристичну тези про руйнування заради побудови та красу, що народжується з неестетичного. Однак, як відзначає ліричний герой, нащадкам вже «*не побачити краси руїни*» [Шкурупій, 1923, с. 40], оскільки він певний, що їх чекає щасливе майбутнє. Про особливості естетики Г. Шкурупія зазначає О. Ільницький, а саме про виразну тенденцію « до...потворного та непристойного» [Ільницький, 2003, с. 303].

Ліричний герой поезії засуджує становище пореволюційної дійсності та закликає до змін («*Не б'ють барабани, не сурмлять сурми, а кров розіллялася ріками, і плюскається в ній бандит, мов риба*»), насміхається з релігії та старого Бога, в той же час оспівує битви і вибухи («*А вагони під одкосами колесами фанатично моляться старому богу...*», «*І навіть невіри з страху на шию почепили хреста*», «*І семафори руки простягнули до неба з одчаю... Чекають гніву й перемог... і скрізь вогонь, і вибухи, вибухи*»)

[Шкурूपій, 1923, с. 41], які віщують швидке закінчення руїни та постання нових часів. Прискорити ж зміни у суспільстві, на думку ліричного героя, може лише активна молодь — люди, що впевнено дивляться в майбутнє і залізними шеренгами під керівництвом вождів крокують уперед, не боючись змін (*«І тільки ми бадьорими ранками, зриваючи м'яту й руту пісень, йдемо по залізних шляхах! Тільки нам одкрито семафори в майбутнє!..»*) [Шкурूपій, 1923, с. 41]. Лише такі представники суспільства, за логікою автора, можуть збудувати новий світ, і саме для них відкриті двері у щасливе майбутнє, шлях у майбутнє вказують їм семафори, саме такими людьми вважали себе представники футуризму.

Г. Шкурूपій використовує образ семафора як провісника дороги до щасливого майбутнього, як знак, що вказує цю дорогу і означає необхідність йти вперед не озираючись на минуле і не звертаючи з цього шляху (*«І семафори руки простягнули до неба з одчаю... Чекають гніву й перемог», «Тільки нам одкрито семафори в майбутнє!..»*) [Шкурूपій, 1923, с. 40-41]. Як зазначає І. Томбулатова, образ семафора — це «орієнтир у дорозі, де множина різних сумнівних путівців» [Томбулатова, 2016, с. 77].

Образи залізничного шляху та залізної вулиці символізують шлях до нового майбутнього, який нерозривно пов'язаний із технічним прогресом, підкреслюється масштабність та всеохопність технічних змін (*«У всі кінці гадюками розлізлися рейки... стоїть залізна вулиця: не проїхати, не пройти!», «Залізні шляхи обійняли всю землю, мов спрут»*) [Шкурूपій, 1923, с. 40—41]; техніка постає новим богом у футуристичному розумінні (*«І семафори руки простягнули до неба»*) [Шкурूपій, 1923, с. 40]. Такі образи, пов'язані з залізницею, очевидно використані поетом через власний біографічний досвід, оскільки Г. Шкурूपій зростав у родині залізничників і сам працював на залізниці в юнацькі роки.

Образ червоної троянди у вірші є метафорою революції та радикальних змін у суспільстві та мистецтві того часу (*«На всю Вкраїну червона троянда...»*) [Шкурूपій, 1923, с. 40]. Присутні також і натуралістичні образи,

пов'язані з антиестетизмом («а кров розіллялася ріками, і плюскається в ній бандит») [Шкурूपій, 1923, с. 41]; такі яскраві метафори покликані викликати емоції у читача. Образ жаху, що блукає світом, уособлює напругу у суспільстві, нестабільність та швидку зміну орієнтирів, незрозумілість цього для пересічної людини («По світу несамовито тюхкає жах...І навіть невіри з страху на шию почепили хреста») [Шкурूपій, 1923, с. 41]. Чорна неміч же підкреслює невпевненість сучасної ліричному героєві особистості («Всі люди хворіють на чорну неміч і б'ються головами на камені й питають: — Куди йти?..»), страх сучасної людини, невіру в майбутнє, що призводить до бездіяльності.

Образи барабану і сурм, як і в інших віршах збірки, присвячених соціальній темі, означає революційні зміни. Ліричний герой відзначає: «Не б'ють барабани, не сурмлять сурми», що є виявом стагнації, відсутності змін, невиявлення досягнень революції («А в спекулянта на спині борошна пуди», «А в лісі банди», «По світу несамовито тюхкає жах...») [Шкурूपій, 1923, с. 41—42].

Вірш «Семафори» наповнений ентузіазними настроями, радісною вірою в майбутнє. Ця поезія є гімном молодих революціонерів, сповнених новими ідеями та жагою зміни суспільного устрою.

«Аерокоран»

Вірш «Аерокоран» звернено до аерокосмічної тематики. Ліричний герой оспівує суспільство майбутнього та здобутки наукового прогресу, передрікаючи опанування космічної площини. Структура вірша «формально вишукана: строфи пронумеровані, окремі з них мають графічне вирізнення, створюють візуальні образи чи просто мають будову драбинки» [Томбулатова, 2016, с. 77]. Варто визначити й топос вірша: події розгортаються спочатку у міфічному минулому, у світі, що зародився з космосу; наприкінці вірша читач переміщується у прогресивне і технічно розвинене суспільство майбутнього, у футуристичний рай. Як зазначає Ю. Ковалів, «Ліричний сюжет розгортається в просторовій («від Гімалаїв до Альп») та історичній,

прогресистській перспективі (від первісних часів...до «нової ери»)) [Ковалів, 2019, с. 41].

Так, автор створює новий футуристичний міф, відображаючи всі етапи розвитку світу, переосмислює біблійні легенди (*«із глибин морів в розкішний земний сад вийшла людина радісно»*, *«В перебоях пропелєру аеро я бачу новий Вавилон»*) [Шкурूपій, 1923, с. 24, 30], зокрема легенду про Вавилон, переінакшуючи її у модерному контексті. Таким чином, поет відкидає всі релігії, міфи, легенди минулого і творить новий міф нової історії, нове літочислення веде від початку революції, розуміючи революцію як нову релігію, очищення і переродження світу, початок з нового аркушу (*«од бунтарських риз, од нових марсел'єз, запалали нетра світів...»*) [Шкурूपій, 1923, с. 30]; а все, що існувало до того, відкидає. А отже, створення нової міфології на плечах людей майбутнього і, звісно ж митців сучасності — футуристів. З властивим футуристам егоцентризмом та самовпевненістю поет покладає на себе місію написання Книги Книг нового часу — аерокорану, на зміну застарілим книгами минулого. Як зазначає І. Томбулатова, Г. Шкурूपій «оспівує гіпотетичне майбутнє»; зображуючи перемогу «нового над старим», «спирається на антитезу «залізо — фарфор», де залізо втілює нову країну, а фарфор — стару, знищену революцією» [Томбулатова, 2016, с. 77].

Ліричний герой оспівує досягнення прогресу науки і техніки, футуристичне уявлення про домінування людини над природою космосом, що уособлено в образі аероптаха; прославляє науку, космічну еру та здійснення мрії всього людства — підкорення космосу, заселення планет. Ці футуристичні марення, на думку ліричного героя, будуть досягнені завдяки суспільному єднанню, втіленню інтернаціональних ідей (*«родились нації, нації, нації...вони сплавилась у двох великих горнах»*) [Шкурूपій, 1923, с. 25].

«Шкурूपій начиняв формульні гасла пропагандистським сенсом «всесвітньої Комуни»» [Ковалів, 2019, с. 41]. Такі пропагандистські гасла є цілком помітними у громадянській ліриці поета, однак не можна не відзначити футуристичне мрійництво поета, його зацікавлення темою космосу. Загалом,

з позитивних сторін вірша можна відзначити новаторську для української поезії космічну тему, спробу конструювання та передбачення майбутнього. Незважаючи на утопічність сюжету, можна відмітити виразність і новизну художніх засобів, що використовуються для відтворення аеротеми (*«в гармонійних, співучих звуках вперше летіли на Марс думки і бажання юрб»*) [Шкурупій, с. 37]. Згідно з думкою, О. Ільницького «Аерокоран» «свідчить про потяг...до майбутнього»; «навіть відсталі українці надихаються новим безмежним духом допитливости» [Ільницький, 2003, с. 306].

Квазіпоема «Лікарепопиніада»

Квазіпоема «Лікарепопиніада» складається з трьох частин. В першій частині автор порушує релігійні і національні питання; у другій частині присутня сатира на певні класи суспільства, такі, як клерикали та спекулянти; третя ж частина є підсумком ідей викладених у квазіпоемі. У квазіпоемі Шкурупій реалізує футуристичний міф, так само, як і в «Аерокорані», однак у «Лікарепопиніаді» поет звертається до форми казки (*«А не хочете послухати звичайної казки про те, як з друкарні втікла маленька літера — 0 І покотилася в степ?»*) [Шкурупій, с. 1923, 47]. Як зазначав О. Ільницький, квазіпоема є «оспівуванням «ганьби» безлічі упокорених та переможених ворогів України...автор торкається історії та політики, вдаючись до лексики неделікатної» [Ільницький, 2003, с. 305]. Ю. Ковалів же називав «Лікарепопиніаду» «епатажною квазіпоемою», що містить «традиційні для футуристів випадки проти «міщанства», компенсовані апологією техніки й жовтневого перевороту» [Ковалів, 2019, с. 41].

У квазіпоемі Г. Шкурупій знову звертається до теми старих суспільних норм, які, на його думку, застаріли. Традиції та релігійні вірування є відмерлими формами, що деградували і мають піти у небуття; догми попередніх віків поет порівнює з казками та міфами, оскільки вони є так само нереалістичними та наївними (*«Пекло і Рай, казки і легенди...Ваші слова померли, а ідеї здаються в оренду»*) [Шкурупій, 1923, с. 46].

Можна також виділити неординарність розуміння поетом національної тематики. Так, автор порівнює Україну з країною казок, оскільки тут панують старі звичаї та старі порядки, ліричний герой поеми засуджує своїх сучасників-пристосуванців, яких називає ковтателями сала (*«Це дивна країна...Куди прийшов я? Книга казок несподівано диких...Ця Україна», «Це вам, гладким ковтателям хліба і сала української каліфорнії Вам, безумним шукачам золота!»*) [Шкурupій, 1923, с. 47—48]. Г. Шкурupій створює власний, амбівалентний образ України, одночасно возвеличує свою державу, називає її й одночасно з тим самим використовує зниженні та згрубілі образи (*«Україна соборна, обкрадена і звалтована — багато імен у неї і справжні всі! — Це вам Україна принесла в мозолистих руках жита пляж золотий», «На нашу вкраїну, на вашу неньку, на цей шматок падла без ніг і безголови, історія висипала пригод опеньки, — всю бутафорію революцій і війн»*) [Шкурupій, 1923, с. 48, 53]. Однак контрoверсійне тлумачення образу може вказувати на двоїстість почуттів поета до рідної землі: це любов, уславлення і одночасно засудження національних вад, розуміння історичної трагедії української держави.

У цьому творі найбільш виразно помітно двоїстість Г. Шкурupія як поета, якщо у інших поезіях збірки поет виражає інтернаціональні погляди, то тут ми бачимо національні мотиви, поет визнає особливості національного менталітету, відзначає трагічні події національної історії, у шевченківському дусі виражає осуд філістерам-сучасникам (*«Бандурить і п'є самогон, кожний дурний Максим, Залізняка поминає...», «Змийте ж ганебний грим, онуки Гонти й Мамая!»*, *«...з вами можна заскиглить новим Шевченком...»*) [Шкурupій, 1923, с. 55].

Цікавим є те як поет трактує історичні події, так Г. Шкурupій зображує історичні постаті Б. Хмельницького (до речі, як і Т. Шевченко) та І. Мазепи не як позитивні, а як особистостей, які припустилися помилки у своїх політичних рішеннях. Такий погляд був панівним для тодішньої офіційної марксистської історіографії 1920-х років, як української (М. Яворський), так і російської

(М. Покровський). Б. Хмельницький вважався відступником, котрий зрадив ідеалам «козацько-селянської революції» і віддав Україну під владу самодержавного кріпосницького Московського царства (*«Голову загубив Хмельницький, а ноги Мазепа»*) [Шкурupій, 1923, с.54].

Антимосковські погляди виражає автор і у рядках: *«...праворуч Москва, ліворуч поляки, а прямо шибениця!.. О, загубилась, заблукалась між трьома цими соснами українська душа!»,* підкреслюючи катастрофічне становище України та безвихідь ситуації. Таке трактування історичних подій не суперечило тодiйшній офіційній радянській доктрині, але зі зміною радянської ідеології в середині 1930-х років, безперечно, вплинуло на подальше визнання Г. Шкурupія «буржуазним націоналістом» [Шкурupій, 1923, с. 54].

Розкриваючи національну тематику, поет засуджує відсталість та нерозвиненість сучасного українця, шароварництво та хуторянство, які є свідченнями застарілості культури, недостатньої освіченості, але якісного, різноманітного і калорійного, як на ті голодні часи, харчування (*«Зосталася величезна задниця, з хліба, сала і цукру»*) [Шкурupій, 1923, с. 45—62]. Поет закликає до модернізації суспільства, наближення до науки, освіти; водночас не радить забувати про власну історію та національну традицію, закликає наслідувати героїзм своїх предків (*«Автомобілі прогнали привидів з краю і машини наповнили місто стуком», «Ця Україна — саме безголовля!», «Змийте ж ганебний грим, онуки Гонти й Мамая!»*) [Шкурupій, 1923, с. 45—62].

Незважаючи на проголошення інтернаціональних гасел, у квазіпоемі ліричний герой Г. Шкурupія занепокоєний долею рідної держави, зокрема її майбутнім (*«О, загубилась, заблукалась між трьома цими соснами українська душа!», «...з вами можна заскиглисть новим Шевченком...»*) [Шкурupій, 1923, с. 45—62]. За допомогою сатири на сучасне суспільство автор намагається наголосити на потребі модернізації української культури і необхідності розвитку заради майбутнього.

Друга частина поеми здебільшого присвячена сатиричному зображенню певних прошарків суспільства, які на той час вважались буржуазними. Ліричний герой вважає, що здобутки революції не привели до повних змін у суспільстві через деяких представників соціуму віддати власне майно тим, хто займався масовими вбивствами і терором (як персонажі новели «Я»(Романтика)» М. Хвильового), що й призвели країну до вимирання і голоду 1921 року (*«кожде — було бите, прийшла революція, ось її ритм: Вучека, Г — ну, У — уу!.. І це не допомогло...»*, *«...на купях краму й борошна сиділи маленькі гниди...Це спекулянти»*) [Шкурूपій, 1923, с. 54].

У третій частині поеми Г. Шкурूपій підсумовує всі недоліки суспільства, які вважає такими, що сповільнюють розвиток, призводять до деградації соціуму та висловлює своє до них ставлення. Квазіпоема є інвективою суспільного устрою, у сатирично-казковій манері автор проголошує своє бачення проблем постреволюційного суспільства (*«...на вулицях і майданах землі про вашу ганьбу розповім»*) [Шкурूपій, 1923, с. 54].

Особливістю твору є поєднання у ньому пропагандиських радянських гасел з національно спрямованими твердженнями, наприклад, звернення до національної пам'яті, згадки історичних діячів та історичних подій. У підсумку квазіпоема, як і більшість поезій збірки, виявляє двоїстість ліричного героя, поєднання у ньому дикуна і поета, націоналіста та інтернаціоналіста, поета і революціонера, інтелігента і пролетаря, скептика і лірика, егоїста і ентузіаста. Зокрема, О. Соловей зауважив, що квазіпоема «Лікарепопиніада» «переповнена «гіркості і злості»...типова лірика футуриста зазвичай буває переповнена іншим бравадою, егоцентризмом, еротизмом і гімнами машині та машинізованому асфальтованому місту. Всього цього в ранніх творах Шкурूपія, фактично, немає. Натомість є наскрізний мотив оскарження дійсності» [Соловей, 2011, с. 17—18].

Висновки

Збірка «Барабан. Вітрина друга» виявляє більш ґрунтовні та сталі погляди поета на футуризм, а ігри зі словом є більш поміркованими, більш сталим є і

синтаксичний лад: поет послуговується розділовими знаками, виділяючи особливості інтонації та синтаксичні конструкції. У збірці наявні мотиви оспівування міста, вулиці; не тільки окрас урбаністичного пейзажу, але й неприглядних та неестетичних його сторін, зображення міста проілюстроване і його мешканцями, у тому числі автор не обходить стороною і найнижчі класи: маргиналів, жебраків, трампів, повій.

Загалом характерний для авангардистів мотив пошуку естетичного в грубому та зниженому присутній і в ліриці Г. Шкурупія. Автор звертається також до антивоєнної та антимілітаристичної тематики, до тематики оспівування революційних подій та побудови нового світу майбутнього, до заклику руйнування старого світу, старих норм суспільства. Наявні також у поезії і пропагандистські, комуністичні мотиви, так поет звертається до засудження буржуазного способу життя та мислення. Присутня у збірці й соціальна тематика (тема бідності, голоду, соціальної нерівності, проституції тощо). Знайшла відображення у ліриці Г. Шкурупія і тематика возвеличення технічного прогресу, наукових винаходів (зокрема у поезіях: «Аерокоран», «Тайфунка», «Семафори»).

Знаходять своє відображення у збірці й екзотична тема, поет продовжує визначати себе як «короля футуропрерій», підкреслюючи й власну винятковість, яку можна співвіднести з унікальними пейзажами Північної Америки, з преріями порівнює автор й український степ, підкреслюючи незвичність ліричного героя, якого оточує й незвична місцевість. Наявна в збірці і лірична поезія, представлена двома віршами: «Барабан печалі», «Мантри». Як і властиво для футуристів, Г. Шкурупій поєднує ліричні образи з образами машин та техніки, з міськими пейзажами. Однак, порівняно з попередньою збіркою, у «Барабані» інтимна лірика є менш епатажною та наближенішою до класичних зразків любовної поезії (зокрема у поезії «Мантри»).

У збірці присутні такі футуристичні риси, як радикальність; орієнтація на майбутнє; епатажність; бунт та намагання шокувати інтелігентну аудиторію;

відмова від замилювання природою та жінкою у класичному, збаналізованому уявленні (окрім вірша «Мантри»); естетизація міста та техніки; заперечення та осміювання культурних та соціальних цінностей минулого покоління; маніфестивність; відмова від моралізаторства і обов'язкової мети творчості; експериментаторство; груба натуралістичність описів; саморекламність; егоцентризм; аморальність; скандалізм; богохульство; космологізм; інтернаціональність; осміювання національної обмеженості, провінціалізму; звернення до соціальних тем.

Художній світ збірки апокаліптичний при описі теперішнього і утопічний, ідеалізований при описі майбутнього. Автор описує переважно постреволуційну, повоєнну дійсність з її наслідками: голодом, безробітністю, бідністю, високою смертністю.

Топосом у віршах, що описують сучасність поета, постають міські вулиці, часто описані як брудні, занедбані, наповнені місцевим маргіналами. Однак, ліричний герой відчуває себе органічно у такому середовищі і не цурається нижчих класів суспільства, і сам називає себе трампом. У міських пейзажах ліричний герой Шкурупія вбачає не лише потворне, його надихає архітектура та електрифікація міста, технічний розвиток, масштабність, екзотичність; через футуристичний культ сили та активності місто постає єдиною органічним локусом для авангардного героя, на противагу селу, що є місцем збереження традиційності, патріархальності, релігійності.

Топос творів з описом подій майбутнього є значно відмінним, іноді події відбуваються у космосі (вірш «Аерокоран»). Світ майбутнього ідеалізований, описаний як технічно та науково розвинений, математично точний та вивірений, суспільство у ньому є цілісним механізмом. Таким чином, трагічність теперішнього існування поєднується з вірою в прогрес. Тут автор використовує традиційний «лівий міф» про утопічне пролетарське суспільство майбутнього.

У віршах збірки «Барабан» представлено кілька типів ліричного героя герой-бунтар та герой-митець, які можна розглядати як двох різних літературних героїв або ж як роздвоєну особистість одного героя.

Герой-бунтар або ж герой-революціонер представлений як активна та діяльнісна особистість, описаний як маскулінний, войовничий, ніцшеанський характер, такі його риси прослідковуються у поезіях з революційними та соціальними мотивами. Герой підтримує революційну боротьбу та робітничий клас, його надихають масовість, колективність, груба сила — тут яскраво проявлений авангардний дискурс культу насильства та маскулінності. Натоп як уособлення сили приваблює ліричного героя, колектив він ставить вище індивідуального «я».

Герой-митець частіше проявляється у ліричних поезіях та резонує з першим типом героя. Для нього характерний більший психологізм при описі емоційних станів, відмінний від активного оптимізму героя-революціонера. Йому також притаманні емоції смутку, самотності, що наближує його до модерністського героя-декадента. Відрізняється і його взаємодія з суспільством: герой відчуває себе неприйнятим, відчуженим, самотнім, він не почувається своїм ні серед пролетарів, яких він підтримує, ні серед творчої інтелігенції, не знаходить прийняття герой і у стосунках з жінками. Самосприйняття героя теж не є сталими і коливається від самовпевненості до самокритики. Ліричний герой уособлює у собі риси одинака-трампа, неприйнятого суспільством дикуна, незрозумілого поета, ідеї якого не зможе досягнути ні суспільство, ні навіть його коханка.

Одночасно вважаючи себе представником пролетарського суспільства, частиною соціуму, що складає єдність, ліричний герой підкреслює власну унікальність та екзотичність, вважає себе «дикуном», «звіром», «останнім поетом», «ескімосом з Африки», таке самоусвідомлення ліричного героя будується на оксюморонності та антитезовості («останній дикуна і поет»).

Психологізм використаний Г. Шкурупієм при описі ліричного героя може виглядати як невідповідність практики футуризму теорії, яка визнає виключно

сталий характер з сильним типом героя. Амбівалентність характерів, тематик та локустів у текстах футуристів є проявом авангардних прийомів театралізації, маскування, гри з читачем, які часто використовувалися й у ранній творчості футуристів. Мотив маски і гри з читачем можна яскраво побачити у віршах «Лірика футуриста» та «Мантри», у першому вірші автор насміхається з традиційних канонів інтимної лірики, пародіюючи їх, у наступному ж вірші з любовним мотивом Г. Шкурупій у цілком традиційному ключі описує романтичні стосунки не вплітаючи в канву твору навіть міський пейзаж, більше того, з цілком не пародійною метою використовує відсилання до ненависної футуристами класичної літератури. Іронічності додає і те, що ці вірші у збірці ідуть одне за одним, що очевидно навмисно було підкреслено поетом.

Певна діалогічність присутня і в мілітаристських мотивах творів, так, революція, у канонічному для футуристів руслі, оспівується та романтизується. Насильство і руїна, пов'язані з нею, описані як такі, що надихають ліричного героя, культ сили тут естетизується. У той же час війна описується трагічно і засуджується автором, смерть і руйнація як її наслідки зображені натуралістично і неестетизовано. Такі діалогічні тези, пов'язані зі сприйняттям революції як кроку до щасливого майбутнього і єдиного варіанту знищення старого світу, без руйнації якого неможливо створити новий. Тут наявний мотив знищення старого заради оновлення. Таким чином, всі наслідки революції, на думку автора, є засобами, що виправдовують велику мету. Війна ж представлена як пережиток монархічного світу і, оскільки в ній не враховані інтереси всіх класів суспільства, є безцільною. У цій тематиці проявляються і національні особливості українського футуризму, оскільки український народ важче переніс наслідки Першої світової війни, на противагу ж італійські футуристи не розрізняли революційну і воєнну теми, ідеалізуючи всі види збройної боротьби.

Більшість віршів збірки присвячені соціальній темі, кілька віршів належить до інтимної лірики. З огляду на тематику збірки можна виділити виділити такі

мотиви: урбаністичні, антирелігійні, інтернаціональні, антипатріархальні, феміністичні, пролетарські, ідеологічні, науково-технічні, апокаліптичні, утопічні, антимонархічні, антиімперіалістичні, антимілітаристські, романтичні, трагічні, громадянські, соціальні, міфологічні («лівий міф»), космологічні, антибуржуазні, мотиви смерті Бога, мотив екзотизму, мотив смерті, мотив самотності, мотив розчарування, мотив падіння, мотив зустрічі, мотив руйнування, мотив очікування, мотив становлення, біблійний мотив, мотив дороги, мотив згвалтування, мотив насильства, мотив казки.

Серед футуристичних мотивів можна виділити такі: урбаністичні, антирелігійні, революційні, інтернаціональні, екзотичні, пролетарські, ідеологічні, міфологічні, соціальні, громадянські, космологічні, апокаліптичні, утопічні, науково-технічні, міфологічні.

Можна сказати, що, хоча збірка Гео Шкурупія «Барабан. Вітрина друга» і розглядається як цілком футуристична, у ній наявні і мотиви характерні для інших літературних напрямів. Так, у деякі віршах збірки можна побачити вплив інших авангардних течій, зокрема експресіонізму, сюрреалізму, дадаїзму, а також вплив модерну (символізм). У висновку можна сказати, що творчість футуристів, зокрема і Г. Шкурупія, привнесла в українську літературу нові на той час урбаністичні, науково-технічні та космологічні мотиви, які затвердилися у національній літературі і наразі є звичними для українського літературного процесу.

Література

1. Азарова А. Хай барабан//Українська музична енциклопедія/Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 2006. Т. 1, 308 с.
2. БІЛА А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. Київ: Смолоскип, 2006. 464 с.
3. Білоус П. В. Вступ до літературознавства. Київ: Академія, 2011. 334 с.

4. Васильків О. Стилізація карнавальних масок у наративі Гео Шкурупія/О. Васильків//Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. 2015. № 42. С. 53—60.
5. Вернигоренко О. С. Зарозуміла мова у творчості українських поетів-футуристів початку XX ст. з позицій культурології (на прикладі творів М. Семенка, Г. Шкурупія, Н. Бажана)/О. С. Вернигоренко//Культура і сучасність. 2018. № 1. С. 232—238.
6. Гординський Я. Літ. критика підсоветської України. Львів В. 1939. С. 10—12.
7. Гундорова Тамара Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Видання друге, перероблене та доповнене Тамара Гундорова, Видавництво «Часопис «Критика»», Київ, 2009. 449 с.
8. Габор В. Перші періодичні видання українських панфутуристів (1922—1924 рр.): візуальні особливості, мистецьке та ідеологічне спрямування/В. Габор//Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства. 2018. Вип. 8. С. 42—57.
9. Данькевич Ю. Гео Шкурупій: художня творчість і константи образного мислення (20-ті роки XX століття)//Рідна школа. 2004. № 12. С. 26—29.
10. Данькевич Ю. В. Концепт міста у творчості футуристів (на прикладі творів Гео Шкурупія)//Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. 2010. Вип. XXIII, ч. 2. С. 352—357.
11. Данькевич Ю. Творча індивідуальність Гео Шкурупія-епіка//Рідна школа. 2005. № 1. С. 41—44.
12. Демська-Будзуляк, Леся. Гендерна інтерпретація жіночих та чоловічих образів в українській літературі кінця XIX початку XX ст. (новелістика, драматургія): наукове видання/Леся Демська-Будзуляк//Слово і час. 2005. № 4. С. 10—17.

13. Ільницький О. Український футуризм (1914—1930)/О. Ільницький. Львів: Літопис, 2003. 456 с.
14. Історія української літератури. XX століття кн.1 За ред. В. Г. Дончика навч. посібник для студ. філол. ф-тів вищ. навч. закл.: у 2 т. К: Либідь, 1994.
15. Ковалів Ю., Гео Шкурупій, «Слово і час» 2019, № 4, С. 38—44.
16. Козир О. В. Гео Шкурупій у періодиці 20-х—30-х років//Українська періодика: історія та сучасність. Матеріали ювілейної наукової конференції. Харків: Харк. держ. ун-т, 1998. С. 70—76.
17. Кукуленко-Лук'янець. І. В. Психологічний образ жінки в українській літературі//Збірник наукових праць КПНУ імені Івана Огієнка, Інституту психології ім. Г.С.Костюка АПН України Проблеми сучасної психології. 2010. Випуск 8. С. 546—554.
18. Купер Дж. Словарь символов/Дж. Купер. М.: Ассоциация духовного единения «Золотой век», 1995. 432 с.
19. Лексикон загального та порівняльного літературознавства/Модернізм//голова ред. Волков А. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 342—634
20. Літературознавчий словник-довідник за ред. Гром'яка Р. Т, Коваліва Ю. І., Теремка В. І. Київ: ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
21. Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
22. Рябченко М. М. ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ПРОБЛЕМИ В ПОЕЗІЇ ТА ПРОЗІ ГЕО ШКУРУПІЯ Літературознавчі студії : праці молодих вчених. 2014. Вип. 40. С. 246—252.
23. Сінченко О. Теоретична мантия короля футуроперерій/О. Сінченко//Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки. 2014. № 4. С. 143—147.
24. Соловей О. Про літературний дебют Гео Шкурупія (До генези індивідуальної поетики й художнього мислення/О. Соловей//Актуальні проблеми української літератури і фольклору. 2011. Вип. 16. С. 16—28.

25. Структура мотиву: до питання теоретичного осмислення/А. Тимченко//Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. 2010. Вип. 17. С. 5—8.
26. Сулима М. М. Роль і місце футуризму в українській літературі ХХ ст./М. Сулима//Наукові записки НаУКМА. 1998. Т. 4: Філологія. С. 111—116.
27. Сулима М. М. «Три етапи українського футуризму»//Український футуризм: Вибрані сторінки/Упор. Сулима М. М., Педагогічному інституті імені Дьордя Бешшенєї, Ніредьгаза, 1996.
28. Томбулатова І. Гео Шкурупій футурист. Літературна критика та художня практика: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01/І. Томбулатова; Одеса нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса, 2017. 16 с.
29. Томбулатова І. Рецепція творчості Гео Шкурупія сучасниками та літературознавцями нового часу/І. Томбулатова//Проблеми сучасного літературознавства. 2014. Вип. 19. С. 155—166.
30. Томбулатова І. Фіксація історичного тла в футуристичній поезії/І. Томбулатова//Проблеми сучасного літературознавства. 2016. Вип. 22. С. 205—216.
31. Холодинська С. М. Футуристична складова творчої спадщини Гео (Георгія) Шкурупія//Гуманітарний часопис. 2016, № 3, С. 30—40.
32. Червоний шлях: громадсько-політичний і літературно-науковий місячник/ред. О. Шумський . Харків: Друкарня-літографія Книгоспілки, 1923-1936. № 10 . 1924. 300 с.
33. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов/Е. Я. шкуруп. М.: АСТ; Х.: Сторсинг, 2007. 591 с.
34. Шкурупій Г., король футуโรปерій. Психетози: вітрина третя/Гео Шкурупій. К.: Panfuturysty, 1922. 63 с.
35. Шкурупій Гео. Барабан. Вітрина друга/Гео Шкурупій. Київ: Panfuturysty, 1923. 63 с. [Шкурупій]
36. Шкурупій Гео. Вибрані твори/Гео Шкурупій; упор. О. Пуніна, О. Соловей. К.: Смолоскип, 2013. 872 с. [Пуніна, Соловей]

37. Dubiel Ksenia Эго-Гео: пространство личности или личность пространства?: заметки о ранних стихах Гео Шкурупия Kraków: Księgarnia Akademicka 2022. С. 163—172.
38. Clement Greenberg, "Modern and Postmodern" [Архівовано 1 вересня 2019 у Wayback Machine.], William Dobell Memorial Lecture, Sydney, Australia, Oct 31, , Arts 54, No.6 (February 1980).
39. Childs, Peter Modernism [Архівовано 3 січня 2014 у Wayback Machine.] (Routledge, 2000). ISBN 0-415-19647-7. p. 17. Accessed on 8 February 2009.
40. Sass, Louis A. (1992). Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought. New York: Basic Books. Cited in Bauer, Amy (2004). С. 3—39.

Електронні ресурси

1. 100 років українському футуризму / Centennial of Ukrainian Futurism [https://www.facebook.com/people/100-%D1%80%D0%BE%D0%BA%D1%96%D0%B2-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D1%83-%D1%84%D1%83%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC%D1%83-Centennial-of-Ukrainian-Futurism/100064762386513/?hc_ref=ARSzvR5qVuJoSoAlpDFEru2SBA14BgyOQvXqj1Pun1Fo-n4xFWnveAaTzrv91jvHkXE&fref=nf&__xts__\[0\]=68.ARALSQtTXuN6MIsar_kQJ2yQ39nywMTvVz1SC25vew8t78InpX2r91nWENDxRjNs_IiDtEo84J49vpNPPbdgsTkSv8_jdy1riz4tI5eoKOWd4cv14xRrvGRaPgh6K-u8kxuq-u08TC-ZK2Z9GpmQqU5-KNXhlt1yK-5Xro_3FEO8DEDgkO6gdqxTCz521t1nAOXTtpTzkNDA9GS20Jzv_hxByAdv4mrtsH6ZYERVW8_vA9OAeEneCrCyR4z9SSA9SarRVZidMJLj7DT0U0xS7_33GDYLL8kCOintES5dJMiws8fBxelM3g](https://www.facebook.com/people/100-%D1%80%D0%BE%D0%BA%D1%96%D0%B2-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D1%83-%D1%84%D1%83%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC%D1%83-Centennial-of-Ukrainian-Futurism/100064762386513/?hc_ref=ARSzvR5qVuJoSoAlpDFEru2SBA14BgyOQvXqj1Pun1Fo-n4xFWnveAaTzrv91jvHkXE&fref=nf&__xts__[0]=68.ARALSQtTXuN6MIsar_kQJ2yQ39nywMTvVz1SC25vew8t78InpX2r91nWENDxRjNs_IiDtEo84J49vpNPPbdgsTkSv8_jdy1riz4tI5eoKOWd4cv14xRrvGRaPgh6K-u8kxuq-u08TC-ZK2Z9GpmQqU5-KNXhlt1yK-5Xro_3FEO8DEDgkO6gdqxTCz521t1nAOXTtpTzkNDA9GS20Jzv_hxByAdv4mrtsH6ZYERVW8_vA9OAeEneCrCyR4z9SSA9SarRVZidMJLj7DT0U0xS7_33GDYLL8kCOintES5dJMiws8fBxelM3g) (дата звертання: 29.11.24)
2. Веселовський О. Поетика сюжетов и ее задачи. URL: <https://philolog.petsu.ru/filolog/lit/prilves1.pdf> (дата звертання: 29.11.24)

3. Гео Шкурूपій: футурист і сучасник вічності <https://tykyiv.com/istoriyi/geo-shkurupii-futurist-i-suchasnik-vichnosti/> (дата звертання: 29.11.24)
4. Рудяченко Олександр «Люди майбутнього всі будуть героями, бо вони нічого не боятимуться» https://zn.ua/ukr/personalities/geo-shkurupiy-u-bitvi-z-drakonami-296408_.html (дата звертання: 29.11.24)
5. Трессидер Д. Словарь
символов
http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/. (дата звертання: 29.11.24)
6. ЦИМБАЛІ Ярина Шкурूपій від А до Я <https://tyzhden.ua/shkurupij-vid-a-do-ia/> (дата звертання: 29.11.24)