

SWITŁANA HUBARIEWA

Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, Ukraina

lana7sun@yandex.ru

Роз-слід-ування/роз-гад-ування таємниці злочину в аспекті законів сюжетобудування формалістів: версія Гео Шкурупія

Не стільки зміст художнього твору, скільки його формальні елементи цікавлять прибічників формалістичного погляду на сутність історії і теорії літератури. У 20-ті роки ХХ ст. це — Борис Томашевський, Борис Ейхенбаум, Віктор Шкловський та інші члени ОПОЯЗу (російського угруповання формалістів); серед українських послідовників цієї школи — Володимир Перетц, Майк Йогансен, Григорій Майфет. Формалістичний імператив новизни посутньо спрямовував розвиток українського футуризму на початку ХХ ст., що знайшло своє відображення і в творчості одного з найяскравіших письменників-футуристів 1920-х рр. Гео (Георгія) Шкурупія, зокрема в його новелістиці, яка ще не є достатньо вивченою (основна увага дослідників була зосереджена, як правило, на романній прозі чи поезії письменника в контексті доби, окремі новели розглядалися фрагментарно: Юлія Данькевич, Олена Козир, Світлана Матвієнко, Ольга Мікуліна, Ольга Пуніна, Микола Сулима, Ярина Цимбал). У даній студії мається на меті розглянути різнопланові мистецькі функції новели Гео Шкурупія *Провокатор* (зб. *Новелі нашого часу*, 1931) крізь призму формалізму, що визначив вектори оновлення жанру новели як поліморфного феномену, та проаналізувати специфіку авторського опрацювання жанру новели (розгадування) таємниць, а також особливості її прочитання з погляду інтертекстуальних зв'язків.

Серед сучасних дослідників, які займаються вивченням досвіду українського футуризму, — Галина Хоменко (*Український модернізм 20-х років: танатологічна версія*, 1997), Олег Ільницький (*Український футуризм (1914–1931)*, 2003), Анна Біла (*Український літературний авангард:*

пошуки, стильові напрямки, 2006), Раїса Мовчан (*Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі*, 2008) та ін. Новелу таємниць як окремий жанр досліджували у своїх працях такі літературознавці, як Борис Томашевський (*Теорія літератури. Поетика*, 1925), Григорій Майфет (*Природа новелі*, 1928, 1929), Віктор Шкловський (*Техніка письменницького мистецтва*, 1930), Іван Виноградов (*Про теорію новели*, 1972).

За висловом Єлеазара Мелетинського, новела (на відміну від повісті чи оповідання) робить можливим „на мінімумі площі виразити максимум змісту”¹. Тож не дивно, що ця жанрова форма здобула надзвичайну популярність саме у стрімкий час тотальних змін „переходової доби”. Серед причин такої популяризації новели і „тяжіння цього жанру до незвичайного, екстраординарного”², що могло виявлятися як у новелах таємниць з їх спрямованістю на містику, так і в новелах дієвого або психологічного характеру із зображенням небуденного у звичному порядку речей. За Іваном Виноградовим, „не обсягом охопленого часу і простору, не кількістю персонажів чи подій визначається новела [...]. Вочевидь, що не у зовнішній обмеженості матеріалу, а в самому *способі розкриття дійсності* потрібно шукати специфічність новели, справжню її основу; курсив мій — С.Г.”³. А, окреслюючи специфіку новели таємниць як жанру, доцільно скористатися визначенням Віктора Шкловського: „Новела чи оповідання таємниць засновується на загадці, яка розгадується лише наприкінці речі”⁴ — у такий спосіб реалізується „прийом таємниці” (В. Шкловський), а відтягування розгадки таємниці до самого кінця твору створює техніку новели чи роману таємниць. За Абрамом Вулісом, „таємниця є надзвичайно важливою ознакою світу пригод”:

Це азартна жадоба істини, а краще сказати, розгадки, тому що у таємниці завжди присутній пустотливий, миготливий проблиск гри — диявольськи цікавої, іноді з роковими вставками, п'яної гри людини з невідомим. Тож характеристика таємниці перегукується з характеристикою пригоди... І детективна таємниця давно вже стала фактом мистецтва⁵.

Григорій Майфет називав „детективну новелу — однією з модифікацій новелі таємниць”⁶, а Іван Виноградов виокремлював такий жанр

¹ Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы, / Е. Мелетинский. — М.: Наука, 1990. — С. 246.

² Дмитриева Е. Русская новелла начала XX в. / Е. Дмитриева // Русская новелла начала XX в. — М.: Сов. Россия, 1990. — С. 7.

³ Виноградов И. О теории новеллы / Иван Виноградов // Вопросы марксистской этики: Избранные работы. — М.: Советский писатель, 1972. — С. 253.

⁴ Шкловский В. Техника писательского ремесла / Виктор Шкловский. — М.-Л.: Молодая Гвардия, 1930. — С. 39.

⁵ Вулис А. Тайна. Варианты неведомого / Абрам Вулис // В мире приключений. Поэтика жанра. — М.: Советский писатель, 1986. — С. 254–279.

⁶ Майфет Гр. Аналіз детективної новелі (Гео Шкурупій. — «Провокатор») / Григорій Майфет // Природа новелі: Збірка друга. — Х.: Держ. вид-во України, 1929. — С. 229.

ровий різновид, як **новела розгадування таємниць**, що відрізняється від новели таємниць: „Новела таємниць і новела розгадування таємниць — це далеко не одне й те саме, і по своєму внутрішньому протиріччю, і по своїй зовнішній структурі”⁷. Так, на думку вченого, якщо для новели таємниць характерним є містичний контекст, ірраціональність таємного (*Чорний кіт* Едгара По), то новела розгадування таємниць формально є детективною, таємниці отримують раціональні розгадки наприкінці твору, а „їхнім героєм є видатний аналітичний розум” (*Таємниця Марі Роже* Е. По)⁸. Отже, наприклад, детективну новелу Артура Конан Дойля В. Шкловський або Г. Майфет зарахували би до жанру новели таємниць, а І. Виноградов — до новели розгадування таємниць⁹.

Жанр новели в українській літературі кінця XIX — початку XX ст. викликав особливий інтерес, оскільки надавав широкі можливості для експериментування, поступово витісняючи роман та інші звичні літературні форми, навіть попри всі суперечки критиків щодо приналежності цього жанру малої прози чи то до „низького”, чи то до „високого” жанру:

„[...] Вообще не известно, существует ли в искусстве верх и низ” (В. Шкловский). Будь-який низький жанр стає „перлом создания” в руках майстра: для прикладу досить взяти хоча б пародію. [...] Всі ці уваги щодо низьких та високих жанрів взагалі, щодо детективної новели зокрема — слід пригадати у зв’язку з піднесенням інтересу до новели у сучасній українській літературі, а, особливо, у зв’язку з тим, що ця новела використовує чужі досягнення даного жанру (що цілком природно). [...] До того ж, уміле використання досягнень закордонного красного письменства — завдання почесне¹⁰.

Орієнтир на Європу був важливим для футуристів, які у період „переходової доби” прагнули підняти вітчизняну літературу і мистецтво на високий рівень й довести спроможність українців створювати не „хатне мистецтво”, а твори, гідні кращих світових зразків. І хоча на той час наша література під впливом світової вже почала зазнавати серйозних змін в архітектоніці і стилістичній трансформації, творчість Гео Шкурупія до недавнього часу була тим паче несправедливо забута й мало вивчалася, так само як і специфіка новелістичного жанру в українській літературі, хоча, як зазначав Г. Майфет, „техніка новелі — це основа белетристичної техніки”¹¹.

Гео Шкурупій блискуче демонструє у новелі *Провокатор* (1927) техніку детективної оповіді за всіма законами жанру: подається факт злочину, далі йде його розслідування з аналізом усіх даних, що спочатку призводить до надання помилкових розгадок („прийом затримки” за В. Шкловським), а натяки на справжнього вбивцю стають зрозумілими лише наприкінці тво-

⁷ Виноградов И. О теории новеллы, с. 270.

⁸ Там само, с. 271–273.

⁹ Там само, с. 269.

¹⁰ Майфет Гр. Аналіза детективної новели (Гео Шкурупій. — «Провокатор»), с. 229–230.

¹¹ Там само, с. 232.

ру під час неочікуваної розв'язки. Та, попри збереження усіх необхідних структурних елементів детективної новели, в інтерпретації Шкурупія простежується і виклик літературним традиціям, і збагачення звичних схем класичного детективу. Так, хід думок головного героя, який розслідує вбивство, більше нагадує логічну гру, що надає можливість уявити вбивцею кожного з героїв, поступово оголюючи літературний прийом пародіювання:

Він сильно задумався, ніби вирішує якесь складне завдання. Він напружено згадує прочитані кримінальні романи, згадує детективні засоби Шерлока й ніяк не може зрозуміти, як це сталося, як могли вбити телеграфіста, навіщо, з якою метою?¹²; Справа ставала дуже серйозною й важливою. Тепер у Павлюкові більше заговорив комсомолец, ніж Шерлок¹³.

Не випадковим є посилання Гео Шкурупія на Артура Конан Дойля та його відомого Шерлока Холмса у новелі — втім, не стільки з метою наслідування класики детектива, скільки заради оновлення звичного для детектива сюжету наданням своєї авторської інтерпретації.

Розглядаючи таємницю як сюжетний прийом, Віктор Шкловський зазначав: „Таємниці у авантюрному романі чи оповіданні зазвичай вводяться для посилення цікавості дії, для можливості її двоякого осмислення. [...] Спершу дається злочин, як загадка, потім детектив є професійним розгадувачем таємниці”¹⁴. Іноді, за спостереженням літературознавця, „прийом таємниці може укорінюватися в самому тілі роману, у способі висловлювання діючих осіб, й авторських зауваженнях до них”: „у Конан-Дойля Шерлок іноді висловлюється таємничо”¹⁵. Роль Ватсона, за Шкловським, — це фоновий оповідач, який потрібний для утворення контрасту з головним героєм, а також уповільнює дію та надає мотивування хибної розгадки, необхідної для побудови оповіді з таємницею. За влучним спостереженням літературознавця, „Чехов говорив про те, що якщо в оповіданні сказано, що на стіні висить рушниця, то вона має потім вистрілити, проте в романі таємниць рушниця, що висить на стіні, не вистрілює, стріляє інша рушниця”, тобто „основне питання зводиться, так би мовити, до можливості опустити з однієї точки два перпендикуляри на одну лінію. Письменник шукає можливості співпадіння двох різних речей за однією ознакою”¹⁶. Втім, письменнику важливо підготувати і ті натяки, що випереджають справжню розгадку таємниці та роблять її потім правдоподібною, як наприклад поява нових деталей, котрі утворюють ряд, пов'язуючись з попередніми. Процес очікування в сюжеті є оголеним прийомом гальмування дії, що передує кульмінаційній

¹² Шкурупій Г. Провокатор / Гео Шкурупій // Проза. Том 1. Новелі нашого часу. — Х.-К.: Держ. вид. „Література і мистецтво”, 1931. — С. 91.

¹³ Там само, с. 98.

¹⁴ Шкловський В. Новелла тайн / Виктор Шкловский // О теории прозы. — М.: Федерация, 1929. — С. 127.

¹⁵ Там само, с. 130.

¹⁶ Там само, с. 134, 136.

розв'язці або „ефекту” (за В. Шкловським). Літературознавець вказував на певну однотипність сюжетних схем та елементів їх наповнення у А. Конан Дойля:

З точки зору техніки — прийоми оповідань Конан-Дойля, звичайно, простіші ніж прийоми англійського роману таємниць, проте вони більш концентровані. У новелі нема нічого, окрім злочину й слідства, в той час як у Редкліф або Діккенса ми завжди знайдемо опис природи, психологічний аналіз тощо. У Конан-Дойля пейзаж досить рідкісний й дається більш як нагадування та підкреслення того, що природа добра, а людина зла¹⁷.

У новелі Гео Шкурупія *Провокатор*, окрім детективної лінії, подано:

- метафоричні описи природи, що додають оповіді своєрідного колориту:

Темрява раптом стрибнула, як *леопард*, сонце десь провалилось, і настала ніч, що її сліпучо прорізали довгезелні блискавки. Вітер тоді сказався остаточно, він загубив свій сором і закрутився у пилюзі дзигію. Смерчі з пилюги підійнялися до чорного неба й розсипалися у повітрі. Але цього було замало, вітер змінив свій настрій і заплакав. Він плакав, істерично завиваючи в деревах, зриваючи з покрівель бляху, б'ючись головою об шибки вікон. Дерева на кручах зігнулись чорними постатями, замахали руками, розпочали нерівний поєдинок [курсив мій — С.Г.]¹⁸.

Природа символічно передає напружений настрій детективної новели, що витримана, за спостереженням Г. Майфета, „у традиційних — жахних — тонах”: твір розпочато описом хмарного вечора, далі починається гроза — та „гроза й злива не вщухають протягом усієї новели”, таким чином пейзаж виконує психологічну функцію „нагнетання”, а „перехід від пейзажного тла до дії відбувається за допомогою освітлення — прийом, широко відомий у теорії й практиці новелі”, втім природа у *Провокаторі* виконує і структурну роль, дещо штучно, проте впливаючи на розвиток всіх мотивів сюжету: „злива розірве дроти, апарат зупиниться; ця зупинка зверне на себе увагу Павлюка, який почне читати телеграфну стрічку; далі та ж таки злива й вітер розчиняють вікно, вирвуть стрічку з рук Павлюка й умотивують дальшу низку мотивів, що з них головніший — мотив „пізнання”, тожність провокатора-вбивці та рахівника; розв'язання цього мотиву і є сюжетним *pointe*, клімаксом”¹⁹;

- несподівані паралелі та порівняння:

Буря порвала дроти, затопила вулиці й тепер поштово-телеграфна контора одрізана від усього світу. Вона як корабель, що загубив свої щогла, своє кермо й плаває в порожньому бурхливому океані, везучи мертвий вантаж²⁰; Кімната контори запов-

¹⁷ Там само, с. 141.

¹⁸ Шкурупій Г. Провокатор / Гео Шкурупій // Проза. Том 1. Новелі нашого часу, с. 89.

¹⁹ Майфет Гр. Аналіза детективної новелі (Гео Шкурупій. — «Провокатор»), с. 220, 223–224.

²⁰ Шкурупій Г. Провокатор / Гео Шкурупій // Проза. Том 1. Новелі нашого часу, с. 94.

нила йому уяву. Всі речі набули якихось дивовижних форм. Коло стіни розсілася вогнетривала каса, абажур виріс до розмірів велетенської зеленої парасолі, що звисла над усією кімнатою... Всі речі в кімнаті: лампа, апарат, каса затягуються якоюсь прозоною наміткою, і на очах у дівчини з'являються сльози²¹;

- психоаналітичне забарвлення, що доповнює і наповнює картину:

Думка юнака пронизує чомусь усіх присутніх. Вони ніби радіоантенами вловили її, і тепер у конторі стало ще тихше, ще напруженіше. Тепер кожний з присутніх починає непомітно стежити один за одним, тепер кожний почуває себе злочинцем і боїться до божевілья, що хтось подумає, що це він — убивця. Тепер найменший рух, найменше хвилювання чи погляд викликають запідозрення. І людям, що зібрались у конторі, важко й небезпечно, — адже серед них убивця... Присутні напруженими поглядами стежать за ним і, коли він повертається до них обличчям, вони удають з себе байдужих і стомлених подією. Кроки Павлюка ритмічно звучать у цій напруженості, а злива й стрекіт апарату Морзе утворюють якусь музику шумів, що ніби вже приспала забитого телеграфіста... Павлюк раптом здригається, удар грому повертає його до дійсності, й він бачить людей, що зіщулилися кожний у своїй самотності й кожний із своїми думками та підозріннями²²;

- чітко прорисовані психологічні нюанси (для максимально об'ємної передачі образів):

„вусики телеграфіста підскочили вгору й химерно скривили його обличчя”; „дівчина ображено зігнулась, стала якоюсь кістлявою і різкою в рухах... вона підійшла до сітки і злими пальцями вп'ялась у неї”; „він сердито випльовує слова, ніби знущаючись з неї”; „всі, як маріонетки, повернулись до неї”²³;

- зіставлення контрастних аналогій:

Вечір надійшов швидко й непомітно. Він підкрався хижо, як підкрадається *леопард*, стрибнув і накрив своєю плямистою шкурою здобич²⁴ — Красницький зробив рух, він, як *леопард*, посунув на Павлюка²⁵. Його довгі жилаві руки, що нагадують руки *горили*, знову обняли дівчину²⁶ — Старигань став страшний, його обличчя вищирилось зубами, він увесь наче налявся жилами й м'язами — це була перед Павлюком не людина, це була дика мавпа, *горила* [курсив мій — С.Г.]²⁷;

- кінематографічність зображення: стрімке чергування різних планів і кадрів, введення символічних фонових деталей (для створення відповідного настрою):

„...блискавка освітлює труп свині, що прибився до ганку”; „мідяний апарат стрекоче й цокотить, відбиваючи якийсь хоробливий ритм”; „раптові виблиски освітлюють мідні частини апарату Морзе, який аж захлинається в своєму цокотінні”; „гуркоти грому, блискавки й сильна злива, що струменями шумить за вікном, б'ється в шибки,

²¹ Там само, с. 95.

²² Там само, с. 92, 96.

²³ Там само, с. 92, 95.

²⁴ Там само, с. 89.

²⁵ Там само, с. 99.

²⁶ Там само, с. 94.

²⁷ Там само, с. 99.

ще збільшує боязливий настрій”; „обличчя мертвого телеграфіста, що лежав на підлозі, з мстивою, задоволеною посмішкою дивилося на цю сцену”²⁸.

Як зазначав мистецтвознавець Лев Мазель, „усі принципи художнього впливу, виражальні прийоми звернені до сприйняття. Та деякі з них особливо тісно пов’язані з самим його процесом, з ходом цього процесу”²⁹ — як музика у Мазеля та музика у слові в новелах Шкурупія, якому, безперечно, вдається поетикою образності розбурхати уяву читача, збудити емоційно-сенсорну реакцію, а отже інтерес, і таким чином зробити чуттєве сприйняття фактом літератури.

Активізації усіх чуттів читача допомагає і певна кінематографічність літературного твору. Ольга Пуніна в своїй роботі *Засоби кіномови в українській художній прозі 20–30-х рр. XX ст.* (2011) зазначала:

Новела тасмниць *Провокатор* (1927) Гео Шкурупія, наприклад, демонструє техніку сценарної конструкції. Твір будується на детективній основі кіножанру, за внутрішньо-композиційним сценарним принципом викладу події. Формальні засоби фотографічної інтерпретації — освітлення, панорування (горизонтальне й вертикальне), масштабу зображення (від крупного до деталі), технічні прийоми наїзду, здійснення крізь серпанок, напливу відтворюють атмосферу розкриття злочину в форматі кіновикладу, із характерною для нього нервовістю і наочністю³⁰.

Так, техніка сценарної побудови художньо-літературної прози визначається ключовими маркерами сценарію: „внутрішньої форми фільму, образний ряд якої у своїй основі вже є кінематографічним — той самий, що у фільмі, але представлений засобами словесно-виразними чи мислимо-зоровими”³¹, і це є основою для сценарної конструкції.

Особливості сценарної техніки полягають у дотриманні законів організації сюжетних ситуацій і зорових образів з урахуванням двох провідних моментів: про що мовиться (матеріал сценарію) і як саме про це сказано (способи його комплектування, прийоми). За матеріал слугують імпульси драматичної дії (фабула з низкою провідних мотивів, персонажі, інтрига тощо), що поєднуються за рахунок внутрішньо-композиційного (рух, монтаж), зовнішньо-композиційного (епізоди, сцени, кадри, напис) та мовного (сигнальна функція слова) прийомів. Такі компоненти техніки сценарію знаходять своє відображення в лібрето, авторському, режисерському та літературному сценаріях³².

Г. Майфет також визначав схожість новели *Провокатор* з кінокартиною: „Найудаліші місця ті, де уява Павлюкова будує різні *conjectures* з при-

²⁸ Там само, с. 90–92, 94, 100.

²⁹ Мазель Л. О следовании инерции восприятия и ее нарушении / Л. Мазель // Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. — М. 1978. — С. 217.

³⁰ Пуніна О. Засоби кіномови в українській художній прозі 20–30-х рр. XX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / Ольга Пуніна. — Донецьк, 2011. — 8 с.

³¹ Там само.

³² Там само.

воду вбивства і сполучає убитого телеграфіста уявним зв'язком то з дочкою рахівника, то з Петренковими. В цих місцях напруженість фільму з'єднується з тою химерністю, що повстає на екрані внаслідок спеціальної *с'ємки не в фокусі*" і підкреслював „детективність на фоні сучасності" та „реалістичність"³³.

Для процесу сприйняття логічним може бути як звичний порядок речей, так і його порушення: „В ході процесу сприймання — у творі будь-якого виду мистецтва — можна натрапити на моменти (ситуації, співвідношення) як більш-менш очікувані, так і тією чи іншою мірою несподівані. Перші загалом походять від певної інерції сприйняття, другі — порушують її, проте і ті, і інші використовують факт її існування"³⁴. Так, перші спираються на певні загальні норми, що існують для того чи іншого типу і стилю мистецтва та породжені конкретним контекстом даного твору, а інші закономірності існують незалежно від особливостей контексту окремого твору, оскільки утворюються історично в суспільній художній свідомості й самому життєвому досвіді людей — і в мистецтві важливо віднайти правильний баланс між ними:

Якщо б жодні сподівання слухачів, читачів, глядачів не виправдовувалися (або навіть не виникали), твір би лишився незрозумілим, не був би сприйнятим. А якщо б очікування, навпаки, здійснювалися завжди або занадто часто, тобто якщо б відгадати продовження (чи уявити собі ціле за допомогою однієї його частки) було надто легко, твір би виявився нецікавим. [...] Володіти увагою сприймаючого, тримати його інтерес у напруженні — значить не лише розповідати йому щось, варте цієї цікавості, але й дотримуватися у самій побудові оповіді відповідних (і різних у різних умовах) пропорцій між виправданням тих очікувань, які виникли, та їх обманом, що активізує увагу до сприйняття й підвищує зацікавленість твором. Це означає, що дотримання інерції сприймання та її порушення також створюють певну пару принципів художнього впливу, а її елементи знаходяться в тісному й очевидному співвідношенні взаємного доповнення та взаємного обмеження³⁵.

Зокрема, саме така внутрішня логіка твору є необхідною умовою для створення новели таємниць або детективної новели — і саме тому інтрига тримається протягом всього твору, а вбивцею виявляється найнесподіваніший персонаж (як не викликаючий жодної підозри старигань в новелі *Провокатор*), разом з тим як окремі деталі раптово утворюють неочікуване, проте обумовлене попереднім контекстом, ціле (натяки на хижу тварину при описі стариганя стають зрозумілими під час його неочікуваного й миттєвого перетворення на страшного, дикого та небезпечного через надлюдську фізичну силу безумця-перевертня). Поетикальні прийоми затримки, гримування, одивнення і, звичайно ж, пуант є важли-

³³ Майфет Гр. Аналіза детективної новели (Гео Шкурупій. — «Провокатор»), с. 228.

³⁴ Мазель Л. О следовании инерции восприятия и ее нарушении, с. 217.

³⁵ Там само, с. 218.

вими складовими драматургії твору, і талант митця виявляється у вмінні вправно користуватися цим арсеналом:

Різні принципи художнього впливу можуть сприяти схожим ефектам, проте роблять вони це своїми шляхами. Зокрема, порушення інерції захоплюють увагу сприймаючого не кількістю й розмаїттям мобілізованих засобів, а самою неочікуваністю якогось засобу або повороту розвитку дії³⁶.

Акцент може бути на тому, що щось очікуване не відбувається, або на тому, що стається щось неочікуване — і такі порушення мають компенсуватися наступним задоволенням читацьких сподівань. Л. Мазель підкреслює, що порушення інерції сприйняття в кожному конкретному випадку мають бути логічно і художньо виправданими:

Відображені явища дійсності (у музиці, наприклад, емоції) мають впізнаватися, що потребує і опори на інерцію сприйняття, та водночас ці явища повинні бути представлені оновленими, їхній образ має яскраво вражати, чому сприяють також і різноманітні порушення інерції та інертності — звичайно, порушення виправдані³⁷.

Так, детективний роман чи оповідання має несподівану розв'язку, втім підготовлену заздалегідь:

Відчуття несподіваності зазвичай супроводжується миттєвим усвідомленням читача логічності саме такої розв'язки, її природності, іноді навіть неминучості. Це виявляється можливим лише тому, що в оповіді містилися моменти, які готували дану розв'язку, вели до неї. Майстерність письменника тут у тому, щоб зробити ці моменти непомітними для читача, не привертаючи його увагу, не фіксуєючи у його свідомості (водночас автор, звичайно, настановлює читача на так звані хибні сліди). Проте у підсвідомості читача ці моменти обов'язково повинні відкладатися, інакше несподіваність розв'язки не могла б супроводжуватися тим осягненням, що пов'язане з миттєвим розумінням виправданості даної розв'язки й визначає у даному випадку художній ефект твору. Так, неочікуване для свідомості водночас виявляє себе як очікуване для підсвідомості, до того ж, це стає зрозумілим, в свою чергу, несподівано³⁸.

І така гра зі сприйняттям, як було описано, що посилює напруження й зацікавленість до розвитку завдяки різного роду відтягненням та обману очікування, може виступати і в оголеній, відкритій для сприймаючого формі (як у багатьох детективних романах або фільмах): „Вправне застосування відповідної техніки — один з елементів майстерності автора, а її розкриття — одна із сторін аналізу твору”³⁹.

Порушення інерції сприйняття — це не тільки певна стряска: воно пов'язане з відчуттям нестандартності, оригінальності, свіжості, й має змістовний бік... По суті, жодне художнє відкриття неможливе без порушення інерції сприймання, звичної установки в тій чи іншій сфері. Важливо лише добре пам'ятати, що проти-

³⁶ Там само, с. 220–221.

³⁷ Там само, с. 221.

³⁸ Там само, с. 225.

³⁹ Там само, с. 222.

лежний стан не є правильним: порушення інерції, обман очікувань сприймаючого самі по собі зовсім не означають відкриття, не забезпечують справжньої свіжості й оригінальності твору (чи окремого обороту), а тим більш його новаторського характеру. Подібний ефект може дати лише виправдане, усвідомлене, змістовне порушення інерції сприйняття, тобто таке, що спирається на досить глибокі життєві й художні закономірності — як загальні, так і пов'язані з внутрішньою логікою даного твору⁴⁰.

Як зазначав Ніколай Вольський, „детектив надає читачеві рідкісну можливість скористатися своїми здібностями до діалектичного мислення, застосувати на практиці (нехай і у штучних умовах інтелектуальної забавки) ту частину свого духовного потенціалу, яку Гегель називає «спекулятивним розумом» і яка, хоча й властива кожній розумній людині, майже не знаходить свого застосування у нашому повсякденному житті», „й те специфічне інтелектуальне задоволення, що відчуває читач, яке виникає в нього під час демонстрації діалектичного зняття протиріч, на якому будується детективний сюжет, пояснює широку популярність цього жанру”⁴¹.

Основним моментом, що дозволяє розцінити конкретний літературний твір як „гарний (правильно побудований, цікавий) детектив”, є наявність в ньому діалектичної думки, логічного процесу, котрий може бути виражений в категоріях діалектики і який призводить до вирішення сюжетної загадки у вигляді діалектичного зняття протиріч⁴².

Тобто роль загадки в будівництві сюжету є вирішальною й визначальною для детективного жанру, і вона обов'язково потребує розгадки наприкінці твору, яка вимагає певної роботи думки й логічного мислення, аби розкодувати приховану серед наданої інформації відповідь. А діалектичне зняття протиріч має на увазі вміння за потреби перебудовувати власну теорію подій, беручи до уваги можливість існування іншої теорії або теорій — таким чином знімаючи антиномію, що існує всередині нашої картини світу: протиріччя між конкретною реальністю та нашою логікою реконструкції цієї реальності. І це нове розуміння, ламаючи первинне шаблонне, наближує нас до більш повного, об'ємного й глибокого осмислення реальності, що „завжди значно багатша за змістом, ніж наші уявлення про неї”⁴³, і відкриття кожної нової грані означає крок уперед у пізнанні світу.

І хоча Г. Майфет у своєму другому збірнику *Природа новелі* (1929) критикує авторську логіку подачі матеріалу у *Провокаторі*, Гео Шкурупієві вдається найголовніше — пробудити інтерес та уяву читача, збагативши поетику жанру новели таємниць перетворенням класичного детективного сюжету на іронічну інтелектуальну гру, в якій має місце і уявне, й підсвідоме

⁴⁰ Там само, с. 245.

⁴¹ Вольський Н. Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления / Николай Вольский. 1996. <http://littera.websib.ru/volsky/1250>.

⁴² Там само.

⁴³ Там само.

— наші емоції, ключем до яких стає музика слів і яскравість образів, що змішують ірреальне з реальним, додаючи до формальних законів сюжетобудування художню образність та кінематографічну естетику, із збудженням як розуму, так і відчуттів.

In-vesti-gating/Solving the crime mystery in the formalistic aspect of plot-building rules: The version of Geo Shkurupij

Summary

The paper deals with different art functions of Geo Shkurupij's novelette *The Provoker* (1927); the writer's specific interpretation of such genre as the novel of solving secrets is analyzed through the prism of futurism and formalism in metadiscourse of the 1920s, as well as its intertextual background.

Key words: Ukrainian futurism of the 1920s, formal methods of a plot-building technique, mystery novel, detective (secret-solving) novel, (cinematographic) poetics

Рас-след-ование/раз-гад-ывание тайны преступления в аспекте законов сюжетостроения формалистов: версия Гео Шкурупия

Резюме

В статье исследуются разноплановые художественные функции новеллы Гео Шкурупия *Провокатор* (1927), анализируется специфика авторской интерпретации жанра новеллы (разгадывания) тайн сквозь призму формализма и футуризма в метадискурсе 1920-х, а также рассматриваются особенности ее интертекстуального прочтения.

Ключевые слова: украинский футуризм 1920-х, формальные приемы техники сюжетостроения, новелла тайн, детективная новелла или новелла разгадывания тайн, (кино) поэтика