

УДК 883 – 3. 091: 82. 015

УКРАЇНСЬКИЙ ФУТУРИСТИЧНИЙ РОМАН

Васьків М.С., к.філол.н., доцент

Запорізький державний університет

*Клавіатурте розум, почуття і волю...
Клавіатурте!
Шукайте метрополію свідомого життя.
Пізнайте все в віках і над віками.*

Або:

*І всюди чую я
прелюдію машин до людського життя.
А Україна, всесвіт –
в купелі боротьби,
і біля них – Матуся неминучість.*

Під цими рядками міг спокійно поставити свій підпис будь-хто з українських поетів-футуристів. Але це вірші Миколи Хвильового, який написав їх саме тоді, коли у “Нашому універсалі до робітництва і пролетарських мистців українських” він разом із В.Сосюрою і М.Йогансенем заявляв, що вони відкидають “життєтворчих футуристичних безмайбутників, що видають голу руйнацію за творчість” [1; 65]. Орієнтація на демократизацію і новаторство стає однією з основних прикмет мистецтва 20-х років ХХ ст. І попри різні декларації і заяви майже всі літератори цієї доби не оминули футуристичних віянь, а ті, у свою чергу, часто не вирізнялися характером творчості на загальному тлі нічим, крім маніфестаційних тверджень. Тому розмежування на футуристів і нефутуристів є досить умовним, залежить значною мірою не від художніх особливостей творів, а від того, ким митці себе задекларувували, хоча це теж могло бути умовністю. Бо чим не футуристична заява В.Коряка, друга й однодумця М.Хвильового, В.Сосюри й М.Йогансена в той час, у статті “Етапи” (опублікована у збірнику “Жовтень” за 1921 рік, де побачив світ і “Наш універсал...”): “Перегортається нова сторінка історії. Не нова “школа”, не новий “напрямок”, не “течія” в рамках старого мистецтва, але цілковите зірвання тяглости з усім попереднім, знищення всіх традицій. Початок нової ери” [1; 64]. Тож не видається дивним, що митці то входили, то виходили із футуристичних об’єднань, перейменовували, трансформували їх тощо.

Особливо розмиті межі між футуристичною і всією рештою української художньої літератури 20-х років у романістиці. Очевидно, самі жанрові обмеження роману, жанру, здавалося б, молодого і до кінця не усталеного, спроби замінити старі, традиційні норми на нові спрямовували творчість багатьох романістів у одне русло, навіть деструкційні домінанти часто були однотипними.

“Головною метою футуристів було знищення старого “Великого Мистецтва”. З його руїн, з його розпорощених елементів вони хотіли створити цілком нову “систему”, гідну нової доби. “Деструкція” старого мистецтва здійснювалася різними способами. Найчастіше це робилося через “синтезу”. Синтезуючи традиційні жанри мистецтва, футуристи тим самим творили нові “мистецтва” і нові “жанри”... Футуристи заперечували принцип “надхнення” у творчості, його “божественний характер”... Себе вони вважали ані “поетами”, ані “мистцями”, воліючи називати себе простими робітниками слова. На свою працю вони дивилися як на ремесло, яке вимагає не надхнення, а досконалого технічного знання... Замість того, щоб збуджувати почуття, емоції і настрої (як це робило старе мистецтво), вони своєю творчістю хотіли навести людину на шлях розсудливості, стимулювати її інтелект. Раціональність у творчості стала їхнім головним принципом, а її виявом стали сатира та іронія. Вони намагалися промовляти до інтелекту, а не до емоцій”, – стверджує один із найкращих знавців українського футуризму Олег Ільницький [2; 9-10].

Безперечно, першим серед романістів-футуристів необхідно назвати Гео Шкурупія. Як і більшість митців 20-х років, він ішов до прози через поетичну творчість, і його романістика, як і романістика інших митців, футуристів і нефутуристів, припадає на другу половину 20-х, навіть на кінець десятиліття. Перший – і художньо найдовершеніший – роман “Двері в день” був написаний у 1928 році. Автор повністю опановує оповідь, можна сказати, що всім у романі заправляє авторська сваволя. Характерною

ознакою романістики 20-х, і насамперед футуристичної, є пряме спілкування наратора із читачем на сторінках твору. *“Автор відмовляється від звичної форми роману – послідовного розвитку сюжету, широкого панорамного зображення історичної обстановки, детальної характеристики дій та вчинків персонажів”* [3; 13].

Показовими є назви розділів роману. Так, перший розділ має назву “Двері в ніч”, контрастуючи з назвою роману загалом й одного з останніх розділів – “Двері в день”. Ці назви розділів можуть свідчити як про нібито повну авторську відстороненість від дії (“Річ”, “Герой”, “Розгром”, “Екскаватор”), так і про прямий контакт із читачем (“Хто він такий?”, “Розділ історичний”, “Вперед!”, “Дія знову вертається на своє місце”).

Автор відмовляється від однієї стильової манери, що, зрештою, характерно для будь-якого роману [4], але не знаходило в українській чи російській романістиці попередніх епох такого яскраво-відвертого вияву. Оповідь вільно переміщується з одного часового пласту в інший. Спочатку це стосується тільки долі головного героя Теодора Гая, коли автор із сучасності повертається в минуле чи малює перспективу безрадісного міщанського майбутнього. На сторінках роману Г.Шкурупій узасадное право кожного літератора на гру уяви, на відтворення цієї гри в романі, мотивуючи це тим, що кожен із читачів продовжує реальність у своїх мріях і помислах. Саме це і єднає читачів і романіста, стирає межі між ними: *“І от тепер кожний з нас мусить погодитися, що всі ми – романісти, що коли ті романи ми не будемо, не беремо в них участі як герої, то ми їх komponуємо в мріях”*[5; 28]. Так у творі поряд з минулим, сучасним і майбутнім головного героя з’являється ще й імовірний час. Але про уявність цього уявного автор нам заявляє не зразу, змушуючи довгий час сприймати за художню реальність. Тільки через кілька розділів виявляється, що химерний, символічний похорон трупа й одночасно Гая-міщанина був вигадкою самого Теодора, який насправді залишається на тому ж місці, за столиком тестевої пивниці.

Поступово на сторінках роману зринає ще один часовий пласт, своєрідний плюсквамперфект твору – історія життя первісного племені й одного з представників цього племені, Гая. Автор знову грає з читачем. Так, у розділі “Річ” він заявляє, що *“безпосередньо до оповідання ні картина, ні комісійна крамниця не стосуються”* [5; 28]. Але провівши “первіснообщинного” Гая через усі перипетії боротьби й опанування природою, через єднання з людським загалом, вершиною якого стає кохання, наратор нарешті нам повідомляє, що це ще одна мрія-мареву, витворена Теодором Гаєм у результаті споглядання картини, яка нібито до твору *“безпосередньо... не стосується”*. Ця уявна сюжетна лінія стає опозицією до реального життя Теодора: між обома Гаями спостерігається спорідненість характерів, але один із них – уявний – є борцем і творцем, а інший – тільки безвартісним споживачем матеріальних благ і прикриттям для шахрайства його тестя, колишнього куркуля. Цю опозицію витворює сам Гай, бо від “Дверей у ніч” до “Дверей у день” перед нами розгортається внутрішній конфлікт у душі Теодора, конфлікт між його романтично-революційним минулим і міщанською сучасністю, яка засмоктала не лише його, але й “блакитні фйорди” його дружини Марії: її безповоротно, а наш герой гарячково прагне вивратися із трясовини.

Роман “Двері в день” характеризується постійною, часто ледве вловною зміною наратора: то це об’єктивістськи відсторонений автор-наратор, що веде оповідь від третьої особи, то він стає зримим, суб’єктивним “Я” роману, то автор-наратор зливається з невластиво-прямою мовою Теодора-нарата, то робить самого Гая відстороненим наратором (сюжетна лінія первіснообщинного племені чи подорожні нотатки про поїздку по Дніпру), то вводить інших нарата (наприклад, безіменний лектор із розділу “650000 к.с.”). Ця постійна зміна кута зору химерно переплітається з різностильністю й різножанровістю розділів роману. Ми вже наводили тезу О.Льницького про творення футуристами нових “жанрів” шляхом синтезу традиційних і, на їх думку, “застарілих”. Хоча у романі Г.Шкурупія синтезуються не тільки традиційні жанри. Так, розділ “Розгром” повністю написаний у жанровому ключі кіносценарію, який набув великої популярності саме у 20-і роки. Своєрідним відбитком ідеологічно-економічних лекцій тієї ж доби стає розділ “650000 к.с.”. У розділі “Вперед!” набуває актуалізації давній жанр подорожніх нотаток. Крім того, привертаять увагу відчутні в романі риси таких літературних і позалітературних жанрів, як нарис, опис, філософські роздуми тощо. Уявна історія з похороном вносить у “Двері в день” елементи детективного, містичного романів і навіть роману жахів. Автор сплітає воедино стильові риси класичного реалізму, натуралізму з романтичною патетикою й імпресіоністичною штрих-пунктирністю.

Жанрово-стильовий розмах, розхристаність і необмеженість волі наратора у “Дверях в день” покликані одразу привертати увагу читача, вражати незвичністю і протистоянням до традиційного роману, але попри те Гео Шкурупій не пориває з цими традиціями повністю, незважаючи на звичні вже футуристичні декларації про творення цілком нового мистецтва. Сюжетні події укладаються у добре зрозумілий причинно-наслідковий ланцюг, автор прагне до художньо-психологічної індивідуалізації персонажів. Правда, кидається у вічі характерний для футуристів схематизм, “модельність” цих персонажів, але відбувається це, мабуть, не завдяки, а всупереч волі автора, якому, очевидно, просто забракло мистецької

вправності для творення психологічних порухів душі не на абстрактному, а на конкретно-чуттєвому рівні. Схематизм роману посилювався абстрактно-неконкретним характером основного конфлікту.

Ця притаманна футуристичній прозі модельна шаблонність і одновимірність персонажів особливо далася взнаки у наступних романах Г.Шкурупія “Жанна-батальйонерка”(1929) та “Міс Адрієна”(1934). На те, що персонажі будуються насамперед як узагальнення, без належної індивідуалізації, вказує вже саме ім'я Жанни Барк, яке надто прямолінійно наштовхує на аналогії із Жанною д'Арк. Схематично “правильним” постає у романі Стефан Бойко, його повним негативним антиподом є поручник Голуб'ятніков. Подальший хід дії не призводить до якоїсь помітної зміни статично-однобічного характеру цих персонажів: поручник тільки більше виявляє свою нищість і підлість, а Бойко – свою революційність, ненависть до війни і близькість до “народу”, тобто до солдатів. “Діалектика душі” заповнює лише одну постать Жанни, спочатку професорської трохи капризливої і кокетливої доньки, згодом “батальйонерки” жіночого батальйону смерті, а ще згодом – розчарованої у війні і патріотичних воєнних гаслах жінки, яка, проте, не може вийти за рамки станової (чи то пак класової) ідеології, а тому відкидає через революційні погляди закоханого в неї і коханого нею Стефана. Можна припустити, що романи Г.Шкурупія за своєю настановою (що характерно загалом і для більшості усіх творів 20-х років) є близькими до тези Аристотеля про важливість подій і тому їх примат над характерами персонажів.

Те ж саме спостерігаємо і в “Міс Адрієні”. Велике промислове капіталістичне місто за океаном часів Великої депресії. Гуртування робітників для протистояння свавілля капіталістів і жорстока протидія їм із боку поліції, судів, держави загалом. Продажність профспілок і послідовне щире відстоювання прав робітників із боку комуністів. З глибокою правдивістю і трагізмом відтворює Г.Шкурупія повне зубожіння робітників, яке штовхає їх на штрейкбрехерство, проституцію, самогубства, робить покірними іграшками в руках капіталістів. Попри те є, виявляється, країна, де робітник є справжнім господарем і творцем – це “Радянський союз”. Написаний роман у 1934 році, за рік до арешту автора, якому треба було гарячково доводити свою лояльність, протиставляючи виключно негативний загниваючий капіталістичний світ цілком прогресивному і щасливому радянському суспільству. Хоча реалії життя і тут виринають на поверхню. Свавілья влади на Заході часів Великої депресії було великим, але масових розстрілів без суду і слідства, звичайно, не провадилося. У “Міс Адрієні” виникає ж чисто радянська колізія 30-х років – нічні розстріли у тюремному дворі під потужний рев двигунів, що повинні були заглушувати звуки пострілів. У романі образи накреслені пунктирно: це або свідомі революційні борці, або ті, хто через “помилки” приходять до розуміння необхідності гуртування під червоним прапором комуністів. Такі ж розпливчасті й неоднозначно-позитивні постаті радянських людей. Шаблонністю відає і, здавалося б, цілком неординарна назва твору за іменем друго- чи третьорядного персонажа. Насправді у романі автор дає прямолінійне трактування цієї назви: *“На конкурсі краси Адрієна взяла перший приз, але жодної копійки не одержала... Потім чоловік її загинув під час карколомного трюка і Адрієна покотилась усе нижче й нижче. Тепер вона вже не гарна й рада теж дармовій тарілці супу.*

... Робітники заводу “Марти” побачили стару Європу. Вона сиділа в парку коло фонтана в образі міс Адрієни”[6; 44,62].

У “Жанні-батальйонерці” та “Міс Адрієні” знаходять своє відтворення ті новаторські риси, які автор виявив ще у романі “Двері в день”. Це і залучення листів, драматичної форми при відтворенні спиритичного сеансу тощо до “синтезу жанрових форм”. Бурхлива уява Франца Каркаша породжує цілі сторінки ймовірного у “Міс Адрієні”. В останньому романі, як це не парадоксально, можливо, знаходить свій найяскравіший вияв те, до чого так прагнули футуристи – замінити художню літературу публіцистикою чи наукою. Але рухався Г.Шкурупія до все більшого наближення з традиційним шаблонно-реалістичним романом уже 30-х років.

Власне дати розгорнуті психологічні характеристики персонажів і досягнути епічного розмаху Геові Шкурупію завдав значною мірою й обсяг його романів: “Двері в день” містить трохи більше півтори сотні сторінок, “Жанна-батальйонерка” – менше сотні, а “Міс Адрієна” – всього 60. Деякі дослідники й досі визначають жанр “Жанни-батальйонерки” як повість, хоча сам автор і в журнальній публікації, і в окремому виданні називав цей твір романом. Це не було дивиною для романістики 20-х років, малий обсяг романів мав масовий характер, тому даремно його приписує виключно “Честі” М.Могілянського С.Кривенко [7; 38], шукаючи аналогій романові Могілянського аж у прибалтійській повоєнній романістиці. Ще один приклад такого короткого роману 20-х років – “Арсенал сил” (1928) Гео Коляди на 55 сторінок.

Назва роману, очевидно, не зовсім в'яжеться з його змістом, але цілком відповідає духові часу. Сюжет роману доволі простий. Данько, житель Валок, міста з легендарною історією в 50 кілометрах від Харкова, напівсирота з шевської злиденної сім'ї, відправляється разом із собакою Букетом у пошуках кращого життя до пролетарського Харкова. Згодом він бере активну участь у революційних подіях, зрозуміло, на боці “правильних”, більшовиків, а після цього як “Відповідальний секретар Партійного Комітету” домагається “економічного зростання республіки комун”[8; 57]. Все це переплітається з перипетіями любовного трикутника, чи то пак чотирикутника: Данько, його ще сільське кохання Іванна,

прекрасна панна Ліза, але “буржуазка”, та бандит-анархіст Кирило Сливух, безтямно закоханий в свого отамана Іванну. Але цей роман характеризується якраз тим, що сюжет відходить на другий план, він є тільки своєрідним тлом для “роману нової конструкції”.

По-перше, Г.Коляда вдається до звичного для футуристів синтезу жанрів і мистецтв. “Арсенал сил” поєднує в собі прозу й вірші, прозова частина, у свою чергу, ділиться графічно на звичайну і курсивну. Курсив передає виключно візуально відчутні дії, є ніби своєрідним переказом того, що ми можемо побачити на кіноекрані. Інколи автор вдається до ілюстрації зображуваного за допомогою звернення до відомих живописних полотен. По-друге, ліричне начало в романі значно переважає епічне, майже повністю відсутні характерні для епічних творів діалоги чи полілоги. Лесть не третину твору займають символічно-віщі сни Данька, який тільки вирушив із рідного села. У цих снах переплітаються візії щасливого майбутнього з кривавими пожежами, шаблоками, гадюками тощо. Часто з’являються такі ремарки на зразок розділів чи підрозділів: “Ліричний відступ”, “Буяння сил”, “Панна Ліза”, “Прощання”, “В дорогу” тощо, – але решта тексту йде взагалі без будь-якого поділу на розділи.

“Арсенал сил” може бути яскравою цілюстрацією до теоретичних потсулатів футуристів. Конструювання нової форми, гола техніка, публіцистичне декларування прописних на той час істин, примітивна прямолінійність сюжетних ходів – і відсутність художнього таланту й прагнення досконалості, тобто підтверджується теза, що в принципі будь-хто може писати художні твори. Автор часто міняє ритми (примітивно-початківські) у віршованій частині, яка становить більшість у романі, але так само часто губить їх, як і не може дотриматися навіть примітивної ритми, хоча і не відмовляється від неї:

*Стрункий постав, як в тополі
і червоні губки!
Поцілунки так хороші,
коли хлопця любить [8; 11].*

А чого варта розв’язка роману! Данько рятує звалтовану Кирилом Лізу. “Під кленами сидять, пригорнувшись один до одного, Ліза й Данько.

Вони цілуються!

... Ах, як Ліза подібна на картину Ван-Догена “Сріблиста сорочка!” [8;57]. Але вже на наступній сторінці ми дізнаємося, що Ліза стала секретаркою Данька, а він одружений з Іванною, яка невідомо звідки взялася. Автор і не пробує нам це якось пояснити. Можливо, існує тільки приховане вмотивування: Іванна простого селянського роду, а Ліза – “буржуазка”, не випадково ж вона “працювала в запільній фашистській українській організації” [8; 58]. Та навіть Ліза розуміє “гідотність” такої роботи і тому в передсмертній записці бажає: “Хай живе Країна Комуни і будь радісний!” [8; 59].

Коли мова заходить про футуристичну прозу, то згадують переважно лише цих двох авторів: Г.Шкурупія і Г.Коляду. І майже ніколи не згадується ім’я Леоніда Скрипника, постаті надзвичайно цікавої й багатогранної (так, в “Історії української літератури ХХ століття” він тільки згадується в переліковій імені [9; 443, 462, 581]). Пояснити це можна тим, що твори його публікувалися в періодичних виданнях і що помер він “своєю” смертю, не від репресій, а від туберкульозу, у 1929 році, тому нікому було зацікавитися окремими виданнями його творів. А була це людина непересічна: авіаконструктор і авіатор, інженер-шляховик, теоретик і практик фото- і кіно-мистецтва, член редколегії “Нової генерації” і, безперечно, надзвичайно талановитий митець.

Нас Л.Скрипник цікавить насамперед як автор роману “Інтелігент” (1927-1928). І.Дзюба визначає жанр цього твору як сатиричний роман [9; 443], що вважаємо правильним, але далеко не повним визначенням. Бо новаторство роману “Інтелігент” насамперед формальне, а не змістове. Л.Скрипник синтезує жанри не просто всередині системи одного виду мистецтва – художньої літератури, – а творить симбіоз двох видів мистецтва, кіно й художньої літератури. Саме симбіоз двох видів, а не залучення окремих засобів кіно в літературний твір, як це було, скажімо, в “Арсеналі сил” Г.Коляди. Це і не кіносценарій з коментарями автора, бо наратор пробує відтворити не те, що згодом перетвориться на зображення на екрані, а те, що вже на екрані відбувається (умовно, звичайно, але в “Інтелігенті” цей умовний фільм стає художньою реальністю).

Ми вже говорили, що Леонід Скрипник добре знав теорію і практику кіномистецтва. Саме тому йому вдається витворити повну ілюзію дотримання всіх технічних вимог до “фільму” у романі. Цей “фільм” є виразом виключно “об’єктивного” боку роману, дія відбувається ніби сама по собі, без будь-якого авторського втручання (хоча повністю є його витвором). “Суб’єктивним” голосом роману стає голос наратора, який коментує “фільм”, вдається до відступів, іронічної гри з читачем, вказуванням на аналогії між “інтелігентом” і читачами чи їх знайомими, між “фільмом” і реальною дійсністю минулого чи сучасності.

Перед нами виклад біографії Інтелігента, часом індивідуалізованого, але частіше безлико-узагальненого, тому його можна назвати схемою, чи маскою “інтелігента”, що теж є прикметною рисою футуризму.

Скрипник, як футурист, висловлює певну недовіру і зневагу до інтелігенції на противагу пролетаріату, тому коментарі й іронія “суб’єктивного” наратора спрямовані саме на викриття егоїзму, підлабузництва, підступності й бюрократизму інтелігенції. Правда, тут об’єктом сатири постає швидше міщанство, ніж інтелігентство, але панівною тенденцією 20-х років, та і в подальшому, було прагнення не розмежовувати ці суспільні верстви, що знайшло свій вираз у вислові “гнила інтелігенція”. Інколи в романі постають глибинні за узагальненням і пророчістю картини, як, скажімо, картина всезагальної бюрократичної тяганини (на зразок Шевченкової картини “генерального мордобиття”) у розділі “Хай живе режим економії та раціоналізація!”. Автор не дає прямого осуду чи підтримки того чи іншого вчинку, попри несимпатію до головного персонажа він часто передає йому свої думки й почуття, сміх є амбівалентним, тому висміюється не лише Інтелігент, але й вади всього суспільного організму, що в ті часи офіціозом могло тлумачитися по-різному, часто непередбачувано як для твору, так і його автора.

Загалом же “*«Інтелігент» є цікавим зразком футуристичної прози, не тільки своєю «синтетичною» формою (сценарій і роман), іронічним і сатиричним тоном, тенденцією до наукової аналітичності, але й тим, що він такий свідомий своїх засобів і умовностей. Це твір, який не дає читачеві забути про себе, не дозволяє йому пірнути та забуватися в самому «змісті». Реклямування своїх структурних і функціональних елементів можна вважати його естетикою*” [2; 10-11].

Як уже мовилося, українська футуристична література, особливо проза, чітко не відмежовувалася від решти творів того часу. Інколи важко визначити: та чи інша риса є притаманною для всієї української літератури 20-х років чи вона була відкриттям футуристів і тільки згодом стала загальнолітературним надбанням. Тому, крім уже названих авторів і творів, які не викликають розходжень, окремі дослідники (наприклад, М.Шкарандій [10; 53-54]) до футуристичної романістики схильні зараховувати ті чи інші твори, вказуючи на певні формальні сходження, навіть якщо самі автори цих творів не мали нічого спільного з футуристичними організаціями (“Голяндія” Д.Бузька) чи з часом відійшли від них (О.Слісаренко). Певною мірою це виправдано, хоча важко назвати футуристичним романом “Чорного Ангела” О.Слісаренка, бо він є значно ближчим до традиційної реалістичної естетики (від футуризму тут залишилася хіба що схильність зробити персонажів ідеологічними масками). Поряд з цим можна твердити про спорідненість із футуристичним українським романом 20-х років таких творів, як “Блакитний роман” Г.Михайличенка, “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію” М.Йогансена, роман у віршах “Червоний потік” і роман “Сковорода” близького до футуристів конструктивіста В.Поліщука та ін.

Окремого розгляду заслуговують, крім усього, два спільні мотиви не тільки футуристичної, але й усієї експериментальної прози 20-х років: незважаючи на “пролетарсько-інтернаціональний” її характер, закоріненість у національних традиціях і декларативні твердження цієї закоріненості та спроби докорінної сексуальної революції в бік інтимної розкнутості й повної свободи, аж до руйнування інституту сім’ї і шлюбу. Відбувається повна реабілітація плоті, її потреб, пов’язана з запереченням облудної міщансько-ханжеської моралі попередньої епохи, з відсутністю заборонених чи непристойних тем.

Щодо першого мотиву, то довгий час на нього не звертали увагу, більше того, після епатажних заяв М.Семенка “Я палю свій «Кобзар»” і “Шевченко під моїми ногами” футуристів вважали за ворогів усього національного. Попри те вони, виявляється, були чудовими знавцями й оборонцями української культури. Не залишала їх байдужою і постать Т.Шевченка. Так, Г.Шкурупій у 1930 році публікує “Повість про гірке кохання поета Тараса Шевченка” (про це детальніше див. [11]).

Пошаною до поета й гордістю за свій народ, який має такого поета, пройняті рядки роману “Двері в день”, коли, подорожуючи вниз Дніпром, Теодор Гай проїжджає Чернечу гору в Каневі. Дніпровські пороги для Теодора пов’язані насамперед зі славною минувиною України, з козацтвом. Продовженням тих славних часів є український передо всім Дніпрельстан: “Тут здійснюється електрична мрія нової України” [5; 176]. “Скрізь віяло старовиною, легендою про запорожців та казками про Січ. Острів Хортиця, як живий свідок минулого, ще тримає на собі рани від руйнації Січі. Але ці рани були вже дуже непомітні, вони виліковувалися, бо історія повертала своє колесо найрадикальнішим способом. Тут було над чим подумати й на що подивитись не тільки Гаєві, але й численним екскурсіям з усіх кінців України” [5; 177]. Свідомий своєї національної приналежності й окремішності і Стефан Бойко з “Жанни-батальйонерки”, революційна діяльність якого спрямована насамперед на добробут України, проти імперської “великої Росії”. Не менш патріотичний і Г.Коляда в “Арсеналі сил”, в якому історія України постає як цілком окремішна і неповторна. Для автора немає суттєвої різниці між загарбниками з “Заходу і Сходу”, йому важить лише, щоб була “червоною”, але саме “*наша Україна*”:

*Тут гуни йшли, татари, турки,
поляки, німці і Москва...
тут розпинали всіх за руки
хто за відчизну, край стояв.
Україно! Ти мов скорбна діва*

*стоїш на розі всіх шляхів –
де Захід і Схід в змаганні гнівно
стріляють в герцях з наганів*[8; 25-26].

Патріотизм і любов до України, розуміння революції як саме української революції спостерігаємо також і в “Голяндії” Д.Бузька, “Чорному Ангелі” О.Слісаренка, “Подорожі...” М.Йогансена, “Сковороді” В.Поліщука та інших футуристичних і біляфутуристичних творах. Можемо стверджувати, що попри експериментальний характер, який інколи межував із крайнощами, футуристичний роман за змістом і формою був глибоко національним, торуючи нові шляхи для подальшого розвитку вітчизняної літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917-1927). – Харків: ДВУ, 1928. – Т.2.
2. Ільницький О. Леонід Скрипник – інтелігент і футурист// Сучасність. – 1984. - №10. – С.7-11.
3. Тростянецький А.Жарини слів// Шкурупій Г. Двері в день. – К.: Рад. письменник, 1968. – С.5-18.
4. Бахтин М. Из предыстории романного слова// Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С.353-391.
5. Шкурупій Г. Двері в день. – К.: Рад. письменник, 1968. – 324 с.
6. Шкурупій Г. Міс Адрієна. – К.: Рад. Література, 1934. – 64 с.
7. Кривенко С. Романістика Михайла Могилянського: жанрові модифікації// СіЧ. – 2000. - №11. – С.37-44.
8. Коляда Г. Арсенал сил: Роман нової конструкції. – Х.: Семафор у майбутнє, 1929. – 59 с.
9. Історія української літератури ХХ століття/ За ред. Дончика В.Г. – К.: Либідь, 1994. – Кн. перша. – 784 с.
10. Шкарандій М. Український прозовий авангард 20-х// СіЧ. – 1993. - №8. – С.51-57.
11. Ільницький О. Шевченко і футуристи// Світи Тараса Шевченка: Зб. статей/ До 175-річчя з дня народження поета. – Нью Йорк, 1991. – С.149-159.