

УДК 821.161.2.02Шкурупій(043.3)

Валентина Саєнко

кандидат філологічних наук, доцент
кафедра української літератури
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар, 24/26, 65058, Одеса, Україна

ТОПОС ОДЕСИ В ЖИТТІ І ТВОРЧОСТІ ГЕО ШКУРУПІЯ

Ідея системного дослідження естетичних інновацій потужної генерації митців Розстріляного Відродження зреалізована у спеціальному вивченні поєднання літературних і кінематографічних інтенцій, закорінених у "Голлівуді на березі Чорного моря" – всесоюзній фабриці ВУФКУ, топосом якої стала Одеса. Конкретно ж у цій статті аналізується досягнення футуриста Гео Шкурупія, на творчість якого вплинула праця на одеській кіностудії й особлива аура дружби і взаємодтримки, якими були зв'язані Микола Бажан і Юрій Яновський, Олександр Довженко і Микола Куліш, Амвросій Бучма і Гнат Юра, Майк Йогансен і Костянтин Паустовський. Ідеться про взаємопроникнення у літературні тексти Гео Шкурупія кінематографічних прийомів і креативної аури Південної Пальміри.

Ключові слова: Голлівуд на березі Чорного моря, топос Одеси, естетичні особливості інтерпретації міського простору, інтермедіальні сполучення поезії і прози Гео Шкурупія з кінематографічними прийомами.

Losi genius – таким виразом древні греки позначали феномен впливу «генія місця» на становлення креативної особистості і формування творчих зон, сповнених особливої енергетики і пасіонарності. Таким генієм місця у творчості митців Розстріляного Відродження є Голлівуд на березі Чорного моря, як у 1920-х рр. називали Одесу, в якій знаходилася кінофабрика ВУФКУ – колишня кіностудія Ханжонкова. За розмахом кінодіяльності єдиної на весь Радянський Союз фабрики німих фільмів, за якими досить швидко наступила ера звукового кіно, це таки справді був Голлівуд на березі Чорного моря, який зібрав і об'єднав цвіт літераторів і кінематографістів, художників і архітекторів, що дав могутній імпульс бурхливому розвитку українському національно-культурному Ренесансу.

Геній місця – безперечно важливий фермент в алхімії Слова, що продукує форми національної духовності, яка, складаючись на конкретних теренах, вливається у світовий потік. Через те токи землі, малої батьківщини певним чином сублимуються в творчості кожного митця. І на честь Одеси слід сказати, що для багатьох діячів культури, а не тільки українських, вона стала генієм місця, центром їх духовного піднесення і навіть тріумфу. Саме тому на карті Європи Одеса значиться передусім як швидкоплинний вітрильник з яскравими пару-

сами, сповнений динамічною енергією пошуку відкриттів у царині життєвої снаги і руху хвиль культури до берегів нетьмяніючих цінностей.

Недарма польський поет Юліуш Словацький образ Європи персоніфікував у топосах визначних міст, наділивши їх сакральною силою і животворною вагою. Вслухаймося у рядки Юліуша Словацького у перекладі Дмитра Павличка:

Якщо Європа – німфа,
То Неаполь – її блакитне око,
Варшава – серце,
а Севастополь, Азов, Одеса – терня в нозі.

Не говорячи про те, що польський поет пророчо передбачив трагічну тональність у бутті міст Севастополь та Азов, які пережили анексію Криму та переживають гібридну війну на Донбасі, слід наголосити слушність критерію порівняння міста і важливості органу (Неаполь – блакитне око, Варшава – серце).

Діалектичний підхід до топосу Одеси як першорядного європейського міста, невінчаної столиці світу і водночас “тернини в нозі”, блискуче виглядає у літературній і кінотворчій діяльності митців з епохи Розстріляного Відродження. Підтвердженням цього є оригінальне імпліцитне й експліцитне трактування образу Одеси як, користуючись виразом Юліуша Словацького, подовженого у хвилях культури символу «терня в нозі» у тілі Європи, як це представлено у творчості Олександра Довженка і Юрія Яновського, Миколи Куліша і Михайля Семенка, Миколи Бажана й Амвросія Бучми, Гната Юри і Майка Йогансена, Дмитра Бузька і Григорія Епіка, Петра Панча й Івана Дніпровського, Ісаака Бабеля і Гео Шкурупія, Валер'яна Підмогильного (до речі, свій роман «Місто» спершу писав як сценарій, однак «кіно ще не дозріло до втілення на екрані такої рафінованої прози, власне, як і повістей та оповідань молодого Юрія Яновського» [1, 280] та багатьох інших діячів культури, які прагли свій літературний талант перелити у кіномистецький і застосувати у кінотворчості. «Українських письменників спершу гуртував довкола кіно енергійний Михайль Семенко, котрий, як метр і основоположник українського футуризму, був прихильником новизни, радикальних змін: у науці, техніці, літературі, мистецтві. Йому імпонувало кіно своїми великими і ще не розкритими можливостями. Щоправда, він відмовився від лідерства в сценарній справі, прочитавши у пресі оповідання Юрія Яновського, тоді студента Київської політехніки, викликав його до Харкова і запропонував роботу редактора ВУФКУ» [1, 280]. Так сформувався міцний осередок українських діячів культури, які з енергією неоякітнів і першопрохідців заповзялися будувати нове мистецтво кіно.

Саме в «Голлівуді на березі Чорного моря», як позначається термінологічною метафорою цей одеський культурний феномен 1920-х років, кожен з митців розкрився як креативна особистість, виявивши талант і до літературної, і до кінематографічної творчості, до їх своєрідного злиття та розвитку в неподільній єдності; але в оригінальній якості. І через те іноді важко встановити, чого більше у цьому сподіваному/несподіваному поєднанні. Та завдання дослідити

це вимагає не тільки порівняльного, але й індивідуального підходу до внутрішнього світу представників одеської літературно-кінематографічної школи, які зуміли з'єднати воедино види мистецтва, створивши таким чином новий творчий продукт.

Злиття естетик – літературної і кінематографічної – чи не найкраще проявилось у творчості Олександра Довженка, що органічно поєднав два фахи у своїй діяльності. Художньо переконливо й у високій романтичній манері опрозорений «Голлівуд на березі Чорного моря» у романі Юрія Яновського «Майстер корабля», з якого розпросторується лінія українського одесоцентричного мистецтва у ХХ столітті.

Одеський колорит і життєві реалії 1920-першої половини 1930-х років, у якому сполучаються інонаціональні впливи з виразною українською складовою, знайшов досконалі ранньо-кінематографічні версії в оригінальному театрі Миколи Куліша – найталановитішого митця модерного періоду – митця світового рівня, якого не без резонів, називають українським Шекспіром.

Як автор футуристичного (бо в ньому суміщаються різні часові плани – 20-ті і 70-ті рр. ХХ ст.) за змістом «Майстра корабля», так і автор одеських за художньою ментальністю п'єс «Патетична соната» та «Зона» в основу конфліктів і характерів поклали колізії Любові в широкому значенні цього слова. Через те весняно-літня Одеса з божевільно-ароматним цвітінням акації, підсиленім романтикою моря, степовими пахощами і вільним простором, волею, постає як полюс неймовірного вибуху почуттів – того, що англіїці виражають словами «fall in love», а по-нашому – «впасти в кохання».

Така злива почуттів, яку доречніше називати напастю, «любовною гарячкою», носила автобіографічний характер, тонко художньо відбитий у романі Ю. Яновського «Майстер корабля» у любовному трикутнику То-Ма-Кі – Тайах – Сев, за масками яких приховувалися реальні герої, родом з «Голлівуду на березі Чорного моря», – Юрій Яновський і Олександр Довженко, обидва закохані в одеситку-грекиню Іту Пензо, танцівницю-приму Одеського оперного театру, яку називали Тайах за балетною роллю єгипетської цариці, жриці краси і кохання.

Не менш романтичним і водночас глибоким і несподіваним було кохання 33-річного батька двох дітей Миколи Куліша до Ладушки – Олімпіади Корнеєвої-Маслової, що зовні виглядало як службовий роман, але за суттю – подарунок скупі долі перед загибеллю митця, рівновеликий неймовірному багатству. Та ще й у передчутті трагічного обриву життя у трирічному катуванні в камері-одиночці на Соловках і розстрілі в Сандормоху.

Важливими є підстави включення цих обставин буття людини у контекст її біографії. А ще більше, за резонною думкою Марієтти Шагінян, висловленою у розділі «Любов» у монографії «Тарас Шевченко», є те, *як любить велика людина, тим більше – митець*, бо, крім усього іншого, багато важить естетичний елемент у його духовному естві. Прикметно те, що Ладушка – красива і

шляхетна жінка, почуття до якої заповонило одразу, була втіленням справжньої одеситки, хоча походила з Петербурга, була безстужевою, а решту життя провела в Москві, викладаючи три європейські мови в інституті. Саме вона зберегла листи Миколи Куліша, які відкривають у ньому справжнього поета, майстра красивого слова, котрий зумів виповісти своє кохання і водночас відбити його у творчості. Здавалося б, дивне те, що уродженка Петербурга Олімпіада Костянтинівна була одеситкою. Але за переконливим твердженням Наталі Кузякіної в посмертно виданій книзі, що є блискуче написаним історико-біографічним романом про письменника в стилі серії «Жизнь замечательных людей», Ладушка – найбільше і єдине кохання Миколи Куліша – цілком нагадувала одеситку: «Ладушка вписувалася в параметри одеситки. Російська і польська кров прихливо схрестилися в ній. На фотографії риси її обличчя дещо важкі, але привабливості обличчю надавали милі короткозорі очі, волосся казкової принцеси і та гра життєвих сил у принаді жіночності, яку важко висловити, бо вона невловима. Куліш закохався нестямно. Відродження в ньому митця повинно було штовхнути його до любові. Але й десятиліття війни та голоду також можна було духовно скинути з себе, занурившись у ласку, ніжність, красу – хоча б виговоритися, відкрити душу!» [5, 233-234].

Підкріплення цієї ідеї знайдено дослідницею не просто у циклі «Легенд про жінок», створених Власом Дорошевичем, а саме у «Легенді про походження одеситки», з посиланням на індійського бога Шиву на прізвисько Магадева: «Я втомився творити. Візьмемо по чесноті від кожної жінки й створимо одеситку». І він створив її: вишукану, мов полячка, струнку, мов єврейка, трохи повну, як віденка, ледь сентиментальну, як німкеня, з очима, які багато обіцяють, як в угорки, легковажну й мінливу, як парижанка» [3].

Не протиставляючи двох жінок – дружину Антоніну Іллівну та Олімпіаду Костянтинівну Корнєєву-Маслову, – які були його вічними супутницями і кожною з яких Куліш по-своєму любив, створивши з однією сім'ю, а інша стала його музою і світлою зорею у нелегкому житті, слід наголосити, що обоє вони зберегли не тільки вірність, але й безцінні документи епохи – листи (62 адресовані дружині, а 60 – до Корнєєвої-Маслової, за підрахунками автора книги «Теорія українського кохання») [15]. Прикметно те, що Микола Куліш своє інтимне життя і його епістолярну фіксацію пропускав крізь код складності різних видів творчості – написання поезії, драми, роману, крім чиновницької документації та підручничкової літератури: «Я думаю, що легше написати любовний лист, важче писати (у порядку послідовності): 1. записку про самогубство, 2. вірш, 3. драму, 4. роман, 5. резолюцію (це для мене), 6. і, нарешті, буквар» [7, 629].

І хоч знаменитий футурист Гео Шкурупій не залишив подібного до Кулішевого табелю про ранги складності письменницької праці, і хоч надзвичайно мало відомо про інтимний бік його життя (був одружений з Варварою Базас, їй присвятив поему «Ненюфари»; мав сина Георгія), але «Голлівуд на березі Чор-

ного моря» органічно увійшов у його художні твори, позначився на його манері письма як екстенціонально, так і інтенціонально.

Перешкодою до розширення знань про інформаційне поле, властиве Гео Шкурупієві, була низка чинників, серед яких передусім передчасний обрив життєвої лінії митця, який карався, мучився на Соловках. Та й не довелося письменникові переступити поріг від років буяння «молодої задерикуватости до зрілої рівноваги, до творчої зрілості» [10, 53]. На жаль, йому не довелося пережити «радісний і спокійний час «збору винограду». Але келих гірко-го й каламутного вина довелося випити молодому, що стояв на порозі творчої зрілості письменникові <...>, хоч серед «ново-генераторців Гео Шкурупій був, безперечно, найобдарованіший (недарма академік О. Білецький називав його вундеркіндом української літератури. – В.С.). Він був живий і жвавий, здібний письменник... Його повість про Шевченка, що друкувалася в зошитах “Нової генерації”, зроблена з темпераментом і своєрідно. Свого часу він починав з епатації й деструкції. З роками він почав думати про консолідацію української літератури. Поділ літераторів на окремі угруповання губив свій сенс. Це був уже перейдений етап» [10, 53].

Образ одеського топосу як кінематографічної столиці 1920-х років найбільш виразно постає у циклі «Море», у прозових творах, особливо ж у романі «Двері в день», як і у закодованих підтекстових художніх варіаціях та теоретичних викладках про специфіку новоствореного виду мистецтва кінематографії та її взаємодії з літературою. І виникли вони не на порожньому місці, а внаслідок власного досвіду праці редактором на кіностудіях Одеси та Києва (стрічки: «Темрява», 1927; «Пригоди Полтинника», 1928; «Наговір», 1928). За сценаріями Гео Шкурупія поставлено фільми: «Синій пакет» (1926, у співавт.) і «Спартак» (1926, у співавт.). Слід акцентувати й те, що в органіці літературних творів митця продуктивно використані суто кінематографічні прийоми, що надають особливого шарму його прозописьму і провокують новаторську модель жанру твору-симбїонта, який нині популярний у сучасній світовій літературі.

У пенталогії поезій «Море», об'єднаних назвою, логікою ліричного сюжету і композицією, представлено топос Чорного моря як символу Одеси, з одного боку, а з іншого, – як образ внутрішнього світу шукача пригод і вираження подорожніх настроїв. Для увиразнення бурхливого житейського моря і рефлексивного характеру ліричного героя циклу поет використовує імпресіоністичний стиль з домішками експресіоністичних елементів, які надають пенталогії філософського наповнення. Важливу роль у розвитку ліричного сюжету відіграє градаційний тип ліричної композиції, завдяки якій центральний мотив пошуку життєвої снаги і визначеності життєвої позиції, до яких прагне ліричний герой у розбурханому, неспокійному вирі буття, відіграє кожен компонент циклу. Вияскравленню філософського звучання ліричного циклу Гео Шкурупія сприяють наскрізні взаємопов'язані образи-символи *корабля і моря*.

Відомо, наскільки багатозначним і поширеним є образ *корабля*, семантичне наповнення якого часто-густо відкриває сутність ідеї і специфіку характеру ліричного героя. З контексту поетичної пенталогії Гео Шкурупія постає корабель як символ діалектики життя, внутрішнього і зовнішнього, останнє з яких вимагає особливого напруження і повернення до рідних берегів, тобто порятунк у бурхливому життєвому морі. «Плавання, з точки зору будь-якої філософії абсолюта, заперечує можливість переможного повернення героя додому, і робить його вічним дослідником океанів під безкраїми небесами. Корабель – символ, подібний до священного острова, бо обидва відрізняються від безформеного і ворожого моря. Якщо води океану символізують несвідоме, то їх монотонний гуркіт натякає на шум зовнішнього світу. Уявлення про те, що необхідно передусім навчитися плавати у морі пристрастей для того, щоб досягти Гори Порятунку аналогічне ідеї подолання перешкод дослідження океанів... Всі ці форми несуть символіку вертикальності й ідею висоти» [5, 258-259].

Кожен штрих цього символічного наповнення образу, з яким асоціюється Одеса і праця на фабриці ВУФКУ покоління Розстріляного Відродження, набуває в інтерпретації автора циклу «Море» афористичного характеру, що підкреслює глибину філософічності текстової матерії. Так, у першому вірші циклу, позначеному арабською цифрою «1», підсумовуючий пасаж закінчується такою строфою:

О, море!.. Нескінченна даль...
Колиска бур і урагана,
Землі кісток одвічний праль
Та буйних мрій омана... [17, 108].

У другій поезії виходить на поверхню збірний образ ста моряків, які асоціюються з богатирями у народних билинах і водночас з вершниками, що долають простір наперекір вітру:

Спіняться вигнуті води морів,
і вийде із хвилі по сто моряків...
Кожний із них загнуждає коня,
а кінь заїрже й пролетить навмання... [17, 108].

У третій поезії, яка відкривається рядками «*пільму роздер раптовий ранок, – / як золотий удар, / і перший промінь зажурився тьмяно / в розривах хмар*» [17, 109] і яка виступає в ролі кульмінації циклу, ліричний герой, всупереч стихійній силі океану, долає труднощі шляху («*і море – звір мільйоногорбий – / вже вибілося з сил*») і виходить переможцем, що тягнеться до сонця і сталих берегів: «*туди, до сонцем випещених берегів, / в іскристу гру, / туди, в затоки водограйних див / і я їду!..*» [17, 109-110].

Рубаний поетичний ритм циклу «Море» підкреслює оптимістичну тональність, завдяки якій морська прірва і тьмяність долаються сильною людиною. Звісно, в пенталогії відбито динаміку станів душі ліричного героя, за якою пізнається автор з його відчуттями і переживанням бурхливої молодості під час визрівання і реалізації таланту в одеському середовищі однодумців покоління «перших хоробрих».

Цікаво те, що стихія моря приваблювала не тільки Гео Шкурупія, бо своєрідним позакадровим героєм у романі «Майстер корабля», прикметного своїм матеріалом і місцем дії якого виступає Одеська кінофабрика, а персонажами – українські творці кіно, є образ моря, яким так само захоплювався і автор поетичного циклу. В автокоментарі до роману Ю. Яновський зізнається, що найбільше в ньому приваблює море: «Тільки саме море могло надихнути таку книгу. Ми вже не будемо говорити, що автор достотно знає процеси кінознімання. Він говорить про них як майстер, котрий безпосередньо загруз у кінороботі» [18, 227]. Не без гумору письменник наводить відгук у газеті «Пролетар»: «Про будівництво корабля розповідає (автор) з таким знанням справи і так цікаво, наче автор тільки вчора залишив верстат...» [18, 226]. Думається, що це найвища похвала письменникові, який так органічно увійшов у професію будівельника корабля.

І хоча як футурист Гео Шкурупій стояв на позиції деструктора/конструктора, але при цьому не відкидав культурні традиції і таким чином протистояв авангардизмові Михайля Семенка, поезія якого характеризувалася «своєю стислою, непрозорою у змісті мінімалістською й антиестетичною манерою. З іншого боку, поезія Шкурупія та Бажана була близька до традиційної формою та настроєм. Перший із них пропонував бездоганний цикл романтичних віршів про море...» [4, 141].

По-іншому художньо осмислений топос Одеси у прозі письменника, зокрема у романі «Двері в день». Праця на фабриці ВУФКУ далася взнаки у багатьох аспектах естетичної матерії не тільки цього твору. Саме синтез літературних і кінематографічних інтенцій став реальністю у повістєво-епічному та новелістичному циклах творів, задум яких виношувався і реалізовувався на теренах Одеси, коли Гео Шкурупій, услід за Михайлем Семенком, став службовцем ВУФКУ і поринув у середовище талановитих митців, які освоювали найбільш революційне мистецтво фільму – кіносценарію як його першооснови.

Зусилля художників, літераторів, скульпторів, архітекторів, режисерів, сценаристів, акторів, кінооператорів злилися воедино у спільній праці і спільних пошуках. Через те вони впливали один на одного, використовуючи можливості кожного виду мистецтва, що у своєму підсумку і давав новаторський результат – кіно. Про цю спільку представників різних видів мистецтва, яких об'єднало фільмування, йдеться у книжці О. Ільницького «Український футуризм»: «Яновський, Бажан і Шкурупій, як власне і сам Семенко, писали кіносценарії для ВУФКУ. Лесь Курбас і Фавст Лопатинський, обидва з “Березолу”,

були режисерами, Вадим Меллер працював мистецьким директором. Цікаво, що як режисер фільмів Лопатинський дотримувався дуже співзвучних із панфутуристами поглядів на кіно. У фільмі він шукав «знищення психологізму» і «замін[и]» нудного переживання цікавим трюком» [4, 134]. При цьому кожен із кіномитців не тільки прагнув до колективної праці над новим творчим продуктом, але й ішов своїм шляхом, вбираючи суміжні і водночас різні художні прийоми, властиві окремим видам мистецтва. Результати збірної команди працівників ВУФКУ, серед яких не останнє місце посідає і діяльність Гео Шкурупія, не забарилися: на слуху були цікаві та революційні ранні художні фільми Олександра Довженка-режисера, сценариста, актора (наприклад, «Ягідка кохання», «Сумка дипкур'єра», «Звенигора», «Земля») та документальний фільм Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом», що зафіксував картини життя Одеси і Москви 20-х рр. ХХ ст. як взірець «кіно ока», яке відносять до одного з найкращих документальних фільмів усіх часів, за версіями британського журналу «Sight & Sound» (2012 та 2014 рр.).

Потяг до колективних та індивідуальних пошуків у кіноіндустрії 1920-х років на одеських теренах був настільки поширеним, що дуже швидко переріс в універсальний принцип. Так витворилася панмистецька філософія, властива не лише одному з багатьох літературних угруповань епохи Розстріляного Відродження. Досить послатися на приклад журналу «Нова генерація», в якому співпрацювали чимало різних спеціалістів. «Співробітники приходили з кіно та театру (О. Перегуда, Марко Терещенко, Гліб Затворницький), із станкового живопису (Анатолій Петрицький, Василь Єрмилов, Павло Ковжун), фотографії (Дан Сотник) і навіть із архітектури (І. Малоземов, О. Касьянов, Л. Лоповик, М. Холостенко та ін.). Як і проповідувала панфутуристична філософія, що вважала мистецтво єдиним світовим процесом і тому відкидала національну інтроспекцію, журнал нарочито плекав інтернаціональний дух» [4, 148-149].

Отже, універсальність перетинів і взаємодії не тільки діячів кіноіндустрії Одеської кінофабрики, що була художньою революцією в українському кіно 20-х років, але й їх творчих експериментів давалася взнаки на рівні змісту і форми як літературних, так і кінематографічних творів.

Найбільш виразно це проявляється на рівні художніх прийомів і численних згадок топосу ВУФКУ в романі «Двері в день» Гео Шкурупія, зокрема про вуфківську експедицію, на меті якої зафільмування дніпровських порогів перед їх затопленням для будівництва Дніпрельстану. При цьому Гео Шкурупій заглядає як в минуле української історії, так і в її майбутнє. Не може оминати письменник і образ Чорного моря, що є великим шляхом «...од варягів, як його називали раніш, що його давно проектувалося зробити між Чорним та Балтицьким морями» [17, 568].

Прикметно і те, що спеціалізація кінематографіста, набута літератором в Одесі, активно виходить на поверхню літературного тексту Гео Шкурупія. Розгортаючи приватну історію батька і сина на промовисте поетичне прізвище *Гай*

у контексті суспільних процесів і робітничого середовища 1920-х років, автор роману «Двері в день» візуалізує зображення, яскравими фарбами передаючи картину за картиною, що є не тільки досконалыми описами інтер'єрів та екстер'єрів, але й увиразнення динаміки душі, її різноманітних почуттєвих регістрів головних і другорядних героїв твору.

Саме з'єднання чисто літературних і кінематографічних прийомів, а не тільки своєрідне оспівування нового виду мистецтва, створило жанрову модель симбіонта, в якому рівноцінно задіяно два крила інтермедіальності як принципу створення тексту. Передусім слід наголосити, що зміщення часових планів, як і просторово-візуальних, характеризується швидкістю, як це має місце у мистецтві кіно. А тому є сцени, виписані «з пташиного польоту», тобто створюються широкі панорамні картини, які часто-густо чергуються з крупним планом, коли камера ніби зупиняється на якійсь деталі портрета чи інтер'єру, таким чином наголошуючи його сутність і прихований смисл, або на пейзажній замальовці, вагомій у розкритті художніх акцентів.

Це дає змогу авторові роману показати життя людей і життя речей у тісній сув'язі. Речовізм слугує підґрунтям для вияву стану світу, який у 1920-х роках був не тільки аж надто скромним, але й настільки аскетичним побутом, що аж ніяк не відповідав елементарним потребам людського існування. Може тому у романі «Двері в день» низка розділів віддана зображенню первісного стану людського життя – дикунського періоду в розвитку людських спільнот. Через те письменник поміщає свого героя Теодора Гая у протилежні сфери буття, що почергово перемижуються в його приватній історії. Зміна інтер'єру, як переконує автор логікою художньої думки, як і арсенал речей, виявляються надто принципово важливими у динаміці психіки і моделі поведінки. Так, змінюючи кінематографічні ракурси, Гео Шкурупій увиразнює, *що* стається з героєм під впливом речей.

З цією метою письменник уводить у текст картину, куплену в комісійній крамниці, яка дуалістично передає навколишній світ: наскільки далеко початок ХХ ст. відбіг від варварського, дикунського стану світу, яким жили первісні люди, з одного боку, а з іншого, – їх зближеність, навіть паралельність: «Гай вдивлявся й бачив, що фарби на картині постріскали, зблякли, припали порохом... Темний вечірній обрій палахкотить загравою... Червоний колір напружений і густий. Почувається, що нестерпучий жар б'є звідкись із землі та обпалює небо. Сонце провалилося в безодню всесвіту і там клекотить гарячим вогнем, заливаючи розтопленою палючою лавою небосхил. Червоні, пекучі стріли летять геть у простір, освітлюючи своєю загравою небо. Відблиск заграви падає на могутні хащі допотопного лісу. Величезні дерева, міцні й чорні, як дивовижні крицеві скелі, відбивають на собі відблиск заграви. Спереду чорна прогалина порожня й темна, як вугляний склеп. І ось раптом чути хряск і важку ходу, і от ввижається потворна морда допотопного чудовиська. Чудовисько велетенських розмірів важкою ходою виходить на прогалину. Воно важко сопе, його подих підхоплює луна допотопного лісу, і от здається, що дихають ці кре-

мезні чорні дерева, ці могутні крицеві скелі. Раптом страшний рик струшує ліс. Од цього звуку все дрижить... дрижить земля, її трусить землетрус звуків, що видираються з пащі чудовиська... Потвори сходяться, і від їхнього сопіння й тупоту стогне ліс. Клацання зубів, сердитий рев, важкі удари зливаються в чорну ворухливу масу, яку раптом обливає червона кров, що бурхливо виривається з пораних тіл. Кров парує й світиться червоним блиском, який зливається з загравою» [17, 520-521].

Органічно вплетена у наративний дискурс картина, насичене метафізичним змістом живописне зображення, в якому оголеним і екстра-чуттєвим постає напруження емоцій чекання чуда головним героєм—чуда позитивних змін у приватному і суспільному житті, – і водночас відчуття неможливості його досягти у час громадянської війни та післявоєнної розрухи, передає «...безумний світ; світ, ефірні контури якого лише приховують хаотичну глибину» [13, 295].

Художнє зображення дійсної сфери буття у межах картини, що являє собою «простір зупиненого часу» (за термінологією Юрія Лотмана), символізує одвічність розчакнутості людини між небом і землею, роздвоєності між матеріальним і духовним, як і незмінність людської природи, починаючи з допотопних первісних часів. Саме тому символічно насажена картина, що фігурує у творі Гео Шкурупія, містить ключ до розуміння вічних цінностей, явлених у трагічності дисгармонійного буття людини у контексті світу.

Виходить, що не тільки заради змалювання декору помешкання героя та візуалізації інтер'єру використав письменник картину, зупинивши на ній увагу читача. Тим більше це підкреслює, що автор розраховував і на кінематографічну версію твору. Пошуки й експерименти футуриста водночас тяжіли до двох мистецьких площин, як показує аналіз тексту.

Тому-то у романному полотні, зокрема в сюжеті та внутрішній композиції (хронотопі) велику художню і психологічну роль відіграє ця картина допотопного лісу і допотопних істот, включена у різні розділи і яка не випадково з'являється у багатьох епізодах (спочатку – у вітрині комісійної крамниці, а потім у родинному помешканні Гая), імпліцитно вияскравлюючи інтертекстуальність, спрямовану на розкриття буттєвих парадигм 1920-х років, в умовах яких доводилось жити радянській людині. Показово і те, як виписана ця картина у романі. Звертає на себе увагу активність синестезій в її описі (звук—колір—моторика—світлотінь—органічне відчуття), до яких цілеспрямовано вдається автор, щоб не тільки створити яскраві візуальні кадри, але й у підтексті наголосити філософське питання, чи змінився світ з часу первісного існування у хащах. Таким чином увиразнюється підтекстове навантаження проблем розходження шляхів цивілізації і культури, які особливо загострилися у 1920-х і пізніших десятиліттях.

Отже, образ картини, не раз повторюваної у тексті, семантично навантаженої багатьма смислами, відіграє ключову роль у проблемно-ідейному змісті, як і в декодуванні підтекстової палітри і багатства її конотацій.

Показовим у сфері новаторства письменника є і те, що автор у романі знаходить такий поворот сюжету, яким досягається зміна ракурсів – чисто літературного і суто кінематографічного зображення. Таким чином створюється «текст у тексті», за яким відкривається історична панорама буття суспільства у різні часові відрізки, при цьому уникається штучність у використанні своєрідних художніх прийомів, властивих мистецтву літератури і кіно. Завдяки такій естетичній методиці побудови романної тканини письменник згущує текст, уважно розглядаючи поворотні епізоди в долі головного героя. Так, після одруження Теодора Гая з дочкою куркуля (тут, буцімто, фігурує класовий підхід, що лежить на поверхні розкриття внутрішнього світу героїні) Марією, у психології якої пріоритетне місце посідало матеріальне начало, у світі старих-нових речей змінився і Гай: «Він ходив з Марією по крамницях, витрачаючи гроші на безліч дорогих, розкішних речей, *що впливали на психіку й на думання, гальмуючи блискавичний плин думок лише одним своїм призначенням*» [17, 519] (курсив мій. – В.С.).

Через код звуження процесів психіки й думання героїв роману «Двері в день» письменник *volens nolens* увиразнив, наскільки примітивізувався світ людини під впливом обставин і суспільних чинників пореволюційного часу, хоч радянська ідеологія поширювала ідеї кардинальної зміни суспільного устрою та удосконалення (на словах) гуманістичної концепції та її реалізації в гуманітарній політиці держави, спрямованої на пропагандистськи розтиражоване оновлення людини.

Авторська думка романіста спрямована була на підтекст, у якому було *досказано* те, що можна прочитати між рядками. І ця недомовленість розкривала сутність тих проблем, перед якими опинилися герої у так званій країні радянського благоденствія. Досить послатися на такий приклад багаторазового розглядання Теодором Гаєм сюжету картини, присвяченої первісній стадії людського суспільства, фактично – життєвим джунглям, що викликають алюзії і ремінісценції, котрі спростовують радянський рай: «Часто вечорами, коли Марії не було вдома, Гай лежав у себе на ліжку і, дивлячись на картину, що її купила Марія в комісійній крамниці, і нічого не бачачи, *вигадував різних способів переінакшити своє життя*. Йому в уяві поставали цілі романи, що здійснити їх можна лише на папері. Так, *пересипаючи свою волю порошком мрій, Гай створював фантастичні проекти, що підсолоджували дійсність*» [17, 520] (курсив мій – В.С.).

Якщо зібрати разом до купи всі алюзії, які Гео Шкурупій розсипав по романічному полотну, своєрідно співвідносячи пропаганду і реальність буття людини у 1920-х роках, то вийде дуже промовиста картина різкого розходження між словом і ділом, яким не гребувала радянська влада, говорячи про новий «найпередовіший» устрій. Тим часом відкриваються глибини такого понищення гуманістичних цінностей, як геноцид проти власного народу, явлений і у голоді 1920-х (ленінському) та 1930-х (сталінському) років. Виразно спростовується

наріжна ідеологема про диктатуру пролетаріату, який, буцімто, став біля керма держави і досяг (на словах) привілейованого становища. Що це не так, іронічно трактується у багатьох епізодах роману «Двері в день». В уста безіменного героя, який «трохи здивовано» виявляє радянську брехню про функцію пролетаріату України як «господаря» землі, вкладено протилежний висновок: «Ми ж господарі лише свого мозку та серця і все робимо самі. І навіть коли немає роботи, і на руках мозолі стають м'якими, стираються, і руки стають важкі, наче наляті водою, або коли гуркотить революція, або немає хліба, ми все одно думаємо самі й самі почуваємо, бо *ми господарі свого мозку та серця*» [17, 480-481] (курсив мій. – В.С.). На цьому спростуванні розходження слова і діла в радянських міфологемах автор не зупиняється: «Голодний Донбас вантажив сіллю цілі потяги, і робітничі організації проваджали їх, сподіваючись, що додому повернуться вони вже з хлібом, картоплею та олією. Поміж вибухами громадянської війни та війни з білими робітникам доводилось воювати з голодом та із зруйнованим господарством» [17, 481].

Увесь роман збудований на антитезах – світла й тіні, ночі й дня, локальних і масштабних локусів / топосів, степових і річково-морських пейзажів, – як і спорідненості літературно-кінематографічних художніх прийомів у цілісному естетичному сплаві.

Під впливом одесоцентричних імпульсів, які йшли від практичної діяльності Гео Шкурупія у ВУФКУ і талановитого середовища українських літераторів, що активно освоювали новий вид мистецтва, значення якого порівнювали з електрифікацією (за відомою лєнінською формулою), його проза, зокрема роман «Двері в день», сформувався за типом твору-симбіонта, до якого включено, крім літературних, кінематографічні прийоми. Першорядне місце посідає кадрировка епізодів і прийом монтажу, який використовується як на рівні макротексту, так і мікротексту. Це виразно позначається на архітектонічному розташуванні розділів, а також на особливостях монтування подій у межах одного розділу. Цим зумовлюється і специфіка хронотопу, яка дається взнаки у непослідовній і фрагментарній демонстрації подій. Монтаж як кіноприйом у літературному тексті часто-густо виступає у формі сценарного запису, як, наприклад, у розділі «Розгром» у романі «Двері в день» Гео Шкурупія. Прикметно і те, що його сценарний запис несе на собі печать 1920-1930-х років, коли саме такий різновид сценарію був популярний. Приклад – сценарний запис тексту фільму С. Ейзенштейна «Страйк». Та Гео Шкурупій вносить і в цю сферу інноваційний прийом, створюючи фрагментарну стилізацію літературного тексту як сценарного, при цьому послідовно пронумеровує події, плани, реакції та контрреакції роману. Такою властивістю породжується і специфічна форма твору-симбіонта.

Цю властивість помітила ще критика 1920-1930-х років. Так, у рецензії Івана Тєліги підкреслювалися такі риси твору, як авантурницький характер, що давало підстави називати його детективним романом «з його дивовижни-

ми вчинками та таємничістю. До роману соціально-побутового він мало підходить. Стиль роману позначається великою різнокольоровістю. Нотатки подорожнього, промови, вибірки з газети, лекції, – і нарешті *стиль екрана* – знайшли собі місце в романі. В стилі екрана написано весь XII розділ. Читаючи його – *почуваєш себе в кінотеатрі*. Але різноманітність стилю можна виправдати різноманітністю декорацій, в яких відбуваються події та бажанням автора – до кожної декорації підібрати відповідний стиль. Повстання, з його кінематографічною швидкістю, автор подає в стилі екрана. Подоріж – стилем нотаток у щоденнику. Про Дніпрельстан – лекція» [14, 796].

Без особливих ускладнень для дослідника, бо про це подбав автор, виділяються кадри, що найбільш помітно у XII розділі роману «Двері в день», названому «Розгром» і складеному з 93-х швидко змінюваних епізодів-кадрів, які позначаються арабськими цифрами. Це, беззаперечно, фрагмент чорнового варіанту кіносценарію, підготовленого до виробництва. Щодо цілісної конструкції роману «Двері в день», то в її основу покладено кінематографічний принцип, як і у творі «Зима 1930 року» та інших зразках прози Гео Шкурупія. Засновуючись на аналізі “Зими”, Володимир Гаряїв у рецензії «Крок вперед. “Зима 1930 року” Гео Шкурупія» помітив ще одну закономірність: «Оригінально використано наголовки розділів, – аналогічно текстам у кіно, де вони пов’язують окремі кадри й дають загальну настанову» [2, 801].

Якщо придивитися до кінематографічних, за специфічною художньою природою, інкрустацій, вкраплених у літературні тексти Гео Шкурупія, особливо ж розділу XII з роману «Двері в день», то впадає в око виняткова продуманість і реалізація задуму виготувати закінчений сценарний варіант, в якому не тільки матеріал оформлений у кадри за логікою розкриття теми і відповідно пронумеровані, але й кожен фрагмент цієї глави супроводжується заголовком, який слід розцінювати як екранні написи в німому кіно. При цьому вони перетікають із кожного мікророзділу в наступний за принципом баркаролі. Вельми цікавою гранню цього розділу є ще одна риса – гармонійність: усього 15 мікророзділів містять різну кількість кадрів – від одного до двадцяти двох, – які характеризуються кільцевою обрамленістю, і замкнуті аналогічними назвами «Розгром». Щоб довести це, слід процитувати функціонально навантажені підтекстовки до німого кіно: 1. «Розгром»; 2. «Прорив! Поляки!..»; 3. «Теодоре, швидше до комітету!..»; 4. «Пізно, пізно!..»; 5. «Несподіваний наскок поляків на містечко не дав змоги робітникам вчасно взятися до зброї, але на другий день...»; 6. «Нас цим не злякаєш!..»; 7. «Повстання!..»; 8. «Фронт близько. Завтра вночі почнемо. Допоможе Гурчак... Його кіннота в тилу поляків... Ми вже...»; 9. «Товаришу Гурчаку, повстання завтра вночі...»; 10. «А другого вечора...»; 11. «Сигнал, ракета!..»; 12. «Бидло!»; 13. «Нема Гурчака, нема підмоги!..»; 14. «Все пропало! Нас розстрілюють!.. Гурчака нема!..»; 15. «Розгром».

Виникає підозра, що в цій частині тексту письменник не тільки орієнтувався, але й строго діяв за приписами майстер-класу зі сценарної справи, що

його подав у своїх коментарях до фільму «Боротьба велетнів» Соломон Лазурін: «Кожен окремих епізод фільму, його найменша складова частина зветься кадром. Кожен кадр має свій порядковий номер. Коли пишеться сценарій, то, окрім розподілу його на кадри, треба ще зазначити, хоч це і не обов'язково, способи знімання: ДФР – діафрагма, НПЛ – наплив (коли один кадр напливає на другий), ПТМ – потемнення (коли кадр темніє і зникає), великі літери (НПС) означають напис фільму, КРП – крупно (коли об'єкт знімається дуже крупно, близько до апарату), якщо кадр розподілено на абзаци, означені літерами а), б) тощо, то це мають бути перерізки. Перерізка – це ось що: в основну дію, яка відбувається в кадрі, включається півметра чи метр плівки зі знятою іншою сценою. Це робиться, щоб підкреслити, виправдати вчинки дійової особи (наприклад, прислухається, щоб показати паралельну дію). Внутрішня динаміка і влучна, та не надмірна деталізація епізодів, – це конче мусить мати сценарій» [8, 277-278].

Виникає цілком аргументована думка, що деструктор, за настановами футуристичного напрямку у культурно-стилістичній епосі Розстріляного Відродження, Гео Шкурупій був насправді великим конструктором власних текстів, бо алгеброю вивіряв кожен фрагмент цілісної композиційної системи, таким чином досягаючи математичної точності і впорядкованості. І розпочинається органічна системність тексту з назви роману – «Двері в день», – у якій два повнозначні слова є символами. «Двері», як відомо, – жіночий символ отвору, а також взаємодії «між периферією і центром; і хоча у кожному випадку двокомпонентні елементи далеко знаходяться один від одного, вони у певному сенсі є найближчими, бо один визначає і відбиває інший» [5, 168]. Цим першим символом автор роману означив межу, перехід від старого до нового світу, надії на який зросли в геометричній прогресії після української революції початку ХХ ст. Тим часом «день» – символ світла, розквіту, в тім числі і сподівань на питома удосконалення людини і суспільства в нову епоху, які, на жаль, не справдилися.

Уже з цього детально проаналізованого фрагменту тексту добре проглядає органічне входження одна в одну двох художніх систем – літературної і кінематографічної. Отже, праця на ВУФКУ автора роману яскраво вплинула на взаємодію старого виду мистецтва і цілком нового, що створювалося у 20-х роках ХХ ст. на одеських теренах.

Цілком у руслі кінематографічної поетики здійснено у романі і зміщення часових планів, іноді плавне, а переважною більшістю – різке. Резонною є думка Єлизавети Старинкевич про цю особливість художньої природи роману: «Основні “деструктивні” змагання Г. Шкурупієві в цьому романі скеровані по лінії композиційній, а саме – проти хронологічної “натуральної” послідовності викладу: роман побудовано за принципом зміщення часової перспективи. Основний сюжет переривається не тільки “історичними розділами”, цебто розділами, що присвячені попереднім подіям, але й паралельними (позачасовими) сюжетами; маємо певну багатоплановість викладу... Отже, позитивна роля

композиційних трюків полягає не тільки в “руйнації канону”, а в конструктивній функції своїй: відкидаючи рядки хронологічної послідовності, автор дістає можливість компоновання матеріалу навколо теми» [12, 786-787].

Не перераховуючи всі теми, які розробляються у романі, спеціально слід наголосити на своєрідності літературної техніки, виробленої автором роману, а саме того, що Ю. Шевельов означає «сполученням елементів фабульної напруженості з візійністю» [16, 320].

Підсумовуючи аналітичні спостереження, спрямовані на вивчення взаємодії літературного і кінематографічного начал у творчій спадщині одного із представників Розстріляного Відродження, доходимо висновку, що діяльність у сфері кіно на знаменитій фабриці ВУФКУ і в питомій атмосфері взаємоспілкування різних митців на теренах Одеси, яку слушно тоді називали Голлівудом на березі Чорного моря, призвело до становлення надзвичайно своєрідної літературної школи, заґрунтованої на різних художніх складових. Окрім цього, варто підкреслити узагальнюючу думку про «довгі хвилі культури», які докотилися аж до 20-х років ХХІ віку, зокрема позначилися на зміні генологічної парадигми, що далася взнаки у створенні жанрової моделі твору-симбіонта. І в такому значенні, виходить, «Голлівуд на березі Чорного моря» відіграв ключову роль.

Та ці аспекти знання про культурно-стилістичну епоху 1920-1930-х років можуть стати предметом інших досліджень.

Список використаної літератури

1. Брюховецька Л. Українські письменники і кіно 1920-х / Лариса Брюховецька // Кур'єр Кривбасу. – 2017. – № 329-330-331. – С. 276-286.
2. Гаряїв В. Крок вперед. «Зима 1930 року» Гео Шкурупія / Володимир Гаряїв // Гео Шкурупій. Вибрані твори. – Київ: Смолоскип, 2013. – С. 797-801.
3. Дорошевич В. Легенда про створення одеситки / Влас Дорошевич. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://az.lib.ru/d/doroshewich_w_m/text_1907_legenda_ob_odessitke.shtml.
4. Ільницький О. Український футуризм 1914-1930 / Олег Ільницький. – Львів: Літопис, 2003.
5. Керлот Х.Э. Словарь символов / Х.Э. Керлот. – М.: REFL-book, 1994.
6. Кузякіна Наталя. Траєкторії доль / Наталя Кузякіна. – К.: Темпора, 2010.
7. Куліш М. Твори в двох томах / Микола Куліш. – Т.2. – К.: Дніпро, 1990.
8. Лазурін С. Боротьба велетнів. Фрагмент сценарію / Соломон Лазурін. // Кіно. – 1926. – № 2. Цит. : Брюховецька Л. Українські письменники і кіно 1920-х / Лариса Брюховецька // Кур'єр Кривбасу. – 2017. – № 329-330-331. – С. 277-278.
9. Мамардашвили М. К. Необходимость себя / М.К. Мамардашвили. – М.: Лабиринт, 1996. – 432 с.
10. Петров В. Діячі української культури /1920-1940 рр./ Жертви більшовицького терору / Віктор Петров. – К.: Воскресіння, 1992. – 80 с.
11. Пуніна О., Соловей О. Гео Шкурупій, король футуроперерій / Ольга Пуніна, Олег Соловей. – К.: Смолоскип, 2013. – С. 5-53
12. Старинкевич С. Рецензія на роман “Двері в день”/ С. Старинкевич // Гео Шкурупій. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2013. – С. 785-793.
13. Танотография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века.–СПб: Мифрил, 1994.–346 с.
14. Теліга І. Рецензія на роман “Двері в день”/ Іван Теліга // Гео Шкурупій. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2013. – С. 793-797.
15. Томенко М. Теорія українського кохання / Микола Томенко.– [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dotyk.in.ua/tomenko2.html>.
16. Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. / Юрій Шевельов. –К.: Вид. дім. “Києво-Могилянська академія”, 2008.
17. Шкурупій Гео. Вибрані твори / Гео Шкурупій. –К.: Смолоскип, 2013. – 872 с.

18. Яновський Ю. Коментарі до книжок «Прекрасна Ут», «Кров землі», «Майстер корабля» та «Чотирі шаблі» / Юрій Яновський // Яновський Ю. Твори у 5 т. – К.: Дніпро, 1983. – Т. 5.

Саенко В.П.

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
кафедра украинской литературы
minichnatf@rambler.ru

ТОПОС ОДЕССЫ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ГЕО ШКУРУПИЯ

Идея системного исследования эстетических инноваций мощной генерации художников Расстрелянного Возрождения реализована в специальном изучении сочетания литературных и кинематографических интенций, которые возникли в “Голливуде на берегу Черного моря” – всесоюзной фабрике ВУФКУ, топосом которой стала Одесса. Конкретно же в этой статье анализируются достижения футуриста Гео Шкурупия, на творчество которого повлияла работа в одесской киностудии и особая аура дружбы и взаимоподдержки, которыми были связаны Николай Бажан и Юрий Яновский, Александр Довженко и Николай Кулиш, Амвросий Бучма и Игнат Юра, Майк Йогансен и Константин Паустовский. Говорится о взаимопроникновении в литературные тексты Гео Шкурупия кинематографических приемов и креативной ауры Южной Пальмиры.

Ключевые слова: Голливуд на берегу Черного моря, топос Одессы, эстетические особенности интерпретации городского пространства, интермедийные сочетания поэзии и прозы Гео Шкурупия с кинематографическими приемами.

Sayenko V.P.

Odessa I. I. Mechnikov National University,
department of Ukrainian Literature
minichnatf@rambler.ru

TOPOS ODESA IN LIFE AND ART OF GEO SHKURUPII

The idea of system research of esthetic innovations of powerful generation of the Executed Renaissance artists is realized in the special study of a combination of the literary and cinematographic intensions entrenched in “Hollywood on the Black Sea coast” – VUFKU All-Union Factory, where Odessa became as a topos. Specifically the achievement of futurist Geo Shkurupii is analyzed in the third article on this subject, work in Odessa and special aura of friendship and mutual support of Mykola Bazhan and Yurii Yanovskii, Olexandr Dovzhenko and Mykola Kulish, Amvrosi Buchma and Hnat Yura, Mike Yogansen and Kostiantyn Paustovskyy affected his creativity. This is about the interpenetration into the literary texts of Geo Shkurupii due to cinematographic receptions and creative aura of the Southern Palmyra.

Keywords: Hollywood on the Black Sea coast, topos of Odessa, esthetic features of municipal space interpretation, intermiddle collections of Geo Shkurupii's poetry and prose.

REFERENCES

1. Briukhovetska L. (2017), Ukrainski pysmennyky i kino 1920-kh [Ukrainian writers and cinemas of 1920th], Kurier Kryvbasu, no. 329-330-331, pp. 276–286 [in Ukrainian].
2. Hariaiv V. (2013), Krok vpered. «Zyma 1930 roku» Geo Shkurupii [Forward step. «Winter of 1930» Geo Shkurupii], in: Shkurupii Geo. (2013), Vybrani tvory, Kyiv, pp. 797-801 [in Ukrainian].
3. Doroshevych V. (2017), Lehenda pro stvorennia odesytky [Legend is about creation of Odesa], available at: http://az.lib.ru/d/doroshewich_w_m/text_1907_legenda_ob_odessitke.shtml.
4. Ilytskyi O. (2003), Ukrainskyi futurizm 1914–1930 [Ukrainian futurism 1914–1930], Lviv, Litopys [in Ukrainian].
5. Kerlot H.Je. (1994), Slovar' simvolov [Dictionary of symbols], Moscow, REFL-book [in Russian].
6. Kuziakina Natalia (2010), Traiektorii dol [Trajectories of fates], Kyiv, Tempora [in Ukrainian].
7. Kulish M. (1990), Tvory v dvokh tomakh [Works are in two volumes], volume 2, Kyiv, Dnipro [in Ukrainian].
8. Lazurin S. (1926), Borotba veletniv. Frahment stsenariiu [Fight of giants. Fragment of scenario], Kino, no. 2, in: Briukhovetska L. (2017), Ukrainski pysmennyky i kino 1920-kh [in Ukrainian].
9. Mamardashvili M. K. (1996), Neobhodimost' sebja [Necessity itself], Moscow, Labyrint [in Russian].
10. Petrov V. (1992), Diiachi ukrainskoi kultury /1920-1940 rr. / Zhertvy bilshovytskoho teroru [Ukrainian cultural /workers 1920-1940/ Victim of bolshevist terror], Kyiv, Voskresinnia [in Ukrainian].
11. Punina O., Solovei O. (2013), Geo Shkurupii, korol futuroperii [Geo Shkurupii, king of futuroperii], Kyiv, Smoloskyp [in Ukrainian].
12. Starynkevych Ye. (2013), Retseziia na roman “Dveri v den” [Review on a novel “Doors in a day”], Geo Shkurupii. Vybrani tvory, Kyiv, Smoloskyp [in Ukrainian].
13. Tanotografija jerosa. Zhorzh Bataj i francuzskaja mysl' serediny XX veka (1994), [Tanotografija of jeros. Zhorzh Bataj and French idea of middle of XX of century], SPb, Mifril [in Russian].
14. Teliha I. (2013), Retseziia na roman “Dveri v den”, [Review on a novel “Doors in a day”], in: Shkurupii Geo. (2013), Vybrani tvory, pp. 793-797 [in Ukrainian].
15. Tomenko M. (2002). Teoriia ukrainskoho kokhannia, [Theory of Ukrainian love], available at: <http://dotyk.in.ua/tomenko2.html>.
16. Shevelov Yu. (2008), Vybrani pratsi: U 2 kn. Kn. II. [Chosen labours: In 2 kn. Kn. of II], Kyiv [in Ukrainian].
17. Shkurupii Geo. (2013), Vybrani tvory [Works are chosen], Kyiv, Smoloskyp [in Ukrainian].
18. Yanovskyi Yu. (1983), Komentari do knyzhok «Prekrasna Ut», «Krov zemli», «Maister korablia» ta «Chotyri shabli» [Comments to the books “Wonderful Ut”, “Blood of earth”, “Master of ship” and “Чотири of sabre”], Yanovskyi Yu. Tvory u 5 t., volume 5, Kyiv, Dnipro [in Ukrainian].

Статтю подано до редколегії 25 вересня 2017 р.