

УДК 82-311.3(477)

DOI: 10.32342/2523-4463-2020-2-20-8

Л.М. КУЛАКЕВИЧ,
*кандидат філологічних наук,
доцент кафедри українознавства,
заступник декана факультету харчових та хімічних технологій
Українського державного хіміко-технологічного університету (м. Дніпро)*

ЖАНРОВА ПАЛІТРА УКРАЇНСЬКОЇ АВАНТЮРНО-ПРИГОДНИЦЬКОЇ ПРОЗИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Зроблено огляд української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ ст. як одного з феноменів цієї доби, заповнено пробіл у розумінні жанрового розмаїття української авантюрно-пригодницької прози вказаного періоду. Акцентовано, що розвиток авантюрно-пригодницької літератури, особливо протягом 20–30 років ХХ ст., спричинений хоч і запізним, але формуванням української масової, розважальної літератури, адже українська література протягом усього свого існування виконувала низку суспільних функцій (ідеологічну, культурно-освітню, виховну), що було не характерно для модерної літератури загалом. До творення авантюрно-пригодницької літератури спонукали загальносвітові літературні тенденції на теренах України: деканонізація класичних епічних форм, а також пошук нових форм і способів художнього вираження. Функціонуючи в загальноєвропейському контексті, українська авантюрно-пригодницька література поповнилася новими жанрами, сюжетами й образами, темами і мотивами. Підкреслено, що українська література мала свої іманентні джерела авантюрно-пригодницького дискурсу, вплив західних літератур наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. лише пришвидшив розвиток зазначеного метажанру на національній ниві. Зауважено, що визначальною особливістю українського літературного процесу 20–30 рр. ХХ ст. є його інтенсивна взаємодія з кінематографом, що позначилося насамперед на тематиці і жанрово-стильовій системі літератури (запозичення кінематографічних фабул, типових мотивів, амплу кіноакторів, сценарних прийомів, побудова творів за монтажним принципом, колажування тощо). Письменники, маючи на меті «розхитати» усталені літературні жанри, свідомо розробляли свої твори за сценарною структурою, використовуючи прийоми монтажу, крупного плану, багатоепізодичність, просторово-часові зсуви. Обігрування канонів німого кіно, сценарії якого створювалися на замовлення режисера під конкретного актора, виявляється у відсутності докладних портретних описів героїв, але детальному описі їхніх дій.

Ключові слова: авантюрно-пригодницький твір, роман фронтиру, істерн, робінзонада, трагедія, екшен, трилер, друкований серіал, детектив, шпигунський роман, чорний роман, готичний роман, горор, хронофантастика.

Осуществлен обзор украинской авантюрно-приключенческой прозы первой трети ХХ в. как одного из феноменов этой эпохи, заполнен пробел в понимании жанрового разнообразия украинской авантюрно-приключенческой прозы указанного периода. Акцентировано, что развитие авантюрно-приключенческой литературы, особенно в 20–30 гг. ХХ в., вызвано хоть и запоздалым, но формированием украинской массовой, развлекательной литературы, ведь украинская литература на протяжении всего своего существования выполняла ряд общественных функций (идеологическую, культурно-образовательную, воспитательную), что было не характерно для современной литературы в целом. К созданию авантюрно-приключенческой литературы побудили общемировые литературные тенденции на территории Украины: деканонизация классических эпических форм, а также поиск новых форм и способов художественного выражения. Функционируя в общеевропейском контексте, украинская авантюрно-приключенческая литература пополнилась новыми жанрами, сюжетами и образами, темами и мотивами. Подчеркнуто, что украинская литература имела свои имма-

ментные источники авантюрно-приключенческого дискурса, влияние западных литератур в конце XIX – начале XX вв. только ускорило развитие указанного метажанра на национальной ниве. Отмечено, что определяющей особенностью украинского литературного процесса 20–30 гг. XX в. является его интенсивное взаимодействие с кинематографом, что сказалось прежде всего на тематике и жанрово-стилевой системе литературы (заимствования кинематографических фабул, типичных мотивов, амплуа киноактеров, сценарных приемов, построение произведений по монтажному принципу, коллажирование и т. д.). Писатели, с целью «расшатать» устоявшиеся литературные жанры, сознательно разрабатывали свои произведения по сценарной структуре, используя приемы монтажа, крупного плана, **полиэпизодичность, пространственно-временные сдвиги. Обыгрывание канон**ов немого кино, сценарии которого создавались по заказу режиссера под конкретного актера, проявляется в отсутствии подробных портретных описаний героев, но детальном описании их действий.

Ключевые слова: авантюрно-приключенческое произведение, роман фронтира, истерн, робинзонада, тревелог, экшен, триллер, печатный сериал, детектив, шпионский роман, черный роман, готический роман, хоррор, хронофантастика.

Авантюрно-пригодницька проза стала предметом наукових інтересів відносно недавно. Знаковою подією в цій царині стало дослідження М. Грина «Сім типів пригодницької оповіді: етіологія основного жанру» [14]. Аналізуючи твори Дюма, Скотта, Дефо, Купера, Верна, Бакена, Кіплінга, Твена і Чендлера, науковець зауважує, що «уникання» теоретиками й істориками літератури вивчення пригодницького дискурсу зумовлене не тільки традицією «великих творів», але й тим, що пригодницькі твори в належному контексті виявляються політичними документами, що оприявнюють ставлення білих націй до статусу своїх національних держав та їхніх імперських заходів, у яких вони брали участь з XVII ст. [14, с. 199]. Про колоніальний дискурс у пригодницьких текстах заявили і сучасні літературознавці М. Кірстин [16], Ф. Кробб [17], Р. Мазумдер [19], Я. Мартин [18], Е. О'Мейлі [20], А. Синан [22], Б. Чен [13], К. Ханш'ю [15].

Студіюючи художні стратегії Дж. А. Хенті, титульного представника англійського імперського пригодницького жанру, А. Синан акцентував, що твори цього письменника були інструментом ідеологічного просування й популяризації британських імперських заходів в Африці [22, с. 237]. Е. О'Мейлі також заявив, що пригодницькі романи і робінзонади «брали участь у тому, що зазвичай розуміється як чоловіче кодування ідеології колоніальних пригод і завоювань» [20, с. 67]. М. Кірстин, вивчаючи «Серед людодів» Жюль Верна, «Гері Анкрум» Джошуа Кірбі, «Серед маорі» Емілії Марріат, «Тикера» Сигурда Вишневського та ін., потрактовує ці твори як імперське послання про цінності європейської цивілізації, докладаючи до колоніального аспекту ще й гендерний [16, с. 40].

В аспекті колоніального та гендерного дискурсів досліджує пригодницький роман Віллі Кесер «О піонери!» К. Рула, зокрема остання зауважила: «Можна з усіма підставами сказати, що у значній частині західної фронтірної літератури героїзм і стать мають дуже специфічний зв'язок. Наприклад, американська література і її критики схильні практикувати своєрідне “поклоніння героям-чоловікам”» [21, с. 240]. Вона акцентувала, що читачі захоплюються героїчним, та оскільки героєм творів про фронтір є чоловіки, то й вивисуються саме чоловічі чесноти й учинки: «Герой, використовуваний для опису персонажів в американському каноні XIX століття, є гендерно-специфічною роллю, базованою на конотаціях і припущеннях. Передбачається і, можливо, вважається само собою зрозумілим, що “я”, американське “я”, є чоловіком, тому герой – чоловік, а атрибути героя також вважаються чоловічими чеснотами. Герой американського канону виформовується як людина, що має великі заслуги, пристрасну незалежність і рішучу мотивацію. Він ідеальний, багатовимірний і шляхетний. Він – далекоглядний шукач пригод, який просунувся до кордону нації, досліджуючи рівнини, море і міста. Його діапазон дій необмежений, оскільки він такий великий, як сама Америка (і навіть світ)» [20, с. 241].

Отож маємо всі підстави стверджувати, що постколоніальне світове літературознавство прагне деконструювати літературний канон через залучення творів, розрахованих на масового, непідготовленого читача. Такі висновки застосовні і до дослідницьких стратегій українських літературознавців. Жанрові конвенції українського авантюрно-пригодницького дискурсу ще не стали об'єктом фундаментальних досліджень, однак уже маємо в зазначеній царині численні рефлексії українських науковців, пов'язані з його історією, принагідні

зауваження стосовно тих чи інших творів, тому актуальність вивчення особливостей української авантюрно-пригодницької літератури першої третини ХХ ст. є очевидною.

Прикметною особливістю українського літературного процесу першої третини ХХ ст. є широка розробка тем і мотивів, які раніше були майже відсутні у творах вітчизняних письменників. Це пригодницькі, детективні, авантурні сюжети, захоплення екзотикою африканських, американських чи інших теренів, морськими подорожами тощо. Дослідники історії літератури небезпідставно зауважували, що власної української авантюрно-пригодницької літератури у кінці ХІХ – початку ХХ ст. майже не було, а читацький попит задовольнявся перекладними творами. І хоч пригодницький жанр практично не розвивався, окремі його елементи було вмонтовано в інші жанри – історичний, соціально-побутовий тощо. Розвиток авантюрно-пригодницької літератури, особливо протягом 20–30 рр. ХХ ст., спричинений хоч і запізнлим, але формуванням української масової, розважальної літератури, адже українська література протягом усього свого існування виконувала низку суспільних функцій (ідеологічну, культурно-освітню, виховну), що було нехарактерно для модерної літератури загалом. До творення авантюрно-пригодницької літератури спонукали загальносвітові літературні тенденції на теренах України: деканонізація класичних епічних форм, а також пошук нових форм і способів художнього вираження. 20–30-ті рр. ХХ ст. можна розглядати як етап докорінного оновлення української літератури.

Проаналізувавши корпус художніх текстів, створених у першій третині ХХ ст., маємо всі підстави стверджувати, що, функціонуючи в загальноєвропейському контексті, українська література інтенсивно поповнюється новими для неї авантюрно-пригодницькими жанрами, сюжетами й образами, темами і мотивами. Формування жанрової палітри української авантюрно-пригодницької прози відбувалося на перехресті двох дискурсів: народницько-романтичного і модерністського. Основними їх об'єднавчими чинниками були перегляд літературних традицій і творення масової літератури, пошук та виховання власного читача.

Письменники народницького спрямування розробляли історичний матеріал. У художніх творах на історичну тематику, з одного боку, виробляються нові принципи поетики і стилістики, освоюються нові для української літератури сюжети, та іншого – незмінними їхніми рисами залишаються ліро-епічний виклад, пісенність оповіді, зображення селянського середовища як такого, де християнська мораль і національна культура збереглися в чистоті й недоторканості. Основна риса історичної прози цього періоду – пригодницьке конструювання сюжету, тісне переплетення долі героя із суспільно-історичними процесами.

Повістю А. Кащенка «Зруйноване гніздо» (1915) започатковано художній жанр фронтиру і тему тотальної колонізації українських територій у кінці ХVІІІ ст. Ситуація українського фронтиру осмислюється в повісті через тілесний досвід персонажів у їхньому протистоянні російським колонізаторам. Відповідно до традицій роману фронтиру, закладених творами Ф. Купера, значну частину повісті відведено романтичним картинам ідилічної придніпровської природи, екзотичному навіть для сучасників письменника фронтирному побутуванню козацьких родин на хуторі (зимівнику). У творі щедро використано елементи пригодницького жанру: стрімка зміна розміреної оповіді на напружено-драматичну, недобрі передчуття і пророчі сни, розлука закоханих, протистояння позитивних і негативних актантів, бійки між ними, таврування героя, що ускладнює його переховування серед людей, утечі, таємні схрони, перевдягання, рятування коханої в останню мить, небезпечне для життя подолання дванадцяти дніпрових порогів перед остаточним звільненням. У повісті Андріана Кащенка трагедія протистояння поглиблюється тим, що представники чужого світу витискають героїв з власної території, що зближує їх з героями пенталогії Ф. Купера – індіанцями, які зазнали нещадного винищення. Та якщо у творах про американський фронтір винищення корінного населення подається як неможливість протистояти більш потужній європейській цивілізації, то в повісті А. Кащенка втрата української державності розгортається як наслідок пасивності народу, втрати згуртованості, здатності до героїчного протистояння [детальніше див.: 11].

Пригодницькою повістю Вал. Злотопольця та І. Федіва «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» (1919) репрезентовано жанр української робінзонади. Твір невеликий за обсягом, має відносно просту композицію, містить усього одну су-

жетну лінію з повільним у хронологічному порядку розвитком дії, не переобтяжену сюжетними лініями другорядних персонажів. У повісті немає деталей, які презентували б зовнішній вигляд головного героя, натомість в авторській характеристиці Микола Наливайко постає як фізично довершений чоловік. Очевидно, автори свідомо уникають конкретизації зовнішності героя, аби реалізувати свій задум – утілити в його образі українського робінзона. Моделюючи образ Миколи Наливайка, автори повісті спираються на поетику лицарського роману. Порівняно з романом Д. Дефо, де герой, опинившись нарешті вдома, щасливо доживає до старості, у повісті Вал. Злотопольця та І. Федіва фінал щасливо-трагічний: гідно витримавши тяжкі випробування, Микола Наливайко повертається в Україну, де вже не застає батька й матір живими. Він приєднується до війська Хмельницького і гине в розквіті сил у битві під Конотопом. Такий кінець твору зумовлений свідомими авторськими настановами, прагненням створити національно-патріотичний твір і донести до читача думку про те, що перемог без жертв не буває [детальніше див.: 1].

Повістю А. Чайковського «На ухода» (1921) стартує в українській літературі жанр істерну. Імпантуючи новий для української літератури жанр, А. Чайковський дотримується його канонів, детально презентуючи шлях уходників і їхнього побутування на новому місці в непривітних реаліях українського степу (погодні умови, хижі звірі, саранча, гадюки, татарські загони, що постійно тероризують поселенців). Типовим американським антуражем є простір ізольованих фортів, ранчо і ферм, або маленьких прикордонних містечок, де є невеликий магазин, не завжди є церква і школа, але обов'язково є салун, господар якого не гребує сумнівними обладнаннями. У художній інтерпретації Андрія Чайковського українські поселенці наділені іншими ментальними рисами: вони будують загальноважливі споруди (комори, стайні, кузня, захисні вали) та, найголовніше, – споруджують церкву і запрошують панотця. Як і в американських вестернах нова українська громада організовується не на основі законодавства, а на кодексі честі і взаємної домовленості.

Згідно з жанровим каноном, який вестерн успадкував від пригодницького роману, Тарас Партика зображений як фізично і духовно досконалий. Презентуючи його, письменник виокремлює масштабність його мислення і військові здібності в доволі юному віці, наділяє незмінними атрибутами героя вестерну – є кінь (перший бойовий трофей), шапка / капелюх, зброя (у дусі часу – лук, спис, лише згодом мушкет), займається мисливством / траперством – полює на хутрових звірів. Тарас має помічника, друга, його ідеї підтримують члени громадської старшини, його поведінка і розум імпонують черкаському старості, турецькому офіцеру, який керує галерою. Обов'язковим для вестерну є наявність персонажа-антагоніста головного героя (лихий бандит, кровожерливий індіанець). Письменник у своїй повісті трансформує «швидкий постріл» / дуель у спаринг героя із татарським шпіоном, словесний двобій із черкаським підстаростою. У розкритті типу ідеального героя письменник оперує засобами і прийомами пригодницького дискурсу, зокрема експлуатує мотив боротьби зі звіром: Тарас вступає в боротьбу з ведмедем і рятує дівчину, згодом рятує товариша від рисі. Для загострення сюжетної дії в обох епізодах використано прийом допомоги в останню мить [детальніше див.: 2].

Перша третина ХХ ст. – це не тільки час колосальної руйнації соціальних зв'язків, але й великих експериментів як у світовій, так і українській літературі. Репрезентанти модерністського дискурсу, які духовно формувалися під час суспільно-політичних катаклізмів першої третини ХХ ст., прагнули зламати обмеженість українською проблематикою і просувати мистецтво без явних національних ознак. Письменники пропонують радикально нову модель художньої реальності, у якій домінує стихія авантюризму, подібні тенденції спостерігалися по всіх країнах. У національній літературі чітко простежується тенденція до освоєння нових для української літератури жанрових форматів і поетики. Акцент було перенесено на сюжетну модифікацію твору. Визначальною особливістю українського літературного процесу 20–30 рр. ХХ ст. є його інтенсивна взаємодія з кінематографом. У цей період література експлуатує естетику кіно: паралельний монтаж, фрагментарність, кліфхенгер, саспенс тощо.

Повістю М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» в українській літературі реанімовано жанр друкованого серіалу. Інтермедіальність твору виявляється в будівництві кожного розділу як окремої серії, використанні тизерів і трейлерів, умонтовуванні

графічно виділених повідомлень, текстів документів, анонсів, фрагментів нот до пісні тощо. Загалом твір сприймається як набір лібрето, тем, ідей, які мав би візуалізувати майстер кіно. Так, за аналогією до сценаріїв німого кіно, діалоги у повісті максимально стислі, значну його частину становлять саме описи дій героїв, але без їхньої деталізації (це мали б додумувати / допрацьовувати / імпровізувати вже під час зйомок режисер та актори). У творі наявні вставні ситуації, описи стану героїв, що інтригують читача (пророчий сон Едіт, вияв передчуття Франсуа і Камілли) чи нагнітають внутрішню напругу сприйняття тексту через відтягування інформації про долю героїв (наприклад, епізод про трьох робітниць органічної фабрики; детальний опис правил гри шмен-де-фер й очко; африканські казки про собаку і келепа, про Тово, узяті з «Казок народів Африки», укладених Григорієм Петниковим, лист Фрительфа Нансена). З іншого боку, у «Пригоди Мак-Лейстона», який є насамперед літературним твором, гранично деталізовано подано шокуючі сцени жорстокого насилля, епатажні еротичні елементи і сексуальні збочення, що виформовують морально непривабливий, але екзотично-принудливий для масового читача західний світ. У творі немає докладного портретного опису жодного з героїв, зауважено хіба що окрему деталь, за якою герой вирізнятиметься серед інших; характери актантів також лише окреслено, що можна потлумачити як обігрування канонів німого кіно, сценарії якого створювалися на замовлення режисера під конкретного актора (як це було з фільмами за участю Поли Негрі, Теди Бари, Мері Пікфорд, Пірл Вайт).

У 20–30 рр. ХХ ст. – відповідно до читацьких запитів – активно розвивається гостросюжетна проза. Письменники прагнуть подолати обмеженість вітчизняної літератури суто національними проблемами і вже класичними для неї темами, жанрами, образами. Так, повістю «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки Альчести у Слобжанську Швайцарію» започатковано жанр подорожі. Код тревелогу обігрується у творі через обов'язкове окреслення маршруту подорожі, способів добирання, транспортних засобів, детальне описування флори і фауни, етнографічних деталей при широкому оприявленні місцевих цікавинок, смакових відчуттів, оповідки героїв [детальніше див.: 3].

Роман Ю. Смолича «Останній Ейджевуд», оповідання І. Дніпровського «Заради неї» яскраво презентують жанр екшену: у творах описуються тільки моменти активної дії героїв, що виформовує відчуття особливої щільності подій у часі, розвиток подій у текстах постійно ускладнюється, героям доводиться долати неймовірні перепони. Роман Ю. Смолича «Останній Ейджевуд» (1926) вважаємо першим національним екшеном про рятування світу. В основі твору лежить класична фабула пригодницького жанру – герой виконує важливу місію, що змушує його долати неймовірні труднощі, наявний також основний жанротвірний елемент екшену – жорстке часове обмеження, яке й змушує героїв діяти особливо активно. Через акцентованість подієвого плану образ головного героя схематичний, позбавлений індивідуальності (жодних деталей про зріст, вік, очі, уподобання тощо), що загалом було характерною рисою і вестерну, й екшену, адже обидва розвиваються насамперед як жанри німого кіно, коли сценарії створювалися під конкретних акторів. З іншого боку, в образі героя чітко простежуються риси супермена – він водить мотоцикл, аероплан Юнкерс, володіє європейськими мовами, знає радіосправу і таємне шифрування, однак у романі ніде не йдеться про його фізичну силу, він не вступає в жодну бійку (отож про приналежність твору до жанру бойовика годі й говорити).

Оскільки в романі описуються саме моменти активної дії героїв (які ні на мить не відволікаються від мети, щоб хоч поїсти чи відпочити!), це виформовує відчуття особливої щільності подій у часі, що також є традиційною жанровизначальною рисою екшену. Події розгортаються в дусі сучасних американських фільмів: герої захоплюють авто, озброєні браунінгом і в масках нахабно вдираються в студію звукозапису в пошуках мікрофона, згодом захоплюють АТС і зачиняють зв'язаного вартового у вбиральні тощо. Для підтримання інтриги Ю. Смолич щедро використовує в романі елементи шпигунського жанру: мотив таємної змови купки багатіїв проти світу; ультрагартовані кулі, електричні далекостріли, що шпурляли сконденсовану енергію, підслуховування таємної розмови Джойса і Юбералеса невідомою людиною за порт'єрою; зрадництво, перевдягання, маскування облич-

ча перуками, бородами, окулярами, фальшиві паспорти, потаємні двері в підземеллі. Відповідно до естетики екшену розвиток подій у романі Ю. Смолича постійно ускладнюється, героєві доводиться долати неймовірні перепони, неодноразово використано кліфхенгер [детальніше див.:12].

У психологічному екшені І. Дніпровського «Заради неї» (1927) охоплено всього одну добу життя героя (від світанку до світанку). Відповідно до канону екшену, головний актант – ревкомівець Петро – повинен за максимально короткий час знайти свою кохану, аби встигнути із нею на потяг і таким чином урятуватися від ворога. За аналогією до прийомів у гостросюжетних художніх фільмах (трилерах, фільмах-катастрофах), однолінійний сюжет твору складається з підступно-дратівливих збігів обставин, що виформовують відчуття, ніби весь світ, навіть рідні люди й особисті речі героя хочуть завадити йому порятуватися. Визначальною особливістю оповідання «Заради неї» є відсутність опису зовнішності героїв, репліки героїв зведено до мінімуму, що загалом було характерними рисами сценаріїв німого кіно. У «друкованому» екшені І. Дніпровського герой є об'єктом, за яким спостерігає невидима камера, але й сам він є точкою зору на світ, відповідно «в кадрі» опиняється лише те, що бачить він. Скажений і відчайдушний біг актанта по місту дає можливість панорамно показати евакуацію більшовиків з прикарпатського містечка. Мотиви тривоги і небезпеки розгортаються вже на початку оповідання через звукову деталь з семантикою страху і болю – мікрообраз крику як іманентної реакції людини на небезпеку та стрес. Акустичний ряд увиразнюється візуальним – антропоморфними образами із семантикою паніки і потерпання від жаху. Похмурі урбаністичні пейзажі, ворожість світу і відчуття фатальної приреченості героїв у ньому відсилають до німецького експресіоністичного кіно початку ХХ ст., у якому художньо оприявлено тривожне, болісне світовідчуття, зумовлене Першою світовою війною. Фінал оповідання новелістичний: герой знову опиняється в місті, однак тепер у статусі того неназваного ворога, від якого власне і тікав, і його розстріляно як дезертира. Звук паровоза викликає відчуття тривожності, напруженості, анонсуючи трагічний кінець [детальніше див.: 10].

Повісті «Штаб смерті», «Жанна-батальйонерка», «Страшна мить», роман «Двері в день», були результатом продуманої стратегії Гео Шкурупія, який прагнув заповнити на книжковому ринку нішу гострофабульних текстів, тому обирав для творів сюжети, що мали б викликати в читачів емоційне потрясіння.

Повість Гео Шкурупія «Штаб смерті» (1925) презентує жанр чорного роману. У творі використано художні прийоми, характерні для фільмів у техніці поіг про крутих злочинців (загальна атмосфера тривожності і напруженості; образ героя, незворушного і небагатослівного навіть у смертельно небезпечних ситуаціях, фізично розвиненого, самовпевненого, безжалісного і холоднокровного; підступне вбивство героя, який умирає не одразу), маніяків (герой обирає певний тип жертв, надсилає листа, у якому попереджає про нові жертви, планує вбивство до деталей, хоче бути впійманим). У повісті стартує архетипний для сучасного світового кінематографу, а також новий для тодішньої української літератури мотив психоаналітичної інтерпретації злочинів як наслідку травмування героя. Письменник заінтриговує читача, витворюючи атмосферу тривожності та напруженості через згадування таємничого і похмурого Чучупака, діяння банди якого є особливо жаскими для селян, саспенс створюється за рахунок хронотопу (безлюдні нічні дороги, темрява лісу), звукових деталей із семантикою несподіваності, нагнітається через натяки та штрихи [детальніше див.: 8].

Повість Гео Шкурупія «Страшна мить» (1930) є першим українським горором, адже нагнітання жаху в читача було свідомою мистецькою стратегією письменника. Твір вибудовується як низка напружених епізодів, що викликають у читача почуття тривожності й очікування чогось страшного, моторошні ситуації увиразнено естетикою огидного, скримерами. Маючи на меті «покошмарити» читача, викликати в нього жах, український письменник увиразнює моторошні ситуації естетикою огидного, використовує скримери (звук від вистрілювання корока з пляшки шампанського, який одночасно є звуком пострілу зі зброї в наступному епізоді повісті, фантазмагоричні постаті жінок, раптові голоси тощо). Цій меті підпорядковуються і деталі, які, на перший погляд, є бу-

денними, однак змушують читача здригнутися. Саспенс виформовується не тільки за допомогою візуального, але й аудіоряду, особливо через доволі тривожну музику, різкий шум, неприємні механічні звуки, кінематографічні прийоми гри світла і тіні, що виокремлюють метафізичну сутність окремих персонажів. Заявлений прийом виявляється у «Страшній миті» насамперед через миттеві (просто з наступного абзацу) «переходи» між подіями, віддаленими в часі. Повесть відзначається різкою й алогічною зміною подій, від чого сприймається як «нарізка» містично жаских і натуралістично непривабливих ситуацій, у які потрапляють герої під час їхнього шаленого бігу нічними вулицями міста. Сучасними термінами кінематографії таке поєднання фрагментів тексту можна означити як кліповий монтаж [детальніше див.:6].

Гео Шкурूपій, Володимир Ярошенко своїми творами продовжили українську готичну тенденцію, яка набула модерного флеру в 20–30-ті рр. ХХ ст. Так, в іронічній повісті Володимира Ярошенка «Гробовище» (1928) наявні типові для готичного жанру складові: жаске кладовище на горі; історія дівчини, ізольованої в просторі дому під владою тиранічного батька, мотиви попередження про містичну небезпеку, ситуації переживання жаху і неможливості втекти від загрози, «монструозні» персонажі. Осмішування готичної поетики в «Гробовищі» виявляється насамперед на рівні моделювання образу Петра Гері (курсант кавалерійських курсів ходить пішки, має пересічну зовнішність, не метикуватий; утягується в неприємну пригоду через свою цікавість). Петро потрапляє в пригоду через свою цікавість до того, що відбувається на гробовищі (що вказує на героя як такого, що хоче пережити адреналінову ситуацію), лише згодом герой умотивовує свої дії бажанням захистити Гафійку. Пародіювання готичної поетики виявляється і в раціональному поясненні химерних подій. Страхітливе кладовище як готичний простір у повісті В. Ярошенка можна декодувати як несвідому потребу героя зіткнутися з придушеними страхами і віруваннями.

Юрій Шовкопляс започаткував перший в українській літературі друкований детективний серіал «Проникливість лікаря Піддубного». В основі серії оповідань лежить класична детективна фабула – стається злочин, винного знайдено шляхом логічних умовиводів; у серіалі діє не професіонал, а любитель, що має компаньйона. Читач має можливість ознайомитися з процесом розслідування, оцінити вже відомі факти й побудувати власні версії. Сюжет розгортається таким чином, що всі обставини злочину до завершення розслідування не повідомляються, відповідно в учасників події (а отже, і читачів), які вибудовують власні версії, спираючись на вже відомі факти, виформовується хибне розуміння, хто є вбивцею. Створюючи свій образ лікаря зі здібностями розшуку, Юрій Шовкопляс, безперечно, орієнтується на канонічні для детективного жанру образи Дюпена (Е. По) та Шерлока Холмса (А. Конан Дойл) і наділяє свого героя такими рисами характеру як спокій, урівноваженість, порядність, принциповість та, найголовніше, – меланхолійність (що подекуди межує із сезонною депресією, на яку страждав і Холмс). Моделюючи образ свого сищика, український письменник своєрідно трансформує і дюпенівську залюбленість у ніч. Дотримуючись канону, письменник розкидає деталі до розгадування криміналу, які подаються через сприйняття компаньйонів, та через нездатність мислити аналітично, останні жодним чином не пов'язують їх із убивством. Однак саме через діалоги з ними читач дізнається, які деталі на місці злочину послужили для його розкриття.

У 20–30-х рр. ХХ ст. **стартує в українській літературі шпигунський жанр.** Мотив шпигування окреслений у повісті Осипа Назарука «Роксоляна». Образ шпигуна в сучасному його розумінні маємо в повісті Петра Панча «Голубі ешелони» (1927), де більшовицька контррозвідниця Ніна Георгіївна пристає до ешелонів Директорії, маючи на меті загітувати рядових бійців до переходу в Червону армію. Шпигунський мотив виразно окреслений і в романі Олекси Слісаренка «Чорний Ангел»: закохана в Петра Гайдученка Марта погоджується шпигувати за його братом Артемом, аби викрасти в нього хімічну формулу дуже потужної вибухівки. Шпигунками були Ма («Роман Ма» Юрія Яновського), Оксана Полуботок («Історія попільниці» Юрія Яновського), Майя («Санаторійна зона» Миколи Хвильового), Льоля («Льоля» Дмитра Бузька). В оповіданні Дмитра Бузька «Льоля» мотив шпигування є лише формальною складовою, а сюжетотвірним є мотив трьох несподі-

ваних зустрічей чекіста з прекрасною жінкою, яка за даними ДПУ була зв'язковою отамана Заболотного. Повноцінного ж розвитку мотив шпигування в названих творах не отримує. Власне шпигунський жанр представлений в українській літературі першої половини ХХ століття повістями Ю. Смолича «Півтори людини» (1927), О. Досвітнього «Нас було троє» (1928).

Повість Олеся Досвітнього «Нас було троє» містить типові для шпигунського жанру елементи: герої вирушають для підпільної роботи до Західної України, вони мають легенду і відповідно до неї одягаються; актанти діють в умовах всезагальної підозрюваності і секретності; на підпільників звідусіль чатують небезпеки та випробування, що вимагають психічної і фізичної витривалості. Для повісті Ю. Смолича «Півтори людини» властива «перевернутість» штампів шпигунського жанру: героєм твору є пересічна людина, яка випадково опиняється у вирі загадкових подій і розпочинає власне слідство. Термінами сучасного літературознавства повість слід означити як іронічний шпигунський детектив. Пародійність виявляється не тільки в нанизуванні безглузких ситуацій, у які потрапляє герой, але й у порушенні єдності теми і стилю оповіді. Ключовим інструментом іронії є фабульні заголовки до розділів повісті, оскільки, задаючи сюжетну перспективу, вони дисонують з описуваними в них подіями, увиразнюючи карикатурність останніх. Ураховуючи те, що сама повість є, по суті, першим репрезентантом жанру шпигунського роману в українській літературі, слід говорити про пародіювання саме зарубіжних творів [детальніше див.: 4].

У першій третині ХХ ст. українська література збагатилася і науково-фантастичними творами, образами геніальних науковців фаустівського типу. Зразком української хронофантастики є оповідання О. Слісаренка «Князь Барціла». Подорож між часами реалізується через прийом сну, що стає рамкою для основного сюжету. Особливістю художньої інтерпретації часового переміщення в тексті є своєрідний хронопортал – шатро, поставлене в так званому місці сили. Аналізований твір має виразну ідейно-естетичну специфіку: наскрізною є не ідея зміни хронології чи наслідків подій, а внутрішній розвиток особистості [детальніше див.: 9]. Новим для української літератури є і жанровий формат роману «Господарство доктора Гальванеску» – це класичний трилер. У сюжеті наявні ситуації проникнення героїв у таємничі споруди, викриття злочинної діяльності, утечі, перестрілки, несподіваної допомоги, полону і чудесного самопорятунку [детальніше див.: 7]. У романі О. Слісаренка «Чорний Ангел» (1929) інсталюється популярний у світовій літературі, але зовсім не представлений українській літературі образ науковця фаустівського типу [детальніше див.: 5]. У першій третині ХХ ст. повістю Володимира Гадзінського «Кінець» започатковано в українській літературі і жанр катастрофи. В указаному творі загибель світу зумовлена екологічною катастрофою унаслідок штучної зміни клімату на планеті.

Отже, у першій третині ХХ ст. українська література збагачується низкою авантюрно-пригодницьких жанрів, зокрема такими, як роман фронтиру, істерн, робінзонада, травелог, друкований серіал, екшен, детектив, шпигунський роман, горор, чорний роман, готичний роман, хронофантастика трилер.

Список використаної літератури

1. Кулакевич Л. «Життя та дивовижні пригоди козака Миколи на безлюдному острові» Вал. Злотополя та І. Федіва як національний інваріант робінзонади / Л. Кулакевич // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). – 2016. – Вип. 20. – С. 109–121.
2. Кулакевич Л. Жанрові особливості повісті А. Чайковського «На уходи» як першого українського істерну / Л. Кулакевич // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). – 2018. – Вип. 23. – С. 54–64.
3. Кулакевич Л. Жанрові особливості повісті М. Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у слобожанську Швайцарію» / Л. Кулакевич // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). – 2018. – Вип. 22. – С. 150–159.

4. Кулакевич Л. Іронічний модус шпигунської повісті Ю. Смолича «Півтори людини» / Л. Кулакевич // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Літературознавство. – 2019. – Вип. 4 (94). – С. 108–118.
5. Кулакевич Л. Міграція фаустівського дискурсу: роман О. Слісаренка «Чорний Ангел» / Л. Кулакевич // Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. – Т. 31(70), № 1. – 2020. – С. 157–162.
6. Кулакевич Л. Особливості реінтерпретації мотиву привидів у повісті Ґео Шкурупія «Страшна мить» / Л. Кулакевич // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. – 2019. – № 43(1). – С. 33–35.
7. Кулакевич Л. Повість «Господарство доктора Гальванеску» Ю. Смолича як перший український трилер / Л. Кулакевич // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). – 2017. – Вип. 21. – С. 5–15.
8. Кулакевич Л. Репрезентативні стратегії повісті Ґео Шкурупія «Штаб смерті» / Л. Кулакевич // Закарпатські філологічні студії. – 2020. – № 14. Т. 2. – С. 143–149.
9. Кулакевич Л. Скіфська історія в координатах хронофантастики: оповідання О. Слісаренка «Князь Барціла» / Л. Кулакевич // Закарпатські філологічні студії. – 2020. – № 13. Т. 3. – С. 113–116.
10. Кулакевич Л. Художні засоби німого кіно у психологічному екшені І. Дніпровського «Заради неї» / Л. Кулакевич // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія. – 2020. – Вип. 22. – С. 31–39.
11. Кулакевич Л. Художні особливості повісті про український фронтір «Зруйноване гніздо» А. Кащенко / Л. Кулакевич // Наукові праці / Чорном. нац. ун-т ім. Петра Могили. Миколаїв, 2019. – Т. 325. Вип. 313. – С. 61–65.
12. Кулакевич Л. Художні особливості роману Ю. Смолича «Останній Ейджевуд» як першого українського екшену / Л. Кулакевич // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія: зб. наук. праць. – 2019. – Вип. 21. – С. 42–48.
13. Chen B. **The Exotic Landscape in the Victorian Adventure Fiction and the Construction of Englishness** / B. Chen // *Foreign Literature Studies*. – 2019. – Vol. 41. – Issue 4. – P. 89–100.
14. Green M. *Seven Types of Adventure Tale* / M. Green. – Pennsylvania: State University Press, 1991. – 224 p.
15. Hanshew K. **Expeditions into other Worlds. Soviet Adventure Literature and Science Fiction from the October Revolution to the End of the Stalin Era**, / K. Hanshew // *Zeitschrift für Slavische Philologie*. – 2018. – Vol. 74. – Issue 2. – P. 446–454.
16. Kirstine M. Five imperial adventures in the Waikato / M. Kirstine // *Journal of New Zealand Literature: Special Issue: Writing the Waikat*. – 2011. – No. 29 (2). – P. 37–65.
17. Krobb F. Promises in innermost Africa: The locations of treasure quests in colonialist German adventure literature for young readers, c. 1880–1940 / F. Krobb // *Acta Germanica: German Studies in Africa*. – 2017. – Vol. 45. – Issue 1. – P. 9–28.
18. Martin J. Pauline Hopkins's of one Blood, Africa, and the "Darwinist trap" **African American** / J. Martin // *African American Review*. – 2002. – Vol. 36. – No. 3. – P. 403–415.
19. Mazumder R. "In Search of Mammon's Treasure Trove": Hemendrakumar Roy's Use of Travel in Children's Adventure Literature / R. Mazumder // *Studies in History*. – Vol. 35 issue 2, 2019. – P. 250–279. DOI: 10.1177/2348448919876869.
20. O'Malley A. *Island Homemaking: Catharine Parr Traill's Canadian Crusoes and the Robinsonade Tradition* / A. O'Malley // Reimer M. (ed.). *Discourses of Children's Literature in Canada*. – Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2009. – P. 67–86.
21. Rula Q. Carving an identity and forging the frontier: the self-reliant female hero in Willa Cather's *O Pioneers!* / Q. Rula // *Studia Anglica Posnaniensia: international review of English Studies*. – 2005. – Vol. 41. – P. 237–250.
22. Sinan A. Spinning yarns of imperial (Ad)venture: G.A. Henty's promotion of British imperial ideology in African adventure novels / A. Sinan // *Interactions*. – 2007. – Vol. 16. – Issue 1. – P. 231–243.