

УДК 82'06+82-3

О. С. ФІЛАТОВА

м. Миколаїв

filatovaoks07@rambler.ru

## ХУДОЖНІЙ ПРОЕКТ «ШУКАЧА-ДЕСТРУКТОРА» (РОМАН Г. ШКУРУПІЯ «ДВЕРІ В ДЕНЬ»)

*Шляхом здійснення текстологічного аналізу роману Г. Шкурупія «Двері в день» робимо спробу охарактеризувати конструкцію нової прозової форми, активно репрезентовану в «лівій» літературі 20-х років ХХ століття.*

*Ключові слова: експеримент, роман, «ліва» проза, «текст у тексті», художній прийом, монтаж.*

Роман Г. Шкурупія «Двері в день», кажучи словами дослідниці 20-х років Є. Старинкевич, дає «певну можливість судити про принципи «лівої» прози» [8, 105] і, додамо від себе, про художньо-естетичні концепти авторської самоактуалізації як «духовної практики» самоствердження. Перш, ніж перейти до конкретного аналізу творчої стратегії автора, точніше, до осмислення формальних способів її втілення, локально визначимо загальний формат «ліво»-експериментальних новацій «шукача-деструктора» (Г. Костюк) у художній площині вказаного тексту. Для початку зауважимо: виходячи з футуристичних установок заміни «звичайного» роману «новим ускладненим і поглибленим репортажем – жанром, в якому велику роль відіграє й сама організація фактичного матеріалу» [14, 7], Г. Шкурупій репрезентує конструкцію нової прозової форми, «синтетичної», як художню антитезу до класичного літературного продукту. Інакше кажучи, апробує документально-репортажний принцип організації та структурування художнього тексту, позбавленого жанрової і стилістичної єдності. Відтак, руйнуючи традиційний канон, автор, по-перше, відмовляється від композиційної цілісності, лінійної схеми логічного й послідовного розвитку подій, біполярної моделі конфлікту в його класичній інтерпретації та психологічної мотивації характеру героя. По-друге, вдається до активно маніфестованого формалістами «оголення» художнього прийому, зокрема й так званої конструкції «текст у тексті». І насамкінець: Гео Шкурупій, подібно Л. Скрипникові, М. Йогансеніві, Ю. Шполу, Ю. Яновському, практикує інкорпорацію в літературний текст засобів інших мистецтв, скажімо, таких

як сценарна стилістика кіно та художня мова музики.

Щоби не бути голослівними, спробуємо окреслити особливості такого підходу шляхом здійснення текстологічного аналізу роману «Двері в день» крізь призму авторської свідомості. У «Реконструкції мистецтв» Шкурупій стверджував, що фабула, сюжет, архітектоніка «найдоцільнішого жанру» нової функціональної літератури «мусить впливати не з вигадки романіста, а з фактичного репортажного матеріалу» [14, 7]. Відтак, прагнучи до освоєння нової політичної та соціокультурної реальності, сприймаючи її як матеріал художнього конструювання, автор, згідно з постульованою ідеєю авангардного проекту, реалізує абсолютне право «розпоряджатися» цим реальним «матеріалом» за індивідуальними правилами. Звертаючись до актуальної на той час теми міщанства, що втягувало в свої тенета колишніх «муралів революції» (М. Хвильовий), Г. Шкурупій, власне, не оминає і проблем пореволюційного села, акцентує також на мінущих подіях громадянської війни, розповідає про «Мекку всіх туристів та будівників, що подорожують по Україні» – Дніпрельстан, іронізує над песимістичними прогнозами критиків щодо ймовірної літературної кризи, проектує сповнені «футуристичного» запалу й енергії картини майбутнього тощо.

У той же час очевидно, що домінантою авторської стратегії стало не зображення вчинків головного героя роману (хоча це зовсім не означає, що в романі немає таких картин або вони абсолютно невиразні) й не спроби психологічного «розтину» його характеру (радше, процесу продукування ілюзій героя) чи характеру інших персонажів. Прикметною

у творі Г. Шкурупія є форма творчої репрезентації означеного в теоретичному маніфесті «фактичного матеріалу» (між іншим, не без характерного для футуристів пародіювання, наприклад, підсвідомих моментів «нудної психології» чи любовних колізій з яскраво вираженим еротичним характером), реалізована за допомогою особливих прийомів. Автор вдається до розкриття («оголення») перед читачем структурних особливостей художньої діяльності, роблячи їх предметом зображення. Іншими словами, піднімаючись на поверхню семантичної тканини й фокусуючись у полі зору естетичного адресата, прийом в романі Г. Шкурупія «тематизується» або / та «виходить у текст» (М. Римар). Естетична сутність таких прийомів літератури, кажучи словами формаліста В. Шкловського, полягала в тому, щоб цей «матеріал» або «річ» за певних умов обов'язково сприймалися як художній факт [14, 60–63], аналог реальної дійсності, безпосередньо з нею пов'язаний.

Таким чином, ігноруючи «старі традиції високого мистецтва», вдаючись до інтенсивної апробації формальних експериментів у площині роману, письменник демонструє радикально нову технологію осмислення художньої реальності. Скажімо, за аналітичними спостереженнями сучасних літературознавців, об'єктом наукових рефлексій яких стала експериментальна романістика в цілому та / або творчість Г. Шкурупія і роман «Двері в день» зокрема (О. Боярчук, С. Жигун, О. Журенко, О. Ільницький, Л. Сенік та ін.), головним нововведенням автора стала не тільки відмова від традиційного сюжету та єдиної оповідної манери, але й утворення «зламаної» композиції» за принципом колажу, що являє собою конгломерат фрагментів різних жанрів і стилів.

Припускаємо, реалізуючи право на експеримент як знак творчої свободи, що передбачає літературні новації як на загальному рівні, так і в локальних регістрах організації тексту (сюжетному, жанровому, образному), автор зумисне вдається до моделювання алогічної (з усталеної точки зору читача) конструкції роману й руйнації причинно-наслідкових зв'язків, часової та смислової обумовленості подій тощо. Думається, окреслена технологія у своїй основі приховувала потенційні можли-

вості для маніпулювання читацьким сприйняттям: з одного боку, інтригуючи й залучаючи його до художньої комунікації, з іншого боку, наперед програмуючи рецептивний характер самого процесу читання та інтерпретації.

Симптоматично, критика 1920-х років, об'єктивно виокремлюючи (зрозуміло, що фактор об'єктивності в системі марксистської метанарації можна характеризувати виключно релятивно. – О. Ф.) у творі комплікацію різножанрових структурних («чорної або детективної новели» з елементами бульварного роману [16, 62], «любовної повісті... з детективною новелою, роману з доісторичної епохи – з художнім репортажем» [2, 18]) та стильових компонентів («публіцистики й репортажу» [16, 60], «нотаток подорожного, промов, вибірок із газети, лекції... стилю екрану» [9, 110], «зразків романтичного стилю», «публіцистичних міркувань з приводу користі індустрії», а також «реалістичного малюнку села» [8, 272]), щодо «деструктивних» новацій «формального характеру» Г. Шкурупія виражала амбівалентну реакцію.

Для порівняння, хоча б умовного, інтерпретаційної парадигми згадаємо, що рецензенти, з одного боку, позитивно характеризували, скажімо, «композиційну будову, своєрідне розташування планів, загострену інтригу, що сходиться до містифікації читача, до сюжетних загадок, які тільки в кінці роману розшифрує автор» [16, 59]. З іншого боку, в більшості літературно-критичних виступів формалістичні експерименти автора ідентифікувалися «механічною сумішшю літературних чи близьких до літератури форм», які в самому творі «не впливають одна на одну, щоб якось об'єднатися в одну... стилістичну єдність, а механічно туляться одна до одної, будучи вклеєні в основну реалістичну новелу» [7, 3]. Крім того, жанрово-стильовий еkleктизм, специфіка зображення в романі художньої реальності (наявність кількоплощинного зображення, закодоване трактування проблематики, завуальована тематична концепція тощо) детермінували нерозуміння авторського задуму й ініціювали критичні висновки ідеологічного характеру, як-то: «двері в день» у романі і не збиралися розчинятися» [15, 2] або «якщо брати за основну ідею роману вихід із темря-

ви, з міщанства, до пролетарського колективу з його ясным світоглядом і могутньою творчою працею, то Г. Шкурупію, безперечно, не пощастило цього завдання виконати» [16, 61].

Поетикальний розтин внутрішньої структури оригінального жанрового утворення Г. Шкурупія – роману «Двері в день» – дозволяє виокремити контамінацію кількох самостійних текстів, які надають художній субстанції твору особливу складність, гетерогенність. Колізії одного визначає історія «нікчемного обивательського життя» Теодора Андрійовича Гая в контексті пореволюційної дійсності 20-х років (із вкрапленням картин-спогадів про громадянську війну і голод, публіцистичного нарису з агітаційними кліше про подорож Дніпром, опису металургійних заводів й електричних копалень Дніпрельстану). Колізії іншого – віртуальний світ з уявною мандрівкою головного героя в доісторичну епоху, його сонні марення, фантазії, «театральні інтриги» щодо інсценування власної смерті й «дивовижного похорону».

Цілком очевидно, що скерований на пошук формальних прийомів реалізації в художньому тексті «фактичного матеріалу» навзаєм «ідентичної транскрипції дійсності» (Л. Кавун), Шкурупій демонструє тип конструкції, означеної Ю. Лотманом як «текст у тексті». За визначенням авторитетного вченого, «текст у тексті» – це особлива риторична побудова, в якій відмінність у закодованості різних частин тексту стає виявленим чинником авторської побудови і читацького сприйняття тексту. Перемикання із однієї системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу на якійсь внутрішній структурній межі стає у цьому випадку основою генерування смислу... Водночас відзначається роль меж тексту, як зовнішніх, що відділяють його від не-тексту, так і внутрішніх, що розділяють ділянки різної кодованості. Актуальність меж позначається саме їх рухомістю, тим, що зі зміною установок на той чи інший код змінюється й структура меж» [5, 431].

Якщо частково застосувати теоретичні засади відомого літературознавця до інтерпретації роману Г. Шкурупія, то можна виявити деяку закономірність. У першому тексті преvalюють ознаки «реальності»: він має «побутовий характер, перевантажений прав-

доподібними, знайомими читачеві деталями і постає як пряме продовження знайомої читачеві сучасності» [5, 434]. Правду кажучи, у цьому тексті помітно виокремлюються й інші тексти з «реальними» денотатами. Приміром, текст-розповідь про подорож Гая Дніпром, в основі якої – написаний у співавторстві з Д. Бузьком «лівий репортаж» «Старим Дніпром в останній раз», чи текст-лекція публіцистичного характеру «650.000 к. с.» або ж теоретико-літературні міркування в «Передмові» роману. До слова, репрезентована Гео Шкурупієм у форматі футуристичної установки «перевтілення наукових знань у мистецький твір, що його матеріалом є фактичне життя» [6, 366], форма науково-теоретичної розвідки, точніше, презентація власної авторської гіпотези, підтверджує літературний феномен перших десятиліть ХХ ст. – змішування наукового та художнього дискурсів, поєднання ролі автора художнього твору й одночасно дослідника художнього твору. Інакше кажучи, у романі «Двері в день» (так само, як і в романах Д. Бузька, Л. Скрипника, М. Йогансена) спостерігаємо імплантацію елементів літературознавчого аналізу «всередину самої художньої структури», стирання граней «між белетристичним і небелетристичним жанром», виявлення «можливих різних пропорцій поєднання онауковленого романного дискурсу і белетризованої історії та теорії літератури і мистецтва» [1, 7].

Другий текст має іманентну структуру окресленого Ю. Лотманом «тексту в тексті» [5, 432]. Характерно, що первинний текст нейтрального характеру є витвором авторської фантазії. Смысл іншого формує процес уявного моделювання дійсності власне самим героєм – Теодором Андрійовичем Гаєм. Перетворення колишнього революціонера, наразі обивателя-міщанина Гая в первісну людину, Винахідника Вогню, інсценізація героєм своєї смерті й власного похорону komponують у романі картину ірреального світу, яка віртуозно переплітається з реальністю. Іншими словами, на одній художній площині поєднується сучасний герой (й авторові, у тому числі) та уявний («фальсифікація реальності» Теодором Гаєм) виміри, у результаті чого зміщення рамок хронотопу усувається, порушуючи таким чином класичну дихотомію фікція / дійс-

ність. До речі, на цьому неодноразово акцентує автор роману «Двері в день», переказуючи почуту Гаєм розмову літераторів, зокрема розповідь про зустріч із Пушкіним, біля якого «крутяться наші критики і поети», «мало ручки йому не цілують» [12, 25], що насправді виявилася незвичайним сном; або артикуючи розмірковування Гая-дикуна в сучасній проекції («Треба знайти таку річ, щоб не тонула в повітрі, тоді можна зробити такі човни, що на них людина буде літати» [12, 130]; «Коли б знайти відомий хемічний розчин, то з його можна було б зробити порох» [12, 133]); чи обсервуючи заключний акт процесу «переродження» героя: «Фантазія переплелася з дійсністю і біографією Теодора Гая, що сидів у пивній. ...Нема нічого простішого, як просто залишити всіх героїв свого роману і втекти від них... / – Ідіть ви всі в ...ящик! Відповів Гай і одвернувся від них. / Так Гай розв'язався з героями свого роману» [12, 156].

Цілком очевидно, що автор роману «Двері в день» мінімізує найменші спроби розкрити «логіку» переходу Теодора Гая від підсвідомих марень до стану свідомого, залишаючи таким чином читача в ситуації повного чи часткового нерозуміння перед химерною комбінацією в тексті літературного твору реальної / ірреальної сфери буття. Тут важливо згадати аксіому німецького філософа Ф. Шлейєрмахера: не-розуміння не виключає спілкування з чужою мовою, проте важливо враховувати, де чужа мова вступає у відношення з власною мовою [17, 98].

Ключем до осмислення художньої конструкції, що базується на зіставленні реального й умовного світу, а також важливим засобом логічного й риторичного поєднання текстів, «закодованих різними методами» [5, 435], у творі Г. Шкурупія є композиційна рамка, роль якої виконує виставлена на продаж у комісійній крамниці стара картина невідомого майстра (власне, за словами автора, картина «безпосередньо до оповідання... не стосується» [12, 28]). З іншого боку, цілком очевидно, що опис на початку роману дивовижної «речі» із зображенням битви страшних потвор, відтворення асоціацій персонажа від її споглядання (розділ «Хатне будівництво»), зрештою, факт знищення Теодором Гаєм роботи художника (розділ «Кохання») є літературним при-

йомом, за допомогою якого реалізується індивідуально-авторський принцип моделювання художнього світу з абсолютно прогнозованим фіналом – у контексті ідеологічних установок того часу: «переродження» обмеженого обивателя, тобто символічний перехід героя від «дверей в ніч» (остаточний розрив стосунків із міщанським оточенням) до «дверей в день» – у нове життя (робота екскаваторником на будівництві Дніпрельстану). Як слушно зазначає сучасний літературний аналітик І. Смирнов, художній текст із подібною синтаксичною будовою, «описує інституціоналізацію ... певних явищ, зображає становлення буття, але не сформоване буття, реєструє зародження і сприйняття... але не прийнятність нового» [4]. Оскільки в тексті Г. Шкурупія репрезентується ідея буття, що з'являється, то й сюжет, як відомо, базується на «повторній появі» – на моментах регенерації світу і другого народження героя, що настає після «тимчасової смерті» / «майже смерті» / уявної загибелі Теодора Гая.

Найпростішим способом «введення кодової організації до сфери усвідомлено-структурної конструкції» Ю. Лотман вважав «подвоєне закодовування» окремих ділянок тексту (тобто включення до тексту фрагменту, закодованого подібним кодом), яке ототожнюється з художньою реальністю, що, в свою чергу, детермінує сприйняття головного простору тексту як «реального» [5, 434]. Таким, скажімо, «подвійно закодованим» «текстом у тексті» в романі Г. Шкурупія «Двері в день» є новела (скоріше, фрагмент авторського кіносценарію) «Розгром» чи «Поема про клаптик паперу» з роману «Жанна батальйонерка» (Назву твору вживаємо за текстом оригіналу, надрукованого 1929 року в журналі «Життя й революція». – О. Ф.). Прикметно, що обидва художні тексти тяжіють до візуальної естетики кінематографу. Між тим, якщо в новелі «Розгром» на рівні архітектоніки чітко виявляються іманентно формальні прийоми та елементи німого кіно (прийом монтажу кадрів, симультанність зображення, графіка, система невербальних компонентів тощо), що дає підстави визнати твір зразком «кінематографічності у прозі» [3, 38]; то «подвійно закодований» текст «Поєми про клаптик паперу» є прикладом «кінематографічної прози», у якій виявляються ознаки так

званої «прихованої кінематографічності» (фактаж дії та деталей, лаконічність, пластичність, конкретність сценарної оповіді тощо).

В означеному контексті варто окремо звернути увагу на використання Шкурупієм кінематографічного «прийому напливу», специфіку якого у контексті теорії кіно образно відтворив Ю. Тинянов: «...папір з яскраво віддрукованим шрифтом, який тримають пальці; шрифт блідне, контури паперу бліднуть, крізь неї вимальовувався новий кадр – контури фігур, які рухаються, що поступово конкретизуються і нарешті абсолютно витісняють кадр паперу зі шрифтом» [10, 328]. У новелі «Розгром» означений прийом виконує роль переходу від одної картини зображення до іншої («Гурчак дивиться в далечінь. Його обличчя наближається й переходить... В обличчя Андрія Гая, що говорить до робітників» [12, 80]), у «Поемі про клаптик паперу» – роль літературно-композиційного обрамлення у межах тексту. Спочатку, приміром, «між його (листа. – О. Ф.) рядками, що написані хемічним олівцем, просвічують знайомі обличчя людей, краєвиди обр'їв і рух подій, за кожним словом таїться ціла подія й безліч переживань. Вони розсувають будівлі літер і випинаються в простір. Чути тиху розмову й видно постаті дієвих осіб» [13, 59]. У фіналі «простір скупчується, конденсується й зсувається з будівлі літер. У рухові трансформації зникають події й обличчя героїв. Вони входять назад у лист Стефана Бойка, що лежить на столу в кімнаті Жанни» [13, 63].

Звертає на себе увагу й така прикметна особливість «подвійно закодованої» текстуальної структури, яку використовує письменник у тексті, як відсутність психологічної мотивації вчинків персонажів. До речі, повна зневага до мотивації як другорядного, за словами формаліста В. Шкловського, смислового явища у художній будові [11, 32] є релевантною для стратегії художнього конструювання авангардної парадигми 1920-х років. Використовує письменник у романі явище синестезії – так званий «кольоровий слух» / «слуховий колір». Звукові експерименти, точніше, використання автором звукових імітацій є, або одним із ефективних атрибутів «спрямування на вираження», приміром, як у зображеній сцені військових баталій із рома-

ну «Жанна батальйонерка» («знову затаракотів десь збоку кулемет зловісно й довго, захлинаючись лише на короткі перерви. / Тах... / Глушно вдарила з німецького боку важка гармата. Звук був такий, ніби на стоси дров кинули дошку. / Бум-грр...» [13, 67]; «Жанна почула в повітрі якийсь шум, там летіла велика птиця, розрізаючи повітря. / Хурхур-хур-хур...» [13, 69]), або «випадковим комбінуванням фонологічних одиниць» [4], як в епізоді кохання «без романтики, простого фізіологічного кохання» [8, 272] з роману «Двері в день»:

- «Я тебе кохаю...
- О, кохаю...
- кохаю...
- охаю...
- хаю...
- аю...
- ю...
- Тру-ра-ра-ту-та-та...
- Бум...
- Бум-бум... Грох... ах... ах... грр...
- Гу-у-у...
- Цумба-жох... цумба-жох...
- Гех...» [12, 181].

Підсумовуючи, зауважимо, що локально окреслені структурні й функціональні елементи-новації в площині експериментального роману Г. Шкурупія «Двері в день» логічно ідентифікувати художньою експлікацією теоретико-програмових концептів «деструктивної» парадигми авангардизму (як відомо, футурист Шкурупій був одним із найрадикальніших теоретиків «лівої» парадигми. – О. Ф.). Очевидно й те, що означена стратегія (анти) текстуальності, сформована за принципами платформи «лівої формації», репрезентувала креативного організатора й режисера комунікативного процесу – «кваліфікованого митця» зі своїми експериментами, абсолютно впевненого у широких можливостях людини «переробити світ і мистецтво».

#### Список використаних джерел

1. Агеева В. П. Формалізм у концепціях київських неокласиків / В. П. Агеева // Наукові записки НаУКМА. — К. : ВД «КМА», 2005. — Т. 48 : Філологічні науки. — С. 3—10.
2. Белецкий А. И. Украинская литература послеоктябрьской поры / А. И. Белецкий // Альманах современной украинской литературы. — Л. : Красная газета, 1930. — С. 5—22.
3. Горницкая Н. О границах взаимодействия кино и литературы / Н. Горницкая // Зримое слово. Кино и литература : диалектика взаимодействия : сб. статей / отв. ред. Н. С. Горницкая. — Л. : Искусство, 1985. — С. 14—59.

4. Дёринг-Смирнова И. Р. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем [Электронный ресурс] / И. Р. Дёринг-Смирнова, И. П. Смирнов. — Режим доступа : <http://novruslit.ru/library/?p=31>.
5. Лотман Ю. М. Об искусстве : Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики : Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993) / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство-СПб, 1998. — 702 с.
6. Полторацкий О. Як виробляти романи (До постановки питання про теорію й практику лівого роману) / Ол. Полторацький // Нова генерація. — 1928. — № 5. — С. 364–369.
7. Смілянський Л. «Двері в день» Гео Шкурупія. Вид-во «Пролетарій» / Л. Смілянський // Літературна газета. — 1929. — 8 (15) квітня. — С. 3.
8. Старинкевич Є. Гео Шкурупій «Двері в день». Роман. Видавництво «Пролетарій», 229 стор. Ціна 2 крб. / Є. Старинкевич // Червоний шлях. — 1929. — № 5–6. — С. 270–272.
9. Теліга І. Гео Шкурупій «Двері в день». Роман. Вид-во «Пролетарій», 1929 р., 232 стор. Ціна 2 крб. / Ів. Теліга // Молодняк. — 1929. — № 6. — С. 109–110.
10. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М. : Наука, 1977. — 574 с.
11. Шкловский В. За сорок лет : статьи о кино / В. Шкловский ; вступ. статья М. Блеймана. — М. : Искусство, 1965. — 455 с.
12. Шкурупій Г. Двері в день : вибране / Г. Шкурупій ; передм. А. Тростянецького. — К. : Рад. письменник, 1968. — С. 21–182.
13. Шкурупій Г. Жанна батальонерка : роман / Гео Шкурупій // Життя й революція. — 1929. — № 4. — С. 5–47 ; № 5. — С. 35–76 ; № 7–8. — С. 60–82 ; № 10. — С. 43–62.
14. Шкурупій Г. Реконструкція мистецтв / Гео Шкурупій // Авангард : Альманах пролетарських митців нової генерації. — 1928. — № -В. — С. 3–9.
15. Якименко М. «Двері в день». Роман – Гео Шкурупія / М. Якименко // Літературна газета. — 1929. — 1 листопада (№ 19). — С. 2.
16. Якубовський Ф. Перед «Дверима в день» (Гео Шкурупій — від психотез до роману) / Ф. Якубовський // Критика. — 1929. — № 5. — С. 45–62.
17. Яусс Х. Р. К проблеме диалогического понимания / Х. Р. Яусс // Вопросы философии. — 1994. — № 12. — С. 97–106.

**О. ФИЛАТОВА**  
*Mykolaiv*

**THE ARTISTIC PROJECT OF «SEARCHER-DESTRUCTOR»  
(THE NOVEL BY G. SHKURUPIY «DOOR IN THE DAY»)**

*Through the textual analysis of the G. Shkurupiy's novel «Door in the day» we make an attempt to characterize the construction of a new prose form, actively represented in the «left» literature of the 20s of the twentieth century.*

*Key words: experiment, novel, «left» prose, «the text in the text», artistic device, installation.*

**О. С. ФИЛАТОВА**  
*г. Николаев*

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЕКТ «ИСКАТЕЛЯ-ДЕСТРУКТОРА»  
(РОМАН Г. ШКУРУПИЯ «ДВЕРИ В ДЕНЬ»)**

*Путем текстологического анализа романа Г. Шкурупия «Двері в день» делаем попытку охарактеризовать конструкцию новой прозаической формы, активно представленную в «левой» литературе 20-х годов XX века.*

*Ключевые слова: эксперимент, роман, «левая» проза, «текст, в тексте», художественный прием, монтаж.*

*Стаття надійшла до редколегії 11.08.2014 р.*