

Міністерство освіти і науки України  
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

На правах рукопису

БОНДАРЄВА ТЕТЯНА ПАВЛІВНА

УДК 821.161.2-31Хвильовий. 09

**СТРУКТУРА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО:  
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:  
Мельников Ростислав Володимирович,  
кандидат філологічних наук, доцент

Харків – 2016

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	4
РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО І ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ .....	8
1.1. Творчість Миколи Хвильового під оглядом критики і літературознавства .....	8
1.2. Теоретичні засади дослідження .....	27
Висновки до розділу 1 .....	47
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРТЕКСТ У СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ МАЛОЇ ПРОЗИ М. ХВИЛЬОВОГО .....	50
2.1. Біблійні інтертекстеми в структурі оповідань .....	51
2.2. Літературні інтрертекстеми у структурі малої прози .....	67
2.2.1. Т. Шевченко у творчості М. Хвильового .....	67
2.2.2. М. Гоголь та М. Хвильовий .....	72
2.2.3. Мігель Сервантес де Сааведра: типи і прототипи інтертекстуальності .....	86
2.2.4. Інтертекстуальні зв'язки з М. Коцюбинським (на прикладі творів «Я (Романтика)», «Пудель» та «З лабораторії») .....	91
2.2.5. Інтертекстуальна «шарада» окремих творів (на прикладі оповідання «Лілюлі») .....	95
2.3. «Фальсифікація» та «інтермедіальність» як реалізація категорії інтертекстуальності в малій прозі М. Хвильового .....	104
2.3.1. Фальсифікація як засіб побудови інтертексту (на прикладі оповідання «Легенда») .....	105
2.3.2. Інтермедіальна основа малої прози (на прикладі новели «Арабески») в аспекті інтертекстуальності .....	110
Висновки до розділу 2 .....	120
РОЗДІЛ 3. МІЖТЕКСТОВІ ЗВ'ЯЗКИ В ПОВІСТЯХ М. ХВИЛЬОВОГО .	122

3.1. Інтертекстуальні ресурси повісті «Вальдшнепи».....	122
3.1.1. Головні герої повісті: спектр міжтекстових зв'язків .....	124
3.1.2. Інтермедіальні характеристики твору.....	147
3.2. Міжтекстові зв'язки твору «Повість про санаторійну зону» .....	154
3.2.1. Інтермедіальне тло повісті .....	168
Висновки до розділу 3 .....	174
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ .....	177
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	184

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Ім'я Миколи Хвильового – належить до переліку найцікавіших в історії української літератури ХХ століття. Постать цього автора – непересічна, життя та смерть – загадкові, а творчість – неоціненна для української літератури. Утім, попри пильну увагу до його творчої спадщини, доробок письменника через ідеологічні причини ґрунтовно не досліджувався впродовж тривалого часу, а окремі незаангажовані студії не були включені в загальний науковий обіг. Лише з початком 1990-х років твори письменника стали об'єктом посиленої уваги вітчизняних літературознавців (зокрема варто зазначити роботи В. Агеєвої, Ю. Безхутрого, Т. Гундорової, С. Павличко), а також унаслідок падіння «залізної завіси» з'явилися розвідки таких учених, як Г. Костюк, Л. Плющ, Ю. Шевельов, М. Шкандрій. Проте й сьогодні залишається спектр проблем, які досі належним чином не розкриті, а це, своєю чергою, уможливорює появу нових студій.

Одним із плідних напрямків прочитання творів М. Хвильового є інтертекстуальний аналіз. В українському літературознавстві вже наявний досвід такого підходу, адже окремі аспекти інтертекстуальності у творчості письменника знайшли відображення в працях Ю. Безхутрого, В. Гришка, В. Зенгви, О. Муслієнко, Л. Плюща, З. Сергійчук, Г. Церни.

Однак окремої студії, присвяченої інтертекстуальності художнього світу М. Хвильового, досі не існує. Саме цим і зумовлена актуальність пропонованої дисертації, що скерована на розгляд структури художнього світу автора через призму інтертекстуальності.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана в рамках реалізації комплексної теми кафедри української і світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди «Закономірності розвитку української літератури від давнини до сучасності» (держ. № 0112U002664 УкрІНТЕІ). Тему дослідження затверджено на засіданнях вченої ради Харківського національного

педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (протокол № 5 від 25.10.2013) та бюро Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 4 від 26.11.2013).

**Метою** дисертаційної роботи є дослідження структури художнього світу прозових творів М. Хвильового з урахуванням наявних інтертекстуальних елементів.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

– визначити основні тенденції в літературознавчій рецепції творчого доробку М. Хвильового та з'ясувати ступінь дослідженості теми;

– розглянути усталені підходи до інтертекстуального аналізу й досвід його використання в літературознавстві, обґрунтувати інструментарій дослідження;

– відстежити механізми інтеграції елементів чужих текстів/творів у художню тканину прози М. Хвильового;

– розкрити смислове значення використаних інтертекстуальних ресурсів;

– відстежити систематичність використання певного інтертексту в сукупності аналізованих творів письменника;

– розглянути особливості впливу інтертексту на художній стиль М. Хвильового;

– порівняти засоби інтертекстуальності малих прозових творів та повістей «Вальдшнепи» і «Повісті про санаторійну зону».

**Об'єктом** дослідження є художня проза М. Хвильового: новели та оповідання, уміщені в збірках «Сині етюди» й «Осінь», новела «Арабески», повість «Вальдшнепи», «Повість про санаторійну зону».

**Предмет** дослідження – інтертекстуальний аспект структури художнього світу М. Хвильового.

**Теоретико-методологічну основу дисертаційної роботи** становлять праці Ч. Базермана, Р. Барта, М. Бахтіна, Ю. Безхутрого, Т. Гундорової, Ж. Дерріда, Ж. Женнета, Н. Корабльової, Ю. Крістевої, Л. Плюща, Л. Тихомирової, Н. Фатєєвої, М. Ямпольського.

Окреслена мета дослідження й визначені завдання, специфіка аналізованого предмета зумовили застосування таких **методів дослідження**:

– *інтертекстуальний*: для з'ясування зв'язків досліджуваних текстів із претекстами та їхнього значення для нарощування нових смислів;

– *компаративний*: для порівнянні досліджуваних явищ у кількох текстах;

– *загальнофілологічний*: передбачає залучення досліджень проблематики творів, системи образів, композиційних елементів, хронотопних характеристик у системі інтертекстуального аналізу;

– *спостереження окремих психологічних явищ*: відстеження й аналіз дій головних героїв, пояснення мотивів тих чи тих учинків і комунікацій (вербальних та інших зв'язків між героями);

– *біографічний*: використаний частково, оскільки виявлення впливу життєвого шляху М. Хвильового на його творчість не є безпосередньою метою нашої роботи, однак окремі моменти біографії при прочитанні й аналізі текстів оповідань і повістей були враховані.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що структура художнього світу М. Хвильового вперше піддається поглибленому аналізу в інтертекстуальному аспекті, сама концепція якого ґрунтується на узагальненнях найбільш питомих наукових праць теоретиків структуралізму та постструктуралізму; визначено механізми виникнення інтертекстуальних зв'язків і з'ясовано їхнє значення для збагачення тексту.

**Практичне значення дисертації.** Результати дослідження можуть бути використані у викладанні університетського курсу історії української літератури ХХ ст., підготовці дисциплін за вибором, при написанні курсових і дипломних робіт, а також методичних посібників і підручників, а головним чином – сприятимуть подальшим студіям творчості М. Хвильового.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та результати дослідження були представлені як доповіді на Всеукраїнських наукових читаннях, присвячених творчості Миколи Хвильового (Харків, 2013), Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю

«Письменник в умовах заблокованої культури» (Кременець, 2013), міжнародному симпозіумі «Пророки у своїй Вітчизні – Тарас Шевченко та Юліуш Словацький» (Тернопіль, 2014), I Міжнародній науковій конференції пам'яті професора Валентини Іванівни Фесенко (Київ, 2014), I Європейській конференції з мовознавства та літератури (Австрія, Відень, 2014), XIII Всеукраїнській науково-практичній інтернет-конференції «Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку» (Переяслав-Хмельницький, 2015), VII Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Гуманітарний простір науки: досвід та перспективи» (Переяслав-Хмельницький, 2016).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 8 наукових статей, із них 4 – у фахових виданнях України, 2 – у закордонних наукових галузевих виданнях. Усі статті написані одноосібно.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел (305 позицій). Повний обсяг розвідки – 211 сторінок, із них – 182 основного тексту.

**РОЗДІЛ 1**  
**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ**  
**МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО**  
**І ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

**1.1. Творчість Миколи Хвильового під оглядом критики і літературознавства**

Одним із найвідоміших письменників 20-х років ХХ століття в Україні був М. Хвильовий, який визначив своєю творчою діяльністю подальший шлях розвитку всієї національної прози. Уже поява перших прозових творів привернула увагу тогочасної критики. А з середини 1920-х його ім'я не сходить зі сторінок літературної періодики. Доробок письменника розглядається і з позицій художньо-естетичних, та невдовзі – переважно в ідеологічному контексті. За майже столітню історію критичної й літературознавчої рецепції сформувалися різні підходи до прочитання його доробку, що зумовлені й часом їхньої появи, і, відповідно, позицією авторів.

До першого хронологічного періоду належать дослідження, написані у 20-х роках ХХ ст., коли відбувався всебічний розвиток української літератури. Ці праці здебільшого позначені впливом панівної на той час ідеології. Маємо на увазі не так зовнішній тиск цензури, як цілком добровільне прив'язування аналізованої тематики і проблематики творів до реалій побудови «комуністичної дійсності».

Другим хронологічним періодом є проміжок від 1933 (рік смерті М. Хвильового) і до середини 1980-х рр. Вітчизняна літературознавча думка продукувала ідеологічно витримані праці, тому на цей етап припадає найменша кількість наукових студій творчості автора «Синіх етюдів», та й ті практично всі з'явилися завдяки дослідникам української еміграції та діаспори.

Нарешті, останній період в історії літературознавчої рецепції творів М. Хвильового починається з кінця 1980-х років і триває досі. Він позначений



появою ґрунтовних наукових розвідок, які засвідчують комплексне й поглиблене вивчення творчої спадщини автора.

Тривале тяжіння ідеологічного тиску зумовило те, що для масової свідомості постать М. Хвильового впродовж багатьох років сприймалася в образі «націоналіста», «бандита», «чекіста-матеревбивці» (за словами Г. Грабовича у праці «У пошуках великої літератури» (1993), «ці ... прикмети виведено на підставі дослівного читання його прози» [53, с. 39]), «ворога народу», «націонал-ухильника», «куркульського підспівувача», «ідеолога націоналізму», «фашиста». Неординарність особистості письменника та безпрецедентність доробку зумовили появу кардинально протилежних і суперечливих рецензій. Незважаючи на таку багатополарність відгуків як щодо особи автора, так і його доробку, усі вони зводилися до двох аспектів: літературного і політичного.

З-поміж досліджень творчості М. Хвильового першого періоду (1920-ті рр. – 1933 р.) вирізняється стаття С. Пилипенка «По бур'янах революції» (1923) [184], у якій автор у стилізаційній манері визначає певні вузлові моменти, притаманні для письменника, зокрема те, що за синім кольором – «синьоблузистю» робітничого класу – письменник ховає «інтелігентщину» [184, с. 188]. Зауважимо, що саме С. Пилипенко став невдовзі основним опонентом М. Хвильового в літературній дискусії 1920-х років [див. зокрема: 185; 186; 187].

До цього ж періоду належить стаття В. Юринця «Хвильовий як прозаїк» (1927) [283], у якій творчість М. Хвильового маркується як така, що формувалася під впливом Ф. Достоєвського і Г. Мопассана. Автор зазначає, що «Мотиви достоєвщини зрозумілі у Хвильового на тлі згаданих уже вище його антикультурницьких тенденцій. Достоєвщина Хвильового – це триумф первісних, набутих іще в період зоологічного існування, рефлексів над усіма гальмуючими центрами, що витворилися в процесі довгого історичного життя. Це пропаганда лінії найменшого опору, проповідь капітуляції перед могутніми силами історії» [283, с. 264]. На нашу думку, В. Юринець не хотів визнавати

самотійність таланту М. Хвильового й занадто перебільшував зовнішні впливи на його творчість.

Інший дослідник, А. Хвиля, у статтях «Куди ведуть дороги шведських могил?» (1925) [258] і «Від ухилу – у прірву» (1928) [257], вбачаючи «ухил» письменника від офіційної лінії партії (йдеться про «Вальдшнепи»), обмежує творче самозростання і геній митця політичними рамками.

Подібні звинувачення набирали дедалі більших обертів і в журнальних статтях, і в серйозних літературних працях та монографіях. Кожен більш-менш відомий критик уважав за необхідне хоча б щось сказати про М. Хвильового, щоб заробити собі ім'я, вислужитися перед владою. На нашу думку, саме це спричинило досить неоднозначну оцінку творчості письменника. Так, із політично заангажованих позицій (і саме тому ми не долучаємо огляд цих робіт до нашого аналізу) розглядали твори автора «Синіх етюдів» Ф. Якубовський (стаття «Микола Хвильовий» (1928) [286]), С. Щупак («Псевдомарксизм Хвильового» (1928) [282]) І. Микитенко («Пролетарська література за доби реконструкції» (1929) [161]), Є. Гірчак (статті «Хвильовизм (спроба критичної характеристики)» (1930) [41] і «Хвильовизм та донцовщина» (1930) [42]) В. Коряк («Українська література: конспект» (1931) [122]) та ін.

Роботи критиків, які в досить непростий час для розвитку української літератури запропонували загалу ґрунтовний науковий аналіз доробку М. Хвильового, вважаємо за доцільне виокремити в другу підгрупу цього хронологічного етапу. Передусім назвемо імена О. Білецького [29], О. Дорошкевича [71], М. Зерова [100; 101], Г. Майфета [150], М. Чиркова [266].

З-поміж розвідок цих дослідників особливу увагу привертає робота О. Дорошкевича «Історія української літератури» (1924) [71], у якій автор, аналізуючи сюжетні схеми (які він, до речі, вважає шаблонними й непристосованими), типи героїв-попутників, помічає зв'язок, наприклад, із творами М. Коцюбинського або В. Винниченка: «І великий індивідуаліст-„попутник” редактор Карк тільки поглиблює постать якого-небудь товариша Кирила („В дорозі” М. Коцюбинського) або героїв Винниченкової „Рівноваги”»

[71, с. 393], тут же знаходимо помічений й іншими дослідниками композиційний прийом, запозичений у Б. Пільняка, – обрамлення новел, які змушують читача переривати власний потік: «Інколи трапляється це типове „обрамлення” новелі, то серйозно-трагічне (як у „Редактора Карка”), то сатиричне (початок „Свині”). Ці особливості композиції у Хвильового, безперечно, запозичені в сучасних російських белетристів, і в першу чергу в Б. Пільняка. У збірці „Сині етюди” вони загострюють у читача його сприймальну сферу, вони свіжі й творчо корисні» [71, с. 396].

М. Рильський у статті «Два поети громовиці» (1924) [203] відзначав складність і суперечливість «Синіх етюдів», що пов’язано з поглибленням інтересу до психоаналізу. При цьому зауважимо, що автор статті, аналізуючи доробок М. Хвильового, намагався дати естетичну оцінку всієї творчості не з позиції критика, а з позиції митця.

До цієї ж групи дослідників-сучасників належить М. Чирков, який у розвідці «Микола Хвильовий у його прозі» (1925) [266] відзначив спробу письменника «відкрити новий художній метод, який би відповідав грандіозному розміру та зовсім новому темпу близьких великих подій» [266, с. 38], зокрема простежує його наслідування притаманних для російських і зарубіжних митців рис творчості, що детерміновано пошуком нової творчої потенції. Водночас, на думку критика, доробок автора «Синіх етюдів» є «продуктом глибоких пертурбацій» [266, с. 43].

Серед літературознавчих студій цього періоду заслуговує на увагу дослідження М. Зерова «З сучасної української прози» (1925) [100]. Її автор наголошує на тому, що в сучасній для нього літературі замало самостійних, достатньо вартісних творів. Подекуди доробки прозаїків, на думку вченого, нагадують наслідування творчої манери М. Хвильового. Щодо останнього, то дослідник констатує впливи М. Коцюбинського: «...шукає психологічної манери, спираючись у своїх шуканнях на трохи мелодраматичний психологізм Коцюбинського („Цвіт Яблуні” – „Я”）」 [100, с. 33].

Схвальний відгук подає й О. Білецький у статті «Про прозу взагалі та про

нашу прозу 1925 року» (1926) [29], де називає М. Хвильового «основоположником справжньої нової української прози», окреслює місце літературної дискусії у творчому житті письменника («Для нього минулий рік був роком не так художньої роботи, як роком полеміки та боротьби, що розворушили молоду українську белетристику, яка була почала опочивати на лаврах. Полеміка триває і тепер – то на сторінках „Культури й побуту”, то на сторінках „Плужанина”» [29]) та підкреслює вплив його творів на творчість П. Панча, О. Копиленка, І. Сенченка, Ю. Яновського.

Ще одним неупередженим дослідником був Г. Майфет, який у розвідці «Про „Сентиментальну історію” М. Хвильового» (1929) [150] здійснює, на нашу думку, глибокий компетентний аналіз. Критик детально вивчає кожен аспект змалювання дійсності та характерів у доробку письменника, звертаючи увагу на художні й мовно-стилістичні засоби, зокрема лексичні і словотвірні.

Отже, рецепція творчості М. Хвильового першого періоду (1920-ті рр.–1933 р.) була доволі широкою за кількістю відгуків і за полярністю оцінок. Саме на цьому етапі зародилися спроби інтертекстуального прочитання сучасниками, які виявлялися в намаганнях зафіксувати нав'язані іншими письменниками мотиви/прийоми тощо. Подібні спостереження знаходимо, наприклад, у О. Дорошкевича та у М. Зерова, про «пошук нового художнього методу» (у контексті європейських мистецьких хвилювань) говорить М. Чирков. Однак зауважимо, що цей феномен М. Хвильового іншою групою критиків був сприйнятий не як ознака творчого розвитку, а як мавпування (про що свідчить поява, наприклад, характеристики «достоевщина»).

Наступним хронологічним етапом у поцінуванні доробку М. Хвильового був період від 1933 р. і до кінця 1980-х рр., коли ім'я і творчість цього письменника були вилучені з культурного контексту. Щоправда, інколи про нього таки писали, але мало й негрунтовно, а дослідження цього періоду нерідко позбавлені не лише наукової неупередженості, а то й узагалі не мають літературознавчої цінності.

Із метою відтворення притаманного для цього періоду розуміння постаті

М. Хвильового та його творчості, наводимо уривок із промови І. Кириленка, виголошеної під час похорону письменника: «Микола Григорович Хвильовий має багато помилок. Його шлях не завжди був шляхом цілого літературного радянського фронту, його ідеалістично-творча стежка інколи заводила його на манівці, ставила його проти могутнього потоку української радянської і пролетарської літератури» [180, с. 141].

До цього ж періоду належить і знакова стаття Д. Донцова «Микола Хвильовий» (1933) [70], у якій еміграційний критик порушує питання про те, в чому загадка М. Хвильового й у чому трагізм його життєвої та творчої долі. Дослідник простежує поступове розчарування М. Хвильового революцією, жорстке нівелювання Москвою усіх творчих виявів індивідуальності, які так чи так відійшли вбік від революційної догми. Д. Донцов не здійснює літературознавчий аналіз творів письменника, проте наводить спостереження щодо паралелей між психологічними портретами М. Хвильового та М. Гоголя: «...ввижались йому обрії „загірної комуни“, як Гоголеві – щось величне на шляху, яким гонила російська „тройка“» [70]. Літературознавець говорить про спільність романтичного настрою українського митця з творчою традицією французьких письменників – Ф. Шатобріана, Ф. Барреса та ін. Також у розвідці простежується спроба інтертекстуального аналізу: «...В обох сидів Тарас Бульба, а не Стенька Разін, скорше такий Уленшпігель з архітвору де Костера, з рубенсівсько-рембрантівської епопеї фламандського народу...» [70].

Студії дослідників-емігрантів після Другої світової війни видаються більш важливими, оскільки їхня увага зосередилася передусім на творчій спадщині митця. Тут варто відзначити праці Г. Костюка [123; 124], Ю. Лавріненка [132; 133; 134; 135], Ю. Шереха [270; 271; 272; 278; 279], М. Шкандрія [280; 281].

Знаковою в поцінюванні саме художньої вартості (а не ідеологічної «правильності») творів аналізованого письменника в межах хронологічного етапу є стаття Ю. Шевельова «Хвильовий без політики» [272], у якій автор намагався розмежувати політичну й художню діяльність митця, розглядаючи

твори письменника з естетичних позицій, а не з метою знайти в них втілення політичних ідей. Саме тому дослідник одним із перших звернув увагу читача на те, що М. Хвильовий ніс лише «запах слова»: «... ідеться про потрібний і непотрібний трагізм, про взаємини трагізму й гуманізму, про жертву й самозречення, про запах життя й запах смерті» [272, с. 169].

На наш погляд, стаття Ю. Шевельова мала важливе значення для літературознавчої думки, оскільки вирізнялася неупередженістю з-поміж заполітизованих і заангажованих наукових досліджень, авторами яких є сучасники письменника. У цій статті також відстежуємо й елементи інтертекстуального аналізу, адже автор констатує важливість образу Дон Кіхота як інтерпретації відчутого розчарування і трагізму, крім того, підкреслює, що цей образ був іманентним і для оточення лідера ВАПЛІТЕ.

Не менш вагомою в переосмисленні поетики М. Хвильового є стаття Ю. Лавріненка «Література вітаїзму» [135], в якій дослідник оперує такими поняттями, як «кларнетизм» (від «Сонячних кларнетів» П. Тичини) та «вітаїзм» (неологізм М. Хвильового, який потім став терміном). Ці концепти відображають своєрідний стиль «необароко», у річищі якого, на думку автора розвідки, творив письменник: «Людина, що вивела кларнетизм із кризи 1920–22 років, прийшла з несподіваної сторони – з фронтів червоної армії ... Хвильовий був не стільки спостерігач, а й свідомий і пристрасний учасник трагедії – людина кларнетичного „відповідального серця”» [135]. Характеризуючи мистецьку манеру митця, Ю. Лавріненко підкреслював, що у «Хвильовому... перехрестилися дві великі стильові традиції Європи – романтика і бароко» [135]. Стаття важлива для нашої розвідки ще й тим, що її автор простежує вплив на творчість М. Хвильового таких світових митців, як Ернстр Гофман, Лоренс Стерн, Микола Гоголь та ін.

Напротивагу до академічних видань тогочасної доби, якими послуговувалася літературознавча думка на теренах Радянської України (ідеться, наприклад, про «Історію української літератури»), у 1984–1986 роках у діаспорному видавництві «Смолоскип» виходить друком п'ятитомне зібрання

творів М. Хвильового. Видання характеризується не лише масштабним наповненням художнім доробком, але й супутними матеріалами (найбільш питомі рецепції щодо спадку письменника, його біографія тощо). Це зібрання творів було підготовлене й видане в США. Ініціює його стаття Г. Костюка (одного з редакторів-упорядників) «Микола Хвильовий: життя, доба, творчість» (1978) [124], яка дає змогу читачеві ознайомитися з рисами творчості письменника: «Поява „Синіх етюдів” засвідчила, що в літературу прийшов новий, духовно суверенний письменник. І сучасники його прийняли бездискусійно, як факт сам собою зрозумілий» [124, с. 858]. Г. Костюк пропонує власний поділ прозової творчості М. Хвильового на три періоди (1921–1924; 1925–1930; 1931–1933), подає детальний аналіз виокремлених етапів, зокрема звертає увагу на спільність стилів Б. Пільняка та Андре Жіда, говорить про те, що український письменник «дещо клав у своє волосся» з їхньої творчості та досвіду, що свідчить про діалогізм творів досліджуваного автора.

У дусі естетичного (подекуди навіть із залученням інтертекстуального методу) прочитання доробку виконана стаття Є. Маланюка «13 травня 1933 року» (1962) [152]: «Можна з певністю твердити, що у нашому літературному процесі початку 1920-х років Тичина й Хвильовий стоять у *безпосереднім генетичнім зв'язку* (курсив наш. – Т. Б.). „Соняшні кларнети” через „Замість сонетів і октав” творять із „Синіми етюдами” неперервальну послідовність» [152, с. 467]. Натомість дослідник вважає, що геній М. Хвильового найкраще виявився в невеликих жанрових формах, як повістяр же митець зазнав невдачі (це, на думку Є. Маланюка, роман «Вальдшнепи»).

Особливо варто відзначити статтю М. Шкандрія «Про стиль ранньої прози Миколи Хвильового» (1980) [280], у якій автор провів детальний літературознавчий аналіз «Синіх етюдів», указав на те, що митець у своїх творах використовує гру асоціаціями, має «нахил до надавання смаку й аромату сугестивно спорідненим словам» [280, с. 9], уживаючи неологізми та варваризми. Також дослідник приділяв увагу композиційним особливостям

творів, зоровим ефектам сторінки тощо.

М. Шкандрію вдалося розкрити художню майстерність М. Хвильового, який, на його думку, своєю сюжетною і стильовою оригінальністю та індивідуальністю протистояв процесу нівелювання з боку партії.

Вихід п'ятитомника М. Хвильового підсумував дослідження творчості письменника в діаспорі. Проте на материковій Україні через гніт тоталітаризму об'єктивний підхід до вивчення його спадщини залишався надскладним завданням.

Наступним етапом у дослідженні доробку М. Хвильового став період, що почався від середини 1980-х років і триває до наших днів.

Унаслідок «перебудови», а потім і здобуття Україною незалежності вітчизняні літературознавці нарешті отримали можливість вивчати творчість М. Хвильового належним чином. І хоча ще подекуди траплялися ідейно заангажовані статті, усе ж більшість робіт, присвячених творчості письменника, що з'явилися в 1980–1990-х роках, становили неупереджені спроби наукового прочитання.

Загалом цей етап характеризується посиленням зацікавленості літературознавців генієм М. Хвильового. З'явилося чимало наукових розвідок, абсолютна більшість яких демонструє намагання авторів по-новому оцінити творчий доробок митця (В. Агеєва [2; 3; 4; 5; 6], Ю. Безхутрий [24; 25], О. Вечірко [39], О. Гаврильченко [40], Т. Гундорова [58; 59], І. Драч [76], М. Жулинський [90; 91; 92; 93], С. Журба [94], В. Зенгва [97; 98], А. Колісниченко [115], І. Констанкевич [117], Н. Коробкова [120], М. Куценко [131], Д. Мейс [155], В. Мельник [156], Р. Мельників [157; 158; 159; 160], Р. Мовчан [169], О. Муслієнко [171; 172], С. Павличко [181], Л. Плющ [190; 191; 192], В. Саєнко [209], Л. Сенік [211; 212], З. Сергійчук [214], О. Соловей [226], М. Сподарець [228], А. Тімофєєв [236], А. Узунколева [242], Г. Хоменко [259; 260], Ю. Цеков [262], Л. Шевченко [273] та ін.). Спробуємо розглянути найбільш важливі, на наш погляд, для розвитку інтертекстуального аналізу праці.



В одному з перших в Україні посмертних видань творів М. Хвильового в 1989 році містилася передмова І. Драча «Дорога Миколи Хвильового» [76], у якій автор робить спробу перекодувати літературний імідж письменника, розглядаючи причини трагічної загибелі як постріл «у сталінщину, у Тагабата...». Що ж до власне літературознавчого аналізу, то стаття містить небагато відомостей, утім, дослідник зауважує важливий аспект для нашої розвідки, що «Шевченко і Гоголь були з ним із дитинства».

У статті Л. Шевченко «Микола Хвилевый – читая вновь и впервые» (1989) авторка пише: «В галузі літератури, як і в усьому суспільному житті, це був період, який вирізнявся яскраво вираженою перехідністю... процесів, особливою системою етичної та естетичної свідомості і ставлення до життя» [273, с. 49]. На думку Л. Шевченко, поява постаті М. Хвильового в контексті описаної епохи була не випадковою і детермінованою мистецькими потребами.

Не можна обійти увагою і збірку М. Жулинського «Із забуття – в безсмертя» (1990), у якій автор відтворив основні етапи життя і творчості М. Хвильового, здійснив спробу ідеологічно виправдати його. Однак при тому ніяких оригінальних інтерпретацій доробку письменника, на нашу думку, він не запропонував. У статті «Талант незвичайний і суперечливий» [90], присвяченій М. Хвильовому, М. Жулинський велику увагу приділив суто інформативним матеріалам, прагнучи ознайомити читача зі ще малознаним на той час для українського загалу ім'ям. Літературознавець називає письменника «мрійником і бунтарем», що пройшов «у своїх „Арабесках” феєрверками гіперболізму темряву буденщини, спалахнув яскраво і магічно одноцвіт його фантазії на видноколі молоді української літератури» [90, с. 145], і зазначає, що той сповідував, особливо на початку творчого шляху, «імпресіоністичну манеру самовираження», а згодом зазнав впливу «імажинізму і футуризму» [90, с. 145]. Глибоким дослідженням творчого шляху митця, естетичних та ідеологічних властивостей його текстів стала стаття М. Жулинського «Талант, що прагнув до зір» [92], уміщена як передмова до двотомника М. Хвильового. У ній автор подає проникливий і точний аналіз низки творів, зокрема новели «Я

(Романтика)», повісті «Санаторійна зона» та деяких інших. Дослідник окреслює справді важливі й перспективні підходи до прочитання текстів. Ці спостереження стали відчутним поштовхом до подальшого вивчення творчості М. Хвильового й наукових пошуків у цій галузі.

Глибоким зануренням у творчий світ письменника стала стаття В. Мельника «Початок трагедії Миколи Хвильового» [156]. Визначаючи художні пріоритети творчості, літературознавець багато уваги приділяє біографії митця, літературному й політичному життю тієї епохи. Літературознавець, як і М. Жулинський, насамперед прагнув «повернути» М. Хвильового українському читачеві початку 1990-х років.

Кілька ґрунтовних статей належать В. Агеєвій [2; 3; 4; 5; 6]. У першій, «Зайві люди» (1990) [2], дослідниця намагається простежити зв'язок між модальністю творів М. Хвильового і загальноєвропейськими суспільно-політичними подіями. Попри вузьке завдання автора – осмислити тип героя у прозі митця на матеріалі таких творів, як «Санаторійна зона», «Сентиментальна історія», «Заулок», «Вальдшнепи», «Я (Романтика)» та деяких інших, – висновки, зроблені нею, дозволяють увести художній світ М. Хвильового у філософську парадигму сучасності: «...не боявся ставити одвічні „прокляті” питання гуманістичного мистецтва, зокрема проблему вини і спокути. Над багатьма його героями тяжіє минуле, і цей тягар часто розчавлює людину... напружено вібрують постійні роздуми про ціну перемоги, мету і негідні, злочинні засоби її досягнення, про грань, яку не можна безкарно переступити людині заради будь-якої найблагороднішої мети» [2, с. 6].

В. Агеєва справедливо підкреслює, що панівним мотивом прози письменника був мотив невідповідності між ідеалом і його реалізацією. «А звідси, – зазначає науковець, – у його новелах майже завжди два часових плани: непривабливе сьогодення, усі вади якого проступають дуже гостро, і протиставлене йому омріяне майбутнє або манливе минуле. Основним композиційним принципом таких новел, як „Синій листопад”, „Арабески”, „Сентиментальна історія”, „Дорога і ластівка” (частково й „Повісті про

санаторійну зону») є бінарне протипоставлення сцен реальних і вимріяних, уяви та дійсності, романтичних злетів і прикрих приземлень» [6]. Дослідниця вважає, що для М. Хвильового періоду «Синіх етюдів» й «Осені» притаманне романтичне світобачення, відмова від «...послідовного викладу подій, намагання через різноманітні часові зміщення, зіткнення віддалених епізодів, часових площин, введення історичних алюзій і асоціацій досягти посиленних емоційних ефектів, змістового „згущення”» [6]. Перша світова війна і революція спричинили появу «зайвих» людей, які не змогли вжитися в новому зміненому суспільстві.

У статті «Автор і герой у структурі новели Миколи Хвильового» (1993) [5] В. Агеева відзначає, що «з’являється я-оповідач як опонент ти-героя і носій авторських оцінок...» [5, с. 18]. Це допомагало автору фіксувати й простежувати різні сфери сприймання зовнішнього світу.

Більше фактичної інформації дослідниця подає в першій книзі «Історії української літератури ХХ ст.» (1994) [3], де систематизовано матеріал і наведено класифікацію етапів творчості М. Хвильового (романтична і конкретно-реалістична проза).

Елементи інтертекстуального аналізу спостерігаються у статті О. Вечірکو «Правда про замкнений простір (М. Хвильовий і Б. Пільняк)» (1992) [39], присвяченій зіставленню творчої манери цих двох прозаїків. Відомо, що за життя М. Хвильовому закидали наслідування російського автора, але дослідниця доводить, що можлива схожість в образах чи сюжетних і позасюжетних елементах зумовлена однаковими історичними й соціальними умовами, у яких жили митці. Вона також виявляє «специфічні просторові межі – це таємнича санаторійна зона... без колючого дроту і без паркану... та вийти за її межі дійові особи, які шукають істину, не можуть, бо тюрма наче поселилася в людських душах...» [39, с. 35].

О. Гаврильченко й А. Коваленко у роботі «Хвильовий, „Холодний Яр” та „Громадянська війна”» (1992) [40] продовжують традицію поцінювання художньої творчості під ідеологічно заангажованим кутом зору. Проте ця

розвідка цікава для нас проведеними паралелями між творами Ю. Горліса-Горського та М. Хвильового (навіть якщо такі алюзії і не є, на наш погляд, перспективними для дослідження з погляду інтертекстуальної теорії).

Ретельним дослідженням є праця Т. Гундорової «Руйнування романтичної метафізики» (1993) [59], у якій увага приділена особливостям світосприйняття у творах М. Хвильового. Назва студії говорить сама за себе: «Картина есхатологічного видіння, коли у вічному космосі буде обертатися планета Земля, на ній горітиме голуба загірна комуна, але не буде людини. Так М. Хвильовий зсередини розбивав власну романтичну ідеологію» [59, с. 28]. У статті, зокрема, досліджується проблема творчої репродукції дійсності, що формує тло своєрідності художнього світу: «...романтизація соціалістичної ідеї породжує романтичну метафізичну картину світу, в якій ідеальний світ реальніший за будь-який справжній і дійсний» [59, с. 23]. Важливим у цій публікації видається твердження автора про притаманні для образного мислення М. Хвильового структури, що проявлялися «в тогочасній європейській літературі від Пруста, Кафки і до Джойса» [59, с. 23].

У роботах Л. Сеника «Політичний роман Миколи Хвильового» (1992) [211] та «Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності» (2002) [212] доведено, що світовідчуття письменника відбилося в його творах, обумовивши появу такого складного жанрово-стильового утворення, яким є політичний роман (за визначенням дослідника – «роман опору») «Вальдшнепи» [212, с. 212].

У монографії «Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ століття» [94] С. Журба дослідила концепцію героя М. Хвильового, а також схарактеризувала структурну організацію повістей. Достатньо переконливі спостереження й висновки дослідниці, хоча й невичерпні, стосуються передусім «Санаторійної зони». Утім, праця С. Журби мала на меті узагальнити певні жанрово-стильові тенденції в українській прозі 1920-х років і не передбачала скрупульозного аналізу текстів якогось одного письменника.

Поступово серед літературознавців дедалі міцніше утверджується думка

про неоднозначність прозової спадщини автора «Синіх етюдів», її «закодованість», що вимагає залучення тих методик аналізу творів, які задовольняють наукові потреби, повніше оприявняють світові геній М. Хвильового. Рецептивний масив поповнюють роботи, автори яких виявили «розкидані по творах» підтексти. Саме на цьому наголошує Д. Мейс у статті «Буремний дух розстріляного відродження (Микола Хвильовий)» [155].

Так, Ю. Цеков [262] проникливо аналізує підтекст у М. Хвильового. Інтерпретація творів письменника цим дослідником, зокрема «Вступної новели», характеризується науковим «передчуттям» інтертексту, вираженим у діалогізмі прози: «Хвильовий розкриває читачеві всю багатоманітність суб'єктивних точок зору на пореволюційну дійсність, і вони, взаємопроектуючись, розкривають свій спільний зміст» [262, с. 55].

Оригінальним поглядом на доробок М. Хвильового є статті Л. Плюща «Кабалістична символіка у Хвильового» (1994) [191] та «1<3, але Кантор мав рацію...» (1997) [192], у яких дослідник віднаходить ознаки використання М. Хвильовим символів та образів єврейського вчення. Автор праці констатує: «В Україні українці не знають єврейської історії й культури, а євреї – української...» [192, с. 59]. Спираючись на цей факт, Л. Плющ приділив велику увагу ознайомленню українського читача з кабалою на прикладі творчості М. Хвильового.

Найбільш ґрунтовною, на наш погляд, із-посеред праць цього автора є монографія «Його таємниця, або „Прекрасна ложа” Хвильового» (2006) [190]. Аналізуючи головним чином тип героя творів М. Хвильового й залучаючи антропософський струмін, Л. Плющ виводить інтертекстуальні джерела окремих персонажів, а саме: ім'я героя «Арабесок» Сойрейля видається авторові розвідки співзвучним із такими іменами як Жульєн Сорель (герой роману Стендаля «Червоне та чорне»), філософ Жорж Сорель, Альбер Сорель, автор «Європи й Французької революції», та ін.

Робота А. Колісниченка «Катастрофа Кентавра» (1997) [115] присвячена вивченню феномена таланту М. Хвильового, де літературознавець говорить про

неможливість співіснування генія та імперії, про «драматичну трансформацію духовної генези Хвильового» [115, с. 118].

З'являються й інші знакові праці літературознавчого характеру, зокрема дослідження С. Павличко «Психопатичний дискурс: Микола Хвильовий» [181] (розділ книги «Дискурс модернізму в українській літературі» (1999)). Автор розвідки наголошує на загальному модерністичному забарвленні творів М. Хвильового, проте не називає його модерністом. Питомої ваги набуває психоаналіз доробку, виокремлення дискурсу божевілля у творчості письменника, що продовжує традицію дослідження на межі дисциплін. Науковець розглядає творчу спадщину митця в контексті загальноєвропейської літературної традиції, наводить приклади безумства короля Ліра В. Шекспіра.

У цей час були оприлюднені й результати дисертаційних робіт І. Констанкевич «Проза Миколи Хвильового (еволюція характеру героя)» (1998) [117] та О. Солов'я «Особливості стилю новелістики Миколи Хвильового» (1999) [226].

Початок 2000-х ознаменувався появою розвідок, які характеризуються урізноманітненням методів дослідження. У літературознавчих працях застосовуються новітні підходи й методики потрактування творчої спадщини М. Хвильового, подекуди такі студії мають інтердисциплінарний характер (антропологічний, антропософський, герменевтичний тощо).

Однією з найбільш глибоких і ретельних розвідок у масиві рецептивного матеріалу є монографія Ю. Безхутрого «Хвильовий: проблеми інтерпретації» (2003) [24, с. 25], де творчість письменника проаналізована з позиції модерністичного світобачення: автор говорить про неоміфологічність творів митця, про віру в можливість змінити світ словом. У цій роботі запропоновані різні підходи до аналізу, зокрема чи не вперше твори М. Хвильового названі інтертекстами як такими та окреслені теоретичні засади цієї методики. Якщо раніше дослідники говорили лише про наслідування (подекуди сліпе) М. Хвильовим стильових рис, композиційних прийомів, сюжетів окремих митців (найчастіше звучали імена М. Гоголя, Б. Пільняка, П. Тичини,

Т. Шевченка), то саме тут ситуація концептуально змінюється. Особливу увагу літературознавець приділяє інтертекстуальному аналізу новели «Пудель», констатуючи вплив М. Коцюбинського на твір (на це вказував ще і М. Зеров у листі до М. Хвильового). Автор монографії подає детальний аналіз новели «Лілюлі» й комедії Р. Роллана «Лілюлі» в парадигмі інтертексту. Ю. Безхутрий відзначає, що кожен твір прозаїка характеризується певним ступенем діалогічності, містить той чи той відсоток алюзій і ремінісценцій.

Не менш важливою є праця Р. Мовчан «Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі» (2008) [169], у якій автор досліджує творчість письменників-сучасників М. Хвильового, аналізує історичний і літературний дискурс цієї доби.

Одним із відомих сучасних літературознавців-дослідників творчої спадщини М. Хвильового є Р. Мельників, який у передмові до збірки творів письменника «Нотатки на берегах. Штрихи до портрета Миколи Хвильового» (2011) [157] наводить маловідомі факти біографії митця. Попри те, що розвідка здебільшого ґрунтується на біографічному методі, є цінною для нашої роботи у визначенні літературних уподобань М. Хвильового, а отже, витоків можливих інтертекстуальних зв'язків із творами того чи того письменника. Наприклад, дослідник наголошує, що неабиякий вплив на прозаїка мав його батько, який «спонукав Миколу простудіювати російську класичну літературу, зокрема народницьку, – ознайомитися з Діккенсом, Гюґо, Флобером, Гофманом, а ще захопитися революційними ідеями» [157, с. 8].

Дещо інший характер мають дослідження Г. Хоменко, зокрема, статті «Запах смерті Миколи Хвильового у вимірі *differance*» (2014) [259] та «Інтегральна метафізика української літератури доби „нового середньовіччя”» (2000) [260]. Авторка цих праць заглиблюється в царину сакрального, відкриває художній світ М. Хвильового як множину трансцедентних категорій. Поява таких студій є, безперечно, важливою віхою у сучасному літературному дискурсі.

Суголосне до попередніх праць і дисертаційна робота А. Узунколевої

«Топоси сакрального в художній прозі Миколи Хвильового» (2009) [242], яка продовжує традицію постструктуралістського прочитання творів зазначеного письменника, започатковану Г. Хоменко.

Цікавою з погляду інтертекстуального аналізу є стаття Н. Коробкової «Алюзія як інтертекстуальний прийом („Кіт у чоботях” етюд М. Хвильового та казка Шарля Перро)» (2012) [120]. Дослідниця обґрунтовує вибір методів дослідження, доводить факт інтертекстуальності на конкретних прикладах, оперує термінологією, що відповідає обраному методу.

Інтердисциплінарний характер мають дисертаційні праці В. Зенгви «Художня антропологія прози М. Хвильового: герой як феномен культури» (2013) [98] та З. Сергійчук «Художня проза Миколи Хвильового: герменевтичні аспекти стилю» (2014) [214].

Так, В. Зенгва, розглядаючи метафізичний вимір героя, залучає методи інтертекстуального аналізу: наголошує на зв'язках творів М. Хвильового з творами Ф. Достоєвського (образ Карамазова), Гете (фаустівський тип героя притаманний для творів українського письменника), В. Шекспіра, Т. Шевченка, Т. Мора (утопічний жанр протиставляється антиутопічним новелам М. Хвильового) тощо.

З. Сергійчук інтертекст у творах М. Хвильового потрактовує як іманентну рису прозового доробку і доводить потужну автоінтертекстуальність художньої прози М. Хвильового, а також відзначає ідеологічну спорідненість персонажів його творів і персонажів Т. Шевченка, підкреслює вплив Ф. Достоєвського, О. Блока, М. Пруста на творчу спадщину українського митця. Зокрема цікавим, на наш погляд, є виділення літературознавцем інтертекстуальності двох видів: уведення в тексти творів різнорідних текстових елементів інших письменників (акцентована увага на образному, мотивному й ідейному рівнях) і «символічну автобіографію як інтертекстуальність» (це положення базується на розвідці іншого дослідника – Г. Грабовича «Символічна автобіографія у прозі М. Хвильового» (2005)). У дисертації подані оригінальні інтерпретації, і що важливо, – дискусійні моменти щодо інтертекстуального аналізу творів



досліджуваного письменника.

Інша дослідниця, В. Саєнко, у статті «Автотематичність у системі поетики малої прози Миколи Хвильового» (2013) [209] пропонує залучити феноменологічний і герменевтичний методи, для більш цілісного аналізу використовує поняття «автотематизм», тобто наявність авторських коментарів щодо написання твору.

Інтертекстуальний аналіз запропонований і в роботі С. Ленської «Микола Хвильовий та Іван Дніпровський: стратегії творчої взаємодії» (2013) [136], де порівнюється оповідання І. Дніпровського «Марія радості» з новелою М. Хвильового «Я (Романтика)». Попри те, що у вказаних творах донором є новела М. Хвильового (бо вона написана раніше), автор намагається довести спільність неоромантичної поетики обох авторів, спираючись у тому числі й на біографічний метод.

Блакитний колір і його символічне значення розглядає А. Тимофеев у праці «Вселенська елегійність, „загірна комуна”, революційна романтика і Україна у творчості М. Хвильового крізь призму блакиті» (2013) [233], де вписує цей колір у контекст надзвичайності, якої надавали йому західноєвропейські й українські модерністи, а також у контекст ніцшеанської й особливо шпенглерівської філософії. Важливим для нашої роботи є констатація автором малодослідженості інтертекстуальних властивостей творів М. Хвильового: «...Микола Хвильовий підхоплює і яскраво продовжує їх традиції (тобто – „перших хоробрих”. – Т. Б.). Хоча про це явище науковці поки не часто ведуть мову, але й не обходять увагою» [233, с. 51]. Ідеться насамперед про впливи Г. Михайличенка та А. Заливчого.

Близьким до поняття інтертекстуальності є поняття інтердискурсивність – кросдискурсивність, що виступає питомим концептом розвідки Н. Городнюк «Речовий код роману Миколи Хвильового „Вальдшнепи” в аспекті кросдискурсивності» (2013) [48]. Дослідниця вивчає еротичний та ідеологічний дискурси, дискурс любовного роману, представлений концептом «флоберівські дами». Попри те, що у статті йдеться лише про вплив Г. Флобера, такі студії

демонструють механізм якісного літературознавчого дослідження тексту з глибоким аналізом усіх деталей оповіді. У статті міститься згадка про Гоголя як стилізатора малоросійського побуту й твердження про те, що «Вальдшнепи» є текстом-імітацією.

Інтертекстуальний метод використаний і в статті О. Муслієнко «М. Хвильовий „Ревізор”: назва як код інтерпретації» (2013) [171] (хоч сама дослідниця на це не вказує). Автор пропонує ґрунтовний аналіз зв'язків, які М. Хвильовий встановлює з творами М. Гоголя і Г. Флобера (у роботі йдеться про «Мадам Боварі»). Такі міжтекстові комунікації, на думку О. Муслієнко, були організовані письменником свідомо, оскільки і використання назви як сильної позиції для інтертекстуального елемента, і літературний контекст доби визначили «успіх» створеного інтертексту.

У літературознавчих працях, що з'явилася останнім часом, розкриваються найбільш актуальні питання вивчення творчої спадщини М. Хвильового. Серед них вирізняється дисертація М. Куценко «Дзеркально-символічна трансформація реальності в художній прозі Миколи Хвильового» (2016) [131], у якій трансформація реальності в художньому просторі письменника розглядається із залученням психоаналізу З. Фрейда і філософських позицій Ж. Лакана. Робота є важливою для нашого дослідження з огляду на те, що містить елементи інтертекстуального аналізу, який спирається на «лінгвістичну переплетеність» (за визначенням Ж. Лакана).

Узагальнення результатів огляду історії питання дозволяють стверджувати, що і сучасники, і дослідники інших періодів відзначали вплив класиків світової й вітчизняної літератури на доробок М. Хвильового, однак і досі відсутні спеціальні розвідки, присвячені інтертекстуальному аналізу структури художнього світу письменника.

## 1.2. Теоретичні засади дослідження

Різноманітні форми міжтекстової взаємодії відомі з давніх часів, тому поява терміна «інтертекстуальність» як складника окремої теорії детермінована потребами часу та завданнями, які ставить перед собою гуманітаристика й пошукацька потенція. У сучасному постнауковому просторі ця філологічна практика набула не лише безумовної актуальності, але й стала обов'язковою в літературознавчому аналізі.

Повноту розкриття теоретичних засад дисертації вбачаємо у виконанні таких завдань:

- детальному огляді найбільш питомих прецедентних праць із теорії інтертекстуальності;
- аналізі цих праць, визначенні спільного чи відмінного у положеннях;
- формуванні власного підходу до аналізу інтертекстуального аспекту у структурі художнього світу М. Хвильового;
- обґрунтуванню дослідницького інструментарію та основних понять.

Стрімкий розвиток поетології ХХ століття позначився на тих працях, де розглядалися питання теорії інтертекстуальності. Інтерпретатори структуралізму та постструктуралізму продовжують дискусії навколо концепту «інтертекст» як такого, що стає в один ряд із фундаментальними/класичними методами текстового аналізу.

Теоретичні засади нашого дослідження ґрунтуються на висновках, запропонованих у працях Ч. Базермана [292], І. Арнольд [9], Р. Барта [14; 15; 16; 17; 18], М. Бахтіна [20; 21; 22; 23], Ж. Дерріда [63; 64], Д. Дюришина [83], Ж. Женнета [87; 88; 294; 295], Л. Женні [297], Н. Корабльової [119], Ю. Крістєвої [128], Ю. Лотмана [146; 147], З. Мітосек [165; 166; 167], Н. П'єге-Гро [199], М. Ріффатера [304; 305], Л. Тихомирової [234], О. Трикової [239], Н. Фатєєвої [250].

Відомо, що вперше термін «інтертекстуальність» був уведений у 1967 році теоретиком постструктуралізму Ю. Крістєвою. Як зазначає

Г. Косиков у вступній статті до монографії Н. П'єге-Гро «Введение в теорию интертекстуальности» – «Текст. Интертекст. Интертекстология», запропоновану теорію учениці Р. Барта «паризький інтелектуальний істеблішмент спочатку сприйняв стримано» [199, с. 8]. Важливу роль в утвердженні цих нововведень відіграли праці Р. Барта: «S/Z» [17], «Від твору до тексту» [14]. Дослідник обґрунтував важливість таких теоретичних зсувів у семіології, підтримавши таким чином не лише свою ученицю, але й закріпивши за своїм визначенням інтертексту роль еталонного.

Ю. Крістева сформувала свою концепцію на основі структурної семіотики Ф. де Соссюра й переосмислення робіт М. Бахтіна, у яких ішлося про діалогізм творчого процесу й літератури: «...висловлювання, яке виникло в певний історичний момент і в певному історичному середовищі, не може не торкнутися тисячі живих діалогічних зв'язків, які виникли довкола цього висловлювання, не може не стати активним учасником діалогу. Воно виникає з цього діалогу, як його продовження, як репліка, а не підходить до предмета збоку» [128].

Водночас Ю. Крістева вносить абсолютно нову модальність у запропоновану М. Бахтіним теоретичну платформу – динамізм: «Ми назвемо інтертекстуальністю текстуальну інтеракцію, яка відбувається всередині кожного окремого художнього тексту. Для будь-якого суб'єкта, який пізнає феномен інтертекстуальності – це ознака того окремого способу, яким кожен текст прочитує історію і відповідно вписується у неї» [128]. Не відмовляючись від ідеї «діалогу», дослідниця зазначає: «...будь-який текст є абсорбцією і трансформацією іншого тексту. Тому замість поняття *інтерсуб'єктивності* з'являється поняття *інтертекстуальності*, і виявляється, що поетична мова підлягає щонайменше *подвійному* прочитанню. Слово як мінімальна одиниця тексту є посередником, який поєднує структурну модель із культурною (історичною), регулятором переходу діахронії в синхронію (в літературній структурі)» [128]. Ю. Крістева зауважувала, що інтертекстуальність характеризується «розчинністю»: «літературне слово – це місце схрещування

текстових площин, діалог різних видів письма – самого письменника, адресата (чи персонажа) і письма, утвореного сьогоднішнім чи попереднім культурним контекстом» [128].

Окрім того, Ю. Крістева пропонує розглядати інтертекстуальність як «пермутацію текстів», в основі якої лежить взаємопроникнення і нейтралізація кількох висловлювань у межах одного тексту. Задля розрізнення текстових і смислових множин науковець вводить поняття фено- і генотекст. Якщо перший – це вже готовий твердий текст зі сталим змістом, то другий – це сукупність смислів, які реалізуються цим текстом: «Те, що ми називаємо генотекстом, є абстрактний рівень лінійничного функціонування, яке, не відображаючи структур фрази, передуючи їм та перевершуючи їх, визначає їх анамнез. Генотекст – це не структура, але і не структуроутворюючий фактор, оскільки він не те, що формує структуру, і не те, що дає їй бути, бодай в обмежених межах» [129, с. 194].

Підсумовуючи, зазначимо, що центральною ознакою інтертекстуальності в розумінні Ю. Крістевої є динамізм, який реалізується в протистоянні інтертексту й інтертекстуальності як об'єктивного та суб'єктивного.

Близькими до цих положень були і ті, що їх запропонував Р. Барт. Відомо, що погляди Р. Барта та Ю. Крістевої на інтертекстуальність розвивалися не ізольовано, тому простежується певна подібність. Так, поняття Ю. Крістевої фенотекст і генотекст у Р. Барта тотожні поняттям твір і текст відповідно. Центром теоретичних положень науковця є перехід від твору до тексту. Поряд із динамікою Ю. Крістевої постає *продуктивна динаміка* Р. Барта. Саме в ній народжуються два різновиди взаємодії: текст – читач і текст – письмо/мова. Цей параметр впливає із твердження про «народження читача».

Ще одним параметром інтертексту є *множинність*, яка полягає в нескінченній кількості інтерпретацій тексту, що є «...галактикою означників, а не структурою означуваних...» [17, с. 48]. Це поняття висновується з проголошеної науковцем «смерті автора», адже лише автор здатен зупинити

комбінаторику тексту.

Обидва наведені параметри (ідеться про множинність і продуктивність) тексту і є його диференціальною ознакою, адже для твору ці категорії не властиві, оскільки він є лише матеріальним утіленням тексту.

Нарешті, Р. Барт дає таке визначення терміна інтертекст: «Будь-який текст – це інтертекст: на різних рівнях, у більш чи менш упізнаваній формі в ньому наявні інші тексти <...> Інтертекст – це розмите поле анонімних формул, походження яких нечасто вдається встановити, несвідомих або автоматичних цитат без лапок» [17, с. 53]. Таке визначення є «широким», тому Л. Женні в статті «Стратегія форми» (1976) зауважив, що «Інтертекстуальність означає не невпорядковане і безглузде накопичення різних впливів, а роботу з трансформації й асиміляції численних текстів, яку здійснює текст-центратор, що виконує функцію смислового керування» [цит. за: 199, с. 39].

Отже, концептуальними характеристиками теорії Р. Барта є розуміння інтертекстуальності як продуктивної динаміки, усередині якої взаємодіє текст і читач або текст і письмо/мова, таким чином утверджується позиція науковця щодо «смерті автора» і «народження читача».

Дещо інакше поняття інтертекстуальності презентує Ж. Женнет у роботі «Palimpsestes: La littérature au second degré» («Палімпсести: література у другому ступені») [294], акцентуючи увагу на відношеннях між гіпо- та гіпертекстом. Науковець стверджує, що текст стає твором лише за умови належності до певного трансцендентального класу (*транстекстуальність*). У межах цього поняття дослідник виділяє п'ять типів відношень:

- 1) архітекстуальність – відношення тексту до своєї родової категорії;
- 2) паратекстуальність – відношення тексту до заголовка, епіграфа, передмови (цьому типу відношень співприсутності присвячена окрема книга «Пороги» (1985));
- 3) метатекстуальність – коментування;
- 4) інтетекстуальність – «Я, зі свого боку, визначаю її [інтетекстуальність] – нехай і дещо обмежено – через відношення співприсутності, яке існує між

двома або кількома текстами; говорячи ейдетично, інтертекстуальність найчастіше мислиться як безпосередня присутність одного тексту в іншому тексті. У найбільш експліцитній і буквальній формі це традиційна практика цитування, <...> у менш оприявненій і менш канонічній формі це плагіат..., тобто хай і не явне, але дослівне залучення; ще в менш експліцитній і менш буквальній формі це алюзія...» [цит. за: 199, с. 54];

5) гіпертекстуальність – відношення, що пов'язують гіпертекст і гіпотекст не як включення, а як прищеплення.

Наведений перелік інтертекстових зв'язків передбачає два глобальні типи відношень – включення і прищеплення.

Класифікація, як стверджував сам Ж. Женнет, не є замкненою чи ізольованою системою, тому взаємопроникнення між класами відношень є абсолютно виправданим. Однак, за визначенням самого автора, запропонована структура є досить вузькою, адже з поля зору майже повністю випадає сам інтертекст.

Знаковим для розвитку теорії інтертекстуальності є також вчення М. Ріффатера [304; 305], у якому констатовано визначальну роль читача для утворення інтертексту під час акту читання. Тобто інтертекстуальність є сприйняття читачем відношень між певним текстом та іншими текстами. Саме в цьому й полягає славнозвісний принцип «*третього тексту*». Читання від тексту до інтертексту повинно проходити крізь *інтерпретанту*, через яку відбувається «взаємна трансформація і схрещування смислів текстів», що вступають у взаємодію. Крім того, за М. Ріффатером, інтертекст може набувати ознак обов'язковості чи факультативності.

Науковий інтерес до природи міжтекстових зв'язків виявляли і представники *формалістської* школи. Частково ми вже почали огляд праць представників цієї школи («діалогізм» Бахтіна). Однак зазначимо, що формалісти працювали над визначенням поняття «літературність», тобто досліджували умови набуття текстом статусу твору. Важливим аспектом цієї теорії для нашого дослідження є те, що література, на думку представників цієї

школи, розвивалася незалежно від позалітературних чинників, а лише завдяки внутрішньолітературним впливам. Більше того, текст розвивається лише в системі зв'язків з іншими текстами і творами. Саме ці положення випередили інтертекстуальні теорії, оскільки дистанціювання від зовнішніх впливів – це, по суті, дистанціювання від впливів автора (і впливів *на* автора) – тобто, його «смерть».

Такою є генеза інтертекстуальної теорії, однак на певному етапі цей дещо звужений підхід, який акцентувався цілком на формі, а змістові чинники були зредуковані, перестав задовольняти М. Бахтіна. Він розвиває теорію висловлювання та діалогізму, які й стали платформою для інтертекстуальності Ю. Крістевої.

Учення російського філолога підтримав Ю. Лотман. Керуючись поняттями семіосфера, культурна пам'ять, які апелюють до інтертекстуальної теорії, він вивчав позатекстові зв'язки художнього твору й описував їх як «відношення множинних елементів, зафіксованих у тексті, до множинності елементів, із яких був вибраний певний використаний елемент» [146, с. 585]. Для Ю. Лотмана художній текст – це «складно побудований смисл». Одна з особливостей художнього тексту – видавати різним читачам різну інформацію залежно від того, хто скільки може зрозуміти й спродукувати певне розуміння після повторного прочитання. Ще однією особливістю художнього тексту є те, що його елементи можуть входити до кількох контекстових структур й отримувати відповідно різні значення. Завдяки таким зв'язкам текст стає варіативним: «Функціонування тексту в соціальній сфері породжує тенденцію до розділу тексту на варіанти» [146, с. 587].

У роботі «Лекції зі структуральної поетики» Ю. Лотман [147] зазначав, що кожен текст є не-до-кінця-визначеним, але за умови контакту з іншим текстом набуває необхідно/стихійної визначеності, утворюючи низку нових інтерпретацій.

Польська дослідниця З. Мітосек називає інтертекстуальність подвійною грою, нові тексти вибудовуються на руїнах старих. Інтертекстуальність



засвідчує «зануреність у попередній літературний дискурс, свідоме висловлення того, що вже висловлене літературою, вказує на двоплановість і подвійну спрямованість літератури» [165, с. 341]. Літературознавець відзначає, що завжди були письменники, схильні до інтертекстуальності. Прикметною рисою такої інтертекстуальності називає «літературну несвідомість»: письменники, звертаючись до інших авторів, ніби показують, що на цю тему вже щось говорили.

Про взаємодію літератур і важливість дослідження цього процесу говорив і Д. Дюришин [83], зауважуючи, що немає ізольованих літератур, усі вони взаємодіють між собою, і саме це ускладнює літературознавчі дослідження.

Без порівняння та зіставлення навіть у межах однієї національної літератури дуже складно зрозуміти динаміку літературного процесу, зрозуміти механізм наслідування й зміни традицій. Досліджуючи одного автора відокремлено, неможливо отримати вичерпні результати. Тому важливим є вивчення міжлітературних зв'язків, адже саме вони дають розуміння закономірності світового літературного розвитку.

І. Арнольд у роботі «Семантика. Стилїстика. Інтертекстуальність» [9] пропонує трактувати інтертекстуальність як «присутність у тексті більш або менш маркованих слідів інших текстів у вигляді цитат, алюзій чи цілих розповідей» [9, с. 353]. Дослідниця розрізняє мовну (стильову) і текстову (ремінісценції, алюзії, цитати й цілі тексти) інтертекстуальність, а також зовнішню (пародія – пригадується читачем) і внутрішню інтертекстуальність (ступінь інтеграції одного тексту в інший).

Кінець ХХ століття ознаменований зміною парадигми аналізу художніх творів у зв'язку з постмодерністичними тенденціями. Інтертекстуальний метод утверджується як такий, що повністю задовольняє потреби якісного прочитання та інтерпретації артефактів літератури.

Проблему інтертексту не залишили поза увагою й сучасні науковці. З-поміж інших вирізняється робота Н. Фатєєвої «Контрапункт інтертекстуальності» [250]. У своїх поглядах дослідниця поєднує позиції

попередників і виділяє читацьку (досліджувальну) й авторську інтертекстуальність. Перша – читацька – це спроба читача інтерпретувати текст у зв'язку з іншими текстами (бартівський погляд). Друга – авторська – урахування інтенцій автора під час конструювання текстів (ріффатерівський «тероризм референцій»). Не оминає дослідниця й ідею діалогізму – утворення «двійників» сюжетів і текстів. Подекуди діалог автора апелює не до іншого твору, а до самого себе, що породжує явище інтертекстуальності. Н. Фатєєва наголошує, що «завдяки авторській інтертекстуальності увесь простір поетичної та культурної пам'яті творить новий смисл твору, тому літературна традиція іде з минулого в теперішнє, з теперішнього в минуле» [250, с. 22].

Сучасні дослідники С. Тічер, М. Меєр, Р. Водак та Е. Веттер у спільній праці «Методи аналізу тексту та дискурсу» (2009) указують на те, що кожен текст «вбудований у контекст і синхронічно чи діахронічно пов'язаний із багатьма іншими текстами» [235]. Таким чином, виникає поняття *вертикальної* та *горизонтальної* інтертекстуальності, що, своєю чергою, породжує *дискурс*. Інтертекстуальність набуває два значення: по-перше, текст завжди пов'язаний із попереднім текстом чи дискурсом, що розгортається паралельно, по-друге, існують формальні критерії, які зв'язують тексти між собою в певних жанрах чи типах текстів [235].

На думку Л. Тихомирової, «інтертекст – це продукт вторинної текстової діяльності як результат процесів вторинної категоризації інформації, її нової концептуалізації і нової репрезентації» [234, с. 19]. Тобто процес інтертекстуалізації спричиняє породження і сприйняття дискурсу.

Завершуючи огляд найбільш ґрунтовних праць із теорії інтертекстуальності, а також генези і тлумачення самого поняття інтертекстуальності, робимо висновок:

- науковці в галузі літературознавства демонстрували неабияку зацікавленість у дослідженні міжтекстових зв'язків, що сприяло появі цілої низки розвідок;

- проблему інтертекстуальності досліджували представники різних шкіл:

формалісти, структуралісти, постструктуралісти тощо;

– термінологічний комплекс, вироблений у вченнях науковців попередніх років (Р. Барта, М. Бахтіна, Д. Дюришина, Л. Женні, Ж. Женнета, Ю. Крістевої, М. Ріффатера тощо), був узагальнений і представлений в академічних лексикографічних виданнях, що свідчить про прийняття інтертекстуальності як методу дослідження поетики твору.

Так, В. Руднєв у книзі «Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты» визначає інтертекст як «основний вид і спосіб побудови художнього тексту в мистецтві модернізму та постмодернізму, який полягає в тому, що текст будується з цитат і ремінісценцій до інших текстів. Цитата в поезії інтертексту вже не відіграє ролі простої додаткової інформації, відсилання до іншого тексту, цитата – засіб самозростання смислу тексту» [207, с. 235].

У «Літературознавчому словнику-довіднику» за редакцією Р. Гром'яка та Ю. Коваліва дається таке визначення терміна: «інтертекстуальність (фр. Intertextualite – міжтекстовість) – міжтекстові співвідношення літературних творів полягають у: 1) відтворенні у літературному творі конкретних літературних явищ, інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та ін.; 2) явному наслідуванні чужих стильових властивостей і норм» [140, с. 317]. Укладачі довідника виділяють такі різновиди інтертекстуальності:

- 1) генетична – вказує на зв'язок з прото-, архетекстом;
- 2) інтенціональна – спланована автором;
- 3) іманентна – нав'язана літературним твором;
- 4) рецепційна – така, що може бути виявлена «емпірично різними реципієнтами» [140, с. 318].

Отже, до проблеми інтертекстуальності й міжтекстових зв'язків зверталось багато вчених, які створювали різні варіанти класифікації інтертекстуальних відношень та їх потрактування. Уже згадувана класифікація Ж. Женнета не є вичерпною й стосується лише процесуальних характеристик інтертекстуальності.

У цьому аспекті привертають увагу положення теорії, запропоновані Н. Фатєєвою [250]. Дослідниця пропонує розглянути дві класифікації, одна з яких належить Ж. Женнету, а інша – П. Торопу, який стверджував, що під час міжтекстового аналізу задля його повноти слід зважати на:

- спосіб приєднання метатексту до прототексту (позитивний чи полемічний);
- рівень приєднання (явний чи прихований);
- фрагментарність чи цілісність приєданого тексту [250].

Ґрунтуючись на двох наведених класифікаціях, Н. Фатєєва розробляє власну:

I. Інтертекст, що утворює конструкції «текст у тексті»:

1. Цитати:

- цитати з атрибуцією;
- цитати без атрибуції;

2. Алюзії:

- алюзії з атрибуцією;
- неатрибутована алюзія;

3. Центонні тексти.

II. Паратекстуальність, або співвіднесеність тексту і заголовка, епіграфа, післямови:

- цитати-заголовки;
- епіграфи.

III. Метатекстуальність як переказ і коментоване покликання на текст:

- інтертекст-переказ;
- варіації на тему претексту;
- дописування «чужого» тексту;
- мовна гра з претекстами.

IV. Гіпертекстуальність як осміяння або пародіювання одним текстом іншого.

V. Архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів.

VI. Інші види і випадки інтертекстуальності:

- інтертекст як троп і стилістична фігура;
- інтермедійні тропи і стилістичні фігури;
- звуко-словесний і морфемний види інтертексту;
- запозичення прийому.

VII. Поетична парадигма.

Класифікацію з більш узагальненими позиціями сформулювала Н. Корабльова [119], що виокремлює такі типи зв'язків:

- цитати – текстуальні зв'язки;
- ремінісценції – контекстуальні зв'язки;
- алюзії – метатекстуальні зв'язки [119, с. 9].

Назвемо ще одну спеціальну класифікацію, автором якої є О. Трикова [239], де подаються типи фольклорних запозичень у художній літературі:

- сюжетне запозичення (переказ);
- структурне запозичення;
- функціональне запозичення;
- мотивне запозичення;
- образне запозичення;
- цитування фольклорного твору;
- перероблення фольклорного твору, його осучаснення і пародіювання;
- використання тропів, художніх прийомів і засобів фольклору

[239, с. 92].

Свою характеристику внутрішньої інтертекстуальності пропонує й І. Арнольд [9], диференціюючи її за такими ознаками:

- обсяг інтертексту;
- ступінь входження в основний текст;
- авторство;
- точність і повнота відтворення тексту, який може відтворюватися в початковому вигляді, фрагментарно чи трансформуватися;
- функції;

– ступінь жанрового і стилістичного збігу або розходження з основним текстом.

Оригінальною, на наш погляд, є робота сучасного дослідника Ч. Базермана «Intertextuality: How Texts Rely on Other Texts» (2004) [292]. Серед загальнотеоретичних понять і прикладів автор пропонує власну класифікацію інтертекстуальних механізмів:

- прямі цитати;
- непрямі читати;
- згадування людини, документа або переконання;
- коментар або оцінка переконання, тексту або інакше поданий голос;
- використання упізнаваних фраз, термінології, що асоціюється з певними людьми або групами людей чи особливими документами;
- уживання мовних форм, які використовуються в певних способах спілкування, обговорення серед деяких людей, типи документів [292].

Ч. Базерман наводить також приклади інших видів інтертекстуальності, яка має нелітературне походження: *інтрафайлова, інтраіндустріальна, дисциплінарна, інтердисциплінарна інтертекстуальність*. Автор дослідження «Intertextuality: How Texts Rely on Other Texts» пропонує розглядати переклад як процес утворення інтертексту, адже «кожного разу, коли чийсь слова або документ перекладаються, відбувається реконтекстуалізація – утворення нового контексту для відомих слів» [292, с. 12]. Реконтекстуалізацію автор потрактовує як використання, наприклад, медичних термінів у економіці, і тоді виникають «привиди» значень оригінального терміна. Окрім того, дослідник пропонує розглядати *інтермедіальність* як різновид інтертексту, адже в тексті одного медіума (вид мистецтва) цитується інший медіум. Прикладами інтемедіальності є музичність живопису, пластичність музики, використання одного сюжету одразу в кількох видах мистецтв. Термін «інтермедіальність» дотепер залишається розмитим, адже з'явився в термінологічному апараті мистецтвознавства наприкінці ХХ століття.

Серед науковців, що вивчали це поняття, вирізняються роботи А. Ганзен-

Льове [296] та С. Попп [303], які розробили класифікацію різновидів інтермедіальності:

– конвенційна інтермедіальність: *особливий тип інтертекстуальних взаємозв'язків* (так зване «перекодування» М. Бахтіна – взаємодіють різні художні коди різних видів мистецтва);

– нормативна інтермедіальність: використання одного сюжету в різних видах мистецтва;

– референційна інтермедіальність: у тексті одного виду мистецтва цитується текст іншого, тобто один із медіумів виступає як референт. У цьому зв'язку розглядається також і *екфразис* – давньогрецька літературна форма, намагання описати зміст і форму одного медіума в іншому.

Необхідно, на наш погляд, також окремо пояснити термін «екфразис». Близько до розгляду екфразису як літературно-філософського явища підійшов дослідник К. Кантор у роботі «Живопис у проекті західноєвропейської культури» [108], присвяченій роману Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель». Автор статті доводить, що саме екфразиси Ф. Рабле відіграли важливу роль не лише в розвитку наративу, але й живопису, і виділяє два різновиди екфразису, на які доцільно звернути увагу:

– прямий екфразис – опис або просте згадування візуального артефакту в літературному творі, за якого письменник відкрито зазначає, що описує картину, скульптуру, архітектурний об'єкт, фотографію чи будь-яке інше візуальне джерело;

– непрямий екфразис – засіб створення образу словесної реальності: опис персонажа, пейзажу чи інших елементів художнього світу літературного твору створюється за допомогою залучення мотивів візуального твору (артефакту); письменник робить це завуальовано, лише натякаючи на якесь візуальне джерело, або відкрито, порівнюючи з візуальним образом [110].

У роботі «Экфрасис в русской литературе XX века» (2002) [27] Є. Берар пропонує класифікацію екфразисів, основу якої становить обсяг цитування:

– **повний** екфразис: містить розгорнуту репрезентацію візуального артефакту, тобто екфразис у класичному варіанті;

– **частковий** екфразис: опис відбувається в межах одного-двох речень; такий різновид використовується для того, щоб «непомітно відкрити інші перспективи, іноді лише частково пов'язані з образотворчим мистецтвом. Екфразис у цьому випадку використовується як мотивування» [27, с. 143];

– **нульовий** екфразис: лише вказує на співвіднесеність реалій словесного тексту з тими чи тими художньо-образотворчими явищами; такий екфразис може бути:

- **міметичним**: читач пригадує вказаний референт і самостійно переносить його характеристики на текст;

- **неміметичним**: неупізнаваний, інтегрований у текст за допомогою алюзій.

Продовжуючи розгляд поняття інтермедіальності (бо екфразис – її вид), варто згадати дослідника, який системно підійшов до висвітлення цього питання. Свої погляди запропонував М. Каган у роботі «Морфологія мистецтва» (1972) [106], проте автор розглядав загальноестетичні (а не літературні) метахудожні зв'язки. У цей же час у (і не тільки) літературознавстві з'являються праці, які оперують поняттям «текст» не лише в розумінні літературного письма. Виникають «текст мистецтва», «текст культури». Найпершими такий підхід запропонували М. Бахтін (увівши в ужиток термін «поліфонізм») та Ю. Крістева (пропонує термін «інтертекстуальність»).

Комплементарним до зазначених є термін «медіа», який використовується для позначення широкого інформаційного простору, що утворюється через засоби масової інформації, проте І. Ільїн пропонує використовувати його у більш широкому розумінні: «Цей багатозначний термін передбачає не лише власне лінгвістичні засоби вираження думок і почуттів, але й будь-які знакові системи, в яких закодоване якесь повідомлення. Із семіотичного погляду, усі вони являють собою рівноправні засоби передавання



інформації, чи то слова письменника, чи колір, тінь, лінія художника, звуки (і ноти...), ...і нарешті аранжування зорового ряду...» [102, с. 8].

Таким чином, *інтермедіальність* як систему зв'язків різних медіа можна залучити до інтертекстуального аналізу, адже з позицій дослідження структури художнього світу М. Хвильового можна стверджувати, що неординарність організації поетики творів і глибина смислів досягається переплетенням, тісною взаємодією текстомедіальних засобів. Подекуди витлумачення міжтекстової взаємодії прозових творів, які є об'єктом дослідження, виходить за межі тексту, оскільки навіть текстові запозичення можуть апелювати і продукувати у свідомості читача візульні образи, викликати звукові асоціації. На нашу думку, нехтування інтермедіальною компонентою під час інтертекстуального аналізу робить останній неповним, таким, що обмежує не лише право інтерпретатора на екстраестетичне прочитання, але й художній світ творів взагалі.

Ми вже зауважували, що окремі дослідники (наприклад, Л. Тихомирова) висловлювали думку про те, що взаємодія текстів і взаємодія дискурсів – процеси взаємопов'язані.

Так, М. Йоргенсен та Л. Філліпе виокремлюють поняття *інтердискурсивності* й наголошують на тому, що інтердискурсивність «виникає як результат артикуляції різноманітних дискурсів і жанрів в одній комунікативній події» [105, с. 128].

Таким чином, інтертекстуальність є ознакою дискурсу, а система інтертекстуальних текстів (наприклад, збірка оповідань) набувають ознак інтердискурсивності. Так, якщо розглядати велику наративну структуру, членовану на менші, але взаємопов'язані, то можна говорити про діалог (авто)інтертекстів, який утворює інтердискурс. Це простежується на матеріалі таких двох великих нарацій, як збірка «Сині етюди» та повість «Вальдшнепи» (зокрема).

Опрацювання основних праць про теорію інтертекстуальності дає можливість схарактеризувати функції інтертексту. Зокрема, Н. Фатєєва виділяє такі:

– **експресивна**: автор висловлює свої культурні погляди, цитує імовірно престижних чи епатажних для нього письменників;

– **апелятивна**: покликання введене з метою звернення до певного читача (який неодмінно його розпізнає і певним чином інтерпретує) чи аудиторії;

– **поетична**: використання покликань із метою ускладнення смислів;

– **референтивна**: активізація інформації, яка міститься у претексті;

– **метатекстова**: навіть у випадку нерозпізнавання певної цитати в тексті читач може продовжувати аналізувати прочитаний фрагмент як такий, що нічим не відрізняється від інших у тексті [250].

Для визначення механізмів інтертекстуальності за умови використання багатьох джерел доцільно звернутися до роботи П. Таммі «Заметки о полигенетичности в прозе Набокова» [229]. Спираючись на працю І. Смирнова, вона розвиває теорію «підтексту», вводить поняття «**полігенетичність**» тексту – «в окремому сегменті тексту актуалізується не лише один підтекст (або літературне джерело), а множинні джерела» [229]. Дослідники виділяють два види полігенетичності:

–  $T_3 \leftarrow T_1 + T_2$ : певний фрагмент твору співвідноситься з двома (і більше) не пов'язаними між собою контекстами;

–  $T_3 \leftarrow T_2 \leftarrow T_1$ : використані претексти взаємопроникають один в одного; це «підтекст у підтексті».

Отже, важливим є з'ясування механізмів інтертекстуальності. Процес розпізнавання певної цитати чи алюзії у свідомості чи пам'яті читача дуже складний і потребує хоча б побіжного огляду у нашій роботі.

Так, розпізнавання читачем інтертекстових елементів відбувається за допомогою «*пам'яті слова*». Такий аналіз пропонує І. Смирнов у розвідці «Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака». Дослідник розрізняє такі види «пам'яті слова» [223]:

– референційна: пригадування попередніх і наступних слів як реакція на певне слово;

- комбінаторна: допомагає розуміти метафори, загадки та ідіоми;
- звукова: пригадування близькозвучних слів;
- ритміко-синтаксична: пригадування усталених синтаксичних формул.

У контексті з'ясування механізмів інтертекстуальності вважаємо за доцільне схарактеризувати такі поняття, як «алюзія», «цитата» і «ремінісценція».

Усі фахові наукові джерела демонструють однаковість у визначенні терміна «цитата»: «дослівний уривок із тексту, твору або чийсь слова, що наводяться на письмі чи усно; випис, витяг» [219; 220; 221]. В іншому джерелі знаходимо: «(лат. cito – привожу), тематично, а також синтаксично або ритмічно обмежений фрагмент твору, який використовується в іншому творі як знак „чужого мовлення”, як покликання на зміст авторитетного джерела» [140, с. 389]. Подекуди цитата може використовуватися в обрамленні тексту, тобто виступати епіграфом або заголовком. Цитати бувають повними й неповними. Часто вони використовуються з метою економити художні засоби: легше покликуватися на чужий текст, ідеї якого вже давно відомі читачеві, ніж заново доводити вже відомі істини. Іноді цитати вводяться для «нарощення» смислу завдяки апеляції до відомого матеріалу.

Прийомам інтертекстуальності є також **алюзія** «(лат. allusion – натяк, дотеп) – стилістична фігура, яка використовується в художній, ораторській, науковій і буденній мові для більш рельєфного й більш повного окреслення певної реалії через співвіднесення її з аналогом, добре відомим із перебігу історичних подій, життя видатних людей, фольклору, літературних творів. Алюзія особливо утверджується в художньому мисленні ХХ ст., зокрема в європейському неоромантизмі, модернізмі, латиноамериканському романі, у романах-утопіях, в українській „хімерній” і „сільській” прозі, коли алюзивні міфологеми, філософеми й ідеологеми, як правило, структурують увесь твір. Найвищого піку алюзійне зображення сягнуло в постмодернізмі, здобувши незаперечне право на понятійну автономію» [277].

Алюзія характеризується випадковою наявністю в тексті лише частини

інтертекстеми, однак може репродукувати у свідомості читача повний обсяг запозиченого елемента.

Інший інструмент інтертексту – **ремінісценція** (від лат. *reminiscentia* – спогад) розглядається «в художньому творі (переважно поетичному) як окремі межі, навіяні мимовільним або навмисним запозиченням образів або ритміко-синтаксичних ходів з іншого твору (чужого, інколи свого)» [221]. Окремі науковці (Н. Фатєєва) погоджуються у тому, що «ремінісценція – відсилання не до тексту, а до певних упізнаваних подій із життя іншого автора, діяча мистецтва, історичної чи культурної події» [250, с. 133].

Підґрунтям ремінісценції як елементу художньої системи є процес, який досліджується у психології: **«Ремінісценція** – явище поліпшення пам'яті. Відповідно до основного закону збереження (Р. Еббінгауз, Німеччина), відтворення завченого матеріалу з часом повинно погіршуватися. Усупереч цьому, явище ремінісценції полягає в тому, що відтворення матеріалу через певний час від моменту його запам'ятовування дає кращі результати, ніж безпосередньо після нього. При цьому спостерігається не лише відтворення елементів, які не могли бути відтворені відразу після заучування, але й загальне покращення відтворення. Виявлені численні чинники, що визначають силу ремінісценції: швидкість подання матеріалу, розподіл вправ у часі, ступінь заучування, схожість окремих частин матеріалу, його обсяг. Незважаючи на велику кількість гіпотез про природу ремінісценції, єдиного пояснення цього явища в психології не існує» [85, с. 326]. Таким чином, теорія інтертекстуальності має широку міждисциплінарну інтеграцію.

З'ясувавши значення основних термінів, які сприяють розкриттю сутності інтертекстуальності, вбачаємо за необхідне розглянути й такі поняття, як «фальсифікація» та «стилізація».

Термін «фальсифікація» широко вживаний у різних галузях життєдіяльності, однак досі залишається осторонь літературознавчих студій. У фахових літературних джерелах це поняття не використовується для позначення художнього явища чи жанру (Н. Копистянська «Жанр, жанрова

система у просторі літературознавства» [118]), натомість уживаються терміни «плагіат», «стилізація», «пастиш». Проте певні дослідники фольклору вважають, що практика редагування і фальсифікації народних текстів була невід'ємним атрибутом збирацької та едиційної діяльності [56; 109; 110; 164].

З іншого боку, Н. Копистянська та Н. Тихолоз, досліджуючи вплив фольклорних жанрів на літературні, стверджують, що збирацька та едиційна діяльність (редагування/фальсифікація) є проміжною ланкою між народним і власне авторським твором.

Н. Копистянська в монографії «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» [118] стверджує, що найбільше фальсифікацій з'являється на хронологічних етапах, що позначені важливими подіями для народу (національно-визвольні війни, революції). Однак при виникненні білих плям чи лакун у народному епосі про героїчні події письменники (вони ж – фальсифікатори) створюють парафольклорні твори (наприклад, легенди, думи). Саме таким чином заповнюються лакуни – порожні місця в героїчному епосі. Однак такі «заповнення» створює не народ, а письменник.

Відзначимо, що такі буремні події, свідком яких став М. Хвильовий, не могли не спровокувати митців-сучасників до продукування парафольклорних новоутворень, принаймні у формі стилізацій.

У наведеній системі власне інтертекстуальної термінології необхідно також назвати поняття *інтертекстемі, інтексти, засоби вираження прецедентності, маркери інтертекстуальності* [89]. Ця синонімічна низка позначає види включень чужого тексту. Зокрема, до вузького тлумачення інтертекстуальності вдається і А. Жулинська: «Ми розуміємо інтертекстуальність як багатоаспектну психолінгвістичну категорію тексту, яка вказує на його комунікативні відношення з іншими текстами на змістовому, лексичному, синтаксичному і стилістичному рівнях, вираженими мовними маркерами – інтретекстемами. Інтертекстемі в нашому розумінні – це лінгвістичні засоби реалізації інтертекстуальних зв'язків» [89, с. 75].

Підбиваючи підсумки огляду основних теорій інтертекстуальності,

можемо зазначити:

- представлені теорії можна об'єднати у дві групи (за В. Чернявською – концепції): із «широким» розумінням поняття інтертекстуальності (Р. Барт, М. Бахтін, Ж. Дерріда, Ж. Женнет, Ю. Крістева тощо) і з «вузьким» – І. Арнольд, А. Жулинська, Н. Кузьміна, Н. Фатєєва тощо. Представники першої групи пропонують літературознавче розуміння терміна (ідеться про будь-які міжтекстуальні зв'язки), а другої – лінгвістичне (марковані зв'язки). Унаслідок порівняльного аналізу ми з'ясували, що ці концепції не протистоять одна одній. Тому вважаємо доцільним у нашій студії зупинитися на використанні широкого підходу в інтертекстуальному аналізі (виявлення зв'язків між текстами на різних рівнях, і, як наслідок, – використання відповідної термінології – «алюзія», «ремінісценція» тощо), доповнивши його окремими положеннями лінгвістичного (відшуковування маркованої і свідомої приступності, зокрема використання термінів «цитата» й «інтертекстема»).

Другим концептуальним терміном нашого дослідження є «художній світ». Незважаючи на те, що темою і завданнями дисертації передбачено з'ясування лише інтертекстуального аспекту художнього світу, вважаємо за необхідне в загальних рисах схарактеризувати розвиток цього терміна в теорії літератури. Окремі сучасні літературознавці, зокрема Г. Ключек [111], наголошує, що це словосполучення часто вживається як частина тем дисертацій чи інших наукових робіт, проте автори не вважають за потрібне присутньо описати цей термін, що так і залишається на узбіччі термінологічної бази розвідок.

Це поняття вперше з'явилося в той самий час, що й поняття інтертекстуальність – у 1968 році. Його описав Д. Лихачов у роботі «Внутренний мир художественного произведения» [145], обґрунтувавши потребу аналізувати твір як цілісність і лише з позиції його внутрішнього універсуму: «Вивчення світу художнього твору має низку важливих літературознавчих сторін. Дослідник внутрішнього світу твору словесного мистецтва розглядає форму і зміст твору в нерозривній єдності. Художній світ

твору об'єднує ідейний вияв твору з характером його сюжету, фабули, інтриги. Він має безпосередньо стосуватися стилю мови твору. Але найголовніше: художній світ словесного твору має внутрішню єдність, яка визначається загальним стилем твору чи автора, стилем літературної течії чи „стилем епохи”» [145, с. 87].

Г. Ключек у статті «”Художній світ” як категоріальне поняття» стверджує, що «художній світ – фундаментально-змістовий засіб, феномен, утворений подвійною інтенціональністю, витворений інтенцією митця, скоригований у процесі сприймання інтенцією реципієнта» [111].

Таким чином, художній світ М. Хвильового у нашій роботі представлений структурованим, дослідження локалізується в межах інтертекстуальних інтенцій автора й читача (відповідно до визначення художнього світу) або хоча б одного з них (відповідно до визначення інтертекстуальності).

### **Висновки до розділу 1**

Опрацювання рецепції творчості Миколи Хвильового з метою простежити основні тенденції в дослідженні його доробку дало можливість дійти таких висновків.

Період прижиттєвої критики презентований працями тих дослідників, які закидали сліпе наслідування рис творчої манери, особливо російських, письменників (В. Юринець, М. Чирков та ін.), проте є й відгуки зі знаком «плюс» – О. Дорошкевич, М. Зеров. Уже на етапі 20-х років знаходимо констатацію того, що художній світ М. Хвильового – це складна неоднорідна структура, у яку вмонтовані цілі чужорідні коди. І саме це дає змогу говорити про твори автора як про «шаради» (О. Дорошкевич).

Наступний етап (1933–1980) є не надто плідним в інтертекстуальному прочитанні робіт М. Хвильового на теренах вітчизняної літературознавчої науки, але ситуацію покращив внесок представників зарубіжної україністики, які вказували на літературні впливи (Д. Донцов, Є. Маланюк, М. Шкандрій та ін.). Утім, у цих працях лише констатується наявність інтертекстуальних

зв'язків, але не були досліджені механізми взаємодії текстів, не описане значення таких «зчеплень».

Найбільш плідним виявився період, що розпочався наприкінці 1980-х років, а особливо в перші десятиліття XXI століття, адже саме в цей час з'являються розвідки, у яких містяться елементи власне інтертекстуального аналізу, здебільшого малої прози М. Хвильового. Це монографія Ю. Безхутрого, дослідження В. Зенгви, Н. Коробкової, Л. Плюща, З. Сергійчук та ін. Саме на цьому етапі започатковано глибоке наукове вивчення творів письменника, всебічно досліджується його художній світ. Спостерігаються також пошуки кабалістичної символіки, і герменевтичні, й антропософські, й антропологічні розвідки. Ідейний зміст творів М. Хвильового почали прочитувати за допомогою різних методик, а отже, художній світ митця постав перед читачем варіативним і збагаченим.

Однак попри таке різноманіття сучасних рецепцій дотепер немає власне інтертекстуальних студій. Це дає нам можливість, спираючись на досвід попередників, які подеколи здійснювали спроби в цьому напрямі (З. Сергійчук, Н. Коробкова, О. Муслієнко та ін.), розкрити структуру художнього світу М. Хвильового в інтертекстуальному аспекті.

Обґрунтовуючи теоретичні засади та методологічну основу нашого дослідження, можемо підсумувати:

- опрацювання праць із теорії інтертекстуальності (І. Арнольд, Ч. Базерман, Р. Барт, М. Бахтін, Ж. Женнет та ін.) засвідчує, що єдиного формулювання дефініції системи *інтер/текст/уальність* немає;

- сам термін «інтертекстуальність» теоретики трактують по-різному, але виділяється одна основна спільна домінанта – наявність зв'язку принаймні двох текстів, один із яких є основним, тобто саме в його межах утворюється новий смисл;

- розглянуті теоретичні положення представлені двома концепціями – широкою та вузькою (за визначенням окремих дослідників – літературознавчою та лінгвістичною відповідно);



- на виконання поставленої мети і завдань нашого дослідження вважаємо за доцільне пристати до літературознавчого підходу з залученням окремих положень лінгвістичного. Наприклад, використання поняття *інтертекстем* як одиниці інтертексту (знаку присутності іншого тексту) дає можливість систематизувати виявлені знаки та виокремити їхні основні групи за походженням (джерелом) – біблійні, літературні тощо, а також проаналізувати їхнє смислове навантаження;

- наступним важливим моментом є думка про факультативний та обов'язковий інтертекст (М. Ріффатер). Тобто деколи присутність іншого тексту довести неможливо, більше того – у таких доведеннях немає потреби, адже без прямих указівок чи маркувань автора інтертекстуалізація могла проходити несвідомо. Отже, можна лише констатувати можливість того чи того зчеплення, прийняти його як презумпцію інтертексту.

Крім того, аналізувати художній світ в інтертекстуальному аспекті неможливо цілком без урахування інтермедіальності творів, наприклад тих, що у складі збірок «Сині етюди» або «Осінь» (чи тих, що були опубліковані поза збірками, – новела «Арабески»). М. Хвильовий визначив жанр оповідань та новел заголовком збірки, що апріорі робить їх спочатку інтермедіальними, і лише після детального аналізу – інтертекстуальними.

Отже, застосування інтертекстуального методу, репрезентованого комбінацією літературознавчого та лінгвістичного підходів, є перспективним для дослідження структури художнього світу М. Хвильового.

## РОЗДІЛ 2

### ІНТЕРТЕКСТ У СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ МАЛОЇ ПРОЗИ М. ХВИЛЬОВОГО

Прозова творчість М. Хвильового є багатим матеріалом для дослідження, особливо для виявлення інтертекстуальних елементів, що засвідчують сучасні літературознавчі студії. Оповідання, що увійшли до збірок «Сині етюди» та «Осінь», є не лише найбільш відчитуваними в доробку письменника і за його життя, і по смерті, а й справді стали визначальними для його творчості – тією основою, що характеризує Хвильового як прозаїка та формує структуру його художнього світу.

Метою цього розділу є аналіз інтертекстуальних зв'язків оповідань та новел у складі збірок «Сині етюди» та «Осінь», а саме:

- виділення основних інтертекстем та об'єднання їх у групи залежно від походження;
- з'ясування тих додаткових смислів, які привносять виявлені інтертекстуальні елементи.

Задля забезпечення ґрунтовного подання результатів дослідження обрано дві стратегії:

- детальний інтертекстуальний аналіз окремо взятого твору з виявленням інтертекстем/інтермедіальних ресурсів/стилізації (фальсифікації) у структурі його художнього світу (тобто – виявлення локального інтертексту);
- інтертекстуальний аналіз низки творів на підставі спільних інтертекстуальних мотивів (тобто – виявлення загального для декількох творів інтертексту).

Із метою виконання поставленої мети вважаємо за доцільне почати аналіз малих прозових творів М. Хвильового з виявлення інтертекстем біблійного походження. Такий вибір обґрунтований тим, що в науковій рецепції творчості досліджуваного письменника вже робилися спроби проаналізувати зв'язок між

Святим Письмом та оповіданнями й новелами автора «Синіх етюдів» (В. Агеева, Ю. Безхутрий, І. Констанкевич та ін.), проте студії у цьому напрямку не завжди розгорталися в межах інтертекстуальної теорії.

### **2.1. Біблійні інтертекстеми в структурі оповідань**

Як уже зазначалося вище, дослідники творчості М. Хвильового наголошували на тому, що в структурі художнього світу письменника наявні біблійні/євангельські мотиви (Ю. Безхутрий), християнські міфологеми (І. Констанкевич), нарешті, топоси сакрального (А. Землянська). Цей перелік не є вичерпаним, таке різноманіття в науковій інтерпретації оповідань збірки дає підстави для аналізу їх в інтертекстуальному аспекті: виявленні старозаповітних та новозаповітних інтертекстем.

Одним із найскладніших для аналізу [24, с. 71], у тому числі з точки зору інтертекстуальної теорії є оповідання «Лілюлі» (детальніше оповідання буде проаналізоване далі), чіткий зв'язок якого простежується з Біблією, на що нас наштовхує ім'я головного героя. Ізмаїл Огре є типовим представником цілого покоління інтелігентів, які так і не змогли пристосуватися до нової ідеології та реальності. Таким є й образ старозаповітного Ізмаїла, сина Авраама і служниці – єгиптянки Агар. Цей син – незаконний, якщо можна висловитися таким чином – «побічний», адже Авраам мав законно народженого сина від дружини – Ісаака. Справді, ці два образи є своєрідними «попутниками», але кожен, звичайно, у своєму контекстуальному середовищі.

Фундаментальним принципом християнства є принцип любові до ближнього, адже любити потрібно не тільки друга і прихильника, але й ворога (з чим упоратися досить важко, це вимагає сильної душевної й духовної напруги), і немає іншої важливішої настанови для християнина. Любити по-справжньому і по-християнськи вміє мадам Фур'є: «Вона всіх любить, всі для неї друзі: і нарком, і провокатор – це логіка її любові» [256, с. 190].

Уже згадувалося, що одним із претекстів оповідання «Лілюлі» є однойменна п'єса Р. Роллана, але це не єдиний твір цього автора, що так чи так

інтертекстуально пов'язаний із творами М. Хвильового. Близькою за часом є й повість Р. Роллана «П'єр і Люс» [205], у якій розповідається про події 29 березня 1918 р. Німецька бомба впала на церкву Сен-Жерве в Парижі й поховала заживо 165 людей, серед яких були й головні герої. В останню мить свого життя Люс говорить П'єру: «Усе для мене – любов. Я люблю все, і все любить мене» [205]. Автор змальовує власне християнську любов, про яку йдеться у Біблії. Це не просто почуттєва категорія (з огляду на те, що герої повісті – закохані), але й трансцедентна. У такому вираженні її відтворює мадам Фур'є.

Про любов у душі «Пісні над піснями царя Соломона» говорить і Хая з оповідання «Свиня»: «...сильна любов перемагає нелюбов, і нелюбов любить» [256, с. 135] і «Я знаю, він мене любить до божевілля. Хай же переможе мою нелюбов» [256, с. 13]. Нагадаємо, що «Пісня над піснями» розповідає про кохання царя Соломона до служниці Суламіф. Цей розділ Біблії рясніє поетичними відступами, присвяченими красі Суламіф, пристрасно змальовується любов між чоловіком і жінкою. Справді, така любов всеперемагаюча (про що, власне, і говорила Хая), адже може перемогти навіть смерть: «Поклади мене, як печатку, на серце своє, як печатку, на руку твою: бо сильна, як смерть, любов» [Пісня Пісень 8:6-7].

У новелі «Кіт у чоботях» маємо інтертекстуальний зв'язок із цим же розділом Біблії, проте тут автор удається до значних трансформацій. Попри те, що М. Хвильовий уживає інтертекстему, за якою ми впізнаємо можливий претекст, від теми любові між чоловіком і жінкою в сюжеті новели залишилося небагато:

«– Я не можу: треба, щоб була *пісня пісень* (курсив наш. – Б.Т.), треба, щоб був –

Гімн» [256, с. 45].

Або: «Я зовсім не роман пишу, а тільки маленьку *пісню*» [256, с. 45].

Отже, автор, як можемо припустити, використовує «Пісню над піснями» як своєрідне джерело інтертекстем, інтерпретацією яких стають різні описи

любові як трансцедентної категорії, проте задля відтінення найвищого вираження цього поняття (наприклад, любові до ближнього мадам Фур'є) М. Хвильовий уводять у новелу «Кіт у чоботях» мотив дітовбивства. Так, головна героїня втратила свою дитину – її «повісив на ліхтарі козак», але автор наголошує, що це «не диво», бо «було ще й не таке». Протиставляючи інтертекстему кохання в біблійному розумінні (як у згаданій «Пісні над піснями царя Соломона»), М. Хвильовий не без натуралізму й іронії говорить устами героїв про вільне кохання («чи можна любити двох?»), про аборти, про «холосту жінчину» тощо.

Такий антагонізм бажаного і реального хвилював митця, спонукав до творчих роздумів про глибоку сутність людини як Божого створіння, що здатна мислити й відчувати трансцедентними категоріями. Однак на якомусь етапі історичного розвитку ця здатність притуплюється й навіть переходить у фазу активного негативізму.

Відмовитися від багатовікової християнської традиції на користь нового ладу і нових канонів було досить важко, тому неминуче виникали певні синтетичні поняття, які знайшли своє відображення у творчості М. Хвильового. Про наявність «комуністичного євангелія» йдеться в окремих творах, зокрема про нього говорить головний герой оповідання «Синій листопад» Вадим, перебуваючи на смертному одрі (отже, говорить про найважливіше для нього): «Християни мають своє євангеліє. І ми... Так, Маріє...» [256, с. 98].

В оповіданні «Кімната ч. 2» одна з героїнь, Горпина, «товста баба і євангелістка» [256, с. 222], часто звертається до оточуючих із релігійними настановами, що певним чином їх дратує: «– Зазирни, моє чадо, в євангеліє від Матвія. Комендант „гнув“ матом т. д.» [256, с. 223].

Автор не випадково звертає увагу читача саме на Євангеліє від Матвія. Воно відрізняється від інших синоптичних (оглядових) євангелій тим, що в ньому подана найбільша кількість звернень («слів») Ісуса Христа. Дещо менша кількість висловлювань міститься в Євангелії від Луки. У двох останніх вони або зредуковані, або майже не представлені (Євангеліє від Івана має суттєві

відмінності від трьох інших). Крім того, Євангеліє від Матвія – єдине, де наведена розповідь про таку загальновідому релігійну екзекуцію, як побиття немовлят царем Іродом: «Глас в Рамі чути, плач і ридання, і голосіння велике: Рахіль плаче за дітьми своїми, не хоче втішитися, бо їх немає» [Мт. 2: 18]. Оповідання «Кімната ч. 2» містить багато трансформованих інтертекстуальних покликань на цю страшну подію: за стіною головні герої весь час чують плач дитини («за стіною ... кричала дитина» [256, с. 137, 138]). Більше того, Макс, блукаючи по місту, знаходить вітрину з фотографіями закатованих (чи не Іродом радянського часу?) дітей: «Пильно дивився на фотографії дітей з тоненькими ніжками і набряклими черевами» [256, с. 143].

Сама ж Вівдя взагалі не вважає за потрібне народжувати дітей, щоб не примножувати нікчемність у світі: «не треба плодити дітей...» [256, с. 137]. Дітовбивство в М. Хвильового досягає апогею цинічності у творі «Чумаківська комуна»: «... До Андрія підходить Варвара й оповідає про яму – недалеко яма, куди черниці скидали колись „незаконних” немовлят: опороситься черниця і запричаститься таємниці вбивства» [256, с. 167].

Автор таким чином підкреслює загальний духовний занепад. У наведеній цитаті чітко простежується зародження мотиву вбивства ближнього в тому варіанті, в якому воно постає в новелі «Я (Романтика)» та повісті «Вальдшнепи».

В оповіданні «Кімната ч. 2» спостерігаються не лише згадки про канонічні священні книги, але й про такий «апокриф», як євангеліє від Маркса: «І ось вона (Христина) відчуває, що їй хочеться стати на коліна. До болю хочеться ... Десь гавкав собака. Стала. Простягнула руки в простір, і їй стало солодко. „Невже я молюсь?” Підскочила: „Кому?” А в голову: „Економічне вчення К. Маркса – К. Кавтського...”» [256, с. 231].

Цікаво, що в Р. Роллана, а саме у п'єсі «Лілюлі», теж містяться сповнені сарказмом репліки Натовпу, що речитативом співає: «... святий Мах і святий Вермахт, – святий Кант, святий Крупп. ..., – *святе Євангеліє від Бісмарка і Маркса* (курсив наш. – Т. Б.)» [204]. Зауважмо, що з-поміж імен філософів

названі саме ті, праці яких студіював Макс з «Кімнати ч. 2».

Підміна оприявнювалася в тодішньому суспільстві: одні догми змінювалися на інші, з'являлися нові вчення і пророки, про що застерігали ще тисячі років тому в уже згаданому Євангелії від Матвія: «Стережіться лжепророків, що приходять до вас в овечій одежі, а всередині – вовки хижі. По плодах їх пізнаєте їх. Чи збирають виноград на тернині ...?» [Мт. 7: 15].

Отже, євангельські інтертекстуальні елементи дають нам можливість виокремити один зі смислів оповідання «Кімната ч. 2», а саме: неможливо йти в обіцяне «світле» майбутнє, якщо воно тримається на лжедогмах. Чи є сенс «плодитися», якщо плід свідомо буде гнилий (на думку Вівді)? Ця латентна суїцидальність оповідання загалом і його героїв свідчить, зокрема, про загальний настрій у душі радянської епохи, окреслює єдиний можливий маршрут розвитку суспільства після того, як соціалізм досягне найвищої стадії розвитку, своєрідної кульмінації, як це було в книзі Дж. Орвела «1984» [179], коли вчення Старшого Брата стало істиною в останній інстанції: «...революції роблять для того, щоб встановити диктатуру. Мета насильства – насильство. Мета катування – катування. Так ось, мета влади – влада» [179]. Ця квінтесенція, попри те, що була висловлена значно пізніше (аж у 1949 році) передає сутність подій, описаних у творах М. Хвильового, які спричинили глибоку трагедію кожної особистості, до появи так званої 101-ї кімнати в житті героїв роману «1984» (хоч роман і був написаний пізніше за твір М. Хвильового) і до появи кімнати ч. 2 в житті Макса і Вівді.

Імпліцитний інтертекст з Євангелія від Матвія виявляємо й у оповіданні «Силуети». Головний герой твору, дядько Варфоломій, носить ім'я одного з апостолів, який відзначився тим, що проповідував у Малій Азії та залишив там це Євангеліє єврейською мовою. Показово, що кожен персонаж із «Силуетів» має біблійне ім'я (про це ми скажемо детальніше далі), навіть сторожа покинутої станції звать Матвій.

Не так детально, але досить концептуально використовує М. Хвильовий Євангеліє від Луки як джерело інтертексту. В оповіданні «Силуети» наявна

трансформована цитата саме з цього Євангелія й репрезентована як рефрен: «Слава у вишніх Богу, і на землі мир, у людях благовоління» [Лк. 2: 14]. Це слова воїнства небесного на честь народження Ісуса, яке автор намагається внести підтекстом, наводячи інтертекстему «віфлеємська зірка» й покликання самих героїв. Дема «говорить сентименти:

– Це не від Луки, а від повстання» [256, с. 82].

В оповіданні цитата-рефрен звучить як «слава в верхів'ях революції і на землі радість» [256, с. 82]. Через заміну оригінального слова «Бог» на слово «революція» автор досягає бажаного ефекту сакралізації революції: воїнство небесне постає крізь призму євангельського інтертексту воїнством революційним, зокрема герої твору (про них скажемо далі детальніше) носять імена святих.

Отже, використання М. Хвильовим інтертекстем, які чітко спрямовують читача на Євангеліє, має таке смислове навантаження:

- підкреслення та безперечний осуд загального духовного занепаду;
- наголошення на підміні старих, але важливих у християнстві категорій (любові до ближнього, ролі жінки тощо);
- підкреслення «святості віри» в ідеали Революції (й авторської в тому числі), а відтак – силу страждання від розчарування і зневіри.

Описуючи одного з головних героїв оповідання «Лілюлі», Альошу, автор підкреслює, що той «дивиться Голгофою, коли вели легендарного Христа на Голгофу ...» [256, с. 303]. Це асоціативно пов'язує його образ і з постаттю Сина Божого, і з жертвністю як загальною християнською категорією. Жертва Ісуса Христа заради порятунку людства в цьому випадку екстраполюється на жертву художника заради порятунку нації. Жодна битва, навіть із самим собою, не проходить без утрат, тому інтертекстема розп'ятого Христа використана і в повісті «П'єр і Люс» Р. Роллана. Однак образ Сина Божого постає перед нами дещо іншим (відмінним від біблійного і від того, що подає М. Хвильовий). Герої твору, заходячи до собору, звертаються до Ісуса як до друга: «Великий друже! Перед лицем твоїм я беру його, я беру її. Благослови нас! ...» [205].



Інакше вони розуміють і любов Бога до людства, і значення його жертви для порятунку душі:

«– Я думаю, що в цей день (Страсна п'ятниця. – Т. Б.), такий далекий від нас і такий близький, прийняв хресну муку той, що прийшов на землю, щоб зцілювати сліпих.

– Невже ти віриш у нього?

– Ні, Люс, більше не вірю. Але він завжди залишається другом тих, із ким він, хоча б один раз, розділив трапезу. А ти, ти знаєш його?

– Дуже мало ... але я, і не знаючи, люблю його ... за те, що він любив» [205].

Р. Роллан використовує образ Ісуса як «цілителя сліпих», адже ненависть, яка часто стає причиною міжусобиць і воєн, засліплює людство. Так, образ Христа трансформується в образ «великого друга». М. Хвильовий пропонує читачеві інші трансформації. З однією ми вже ознайомилися – це «легендарний» Христос – Альоша (наведений епітет не несе сакрального змісту і конотується у свідомості читача з народною творчістю). Іншу можна побачити в оповіданні «Свиня» – це «*христосик* (курсив наш. – Т. Б.) Карл Іванович, во благообразії: русява борідка, а в сірих очах смирення» [256, с. 207]. Головний герой буквально мучиться з Хаєю, адже любить її, однак вона не бачить у ньому чоловіка, оскільки зосереджена на своїй хворобі. Невипадково, на наш погляд, автор наділяє свою героїню саме такою хворобою, адже для Хаї, на відміну від Вівді з «Кімнати ч. 2», тепер не стоїть проблема розмноження. Саме таким чином мотив безпліддя виникає й розвивається в мотив дітовбивства (виражений через плач дітей) і в цьому оповіданні: «Мамо, заспокойте Соню, чого вона розкричалася? Покачайте...» [256, с. 211], «Закричали в коридорі Зоїні і мамині діти» [256, с. 213].

Образ «легендарного» Христа більш масштабний і докладніше розкритий в «Лілюлі», ніж образ «христосика» зі «Свині». Загальна частина, яка піддалася трансформації – це страждання й муки обох героїв. Альоша мучиться як художник, а Карл Іванович тільки як закоханий, саме тому простежується певна

градація. Художник страждає величною скорботою за багатьох, тому він і легендарний, а закоханий розіп'ятий лише власними емоціями, тому він навіть не Христос, а тільки «христосик».

Зовсім інакше зображений цей образ в оповіданні «Кімната ч. 2»: «Цю ніч їй снилися сни золоті, як ризи господні. Приходив Христос .... Такий золотий, такий золотий!» [256, с. 223]. У цьому випадку образ Ісуса Христа комплементарний з образом Горпини, яка суттєво відрізняється від Карла Івановича й Альоші. Вона не страждає, не любить, не є художником... І навіть не є головним персонажем твору. Ця героїня не подразнює свідомість читача майже нічим, адже перебуває в стані повної гармонії, натомість вона дратує інших героїв твору, які через спілкування з Горпиною оголюють підсвідоме бажання прагнути до Бога. Так, Вівдя готова просто дивитися в очі бабусі-євангелістки, бо в її очах бачить Христа.

По-іншому у творах М. Хвильового інтерпретується й образ Господа Бога. У п'єсі «Лілюлі» Р. Роллана Бог вульгаризований: «... є в ньому щось від розбагатілого пройдисвіта ... благородні жести, які набувають, проте, нальоту вульгарності в ті хвилини, коли він перестає стежити за собою, і тоді його пишні тиради віддають міським ... передмістям» [205, с. 201]. Це не могло, на нашу думку, не вплинути на твори українського письменника.

Абсолютно деградоване відчуття присутності (швидше – його абсолютної відсутності) Бога постає перед нами в оповіданні М. Хвильового «Бараки, що за містом». Головні герої – Юхим і Мазій – вірять у справедливість і майже святість свого наміру «приштопати декого», як сказано було в плакаті (написане в ньому для героїв за силою своєї дії порівнюється хіба що з заповіддю на скрижалі). Для більш повної картини М. Хвильовий уводить у текст лайку зі згадуванням Бога: «Д'ех, мать твою бог любив!» [256, с. 199], «Мать твою в боженят піднебесних!» [256, с. 200], «Вилаявся в бога і богородицю і пішов у палату» [256, с. 202]. Звичайно, це лише доповнює загальну картину глибокого морального, психологічного, а в цьому творі і психічного занепаду соціуму, який допустив знецінення найбільшого скарбу,

даного Богом, – життя (згадаймо про дітовбивство, здійснюване черницями, а також про «цурпалки людського м'яса» в цьому ж оповіданні).

Амбівалентність віри була невід'ємною частиною тогочасного суспільства: люди вірили і не вірили одночасно, отже, віра була всюди, проте її не було ніде. Про це говорить М. Хвильовий в оповіданні «На глухій шляху»: «а то ще буває з Богом. Діти:

– Ми в класі в Бога віримо, а вдома не віримо, бо й Наталя Миколаївна вдома вірить: ми бачили.

І ще:

– Наталю Миколаївно! А навіщо ви ікону зняли?

– Ах, діти, ікон уже в класі не можна вішати: наробраз не дозволяє» [256, с. 65].

Отже, викладене дозволяє стверджувати, що мала проза М. Хвильового містить у своїй структурі інтертестими біблійного походження. Серед них образ Господа Бога й Ісуса Христа, які збагачують твори такими новими смислами:

- у текстах спостерігається певне протиставлення образу Бога і Христа: Бог виступає уособленням Старого, а Христос – Нового Заповіту. Саме з цієї причини образ Сина Божого має більше позитивних трансформант, які, своєю чергою, несуть уже віддалені від християнства значення. Це і [новий] митець (Альоша), якому не дає творити усталена дійсність, це і [новий] чоловік (Карл), який не може реалізуватися в стосунках із жінкою;

- поряд із зазначеними інтертекстами М. Хвильовий використовує прийом: Христос ніби «виглядає» з очей героїв (Альоша «дивиться Голгофою», у Карла й у Горпини в очах «смирнення» і Бог відповідно). Автор підкреслює найголовнішу думку в християнстві – Бог живе в душі, а отже, Його не можна заборонити.

Крім проаналізованих вище інтертекстем, до новозаповітних належить і образ Богоматері (Марії), який посідає питоме місце у системі образів збірки.

В оповіданні «Із Вариніої біографії» головна героїня народжує сина від «Серьоги, командира отлічного і пропагандиста небикнаведеного» [256, с. 317],

причому вагітність дівчини сприймається з ідеологічного погляду – як комуністична пропаганда.

Уривок, у якому автор змальовує пологи, дечим нагадує народження Божого Сина, тобто Різдво з усіма атрибутами: тут і волхви (артилеристи й партизани, зокрема, товариш Матвій та Іван Панасович, яких можна потрактувати як євангелістів Матвія та Івана), і зоря віфлеємська, яка, до речі, червона, як кров, тут і маля Ісус: «Лежить собі Варя...в клуні, а їй здається, що лежить вона десь за тисячу верстов, десь бог знає де, мало не на небесах. І, значить, дивиться Варя в ворота. І бачить Варя: на сході сходить зоря. Така велика й така червона, як кров... І ніч» [256, с. 329].

Попри те, що жанр твору – оповідання, автор усе ж почасти вдається до стилізації біографічно-мемуарної оповіді. Наявність у творі чіткої хронологічної таблиці може викликати ілюзію мемуару, і це вказує на свідомий хід автора, адже біблійне ім'я героїні в поєднанні з біографією й біблійно-церковними топонімами (наприклад, Богодухів, Монастирська) створює враження жанру житійної літератури (маємо на увазі Життя Святих).

У християнській традиції Варвара – великомучениця, яка була надто вродливою, тому батько збудував для неї вежу, щоб заховати доньку від прихильників. Але йому стає відомо, що донька таємно прийняла християнство, тому її жорстоко катують і врешті-решт батько власноруч відрубав їй голову.

М. Хвильовий у передмові до твору дає відповідь на деякі критичні коментарі щодо образу Варвари: «...запліднена ідеями революційного класу дрібна буржуазія відчула „щось таке, що з його власті їй уже ніколи не вирватись”. І коли дрібнобуржуазна Варя з Монастирської, народивши сина, не найшла світліших порівнянь, як порівняти себе із богородицею, то чому автор мусить робити з неї щось інше?» [256, с. 421].

Отже, образ головної героїні – це трансформований образ Богоматері, яка набуває «робітничо-селянського» забарвлення й постає в інших оповіданнях М. Хвильового, як-от: в оповіданні «Життя» Оксана вагітна від комуніста (сюжетна канва буквально перенесена з незначними змінами, схрещена

інтертекстуально з творами «Ніч перед Різдом» М. Гоголя через образ Оксани й поемою «Катерина» Т. Шевченка). Вона зберігає таємницю зачаття й не наважується сказати про це навіть найближчій подрузі.

У новелі «Юрко» М. Хвильовий ніби дає мистецьку відповідь закидам про те, що в образі Варі він створив «робітничо-селянську богородицю». Недарма один із героїв, Остап, говорить: «...Так, як почнеш шукати правди, то, гляди, і залізеши у кривду (курсив наш. – Т. Б.). А чоловік я темний, хоч і пролетаріат. Ну, а Наталка хай ходить до вас, я нічого не імію. Лиш би не в шалапути, не люблю я їх: по-свинячому шукають правди, богородиць наробляють – один розбрат (курсив наш. – Т. Б.)» [256, с. 55]. Репліка досить прозора і разом із попереднім аналізованим твором утворює автоінтертекст. Окрім того, твір має певний сакральний зміст, який є до якоїсь міри латентним, адже на першому плані ідеологічне наповнення («доба епізодичних»), наявний і любовно-еротичний мотив (розгортається між Наталкою та Юрком). Остап, попри свою мамулуватість і темність, висловлює концептуальні для оточення речі (спершу про богородицю) про революцію: «От тобі революція: і не видно її, і видно її. Як ота благодать з неба... (курсив наш. – Т. Б.)» [256, с. 56]. Пошуки ж правди, які приводять до кривди, – глибока філософська думка, реконструйована автором із глибин українського фольклору (використання концептуальної системи «правда-кривда» можна простежити в багатьох народних жанрах) і розвинена у власних творах.

Інакше образ Марії поданий в оповіданні «Синій листопад». Звертаємо увагу, що саме в цьому творі героїня, яка нібито несе біблійний первінь, позбавлена жіночої потенції: вона «остання з могікан», не пішла, на відміну від інших жінок революції, «плодити дітей». Ця «богородиця» – у шинелі (згадка про цей елемент одягу); крім того, автор так її описує: «...Марія – крапка. Збіглась у грудку, й не видно. А зіниці й білки зеленіють. Сама говорила: песик революції – тяв, тяв! Але не прибудилась: знала Фігнер і ще багато» [256, с. 89]. Ідеться про Віру Фігнер, діячку дореволюційного часу (учасниця групи «Народна воля», авторка кількох терористичних актів), у пореволюційні

роки займалася громадською та літературною діяльністю.

Найбільш насиченим біблійними образами є, на нашу думку, оповідання «Силуети». Як зазначив Ю. Безхутрий, «імена всіх персонажів тексту мають дотичність до новозаповітної історії. Варфоломій – один із дванадцяти апостолів; Стефан – один із перших семи дияконів і першомученик; Вероніка – жінка, яка підійшла до Ісуса, коли він ніс свій хрест на Голгофу, і витерла піт із його чола» [24, с. 182–183]. Навіть Дему, який пише славнозвісне пророцтво з Біблії, дослідник потрактує як Деміурга, а його напис – як вирок новоствореній державі: вона «порахована, зважена і поділена». Ця думка посилюється й наявністю нульового екфразису (портрет Коцюбинського) та інтертекстуальним покликанням на образок М. Коцюбинського «Він іде» [126], про що говорить Стефан. При уважному зіставленні цих елементів можемо виділити кілька спільних рис.

По-перше, біблійний мотив обох творів. М. Коцюбинський описує єврейську спільноту, яка переймається, «чи одмінять процесію з образом спаса» [126, с. 227]. У творі є своя пророчиця, стара сліпа Естерка (це теж біблійне ім'я зі Старого Заповіту), яка на прохання Абрума описує події, що невдовзі відбудуться. Це викликає в слухачів жах, адже майбутнє дуже нагадує Апокаліпсис: «Я бачу звірів...скрізь звірів...В очах у них вогонь, а на зубах кров...людська, червона... А в серці мають червону жадобу... Вони несуть свого бога...(курсив наш. – Т. Б.)» [126, с. 230]. Або читаємо далі: «А їхні попи співають і чорними устами хвалять (курсив наш. – Т. Б.) господа бога, а на ризах у них кров...людська кров... І ричать разом із попами криваві звірі, і розбивають об камінь голови діток маленьких ...Ай-вай!» [126, с. 230]. Щодо останнього фрагмента, то можемо нагадати, що дядько Варфоломій повсякчас «ретельно хрестить уста», що ж до першого, то якщо в М. Коцюбинського йдеться про дві віри (відповідно, юдаїзм і православ'я), і в цьому контексті розмова про «іншого бога» може здатися зрозумілою, то в М. Хвильового концепт віри й поява «іншого бога» набувають ідеологічного забарвлення. Проте важливим тут є також мотив богоборства: сліпа Естерка звертається до

процесії (яка несе образ спаса): «Слухай ти, жидівський сину!... Ти знов ідеш? Ти, що одняв моїх дітей! Ти знов благословиш проливати кров...? ...Спинись... Доволі крові...» [126, с. 235]. Тож маємо інакшу інтерпретацію образу Ісуса порівняно з «христосиком», «легендарним Христом» у М. Хвильового та Ісусом-другом у Р. Роллана: свято Преображення Господнього (спас) – це одкровення усіх проявів Святої Трійці, демонстрація людського й Божого первнів Ісуса, а отже, – його амбівалентності. У творі це презентується принаймні у двох варіантах – Син Божий і «жидівський син».

Навіть крізь призму прочитання «Силуетів» через «Він іде» знаходимо підтвердження думки Деми про «приреченість» такої держави: «Оті „політики”! Вони хочуть пролити кров, яка впаде на наші ж голови. Вони викличуть помсту – і помста, як вовк, пожере наші діти, увесь спокійний народ!.. Ай-вай!» [126, с. 228].

Насамкінець, говорячи про біблійний інтертекст, не можна не звернути увагу на інтермедіальний аспект, а саме наявність екфразисів в оповіданні «Силуети». Нас цікавить біблійний екфразис (про портрети Мікеланджело та інших митців скажемо пізніше), а саме: споглядаючи Вероніку в калошах на босу ногу, дядько Варфоломій ніби прозріває і думає «Вероніка – жона», тут же згадує якийсь портрет із Третьяковської галереї.

Зібравши всі маркери (прозріння дядька Варфоломія, порівняння Вероніки з «жоною», а не з жінкою, скажімо, згадка про Третьяковку), упізнаємо картини М. Нестерова, а саме одну з них – «Видіння отроку Варфоломею» (1889–1890), яку П. Третьяков придбав у автора ще за життя для своєї колекції, а також низку картин, умовно названих сучасниками «роман у картинах», на яких митець писав свою загиблу дружину здебільшого в образі страдниці (наприклад, «Христова наречена»). Описуючи життєвий і творчий шлях художника, С. Дурилін так схарактеризував образ «нестеровської дівчини»: «Як Тургенєв, який написав Асю, Лізу та інших їхніх сестер і подруг, створив свій жіночий образ, і досить сказати: „тургенєвські дівчата”, щоб молодша сестра пушкінської Тетяни постала перед нами, так достатньо

вимовити „нестеровська дівчина”, щоб з’явилося перед нами живе обличчя дівчини з народу, поетичний образ, нерозривний із тихим сумом» [81]. Це перегукується з оновленою Веронікою М. Хвильового, яка «йшла в калошах на босу ногу, без хустки, в якімсь архаїчного покрою пальті. Йшла, похиливши голову, біля *бюста Артема* (курсив наш. – Т. Б.)» [256, с. 80]. Невипадковий екфразис у цьому фрагменті (бюст Артема) ускладнює його в смисловому відношенні. Вочевидь, ідеться про відомого на той час революціонера Ф. Сергеева (так званий «товариш Артем», 1883–1921), який вирізнявся принциповістю у політичних поглядах. Артем усе своє життя обстоював інтереси партії, про що висловився в листі у 1912 р.: «Я ніколи, я так думаю, не зраджу рухові, частиною якого я став.... Не тому, що я дав ганібалову клятву, а лише тому, що я не можу бути не мною» [11].

Відомо, що після смерті революціонера в 1921 році Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет оголосив конкурс на найкращий пам’ятник Артему, у якому переміг І. Кавалерідзе. Його проект був реалізований лише в 1924 р. в м. Артемівськ. Однак новела «Силуети» вперше була опублікована в 1923 р. (журнал «Червоний шлях»). Крім того, у творі згадується не пам’ятник, а бюст, авторство й місце розташування якого встановити складно. Тут екфразисна модель із нульовим ступенем ідентифікації, тобто не співвідноситься із першоджерелом (принаймні, в уривку не містяться маркери, за якими можна встановити його). Таким чином, ідеться про артефакт, у якого могло й не бути реального прототипу, тобто М. Хвильовий навантажує екфразисом згаданий фрагмент, імовірно, щоб надати йому певної ідеологічності, а не естетичності, а також візуалізувати внутрішні процеси свідомості героїні.

Так, сюжет «Вероніка і Христос» дуже поширений у живописі, ми ж уточнимо, що ця тема характерна для живопису доби Відродження, наприклад, у доробку Ель Греко є картина «Свята Вероніка» (1579).

У композиції інших творів проглядаються й інші біблійні екфразиси. Наприклад, в оповіданні «Шляхетне гніздо», яке має потужний



інтертекстуальний зв'язок із романом І. Тургенєва «Дворянське гніздо» [240], про що скажемо далі, очільниця цілого роду Папуців, бабуся, часто молиться, зокрема рано-вранці в неї вже горить лампадка «Божа Мати із Сином». Це звичайний для ікон сюжет, проте у творі має інше, більш мирське, ніж релігійне, навантаження: це і символ єдності покоління батьків і дітей, якого вже немає в мастку Папуців, і данина традиціям попередніх поколінь, які ламає нова епоха – більшовицька.

Крім наведених інтертекстуальних конструкцій, спостерігається ще одна – «підтекст у підтексті»: в оповіданні «Силуети» міститься пряме покликання на твори П. Тичини: «А вітер на арфі грав, як у книзі „Золотий гомін”» [256, с. 81].

Відомо, що «Золотий гомін» – це «збірка збірок», опублікована в 1922 р. До неї увійшли поезії й із «Сонячних кларнетів», і з «Замість сонетів і октав», і з «Плуга». М. Хвильовий наводить цитату з вірша «Іще пташки в дзвінких піснях блакитний день купають...»:

Іще пташки в дзвінких піснях блакитний день купають,  
Ще половіє злотом хвиль на сонці жита риза  
(Вітри лежать, *вітри на арфу грають*); –

(курсив наш. – Т. Б.)

А в небі свариться вже хтось. Завіса чорно-сиза

Півнеба мовчки зап'яла. Земля вдягає тінь...

Мов звір, ховається людина.

– Господь іде! – подумав десь полинь

Заплакав дощ... і вщух.

Мовчить гора. Мовчить долина.

– Господня тінь, – прошепотів полинь.

І враз — роздерлась пополам завіса! – Тиша. Мертва...

Метнувсь огонь: розцвівсь, розпавсь – аж води закипіли!

І полилася піснь, принеслась жертва.

Курять шляхи, біжать, біжать... Рвуть вихорі, як жили,

Рідке коріння верб старих, що моляться в сльозах.  
 А трави – й плакати не сміють.  
 Ідуть потужні сили! Морок. Жах...  
 ...І дзвонять десь в селі.  
 І вже тремтять, вже спокій сіють  
 Сріблясті голуби у небесах [236].

Поезія має потужний релігійно-сакральний смисл, адже автор старанно витворює апокаліптичну картину на тлі природи, залучаючи не лише візуальні образи, але й аудіальні. Таким чином, цей інтермедіалізований об'єкт інтегрується в оповідання «Силуети», посилюючи загальний релігійний пафос, створений низкою наведених біблійних інтертекстом. Зауважимо, що внесення з поезії П. Тичини розширюють власний інтертекст оповідання. Поет удається до часткової стилізації/інспірації свого твору через уживання відповідних маркерів: використання незвичної для української мови форми «піснь» (у М. Хвильового відповідно з оповідання – «Ляжу на твоє тьмяне лоно, мій коханий» [256, с. 63] є трансформованою цитатою з «Пісні над піснями царя Соломона» – «Поклади мене, як печатку, на серце своє...» [Пісня Пісень 8:6]), метафора «мовчить гора» (згадка про гору Голгофу є частиною портретної характеристики Альоші з оповідання «Лілюлі», проте у зв'язку з віршем П. Тичини не можна не згадати як варіант гору Армагедон), згадка про жертву (відомо, що жертвоприношення з часів Нового Заповіту втрачало актуальність, останньою сакральною жертвою був сам Ісус Христос).

Узагальнюючи сказане, робимо висновок, що М. Хвильовий, вибудовуючи сюжети своїх творів, удається до використання біблійних інтертекстом, як-от:

- образ Богородиці зазнає значних трансформацій (від пафосної мадонни Христини до робітничо-селянської покритки). Дуже часто в художній тканині вживається лексема «Богородиця», хоча синонімічний ряд досить багатий. Це говорить про підкреслення «найсвятішої» функції жінки – народжувати. Зокрема, тут же можемо віднайти й інший смисл – зв'язок поколінь,

протиставлення старого і нового;

- автор підкреслює святість людських стосунків, які повинні ґрунтуватися передусім на християнській моралі;

- письменник створює конструкції «підтекст у підтексті» (інтертекстуальну схему T3←T2←T1 можна перенести на новелу в такому вигляді: «Силуети» М. Хвильовий ← інші письменники + Біблія ← власне Біблія), уводячи цитати з творів М. Коцюбинського на релігійно-ідеологічну («Він іде») та П. Тичини на власне релігійну («Іще пташки...») теми. Багатокомпонентний інтертекст несе в собі, відповідно, більше смислове навантаження. Насамперед посилення релігійного пафосу новели, створення есхатологічної картини, а відтак – висловлення власної та очікування читацької тривожності та тривоги за своє майбутнє.

## **2.2. Літературні інтререкстеми у структурі малої прози**

### **2.2.1. Т. Шевченко у творчості М. Хвильового**

Вибір цього аспекту дослідження зумовлений передусім тим, що М. Хвильовий сам порушив проблему впливу творчості Кобзаря на суспільно-політичний та літературний розвиток України. Власне, ідеться про монолог головних героїв у повісті «Вальдшнепи». Але аналіз фрагменту лише одного твору, до того ж далеко не однозначного й певною мірою провокаційного, не дає можливості зробити об'єктивний висновок про роль шевченківського інтертексту у творчості письменника. Підставою для цього є й спостереження наших попередників. Так, скажімо, Ю. Безхутрий у монографії «Хвильовий: проблеми інтерпретації» (2003) підкреслює вичерпність цитати з Т. Шевченка в устах Нюсі (із новели «Редактор Карк»), яка ніби відповідає на запитання головного героя: « – Невже я зайвий чоловік тому, що безумно люблю Україну?» [256, с. 86]. У розвідках Л. Ушкалова знаходимо твердження про вплив М. Гоголя на поцінування творчої спадщини Т. Шевченка: «після дружньої суперечки між Гоголем і Бодянським був визнаний французькою Академією за „поета добропорядного й народного” ("poète moral et populaire")

[*йдеться про провінційного французького цирюльника – поета Жака Жансемена, якого М. Гоголь ототожнював із Т. Шевченком – (примітка наша. – Т. Б.)*], уже під добу українського „червоного Ренесансу” знову зрине побіч Шевченка в ідейних перипетіях роману Миколи Хвильового „Вальдшнепи” (1927)» [247].

Під час інтертекстуальних студій прози М. Хвильового абсолютно очевидними видаються алюзії на поетичні твори Кобзаря, проте залишається не досить чітко сформульованим механізм і роль такої взаємодії, а прозова спадщина Т. Шевченка перебуває поза увагою взагалі.

Окремі дослідники творчого доробку М. Хвильового вказували на діалогічність його стилю, насиченість цитатами й алюзіями до творів багатьох відомих митців як світової, так і української літератури (М. Гоголя, Ф. Достоєвського, І. Тургенєва та ін.). Справді, вплив цих митців на творчість М. Хвильового неможливо проігнорувати. Продовжуючи пошуки в цьому напрямі, долучаємо прозові російськомовні повісті Т. Шевченка, зокрема повість «Прогулка с удовольствием и не без морали».

Однією з іпостасей Кобзаря є художник Дармограй (до речі, так він підписувався під «Княгиней» (1853) та «Прогулкой...» (1855–1858)), який подорожує українськими містами й селами. Н. Соценко проводить паралель між цим персонажем і героєм роману М. Сервантеса «Дон Кіхот» (1605), який так само посідає важливе місце в художньому світі М. Хвильового: «На те, що Шевченко пародіює „путешествие” як жанр художньої літератури, вказує іронічна назва „Прогулка”, гумористичне прізвище оповідача „Дармограй”, анфіладна і рамкова побудова тексту, у якому крізь призму гумору подані подорожні записки хазяїна і слуги (ця пара героїв встановлює інтертекстуальний зв’язок із пародійним романом Сервантеса „Дон Кихот”))» [227, с. 101].

Трансформанта образу Дон Кіхота у творах обох митців знаходить власне життя і призначення. Якщо в М. Хвильового це здебільшого «борець із вітряком» (і подекуди конкістадор Дон Квізадо), покликаний задля того, щоб у

своєму безумстві правильно оцінити реальність, то в Т. Шевченка Дармограй – це митець-мандрівник, який є швидше атрибутом мандрівки, а не її суб'єктом. Відзначимо, що жартівливе ім'я головного героя нашттовхує читача на роздуми про гоголівську сатиру, для якої було характерним використання «гучних» імен (наприклад, Держиморда). До того ж, у самому тексті можемо спостерегти алюзії на твори російського класика: «Тараща – город! ...Покойный Гоголь и мельком не видел сего... грязного города, иначе... Миргород показался бы ему если не настоящим городом, то ...прекрасным селом» [274]. Справді, ні Т. Шевченко, ні М. Хвильовий не оминули у своїх творах діалог із Гоголем.

В обох випадках претекстом виступає збірка «Миргород», риси якої (в основному, це сатира) проходять процес трансформації й адаптації й у Т. Шевченка. Тут спостерігаємо явище транзитивності інтертекстуальних ресурсів, коли один текст (оповідання чи повість М. Хвильового) розширює коло зв'язків і смислів за рахунок спільних для декількох текстів інтертекстом. Можемо назвати й інші споріднені риси прозових творів обох українських письменників: власне, інтермедіальні прийоми – це наявність книги на столі в Дармограя (книга «Українська поезія Т. Падури») й на столі в мадам Фур'є («Анна Каренина» з порнографічними малюнками), це і наявність однорідних метонімії («руда борідка» у М. Хвильового як уособлення В. Еллана-Блакитного й у Т. Шевченка як «фактора» в білоцерківському трактирі), це інтертекстуальний наскрізний зв'язок творів Гофмана і Діккенса з обома письменниками (у Шевченка це «Напій Сатани» і «Пригоди Олівера Твіста» відповідно, у М. Хвильового це «Крихітка Цахес» і «Посмертні записки Піквікського клубу» відповідно) тощо.

Попри тісний зв'язок письменників, сам М. Хвильовий неоднозначно оцінював вплив Т. Шевченка, про що свідчить красномовний діалог Дмитра Карамазова з Атлаєю в повісті «Вальдшнепи». Розмірковуючи над «закобзареною» психікою, головний герой намагається дати відповідь на запитання про те, яким чином з'явився «тупоголовий раб-просвітянин»: «...саме Шевченко кастрував нашу інтелігенцію. ...хіба це не він навчив нас

писати вірші, сентиментальничати „по-катеринячи”, бунтувати „по-гайдамачому” – безглуздо та безцільно... Саме цей іконописний „батько Тарас” і затримав культурний розвиток нашої нації...» [256, с. 493]. Відзначаючи вплив творчості Т. Шевченка як здебільшого негативний для розвитку української літератури, письменник усе ж схиляється до того, що навіть поганий етап – це все ж таки етап: «...так російська інтелігенція любить: Григорій Савич... Тарас Григорович. І єсть у цьому якась північна солодкість, упертість, і калузькі нетрі...» [256, с. 70]. Більше того, Нюся, героїня оповідання «Редактор Карк», навіть цитує поему «Сон»: «Я так її, я так люблю мою Україну убогу, що прокляну святого Бога, за неї душу погублю» [256, с. 86], при чому цитата не взята в лапки і не вказується джерело, отже, репліка цілком могла б розглядатися як належна Нюсі, проте М. Хвильовий підібрав настільки впізнавану фразу (а деколи – дуже крамольну), що сумнівів немає – автор новели дібрав слова, до яких більше нічого додати навіть йому.

Інтермедіальних рис набуває образ Кобзаря в оповіданні «Чумакивська комуна», один із героїв якого – «поет» нової епохи й нового соціуму – комуністичного. Проте істину про нього ми дізнаємося не від нього самого, а від куховарки Варвари (тут потужний інтертекстуальний зв'язок із твором М. Коцюбинського «Сміх»): вона переконує сусідку, що Андрій – справжній митець, і, щоб довести це, виймає з кишені (саме вона, а не будь-хто інший) портрет Шевченка: «– Знаєте хто? Це кобзар, значить. Товариш Шевченко, отой, що на сполкомі висить. А він (жест на Андрія), значить, під Шевченка пише різні пісні, скажемо, та інші прозвіденія» [256, с. 170].

У цьому уривку наявний нульовий міметичний екфразис, що відволікає нашу увагу від власне творів. Дивним видається, що куховарка носить у кишені не збірку віршів, наприклад, і згадує про Кобзаря не як про автора поезій. «Творчість» Андрія для Варвари – то лише писання «під Шевченка», про що й говорив Карамазов у «Вальдшнепах» – це процес «закобзарення», який можна викорінити, наприклад, загайяватованим «Капіталом».

М. Хвильовий розмірковує, чи настільки «безглуздим» було те закобзарення. Адже сам автор не міг відмовитися від образів, які пропонував Т. Шевченко. Найбільш трансформованою в оповіданнях є Катерина з однойменної поеми: це й Оксана з оповідання «Життя», і Варя із «Із Вариної біографії», і мати Соїрейля з «Арабесок». Це вічний образ покритки «з своїм дитяточком малим» як символом продовження життя. Зрештою, це протиставлення тим черницям (читаємо – темі дітовбивства), які вбивали «незаконних» дітей.

Паратекстуальні зв'язки з поезіями Т. Шевченка оприявлені в оповіданні «Елегія», епіграфом до якої подано вірш «Минають дні, минають ночі...». М. Хвильовий досить часто дає творам назви за жанром (наприклад, «Легенда», «Арабески», «Вступна новела», «Сентиментальна історія»). У випадку з оповіданням «Елегія» письменник називає твір ліричним жанром, адже елегія – це «один із жанрів лірики медитативного, меланхолійного, почасти журливого змісту» [221]. Ключовим, на нашу думку, є меланхолійний, а також медитативний струмінь, як у поезії Т. Шевченка «Минають дні...», у якій автор розмірковує про долю й перебіг свого життя у тканині часу:

І заснути навік-віки,  
І сліду не кинуть  
Ніякого, однаково,  
Чи жив, чи загинув! [276].

Головний герой оповідання-елегії – старий газетяр, якого супроводжує пес, так само давній, як і його супутник. Сюжетно-подієвий складник не надто потужний, що робить його подібним до ліричного твору. Часові межі теж розмиті: є хронологічний вимір Різдва (і тут горизонталь сягає ледь не до початку Нового заповіту), є вимір конкретного життя конкретного героя – газетяра, який був старим разом зі своїм псом, що робить їх неактуальними для того, що «нині». Звідси – неважливість його буття й загальна екзистенційність твору, що робить його паратекст з елегією Т. Шевченка більш прозорим. Також певної трансформації зазнає мотив сну на межі з небуттям. Порівняймо:

Т. Шевченко: «Не дай спати ходячому, / Серцем замирати» або «А ще гірше — спати, спати / І спати на волі, / І заснути навік-віки...».

М. Хвильовий: «...моє кволе старе тіло прокинеться колись <...> Але не прокинеться світанок».

Отже, смерть газетяра, який усе ж таки залишив «ледве помітний слід», про який говорив Т. Шевченко («страшно... сліду не кинуть»), у загальному перебігу – то ланка до наступного етапу, без якої вся сукупність фактів і подій утрачають логіку й послідовність. Навіть якщо в повісті «Вальдшнепи» М. Хвильовий вкладає в уста Карамазова слова про «батька Тараса», який є гальмівним етапом, він не може не відзначити в інших творах (як-от «Елегія») засобами інтертекстуальності важливість цього етапу в загальнокультурній логіці й послідовності подій.

Таким чином, дослідження інтертекстуальних зв'язків між творами М. Хвильового та Т. Шевченка дають підстави зробити такі висновки:

- автором «Синіх етюдів» здійснюється аналіз причин і наслідків стану української культури;
- обсяг та різноманітність інтертекстем, джерелом яких є твори Т. Шевченка, у малих прозових творах дещо відрізняються від обсягу та якості таких інтертекстем у повісті «Вальдшнепи». Так, якщо в збірці інтертекст утворюється і за допомогою дослівних цитат у структурі самого вступу, і за допомогою епіграфів (паратекст), і за допомогою інтермедіальних засобів, то в повісті лівова частка цього ж інтертексту репрезентована діалогом Карамазова та Аглаї;
- значення таких укралень у малій прозі таке: жанросинтезуюче (виникнення паратексту за допомогою епіграфа допомагає М. Хвильовому утворити синтетичний жанр – оповідання-елегія), смисло- та стилетвірне.

### 2.2.2. М. Гоголь та М. Хвильовий

У розвідці «Гоголь і міф України» (1994) Г. Грабович ґрунтовно описав вплив Гоголя на культурно-історичний процес українського суспільства.



Науковець розглядає причини тієї мистецької проблеми орієнтації, про яку свого часу сказав М. Хвильовий у памфлетах (маємо на увазі орієнтацію на мистецьку Європу чи «диригентську паличку Москви»): «Однак, у результаті український народ народжується саме зі сполучення „азіатського” й „європейського”. Таким чином, з’явився народ, який за релігією, місцем проживання належав до Європи, проте способом життя, звичаями й одягом був абсолютно азіатським, народ, у якому дивовижним чином зішлися в зударі дві протилежні сторони світу, дві різнохарактерні стихії: європейська обережність і азіатська хвацькість» [53, с. 82].

Ці впливи відзначає і Д. Донцов у статті «Микола Хвильовий»: «Тимчасовим виходом з цього „нікуди” – як і для Гоголя – стала для нього сатира на новий побут, сатира на партійних Держиморд» [70]. Крім того, про сатиру «у стилі Гоголя» говорить і Г. Костюк: «...в ряді світової сатирично-гротескної літератури „Іван Іванович” іде у тому самому руслі, що і „Ніс” М. Гоголя» [124, с. 874].

Ю. Шевельов деталізує вплив на творчість українського письменника, зокрема зауважуючи: «...Це ж і тема „Старосвітських дідичів” Гоголя. Вона особливо надила Хвильового. Так, цей „комуніст” ...з якоюсь особливою тихою любов’ю змальовував поезію минулого, поезію сумирного вмирання людей, відсунутих на запасну путь революцією. Це тема його ... „На озера”, його „Елегії”. А з другого боку, як він ненавидів тих Філемонів і Бавкід, що пристосовувалися до життя. Його образ Пульхерії Івановни Жохи, мирної Пульхерії Івановни, що стала зубастою жоною, – клясичний і то однаково для підрадянського й еміграційного життя. Я міг би назвати серед своїх земляків не одну таку Пульхерію Жоху!» [272, с. 276].

Отже, дослідники підкреслювали наявність інтертекстуального зв’язку між творами обох письменників, проте досі залишається малодослідженим тип цього діалогу. Спільність поглядів на історично-культурний розвиток суспільства, орієнтація на найкращі зразки світової літератури, «двоєдушся» обох письменників (наприклад, конфронтація понять «людина» і «чекіст» у

М. Хвильового) – ось неповний перелік ще не опрацьованих літературознавцями точок перетину.

Про вплив М. Гоголя на творчість М. Хвильового складно говорити лише в межах інтертексту, доцільно ввести поняття «ефект Гоголя» в розумінні цілого дискурсу для аналізу в стосунку до творів українського автора. Зокрема, актуальним залишається поняття «білінгвізму» М. Гоголя, про який говорив Г. Грабович, а звідси – вектори розвитку української літератури починаючи від дискусії 20-х років («Геть від Москви!») аж до сучасного геополітичного й культурно-історичного становища України.

Наявність інтертекстуальних зв'язків із творами М. Гоголя констатував і дослідник Ю. Безхутрий у монографії «Хвильовий: проблеми інтерпретації» (2003)», стверджуючи, що претекстом новели «Арабески» є збірка «Арабески» М. Гоголя. Досить прозорими є зв'язки оповідання «Ревізор» із комедією класика російської літератури. Сам М. Хвильовий подекуди покликується на М. Гоголя та його найвизначніші твори. Наприклад, в оповіданні «Життя» автор описує місце подій так: «Недалеко гетьманський ліс, а далі – Диканька (диканьське пиво і меди опішнянські – недалеко біля Полтави). Дивишся на гетьманський ліс, згадується: гетьманщина, Гоголь, татари, Карло XII і т. ін.» [255, с. 19]. Топос більшості оповідань локалізується або в Полтаві, або в Харкові. Більше того, письменник називає Україну «миргородською країною», що асоціюється в уяві читача зі збіркою «Миргород» М. Гоголя: «...знаю, як пахнуть майбутні городи нашої миргородської країни» [255, с. 18] («Вступна новела»).

Справді, Миргород є не просто топосом. Він утворює цілу побічну реальність, у якій існували не лише герої творів, але й видатні діячі, як-от: І. Котляревський відвідав Миргород у 1812 р., Т. Шевченко – у 1845 р., у цьому місті А. Свидницький пише свої найкращі твори («Великдень у подолян» і першу частину роману «Люборацькі»). Проте М. Хвильовий не обмежується алюзіями на українських письменників («люблю вишневі садки»), але оперує й ремінісценціями на світових майстрів прози: «Він [життєвий шлях]

починається десь у минулих віках і шкутильгає осінньою елегією через шведські могили, через Сорочинський ярмарок і далі, аж до Гофманської фантастики...» [255, с. 18].

Ідеться про творчість Е. Т. А. Гофмана, автора «Крихітки Цахес, на прізвисько Цинобер» (1819) [51]. Цей твір за жанром є казковою повістю, головний герой якої, Цахес, має доволі незвичну зовнішність: «Те, що на перший погляд могло видатися цілком химерно скрученим цурпалком дерева, було не що інше, як потворний курдупель якихось дві п'яді на зріст, що досі лежав у коробі, а тепер виліз і борсався та вурчав у траві. Голова в потвори глибоко запала між плечима, на спині виріс горб, як гарбуз, а зразу ж від грудей звисали тонкі, немов ліщинові палички, ноги, тож весь він був схожий на роздвоєну редьку» [51].

Сатира Е. Гофмана має багато спільного з сатирою М. Гоголя. Задля досягнення комічності й надання певної прозорості творам, автори дають героям «гучні» імена, які розкривають їхню сутність. Наприклад, фею з повісті «Крихітка Цахес» звать пані фон Рожа-Гожа-Зеленава, ім'я іншої героїні – Кандида (це назва грибкової інфекції), крім того, деякі герої хворіють на ідіосинкразію (здатність болісно реагувати на подразники, які не є алергенами). Подібної традиції дотримується і М. Гоголь: імена Пацюк, Сквозник-Дмухановський, Тяпкін-Ляпкін.

М. Хвильовий не випадково звертається до творів Е. Гофмана, оскільки мотив створення ілюзії (ілюзія краси Цахеса) є, на нашу думку, одним із провідних у прозі українського письменника, саме тому він покликається на п'єсу Р. Роллана «Лілюлі» (відповідно, оповідання «Лілюлі»), на комедію М. Гоголя «Ревізор» (однойменне оповідання). Звичайно, не залишилися без уваги М. Хвильового і «Старосвітські поміщики», «Мертві душі» (паратекст з оповіданням «Іван Іванович»).

Намагаючись справити гоголівський ефект, М. Хвильовий максимально наближається до творів Гоголя: героїня оповідання «Життя», Оксана, живе недалеко від Диканьки, її портретна характеристика нагадує гоголівську

Оксану. Порівняймо:

М. Гоголь: «Оксане не минуло еще и семнадцати лет, как во всем почти свете, и по ту сторону Диканьки, и по эту сторону Диканьки, только и речей было, что про нее. Парубки гуртом провозгласили, что лучшей девки и не было еще никогда и не будет никогда на селе. <...> Парубки гонялись за нею толпами, но, потерявши терпение, оставляли мало-помалу и обращались к другим, не так избалованным» [44].

М. Хвильовий: «З Оксаною от що: їй 17 літ, батько її, Рубан, сюсюкає, а мати теж сюсюкає. Оксана ходить „корольком”, груди що яблука тверді, й несе їх уперед, от і спокушала парубків» [255, с. 19].

Справді, можна простежити певну схожість, проте М. Хвильовий як митець по-своєму інтерпретує цей образ, надає йому й відмінних рис: «Оксана пручалась тихо.

– Господи, не треба, у мене руки брудні» [255, с. 20].

Такі висловлювання аж ніяк не властиві для пихатої гоголівської Оксани. До того ж у героїні оповідання «криві японські очі». Ця портретна характеристика різко вириває образ героїні з загального гоголівського контексту. Українська дівчина постає як уособлення двох світів – азіатського і європейського.

Розмірковуючи про історію України, М. Хвильовий виходить в інший, мистецький вимір: «Як це: десь біля Диканьки є село і хутір – а що тут раніше було? До татарви? Га? <...> А що через сорок років? Га? Гоголь, Мазепа, Карло XII» [255, с. 20]. Диканька і Гоголь – це радше мистецькі маркери, аніж історичні, які набувають ролі інтертекстуальних маркерів, тому що перенесені вже трансформованими й адаптованими в дійсність 20-х років ХХ століття.

Одна з героїнь М. Хвильового вдягнена у шинель. Це Марія з оповідання «Синій листопад»: «Зелений вугіль і в огнищі, і в її зіницях. Теж у шинелі» [255, с. 88]. Вона кохає Вадима, ворога, який помирає від туберкульозу, і для посилення відчуття смерті автор додає: «Здавалося, що тут недавно проїхав Чичиков» [255, с. 97]. Навіть будучи живою, Марія залишається мертвою

душею, оскільки не подалася разом з іншими жінками «плодити дітей» (а це символ нового життя), мріє про кохання (власне, як і Вадим), як Акакій Акакієвич про нову шинель.

Дуже тісний інтертекстуальний зв'язок із творами М. Гоголя має оповідання «Чумаківська комуна». Місце дії – це «повітове містечко, де пахне Гоголем» [255, с. 99, 100, 103, 107]. За іншою інтертекстемою ми розпізнаємо Миргород, адже «недалеко й калюжа, а в калюжі вовтузиться сонце, як поросся» [255, с. 100]. Це славнозвісна миргородська калюжа, у якій купалася свиня з повісті «Як Іван Іванович посварився з Іваном Никифоровичем» [47]. Зокрема, у комуні живуть Бобчинський і Добчинський. Вони не беруть участі в загальних зборах комуни, в екзальтації її членів (фрагмент, де герої розмовляють телефоном без дроту). Єдина фраза, яка належить чи Бобчинському, чи Добчинському (оповідач не може пригадати), стосується Йосипа Гордієнка – «педантична пунктуальність» [255, с. 102]. Ці герої виконують швидше функцію атрибутивної інтертекстеми, створюючи «ефект гоголівського твору» разом із миргородською калюжею, «запахом Гоголя» та «старосвітським галантерейним життям».

Серед таких героїв, яких М. Хвильовий трансформує й уписує у власну парадигму, привертає увагу Пульхерія Іванівна Жоха (новела «Арабески»), яка є героїнею «Старосвітських поміщиків» М. Гоголя.

Добре «виписаними» старосвітськими поміщиками виступають герої оповідання «На озера» – дід Зідул і бабуся. Оповідач їде на полювання й гостює у цих двох літніх людей, які йому нагадують старосвітських поміщиків: «Тоді переді мною виростають милі і далекі постаті Пульхерії Іванівни й Афанасія Івановича, що так тривожили колись Гоголя. Я думаю, що ці постаті безсмертні й що дід Зідул і бабуся – це тільки варіації одного і того ж типу» [255, с. 112]. Загалом увесь час і простір стилізований під оповідну манеру класика російської літератури, оповідач пригадує безліч забутих постатей і деталей, з одного боку герой бачить Сорочинці, де блукала «червона свитка», з іншого – «сам славетний Миргород», а навкруги – фантастичний степ. Цей епітет у

такому контексті теж можна потрактувати як «гоголівський», адже степи в М. Хвильового бувають різні.

Паратекстуальні зв'язки (тобто такі, що встановлюються між твором та епіграфом) можна простежити між оповіданням М. Хвильового «Іван Іванович» і другим томом роману М. Гоголя «Мертві душі», цитату з якого український прозаїк використав як епіграф до свого твору.

Оповідання виконано з урахуванням стилістичних особливостей творів письменника: за висловом Ю. Манна в статті «Заметки о „неевклидовой геометрии” Гоголя» [153], формулою гоголівського світогляду є «усе, що є». Ось кілька прикладів, які наводить дослідник: «І все, що не було, сідало на коня», «Уся любов, усі почуття, усе, що є ніжного і пристрасного в жінці, усе перетворилося в ній на материнське почуття», «Він хотів би сказати усе, що не є на душі – ...але не міг» («Тарас Бульба») [43]. Так, епіграфу з «Мертвих душ» передуює вислів самого автора, який варто розуміти як концепцію оповідання, оскільки стисло розкриває зміст, тобто маємо абреже: «Сім'я, друзі, винаходи, взагалі деталі його зворушливого життя, нарешті, опис трагічної загибелі» [255, с. 331]. Ця традиція передуювання абреже основному тексту допомагає авторові поставити свій твір в один ряд із творами таких відомих європейських письменників, як, наприклад, Ф. Рабле.

Таким чином, М. Хвильовий вибудовує оповідання «Іван Іванович», залучаючи всі сфери життя героїв, наповнюючи сюжет деталями й описами, наближаючи стилістику твору до стилістики, наприклад, «Сорочинського ярмарку»: «шум, сварка, мукання, клекотіння, ревіння, – усе зливається в один нестрункий гомін. Воли, мішки, сіно, цигани, горшки, баби, пряники, шапки – <...> усе снує перед очима» [46]. Для порівняння наводимо опис змісту «ідеологічно правильної» газети Івана Івановича: «Тут було всього вміру: і смішного <...> тут було трохи і про кооперацію, трохи про сільське господарство, а також трохи про культурне життя країни...» [255, с. 360] або опис зібрання комосередку: «Комосередок явився вже, так би мовити, *in corpore*: прийшли всі члени колегії, прийшли завідувачі відділами і начальники

та замісники різних канцелярій, прийшов уже голова місцевкому і три рядових службовці, прийшла й організаторша жінок і її організація: секретарша головного начальника, секретарша головного зама і жінка головного начальника (остання, як і Марфа Галактіонівна, ніде не посідала посади і, як і Марфа Галактіонівна, доглядала своїх дітей). Словом, не прийшли ще тільки секретар комсомолу і сам головний начальник, що мусів сьогодні робити доповідь» [255, с. 348].

Чітко витримана деталізація і намагання описати «усе, що є» стилістично наближає оповідання М. Хвильового до творів М. Гоголя. Сам же головний герой твору — своєрідна політрансформація образів старосвітського поміщика Афанасія Івановича Товстогуба, Івана Івановича Перерепенка і є втіленням «мертвої душі». За часів М. Гоголя такий вислів не використовувався, адже не знайдений у словниках або офіційних документах, проте мав фразеологічний характер і переносне значення: «Люди, що існують лише „на папері”, для звітності; духовно нерозвинені люди» [12]. Ідеологічна витриманість Івана Івановича існує лише на зібранні комосередку або в розмовах із Марфою Галактіонівною, проте насправді головний герой, маючи «мало не вищу освіту», користується білою хустинкою, винаймає куховарку Явдоху та мадемуазель Люсі (а це типова «буржуазна» поведінка). Найяскравіша сцена — перевдягання героїв у більш скромний одяг перед зборами. Фальшивість поглядів проглядається не лише в цьому епізоді. Навіть родинне життя ніби вмерло, адже діти у творі практично не діють, вони схематичні й неживі, ніби виконують роль атрибутів зразкової комуністичної «ячейки суспільства»; дружина головного героя має позашлюбні стосунки з Методієм Кириловичем і просто «для звітності» грає роль зразкової комуністичної дружини. Таким чином, оксюморон «мертві душі», з яким не були згодні сучасники М. Гоголя, екстраполюється в мистецький простір М. Хвильового загалом і є концепцією оповідання «Іван Іванович» зокрема.

У зв'язку з твором «Іван Іванович» доцільно розглянути також оповідання «Пудель». Типово, що зазвичай М. Хвильовий приписує окремим

поетам і письменникам назви творів і цитати, які їм не належать або належать іншим. Наприклад, в «Арабесках» у тексті міститься покликання на Ч. Діккенса й цитату з твору «Записки Піквікського клубу» [67], проте така цитата там не наведена. Подібна підміна претексту змушує звернути увагу не лише на творчість згаданого автора, але й на цитований твір, кому б він не належав. У випадку з оповіданням «Пудель» М. Хвильовий використовує цей самий прийом: «Відомий балалаєчник Букетов-Розін зіграє імітацію на знаменитого Санкт-Петербурзького Андреева: „Світ місяць ясний”» [256, с. 274]. По-перше, у творчому доробку Л. Андреева немає твору з такою назвою (це взагалі російська народна пісня), але є твір «Іван Іванович» (1908), у якому розповідається про молодика та його сіру нову шинель. Творчість цього письменника була експресіоністичною, хоч він і не писав про українців та їхню культуру, як М. Гоголь, проте був одружений із родичкою Т. Шевченка. Найбільш питома тема творчості Л. Андреева (1871–1919) – це тема «маленької людини». Авдеев Іван Іванович, головний герой оповідання, уміє так само добре пристосовуватися до обставин, як і однойменний герой М. Хвильового:

- « – Как фамилия? – спросил один. В руке у него был револьвер-браунинг.
- Товарищи! – сказал Иван Иванович.
- Ну-ну! – грозно окрикнул кто-то.
- Граждане, – поправился Иван Иванович» [8].

Сцена перевдягання в М. Хвильового нагадує процес знімання/одягання пальта героєм Л. Андреева, більше того, сіра шинель (уживаються обидва слова) є символом кращості та привілейованості: «Необходимо было показать, что он хоть и без пальто, но лучше других, чище и благороднее» [8].

Розглядаючи проблему наслідування гоголівської стилістики у творах М. Хвильового, не можна оминати увагою новелу «Із Вариніої біографії», у якій автор говорить: «Правда, богодухівські бублики, як сказав би стиліст типу Гоголя, надзвичайно смачні, таких бубликів, мабуть, нема в якійсь, скажімо, Умані...» [255, с. 315]. Зокрема, автор повсякчас говорить про читача як про героя твору: «і на вас (курсив наш. – Т. Б.) війнуло приємним одеколоном»



[255, с. 333], «що ж до характеру, то *давайте* змовчимо» [255, с. 314], «*Ви* в лабетах просвітянської літератури» [255, с. 31], «Отже, там, де я працюю, де все так імпозантно, там *ви* найдете всіх, кого *вам* треба» [255, с. 204]. Таке звертання притаманне для творів М. Гоголя, як-от: «Вы знаете Агафию Федосеевну? та самая, что откусила ухо у заседателя» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем») [47].

Із-поміж персонажів оповідань і новел збірки «Сині етюди» є такі, що перенесені з творів М. Гоголя. Ми вже зазначали, що такою є Пульхерія Іванівна з новели «Арабески», проте до цього переліку варто долучити й героїв новели «Мати» – синів Остапа й Андрія та їхніх батьків. Батько героїв – «звичайний собі кравець і ...надзвичайна людина» [255, с. 304], хотів виростити своїх синів доблесними вояками, бачив їх на вороних конях. Під час своєї роботи гортав сторінки «молодого Гоголя» [255, с. 304] та уявляв себе кошовим отаманом. Попри те, що М. Хвильовий посилено творить інтертекстуальний «ефект Гоголя», уводячи в текст імена синів Тараса Бульби, уподібнюючи, на перший погляд, сюжет і навіть залишаючи для читача маркери інтертексту – прізвище автора й назву твору, новела все ж має дещо інше смислове навантаження. На нашу думку, М. Хвильовий наголошує на тому, що його Остап та Андрій – це інша крайність. Любов гоголівського Андрія важливіша за обов'язок перед Батьківщиною (і це одна крайність), а ідеологія Остапа й Андрія в новелі «Мати» виявилися вищими за любов до матері та до рідного брата (відповідно, інша крайність). Старший син обіцяє годувати матір цукерками, щойно скінчить гімназію, проте вона продовжує жити в убогій хаті за убогими дверима, більше того, якщо у М. Гоголя батько карає смертю сина Андрія, то в М. Хвильового Андрій карає смертю матір. Отже, перед читачем постає нерозв'язане питання: у боротьбі ідеології й родинних почуттів, у протистоянні обов'язку і серця – який шлях обрати – Тараса Бульби чи «матері, якої вже нема»? І тут ми бачимо не просте «наслідування взірця», а конфронтоване, таке, що доводить істину від протилежного.

Прозорими є зв'язки оповідання «Ревізор» із відповідною комедією

М. Гоголя. Загалом, цитати з п'єси розсіяні й в інших творах, як-от: в оповіданні «З лабораторії» оповідач розмірковує про героїню: «Ну і чорт з нею – хай топиться. Але при чому тут Александр Македонський?» [255, с. 400]. Навмисно використаний російський варіант імені відсилає нас до комедії «Ревізор», у якій городничий так говорить про вчителя історії: «Я раз слушал его: ну покамест говорил об ассириянах и вавилонянах – еще ничего, а как добрался до Александра Македонского, то я не могу вам сказать, что с ним сделалось. Я думал, что пожар, ей-богу! Сбежал с кафедры и что есть силы хватъ стулом об пол. *Оно конечно, Александр Македонский герой, но зачем же стулья ломать?* (курсив наш. – Т. Б.)» [45]. Крім того, головний герой оповідання, товариш Потап на заяву Спиридонової про те, що вона, можливо, хоче «закрутити з ним кохання», відповідає: «...хто його знає, може, я вже й жонатий» [255, с. 403]. Це трансформована репліка Анни Андріївни з п'єси «Ревізор»: «Но позвольте заметить: я в некотором роде... я замужем» [45].

Власний твір М. Хвильовий теж називає «Ревізор», сюжет якого чимось нагадує сюжет гоголівського твору: з Харкова приїздить «товариш з центру», на якого всі нетерпляче чекають, особливо Валентин Бродський. Герої твору намагаються догодити ревізоріві: Леся готує обід, на який той не приходить, Бродський та Іван Сірко влаштовують пікнік. Сам автор говорить про своє оповідання: «Оцінювати його треба як відбиток побуту й настроїв тогочасного „партійного міщанства”» [255, с. 422]. Так, це дає підстави розглядати оповідання як сатиричне. Сам же М. Хвильовий наголошує на спільності образу головної героїні Лесі з Акакієм Акакійовичем і багатьма чеховськими персонажами.

Проте вважаємо за доречне запропонувати інший погляд на смисл твору, адже, за твердженням теоретиків інтертекстуальності, інтертекстема (якою тут виступає назва-цитата) повинна переходити від претексту («Ревізор» М. Гоголя) до інтертексту, несучи смислові зміни, а саме: приїзд Хлестакова в провінцію змушує героїв комедії оголити всі недоліки, пов'язані з їхньою професійною діяльністю, а приїзд Топченка піднімає на поверхню недоліки

інтимно-побутового життя. У творі майже немає сцен у редакції або принаймні зустрічі з редактором, проте достатньо фрагментів, у яких Леся мусить вирішувати питання, куди подіти дітей.

Дослідниця О. Муслієнко у статті «М. Хвильовий „Ревізор”: назва як код інтерпретації» (2013) слушно зауважує, що на життя героїні потужний вплив має образ Емми Боварі. Вона чекає «чогось, що переверне її життя» (тут раптом приїзд Топченка розглядається майже як шанс на рятунок від подальшого розчарування).

Однак зауважимо, що розчарування в реальному житті приходиться незмінно до того, хто живе в паралельній (ілюзорній) реальності. В оповіданні такою бажаною реальністю для Лесі виступають романи, які вона читає. Вона розуміє, що любовна інтрижка не матиме продовження, та все ж хоче відчувати себе героїнею роману, відірватися від пелюшок (попри те, що пелюшки є невід’ємною частиною життя родини, у якій є діти), слухати компліменти Топченка, який про неї завтра не згадає. Приїзд ревізора виступає індикатором внутрішнього стану героїв, які виявляються незадоволеними своїм життям і навіть закомплексованими. Бродський не хоче брати грошей на обід для гостя в Івана Сірка (очевидно, що це б показало його потребу в грошах), Сірко, своєю чергою, живе в кімнаті, у якій тісно навіть двом, Леся коригує свою любов до чоловіка (як? навіщо?), яка стала для неї «добровільним рабством» (бо вона ж жінка-мрійниця).

Оповідання закінчується в стилі Гоголя: сцена мовчання в комедії після усвідомлення помилки трансформована тут у сцену тихого плачу героїні, проте акт прозріння залишається. М. Хвильовий дотримується тут «ефекту Гоголя», конструюючи ситуацію випробовування, у якій герої показують усе, на що вони НЕ здатні – отримувати задоволення від простих життєвих радощів (материнство, шлюб, робота).

Про стилізацію «під Гоголя» говорять навіть герої творів, наприклад, Аглая «запевняла Дмитрія, що тут їй пахне Флобером і навіть старофранцузьким життям... Карамазов, звичайно, знає поета Війона? .../

потім, він не може не любити гоголівську фантастику. Аглая певна, що можна геніально стилізувати нашу сучасність (курсив наш. – Т. Б.)» [256, с. 489]. Останні два речення підтверджують думку про те, що стилізація дійсності та створення побічної «гоголівської» сучасності притаманні для творів М. Хвильового, тому він вкладає цю фразу в уста саме Аглаї.

Таку своєрідну стилізацію можна простежити і в оповіданні «Лілюлі», яке ми розглядали вище. У творі події розгортаються напередодні Нового року, та М. Хвильовий описує певний часовий зсув: ідеться про нову еру, нове літочислення (введене 1918 року). На вулицях калюжі й весняна погода, автор сам констатує аномальність часового вектора: «Дивно: під Новий рік весна. Це так геніально, мов замріяні фантазії геніального Гоголя» [255, с. 288]. У самому кінці М. Хвильовий дописує «Старосвітський грудень 1922 року».

Отже, виникає питання, чим звичайний грудень відрізняється від старосвітського? Алюзія на твір «Старосвітські поміщики», а також маркер «старий світ» дає підстави стверджувати про стилізацію часового простору під характеристики повістей російського письменника. Усі події відбуваються за сценарієм гоголівської «Ночі перед Різдвом»: «І це були не диканські фантазії геніального Гоголя, а просто – факт» [255, с. 285]. Проявляється навіть мотив украденого місяця, який у новелі «Лілюлі» може трактуватися як полігенетична інтертекстема. Наводимо для порівняння:

Р. Роллан (*Полішинель з «Лілюлі»*): «А куди, власне, поспішати? Чи боїтеся, що місяця молодого у вас [юнаки та дівчата] вкрадуть? Ось він, сріблястий голуб, на ниточці на повітряній висить над горами, чекає не дочекається, хто з вас схопить його зубами!» [204].

М. Гоголь («*Ніч перед Різдвом*»): «Между тем чорт крался потихоньку к месяцу, и уже протянул было руку, схватить его; но вдруг отдернул ее назад, как бы обжегшись, пососал пальцы, заболтал ногою и забежал с другой стороны, и снова отскочил и отдернул руку. Однако ж, несмотря на все неудачи, хитрый чорт не оставил своих проказ. Подбежавши, вдруг схватил он обеими руками месяц, кривляясь и дуя перекидывал его из одной руки в

другую, как мужик, доставший голыми руками огонь для своей люльки; наконец поспешно спрятал в карман и, как будто ни в чем ни бывал, побежал далее» [44].

М. Хвильовий обігрує навіть гоголівський епізод зі зникненням зірок (у М. Гоголя їх краде відьма): «І ще сказати: напередодні Нового року над городом паслись зоряні отари, а місяць, може, був, а може, і не був <...> Здається, *не був* (курсив наш – Т. Б.)...» [256; 285]. А потім читаємо: «То зорі подумали в калюжі й одразу *сховались* (курсив наш. – Т. Б.)...» [256, с. 288].

Ми вже говорили про те, що оповідання «Лілюлі» є своєрідною інтертекстуальною «шарадою» та має велику кількість претекстів, проте у зв'язку з творами М. Гоголя та Р. Роллана твір становить полігенетичну конструкцію, яку можна описати схемою  $T_3 \leftarrow T_2 + T_1$  через інтертекстему вкраденого місяця.

Результати аналізу інтертекстуальних зв'язків М. Хвильового з М. Гоголем дозволяють дійти висновків:

- інтертекстуальний зв'язок між творами М. Гоголя та М. Хвильового реалізується такими засобами:

1) найбільш оприявленними відношеннями між текстами обох авторів є паратекстуальні («Ревізор», «Іван Іванович», «Арабески», епіграф до оповідання «Іван Іванович», кінцівка оповідання «Лілюлі»), тобто усвідомлене апелювання М. Хвильового до творів М. Гоголя;

2) у структурі досліджуваної прози наявні цитати, ремінісценції та алюзії, які мають стосунок до творчості автора «Сорочинського ярмарку»;

- виявлені інтертекстуальні елементи мають таке додаткове смислове навантаження:

1) потужна гоголівська сатира як неперевершений засіб комічного дозволяє М. Хвильовому висміювати як вади окремого прошарку суспільства (так званих обивателів – оповідання «Ревізор» чи «На озера»), так і окремі вади героїв твору («Лілюлі»);

2) підкреслення власної (тобто – авторської) «дводушності»,

розмірковування над нею і її природою (оповідання «Життя» – образ Оксани);

3) порушення таких проблем: проблема втрачених можливостей, нереалізованого творчого потенціалу (вкрадений місяць в оповіданні «Лілюлі»), подружньої зради («З лабораторії», «Ревізор», «Іван Іванович») тощо;

- інтертекст із творами М. Гоголя вирізняється з-поміж інших. Так, концептуальним для М. Хвильового є «запах слова» – категорія, яка асоціюється з творчістю, мистецтвом слова. У структурі текстів ми зустрічаємо іншу категорію – «пахне Гоголем» (тобто запах). Отже, значення творчості російського письменника було неоціненним для автора «Синіх етюдів».

### 2.2.3. Мігель Сервантес де Сааведра: типи і прототипи інтертекстуальності

За твердженням Ю. Шевельова, тема «донкіхотства» була властива не лише для М. Хвильового, але і для його сучасників. Зокрема, такий зв'язок із романом Сервантеса простежується в М. Куліша у творі «Народний Малахій» та в повісті Ю. Яновського «Байгород» (1927): «Найбільше манила й вабила друзів Хвильового тема Дон-Кіхота. Кулішів „Народній Малахій” був водночас сатирою на провінційного Кіхота-Малахія і апотеозою дон-кіхотства як норми людської поведінки. Яновський героєві свого „Бай-городу” дав ім'я ляманчського лицаря – Кіхана, творові – епіграф з Сервантесового роману і привів свого Кіхану до безглуздо-лицарської смерти, що славила героїзм і життя» [272].

Повість Ю. Яновського описує події революційної епохи. Одна з героїнь, Маруся, – тип похитливої жінки-революціонерки, про яку говорилося в новелі «Арабески»: «Малого зросту, опецькувата, з великими зеленими очима – вона є взірць похитливої жінки. Мускулясті ноги її ось-ось наче розірвуть штани-галіфе. Френч, начеб і великий розміром, сидить, як гумовий. Від кожного кроку її груди тремтять. Де вона випаслась, така повнокровна самка?» [289, с. 2]. В образі головного героя Ю. Яновський розкриває не лише одвічну тему боротьби й конфлікту зла і добра (ім'я Дон Кіхота на щиті), але й дещо

локалізованішу тему революційної дійсності: «Наш герой іде собі й іде. Його ім'я звичайне і аж надто просте. У Сервантеса воно звучить добре. Але герой наш іще юнак зовсім. Він не може бути мудрим лицарем Ламанчі і підняти на своєму щиті ім'я Дон-Кіхота. Він юнак, з якого, може, ще виросте лицар. Тому ми робимо його лише небожем славного ламанчця і даємо йому перше ім'я дядька – Кіхана. А може, це буде до деякої міри й присвятою. Кому ми присвячуємо героя» [289, с. 3].

Образ Сумного Лицаря також наявний у М. Хвильового серед уже згаданих маркерів інтертекстуальності в оповіданні «На озера»: «І тільки я, як невгомний дон Квізадо, все шукаю нових ілюзій невідомих берегів» [256, с. 186]. Проте окремі дослідники творчості Сервантеса, а саме Герман Арсиньгас [62], всесвітньо відомий колумбійський письменник-модерніст, вважає, що згаданий персонаж роману іспанського письменника має тут зовсім іншу етимологію. Ідеться про Гонсало Хіменеса де Кесаду (1500–1579). Історики свідчать, що цей конкістадор вирізняється з-поміж інших відомих шукачів Ельдорадо своєю освітою: він навчався в Саламанкському університеті, який на той час був відоміший за Сорбонну. Де Кесада досліджував басейн ріки Магдалена, був відправлений у експедицію губернатором замість його сина, Алонсо де Луго (пам'ятаємо, що героя Сервантеса звали *Алонсо* Квізадо, – Квізадо характерна транскрипція того часу й на наших теренах, що залишилася в спадок від Російської імперії), який украв коштовності батька й утік. Історики вважають, що ця особистість могла бути прототипом для створення вічного Сумного Лицаря Дон Кіхота Сервантеса.

Цікаво, що де Кесада теж займався літературною діяльністю: його перу належить кілька робіт історичного спрямування («Аннали імператора Карла V», «Різниця у військовому мистецтві Старого і Нового світу»). На відміну від, наприклад, Кортеса, цей конкістадор не дозволяв тортури, а розв'язував конфлікти дипломатично.

Образ Дон Кіхота у творах М. Хвильового постає в різних контекстах і формах. В оповіданні «На озера» проглядається мотив подорожі, пов'язаний з

особистістю не лише героя роману Сервантеса, але й постаттю конкістадора, який був прототипом Дон Кіхота. Недаремно М. Хвильовий використовує різні форми імені. Тут ми маємо «дон Квізадо», як і в «Повісті про санаторійну зону»: «Це ж Дон Квізадо ще раз повоював із вітряками» [256, с. 449]. Незважаючи на те, що вислів «воювати з вітряками», який уже став фразеологічним, конотується в нашій уяві все ж таки з твором Сервантеса, у самому романі не було чітко поданого прізвища: «Прізвище його було не то Кехана, не то Кесада, точно невідомо, та це і неважливо» [213, с. 7].

Інтертекстема «дон Квізадо» у «Повісті про санаторійну зону» зазнає деяких трансформацій, залишаючи при тому основне значення – щира боротьба за ідеали добра. Так, зазначена фраза є частиною репліки у діалозі Карно й анарха:

« – Чого вам?

– Я хочу тиснути вам руку! – сказав Карно.

– Мою руку? – спитав здивовано анарх.

– Да, вашу руку!..Це ж ви, здається, зробили сьогодні такий шляхетний поступок?

– Який це поступок? – не зрозумів анарх.

– А як же! Я про кепі говорю! Це ж Дон Квізадо ще раз повоював з вітряками» [256, с. 447].

Ідеться про сутичку з «обивателем Карасиком», якого захистив анарх, однак мотивів такої поведінки головного героя не зрозуміла санаторійна публіка. Учинок здався безглуздою боротьбою за добро, про що красномовно свідчить порівняння анарха з головним героєм М. Сервантеса.

Проте й сам анарх удається до таких порівнянь щодо сестри Катрі: «Сестра Катря скінчила і наївно розвела руками. Анарх подивись на неї і згадав її вікно, в якому до глухої ночі він часто спостерігав цю дівчину в стосах книжок. І в цей момент він відчув якусь спорідненість з нею, і, добре знаючи собі ціну, він подумав з любов'ю: „Дон Квізадо”» [256, с. 372].

У наведеній цитаті спостерігаємо певну трансформацію інтертекстеми



(хоч вона й передує фрагменту з діалогом, ми вважаємо доцільним проаналізувати її саме на цьому етапі): споглядання наївності сестри Катрі, її відстороненості від реального, що робить цей образ ідеальним, дає анархові відчуття спорідненості з нею, як і з персонажем роману «Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі».

Крім того, М. Хвильовий вводить образ Дон Кіхота у формі екфразису в оповіданні «Лілюлі»: «...Але в цей момент хтось уже підніс несподіваний сюрприз (це, безперечно, було нетактовно): статуетку з Дон-Кіхота» [256, с. 302]. У цьому епізоді описується триумф і привітання пролеткультівського поета товариша Пупишкіна, вшанування його дарами від поціновувачів, але хтось від останніх дарує таку несподівану річ. Цікаво, що М. Хвильовий не деталізує, чия статуетка (імовірно, що це фігура головного героя роману Сервантеса, але це може бути й інший герой), проте реакція збентеження Пупишкіна й автокоментар про нетактовність говорить про натяк спочатку на самодурство, а вже потім на меншовартість творів типу «Галя внесла самовар і розставила чашки...» [256, с. 292] порівняно з найкращими зразками європейської літератури.

Життєвий шлях Сервантеса теж відбився в прозі М. Хвильового, що сприяло появі певних біографічних епізодів першого на сторінках новели «Арабески»: «Тоді я люблю Іспанію, тому що вона далеко, тому що я фантаст, тому що я пізнаю й кохаю город не так, як інші, тому що город – це Сервантес Сааведра-Мігуель, тому що битва при Лепанто, тому що в полон до алжирських піратів» [256, с. 309]. Сервантес справді брав участь у Лепантській битві у 1571 р. і перебував у полоні п'ять років (1575–1580). Проте наведений фрагмент містить не стільки фактичну інформацію, скільки асоціативний потік, радше пов'язаний із Іспанією як розвиненою (і до певного рівня – романтичною) європейською країною, ніж із окремо взятим іспанським письменником. Підтвердження цьому ми бачимо вже в наступних епізодах:

«– Nicolas! Я читала сьогодні іспанські новели, і я скажу: Мартінес Сієрра – моя радість, бо в його новелах маленька музика, мелодія слів, як

оркестра моєї душі, коли у *вишневих садках* (курсив наш. – Б. Т.) моєї чумацької країни жевріють зорі: падають на ягоди крізь темну темряву літньої синьоблузої ночі й падають на ставки, щоб прозвучати. Мартінес Сієрра – маленька флейта, веснянка дум про далеку Іспанію» [256, с. 309].

Або: «О, Мартінесе Сієрра. Тобі, музичному музикантові, твоїм новелам, де звучить така широка й радісна весна ... – тобі шлю із своєї чумацької країни привіт. О, Мартінесе Сієрра! Не тільки ти закоханий у звуки. Фарби й запах слова – я теж естет» [256, с. 310].

У першому уривку наявний інтертекстуальний маркер «вишневі садки», який є очевидним покликанням на творчість Т. Шевченка (відтак – імовірно нарікання на «закобзареність», про яку скажемо далі), адже вжита досить упізнавана цитата. Із другого уривку стає очевидним, що український письменник відчуває певну творчу спорідненість із відомим європейським драматургом, адже саме тут ужито мистецький концепт М. Хвильового – «запах слова».

Дослідивши інтертекстуальні зв'язки М. Хвильового та М. Сервантеса, ми дійшли таких висновків:

- у проаналізованій прозі наявні алюзії та ремінісценції не лише на творчість М. Сервантеса, але й на прототипи його героїв та на загальний культурний дискурс Іспанії як європейської країни;

- використання інтертекстуальних ресурсів дає можливість долучити такі мотиви: мотив подорожі («На озера»), мотив боротьби (тут саме – безглуздої) за добро («Повість про санаторійну зону»);

- образ Дон Кіхота зазнає трансформацій, а тому може інтерпретуватися по-різному:

- 1) у формі екфразису – символ класичної спадщини високої мистецької вартості;

- 2) у формі висловлених асоціацій – як частина образних характеристик героїв (наївність та добросердечність);

Таким чином, у прозі М. Хвильового були виявлені інтертекстуальні

зв'язки із творчістю М. Сервантеса та Мартінеса Сієрри як представників європейської літератури.

2.2.4. Інтертекстуальні зв'язки з М. Коцюбинським (на прикладі творів «Я (Романтика)», «Пудель» та «З лабораторії»)

Одним із найбільш цитованих у прозі М. Хвильового українських письменників є, безперечно, М. Коцюбинський. Про зацікавленість автора цією постаттю свідчить і листування М. Хвильового з М. Зеровим. Зокрема, в одному з листів він зазначає: «Отже, про „Пуделя”. Прочитавши вашого листа, я дістав „В дорозі” і порівняв. Цей твір Коцюбинського, який я читав декілька років тому, безперечно, вплинув на мене» [256, с. 781]. Проте також доцільно виділити й твір «З лабораторії», який містить багато інтертекстуальних елементів, перенесених з оповідання «В дорозі» М. Коцюбинського.

У першому ж абзаці «З лабораторії» знаходимо: «Письменник вирішив написати роман. Письменник був не зовсім бездарний (так принаймні авторитетна критика заявила) і безперечно близький пролетаріатові» [258, с. 384]. Ідеться, імовірно, про «біографічну замітку» М. Зерова щодо М. Хвильового, яку останній коментував і давав поради в листах. Отже, в оповіданні «З лабораторії» сильний біографічний первень у тій його частині, де автор (він же – оповідач-письменник) аналізує власну роботу.

Головний герой оповідання, пан Марченко, зустрічає Ліду Спиридонову, яку мав нагоду довести до психічного розладу через свої досить різкі висловлювання на її адресу («публічно назвав її „контрреволюціонеркою”»), у момент сильної негоди. Злива на деякий час значно обмежує пересування героїв, що певним чином виправдовує їхнє перебування та спілкування.

В автокоментарях письменник одразу чітко окреслює намір писати «нову людину» в образі Марченка й тип «кающейся дворянки» [256, с. 400] в образі Спиридонової. Тип «дворянина, що кається», – це тип дворянина 40–60-х років XIX ст., який страждав від усвідомлення приналежності до кріпосників і як

спокуту визначав «служіння народу». Уперше цей вислів ужив М. Михайловський у замітках «Вперемежку» (оповідач і сам є тим «дворянином»), які друкувалися в «Отечественных записках» у 1876–1877 роках [168].

Прізвище героїні (Спиридонова) М. Хвильовий теж обрав не випадково, адже воно дуже відоме в революційних колах. Імовірно, ідеться про Марію Олександрівну Спиридонову (1884–1941), яка була за походженням дворянкою, проте, належачи до складу есерівського комітету м. Тамбова, вчинила терористичний акт проти жандармів, які придушували селянські заворушення в Тамбовській губернії. Про цю діячку згадує й один з авторів журналу «На посту» (Ф. Раскольников), говорячи про намагання жінки підтримати кронштадтських моряків, які прибули до Петрограда для збройної демонстрації проти уряду. Але найбільший резонанс (навіть на міжнародному рівні) спричинив її арешт, жорстоке побиття та зґвалтування офіцерами, після чого Марії Олександрівні винесли вирок про смертну кару, замінену на довічне ув'язнення й каторгу в Нерчинській в'язниці [201].

Отже, випадкова зустріч із Лідою й коротка подорож до неї додому, поява деяких інших героїв на шляху змушує Марченка відволіктися від своїх революційних обов'язків. М. Хвильовий використовує дещо іншу схему «випадання» героя з колії революційного руху, ніж М. Коцюбинський, вона певною мірою аналогічна до схеми оповідання «Пудель».

Цинічність Сайгора у ставленні до Тетяни перегукується з цинічністю Марченка. Проте таке ставлення певним чином зазнає деформації: пізнаючи жінок (Тетяну і Лїду), герої розуміють, що за «істками» та «контрреволюціонерками» стоять живі люди зі своїми долями, подекуди зламаними в загальному рухові суспільства на шляху до світлого майбутнього. Хоча психологічна характеристика Марченка й близька до Сайгорової, проте зовнішньо він усе ж таки інтертекстуально пов'язаний із Кирилом.

Мотив раннього старіння представлений в обох письменників. Порівняймо:

*Кирило* («В дорозі»): «І двадцять три роки, подвоєні в тінях на худому обличчі, у зморщі на чолі, немов зреклись своїх прав, зсушили молодість...» [127].

*Марченко*: «На перший погляд Марченкові можна було дати років за тридцять, але потім вияснилося, що це помилка, що це просто рання мудрість десь невловимо заплуталась в цьому обличчі й так пристарила його. Насправді Марченкові було років 26» [255, с. 389].

Зовні можна простежити спільні риси, зокрема в оповіданні «З лабораторії» автор ніби навмисно «змінює» колір очей головного героя: то вони сірі, то голубі (у Кирила вони теж голубі), а от у Ліди вони «безцвітні».

Попри відмінність імен героїв М. Хвильового та М. Коцюбинського, спільною все ж є сцена гри з іменами. В оповіданні «В дорозі» зустріч Кирила й Усті починається не звичайним знайомством, а певною грою. Чоловік намагається вгадати ім'я дівчини (у М. Хвильового Ліда сама просить пригадати, як її звать), а потім називає героя Петром. В оповіданні «З лабораторії» Ліда каже: «Я, звичайно, говорю не про сьогоднішню зливу, що допомогла нам зустрітися, – я говорю про інший потоп... Ах ви Потопчику! Вас не Потапом, а Потопом треба було б назвати» [255, с. 395]. У свідомості читача слово «потоп» асоціюється з біблійною подією. Цікаво, що Ліда називає героя не Ноем (тобто рятівником), а Потопчиком, тобто нищівною силою.

Якщо в М. Коцюбинського сцена гри з іменами має суто романтичний характер, то в М. Хвильового вона трансформується й набуває через інтертекстему потопу ідеологічного забарвлення. Імовірно, знищення грішників розуміється як знищення опозиціонерів. Ідеться не лише про фізичну розправу над тими, хто думає інакше і є інакшим, але й духовну. Так, Ліда мала проблеми психічного характеру через звинувачення Марченка в тому, що вона «контрреволюціонерка».

Інтертекстуальна взаємодія між М. Хвильовим і М. Коцюбинським простежується й через використання образу куховарки з оповідання «Сміх». Так, в оповіданні «Чумаківська комуна», яке вже згадувалося як джерело

зв'язків із М. Гоголем, одна з героїнь – куховарка Варвара – нагадує свій прототип, але при цьому все ж цей образ зазнає певних трансформацій.

Варвара з оповідання «Сміх» мешкає в маєтку панів Чубинських, тяжко працює. Вона небагатослівна, кремезна та спокійна, чим навіює спокій і на своїх панів. Подружжя Чубинських цінує свою працівницю й уважає, що вона щаслива з ними й задоволена: «О, моя Варвара золота жінка...» [125]. Для них стає несподіванкою зловіщий сміх жінки: «...то стара дика ненависть до пана, хто б він не був» [125]. І раптом головний герой прозріває, коли вже під іншим кутом зору дивиться на умови життя жінки: М. Коцюбинський кілька разів порівнює Варвару з твариною. Це змушує пана інакше подивитися на стан речей і поставити риторичне запитання – «...чому вона не страйкує?» [125].

Варвара з оповідання «Чумаківська комуна» Хвильового є продовженням образу свого прототипу: «Ну от: була у панів – робила. Тепер у комуні – і знову роби» [256, с. 101]. Великі соціальні зрушення, описані в оповіданні М. Коцюбинського, зрештою, закінчилися не тими результатами, на які очікувала героїня. Попри певні зміни, її соціальний статус мало в чому змінився.

Отже, результати аналізу інтертекстуальних зв'язків обох письменників дають підстави стверджувати, що:

- М. Хвильовий усвідомлено створює інтертекст із творами М. Коцюбинського, про що свідчать прямі покликання у вигляді алюзій, ремінісценцій, цитат та сюжетної подібності;

- використані інтертекстами несуть такі додаткові смислові навантаження:

- 1) стилетвірні: імпресіоністичні риси творчості автора «Fata morgana» відбиваються і в творах М. Хвильового;

- 2) у прозі автора «Вальдшнепів» за допомогою окресленого інтертексту порушуються соціальні проблеми («Сміх», «Він іде», «В дорозі»), морально-етичні («Цвіт яблуні»), філософські («Тіні забутих предків»);

- 3) розгортаються такі теми: митець і суспільство («Цвіт яблуні»),

розчарування в ідеалах революції («Сміх»), стосунки чоловіка та жінки на тлі суспільних подій («В дорозі»).

2.2.5. Інтертекстуальна «шарада» окремих творів (на прикладі оповідання «Лілюлі»)

Оповідання «Лілюлі» вже давно характеризували як найскладніше для аналізу, чи-то як «художню шараду», як назвав його О. Дорошкевич у «Підручнику історії світової літератури» (1924) [71].

Певну діалогічність цього твору відзначає дослідник П. Майдаченко: «Відповідно і поетика твору насичена ремінісценціями та алюзіями з різних творів, персонажів, епох, стилів для створення відповідного грайливо-саркастичного тла розповіді. <...> Це оповідання можна вважати гідним традиції комічної літератури (Рабле, Стерн, Гоголь) і так званої інтелектуальної прози (Джойс, Борхес, Еко)» [255, с. 416].

Отже, наведена вище рецепція новели дає підстави для дослідження структури її художнього світу в інтертекстуальному аспекті. Метою цього локального аналізу є виявлення не окремого діалогу (як у попередніх підрозділах – із Т. Шевченком, М. Гоголем, М. Коцюбинським, М. Сервантесом) та його значення, а полілогу окремого твору як складника художнього світу.

Назва новели М. Хвильового відсилає нас до п'єси Р. Роллана «Лілюлі» (1918). Близькість у часі між творами повинна наштовхнути читача на роздуми про певні взаємозв'язки, які простежуються в хронотопі обох творів.

На час дії у М. Хвильового є такі натяки:

- «зима на п'ятім році нової ери була хора» [256, с. 182].
- «Капебеу формально забігло вперед на тринадцять день ..., чортову дюжину» [256, с. 182].

Перед нами постають два часові простори – старий і новий. Вони протистоять одне одному, оскільки на користь першого виступають віковічні традиції, закріплені попередниками й цінні своєю пам'яттю, а на користь

другого – новий суспільний устрій, який вимагає модернізації в усьому.

Центром подій у новелі постає Тайгайський міст, до якого ведуть дороги героїв. Місце подій автор дуже детально описує, навіть подає адресу, за якою можна знайти Клуб пролеткульту, – Садова, 30. Крім того, маємо детальний опис маршруту Огре аж до кількості кроків до трамвайної зупинки. Відомо, що за таким маршрутом у 1922 році (починаючи з листопада) рухався трамвай № 1 [37], який виходив із зупинки «Заводи» (у тексті новели відповідно: «То заводський квартал, що вже не мовчить...» [256, с. 283]). Цей трамвай їхав через площу Рози Люксембург до Основнянського моста, який у М. Хвильового названо Тайгайським. Так, в Індустріальному (до цього – Орджонікідзевському) районі міста Харкова була та вулиця Садова, 30 (насправді – проїзд Садовий). Ще одна адреса – вулиця Байкальська, 606 (у Київському районі). За припущенням Ю. Безхутрого, номер будинку (насправді такого номера в 1922 році не було) є видозміненим «числом звіра» 666 з «Одкровення Іоанна Богослова».

Отже, Тайгайський міст відділяє «жита, степи, гони й північний туман» [255, с. 181] від робітничого селища, а далі йде місто, в якому багато калюж. Такий опис створює враження, що по один бік моста довгий час ішов дощ і наразі впливають його результати – калюжі, промочені ноги Огре, сухоти – натяк на природну катастрофу, подібну до потопу. Зауважмо, що саме в цей період (1920-ті роки) набуває популярності купальний курорт у Латвії, який так і називається – Огре. Не можна з упевненістю стверджувати, що на вибір імені головного героя вплинула популярність цього міста, проте за низкою ознак з'ясовано, що в новелі йдеться про Харків, але в ньому 90 % населення хворіють на сухоти. Така деталь більш характерна для лікувального курорту й зовсім випадає з наведених маркерів, за якими ми впізнаємо Харків.

Щодо згаданої природної катастрофи, то в однойменній п'єсі Р. Роллана спостерігаємо, що герої цього твору будують міст між різними народами, а отже, і різними світоглядами і навіть часами: «міст – зворушливий символ того дня, що ще не прийшов» [204]. Сам же автор у післямові пише так:



«відправною точкою [п'єси] було падіння минулого. <...> в першому акті [першої редакції] в мене зображувався крах суспільства під тиском ... води. Потоп, але без Ноевого ковчега» [204].

Таким чином, ми бачимо місто М. Хвильового після ролланівського потопу. Часо-просторові інтертекстуальні перетини обох творів дають змогу відтворити повну хронологію подій новели. Дія розгортається вже в «новій ері», про початок якої мало що відомо, тобто «падіння минулого» вилучене з сюжетної канви твору, однак ми реконструюємо його у складі інтертексту, яким є новела і п'єса разом.

З огляду на це, розгляньмо пейзаж із новели: «Калюжі тихо замислились на вечірнє небо. Біжить собака, понюхав калюжу й побіг далі. Ще вийшли з двору, що навпроти, меланхолійні гуси. Потім із гелготом кинулися знову до двору, бо собака раптом звернув і рішуче помчав до воріт» [255, с. 189].

У наведеному уривку варто звернути увагу на гусей та їхній гелгіт. Відстежуючи цю інтертекстему в претексті, знаходимо, що в п'єсі Р. Роллана головна героїня Лілюлі в останньому акті, коли Інтелігенти остаточно були підкорені її волі, так закликає їх за собою: «Гиля, гиля, гусенята! В Капітолій злітайтеся!» [204]. Можливо, поява на вулицях міста М. Хвильового гусей є не випадковою, адже проблема радянського суспільства полягала й у тому, що роль інтелектуальної еліти применшувалася, адже елітарна література починає витіснятися масовою, яку продукують митці на кшталт Пупишкіна і Мамочки.

Важливу роль у сприйнятті твору відіграє його образна система. Ми спробуємо простежити взаємозв'язок героїв М. Хвильового з героями претексту. Серед усіх дійових осіб твору можна виокремити персонажів першого (Огре, Маруся, Льоля, Альоша) та другого (Фур'є, Пупишкін і Мамочка) плану.

Ізмаїл Огре в пошуках хроніки для новорічного випуску газети мандрує містом. Незвичне для радянської дійсності біблійне ім'я наводить допитливого читача на роздуми, адже автор не випадково так назвав свого головного героя. Книга Буття розповідає нам історію Сари та Авраама, які не могли народити

дитину самі, тому попросили зробити це своєю служницею, єгиптянку Агар. Вона народила Авраамові сина Ізмаїла: «А він буде як дикий осел між людьми, рука його на всіх, а рука всіх на нього. І буде він жити при всіх своїх браттях». [Буття 16:12]. До речі, найперший варіант п'єси Р. Роллана з'явився ще в 1912 році й називався «Буриданів *осел* (курсив наш. – Т. Б.)» [204]. Невдовзі Авраам жене геть від себе Агар та Ізмаїла, оскільки дружина народжує йому сина Ісаака. Ізмаїл опиняється в пустелі: «І почув Бог голос того хлопця. І кликнув до Агари Божий Ангел із неба, і сказав їй: Що тобі, Агаро? Не бійся, бо почув Бог голос хлопця, де він там» [Буття 21: 17]. І біблійний герой, і герой новели – це постаті, яких «чує Бог», навіть коли вони «волають у пустелі». З іншого боку, виявляємо інтертекстуальні зв'язки цього образу з персонажами повісті Р. Роллана «П'єр та Люс» [204]. Автор порівнює головного героя повісті, П'єра, з тим самим Ісааком: «У всі часи Авраам віддавав Ісаака у жертву» [204].

Таким чином, можна окреслити таку інтертекстуальну конструкцію:

1) «Лілюлі» М. Хвильового – Ізмаїл (за Біблією – син Авраама та служниці Агар) – Огре – інтертекстсема – історія Авраама та його синів – Ізмаїла, народженого служницею, та Ісаака, народженого дружиною;

2) «П'єр та Люс» Р. Роллана – Ісаак (син Авраама і Сарі) – П'єр Об'є – «У всі часи Авраам віддавав Ісаака у жертву» [204].

Спільна для обох творів інтертекстема – біблійна історія про Ісаака та Ізмаїла – складає разом з утвореними інтертекстами конструкцію: Т3 (новела М. Хвильового) ← Т2 (твори Р. Роллана)+ Т1 (Біблія).

Образ Льолі теж перегукується з ролланівською героїнею з «Лілюлі». Порівняймо подані авторами характеристики:

1) Льоля:

«Наелектризована, з волоссям різдвяних ляльок із тендітним біло-рожевим обличчям. Обличчя нагадує серпанкову фату – під вінець.

Тендітна Льоля» [255, с. 194].

2) Лілюлі:

«Маленька, тендітна, білява; в неї великі блакитні очі, наївні і лукаві

<...>, музичний голос. Вона не ходить – здається, що вона літає в повітрі <...>, на голові гірлянда із зелених і золотих листків» [204].

Отже, ми бачимо зв'язок Ілюзії в Р. Роллана з Льолею М. Хвильового. Героїня оповідання переймається театральними справами, вона організовує виставу за мотивами п'єси Р. Роллана. Це створює враження про культурне процвітання осередку, в якому живе Льоля. Натомість ми бачимо, що «герой вечора ... – тов. Пупишкін», який вважає «нетактовним подарунком статуетку з „Дон Кіхота”», а ось самовар – це «справжній сюрприз», і тов. Пупишкін «заплакав радісними сльозами». Справді, за таких умов не можна зробити висновок про високий культурний розвиток у Пролеткульті, хоча Льоля старанно творила таку ілюзію (як й Ілюзія Р. Роллана): «Безперечно, ілюзія прекрасна річ, але – на жаль, не завше» [256, с. 290].

У п'єсі Р. Роллана репрезентована жорстока й прагматична Лілюлі, яка має владу над іншими, адже здатна створити для них бажану ілюзію. У М. Хвильового цей образ інший: Льоля по-дитячому наївна, інфантильна. Вона живе у якійсь ілюзорній реальності й вірить, що інакше бути не може. Дійсність їй видається утопічною, незважаючи на досить скромний матеріальний статус сім'ї: «Їдять мало. Іноді Льоля радить, жартуючи, в помкомгол. Але це буквально» [255, с. 185]. Героїня досить освічена: «Льоля слухала пісню і згадувала гімназію й товариша Огре, коли він кінчав університету і коли вони стрілись на концерті Карузо на гальорці» [255, с. 191]. Вона, як ми бачимо, ознайомлена зі справжнім мистецтвом, але, на жаль, засліплена ілюзіями, витрачає свій культурний потенціал на створення пародії. Її поведінка нетипова для людини, яка «не може без одеколону», «купувала й любила туалетні прибори, щоб пахло від неї молодістю, радістю, гімназією, закоханими вечорами, коли хочеться кохати й без кінця когось невідомого. Де малинник, де крижовник, де, може, ходять серпанкові *тіні забутих* (курсив наш. – Т. Б.) *дівчат із забутого теремка* (курсив наш. – Т. Б.), де цілий світ минулого» [255, с. 185].

У наведеному уривку ми навмисно виокремили дві синтагми в одному

реченні, які стоять поряд, але належать до різних претекстів. Перша синтагма «тіні забутих» є уривком назви «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського. Цей уривок цитати-назви ми спостерігаємо не лише в оповіданні «Лілюлі», але й в інших творах, наприклад, в «Арабесках»: «...приходять і зникають давно *забуті тіні* іхтіозаврів...» [256, с. 319] або: «...ходили в борах *тіні* середньовічних лицарів» [256, с. 313]. Використовуючи ритміко-синтаксичну інтертекстуальність, М. Хвильовий конструює окремі речення з інтертекстемами «*тіні*» та «*забуті*», при чому останнє слово вживається й у виділеному другому фрагменті цитати про дівчат із теремка.

Інтертекстема «теремок» викликає в уяві читача згадку про твір «Світлана» В. Жуковського, оскільки така будівля не характерна для побуту українців. Таким чином, накладаючи на слово «*забуті*» уривок назви з твору М. Коцюбинського й алюзію з поеми В. Жуковського, М. Хвильовий вибудовує складну інтертекстуальну ритміко-синтаксичну конструкцію, що дозволяє авторові й читачеві як учасникам процесу творення/читання розширити смисл окремої невеликої фрази до обсягу двох (з урахуванням претексту – трьох) різних творів.

Ще один персонаж – Альоша, «некрасивий карлик, євнух, без рослини і пом'ятий, але його очі нагадують Голгофу, коли йшов легендарний Христос на Голгофу» [256, с. 284]. Цей герой здатен творити, але позбавлений такої можливості. Він лише переписує героїчні п'єси для Льолі, хоча може писати власні, адже, як сказав Огре, Альоша – художник. Його фізична вада – горб. Якщо сполучити цей маркер і підказку автора (книга Гюґо на столі в мадам Фур'є), виникає асоціація з романом В. Гюґо «Собор Паризької Богоматері», де головний персонаж – це горбун Квазімодо, чие ім'я етимологічно походить від назви одного зі свят великоднього циклу (Quasimodo – перша неділя після Великодня).

Також образ Альоші має зв'язки з ролланівським Полішинелем. Герой п'єси втілює викривальний сміх, він є братом Істини. Лише цей горбун може протистояти чарам Лілюлі. Так само й Альоша бачить правду життя й

виголошує брутальні, але істинні слова: «Поїзд їде в п...у!».

Однак образ Полішинеля є більш глибоким, ніж може здатися на перший погляд: сам Р. Роллан не випадково обрав його одним із героїв своєї п'єси.

Про нього ми знаходимо таке: «Полішинель (фр. Polichinelle) – комічний персонаж західної лялькової комедії або народних свят, карнавалів в Італії: лялька в ковпаку з горбами спереду і ззаду, блазень. Широко вживана ідіома „секрет Полішинеля” означає давно відомий усім секрет» [207, с. 325]. Альоша ніби виголошує правду, яку бачать усі, але ніхто, крім нього, не наважується усвідомити її для себе.

Своєрідно у М. Хвильового зображені герої другого плану – мадам Фур'є, Пупишкін і Мамочка. Ці двоє – письменники пролеткульту, про який автор сказав: «в...пролеткультурі, в театральній студії, де керують ...один бувший половий тульського трактиру, один бувший – не бувший швейцар... і вісім чи дев'ять інтелігентів» [255, с. 183]. Такий іронічний опис створює враження тотожності пролеткульту з готелем.

У цьому контексті помітною є так звана «звукова пам'ять слова», що знову відсилає нас до «Лілюлі» Р. Роллана, де однією з дійових осіб є постать Господа Бога. Автор удається до гри слів: французькою Господь Бог звучить як Maitre-Dieu, до цього подібно звучать слова maitre-d'hotel («дворецький, швейцар») та maitre-d'autel – «володар вітваря».

Крім того, варто розглянути також згадку про причетність безіменного поета до лав імажиністів («раніш досить порядні вірші писав. А тепер лаври імажинізму не дають спокою... Пороть треба» [256, с. 303].) Прихильники цього напрямку видавали в 1922–1924 році журнал «Готель (курсив наш. – Т. Б.) для тих, хто мандрує у прекрасному» («Гостиница для путешествующих в прекрасном»). Досить іронічне ставлення М. Хвильового до окремих сучасних для нього літературних напрямів і течій простежується не лише в комічному описі Пролеткульту. Щодо наведеної цитати, то в «Нашому універсалі» (1921), авторами якого виступили В. Сосюра, М. Хвильовий і М. Йогансен, імажинізм досить негативно оцінювався й заперечувався. Проте дослідники 20-х років

наголошують на тому, що попри протистояння «формалістичному» мистецтву (як назвав імажинізм В. Сосюра), автори «Універсалу» не уникнули його впливу: «Але, кінець кінцем, прагнучи власного стилю, підпали стилістично впливам, найбільше імажиністським» [183]. Отже, безіменним поетом, про якого йдеться у наведеній цитаті, найімовірніше є В. Сосюра, якого в українській літературі ототожнювали з С. Єсеніним, про що говорить О. Пашко в статті «Володимир Сосюра та Сергій Єсенін в українській критиці 1920-х років» (2009) [183].

«Формалістичність», «єсенінщина» (цим поняттям послуговувалися літературознавці у 20-х роках), «надуманість образів» – асоціативна низка, запланована автором і розрахована на читача-сучасника, обізнаного в літературних тенденціях.

Таким чином, не випадково «митці» М. Хвильового є колишніми робітниками трактиру, як Бог у Р. Роллана – дворецьким.

Не можна не помітити ту іронію й пародійність, з якими письменник змальовує Пупишкіна та Мамочку. Ці герої є представниками нової еліти й мають привілеї, які б для справжнього інтелігента здалися б аморальними: «...Товариш Пупишкін має „чотирьох ребяцьонков” і щиро стоїть *на посту* (курсив наш. – Т. Б.). Він дуже задоволений із балетної студії. Там такі еластичні дівчата (учаться), що „антік маре з шоколадом”» [255, с. 188].

У наведеній цитаті міститься натяк на журнал «На посту», діячі якого Леопольд Авербах, Борис Волін, Юрій Либединський, Михайло Ольмінський, Федір Раскольников виступали з критикою реалістичної прози навіть у найкращих її зразках. Зокрема, Юрій Либединський є автором таких творів, як «Тиждень», «Комісари», «Гвардійці», у яких зображувалися образи комуністів у боротьбі за краще майбутнє (твори на кшталт «Галя внесла самовар і розставила чашки. Петро допіру прийшов із заводу...» [256, с. 292]).

Так, у першому номері журналу «На посту» (пізніше він називався «На літературном посту», що вказує на намагання локалізувати інтереси редколегії навколо літературних питань, а не ідеологічних, як це було у попередніх

випусках) були опубліковані статті, наприклад, Іллі Вардіна «Про політграмоту і завдання літератури» (1923), у яких автор заперечує вплив класичної спадщини, демонструє нігілістичне ставлення до «попутників», зокрема критиці піддаються Б. Пільняк, М. Горький, А. Ахматова. Інший дописувач, Г. Лелевич (син поета Перекоти-Поле), стверджує, що А. Ахматова та В. Маяковський незаслужено посідають свої місця на високих літературних п'єдесталах.

У цьому контексті дарування статуетки «з Дон Кіхота» як елемента тієї самої класичної спадщини розцінювався як «нетактовність».

Отже, такою ми бачимо «нову інтелігенцію», творців нової культури: розбещені, неосвічені, п'яні й пустоголові «митці» створюють низькосортні твори без будь-якої естетичної цінності. Але через створену ілюзію культурного процвітання ніхто цього не помічає.

Безперечно, система образів оповідання «Лілюлі» має глибоке інтертекстуальне підґрунтя, що дає можливість повніше розкрити приховані смисли.

Головна дійова особа п'єси Р. Роллана «Лілюлі» – Ілюзія, яка намагається підкорити Інтелігентів своїми ідеями, змусити їх грати її музику. Для цього вона залучає навіть диригента, адже Інтелігенти підкорюються не відразу, але все ж підкорюються. Хоч п'єса і мала антивоєнний характер, у ній відбилися негативні тенденції знищення освіченого прошарку суспільства, який заважав панівним верствам диктувати свою ідеологію. Можливо, саме це й побачив М. Хвильовий у п'єсі.

Уже зазначено, що образ Альоші є політрансформацією кількох образів (безперечно, Карамазов Альоша, як зазначив Ю. Безхутрий, та Квазімодо з роману В. Гюго «Собор Паризької Богоматері»), один із яких – Полішинель із п'єси Р. Роллана, єдиний, хто не піддається впливу Ілюзії, бо він уособлює нищівний сміх і є братом Істини. Альоша ж так само здатен побачити істинну сутність того, що діється, але епоха вимагала пристосуванства від творчої еліти на противагу до того, що художник завжди має бути осторонь минушого й не

промінювати свій талант на політагітки.

Дослідивши інтертекстуальність оповідання «Лілюлі» М. Хвильового, можемо зробити такі висновки:

- окремо взятий твір (зі збірки «Осінь») становить інтертекст щонайменше ще з одним твором. Для прикладу: оповідання «Лілюлі» М. Хвильового та п'єса «Лілюлі» Р. Роллана становлять паратекст, свідомо створений автором;

- результати аналізу окремо взятого оповідання свідчать, що М. Хвильовий здебільшого свідомо послуговується засобами інтертекстуальності, утворюючи таким чином «шараду», яку читачеві необхідно розв'язати;

- у структурі оповідання виявлені такі інтертекстеми: дослівні та трансформовані цитати (В. Гюго, В. Жуковський, М. Коцюбинський, Р. Роллан, Святе Письмо, В. Сосюра), інтермедіальні ресурси (статуетка, п'єса тощо);

- виявлені інтертекстуальні ресурси несуть таке значення:

- 1) смислоутворювальне: розв'язується проблема ролі митця в суспільстві, ролі інтелігенції як прошарку, який є носієм самосвідомості, проблема художньої вартості твору і того, що її формує, нарешті, проблема вибору;

- 2) поетикоутворювальне: зазначені інтертекстеми подеколи входять до складу художніх тропів, що підвищує естетичну вартість твору;

- 3) композиційне: інтертекстуальні елементи оповідання є складниками не лише сюжету (на рівні теми і проблематики), але й позасюжетних елементів (портретні характеристики героїв, інтер'єр кімнати, хронотоп і авторські відступи).

### **2.3. «Фальсифікація» та «інтермедіальність» як реалізація категорії інтертекстуальності в малій прозі М. Хвильового**

Проаналізувавши інтертекстуальні зв'язки оповідань та новел М. Хвильового у двох напрямках (загальному і локальному), дійшли висновків, що на цьому інтертекстуальні стратегії автора не вичерпуються. Так,



нез'ясованою залишається роль паратекстів, заголовками яких є назви жанрів. Метою цього параграфа є дослідження паратекстуальних покликань до назви-жанру на прикладі двох творів – «Легенди» (обґрунтоване покликанням до фольклору, а відтак – імовірність стилізації) та «Арабесок» (покликання до образотворчого жанру – і тут основною властивістю виступає інтермедіальність, яка розглядатиметься в аспекті інтертексту новели).

### 2.3.1. Фальсифікація як засіб побудови інтертексту (на прикладі оповідання «Легенда»)

В 1.2. ми зазначали, що і стилізація, і фальсифікація слугують для заповнення лакун у героїчному епосі, якщо він не поповнився творами народного походження. Зауважимо, що героїчна Революція (такою вона постає в уяві очевидців) не стала причиною появи творів, які б увійшли в історію українського фольклору. Навіть якщо й були поодинокі пісні чи перекази, то вони не витримали перевірки часом. Але в момент переживання революційного натхнення письменниками 20-х років ХХ століття виникають твори літературного походження, які автори позиціонують як фольклорні стилізації. Наприклад, повість О. Копиленка «Кара-Круча» (1923), оповідання «Легенда» М. Хвильового тощо.

Останній знайомить нас із войовничим героєм Стенькою. Назва твору наводить на роздуми щодо його жанрової приналежності. Адже досить часто вона коригується паратекстом. Так, у сильній позиції, тобто в заголовку, М. Хвильовий залишає не ту назву, яка концентрує ідейно-тематичне наповнення тексту, а ту, що має формальне навантаження, – назву жанру.

Однак детальний аналіз дає змогу простежити, що жанрова основа дещо деформована. Так, для власне легенди і для стилізації під неї наявність наратора розцінюється як надлишкова. Але в оповіданні він є: «І от – я хочу про молодицю коротенько розповісти – як у народі чув» [256, с. 235]. Хоч наратор і покликається на народне джерело, але його представленість додає оповіді суб'єктивності. Так, однією з жанрових домінант легенди є героїчний пафос,

оскільки йдеться про об'єкт, вартий оспівування. Проте «знижена» лексика, яку спостерігаємо у творі («Дитина... кикнула» [256, с. 235], «кінь... здох» [256, с. 235], «батько закатував матір» [256, с. 235] тощо), ужита на самому початку твору (тобто теж у досить сильній позиції), що значно знижує пафос. До того ж складно визначити, якого походження це «зниження» – оповідача, народне чи взагалі автора.

Головного героя автор описує в дусі героїчних балад, але метафори й поетичні паралелізми дають можливість зібрати основні характеристики образу. На відміну від типового легендарного героя, Стеньку підозрюють у зв'язках із нечистою силою: «А от як із нечистою силою що – то анцихрист» [256, с. 239]. За законами жанру легенди, Стенька повинен бути абсолютно позитивним, захищати справедливість і боротися за правду, його має любити народ. М. Хвильовий вдало відтворює елементи жанрової основи легенди. Текст твору насичений різноманітними тропами, властивими для усної народної творчості, зокрема поетичним паралелізмом: «То не хмари нависли над головою, то очіпок придавив вороне волосся» [256, с. 237], «Не розповідає горлиця про свою дитину малу, що її шуліка забив. Отож важко сказати про те, як Стенька-юнак загинув» [256, с. 242]. Проте в конструкції тропів дотриманий лише зовнішній складник – форма. Такі художні засоби не виконують свою основну функцію – прикрашання оповіді, створення враження єдності з природою. Більше того, паралелізм виконаний у сатирично-іронічній манері: згадка про очіпок або про забиту дитину горлиці вибиває цю конструкцію з жанрової основи.

Ще однією ознакою швидше казковості, ніж легендарності, є наявність діда-чарівника, який зробив Стеньку невразливим до ворожих куль: «Іще знав дід Чорноморець, де ховається юнак...» [256, с. 241], «...ішла чутка, що Стенька з лісовиками валандається, тому й куля його минає» [256, с. 239], «...Жив у тім лісі й дід Чорноморець сивий» [256, с. 240] тощо. Так, у наведених уривках маємо згадку одразу про дві казкові істоти – дід та лісовики. Якщо перший є досить реальним утіленням (так називали чорноморських козаків), то другий –

міфологічний персонаж. Нагромадження цих елементів створює гіперболізовану таємничість і невразливість Стеньки. Тут простежується градація – наростання надлюдських характеристик героя закінчується міфологізованим пророцтвом чарівника: «Іще знав дід Чорноморець, де ховається юнак, і розповів він людям, що настає кінець юнакові, що лютою смертю помре він» [256, с. 241]. Трапляються в оповіданні риторичні фігури, властиві для усної народної творчості: «Гей, гей! Була тоді темна ніч, як далеке-далеке минуле» [256, с. 241], «Гей, гей! Та й була ж то найлютіша смерть...» [256, с. 243], «...Гей, гей! Гримали повстання...» [256, с. 243]. Інтеграція цих елементів у сюжетну канву доповнює намагання автора створити парафольклорний жанр.

Система образів, характерна для легенди, передбачає, що головний герой (об'єкт оспівування) легенди повинен мати позитивні риси й відстоювати правду, чого не можна сказати про Стеньку: «Беріть ножі, одрізи, несіть смерть. Через смерть запанує нам життя» [256, с. 238]. У ролі ворогів виступають такі ж селяни, які своє майно нажили тяжкою працею:

«– Які ж тут буржуї, самі селяни проживають.

Посміхнулися, а потім виймають папірці, читають із папірців.

Аж здивувалася стара: усіх чисто хуторян виказали, а хуторяни й справді жили, як коти в сметані» [256, с. 236].

Справді, М. Хвильовий підмінює ворогів головного героя, так само як і союзників. Вдало вписуючи в текст оповіді тропи з українських народних пісень і балад («Ой, Морозе-Морозенку, ти славний козаче...») [256, с. 241], автор своєрідно описує прибічників: «А далі йшли повстанці – чабани, байструки, голодранці...» [256, с. 238]. Отже, фальсифікації зазнає оточення Стеньки, який сам не є власне українським героєм. Ім'я персонажа викликає асоціації з іншим, реальним, повстанцем – Стенькою Разіним. Це один із найвідоміших російських повстанців допетровської епохи, який очолював козацькі загони. Цікавий факт із біографії Стеньки Разіна: отаман водив козаків, які були найнижчим прошарком у козацькій ієрархії й називалися

«голитьбою» (порівняймо – у М. Хвильового вони називаються «голодранцями»), у грабіжницькі походи на Волгу. Грабунок – одне з основних джерел існування і разінських козаків, і прибічників Стеньки Хвильового. Обох героїв спіткала люта смерть: Разіна четвертували на Болотному майдані, а українського Стеньку наштрикнули на палю. Нетипова страта, на нашу думку, для ХХ століття теж привертає увагу. М. Хвильовий вводить у текст певне попередження: до головного героя підходить бабуся ззаду й суне в кишеню карбованець і пиріжок: «...її сина вороги закатували – червоний повстанець був» [256, с. 240].

Оповідання починається знайомством зі Степанидою. Вона вирішує приміряти на себе чоловічий образ, поводитися по-чоловічому... Така жорстокість не властива для жінки, особливо для такої молодої (їй ледве за двадцять). Мотив перевдягненої в чоловіка жінки не новий, адже спостерігається як у вітчизняній літературі (наприклад, у М. Коцюбинського «Дорогою ціною»), так і в зарубіжній історії (зокрема, образ Жанни Д'Арк). Героїня М. Коцюбинського Соломія тікала від панів, які тримали українське селянство в кріпосному рабстві. Жанна Д'Арк захищала французький народ, який потерпав від англійських пригноблювачів. Жодна з наведених алюзій у повному обсязі не екстраполюється на Степаниду з оповідання М. Хвильового. Вона перебирається юнаком (навіщо? Адже й жінка може так само мститися і бути жорстокою) і проливає кров, закликає до помсти (кому і за що?). М. Хвильовий згадує Тарасову ніч: «Не одна трясилова ніч пройшла, іде, пройде – тисячі, тисячі, тисячі...» [256, с. 237]. Інтертекстуальний зв'язок із творами Т. Шевченка дуже тісний, навіть у цьому оповіданні автор покликається на класика. У нього знаходимо заклики захистити православну віру в поемі «Тарасова ніч»:

Обізвавсь Тарас Трясило

Віру рятовати,

Обізвався, орел сизий,

Та й дав ляхам знати!  
 Обізвався пан Трясило:  
 «А годі журиться!  
 А ходім лиш, пани-брати,  
 З поляками биться!» [275].

Основний конфлікт у поемі – конфронтація православ'я та католицизму, а вже потім між українським козацтвом і польськими загарбниками на чолі з Конецпольським. А про яку «трясилкову» ніч ідеться в М. Хвильового? Адже месників на чолі зі Стенькою (тобто червоних) ніхто не пригноблював у релігійному сенсі, не було конфліктів між націями. Підміна понять у М. Хвильового не випадкова, автор випробовує комуністичні догмати на істинність задля встановлення невідповідності теорії та фактів. Теоретично – усі рівні, фактично – відбувається штучне зрівнювання «куркулів» і «голодранців». Теоретично Стенька, як герой легендарного жанру, – поборник волі для народу, фактично – не може йтися про волю, якщо суспільство М. Хвильового перебувало під «червоним терором». Невідповідність теорії та фактів – ось основний конфлікт твору, і такий конфлікт є нетиповим для жанру легенди. Отже, використовуючи за назву найменування жанру, М. Хвильовий намагається змалювати романтику революції, нових героїв, а відтак – і легенди про них. Та подібна героїзація постає нетиповою, такою, що подекуди викликає сумніви. Підтвердженням того є кільцевий розвиток сюжету. Простежмо:

«І от – я хочу про молодицю коротенько розповісти – як у народі чув. Таку: край села жила, де незаможницька осада, де верби на ставок схилилися й слухають пісень гнідих, що на зорі застигли й кожну мить сивіють» [256, с. 235].

«І от біля ставка, де верби похилилися, стоїть могила. Це юнакова. Приходять до могили люди й слухають, як шумить вітер над нею...» [256, с. 243].

Сюжет закінчився в топосі зачину. Серед наведених пейзажів

виокремлюється один елемент – могила. Найбільш прогнозований висновок із такого спостереження – це намагання автора підкреслити неспроможність революційних подій, негероїчність їхніх учасників.

Проаналізувавши жанрову трансформацію твору «Легенда» М. Хвильового з позицій інтертекстуальності, ми дійшли таких висновків:

- автор послуговується паратекстом задля створення в уяві читача певного очікування, на яке накладеться текст твору («Елегія», «Легенда», «Із Вариної біографії»);

- фальсифікація жанру використовується з метою підкреслити протиріччя між очікуваним і дійсністю;

- саме в процесі фальсифікації жанрові ознаки легенди оприявлені найбільше завдяки їхній гіперболізації та пародіюванню;

- пародіювання, фальсифікація та стилізація, які тією чи тією мірою оприявлені у тексті, є ознаками інтертексту, адже виконують функцію встановлення зв'язку з претекстом;

- претекстом до парафольклорного жанру є фольклорний жанр, отже, встановити конкретний текст неможливо, а лише сукупність текстів про того чи того героя.

Таким чином, М. Хвильовий переосмислює певні інтертекстеми, надаючи їм іншої сутності (наприклад, інтертекстема «Тарасова ніч» у нього асоціюється з різаниною не заради віри чи свободи, як у Т. Шевченка). Засобами інтертекстуальності письменник створює жанр синтетичного характеру. Деформована жанрова домінанта легенди дає можливість реконструювати в тканині цього твору не один текст.

Такий підхід може бути застосований при вивченні жанру біографії у творі «Із Вариної біографії» та жанру елегії в однойменному творі.

### 2.3.2. Інтермедіальна основа малої прози (на прикладі новели «Арабески») в аспекті інтертекстуальності

Ми вже зазначали, що не досить чітко окресленими в науковій рецепції

залишаються ті паратекстуальні зв'язки, які встановлені між текстом і назвою-жанром. Ускладненою для аналізу постає ситуація, коли назва відсилає читача і до жанрової категорії нелітературного характеру, і до тексту іншого твору (тобто літературного): назва «Арабески» – це одночасно посил і до інтермедіального (бо це образотворчий жанр), і до інтертекстуального аналізу («Арабески» М. Гоголя чи «Гротески й арабески» Е. По).

Назва твору своєю оригінальністю привернула увагу багатьох дослідників, адже «арабеска – це насичений і складний орнамент, заснований на вибагливому переплетенні геометричних і стилізованих рослинних мотивів, іноді із вкрапленнями написів. Отримав розвиток у пластичних мистецтвах арабських країн. У музиці арабською називають п'єсу зі складною орнаментованою мелодією („Арабески” Р. Шумана, або К. Лядова, або К. Дебюссі)» [222].

Ми вже розглядали паратекстуальну техніку (на прикладі оповідання «Легенда»). Тут теж маємо за назву жанрову належність (арабески – жанр, але не літературний). Отже, у нас є можливість проаналізувати цей твір на загальнономистецьких засадах.

Арабеска як жанр архітектурного орнаменту чи музики спонукає письменника до підбору особливих тропів, які б організували не лише звукове аранжування оповідання, а й візуально споріднили його б з орнаментальним оформленням.

Серед джерел інтертекстуальності назви вирізняються «Арабески» М. Гоголя. Імовірно, саме цей паратекст за задумом автора першим почне діяти в уяві читача. Це збірка творів у двох частинах, опублікована в 1835 році, яка об'єднувала статті з історії, географії, мистецтвознавства. У ній не простежується єдність тематики і стилістики, адже твори у складі «Арабесок» М. Гоголя є абсолютно непеєднуваною комбінацією.

Так, окрім статей, у збірці містяться й художні твори. Наприклад, повість «Портрет» і, на що варто звернути увагу, – уривки з роману «Гетьман», який М. Гоголь знищив, залишивши лише два розділи – «Глава з історичного

роману» і «Кривавий бандурист». Історична тема, як відомо, цікавила й М. Хвильового.

На нашу думку, існує й інше джерело, яким не варто нехтувати – це двотомна збірка творів Е. По «Гротески і арабески» (1839), яка містить двадцять п'ять новел. Конструюючи свій твір, М. Хвильовий уплітає кілька сюжетів, не пов'язаних один з одним. Один із таких сюжетів починається «посткриптумом» – «P. S.». У ньому розповідається химерний сон, який автор дуже деталізує: з-під канапи вилазить звичайний пацюк із перебитим задом, але оповідач не може його вбити, скільки б не опускав на пацюка руку з молотком. Неможливість убити поєднана тут зі згадуванням про мандрагору (через зовнішню подібність кореневої системи цієї багаторічної рослини до людини їй приписується магічна сила) та про адамову голову. Хоч письменник і уточнив, що йдеться про метелика, проте є така рослина, що, за віруваннями наших пращурів, надавала силу бачити нечисть. Окрім того, символ мертвої голови можна побачити в християнстві. Біля підніжжя розп'яття розміщений череп Адама, і кров Ісуса, стікаючи по ньому, змиває первородний гріх людства. Символ «Адамова голова» використовували в особливому підрозділі «чека» і супроводжували його підписом «Смерть буржуазії та її прихвосням. Нехай живе червоний терор!», і звісно, на знаменах анархістів на чолі з Махном (відповідно, слоган «Смерть усім, хто на перешкоді здобуття вільності трудовому люду»). Згадка про бражника Мертва голова є й у оповіданні Е. По «Сфінкс» (1846) [193]. Головний герой твору вдивляється в далину, і йому здається, що на нього з пагорба насувається величезна химера, яка витворює страшні звуки, проте виявилось, що це лише ілюзія, викликана важким психічним станом оповідача. Дослідники творчості Е. По називають його оповідання «розповідями таємниць і жахів», а Ф. Достоевський говорить про те, що для творів Е. По властива неймовірна «сила подробиць», яка може переконати читача в тому, чого ніколи не було [75].

Подекуди М. Хвильовий удається до такого прийому, насичуючи подробицями той чи той фрагмент твору, що допомагає містифікувати читача.



Досить правдоподібною є розповідь «Деталь із моєї біографії» про тяжку долю Соїрейля, у яку майже вірить Марія. Проте виявляється, що це вдала містифікація: «Маріє! Ти наївничаєш. Нічого подібного не було. Я приніс тобі запах слова» [256, с. 313]. Імена дібрані не випадково, як стверджує Л. Плющ [193], адже слово «Соїрейль» співзвучне з іменем Жульєна Сореля з роману «Червоне та чорне» Стендаля. Обидва герої походять із нижчих соціальних прошарків: у М. Хвильового – байстрюк «горняшки», у Стендаля – син столяра. У новій родині Соїрейля народжується рідний син – майбутній колезький реєстратор (до речі, це найнижчий громадянський чин XIV класу в Табелі про ранги XVIII–XIX ст. у Росії, а також той чин, який мали головні герої творів М. Гоголя «Мертві душі» та «Ревізор», О. Пушкіна «Станційний наглядач» («Станционный смотритель»)). Дослідник Р. Мельників у примітках до статті «Україна чи Малоросія» М. Хвильового подає відомості про французького філософа Жоржа Сореля, який був ревізіоністом поглядів К. Маркса й автором таких праць, як «Ілюзії поступу» (1908) та «Роздуми про насильство» (1908) [256, с. 991].

Крім названих інтертекстуальних зв'язків, є й інші. У фрагменті під назвою «Деталь із моєї біографії» розсіяні алюзії на твір М. Коцюбинського «Цвіт яблуні»: «коли зацвіли яблуні, під яблунями» [256, с. 312], «небо було в яблуневій завірюсі» [256, с. 312], «стояла яблунева завірюха» [256, с. 313], «каже крізь яблуневу завірюху» [256, с. 313]. Ці цитати спостерігаються лише в цьому уривку, хоча в усьому творі можна віднайти й інші інтертекстуальні зв'язки з М. Коцюбинським. Така вибіркковість свідчить про те, що М. Хвильовий створює для кожного міні-сюжету власне орнаментальне обрамлення. У цьому випадку це – рослинний розпис, але автор не забуває про звукові образи: «хрумтить жемчуг» [256, с. 313], «я буду писати так, щоб зрідка почути кармазинові дзвони з глухого заріччя» [256, с. 313].

Оповідання починається з підрозділу «IX слово», яке дослідники ототожнюють з мистецтвом слова загалом, що також пропонує поле для роздумів в інтертекстуальному контексті. Ю. Безхутрий говорить про зв'язок зі

словами з Євангелія від Івана [24, с. 89] як найбільш містичного з усіх чотирьох. Проте ми пропонуємо розглядати слово як жанр (доцільно врахувати, що вперше твір вийшов під назвою «Слово»), що використовувався в античній, давньоруській ораторській прозі й літературі (наприклад, «Слово про Закон і Благодать»). Зважаючи на це, до інтертекстуальних зв'язків із Біблією долучимо тексти доби Середньовіччя.

Так, для цього жанру (з огляду на те, що це жанр ораторської прози Середньовіччя) характерними були високий рівень абстрагування, цитатність (здебільшого зі Святого Письма). Ці ознаки спостерігаються і в «Арабесках».

Цікавим, на нашу думку, і дещо бароковим є візуальний орнамент у вигляді сходинок:

«Ніч.

Весна.

Міст.

Марія» [256, с. 309].

Кожен абзац закінчується крапкою, отже, передає абсолютну завершену думку, яка не потребує розгорнутого пояснення. Кожне нове слово відповідає на якесь питання, а саме: «Що?», «Коли?», «Де?», «Хто?». Маємо максимум інформації при мінімальному використанні засобів, що властиве для будь-якого виду образотворчого мистецтва. Недаремно М. Хвильовий використовує тавтологію типу «темна темрява» [256, с. 309] чи інші часто повторювані орнаменти. До такого належить згадка про японський ліхтарик, який, імовірно, установлює зв'язки із романом Б. Пільняка «Коріння японського сонця» (1927) [189]. Твір має характер етнографічно-культурних записок, містить багато екскурсів у історію Японії, релігію, граматику. Зокрема, у цей період на сцені «Березоля» під час гастролей ставиться оперета «Мікадо», над якою працювали О. Вишня, М. Йогансен і М. Хвильовий. Оперета написана за однойменним твором А. Саллівена та У. Гілберта (які, до речі, мали власний театр «Савой», побудований у 1881; можливо, саме про цю Савойю говорить М. Хвильовий).

На сцені «Березоля» розгорталася історія кохання мікадо (титул

імператора) та гейші Юм-Юм. Характер оперети хоч і жартівливо-саркастичний, проте, проходячи крізь автоінтертекстуальну трансформацію через маркер японського ліхтарика (тут наявний мотив і «чарівного ліхтаря» з театрального фантасмагоричного жанру, про який скажемо далі), набуває глибокого мистецького смислу. Японською мовою гейша означає «присвячена мистецтву», в цілому це відповідає меті героя написати роман про «жінчину». Можливо, саме тому Марія звинувачує героя в тому, що всі змальовані жінки – то лише самички (а не «жінки мистецтва»).

Ідея арабески співзвучна з переконаннями ісламських богословів про «вічну тканину Всесвіту», окрім того, заявлений жанр не визнає порожнечі в елементах конструкції: «В кожнім шелесті й тремтінні приморської сиротливої флори я відчував напружену боротьбу за майбутнього прекрасного *Рафаеля* (курсив наш. – Т. Б.). Вмирала стара форма, як лицарство, як запорожці. По таємних лабіринтах мистецтва мчав вітер із незнаного краю» [256, с. 321]. У цій орнаментальній надбудові міститься згадка про Рафаеля Санті, художника епохи Відродження.

Такий вид інтермедіальності відомий ще з доби античності, коли в одному творі мистецтва описувалася форма чи зміст іншого твору – екфразис. Згадка про Рафаеля є неатрибутованим нульовим міметичним екфразисом: М. Хвильовий не називає картину художника, але сподівається, що читач знає його творчість (тобто вона упізнавана – міметична).

Наступний фрагмент твору розповідає про курорт, на якому людей годували дохлою рибою: «Чим годували котів чи то собак, я напевне не знаю. Але людей годували дохлою гнилою рибою...» [256, с. 321], «курорт дуже гарний і коли риба гнила, то це – помилка, бо вона зовсім не гнила» [256, с. 322], «Вона [Мара] дивувалася, чому хорі незадоволені гнилою рибою, бо ж гнилу рибу подають не кожного дня...» [256, с. 322].

Справді, досить дисонансно звучить така інформація, особливо після згадки про Рафаеля, проте свідомий читач знає, що цей художник відомий своїми картинами з Богоматір'ю (їх у нього понад 19), серед яких є картина

«Мадонна з рибою» (1513–1514 рр.). У центрі картини – Діва Марія з Христом, праворуч – Святий Ієронім, який читає Вулгату (перекладена латиною Біблія), ліворуч – архангел Рафаїл і Товіас із рибою. Згідно з Книгою Товита, Рафаїл використовував рибу для зцілення від сліпоти й вигнання Сатани з одержимих. За іншою інтерпретацією, упіймати рибу Товіаса означає «отримати благословення, пройти хрещення».

Таким чином, цей орнаментальний екфразис дає змогу говорити про неможливість вилікуватися від сліпоти чи отримати благословення, адже риба увесь час гнила (попри те, що «курорт» на морі, видається абсолютно неможливим знайти свіжу рибу), отже, немає надії на зцілення.

Також важливим, на нашу думку, є той факт, що Рафаель Санті – автор багатьох картин із Божою Матір'ю, що є суголосним до творчості М. Хвильового, який неодноразово звертається до образу Марії.

Інтермедіальність «Арабесок» посилюється наданням оповіді образотворчості й музичності. М. Хвильовий раз у раз пропонує читачеві «звучання» деяких елементів твору. У тканині новели спостерігаються тавтології, наприклад, «шум шумного міста», «тобі, музичному музикантові», які автор використовує для посилення відчуття певної озвученості «Арабесок». Прикметно, що все, що оточує героїв, якимось «звучить»: «з мого...будинку падає весняна „капель”» [256, с. 314] (слово «капель» взяте М. Хвильовим у лапки, імовірно, також і тому, щоб підкреслити суголосність звучання цього російського поняття слову «капела» у значенні хорového співу без музичного супроводу), «гримить повінь» [256, с. 310], «підручні, які зараз шумлять, як музика» [256, с. 315], «хропуть коні» [256, с. 316].

Арабески – це жанр здебільшого настінного розпису, отже, покликаний прикрашати оселю. Для цього жанру не характерне тло, один сюжет (орнамент) вписується в інший, закриваючи поверхню й утворюючи художню площину.

У конструкції твору натрапляємо на сюжетні надбудови, які подекуди нагадують читачеві наскельні малюнки: «І плентаються сюди люди – білі, незнайомі, забуті, як далека Іспанія, як троглодитний вік, коли люди ловили за

хвіст леопарда й тут же роздирали його надвоє, щоб їсти» [256, с. 316]. Згадка про леопарда та своєрідне полювання на нього нетипове для української дійсності, проте автор заповнює порожнини твору замальовками, щоб створити неперервний сюжетний малюнок. Інший орнамент – про «діда-мороза»: «У далекому бору, що ледве маячить, *дід-мороз трусить білою бородою* (курсив наш. – Т. Б.), і якась *фантазмагорія* (курсив наш. – Т. Б.) навкруги. Під столом сидить кішечка і муркотить про радість морозного дня. Над оселею здіймаються димки й пливуть у тихе голубе небо. І ніхто не розкаже мені: що це?» [256, с. 321]. Інтермедіальність цього уривка забезпечується його фантазмагоричністю, адже це жанр театральної вистави в Європі XVIII–XIX ст., під час якої для підкреслення переднього плану на задньому плані використовували «чарівний ліхтар».

Проте уривок інтертекстуальний, бо виділена нами частина цитати про Діда Мороза є упізнаваною, особливо для того, хто знає творчість С. Дрожжина, сучасника М. Хвильового, російського поета-самоука, оспівувача тяжкої долі селянина-трудівника. Серед його творів можемо знайти вірш:

Улицей гуляет  
 Дедушка Мороз,  
 Иней рассыпает  
 По вервям берез;  
*Ходит, бородою*  
*Белою трясет,*  
 (курсив наш. – Т. Б.)  
 Топают ногами,  
 Только треск идет...[77]

Уважаємо, що такий збіг не випадковий, адже на той час С. Дрожжин був досить популярним поетом, проте оминув у своїй творчості події 1905–1907 років.

Інший фрагмент художньої тканини твору – анекдоти про папугу та когось, хто падає з десятиповерхового будинку, причому сам М. Хвильовий

покликається на Діккенса та його твір «Записки Піквікського клубу». Проте в романі «Посмертні записки Піквікського клубу» немає жарту про папугу, натомість це майже дослівно цитований епіграф до збірки творів А. Аверченка «Записки простодушного» (1921) [7], який також був сучасником М. Хвильового. У 1903–1907 роках він редагував у Харкові сатиричні журнали «Штык» і «Меч» і друкував свої твори в місцевій газеті «Южный край».

Дивною видається згадка про Ч. Діккенса у зв'язку з цитатами з А. Аверченка, проте в романі першого репрезентовано багато історій (які колекціонує пан Піквік), серед яких – «Рукопис божевільного» [67], де автор розповідає про героя, який усвідомлює своє божевілья, проте тішиться з того, що йому вдається обдурити всіх, зокрема дружину. Врешті, дружина помирає, а героя замикають у камері. У романі багато новел про жіночу долю (образ матері каторжника, дружини актора).

Отже, маємо інтертекстуальний трикутник із таких творів: М. Гоголь «Записки божевільного» (уперше вийшли в збірці «Арабески») – А. Аверченко «Записки простодушного» – Ч. Діккенс «Посмертні записки Піквікського клубу» (зокрема «Рукопис божевільного» у складі роману). Спільною в наведеній системі є належність претекстів до жанру записок. Вочевидь, жанрова основа такого твору найбільш розмита (порівняно з іншими прозовими), оскільки немає чітких канонічних ознак.

Відзначимо, що окремі жіночі образи «Арабесок» М. Хвильового, разом із Марією, належать до божественного кола. Інша героїня – панна Мара, за висловлюванням самого письменника, має зв'язок із п'єсою В. Винниченка «Панна Мара», головна героїня якої повстає проти стереотипної дійсності. У М. Хвильового ця героїня працює лікарем на зруйнованому курорті, вона крива й нікому не потрібна, і навіть її обличчя нікого не зупиняє. Така портретна характеристика узгоджується з божественним образом Марі (Морани, Морени): у слов'янській міфології [217] ця істота називається ще Темною Богородицею, або Чорноматір'ю, адже вона давніша за основний пантеон й утілює темні сили (на протигагу до Марії – Богоматері світла). У цій замальовці

автор наводить лист Мари до матері. Така деталь видається абсолютно дисонантною, оскільки лист починається словами «Яке хороше життя, який божественний запах навкруги мене...» [256, с. 323], а попередній абзац закінчується невтішною для героїні фразою «...ніхто не звертав на неї уваги й ніхто не хотів покохати панну Мару...» [256, с. 323]. І тут у листі до матері героїня просить не згадувати про Стефана. Вибір імені коханого вважаємо не випадковим, адже М. Хвильовий, змальовуючи, безперечно, сильну героїню та її коханого Стефана, натякає на роман О. Кобилянської «Людина» (Олена Ляуфлер кохає лікаря Стефана Лієвича, але їм не судилося бути разом).

Інша героїня – Бригіта, також є важливим елементом образної системи твору (поряд із Богородицею Марією, Темною Богородицею-Марою та мусульманською Маріам). Якщо розглядати Бригіту як кельтську богиню поезії, можна без перешкод уписати її в мистецьку парадигму М. Хвильового, який намагався донести читачеві «запах слова». Окрім того, цей сюжет справді доволі популярний і нагадує відомий твір А. К. Дойля «Собака Баскервілів», а саме текст прокляття роду Баскервілів, написаний Гуго. Автор намагається вплести казковий сюжет у загальну конструкцію твору, пропонуючи читачеві найкращі зразки української та світової літератури.

Нарешті, образ Пульхерії Іванівни, працівниці «установи», «славетної людини», привертає увагу не менше, ніж інші жіночі образи, адже за пані Жохою від М. Хвильового, імовірно, стоїть Пульхерія Іванівна Товстогуб М. Гоголя та Пульхерія Олександрівна Раскольникова Ф. Достоевського. Дійсно, такі твори як «Старосвітські поміщики» та «Злочин і кара» дають велике поле для роздумів. З одного боку, образ люблячої дружини, з іншого, – матері відповідають меті автора написати твір про жінку революції (скажімо, матір головного героя з «Я (Романтика)» могла б бути трансформованою Пульхерією Раскольниковою). Красномовне прізвище «Жоха» автор також обрав не випадково, оскільки це слово багатозначне. У складі фразеологізму «стати жохом» це слово означає «ребро», отже, «стати ребром» – тобто, протистояти. Інше значення: «Хитра, ловка, гарно пристосована людина,

пройдоха...» [12], додаткове значення, більш давнє, отож і більш актуальне для часу М. Хвильового, таке: «...Старожил, корінний житель» [12]. Останнє все ж таки натякає на повість М. Гоголя.

Вивчаючи художній світ «Арабесок» М. Хвильового, необхідно враховувати інтертекстуальні ресурси твору. Претекстами виступають не лише літературні жанри, а й жанри різних видів мистецтв. У тканині новели виявлені музичні, образотворчі, драматичні та власне літературні інтертекстуальні елементи, що дає підстави говорити про інтермедіальність «Арабесок» у парадигмі інтертексту. Зауважимо, що врахування жанрів претекстів (у основному записки – як у М. Гоголя, Ч. Діккенса й А. Аверченка) та артефактів (живопис, драматичні твори, музичні арабески) вимагає більш докладного дослідження механізму синтезування жанрів і визначення жанрового різновиду твору, окреслення його місця в теорії літератури.

## **Висновки до розділу 2**

Аналіз інтертексту у структурі художнього світу малої прози М. Хвильового дає змогу констатувати, що твори цього письменника є зразком складної інтертекстуальної конструкції.

Структурними елементами збірок «Сині етюди» та «Осінь» виступають твори різної жанрової належності. Подекуди їх жанрова домінанта видозмінюється під час інтегрованого прочитання. Наприклад, указуючи в назві жанр, М. Хвильовий програмує читача ще до початку читання на певне очікування, тим самим актуалізуючи в уяві вже відомі твори цього ж жанру. Так, читаючи «Елегію», реципієнт пригадує відомі йому твори-елегії. У процесі розгортання паратексту відбувається коригування власних очікувань, їхня гармонізація з художнім світом.

Інтертекстуальний аналіз художнього світу творів, що належать до збірок, дає підстави говорити про його невичерпне підґрунтя. Автор створює цілу систему, яка набуває єдності, стаючи інтертекстом. Елементами такої системи є біблійні та літературні інтертекстеми, які, трансформуючись, інтерполюються в



«новий» текст за допомогою таких прийомів інтертекстуалізації, як цитування, алюзія, ремінісценція, фальсифікація/стилізація та інтермедіалізація.

М. Хвильовий уводить цитати як трансформовані, так і дослівні. Подекуди письменник послуговується атрибутованими цитатами, але навмисно підмінює джерело. Такий прийом подвійної атрибуції дає змогу ширшого прочитання тексту й засвідчує наявність псевдоатрибуції жанрового та цитатного ресурсу.

Основними джерелами «запозичень» у текстах М. Хвильового є творчість М. Гоголя, М. Коцюбинського, І. Тургенєва, Т. Шевченка та інших митців. Письменник повсякчас «оживлює» героїв чужих творів, уводячи всю ідейно-змістову наповненість претексту у структуру власного художнього світу. Так, релігійно-сакральна компонента художнього світу виражається не лише біблеїзмами, інтегрованими безпосередньо із джерела (цитати та алюзії), але й транзитними інтертекстемами (наприклад, образ Ісуса як трансформанта з кількох творів-претекстів – М. Коцюбинського, Р. Роллана, Біблії).

Інтермедіальність кожного аналізованого твору приймаємо як ознаку за замовчуванням. Однак і її варто розглянути в контексті інтертекстуальності, оскільки саме цю ознаку ми встановлюємо паратекстуально (назва збірки – «Сині етюди» чи новели «Арабески»).

### РОЗДІЛ 3

## МІЖТЕКСТОВІ ЗВ'ЯЗКИ В ПОВІСТЯХ М. ХВИЛЬОВОГО

У творчій спадщині М. Хвильового чільне місце посідають повісті «Вальдшнепи» та «Санаторійна зона». Аналіз цих творів із позиції інтертекстуальної теорії дасть змогу виявити генетичні зв'язки з малою прозою, визначити коло спільних інтертекстем і поле їхніх інтерпретацій.

### 3.1. Інтертекстуальні ресурси повісті «Вальдшнепи»

Одним із найбільш резонансних творів М. Хвильового є повість «Вальдшнепи». Дослідники творчого доробку письменника неоднозначно оцінюють роль цього твору в житті його автора, проте беззаперечним є те, що «Вальдшнепи» – це квінтесенція естетичних поглядів М. Хвильового.

Відомо, що повість була написана влітку 1926 р., перша частина опублікована на початку 1927 р. у 5-му числі «Вапліте», друга вже була набрана в 6-му числі, але і роман, і стаття І. Сенченка «Де хвилі?», і загальне ідеологічне протистояння ваплітян і офіційної лінії компартії видалися настільки неприйнятними, що цей випуск часопису був заборонений цензурою, конфіскований і знищений. Сам М. Хвильовий, очевидно, через посилений тиск відповідних органів знищив рукопис другої частини роману, тому вона не збереглася ні в архіві письменника, ні в архівах журналу, цензурного відомства чи спецслужб. Можна знайти лише окремі цитати з утраченої частини, наприклад, у брошурі А. Хвилі «Від ухилу – у прірву: Про “Вальдшнепи” Миколи Хвильового» (1928). Автор статті дає категоричну оцінку постаті українського письменника. Проте можливість прочитати заборонену частину мали також і В. Гжицький (зі слів Л. Сеника, який чув це з усних спогадів В. Гжицького у 60-х роках), і Ю. Лавріненко. Ю. Безхутрий навмисно залишає уривок непроаналізованим, оскільки те, що цілий фрагмент тексту не представлений, може поставити під сумнів об'єктивність наукового аналізу: «Із відомих творів Хвильового 1922–1928 років поза нашою увагою залишився

фрагмент роману „Вальдшнепи”. Це зроблено свідомо: відсутність закінчення, як і у випадку з іншими незавершеними текстами, не дає можливості адекватно оцінити його як цілість» [24, с. 25]. Проте той факт, що друга частина все ж була опублікована, не дає можливості викреслити твір із наукової парадигми українського літературознавства.

Досить ґрунтовним дослідженням «Вальдшнепів» видається монографія Л. Сеника «Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності» (2002) [212], один із розділів якої присвячений саме М. Хвильовому («Микола Хвильовий і його роман „Вальдшнепи”»). Дослідник досить детально розглядає погляди науковців, які працювали над творами письменника, проте під час інтертекстуального аналізу автор монографії проводить паралель між образом Альоші Карамазова (Ф. Достоевський) та Дмитра Карамазова (М. Хвильовий), але не приділяє достатньо уваги саме Дмитрові з «Братів Карамазових»: «Звернення до традиції в романі навмисне: не випадково герой названий Карамазовим. Його попередник – Альоша Карамазов, людина суперечлива, з багатьма мінусами. Аглая також „має своє літературне коріння у творі Ф. Достоевського „Ідіот”» [212]. Крім цього, проблематика твору свідчить про проведення паралелей між Карамазовим Хвильового й Альошею Карамазовим із роману Ф. Достоевського. Значення цього імені автор підкреслює вже на першій сторінці роману. Твір розпочинається «„непотрібною” для розвитку сюжету сценою непорозуміння в „буфеті найкращих фіалок І. Л. Карасика”» [24, с. 23].

До інтертекстуального аналізу між романами М. Хвильового та Ф. Достоевського зверталася також Г. Церна [263]. Дослідниця обмежилася констатацією факту наявності таких перегуків і розрізним аналізом «Вальдшнепів» і «Братів Карамазових». Літературознавець, на відміну від попереднього автора, проводить паралель між «українським» Карамазовим і всіма братами Карамазовими російського письменника. Г. Церна, міркуючи про ймовірні продовження в утраченій частині роману, пише: «...Можливий інший варіант: потрапивши, як Іван, у полон ідеї, Дмитрій страждає і через

страждання приходить до очищення, як Митя у Ф. Достоевського, стає сповідником добра, як Альоша. Тобто можлива така схема: ідея – страждання – очищення» [263, с. 59].

Одним із останніх досліджень роману є робота Ю. Шаповала «Полювання на „Вальдшнепа“. Розсекречений Микола Хвильовий» (2009) (за документами НКВС) [269]. Дослідники творчості М. Хвильового повсякчас звертають увагу на оригінальність назви найбільш резонансного твору письменника, натякаючи на те, що йдеться про автора як об'єкт полювання. У розвідці Ю. Шаповала ця алегорія чітко проглядається.

Отже, найбільш очевидним залишається зв'язок першої частини роману з творами російського письменника (утворюється полігенетична інтертекстуальність): сукупність інтертекстом роману «Брати Карамазови» та роману «Ідіот» Ф. Достоевського трансформуються в образи головних героїв Дмитра та Аглаї М. Хвильового.

### 3.1.1. Головні герої повісті: спектр міжтекстових зв'язків

Серед головних героїв повісті чільне місце посідають, безперечно, Дмитро Карамазов, Ганна та Аглая. Незважаючи на те, що деякі вчені вже встановили причетність творів Ф. Достоевського як інтертекстуальних донорів, вважаємо за доцільне розпочати наше дослідження з аналізу зв'язків між Карамазовим російським і Карамазовим українським.

Зазначимо, що сукупність рис і поглядів усіх Карамазових у родині (й батька, і синів) складає основну ідейну концепцію роману. Безумовно, це славнозвісне питання про межу дозволеного, яку автор розглядав більш детально в романі «Злочин і кара» через образ Радіона Раскольника («тварь ли я дрожащая, или право имею»). Це питання повсякчас порушує і Дмитро Ф. Достоевського, і Дмитро М. Хвильового: «...тільки через вбивство можна прийти до цілковитого соціального очищення...бо свідоме вбивство во ім'я соціальних ідеалів ніколи не вважав за злочин» [256, с. 480]. Більше того, герой

українського письменника згадує скоєне ним убивство в далекому минулому, убивство в ім'я ідеї, а отже, абсолютно виправдане й закономірне, зважаючи на соціально-політичну ситуацію. Карамазов згадує, як зробив постріл із браунінга в чийсь карк. Сукупність лексичних маркерів «браунінг» і «карк» у значенні «хребет» викликає в уяві читача асоціативно-алюзійний ланцюг, завдяки якому встановлюється інтертекстуальний зв'язок із новелою «Редактор Карк», у якого у шухляді лежав не якийсь револьвер, а саме браунінг. Крім того, саме вбивство як акт служіння ідеї ставить роман «Вальдшнепи» паралельно з новелою «Я (Романтика)». Таким чином, маємо інтертекстуальний трикутник, основною інтерпретантою якого є вбивство (самогубство). А саме: убивство матері («Я (Романтика)») – згадка про скоєний злочин Карамазовим десь у далекому минулому, коли він вистрелив *браунінгом* у чийсь *карк* («Вальдшнепи») – думки про самогубство редактора *Карка* за допомогою *браунінга* («Редактор Карк»). Маркери «браунінг» і «карк» замикають цей трикутник, утворюючи єдиний танатологічний мотив названих творів.

Зауважимо, що за свідченнями дослідників, зокрема Ю. Лавріненка у книзі «Зруб і парости» (1971), повість «Вальдшнепи» мала закінчитися трагічно: «Доля Карамазова виявилася трагічною. Ніби пророкуючи <...> свою власну долю, Хвильовий в останній частині <...> закінчує лінію Карамазова самогубством» [133, с. 72–73]. Однак маркери – не єдине, що інтертекстуально поєднує новелу «Редактор Карк» і повість «Вальдшнепи». В обох творах виявляємо елемент портретної характеристики одного з другорядних героїв – руда борідка: «Вечорами сидів з Нюсею або ходив до відомого українського діяча – з боротьбистів – з *рудою борідкою* (курсив наш. – Т. Б.)» [256, с. 80]. У повісті читаємо: «Євгеній Валентинович бере в руку свою *руду борідку* (курсив наш. – Т. Б.) й мало не вибігає» [256, с. 524]. Обидва герої в сюжетній канві творів посідають зовсім не центральне місце. Так, у новелі це лише згадка про діяча, який, імовірно, був сучасником М. Хвильового і належав до так званих «боротьбистів» – Української партії соціалістів-революціонерів (вказана в новелі назва походить від найменування друкованого органу – неофіційного

журналу «Боротьба», у якому були викладені основні постулати програми партії), яка пропагувала ідеї світової революції, обґрунтовувала необхідність класового збройного повстання (ліві есери). Одним із відомих українських письменників, які належали до особового складу лівих есерів, був В. Еллан-Блакитний (1894–1925).

У повісті «Вальдшнепи» цей елемент зовнішньої портретної характеристики належить чоловікові тьоті Клави – Євгенію Валентиновичу. Персонаж другорядний, значна частина його реплік (а їх порівняно з іншими героями найменше) передана не власне прямою мовою: «...Євгеній Валентинович грає у футбол? Ні? Нарешті, він, безперечно, грає в шахи. Так? Ну й добре» [256, с. 524]. Така організація опису цього героя може свідчити про те, що автор намагається якнайсильніше висунути на перший план стосунки центральних персонажів, максимально спростивши характеристику Євгенія Валентиновича. У такий спосіб уся увага читача переноситься на товариша Вовчика і тьотю Клаву. Цікаво, що лінгвіст-науковець не впізнає «руду борідку» (або робить вигляд, що не впізнає) – досить відомого діяча в галузі, яка об'єднує обох героїв. Якщо Аглая не боїться зустрічей із Ганною (якій М. Хвильовий відводить чільне місце у події твору), то товариш Вовчик усе ж уникає законного чоловіка своєї візаві.

Фінальна сцена повісті – це коротенький адюльтер після розмови з Аглаєю. Відзначимо, що М. Хвильовий удається до контрасту, адже після пафосного діалогу про пастиря й овець, про світовий хаос товариш Вовчик опиняється притиснутим до тьоті Клави під пишною бузиною в глибині абрикосового саду. Після чого лінгвіст іде грати в шахи до Євгенія Валентиновича, щоправда, дещо збентежено. Для називання Ганни й чоловіка тьоті Клави автор часто вживає російські лексеми на позначення статі – жінчина і мужчина, при чому про Ганну так говорить Аглая: «На мій погляд, вона [Ганна] цікава жінчина» [256, с. 526], а про Євгенія Валентиновича – оповідач: «На порозі їх зустрів мужчина в золотому пенсне і простягнув Вовчикові обидві руки» [256, с. 543].

Використання російських варіантів підкреслює й посилює інтимну компоненту повісті, закріплює за вказаними героями їхню першочергову роль у сюжеті. Показово, що це стосується лише законного подружжя героїв.

Низку інтертекстуальних елементів репрезентовано й у діалозі товариша Вовчика з Аглаєю. Ідеться про такий уривок:

«– Тоді мені буквально незрозуміло, як ти, московка, можеш зробитись якимось там пастирем.

– А чому не припустити, що мені душно на своїй вітчизні? – загадково посміхнулась Аглая» [256, с. 541].

Найімовірніше, у «Вальдшнепах» образ Аглаї ототожнюється саме з тим розумінням пастиря, який швидше є учителем і наставником, хоча товариш Вовчик звертається до неї по допомогу – урятувати Карамазова, свого роду грішника, який заблукав у своїх ідейних пошуках. Цікаво висловлюється дівчина в тому ж таки діалозі з Вовчиком: «Ці Карамазови забули, що вони Карамазенки, що їм бракує доброго пастиря. ...Це запальні Діцгени, що їх використовують Маркси та Енгельси, але це не Маркси та Енгельси. Карамазов, завдяки романтичному складу своєї натури й завдяки, мабуть, революції, хоче таки розв'язувати проблеми універсального значення, але він їх розв'язує в хаосі своєї ідеологічної кризи... і тому послідовно мусить прийти до розбитого корита» [256, с. 540]. У цій репліці необхідно звернути увагу на імена, якими оперує героїня в намаганні оцінити свого візаві. Це потужний інтертекстуальний натяк на те, що Карамазов М. Хвильового – то лише бліда копія його літературних предтеч із роману Ф. Достоевського. Прізвище подається в українському варіанті (для якого властиві форми із суфіксом -енк-) – Карамазенки – як намагання підкреслити процес «русифікації» героя, його відчуження від українського. І для того, щоб уповні виконати свою «місію» – бути наступником російських героїв, українському Карамазову вкрай необхідний, на думку Аглаї, добрий пастир.

Інша деталь діалогу – згадка про Діцгена у зв'язку з іменами Маркса й Енгельса. Звичайно, центральними в комуністичній ідеології є імена двох

останніх діячів, які були світочами тодішньої політичної та філософської думки. Однак філософські погляди соціал-демократа Й. Діцгена, який розробив теорію пізнання, не можна оминати увагою: філософ підкреслював, що свідомість – ідеальний продукт матерії, яка вічно існує й рухається. Її змістом стає суспільне та природне буття, носієм – мозок, який є частиною світового цілого.

М. Хвильовий у наведеному діалозі недаремно наголошує на тому, що «Маркси та Енгельси» використовують «запальних Діцгенів», підкреслюючи часткову тотожність поглядів.

Так, Карамазов «використовує» погляди Ніцше, проте в його свідомості вони набувають нової інтерпретації: він намагається не лише теоретично, але й практично довести існування людини без Бога. Обидва герої (М. Хвильового та Ф. Достоєвського) є носіями сумніву як рушійної сили. Так, головний герой російського письменника розмірковує про те, чи може людина бути добродійною за відсутності Бога: «А мене Бог мучить. Лиш це і мучить. А що як Його нема? Що, якщо має рацію Ракітін, що ця ідея штучна у людства? Тоді, якщо його нема, то людина шеф землі, всесвіту. Чудово! Тільки як вона буде добродійна без Бога-то? Питання!» [73].

Повість насичена діалогами філософського змісту, які провадять Дмитро та Аглая. З огляду на інтертекстуальну наповненість доцільно звернути увагу на слова російської героїні: «Здається, Толстой говорив колись, що найважче полюбити ближніх» [256, с. 496], і далі Дмитро зазначає: «Здається, мій однофамілець – Альоша Карамазов – ставив якимось там наголос на любов до дальніх» [256, с. 496].

Дослідник творчості Ф. Достоєвського А. Лесевицький у статті «Розколоте „Я” Івана Карамазова: діалектика розмови із чортом» [137] зазначає, що серед трьох братів-героїв роману найбільш провокативним є Іван, якому, власне, і належать роздуми про любов до ближнього/дальнього. Звичайно, для російського літератора, як стверджує автор статті, мораль має теократичну генезу, отже, поведінка особистості багато в чому зумовлена диктатом



божественних заповітів. У цьому й полягає основна відмінність запропонованої етики «любові до ближнього» та «любові до дальнього» у Ф. Достоєвського та Ф. Ніцше. Фундатором цієї, власне, етики є Ф. Ніцше, як стверджує російський філософ і релігійний мислитель С. Франк: «Однією з геніальних заслуг Ф. Ніцше є розкриття і свідома оцінка цієї старої, як світ, але ніколи ще не сформульованої відверто і ясно антитези між любов'ю до ближнього і любов'ю до дальнього» [252, с. 8]. Але автор зауважує, що в дослідженні цієї проблеми Ф. Достоєвський все ж випередив Ф. Ніцше, проблеми любові до ближнього і любові до дальнього розглядаються в романах «Злочин і кара», «Підліток» й особливо в романі «Брати Карамазови». Відмінність Ф. Ніцше і Ф. Достоєвського полягає в тому, що російський письменник, керований християнським ідеалом співчуття, не може відкинути свого ближнього. Іван не просто не розуміє, як можна когось любити взагалі, таїнство цього почуття недоступне йому.

Меншою мірою ця проблема розкрита у «Вальдшнепах» М. Хвильового. Зокрема, її репрезентують Дмитро та Аглая. Діалог, у якому вони обмінюються думками про любов до ближнього/дальнього, насичений інтертекстуальними елементами. Так, героїня зазначає: «Я думаю, що багато важче їх [ближніх] же таки зненавидіти справжньою ненавистю. Тільки тут можна показати неабияку волю і, як хочеш, відвагу...» [256, с. 496]. Саме такий тип ненависті робить людину спроможною на вбивство ближнього, про що Аглая нагадує Дмитрові. Героїня ставить під сумнів «дієвість» Богоматері. У цьому є спільність із раніше висловленим постулатом німецького мислителя про «смерть Бога». Звичайно, ідеться про трансформацію й певну деградацію релігійних догматів у свідомості суспільства. Найголовніше питання, яке об'єднує запропоновані етики «любові до ближнього/дальнього» – до чого призведе відсутність Бога чи його деградація? Ф. Достоєвський відповідав на це питання просто – вседозволеність. Так, якщо Бога немає, то і карі немає. Зокрема в романі «Злочин і кара» головний герой розмірковує, чи «тварина він тремтяча, чи має право [вбити заради ідеї]». Таким правом наділяють себе як Дмитро, так і

Аглая: «...або це нова ідея, або примара. Вона мусить тебе також захопити, як і та, що во ім'я її ти розстрілював своїх ближніх» [256, с. 498].

Головний герой «Вальдшнепів» у цьому ж діалозі пригадує «однофамільця» – Альошу Карамазова, якому приписує «наголос на любові до дальніх». Однак Дмитро не погоджується із російським героєм, пропонуючи перенести цей наголос на ненависть до ближніх. У цій репліці увагу привертає спроба М. Хвильового створити подвійну алузію, а саме: Дмитро покликається на Альошу, проте такий наголос ставив саме Іван: «...я ніколи не міг зрозуміти, як можна любити своїх ближніх. Саме ближніх-то любити і неможливо, а хіба що дальніх» [73]. Натомість Олексій – найбільш релігійно толерантний персонаж роману Ф. Достоевського. Таке «змішування» героїв, звичайно, не випадкове. Навмисна інтерполяція дозволяє зосередити увагу читача на найвизначніших рисах братів Карамазових, утілених в образі українського героя. Він вивчає себе, підкреслює певний рух своєї свідомості у бік релігійної еволюції: «Тільки в останні роки мене так сильно затривожила Богоматір. Раніш це багато легше було. Раніш ідея зовсім засліплювала мене і для мене не було ближніх» [256, с. 497].

Саме в цьому фрагменті й відбувається протиставлення Дмитра Іванові та його наближення до Альоші. Іван допускає любов до ближнього, проте за однієї умови: «Щоб полюбити людину, треба, щоб та сховалася, а лише покаже своє обличчя – пропала любов» [73]. Якщо мізантропія Івана еволюціонує, що, на думку А. Лесевицького, спричиняє шизофренію, розщеплення його «Я», то Дмитро перебуває на стадії усвідомлення того, що мізантропія – це необхідна маска, за якою ховається його справжня сутність.

Потреба надягати маски призводить зрештою до їхнього сплутування у свідомості героїв. Славнозвісний діалог Івана Карамазова з чортом свідчить про наявність у героя залишків совісті. Сам чорт символізує деструктивну підсвідомість: «–Какие муки? Ах и не спрашивай: прежде было и так и сяк, а ныне все больше нравственные пошли, ”угрызения совести” и весь этот вздор» [73]. Боротьба з собою латентна, але досить потужна, спричиняє нервові

розлади у героїв. Дмитро нервово напружений: він розмовляє з певним хвилюванням, нервово кусає собі губи, вимушено усміхається, «він навіть хоче, щоб хтось плював йому в обличчя – і плював довго, настирливо й образливо» [256, с. 499].

Аглая повсякчас помічає, що роздумам і висловлюванням Дмитра бракує елементарної логіки, натякає йому на хворобливий стан. Та й сам герой усвідомлює полеміку з собою, що не може не призвести до розколу «я». Так, у діалозі з товаришем Вовчиком дівчина зауважує: «Отже, я говорила про Карамазова як про певний тип нашого часу. Дмитрій теж належить до цього типу. Але, як відомо, правил немає без винятків, і не всі Карамазови придуть до жовтого дому» [256, с. 540].

У цьому уривку наведена не лише узагальнена сутнісна характеристика героїв Ф. Достоевського, а й типових героїв М. Хвильового. Вони, особливо вагомі з огляду на покладену на них художню функцію: як Карамазов чи анарх із «Повісті про санаторійну зону», перебувають у стані метафізичного й душевного неспокою, постійного сумніву, який, з одного боку, є рушійною силою для пошуку, а з іншого, – деструктивним елементом психіки, ознакою одержимості.

Раніше ми вже зауважували зв'язок новели «Я (Романтика)» з «Вальдшнепами». Це, зокрема, продовження теми матеревбивства, яке в романі згадується лише як акт убивства якогось ближнього біля церкви. Проте інтерпретацію матеревбивства необхідно розширити аналогічним мотивом, який засвідчується й у романі «Брати Карамазови», – кожен син мріє вбити Федора Карамазова. Цей аспект у спеціальних нарисах висвітлювали такі психоаналітики, як З. Фройд і Н. Нейфельд. Останній звертає увагу читача на те, що перед судом Іван Карамазов виголошує цінну з погляду психоаналізу фразу: «Кто же из нас не хотел убить своего отца» [175]. Злочин скоюється не активно, а швидше є проекцією імморалізму героя. Убивство вчиняє Смердяков, захоплений ідеями Івана про «вседозволеність».

Зупинімося детальніше на образі Аглаї. Характерно, що жіночі образи у

творах Ф. Достоевського постають перед читачами в заломленні кохання (О. Герцен із цього приводу зазначав, що жінки в російській літературі «загнані в кохання»), натомість чоловічі образи досить самодостатні. Героїня роману «Ідіот» Ф. Достоевського – Аглая Єпанчина – це той образ, що суттєво відрізняється від, скажімо, Соні Мармеладової («Злочин і кара») своїм прагненням бути унікальною, «не такою, як усі». Вона – домашній ідол, найулюбленіша, найвродливіша і найрозумніша з-поміж своїх сестер. Інші героїні роману (Настася Пилипівна) порівнюють її з янголом. Проте цікавий факт – письменник устами князя дає портретні характеристики й Олександрі, й Аделаїді, а портрет найменшої доньки генерала читач не може скласти конкретно. На початку роману в описі родини Єпанчиних автор, говорячи про доньок, ніби покликається на якесь джерело, з якого, власне, йому стають відомі деталі життя та стосунків членів родини: «Упоминалось даже о каких-то будто бы пожертвованиях двух старших [сестер] в пользу общего домашнего идола – младшей» [72, с. 37]. Це була дівчина, якій щойно виповнилося двадцять років і яка була «навіть дуже красуня», проте немає чіткої вказівки на те, чим займалася Аглая Єпанчина, хоча про старших сестер автор зазначив, що старша – «музикантша», середня – живописець.

У фінальній сцені Настася Пилипівна говорить, що була кращої думки про Аглаю, і навіть про її зовнішність: «Вот, смотрите на нее <...> на эту барышню! И я ее за ангела почитала! Вы без гувернантки ко мне пожаловали, Аглая Ивановна?.. А хотите... хотите, я вам скажу сейчас, прямо, без прикрас, зачем вы ко мне пожаловали? Струсили, оттого и пожаловали» [72, с. 533]. Спершу може здатися, що суперниці абсолютно протилежні за своїми образними характеристиками. Генеральська донька подекуди звинувачує Настасю в театральності вчинків, хоча й сама схильна до такої поведінки: «Если вы хотели быть честною женщиной, то отчего вы не бросили тогда вашего обольстителя, Тоцкого, просто... без театральных представлений?» [72, с. 533]. Якщо автор апріорі подавав Єпанчину як позитивну героїню, то її суперницю – як носія саморуйнації. Самолюбство Аглаї не витримує вибір

Мишкіна на користь «негативної» Настасі.

Роман Ф. Достоевського «Ідіот», крім безлічі інших проблем, розкриває одну і, на нашу думку, найголовнішу – роль краси в житті людини. Так, у чернетках письменника була знайдена таємнича фраза, яка неодноразово утверджувалася в романі: «Світ краса врятує – два зразки краси». Достеменно невідомо, про що йдеться, проте ціле коло героїв роману наділені різною красою, і найголовніший із них – князь Мишкін – красою-благопристойністю, тобто тією, що виникає із християнського дискурсу. Саме тому Мишкін обирає не «янгола» – Аглаю, а «інфернальну» (наділену «бісівською гордістю») Барашкову. Прізвище останньої досить нетипове, а тому асоціативно навантажене: російською «барашек» – ягня, «агнець». Мишкін постає наче праведний пастир, який намагається врятувати заблукане ягня.

Повертаючись до образу героїні повісті «Вальдшнепи», зауважимо, що інтертекстуальна проекція одного персонажа на інший виконана автором творчо, з переосмисленням основних рис російської героїні роману.

Так, спільного багато: героїня повісті – «московка», вона вродлива, розумна. Але – навряд чи її можна назвати наївним янголом, яким здавалася Єпанчина. Навпаки, у сукупності негативних рис українська Аглая нагадує «інфернальну» Настасю Пилипівну. Згадаймо, як героїня називає товариша Вовчика шматком м'яса. Московка зверхньо ставиться до Ганни, законної дружини Дмитра. Така зухвала поведінка неприємна навіть для Дмитра: «Цей цинізм, що їм бравувала сьогодні Аглая, його вже починав нервувати» [256, с. 516]. Проте це приголомшення швидко змінилося на «наплювательський настрій» і навіть на захоплення. Швидше можемо говорити про те, що Дмитро, презентуючи саме в цій ситуації вибору жінки князя Мишкіна, обирає замість «ангельської» Ганни протилежну за своєю метафізичною суттю Аглаю. Та якщо у Ф. Достоевського такий вибір був зумовлений намаганням автора зобразити в контрасті образ князя-ідіота, підкреслити єдність протилежностей, то в М. Хвильового московка виявилася лакмусовим папірцем для того, що становило сутність Дмитра. Таким чином,

відбувся резонанс поглядів, їхнє подвоєння й посилення, чого не могла дати героєві позитивна в усіх значеннях Ганна.

Аглая М. Хвильового проголошує тост «за безумство хоробрих». Монолог інтертекстуально насичений. Наприклад: «Я випила за безумство хоробрих. Але не за те безумство, що виродилося у соррентівського міщанина Пешкова...» або : «О, ти не знаєш, як сказав би Гоголь, хто сидить перед тобою» [256, с. 519].

Щодо «соррентівського міщанина Пешкова», то, як стверджує дослідник творчості М. Хвильового Р. Мельників у коментарях до повісті, «Аглая наголошує на деградації російського письменника Максима Горького (справжнє ім'я Олексій Пешков; 1868–1936): від сповненої революційної романтики „Пісні про сокола” до відповіді на листа Олекси Слісаренка з проханням дати дозвіл на переклад українською повісті „Мати”, в якому він виявив великодержавно-шовіністичну зневагу до українців» [256, с. 956]. Звичайно, зміст листа Максима Горького став відомим М. Хвильовому, який у своїй статті «Україна чи Малоросія?» назвав російського письменника шовіністом. Наводимо красномовний уривок листа: «Шановний Олексію Олексійовичу, я категорично проти скорочення повісти „Мати”, мені здається, що й переклад цієї повісти українською говіркою так само не потрібен. Мене дуже дивує той факт, що люди, маючи одну й ту саму мету, не лише затверджують різницю між говірками – намагаються зробити з говірки „мову” – але ще й пригнічують тих великоросів, які виявилися меншістю в межах даної говірки» [30, с. 49]. Відзначимо, що М. Хвильовий звертає увагу на соррентійського Пешкова, у той час як Максим Горький у своїй світоглядній позиції проходить певну трансформацію та переосмислення. У 1906–1913 рр. письменник жив на острові Капрі, де й написав повість (за іншими визначеннями – роман) «Мати». Цей, а саме капрійський Пешков, був сповнений натхнення від пролетарської революції, але в Сорренто це був уже розчарований письменник, який прощався зі своїми ілюзіями. І саме в цей період життя автор визнає повість «Мати» невдалим твором, написаним у стані

певного «запалення та подразнення». Імовірно, слова Аглаї про «виродження безумства» стосувалися відмови від світоглядної позиції, розчарування у революційних ідеалах, які ще до певної міри впливають на героїню «Вальдшнепів».

Друга частина цитати – це покликання на Гоголя. У сюжетній канві твору Аглая неодноразово згадує відомого письменника: «І потім, він [Дмитрій] не може не любити гоголівську фантастику. Аглая певна, що можна геніально стилізувати нашу сучасність» [256, с. 489]. І навіть сама героїня видалася товаришеві Вовчику дівчиною з Миргорода (це припущення висловлюється буквально на наступній сторінці). Перед нами – інтертекстуальна проекція, коли одне твердження продовжує інше, і, як висновок, «миргородська» героїня – частина її самої та її стилізації під Гоголя.

Раніше ми вже говорили про дискурс Гоголя у творчості М. Хвильового, проте у «Вальдшнепах» це явище оприявлене не в такому масштабі, як у малій прозі. Головна героїня має мало спільного з жіночими образами, запропонованими у творах російського письменника.

У цьому ж діалозі (зі згадкою про стилізацію) виявляємо не лише «гоголівський» інтертекст через образ героїні, але й ціле нагромадження інших елементів в одному невеликому за обсягом фрагменті.

Так, товариш Вовчик «зовсім не до речі» згадує Прованс і таких поетів, як Жак Жансемен, Теодор Обанель. Зауважимо, що ця згадка, принаймні про першого, подається і в інших текстах письменника, в основному у зв'язку з ім'ям Т. Шевченка. Власне, саме в цьому діалозі автор і висловлює власну думку щодо ролі Кобзаря в розвитку української літератури (на цьому ми детально зупинялися раніше). Дмитро говорить про негативний вплив творчості Т. Шевченка на культурний розвиток. Герой звинувачує його в гальмуванні, каструванні української інтелігенції. Проте в цьому фрагменті Карамазов знаходить ліки від «закобзареної» психіки: «Кіл, очевидно, вибивають колом, і „закобзарену” психіку можна виховати тільки, так би мовити, загайаватизованим „Капіталом”» [256, с. 492].

Невипадково видається й згадка «Пісні про Гайавату», який вважають центральним у творчості Г. Лонгфелло. На його думку, поема є своєрідною «індіанською Еддою», адже найбільше відтворює дух американського народу. Твір дещо стилізований під фінську Калевалу: це і розмір вірша, і насиченість легендами. Г. Лонгфелло творив у найкращих традиціях європейської літератури. Можливо, саме тому Карамазов говорить про поему як про рятівну паличку.

Натомість герой наводить приклади із творчості Т. Шевченка: «Хіба це не Шевченко – цей, можливо, непоганий поет і на подив малокультурна й безвольна людина, – хіба це не він навчив нас писати вірші, сентиментальничати „по-катеринячи”, бунтувати „по-гайдамачому” – безцільно та безглуздо – й дивитись на світ і будівництво його крізь призму підсолодженого страшними фразами пасеїзму» [256, с. 493].

У цьому фрагменті є згадка одразу про дві поеми – «Катерина» та «Гайдамаки». Їм, як ми вже зазначили, протиставляється як свого роду зразкова «Пісня про Гайавату». Пасеїстично, на думку Карамазова, написані поеми не дають змоги подивитися в майбутнє України. Так, боротьба й кохання втрачають будь-який сенс, якщо ставлення до дійсності та майбутнього не зміниться. У цьому відношенні «Пісня про Гайавату» відрізняється від творів українського поета. Імовірно, у наведеному діалозі протиставляються поема «Гайдамаки» Т. Шевченка та «Пісня про Гайавату» Г. Лонгфелло.

Образні характеристики головного героя поеми певним чином перегукуються із самовідчуттям Дмитра. Так, появу на світ Гайавати Гітчі Маніто, верховне божество, Володар Життя, позиціонує як появу пророка (згадаймо розмову Дмитра з товаришем Вовчиком). Крім того, Гайавата бажає помститися батькові за смерть матері. Мотив убивства одного з батьків певним чином об'єднує обидва твори. Важливою в усіх випадках цього злочину, на нашу думку, залишається саме та причина, яка ініціює цей вчинок. Якщо для класичної європейської літератури більш характерні мотиви особистісні, афективні, то в М. Хвильового спостерігаємо дещо інше – «ідеологізація»



злочинів. У цьому сенсі можна говорити про інтертекстуальну градацію в бік зменшення особистісного й особистого у ставленні до свого вчинку: Г. Лонгфелло – Ф. Достоевський – М. Хвильовий.

В аналізованому фрагменті діалогу наявний ще один інтертекстуальний елемент – «Капітал» уже згаданого К. Маркса. Навряд чи така інтертекстуальність може мати художнє навантаження, адже вказана праця не є зразком художньої літератури, проте оминати її ми не можемо.

«Капітал. Критика політичної економії» (публікувався в кілька етапів – з 1867 р. до 1910 р.). У цій праці [154] автор спирається на погляди англійських економістів Адама Сміта й Давіда Рікардо, які розкрили поняття трудової природи вартості. Однак у теоретичних положеннях цих економістів було багато суперечностей, у тому числі неузгодженість таких присутніх показників економіки, як «труд» і «зарплата». Проте під час своїх досліджень і тривалого вивчення основних положень запропонованої А. Смітом і Д. Рікардо системи К. Маркс подолав ці суперечності, увівши поняття «робочої сили».

Говорячи про «загайяватизований „Капітал”», М. Хвильовий, вочевидь, намагається за допомогою поєднання несумісних (як за жанром, так і за ідеєю) творів літератури, підкреслити неможливість (щонайменше – складність) подолання того руйнівного впливу на українську культуру, який мав, на думку письменника, Т. Шевченко.

В іншому діалозі Аглаї та Дмитра, а саме в тому, де чоловік говорить про свої бажання до дівчини, знаходимо такі слова героїні: «Данте мав рацію, коли казав, що пекло вистелене добрими намірами» [256, с. 532]. Будь-який читач знає, що перу Данте Аліг'єрі належить такий шедевр, як «Божественна комедія». Поема складається з кількох частин, одна з яких – «Пекло». М. Хвильовий досить часто використовує прийом «змішування» компонентів інтертексту. Так, цитату в діалозі вжито французькою мовою. Таких елементів у тексті чимало, проте це єдиний серед них, який містить не лише суб'єктивне емоційне навантаження. Порівняймо: Аглая повсякчас висловлює думки щодо душевного здоров'я Дмитра або оцінює ту ситуацію, яка розгортається («які ви

ласкаві...», «посуньтесь трішки», «Чорт, я задихаюсь...» тощо), проте у виокремленому уривку вперше висловлені судження з аргументами й покликанням.

Ефект змішування полягає в тому, що авторство цитати належить не стільки Данте, скільки Вергілію, який використав його в поемі «Енеїда», і цитата передана неточно, що дає можливість запропонувати кілька варіантів претекстів. Так, одним із авторів вислову є С. Джонсон (1709–1784), англійський літературний критик, лексикограф і поет епохи Просвітництва. Автор першого ґрунтовного словника англійської мови, який його, власне, і прославив. Перу цього письменника належить повість «Історія Расселасса, принца Абіссинського», яка відбила песимістичні погляди автора на життя у той період. Це було пов'язано зі смертями близьких людей. Про належність С. Джонсону вказаної цитати свідчить його біограф і товариш – Дж. Босвел [299], який разом із поетом створив свого часу Літературний клуб, мав можливість під час зустрічей фіксувати все сказане його другом, що потім вилилося у досить детальну і якісну біографію. Саме Дж. Босвел приписує С. Джонсону вислів «Пекло вистелене добрими намірами». Однак більш цікавим, на нашу думку, залишається афоризм, який так само належить йому – «Патріотизм – це останній притулок негідника». Автор вислову до певної міри був залучений до політики, писав памфлети (як і М. Хвильовий), виступав із гострою критикою політичних рухів в Англії. Дж. Босвел пояснює цей афоризм намаганням С. Джонсона підкреслити фальшивість любові до батьківщини, якою так часто прикривають власні здебільшого меркантильні інтереси (згадаймо новелу «Іван Іванович» М. Хвильового або образи Пупишкіна та Мамочки з «Лілюлі»).

Вергілій у поемі «Енеїда» висловлюється так: «*facilis descensus Averno*», що дослівно перекладається, як «зійсестя в Пекло є легким». Ідеться про відвідування Енеєм батька в підземному царстві. Герой поеми разом із пророчицею Сівіллою спускається у світ мертвих, де Анхіз пророкує синові найближче майбутнє і показує нащадків.

З огляду на те, що Пекло як метафізичне поняття суттєво відрізняється в античності (Вергілій, Данте як наслідувач класики) та в християнстві (С. Джонсон), можна говорити про неоднозначність слів Аглаї. У підземному царстві Вергілія перебували душі мертвих незалежно від скоєного за життя (там і герої, і грішники), у Пеклі Данте перебували не лише грішники, але й душі праведників, якщо вони не були хрещені. І лише в християнстві при чіткому розподілі трансцедентного світу на три (разом із Чистилищем – у католиків) рівні пекло постає як містилице лише для душ грішників.

Така варіативність значень цього афоризму дає читачеві можливість розширити смислові межі діалогу Аглаї та Дмитра. Так, герой зізнається в почуттях і бажаннях до молодої жінки, проте такі гріховні пориви (з огляду на те, що він одружений) приведуть героя до пекла, звісно, у метафоричному розумінні. Малоімовірно, що героїня, спокушаючи одруженого чоловіка, граючи його почуттями, розмірковуючи про право убивати й роль Богоматері в цьому, враз занепокоїлася про душу Карамазова. Це радше попередження/розмірковування про майбутні страждання, які супроводжуватимуть героя у зв'язку з його чоловічою садистською хіттю: «Карамазов дивився в її очі, стежив за її рухами, і йому ввижалося, що ці очі і ці рухи він бачив чи то уві сні, не то наяву. Але коли це було наяву, то це було тисячу років тому. Йому навіть прийшла думка, що він, Карамазов, жив в якійсь іншій плоті ще далеко до Данте...» [256, с. 532].

У цьому ж таки діалозі міститься інша інтертекстема: «Але йому [Карамазову] вона радить тільки покинути свою „карамазовщину” (курсив наш. – Т. Б.) й поважати себе і її» [259, с. 532]. Зауважимо: це чи не найпряміша вказівка на збірність образу українського Дмитра Карамазова. Знаходимо таке визначення цього поняття: «Крайній ступінь моральної безвідповідальності, який супроводжується нестримними пристрастями й постійними коливаннями від моральних падінь до піднесених душевних поривів, як побутове, національне чи психологічне явище»[12]. Звичайно, це можна пов'язати з відвертою сценою зізнання Карамазова у своїх бажаннях (не почуттях), що так

обурило Аглаю. Однак відзначимо, що реакція дівчини дещо вибивається з загального еротичного пафосу, притаманного для певної частини епізодів повісті. Тобто стає дивним, що слова Дмитра вивели її з рівноваги, залишається сумнівною причина обурення. На нашу думку, саме «карамазовщина» заважає героям порозумітися.

Стосунки головного героя української повісті з дружиною так само екстраполуються на його філософсько-політичні погляди, у той час як взаємини Карамазова Ф. Достоевського з Грушенькою мають радше побутовий характер. Крім того, герой разом із батьком кохають одну жінку.

Образ Ганни в романі «Вальдшнепи» має інше навантаження. Часта згадка про таку деталь, як золоте пенсне в чоловіка тьоті Клави (Євгеній Валентинович), інтертекстуально відсилає досвідченого читача до творів А. Конан Дойля «Золоте пенсне» [116] й О. Толстого «Людина в пенсне» [238].

Відповідно, повість англійського письменника з циклу оповідань про Шерлока Холмса розповідає про російську революціонерку Ганну, яка, на відміну від Ганни М. Хвильового, здатна скоїти вбивство заради своєї мети. А про свою дружину Карамазов говорить: «Так зрозумій же: я її ненавиджу за те, що вона тиха й лагідна, за те, що в неї ласкаві очі, за те, що вона безвільна, за те, що вона – нарешті – нездібна вбити людини» [256, с. 480].

У розмові з товаришем Вовчиком Дмитро описує процес убивства і його (як на героя) складність. Проте уся складність для нього полягає не в моральному чи правовому аспекті, а в тому, що «робиш це цілком свідомо, зарані знаючи, що не вбити ніяк не можна» [256, с. 480]. У таку саму ситуацію потрапив і герой новели «Я (Романтика)». Інтерпретація вбивства (наявна в більшості творів завдяки танатологічному мотиву, властивому для збірки в цілому) набуває в обох творах досить чіткої форми: убивство матері для головного героя – це акт, який не може не статися через встановлені новою ідеологією вимоги й норми. Для Карамазова здатність убити – це індикатор важливих у його розумінні людських рис – сили, рішучості. Зв'язок між новелою «Я (Романтика)» та «Вальдшнепами» досить прозорий. Так, про акт

убивства матері розповідає не головний герой (що може здатися дещо дивним), а Аглая, яка, до того ж, дає власну інтерпретацію: «Ти маєш волю і ти відважний. Я тільки думаю, що ніякої Богоматері нема й що вона не більше, як примара. Я також думаю, що твоя недоношена ненависть уже є справжня ненависть і ти здібний зненавидіти своїх ближніх... Ти розповідав мені, як у часи громадянської війни, ти розстріляв когось із ближніх біля якогось монастиря...» [256, с. 498].

Дещо несподіваною виявляється реакція самого Карамазова – він ніби виправдовується: «Так то ж во ім'я великої ідеї» [256, с. 498]. Дмитро міркує над словами Аглаї щодо ролі Богоматері в його житті, виникає певна дискусія з цього приводу, під час якої герої згадують Івана Івановича, проте не як іншого героя, а як певну сукупність характеристик із негативною, як на Дмитра й Аглаю, конотацією: «Коли мене покорає Іван Іванович, це значить, наступив момент, коли я мушу ненавидіти Дмитрія Карамазова, цебто себе» [256, с. 498].

Для того, щоб зрозуміти страх перед такою трансформацією, необхідно згадати оповідання «Іван Іванович» (1929). Воно було написане пізніше, однак у цього твору досить широке інтертекстуальне підґрунтя (про це вже йшлося). Отже, Іван Іванович, про якого говорить головний герой повісті, може бути узагальненою інтерпретацією і Л. Андрєєва, і М. Гоголя, яка у перспективі втілиться в образі головного героя однойменного оповідання М. Хвильового. І тут уже, вдаючись до діахронічного перспективного (авто)інтертекстуального аналізу, враховуємо і зазначений інтертекст.

Недаремно Карамазов переймається перспективою перетворитися на людину, з якою ми знайомимося в оповіданні. Так, попри широку інтертекстуальну основу твору, що передбачає багатогранність під час висвітлення основної думки, домінантною компонентою образу Івана Івановича залишається його фальшивість. Фальшиві стосунки із товаришкою Галактою, змодельовані за пролетарським зразком діти – буквально все, що є складниками життя героя. Карамазов боїться втратити ідею, заради якої убивав ближніх, і перетворитися на фальшивого сподвижника революції: «А хіба тепер ти без ідеї

залишився? Хіба тебе не захоплює сьогодні хоч би та ж ідея відродження твоєї нації?» [256, с. 498]. Своєчасно, тільки-но Дмитра перемагають сумніви, йому на допомогу приходить Аглая з її холодним і подекуди цинічним поглядом на життя.

Продовжуючи аналіз інтертекстеми «золоте пенсне», зауважимо, що її інтимна компонента більш розгорнута у творі російського письменника О. Толстого. Дія оповідання відбувається в Криму, куди приїхали відпочити та підлікуватися головні герої – Микола Іванович Стабесов і Катерина Василівна Болотова. Звичайно, берег моря – сприятливий топос для розгортання інтимних стосунків між чоловіком і жінкою, що й відбувається як між героями «Вальдшнепів», так і між героями О. Толстого. Пенсне, яке майже завжди поруч із Миколою Івановичем, є характеротвірним елементом. Герой, знімаючи цей аксесуар перед побаченням із Катериною Василівною, говорить: «не завжди ж бути на висоті» [238]. Власне, це робить його тією самою «безглуздою книжною людиною» (так про нього висловлюється супутниця), що і Євгеній Валентинович із «Вальдшнепів». Характерно, що стосунки між парами мають спільні риси: егоїзм одного з партнерів (Стабесов, Карамазов, тьотя Клава, Аглая), принизливе становище іншого (Болотова, Ганна, Володька, Карамазов стосовно Аглаї).

Складно визначити, який інтертекст у таких конструкціях є факультативним, а який обов'язковим, однак алюзії на А. Конан Дойля простежувалися у згаданому бітексті («Редактор Карк» – «Вальшнепи»): «Про бравнінг: Конан-Дойль добре знав звичайного читача: розв'язка і зав'язка, фабула, сюжет та інше. Шерлок Холмс» [256, с. 72].

Натомість наявність у «Вальшнепах» елементів твору О. Толстого довести складно, оскільки прямі інтертекстеми не виявлені, тому пропонуємо його як факультатив.

Так, образ найкращого друга Карамазова – Вовчика-лінгвіста – теж складний, навіть інтертекстуально мозаїчний: оскільки професійна належність героя подекуди вживається на рівні з власною назвою (і тут важко сказати, про

що конкретно йдеться – про ім'я чи прізвище, про що ми скажемо далі). Наголосимо на алюзійному навантаженні цього елемента: в оточенні М. Хвильового лінгвістом був М. Йогансен, один із засновників ВАПЛІТЕ, а відтак – товариш автора «Вальдшнепів» і його колега по перу.

Сучасники відзначали його лінгвістичний таланти, адже Йогансен володів не лише класичними мовами (латиною, старогрецькою), вивченими в Харківському університеті, але й багатьма іншими. Крім того, відомий факт із біографії митця – він умів добре грати в більярд. Одного разу Йогансен виграв партію у В. Маяковського, внаслідок чого той змушений був залізти під стіл і декламувати поезію О. Пушкіна [130].

Такі факти багато в чому збігаються з характеристикою образу Вовчика: «...Він, наприклад, прекрасний лінгвіст, йому – науковому співробітникові – пропонують уже професорську кафедру, але йому якось перешкоджає професорський кий (він неабияк грає на більярді). І коли правду говорити, то футбол багато більше цікавить його, ніж уся ця лінгвістика, що її він пізнав так досконало» [256, с. 479].

Якщо ж розглядати прізвище персонажа, то досить прозоро постає алюзія на дружину Ялового та Еллана – Л. Вовчик.

Згадки про історію особистих стосунків із колегами М. Хвильового знаходимо в заяві Лідії Євгенівни Вовчик-Блакитної від 19 червня 1937 року: «Тут, відчуваючи невдоволення від стосунків із Блакитним, ...я зійшлася із Яловим, не порвавши остаточно стосунків і з Блакитним, і ці стосунки протривали майже півроку» [цит. за: 249, с. 301]. У цьому контексті посилюється мотив подружньої зради, яким автор навантажує образ товариша Вовчика (та й Карамазова). Із тієї ж заяви дізнаємося про те, що М. Яловий дуже добре ставився до жінки, доглядав її дитину (донька Майя, народжена від Еллана).

Інша дослідниця, Н. Дукина, вивчаючи життя української інтелігенції в будинку «Слово» (книга «На добрий спомин... (Повість про батька)»), зазначає: «Л. Є. Вовчик-Блакитну теж незабаром арештували. Через багато років вона

розповідала ... коли її звільняли (чи реабілітували?), вона запитала слідчого, в чому її звинувачували? „А Ви ж самі підписали звинувачення”, – відповів той. Проглянули слідчу справу і знайшли в ній два чистих аркуші, з її (чи не її?) підписом, де мусило бути звинувачення. Там підпишеш, що бажають...» [80].

Як видно із заяви, дружина письменника весь час ніби виправдовується за свої стосунки з ним (Яловим), підкреслює їх незначущість і випадковість. Проте за часом написання заяви ми не можемо робити висновок, що М. Хвильовому могло бути відомо про ставлення Л. Вовчик до стосунків із обома друзями. Тому елемент алюзії на неї навряд чи представлений у цьому образі.

У наведеному контексті постать досить посереднього, на перший погляд, героя Вовчика набуває інших рис. Серед сукупності загальних фраз цей персонаж подекуди висловлюється досить змістовно: «Ти говориш зовсім як пророк» [256, с. 481]. Очевидно, що в цьому випадку алюзія на М. Йогансена є більш актуальною, що дозволяє читачеві звернутися до творчості письменника не у якийсь конкретний спосіб чи до якогось конкретного твору, а більш невимушено й широко. Наявні у текстах алюзії на колег по перу допомагають М. Хвильовому реконструювати той літературний дискурс, у якому створювалися його новели та повісті.

Аналізуючи жіночі образи «Вальдшнепів», а точніше – тьотю Клаву та Аглаю, не можна не згадати про те, що сам автор називає цю пару – «флоберівські дами», що дає можливість розглянути роман Г. Флобера «Пані Боварі» [251] як один із претекстів. Твір вважають шедевром і вершиною творчості французького письменника, певним постулатом його філософських поглядів. Головна героїня роману – Емма Боварі. Та сама флоберівська дама, яка перебуває повсякчас у пошуку кохання. Її життя закінчується трагічно – самогубством. Під час конструювання її образних характеристик автор удається до амбівалентності: Емма марнославна (спонукає Шарля зробити невдалу операцію на нозі Іпполіта), не цікавиться долею своєї доньки, не цінує жертвність Шарля (єдиного чоловіка, який її кохає), постає досить плотською



та матеріалістичною. З іншого боку, героїня переживає крах ілюзій, у чому й полягає трагізм її долі.

У зв'язку з цією інтертекстемою зауважимо, що в одному з інших претекстів-джерел образу Аглаї, в романі «Ідіот» Ф. Достоєвського, ужито вже апробований М. Хвильовим прийом інтертекстуалізації – книга на столі: «... князь осматривал в комнатах каждую вещь, увидал на столике развернутую книгу из библиотеке для чтения, французский роман „*M-me Bovary*” (курсив наш. – Т. Б.), заметил, загнул страницу, на которой была развернута книга...» [73, с. 561]. Попри те, що йдеться про книгу Настасі Пилипівни, усе ж транспозиція інтертекстеми досить прозора.

У цьому контексті доцільно звернути увагу на певну градацію у використанні інтертекстуальних маркерів. Якщо в малих прозових творах М. Хвильовий послуговувався здебільшого маркером «тургенєвські дівчата» як одним із засобів продукування жіночих образів (Льоля, Тетяна тощо), то у «Вальдшнепах» застосовано інший – «флоберівські дами». Літературознавці Л. Азарова, Н. Клочко, Ю. Поздрань у колективній праці «Проблема жіночого щастя та втрачених ілюзій за романом Г. Флобера „Пані Боварі” та п'єсою Г. Ібсена „Ляльковий дім”» (2014) [7] розмежовують ці типи:

« – жінка – втілення рис середовища, у якому вона живе (Емма Боварі...);  
...– жінка – вольова натура, яка бореться за добробут свого народу („Тургенєвські дівчата”...)» [7, с. 20–21].

Виокремлюючи образ Боварі з низки аналізованих, дослідники зазначають: «Героїня Флобера – „пропаша сила”, яка, зосередивши всі сили свого духу й характеру на мізерних цілях, дійшла до безславної загибелі. Вона тому й безсмертна, що стала символом добровільної „пропашості” неординарної жінки, котру суспільство не змогло націлити на достойні, вартісні ідеали» [7, с. 21]. Така сконцентрована характеристика доповнює образ Аглаї. Справді, у Хвильового ця жінка постає неординарною особистістю, вольовою, рішучою, але й нереалізованою вповні.

Реконструкція рис Аглаї неможлива без урахування алюзії до твору

Ф. Достоєвського «Дядьків сон» (1859), яка впізнається в такому уривку: «Як це вона все розуміє? Відкіля вона так знає Карамазова за якісь маленькі тижні? Чи, може, їй розповіли про нього провінціальні кумушки?» [256, с. 537]. Уривок містить фразеологічну єдність – «провінційні кумушки», – яка часто вживається у творах різних письменників. Значення фразеологізму досить просте: йдеться про жінок, які продукують плітки та шпигують. Саме такою була героїня повісті Ф. Достоєвського «Дядьків сон» [74] – Мар'я Олександрівна Москалева. Одним із постулатів твору є те, що часто думка більшості, сформована під впливом пліток, визначає, що є істиною і правдою. Так, Москалева визнана «першою дамою» в місті завдяки своїй «владі» – вмінню пустити пил в очі й маніпулювати громадською думкою. Малоімовірно, що вислів використаний у буквальному сенсі, адже Карамазов, про якого «провінційні кумушки» нібито могли розповісти Аглаї, навряд чи був настільки відомим, щоб про нього пліткувати. В аналізованому творі смисловий центр цього вислову становить думка героїні про те, що «Карамазових сьогодні тисячі» і їм «на роду написано тривожити громадську думку» [256, с. 538].

Отже, проаналізувавши повість «Вальдшнепи» в аспекті інтертекстуальності, ми дійшли таких висновків:

- художня тканина твору насичена різними інтертекстуальними елементами (алюзії, ремінісценції, цитати – трансформовані та майже дослівні);
- серед джерел інтертексту можемо назвати творчість Вергілія, М. Гоголя, Данте, Ф. Достоєвського, Г. Лонгфелло, К. Маркса, О. Толстого, Г. Флобера, Т. Шевченка, а також Святе Письмо;
- у тексті твору містяться алюзії та ремінісценції на М. Горького, Й. Діцгена, В. Еллана-Блакитного, М. Йогансена;
- повість є і автоінтертекстом: це своєрідне продовження новел «Я (Романтика)» та «Редактор Карк»;

Виявлені інтертекстуальні елементи збагачують повість такими додатковими смислами:

- значення Бога для Людини і навпаки, звідси – більш вузька тема –

значення Богоматері. М. Хвильовий розмірковує над тим, що чекає на суспільство, у якому немає Бога і Богоматері;

- якщо немає Бога, тоді все дозволено, навіть убивство ближнього. Автор розв'язує питання: що може завадити вбити людину (любов до ближнього) і як це подолати, чи можна вбивати заради ідеї;

- любовна тема повісті реалізується інтертекстом із романами «Ідіот» Ф. Достоєвського та Г. Флобера «Пані Боварі»: образ головної героїні М. Хвильового завдяки встановленим зв'язкам із іншими творами набуває амбівалентності. З одного боку, прототипом Аглаї є досить позитивно змальована однойменна героїня російського письменника, проте під час аналізу з'ясовано, що в М. Хвильового вона набуває рис інфернальності, що дає можливість зробити її носієм ніцшеанських ідей про смерть Бога і Богоматері.

Таким чином, спектр міжтекстових зв'язків повісті «Вальдшнепи» є дуже широким, що допомагає авторові розширити смислове поле власного твору.

### 3.1.2. Інтермедіальні характеристики твору

Одним із інтермедіальних ресурсів твору є згадка про оперу «Князь Ігор» [32], арію з якої наспівує лінгвіст: «Товариш Вовчик зареготав, зовсім недоречно підморгнув своєю білою бровою Ганні й, наспівуючи арію з „Князя Ігоря”, пішов митись» [256, с. 474]. Це опера російського композитора О. Бородіна. Звичайно, джерелом твору послужило «Слово про похід Ігорів». Прем'єра відбулася 22 жовтня 1890 року в Маріїнському театрі (Петербург). Відомо, що найбільш яскравими у творі є арії Ярославни, Кончаківни, князя Володимира Галицького й Половецької дівчини. Імовірно, що герой «Вальдшнепів» співав все ж таки чоловічу партію, наведену в першій картині першого акту. Подаємо її повний зміст:

Грешно таить, я скуки не люблю,  
А так, как Игорь-князь, и дня бы я не прожил.  
Забавой княжеской люблю потешить сердце,  
Люблю я весело пожить!

Эх, только б сесть мне князем на Путивле:  
Я зажил бы на славу! Эх!  
Только б мне дождаться чести,  
На Путивле князем сести,  
Я б не стал тужить,  
Я бы знал, как жить.  
Днём за бранными столами,  
За весёлыми пирами,  
Я б судил-рядил,  
Все дела вершил.  
Всем чинил бы я расправу,  
Как пришлось бы мне по нраву,  
Всем бы суд чинил,  
Всех вином поил!  
Пей, пей, пей, пей, пей, гуляй!  
К ночи в терем бы сгоняли  
Красных девок всех ко мне,  
Девки песни б мне играли,  
Князя славили б оне.  
А кто румяней да белее,  
У себя бы оставлял.  
Кто из девок мне милее,  
С теми б ночи я гулял. Эх!  
Кабы мне да эту долю,  
Понатешился б я вволю,  
Я б не стал зевать,  
Знал бы, с чего начать.  
Я б им княжество управил,  
Я б казны им поубавил,  
Пожил бы я всласть,

Ведь на то и власть.  
 Эх, лишь только б мне покняжить,  
 Я сумел бы всех уважить,  
 И себя, и вас!  
 Не забыли б нас!  
 Гой, гой, гой, гой, гой! Гуляй! [32].

Зміст арії дає певний ключ до розкриття образу Вовчика. Порівняймо професійні амбіції князя Володимира з арії (здебільшого перша половина поданого тексту) та професійні характеристики Вовчика: «Вовчик якимось чудово впливає на нерви і, мабуть, тому, що він якийсь не від світу цього: у нього ніколи не буває трагедій і він так просто і ясно дивиться на життя» [256, с. 479]. Справді, така характеристика перегукується із самохарактеристикою князя Володимира з опери, проте, як бачиться, має не такий негативний відтінок. Бажання героїв жити задля свого задоволення шкодить не лише їхньому оточенню, але і їм самим.

Цей герой набуває цілісності на перетині вже згаданих можливих прототипів образу: алюзія на М. Йогансена і на дружину Еллана-Блакитного та Ялового – Л. Вовчик та інтермедіального елемента (князь Володимир із опери): неймовірний потенціал товариша Вовчика контамінується з легковажністю, розтрачанням цього потенціалу на адюльтери та більярд.

У цьому ж інтермедіальному аспекті доцільно розглянути й образ тьоті Клави, яка наспівує арію з оперети «Баядера» (1921) Імре Кальмана [300], угорського композитора: «Тьотя Клава поправила спеціальним олівцем брову й засвистіла арію з „Баядерки”. Потім дами ще перекидались легкими фразами і раз у раз позирали в той бік, куди пішов Вовчик» [256, с. 487]. Більш конкретний натяк на арію виявляємо в останній сцені повісті:

« – О баядерка!.. – наспівувала вона, наближаючись до дверей» [256, с. 543]

Наведений уривок містить трансформовану цитату з арії Раджамі, головного героя оперети:

Стелет ночь свой бархатный наряд.  
 Нежно колокольчики звенят.  
 Стройными рядами  
 Лёгкими стопами  
 Баядеры в рощу спешат.  
 Путь их озаряет блеск луны,  
 Негою движенья их полны,  
 Мир, покрытый тайной,  
 Мир необычайный  
 Жрицы с давних пор здесь хранят.

Припев:

О Баядера! Светлый сладостный сон.  
 О Баядера! Я тобою пленён.  
 Волшебных чар красой  
 Блистает образ твой,  
 Верни душе моей утраченный покой.  
 О Баядера! Взор твой глубже морей.  
 О Баядера! Счастье жизни моей!  
 Ты как сиянье дня,  
 Ты вся полна огня,  
 Отныне ты – судьба моя! [300].

Тьотя Клава наспівує чоловічу арію й репродукує морфемно трансформовану цитату: Баядера – баядерка відповідно. Такі зміни на рівні будови слова наповнюють цей фрагмент тексту додатковою інтимною емоційністю, можливо, навіть дещо вульгаризованою.

Оперета – це досить «легкий» твір, у якому досить рідко розглядаються філософські чи психологічні аспекти людського життя. У «Баядері» І. Кальмана, попри те, що М. Хвильовий указав, яку саме арію наспівувала героїня, простежується спільний мотив із повістю – подружня зрада.

У композитора цей мотив презентується образами Наполеона Сен-Клоша

та Марієтти, які під час розгортання сюжету виконують кілька дуетів: «Любий друже», «Ви в Парижі з дитячих років», «Можна із Парижа нікуди не виїжджати», які характеризуються кокетливістю й вишуканістю. Хоч героїня насправді і кохає чоловіка, проте вона проводить досить багато часу з Наполеоном.

У М. Хвильового такий мотив постає в обох векторах: зрада чоловіком дружини – це, безперечно, стосунки Аглаї та Дмитра, а також зрада дружиною чоловіка – тьотя Клава і Вовчик. Для чоловіка тьоті Клави автор відводить замало місця у подієвості твору, про нього ми знаємо мало і здебільшого зі слів дружини: «Ти, Аго, не думай, що Женя взагалі нездібний переживати душевних драм. У наш вік, кажуть, навіть корова вміє зітхати» [256, с. 487].

Цілком імовірно, що сукупність інтертекстем інтимного наповнення служить меті автора – написати «любовний роман». Так, у доступній для читача частині інтимний компонент (відверті сцени, діалоги) не чітко виражений (принаймні, його кількісна оприявленість не створює жанрової домінанти). Проте низка претекстів «любовних» творів дозволяє компенсувати механічну відсутність тих елементів, із яких постає жанр «любовного роману».

Так, для повісті характерні й екфрастичні засоби інтертексту. У характеристиці Аглаї виявляємо такий елемент: «Аглая – сирітка (знаєте таку зворушливу кінофільму про часи Французької революції), і вона живе у тьоті Клави. Вона на останньому курсі Московської консерваторії» [256, с. 491]. У цьому фрагменті вміщений екфразис про фільм. Імовірно, автор указує на фільм «Сирітки бурі» (1921) [215], у якому йдеться про життя та поневіряння двох дівчат – Генрієти та Луїзи. Перші кадри подають лаконічну анотацію: фільм про страждання двох сиріт від влади монархії та аристократів, а після Французької революції – від нової влади, яку створив Робесп'єр. Творці фільму наголошують, що парадоксальним залишається той факт, що і король, і Робесп'єр були високоморальними людьми, але жорстокими до тих, хто мислив не так, як вони. Як невеликий висновок звучить кінець прологу: урок Французької революції – зміна влади відбулася справедливо, проте потрібно

бути уважними, щоб до нового уряду не увійшли фанатики, які підмінять закон і порядок анархією та більшовизмом [215].

Звичайно, усе сказане певною мірою можна співвіднести з подіями, свідками й учасниками яких стали і герої повісті, й сам автор. Попри те, що в повісті не досить ясним є подієве минуле героїв, певне враження про нього створюється із залишених М. Хвильовим фрагментів. Так, товариш Вовчик здивовано слухає про «неохайну» розмову Аглаї про Харків. Лінгвіст зверхньо припускає, що ця дівчина, очевидно, з якого-небудь Миргорода чи Умані. Проте виявляється, що героїня – корінна «московка», навіть студентка останнього курсу Московської консерваторії. Згадка про фільм красномовно доповнює аристократичний образ дівчини. Одна з сиріт – Луїза – донька «простолюдина» й аристократки. Дівчинку покинули на сходах перед Собором Паризької Богоматері, де її знайшов батько Генрієти. Таким чином дівчата стали сестрами, а через певний час і сиротами. Фільм створений за мотивами драми «Дві сироти» (1874) Е. Кормона та А. Деннері.

Викладене дозволяє стверджувати, що структура художнього світу повісті «Вальдшнепи» містить у своїй текстовій тканині інтермедіальні елементи, а саме:

- покликання на оперу О. Бородіна та оперету І. Кальмана, що акумулює такі додаткові смисли:

1) надання образу товариша Вовчика додаткових рис за рахунок паралелі з князем Володимиром з опери О. Бородіна;

2) посилення любовного мотиву – оперета І. Кальмана;

- уведений екфразис у вигляді фільму «Сирітки бурі» дозволяє читачеві розкрити образ Аглаї та тьоті Клави з іншого боку: це не лише «флоберівські дами» та інфернальні інтерпретації героїні Ф. Достоевського, але й майже по-сестринськи споріднені сирітські душі, яким довелося разом подолати багато життєвих труднощів.

Таким чином, інтермедіальні коди доповнюють інтертекстуальні, що дає можливість повніше розкрити художній світ М. Хвильового.



### 3.2. Міжтекстові зв'язки твору «Повість про санаторійну зону»

У контексті інтертекстуальних традицій творчості М. Хвильового розглядаємо також і твір «Повість про санаторійну зону». Уперше він був надрукований під назвою «Санаторійна зона» у третьому числі журналу «Червоний шлях» у 1924 р. Проте вже через чотири роки повість зазнала певних текстуальних змін, вийшовши друком у другому томі «Творів». Насамперед, звертаємо увагу на таку надбудову до нового варіанта тексту, як присвята Сергієві Пилипенку (одному з основних опонентів М. Хвильового в літературній дискусії).

Отже, початок повісті до певної міри виконує функцію вивіски інтертекстуальності, адже паратекст – один із різновидів міжтекстовості, детально схарактеризований у працях Ж. Женнета. Увівши у 1982 році термін «паратекст», Ж. Женетт присвячує цій формі транстекстуальності окрему роботу «Паратексти: початок інтерпретації» [295], де наголошує саме на коментувальній, допоміжній функції позатекстових елементів. Поняття паратексту стає популярним у подальшій літературознавчій теорії та практиці.

Сучасні науковці (наприклад, О. Дубініна у статті «Текст–паратекст: контактна зона рецепції (на матеріалі романів В. Стайрона)», 2009 [79]) наголошують на тому, що паратекст відіграє визначальну роль у процесі творення змісту та впливу на свідомість читача, адже на етапі ознайомлення з паратекстуальним елементом створюється необхідний емоційний настрій реципієнта. Це унікальне явище породжує інтертекст ще до початку читання тексту.

Таким чином, посвята С. Пилипенкові відіграє виняткову роль у всій інтертекстуальній конструкції повісті.

Літературознавці неоднозначно оцінюють постать цього письменника. Один із дослідників творчості С. Пилипенка О. Мукомела зазначав: «...нинішні літературознавці та культурологи здебільшого згадують ім'я Сергія Пилипенка тільки як фундатора „Плуга” з його „масовізмом”, однобоко оцінюючи

значення цієї організації та її керівника без коректив на тодішні соціально-політичні і духовні реалії української громадськості» [170, с. 146].

Із появою комплексних сучасних досліджень стереотипне бачення постаті С. Пилипенка руйнується. З-поміж таких дослідників називають Р. Мельникова, С. Павличко, М. Шкандрія. Так, М. Шкандрій у роботі «Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років» (2006) стверджував, що «дуель між Хвильовим і Пилипенком можна також витлумачити як конфлікт між двома стратегіями розвитку масового духу. Пилипенко робив із селян українців, Хвильовий перетворював українців на інтелектуалів. <...> Тому конфлікт полягав, власне, лише в тактиці: Хвильового, Блакитного, Пилипенка й інших поборників об'єднувало куди більше, ніж розділяло» [281, с. 259].

Таким чином, посвяту опонентові читач може тлумачити якщо не двояко, то принаймні неоднозначно. З одного боку, це надає повісті певної полемічності. Звичайно, не прямої дискусії з опонентом, а прихованого протистояння ідей.

Ми вже зазначали, що ставлення М. Хвильового до творчості Т. Шевченка було суперечливим. У повісті «Вальдшнепи» автор чітко зазначав, що цей етап розвитку української літератури не можна назвати прогресивним («закобзарена Україна»), адже він відкинув розвиток літератури на кілька кроків назад і не сприяв її європеїзації. Натомість творчість С. Пилипенка тісно пов'язана з постаттю Т. Шевченка, адже лідер селянських письменників не лише збирав і досліджував доробок Кобзаря, але й обґрунтував його внесок у власних творах («Діткам маленьким про Тараса Шевченка»). С. Пилипенко здійснив подорож до місця заслання, де йому пощастило знайти малюнки, листи, побутові речі українського поета. Крім того, головний плужанин був засновником Музею Кобзаря, першими експонатами якого стали ці знахідки. Із кінця 1920-х років письменник працював заступником директора Інституту Тараса Шевченка, а після смерті Д. Багалія очолив установу.

Так, погляди М. Хвильового та С. Пилипенка на перспективи розвитку української літератури багато в чому не збігалися, проте вони збігалися в

бажанні її розвивати. Про це свідчив дослідник творчості обох письменників Р. Мельників: «Об'єктивно, саме вони стали на чолі літературного процесу 1920-х рр., що спричинився до нечуваного розквіту української культури й духовного відродження нації з центром у Харкові. І прикметно, що хронологічними межами цієї короткої, але напрочуд яскравої доби в історії нашої літератури стали дати харківського періоду в житті обох письменників, що закінчився для Хвильового самогубством, а для Пилипенка – арештом і розстрілом» [159, с. 75].

Отже, паратекст, утворений надбудовою у вигляді посвяти й ускладнений інтеграцією в основний текст повісті щоденника хворої (буквально абсолютний початок твору), розкриває трагізм «розкладу певної групи суспільства», зображений у творі. Не можна стверджувати, що описаний автором «розклад» покладено на плечі С. Пилипенка як апологета того шляху розвитку, який був дещо чужим для М. Хвильового. Радше навпаки. Хвильовий таким чином розв'язує найпершу проблему: попри наявність вибору шляхів свого розвитку суспільство незмінно опиняється/опиниться в санаторійній зоні. Адже виборі розвитку, перш за все, передує вибір його основи, якою є кожна особистість окремо та в сукупності з іншими, утворюючи ту саму групу, про яку йдеться в щоденнику.

Отже, текст повісті побудований так, що основна оповідь ніби виписана зі щоденника однієї з пацієнок. Так, на початку твору виявляємо чітко окреслений список головних героїв: «Головними героями можна вважати: анарха... Майю – це теж псевдонім, сестру Катрю і Хлоню. Я нічого не казала про ментранпажа Карно, але він не тільки для анарха, – і для мене являється якоюсь серединою між живою істотою і фантомом» [256, с. 351].

Звернімо увагу на те, що М. Хвильовий при змалюванні Карно часто керується його професійною належністю. Метранпаж – працівник редакції. Одним доволі відомим літературним героєм із цією ж професією є головний герой оповідання М. Горького «Озорник» (1897) [50]. Крім того, у цьому творі є й інший герой, що заслуговує на увагу – Миколка Гвоздьов, працівник редакції

«N-ської газети». Автор дає героєві таку портретну характеристику: «Перед редактором стояв кремезний чолов'яга, у синій блузі (курсив наш. – Т. Б.), з рябим обличчям...» [50]. Згадка про синю блузу в тексті спостерігається кілька разів, що надає цій деталі певного смислового навантаження. Так, герої збірки «Сині етюди» М. Хвильового до певної міри теж є синьоблузими, адже змалювання життя й побуту робітничого класу було одним із мотивів художньої літератури радянського часу.

Оповідання «Озорник» починається зав'язкою – у редакції газети відбувся інцидент – хтось (Гвоздьов, як стало відомо пізніше) змінив текст статті, що була на перших шпальтах, висловивши думку про те, що більшість опублікованої інформації є «безглузда дурня й нісенітниця». Звичайно, він пояснює свій вчинок тим, що газета приділяє увагу не надто значущим речам, натомість випускаючи матеріал, який не висвітлює проблеми суспільства. Це викликало відповідну реакцію: «”Соціаліст?” – зі страхом і цікавістю запитав видавець, пошепки звертаючись до редактора» [50]. Незважаючи на те, що вчинок «бешкетника» обурило і видавця, і редактора, вони все ж погоджуються з героєм. Більше того, його деяка зухвалість, кмітливість і відсутність почуття провини захоплюють керівників газети.

Інший герой – безіменний метранпаж – повсякчас перебуває на задньому плані, навіть ховається: «...відійшов до вікна... став за вазоном і дивився відтіля на всіх маленькими чорними і рухливими, як у миші, очима» [50]. Гвоздьов називає його Іудою, адже той, виправдовуючи свій недогляд, розповідає про «бешкетування» набірника, надаючи їм негативних інтерпретацій.

Наприкінці оповідання ми дізнаємося, що редактор і Гвоздьов – давні друзі дитинства, проте зараз між ними прірва, зумовлена їхніми соціальними статусами.

Інтертексемами тут виступають не лише синя блуза як символ несприйняття того, що відбувається в суспільстві, а й професія метранпажа як представника середнього класу: «Це все-таки був найзвичайнісінький метранпаж, яких багато бачив анарх у різних друкарнях» [256, с. 394]. І Карно, і

герой оповідання М. Горького – пристосованці, коліщатка системи.

Ця інтертекстема в повісті М. Хвильового розвивається: якщо класовий розподіл у М. Горького досить чіткий і логічний (бо не може Гвоздьов перетнути кордони класу і просто випити пива разом із другом дитинства – редактором), то у М. Хвильового ці кордони деформуються. Так, зі щоденника хворої ми дізнаємося, що увесь санаторій поділяється на два табори – плебеї (до яких належить метранпаж) та інтелігенція.

Між цими групами часом прихований, а часом відкритий антагонізм. Проте для метранпажа ситуація поступово змінюється: «...один табір – весь санаторій, другий складається з одного метранпажа....І плебеї вже не захищають „свого”... Всюди він, ця нахабна фізіономія. Набачить – і доносить ординаторові» [256, с. 412]. Так само поводиться і герой оповідання «Озорник», за що його Гвоздьов і називає Юдою.

М. Хвильовий пропонує дещо інше інтертекстуальне порівняння, висловлене героями повісті: «Наш ментранпаж, – сміявся хтось, пахне „нат-пінкертоном”» [256, с. 352]. Це майже абсолютний початок твору, а оточуючі вже досить чітко формулюють для себе сутність Карно. Зауважимо, що використане дієслово «пахне» у цитаті може долучати до аналізу героя кілька смислових шарів.

По-перше, «запаховість» творів М. Хвильового була задекларована ним самим як головна мистецька мета творчості – нести «запах слова».

У прямому значенні – натяк на його професійну друкарську діяльність. І останній варіант – це інтертекстуальний зв'язок із досить відомими на той час творами детективного жанру, узагальнені під назвою «пінкертонівщина». Це було досить помітне явище в літературі, хоча й не надто вагоме за художньою вартістю, адже характеризувалося антипсихологізмом, напруженістю сюжетів (основна ознака жанру).

У 1907 році вийшов перший наклад книжок про Ната Пінкертона під назвою «Змова злочинців». К. Чуковський з приводу їхньої популярності зауважував: «Так, у цієї детективної літератури, якою б вона не була, є одна

велика властивість: вона існує. І хто знає: може, зараз вона єдина реальність у духовному обігу людства. Може, нам лише здається, що є книги Суїнберна, Метерлінка, Брюсова, Мережковського, Гамсуна. Може, ці книги – привиди, міраж, дмухнуть на них, і нема їх, але безсумнівні у своєму бутті, але необхідні, але неминучі для сучасного людства ці книги про подвиги Пінкертон» [268]. Підкреслюючи процес витіснення масовою літературою класичної не лише інтертекстуальним вкрапленням про героя детективних романів, але такими деталями, як статуетки «з Дон-Кіхота» (аналізоване оповідання «Лілюлі»), М. Хвильовий ставить Карно в один ряд із представниками низькосортної літератури (Пупишкін і Мамочка...).

Так, герой російського твору подає інформацію у негативному світлі. Цей механізм спостерігаємо й у повісті М. Хвильового. Карно шокує весь санаторій, називаючи Хлоню Онаном, чим, за свідченням із щоденника хворої, остаточно скомпрометував себе: «Ми його бойкотуємо» [256, с. 414].

Найближчим варіантом інтертексту з Біблією (а це ім'я часто вживається у Святому Письмі у варіаціях Онаній/Ананій) є алюзія на Онана – сина Юди (не апостол), історія якого описана в Книзі Буття. Цього героя Бог покарав смертю за те, що він не виконав традиційний обов'язок молодшого брата одружитися з удовою старшого й запліднити її, щоб вона народила нащадка, який би належав померлому чоловікові: «І сказав Юда Онанові: Увійди до дружини брата твого, одружися з нею, як дівер, аби продовжити потомство братові твоєму. Онан знав, що потомство буде не його, тож коли він увіходив до жінки брата свого, то викидав насіння на землю, щоб не дати потомства братові своєму. Недобре було перед очима Господа те, що він робив, і Він умертвив його» [Буття 38: 8–10]. Очевидно, що йдеться про перерваний статевий акт. Описаний процес склав основу поняття «онанізм». Саме в такому трактуванні обурення санаторійної публіки видається природнім, а сам Хлоня стає в один ряд із євнухом Альошею як митець із нереалізованою потенцією. Крім того, це вписується в загальну стратегію повісті, адже статеві стосунки героїв («крутити пуговку») ставали часто темою розмов.

У зв'язку з цим біблійним героєм простежується інтертекстуальний зв'язок зі скандальною еротичною поемою В. Поліщука «Онан» (1921), в основі якої той самий біблійний сюжет, хоча і з певними трансформаціями. Якщо в Книзі Буття йдеться про перерваний статевий акт, то в Поліщука спостерігаємо:

Мене ж моя долоня біла.  
 Розкрившись, більше вабить.  
 Аніж дівоче лоно.  
 Так само здригатиметься тіло,  
 Мов у хвилини смерті ноги комара.  
 Коли моя правиця, немов жона, мені віддасться,  
 І потече із фалоса мій сік [196].

Однак не можна стверджувати, що поет-авангардист ставить у поемі за мету оспівати онанізм. Тут маємо роздуми і про вільний вибір статевої поведінки, і про взаємини людини із природою:

Нехтую людську я природу —  
 Я вище неї став.  
 Безглузду силу, що тягне нас до жінки,  
 Я розірвав, як тонку павутину [196].

До вже наведених претекстів, які виринають стосовно Хлоні, дуже близьким є ще один: «...Хлоня не чув, про що говорили біля нього. А розмови йшли на антирелігійні теми. <...> ...про святих і преподобних Онаніїв і Озаріїв. Для відомого кола і це улюблена тема. Дідок і тут подавав пошлятину» [256, с. 369]. Згадка про святих у наведеній цитаті може тлумачитися неоднозначно. Хоча згадана тут «пошлятина» відповідає загальному пафосу діалогу, все ж, на нашу думку, вона не стосується наведених Ананія та Азарія. Названі герої (крім того, ще Місаїл та Даниїл) та їхні діяння описані в Книзі пророка Даниїла: ці отроки відзначилися тим, що не горіли у вогні, яким Навуходоносор хотів покарати їх за небажання поклонитися його ідолічному втіленню. Далі в діалозі ми знаходимо підтвердження цієї теми: «...в цім

оновленні ікон єсть своя прелість. По-моєму, це все-таки – містика революції» [256, с. 367].

Складно визначити, чи зазначена алюзія запланована М. Хвильовим як елемент образу Хлоні, чи це окрема проблема ідолотворення, підкріплена відповідною біблійною інтертекстемою. Однак початок діалогу межує з твердженням про те, що юнак цієї розмови не чує, а отже, стосунок до неї він таки має.

Окрім того, фрагмент цієї інтертекстеми був використаний у новелі «Силуети»: саме Даниїл пояснив слова «мене, такел, фарес», які М. Хвильовий вводить у свій твір. Ідеться про царство Валтасара – воно «пораховане, зважене, поділене».

Отже, образ Хлоні складний і розкривається за допомогою алюзій на провансальських поетів, Біблію і поему В. Поліщука, що разом утворює багатовимірну інтертекстуальну конструкцію: Хлоня ← Онан (В. Поліщук) ← Онан, Ананій (Біблія). Вочевидь, М. Хвильовий використовує інтертекстеми як безпосередньо зі Святого Письма, так і крізь призму творчого переосмислення іншим митцем (це стосовно В. Поліщука). Така досить складна схема авторської образної характеристики типова для письменника, адже завдяки інтертекстуалізації образів відбувається перерозподіл наповнення твору в бік подієвості, а не описовості.

Крім цього, повість містить й інші біблеїзми. Наприклад, образ Майї певною мірою амбівалентний. Це добре простежується з моделі поведінки, яку М. Хвильовий вибудовує саме для цієї героїні. Так, атрибутом Майї в спілкуванні стає смішок і регіт. Один із героїв повісті, так званий дідок, який систематично висловлює безглузді думки (за суб'єктивною оцінкою анарха), підмічає за Майєю «хорий огник в очах» [256, с. 367]. Спостерігаючи за жінкою, він робить такий висновок: «Майя...не біблейська Рахіль, але щось подібне» [256, с. 368]. Рахіль – друга, але кохана дружина Якова, мати Йосипа та Веніаміна. Певний час вона була безплідною, тоді як її сестра і перша дружина Якова Лія, яку він не так кохав, народжувала йому багато дітей. У



відчай вона віддала свою служницю Білху в наложниці чоловікові, як свого часу зробила Сара (яку ми згадували у зв'язку з новелою «Лілюлі»).

Мотив безпліддя жінок поширений у творчості М. Хвильового. Так, у долях героїнь новел немає місця для дітей і звичайного жіночого щастя. Навіть самих дітей як персонажів не надто багато (в оповіданні «Іван Іванович» вони схематичні й неживі).

Попри це, у повісті чільне місце в мотивній канві посідає еротичність (можливо, для контрасту автор увів мотив безпліддя, щоб підкреслити недовершеність стосунків між чоловіком і жінкою, після яких не народжується нове життя). Звернімо увагу на слова Майї: «Подивись на мої „глазьони”...Правда ж, вони блистять на сонці, як чорні виноградинки? Ну, признайся!..Правда ж, я – еластична гадючка, що гладить твоє серце мініатюрним замшевим язичком? Ну?.. <...> Ні, то неправда! То просто цитата з авантюрного роману а'la Тарзан. То... просто... гра фантазії, викликані половим зрушенням» [256, с. 362].

Наведений фрагмент відсилає читача, з одного боку, до роману Е. Р. Барроуза «Тарзан» (журнальна версія – 1912, окрема книга – 1914). Це один із найбільш популярних пригодницьких романів того часу. Головний герой – чоловік, вихований на лоні природи мавпами, які замінили йому родину. Зустріч юнака з Джейн Портер змінила звичайний устрій його життя – він покинув джунглі, які стали його домівкою, і повернувся до США разом із коханою жінкою. Це типовий герой, високоморальна людина, вродливий чоловік. Згадка про Тарзана з уст Майї надає її словам певного натуралізму. Більше того, відомо, що Барроуз був прихильником ідей Ч. Дарвіна [301], тому створив образ Тарзана задля доведення безкінечної здатності людини пристосовуватися до навколишнього світу. Літературознавці вважають створений бестселер масовою літературою [241, с. 156], на кшталт уже згаданої «пінкертонівщини», що покликана задовольнити зовсім не інтелектуальні потреби суспільства. На користь цього свідчило й те, що Барроуз випускав кожного року нові частини роману, які характеризувалися досить легким і

посереднім сюжетом («Тарзан із племені мавп», «Повернення Тарзана», «Тарзан і вбивства у джунглях»). Звичайно, письменника звинувачували у несамотійності ідеї про людину, яку виростили тварини, адже раніше вийшов шедевр Р. Кіплінга з безсмертним героєм – Мауглі.

Як ми вже зауважували, і новела «Лілюлі», і «Повість про санаторійну зону» об'єднані не одним спільним мотивом (зокрема, це біблійні трансформанти). Більшість героїв творів М. Хвильового є амбівалентними й поєднують цілий спектр алюзійних конотацій. Так, образ Майї – це складна політрансформація на зразок Альоші з «Лілюлі». Зі щоденника хворої дізнаємося: «Наприклад: Майя. Це, здається, з індійських поем „Рамаяна” – богиня ілюзії... Ну, хіба ж можна назвати таким ім'ям недорізане поросся?» [256, с. 442]. Авторка щоденника, пригадуючи давньоіндійський твір, усе ж таки заперечує певну «божественність» Майї. Більше того, називає її недоріганим пороссям. Звичайно, порівняно з Льолею, героїня повісті більш цинічна й більш пристосована до обставин. Ми вже зазначали, що Льоля і сестра Катря утворюють певний інтертекстуальний дублікат. Натомість смішок і регіт Майї робить її більш схожою на екзальтовану Марусю з «Лілюлі».

«Рамаяна» – один зі священних текстів індуїзму, як Біблія для християн. Недаремно М. Хвильовий згадує цей текст, розширюючи сакральні значення образу героїні за допомогою долучення власне Біблії (через образ Рахелі) та «Рамаяни» [200]. За сюжетом цього епосу, головний герой Рама (реінкарнація Вішну) бореться з Раваною – демоном-людоджером (пригадаймо Огре, його прізвище перекладається як «людоджер»), якого створив Брахма і наділив нездоланим безсмертям на десять тисяч років (зображується з десятьма головами та двадцятьма руками, образ його викликає страх навіть у безсмертних), але разом із тим зруйнувати це безсмертя можна лише за однієї умови – скоїти насильство над жінкою. Трансцедентна боротьба закінчується перемогою добра.

Справді, з огляду на низку інтертекстуальних претекстів образ посередньої Майї набуває сакрального змісту. Крім того, у філософії індуїзму

«майя» – це філософська категорія, яка втілює ілюзію. Причому М. Хвильовий «прищеплює» таке додаткове значення (одне й те саме) до героїв збірки в різний спосіб (наприклад, образ Льолі з новели «Лілюлі» має таке навантаження). Такий прийом пов'язує обох героїнь принаймні спільним інтертекстуальним нарощенням, що дає змогу аналізувати образи в єдності, виділивши спільні мотиви.

Окремі дослідники творчості М. Хвильового, зокрема Ю. Безхутрий, зазначали, що до низки претекстів, які були джерелами інтертекстом для новели «Лілюлі», належить роман Є. Замятіна «Ми» (1920): «Одночасно це модель буття, де людська індивідуальність розчиняється в „ми”. Це трагічний, абсурдний та ілюзорний у своїй самонадіяності світ. ... Згадаймо однойменний роман Є. Замятіна ... – художню пародію на утопію, пропаговану теоретиками й ідеологами пролеткульту» [24, с. 371]. Як зауважує літературознавець, М. Хвильовий навряд чи ознайомлювався з романом, адже вперше був надрукований російською мовою лише у 1952 році. Проте окремі цитати з повісті певним чином інтертекстуально пов'язані з романом Є. Замятіна. Простежмо:

М. Хвильовий: «Раптом спалахнули мовчазні трильони голубого неба, і тільки темна полоска стояла на обрії: туман відпливав на *утопічнім аеро* (курсив наш. – Т. Б.)» [259, с. 446].

Є. Замятін: «Свобода і злочин так само нерозривно пов'язані між собою, як... ну, як рух *аеро* та його швидкість: швидкість аеро=0, і він не рухається; свобода людини=0, і вона не чинить злочинів. Це зрозуміло. Єдиний засіб звільнити людину від злочинів – це звільнити її від свободи» [94]. Роман російського письменника закінчується словами: «Я упевнений – ми переможемо. Тому що розум повинен перемогти» [95]. Головний герой, Д-503, переносить Велику Операцію, унаслідок якої відчуває повне полегшення. Він стає свідком катувань своєї коханої, проте навіть не може згадати її. Людина, звільнена від почуттів, відчуває лише легкість.

Звісно, такий збіг не можна вважати випадковим. Ідеться про незалежний

один від одного потік мотивів, навіяний політичними й соціальними обставинами 20-х років. Цей же мотив спостерігаємо й у «Повісті...», до того ж, на нашу думку, він виражений тут дещо сильніше, ніж у новелі «Лілюлі»: «Тепер кожний бувший велетень не більше, як паршивенький інтелігентішка, міщанин, сволоч, який нахабно дере кирпу і ще нахабніше заявляє „ми”. Себто „ми” не ті, що пахали (це між іншим), а „ми” – власть!» [256, с. 431]. На всі ці розмірковування/звинувачення Майї анарх заперечує – «боротьба за існування» [256, с. 431]. Так, пристосуванство – це вимушеність часу, яка гарантує безпеку існування, дає можливість інтегруватися в суспільство нового зразка, стати частиною «ми». Проекцією такого суспільства є санаторій. Це самостійний організм, де втрачається індивідуальність, натомість з'являється «санаторійна свідомість»: «Тоді санаторій, коли він не дурень, мусить зробити так: написати записку ...» [256, с. 433]. Звичайна метонімія (чи навіть персоніфікація) набуває в цьому контексті особливого значення. Авторка щоденника говорить про санаторій як про живу істоту з окремим інтелектом.

Зауважимо, що на початку повісті жителі санаторію (а відтак – просто санаторій) одразу визначають сутність Карно (пахне «нат-пінкертоном»), санаторійні будні характеризуються пліткарством про «пуговку» та обговоренням гри в карти. За одним із таких обговорень між репліками санаторійців знаходимо слова автора: «Тоді говорили, що гігієна спеціально для Німеччини, а нам на неї плювать!» [256, с. 353]. У цьому уривку йдеться про теорію «расової гігієни». Звісно, М. Хвильовий комічно обігрує слово «гігієна», надаючи йому в цьому контексті багатозначності.

Чітко сформульовану ідею про гігієну рас (тобто про знищення «негігієнічних» алкоголіків, епілептиків і под.) модифікував та ініціював її виконання А. Гітлер, проте не він був її фундатором. В основі цієї концепції лежить евгеніка – наука про благородство [254]. Такі ідеї висловлював уже згаданий Томас Мор у славнозвісній «Утопії» та Є. Замятін у романі «Ми». Наведена цитата продовжується такими словами: «В данім разі плюють сіверяне, тільки не ми”. – Тоді вияснилося, що „ми” орієнтуємось на закордон,

бо там (sic!) Вишиваний...» [256, с. 353]. Латинське слово «sic!» означає «саме так», що посилює увагу до цього короткого і, на перший погляд, несуттєвого діалогу. У «Повісті про санаторійну зону» чи не вперше в цьому діалозі спостерігаємо поняття «ми» як варіант суспільної свідомості. І тут же згадка про Вишиваного – Вільгельма Габсбурга (1895–1948) – полковника Легіону Січових Стрільців, який воював проти царської (російської) армії. Інтерпретація цієї згадки може бути різною, але, на нашу думку, М. Хвильовий укотре наголошує на потребі орієнтуватися на «психологічну» Європу, інтегруючись туди разом із «ми».

Окрім того, український письменник звертається до найкращих зразків російської класичної прози.

Досить часте згадування «крижовника» інтертекстуально пов'язує аналізовану повість із творами І. Тургенєва та А. Чехова [265]: «І зараз, коли публіка розбіглась, анарх, зиркнувши на сестру Катрю, згадав глуху доріжку в крижовник, що по ній ходили *тургенєвські дівчата* (курсив наш. – Т. Б.)» [256, с. 370]. У зв'язку з цим констатуємо, що оповідання під такою назвою є в А. Чехова. Більше того, головний герой твору – Іван Іванович, ветеринарний лікар, розповідає про свого брата, Миколу, який мріяв купити маєток, на території якого б ріс агрус. Проте сталося так, що після довгих років аскетичного життя він все ж таки купує бажаний маєток, розташований біля двох заводів і без насаджень. Однак, як стверджує Іван Іванович, герой не надто переймався через це: «Він виписав собі двадцять кущів агрусу, посадив і зажив поміщиком» [265, с. 414]. Головний герой оповідання наголошує на тому, що основною вадою суспільства залишається самообман, завдяки якому люди відчують себе кращими, ніж є насправді.

Інша інтертекстема – «тургенєвські дівчата», як ми вже відзначали, є типовими героїнями творів І. Тургенєва. Їхня сукупність становить літературний стереотип, який сформувався на основі кількох персонажів із творів цього автора періоду 1850–1880 років. Також уже зазначалося, що збірка М. Хвильового має інтертекстуальні зв'язки з творами І. Тургенєва. Так, один із

використаних претекстів є роман «Дворянське гніздо» [240]. Усі тургенівські героїні – замкнені, яскраві інтроверти, які не досить добре встановлюють контакти з іншими героями. Натомість такі жінки кохають самовіддано, мають велику внутрішню силу. Так, новела «Шляхетне гніздо» має потужне інтертекстуальне тло. Низка героїв – трансформанти тургенівського роману. До типу такої героїні, як Ліза з «Дворянського гнізда» І. Тургенєва, належить не лише Льоля з новели «Лілюлі», а й сестра Катря із «Повісті про санаторійну зону».

Про контамінацію цих образів свідчать також статуетки на столі обох героїнь: «Зі стін сестра Катря вже познімала свої картини. На туалетнім столі вже не було статуеток. На ліжкові лежала біла подерта сорочка» [256, с. 455]. Сестра Катря згадує гімназійні часи та біленький фартушок, який символізує чистоту й радість. Проте життя героїні складається, напевно, не так, як вона планувала. Відчуття втрати тієї радості приходить до героїні саме після громадянської війни, «коли все посіріло». Перебування її в санаторійній зоні вимушене, тимчасове. Таким чином, життєвий шлях ділиться на два умовні періоди – біленький фартушок та чорненький бант, який є незмінним атрибутом нового життя Катрі. Своє намагання втекти «з цього тупика» вона пояснює власною непосидючістю, адже, за її словами, вона більш як півроку ніде не може прожити.

Спільним мотивом для багатьох героїв новел М. Хвильового є мотив тьми. Однак ідеться не про фізичну темряву як відсутність світла, а метафізичну. Це враження посилюється навіть вибором лексеми, адже слово «тьма» не властиве для української мови, воно архаїчне. Так, саме таке формулювання автор використовує, описуючи стан героя новели «Я (Романтика)» та сестри Катрі: «...її давить якась невимовна тьма» [256, с. 371]. Такий нервовий стан (повсякчас героїня нервово смикає свій чорненький бант, неначе нагадує собі, у якій дійсності вона зараз перебуває) притаманний для багатьох героїв творів М. Хвильового: і Карамазова, й анарха тощо.

До інтертекстуального поля образу сестри Катрі доречно долучити й

аналогію з героєм роману Сервантеса «Дон Кіхот», яку проводить анарх. Такі асоціації виникають унаслідок пристрасті дівчини до читання книжок, яка була причиною божевілля іспанського героя. Імовірно, елемент безумства проглядається й у цьому образі, проте не так явно, як в іспанського аналога. Це доповнюється «непосидючістю» Катрі, її постійним рухом у пошуку відповіді на одне-єдине питання: «...де починається вільний геній царя природи і кінчається крамар, світовий чортик...» [256, с. 371]. Звичайно, відповіді на це питання, як думає героїня, ніхто ніколи не дасть, тому її пошук можна порівняти з боротьбою з вітряними млинами.

Попри те, що інші герої не фігурують у переліку як головні чи бодай важливі, ми все ж не можемо ігнорувати їхнього місця в повісті. Доцільно звернути увагу на те, що поряд із головними героями є чимало другорядних – «санаторійних»: це і санаторійний дурень, і санаторійні коні, і публіка, і будень, і огні... Більше того, дія розгортається і триває на тлі того ж самого санаторійного інтер'єру та антуражу.

Так, епізодичним, проте значущим є герой на ім'я Карасик. Такий збіг імен (так звали другорядного героя повісті «Вальдшнепи») для двох великих творів, вважаємо, не випадковий.

У «Повісті про санаторійну зону» йдеться про п'ятнадцятирічного єврея, який прогулюється з мамою. Санаторійна публіка сприймає хлопчика досить агресивно, з недовірою. Відбувається відверте полювання на «кепі», у якому беруть участь і стрільці, і комендант. Юнака вважають злодієм, який намагається викрасти постільне приладдя, адже той має «надто виснажений вигляд» [256, с. 445]. Щоб довести свою невинуватість, герой подає паспорт: «Нате мій паспорт! Я – обиватель Карасик!» [256, с. 445]. Зауважмо, що поняття «обиватель» – самохарактеристика Карасика – багатозначне. Найбільш поширене тлумачення цього слова (з огляду на час написання) – міщанин. Часте вживання цього іменника в текстах викликає потребу хоча б побіжно зупинитися на його аналізі. Отже, на той час слово «міщанин» потрактовували неоднозначно. Якщо в Російській імперії обивателі складали прошарок

населення (так і називався – міські обивателі), який мав певний матеріальний статус, то в радянський час з'являються негативні конотації – буржуазію як клас сучасники сприймають досить негативно, а слово «обиватель» ототожнюється з масовістю. З огляду на це можна припустити, що хлопець намагається відвернути від себе посилену увагу тим, що декларує свою незначущість, несуттєвість.

Отже, аналіз структури художнього світу «Повісті про санаторійну зону» в інтертекстуальному аспекті дає підстави зробити такі висновки:

- інтертекстуальне тло повісті створене такими претекстами: Е. Р. Барроуз «Тарзан», Біблія, повість «Вальдшнепи», М. Горький «Бешкетник», «пінкертонівщина», В. Поліщук «Онан», «Рамаєна», М. Сервантес, І. Тургенєв, А. Чехов;

- виявлені інтертекстеми дають підстави говорити про такі додаткові смисли:

1) щодо ролі літератури, а особливо класичної, для загального культурного розвитку суспільства, з іншого боку – стосовно місця «низьковартісних» творів у літературному дискурсі;

2) актуальність класового поділу та виокремлення класових ролей – обивателі, міщани, «ми» тощо;

3) розв'язання філософських проблем: ілюзорність ідеалів революції;

4) проблеми статевого стосунку героїв твору: попри те, що в повісті ця тема розгортається досить об'ємно, усе ж автор долучає інтертекстуальне тло – Біблію та твори сучасників.

Таким чином, інтертекстуальні зв'язки повісті досить широкі та спрямовані на збагачення художнього світу автора.

### 3.2.1. Інтермедіальне тло повісті

У «Повісті...» представлені кілька своєрідних «цитувань»/описів творів різних видів мистецтва. Цей засіб М. Хвильовий використовує активно, зокрема часто наводить опис бюстів зазвичай не названих діячів. Тобто здебільшого це



нульові екфразиси, проте вони міметичні, адже сукупність описових деталей дає змогу принаймні припустити, про яку постать ідеться: «В цій тиші перед анархом раптом постав якийсь бюст, червоною плямою різав стіну. „Чий це бюст?“ – пригадував він. Художник поставив його на фоні заграви пожеару, і була в цім якась таємна символіка. І фон, і сам бюст виступали на сірій стіні суворим і незломним рельєфом... Обиватель, який стояв біля нього, сказав: „чорний папа (курсив наш. – Т. Б.) комуни”...Це ж про чорного папу комуни говорив Хлоня. Хай не про того, якого анарх бачив у вітрині, але це ж не міняє суті» [256, с. 454].

Незважаючи на те, що бюст, який бачить анарх – не упізнаваний, автор усе ж таки надає читачеві право й можливість творити разом: низка алюзій і цитат дають змогу розпізнати не одного діяча.

Так, «чорним папою» називають очільника ордену єзуїтів (інша назва – Товариство Ісуса). Цей орден у 1534 році заснував Ігнатій Лойола. Діяльність Товариства досить загадкова. Принциповою відмінністю між католицькими та єзуїтськими священиками є додаткова обітниця – це безпосереднє служіння Святому Отцю (окрім загальних трьох обітниць – послуху, цнотливості й безкорисливості). На жаль, протягом тривалого часу єзуїти зарекомендували себе як люди, що трактують учення так, як вимагає власний інтерес. Таким чином, саме слово «єзуїт» набуло досить негативних конотацій – єзуїтська мораль ототожнюється з поняттям подвійності. У цьому контексті можемо згадати й міркування Пупишкіна та Мамочки про те, чи буття визначає свідомість, і образ Івана Івановича – апогей пристосуванства, і, зрештою, образ Майї та тих санаторійних героїв, для яких притаманна подвійність.

Діалог Хлоні й анарха насичений алюзіями і трансформованими цитатами. Ось ціла низка інтертекстуальних зв'язків: «...десь там, на сіверській дикій півночі, лежить геніальний м'ятежник, закутаний у міцні ланцюги» [256, с. 453]. Далі: «І на чорта ж тоді я існую?» [256, с. 453]. Остання цитата більш прозора: «Смішно: учень не може бути більше за свого вчителя... А Ленін приходить через п'ятсот літ» [255, с. 453].

Отже, перша цитата з наведених – класичний сюжет про Прометея. Це символ боротьби й нескореності, творчої наснаги. Друга цитата є риторичним запитанням, адже дати відповідь на нього не могли мислителі й філософи різних часів. Зокрема, згадуваний у творах М. Хвильового Рене Декарт оголосив колись славнозвісний постулат «Мислю – значить, існую».

Остання і наведених цитат майже дослівно перенесена з Нагірної проповіді Ісуса Христа, яка вважається вершиною проповідницької творчості Сина Божого: «Учень не буває вищим за вчителя свого; але, удосконалившись, усякий буде, як учитель його» [Лука 6: 40]. Попри те, що Хлоня говорить зовсім про іншого месію – Леніна, його палка промова має релігійний характер, про що свідчать нетипові для комуністичної комунікації слова: святая святих, безсмертний, питання «ви вірите?». Автор не випадково обирає джерелом цитати саме Нагірну проповідь, у якій Ісус не лише давав тлумачення Закону Мойсея (Десятьох Заповідей), але й окреслив загальні засади християнської моралі.

Таким чином, наведений діалог між анархом і Хлонею дає можливість визначити, що йдеться про бюст Леніна, однак сам анарх пригадує іншого «чорного папу комуни». Словосполучення продукує в пам'яті героя спогади про «якусь далеку картину» – імовірно, маємо наступний екфразис: «Серед буйної стихії повені стояли на острівку два коня й тоскно дивилися вдаль. Навкруги бушувала вода, і під нею пропадали й оселі, і ліси, й кучугури. Скоро і цей острівок порине в повінь. З ним зникнуть і ці два коня, що так тоскно дивляться вдаль» [256, с. 454]. Описана картина за сюжетом нагадує потоп. До того ж, цю тему М. Хвильовий знав і експлуатував. Зокрема, новела «Лілюлі» та однойменна п'єса Р. Роллана мають потужний зв'язок із Біблією, і з-поміж використаних сюжетів є потоп.

Достеменно невідомо, яку саме картину пригадує анарх, як і не можна з упевненістю сказати, що така картина має реальний прототип.

Серед іншого М. Хвильовий пропонує не лише бюсти й картини як засоби інтермедіалізації. Так, в уяві анарха подеколи з'являються спогади, у яких

фігурують ті чи ті твори мистецтва. У символічному смислі сюжет описаної вище картини можемо інтерпретувати як відчуття героєм безвиході, визначеності майбутнього – усе зникне під дією стихії. Ані людина, ані жодна інша жива істота неспроможна зупинити стихію. Кінь – символ чоловічої сили, плодючості. Кінь може символізувати як життя (білий кінь із крилами, божественний помічник, невід’ємний елемент божественних колісниць у міфології), так і смерть (чорний кінь, апокаліптичний – без нього годі уявити вершника Апокаліпсису).

Анарх пригадує ще дещо з минулого: «І коли в цю хвилину з конторського палацу доносилися звуки „катеринки”, її середньовічних мотивів – перед анархом стояла якась фільма з дитячих літ, на якій він бачив королівського блазня. І тоді ж перед ним виростав цирк. За цирком холодний дощ: мжичить. На арені клоун зі своєю буфонадою, а за лаштунками умирає клоунів син» [256, с. 364].

Уривок досить насичений інтермедіальними ресурсами. Перший із них – це середньовічна музика катеринки. Досить незвична згадка про те, що звуки середньовічного музичного інструмента чути з конторського палацу. Навіть наявність такого інструмента в тогочасному мистецькому ареалі викликає сумнів, бо шарманка була характерна для країн Західної Європи. Тут М. Хвильовий дотримується обраного вектора європеїзації своїх героїв – у значенні духовного розвитку.

Другий – фільм із дитинства анарха, у якому був королівський блазень. Цей образ виникає в його уяві під впливом звуків катеринки. Проте фільми, які могли б за часом належати до періоду дитинства героя, – були німими. Імовірно, ідеться про короткометражну трагедію італійського виробництва «Король Лір» (1910 р.) [121]. Відомо, що серед героїв твору В. Шекспіра є блазні: той, якого убив король Лір (він належав старшій доньці), і той, який був поряд із королем у скрутні хвилини. Саме блазень говорить правду, якої не бачить сам Лір. Фільм виконаний як пантоміма, що певним чином пов’язує цей фрагмент із наступним.

Останній інтермедіальний фрагмент – опис циркової вистави. Це клоун, який виконує буфонаду. Буфонада – циркова вистава, стиль комедії, під час якої виконавець гротескно зображує зовнішні характерні ознаки персонажа. Для цього виду вистави характерне залучення насильства. Можливо, задля підкреслення цієї риси М. Хвильовий додає фрагмент про смерть клоунового сина за лаштунками. Ця антитеза посилює трагічність. Крім того, безпосередня близькість цього фрагменту до уривку-опису фільму дає можливість припустити, що й цей екфразис побудований на основі фільму. За пафосом і сюжетом це міг бути фільм «Клоун» (1917) [298], у якому розповідається історія кохання головного героя, зрада і помста. Попри те, що дія розгортається в основному на сцені цирку, сюжет насправді трагічний. Це історія кохання клоуна (актор – Вальдемар Псиландер), яка закінчилася смертю дівчини, убивством суперника під час вистави та смертю головного героя за лаштунками.

У цьому уривку немає інтертекстем чи маркерів, які б дали змогу однозначно назвати претекст чи описуваний витвір мистецтва. Однак перелічені вкраплення, за визначенням самого автора, йому не належать, він декларує їх як фрагменти інших медіа, тому оминати їх неможливо, тому пропонуємо як факультативні артефакти.

Крім того, письменник удається не лише до опосередкованої згадки про кінематограф і циркові вистави, але й до описів оперет.

Так, у діалог сестри Катрі й анарха (під час якого герої обговорюють від'їзд Катрі) нахабно включається Карно: «А дозвольте взнати: з якої це оперетки? Єсть різні оперетки. Наприклад: „Весьолоя вдова”» [256, с. 372]. Ідеться про оперету австро-угорського композитора Ф. Легара. Твір вважається одним із найкращих у своєму жанрі. Основою для лібрето «Веселої вдови» [293] послужила комедія Анрі Мельяка «Аташе з посольства». Основна сюжетна лінія твору: Ганна Главарі, багата вдова, втратить своє майно за умови одруження. Усе герцогство спостерігає за любовними пригодами жінки, адже не може допустити, щоб вона вийшла заміж за іноземця, тобто щоб не поїхала за кордон і не забрала з собою свій капітал.

Карно досить влучно дібрав аналогію, яку можна інтерпретувати таким чином: не варто зеперечувати, що анарх приязно ставиться до сестри Катрі, подеколи мислить про неї з любов'ю. Її від'їзд буде для нього втратою, яку важко замінити присутністю Майї в його житті. Попри те, що оперета – комедійний жанр, сцена між анархом, метранпажем і Катрею має серйозний характер. Катря не розуміє, про що саме запитує Карно, і починає досить детально розповідати про свої захоплення філософією, чим певним чином смішить героя: «І сказала метранпажеві, що вона трохи цікавиться філософією. Але її не задовольняє жодний представник цієї галузі» [256, с. 372]. Анархові під час її промови ніяково, адже дівчина по-дитячому відверто розповідала про свої вподобання, помилково зрозумівши питання про «Веселу вдову».

Серед інших жителів санаторійної зони є вже згаданий нами поет Хлоня, до якого анарх теж ставиться приязно. У діалозі між героями юнак намагається пояснити причини самогубства, яке планував вчинити: «А потім підійду до паркану (я, китаїча) і так хитренько напишу на паркані : „Ле-ні-н”. Тоді повертаюсь і бачу: за мною бреде полісмен і стирає ганчіркою це слово. Я обурений, я знову пишу, а він знову стирає...Тоді мені раптом зробилося весело. Думаю: і зовсім я не китаїча, а Макс Ліндер» [256, с. 389].

Інтермедіальність цього уривку полягає в комічній сцені-пантомімі, яка наснилася Хлоні. Він асоціює себе з відомим на той час комедійним актором Максом Ліндером (1883–1925, справжнє ім'я – Габрієль-Максиміліан Льов'ель). На жаль, доля актора була складною, адже він був учасником бойових дій під час Першої світової війни, що спричинило розвиток глибокої депресії, а відтак – призвело до подвійного самогубства (разом із молодою дружиною Елен).

Ототожнюючи себе уві сні з актором, Хлоня проектує суїцидальну ситуацію успішного й відомого комедіанта на себе: «Жив він [Хлоня] декілька місяців і за цей час чотири рази бігав до ріки топитися» [256, с. 355].

Проте окрім біографічних даних актора необхідно звернути увагу на його творчий доробок, адже згадка про полісмена, який супроводжує Хлоню уві сні,

алюзійно відсилає читача до фільму «Макс – жертва хініну» (1911) [151]. Це французьке німе кіно, у якому лікар призначає героєві хініновий настій, проте Макс випиває не дозовано, а одразу всю пляшку, п'яніє, що надихає його на пригоди. Кожну окрему пригоду (бійка, відвідування коханки) супроводжує окремий полісмен, який намагається так чи так допомогти героєві. Так само полісмен намагається виправити «писанину» Хлоні. Це нагадує йому німу сцену французького кіно.

Дослідивши інтермедіальні характеристики «Повісті про санаторійну зону», можемо зробити такі висновки:

- у структурі художнього світу аналізованої повісті наявні інтермедіальні ресурси різного характеру та різних медіа: опис бюста, опис картини, звуки катеринки, покликання на оперету, алюзії на фільми;

- ці елементи тісно пов'язані з інтертекстуальними, оскільки входять до складу образних характеристик героїв та доповнюють одне одного при створенні додаткових смислів, а саме:

- 1) покликання на європейські зразки мистецтва (шарманка тощо);
- 2) створення комедійного чи трагічного пафосу;
- 3) розширення образних характеристик героїв.

Таким чином, художній світ твору «Повість про санаторійну зону» є інтертекстуально та інтермедіально насиченим, що збагачує його смислове поле та збільшує мистецьку вартість.

### **Висновки до розділу 3**

У доробку М. Хвильового одним із найбільш безпрецедентних творів 20-х років ХХ століття є повість «Вальдшнепи», яка спричинила резонанс у критичній думці сучасників і літературознавців наступних поколінь.

«Вальдшнепи» за задумом самого автора є інтертекстуальним твором, оскільки головні герої – Дмитро Карамазов та Аглая – є місточками між романами Ф. Достоевського («Брати Карамазови» та «Ідіот» відповідно) та текстом М. Хвильового.

Отже, маємо справу з полігенетичний інтертекстом. Однак цим пласт претекстів не обмежується: у текстову тканину повісті органічно інтегровано інтертекстами творів М. Гоголя (стилізація сучасності), А. Конан Дойля (маркер – золоте пенсне), Ф. Ніцше (любов до ближнього/дальнього), Т. Шевченка («закобзарена Україна»), Г. Флобера (флоберівські дами). Помітним є утворений автоінтертекст (зокрема, з новелами «Я (Романтика)», «Редактор Карк» та «Повістю про санаторійну зону»).

Повість має й потужне інтермедіальне тло. Так, М. Хвильовий інтегрує в текст описи бюстів, арії з опер та оперет, фільмів. За словами самого автора, він творив «любовний роман». Частково цьому служить інтермедіалізація й обрані відповідно до мети артефакти. Так, інтимний компонент додатково переноситься з оперети «Баядера» І. Кальмана, соціальний – із фільму «Сирітки бурі».

Деякі інтертексти розглядаються як факультативні, якщо немає прозорих маркерів чи вказівок автора. Наявність такого інтертексту не суперечить загальній теорії інтертекстуальності, більше того, ігнорування можливих претекстів робить аналіз більш обмеженим. Наприклад, немає залишених автором вказівок на твір О. Толстого (щодо золотого пенсне), але аналогії, які простежуються в обох творах (топос, адюльтер), можуть бути цінними під час аналізу художнього світу повісті.

Інтертекстуальному аналізу піддається і «Повість про санаторійну зону». У цьому творі простежується традиційна сукупність претекстів: Біблія (найбільш питома, на наш погляд), М. Сервантес, І. Тургенєв, А. Чехов та ін. Крім авторизованого інтертексту, на відміну від більшості інших прозових творів, виявляємо неавторизований – «натпінкертонівщина», «твори а'la Тарзан», «Рамаяна».

«Повість про санаторійну зону» вирізняється інтермедіалізованістю: традиційний опис бюстів, кінематографічні інтертекстами (Макс Ліндер), звукові образи (звуки шарманки) тощо.

За будовою художній світ обох творів складний, тексти мають багато

спільних і відмінних рис, у тому числі й детермінованих сукупністю інтертекстуальних структур. Наприклад, інтимізація обох творів відбувається почасти залученням інтертекстом – «тургенєвські дівчата», «флоберівські дами». Окрім того, простежується динаміка трансформації цих запозичень.

М. Хвильовий не обмежується інтимним мотивом, адже соціальна проблематика посідає не менш важливе місце у структурі художнього світу повістей. Це виражено в складному підборі системи образів, наприклад, «Повісті про санаторійну зону»: герої твору марковані – анарх, метранпаж, обиватель Карасик, чекістка Майя. Імена утворюють інтертекстуальні конструкції – це герої творів М. Горького, повісті «Вальдшнепи» і навіть філософські категорії (майя), які транзитивно поєднуються з аналогами інших творів (Льоля), утворюючи загальне художнє тло прози.



## ВИСНОВКИ

Чільне місце в розвитку української літератури 20-х років ХХ століття посідає доробок М. Хвильового. Поява цієї постаті на теренах національного мистецтва спричинила великий резонанс у критичній думці не лише в Україні, а й за кордоном. У ході нашого дослідження ми умовно визначили три хронологічні етапи наукового та критичного вивчення творчості М. Хвильового: а) 1920-ті роки; б) 1930-ті – 1980-ті роки; в) кінець 1980-х – до сьогодні. Кожен етап вирізняється неоднозначністю в прочитанні спадщини письменника, проте можна виокремити основні тенденції, які характерні для цих періодів.

Для першого етапу властивими є наукові рецепції, що відзначалися розділенням віри/зневіри М. Хвильового в ідеали революції (серед однодумців – Г. Майфет, М. Зеров, О. Дорошкевич та ін.), а також роботи, у яких творчість автора «Синіх етюдів» розглядалася крізь призму політичної заангажованості.

Другий етап був не надто плідним з точки зору наукового прочитання творів М. Хвильового. По суті, його ім'я було вилучене із літературного контексту аж до кінця 80-х років. Напротивагу цьому в українській діаспорі прагнули об'єктивно дослідити спадщину митця (Г. Костюк, Ю. Лавріненко, Ю. Шерех, М. Шкандрій).

Починаючи з кінця 1980-х доробок М. Хвильового повертається в науковий обіг і в Україні. Ретельністю студій вирізняються праці В. Агєєвої, Ю. Безхутрого, Т. Гундорової, С. Павличко та ін.

Незважаючи на велику кількість наукових праць, унікальності художнього світу, яку подарувала читачеві проза М. Хвильового, усе ж не досягнуто вповні. Проблематика творів письменника різноманітна й має позачасовий характер, що забезпечує її актуальність. Про це свідчить низка наукових розвідок молодих учених, які почали свою наукову діяльність із дослідження тієї чи тієї грані творчості М. Хвильового: В. Зенгва, М. Куценко,

3. Сергійчук та ін., залучаючи, зокрема, й інтертекстуальний аналіз. Проте цей аспект розглядається як складник іншого методу дослідження (антропологічного, герменевтичного, психоаналітичного тощо).

У розвідках наших попередників виокремлені певні напрямки міжтекстової взаємодії, однак часто такі дослідження розгортаються без урахування відповідного інструментарію.

Попри те, що поняття інтертексту не сформульоване в термінологічному апараті літературознавства 20-х років ХХ століття, інтертекстуальність творів М. Хвильового продукувалася поза теоретичними принципами, описаними Ю. Крістевою майже на 50 років пізніше. З моменту появи її сформульованої теорії та термінологічного апарату («Бахтін, слово, діалог і роман», 1967 р.) поняття інтертексту та інтертекстуальності стає предметом досліджень багатьох структуралістів та постструктуралістів. Чіткого одноголосного визначення цих концептів не існує, що властиво для досить «молодих» теорій.

Огляд найбільш знакових наукових праць щодо інтертекстуальності дає підстави об'єднати проаналізовані теорії у дві групи – з «широким» розумінням інтертекстуальності та «вузьким», що ототожнюється у науковій рецепції (В. Чернявська) з літературознавчим та лінгвістичним підходом, а подекуди – зі структуралістським та постструктуралістським.

Основною думкою широкого погляду є те, що будь-який текст – це інтертекст (в основі – визначення Р. Барта), що призводить до знецінення самого поняття інтертексту, ототожнення його з власне текстом. Представники вузького підходу вважали, що для оприявлення інтертексту необхідні маркери, які б засвідчили інтенцію автора твору.

Попри таку різницю в розумінні поняття інтертекстуальності, обидві концепції радше доповнюють одна одну, ніж суперечать, що дало можливість використати їх у нашому дослідженні.

Окресливши теоретико-методологічну базу дослідження, ми наголосили на тих суспільно-політичних умовах, які сформували інтертекстуальне мислення, а відтак – і творчість М.Хвильового.

Безсумнівно, першою умовою для цього стала літературна дискусія 1925–1928 років, основним завданням якої було визначити вектор розвитку української літератури. М. Хвильовий належав до апологетів європейського курсу розвитку й чітко окреслював свої позиції в низці памфлетів («Україна чи Малоросія?», «Камо грядеши»). Такі обставини зумовили не лише орієнтацію письменника на конкретні європейські твори найвищого гатунку (це і Сервантес, і Гофман, і Діккенс та ін.), але і їхню інтертекстуальну взаємодію.

Другою умовою стала Революція, яка була для творчості М. Хвильового метафізичним бар'єром. Після його подолання, зазнала змін не лише особистість письменника та його внутрішній світ (і низка цих змін призвели до трагічного кінця в 1933 році), але і його художній світ, інтертекстуальний аспект якого ми досліджуємо.

Узагальнюючи результати інтертекстуального аналізу структури художнього світу М. Хвильового, доходимо таких висновків:

1. Інтертекстуальні елементи виявилися на різних рівнях тексту – у хронотопі, позасюжетних елементах, системі образів, проблематиці. Це пояснюється прагненням автора вільно «оперувати» доступними засобами. Щойно створений М. Хвильовим інтертекст починав «бути» і як окрема художня одиниця, і водночас як його частина. Навіть за умови того, що митець використовує свідомо лише певну інтертекстему з претексту, не можна стверджувати, що інші елементи претекстів не поставатимуть в уяві читача несвідомо/асоціативно під час процесу читання/співтворення (наприклад, часопростір малої прози подекуди інтертекстуально пов'язаний з претекстами – «Лілюлі» Р. Роллана або топоси Гоголя).

2. У прозовій спадщині письменника присутній автоінтертекст. Про це свідчить, наприклад, танатологічний мотив як такий, що поєднує низку творів. Безперечно, це мотив матере- і батьковбивства («Я (Романтика)», «Вальдшнепи»), суїциду («Редактор Карк»), дещо меншою мірою представлені дітовбивство/безпліддя («Кіт у чоботях», «Свиня»), убивство ближнього («Бараки, що за містом»).

Була виявлена транспозиція однакових інтертекстем у кількох творах (наприклад, Карасик чи образ Марії). Таким чином утворюється генетична єдність творів.

3. Попри те, що теорія інтертекстуальності була сформульована пізніше за час життя автора, М. Хвильовий свідомо вдається до інтертекстуальності як методу конструювання тексту. Це засвідчує паратекст, до якого неодноразово вдається митець: назви інших творів, використані частково («Шляхетне гніздо») або без змін («Кіт у чоботях», «Лілюлі») вказують на безперечний намір автора скористатися іншими текстами як претекстами, при чому інтертекстею виступає не окремий фрагмент, цитата чи якийсь сюжетний елемент, а цілий твір, який художньо осмислюється, набуваючи нових рис (наприклад, «Ревізор» М. Хвильового – це паратекст до однойменного твору Гоголя, який досить послідовно відтворює ситуацію, що лежить в основі сюжету претексту – приїзд ревізора, однак смисл оповідання художньо трансформується).

4. Частину інтертекстем (і тут складно визначити – більша чи менша) автор використовує несвідомо. В основному, це трансформовані цитати, алюзії та ремінісценції, уплетені в тканину власного твору, проте їхнє смислове навантаження мінімальне чи не прогнозоване (як-от неатрибутована трансформована цитата з поезії С. Дрожжина в новелі «Арабески» використана скоріш за все несвідомо, оскільки у тексті відсутні посилання на претекст чи якісь натяки).

Навіть за наявності свідомого цитування не можна не очікувати, що свідоме чи несвідоме «упізнавання» інтертекстеми читачем не «народить» у його уяві неочікувані ні самим читачем, ні М. Хвильовим смисли. Так, наприклад, інтертекстема «Дон Кіхот» має пряму функцію зв'язку з романом Сервантеса. Проте цей образ настільки інтегрований у літературний простір, що може викликати непередбачувані асоціації та народжувати неочікувані смисли.

5. Інтертекст у творчості М. Хвильового представлений традиційними для обраного методу дослідження засобами: цитатами, ремінісценціями, алюзіями.

Цитатний арсенал прози досить потужний. Наприклад, інтертекстуальна «присутність» Т. Шевченка проявляється не лише висловленими думками щодо його творчості в повісті «Вальдшнепи», але й, безперечно, цитатним ресурсом.

Так, текстова тканина творів насичена прямими та трансформованими цитатами, алюзіями й ремінісценціями тощо (зокрема прямі цитати з творів Т. Шевченка, трансформовані цитати з М. Гоголя, Р. Роллана, алюзії на відомих сучасників М. Хвильового (наприклад, на М. Йогансена).

6. Разом із описаними вище інтертекстуальними характеристиками художнього світу окреме місце посідає інтермедіальність.

За задумом автора, збірка «Сині етюди» є інтермедіальним наративом. Так, інтермедіальність як засіб «цитуювання» нетекстових артефактів відіграє важливу роль у художній системі М. Хвильового. Аналіз творчого доробку письменника як суцільного інтертексту засвідчив, що інтеграція в нього живопису, скульптури, кінематографу, музики розширює й посилює мистецьку та смислову цінність. Використання цих елементів, поза сумнівом, збільшує мистецьку цінність творів, збагачує художній світ додатковими мотивами й ідеями, впливає на поетикальні характеристики.

Інтермедіальні елементи виявлені не лише в складі збірки «Сині етюди», але й у новелах, що увійшли до збірки «Осінь» («Лілюлі», «Пудель»), а також і в окремих творах, як-то новела «Арабески», яка є інтермедіальною через паратекст до своєї назви-жанру.

7. Окрім наведених засобів інтертексту, маємо й такі форми міжтекстових зв'язків, як стилізація і фальсифікація. Так, ґрунтуючись на тому, що використання інтертекстом дозволяє розширити смислові межі тексту-донора, констатуємо, що аналогічно до цього влаштований механізм залучення пафосу/жанру (у ролі інтертекстеми) кількох творів. Однак залучення повинно бути не прямим (інакше б новели «Легенда» чи «Елегія» насправді належали б до цих жанрів), що дасть змогу читачеві звернути увагу на невідповідність жанрів і, відштовхуючись від цього, утворювати надтекст у процесі читання. Крім того, поняття стилізації та фальсифікації як варіантів інтертексту

впливають із паратексту – відношення до власної назви, особливо якщо назва констатує жанрову категорію.

8. Усі названі різновиди інтертекстуальних ресурсів малих прозових творів використовуються в повісті «Вальдшнепи» та «Повісті про санаторійну зону». Результати аналізу цих творів засвідчують, що М. Хвильовий удається до вже апробованих схем утворення інтертексту: алюзії на героїв інших творів (наприклад, Дмитро Карамазов та Аглая), автоінтертекстуальність (бітекст – «Редактор Карк» і «Вальдшнепи» (маркери – браунінг, карк, Карк); обидві повісті (маркер – Карасик)). У тканині текстів обох творів інтегровані екфразиси, що утворює інтермедіальне тло.

9. Інтертекст збірок і великих прозових творів різниться. Так, окремо одне від одного всі об'єкти – збірки і дві повісті – є великими наративами. Але за рахунок почленованості, наприклад, «Синіх етюдів» на малі прозові жанри, виникає можливість рефлексувати більшою мірою, відділяючи межі інтеграції інтертекстом (тобто запозичена цитата розглядається спочатку як елемент новели, а вже потім факультативно – у контексті збірки). Це робить інтертекст збірки більш концентрованим, ніж у повістях, де межі інтеграції окремої цитати визначити складніше. Така відмінність детермінована насамперед різними типами наративу.

Інтертекстуальні елементи допомагають сформулювати ідеї творів більш повно. Автор з'ясовує взаємини митця з суспільством, відповідає на питання про те, чи повинен художник перейматися минущими цінностями. Окрім мистецьких проблем, зумовлених участю М. Хвильового в дискусії 1920-х років, письменник порушує й низку інших: місце жінки в тогочасному суспільстві як берегині роду («Шляхетне гніздо»), як матері («Мати») тощо. «Маса забутих смислів» (за М. Бахтіним) відкриває невичерпні можливості для аналізу проблематики та ідей творів у аспекті інтертекстуальності.

Вивчення текстів М. Хвильового з позиції міжтекстової взаємодії відкриває можливості для подальшого поглибленого розгляду його творчої спадщини. Запропонований у нашій дисертації інтертекстуальний аналіз

структури художнього світу письменника, звичайно, не є вичерпним. Утім, результати дослідження сприятимуть наступним розвідкам у цьому напрямку, як присвячених творчості М. Хвильового, так і загалом літературній спадщині 1920-х років.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Аверченко А. Записки простодушного [Электронный ресурс] / А. Аверченко. — Режим доступа : [http://lib-rus.do.am/publ/averchenko\\_arkadij](http://lib-rus.do.am/publ/averchenko_arkadij).
2. Агеєва В. «Зайві люди» у прозі М. Хвильового / В. Агеєва // Слово і час. — 1990. — №10. — С. 3 — 9.
3. Агеєва В. М. Хвильовий / В. Агеєва // Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. : [навч. посіб.] / [за ред. М. Т. Яценка]. — К. : Либідь, 1994. — Кн. 1. — С. 533 — 551.
4. Агеєва В. Микола Хвильовий (до 100-річчя від дня народження) / В. Агеєва // Українська культура. — 1993. — № 11 — 12. — С. 10 — 11.
5. Агеєва В. Автор і герой у структурі новел Миколи Хвильового / В. Агеєва // Слово і час. — 1993. — № 2. — С. 16 — 21.
6. Агеєва В. Микола Хвильовий [Електронний ресурс] / В. Агеєва. — Режим доступу : <http://eureka.usoz.ua/publ/138-1-0-466>.
7. Азарова Л. Проблема жіночого щастя та втрачених ілюзій за романом Г. Флобера «Пані Боварі» та п'єсою Г. Ібсена «Ляльковий дім» : [монографія] / Азарова Л, Клочко Н, Поздрань Ю. — Вінниця : ВНТУ, 2014. — 80 с.
8. Андреев Л. Иван Иванович [Электронный ресурс] / Леонид Андреев // Андреев Л. Рассказы и повести / [вступ. ст. В. Чувакова]. — Режим доступа : <http://lit-classic.ru/index.php?fid=1&sid=29&tid=3385>.
9. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И. В. Арнольд. — СПб. : СПУ, 1999. — 444 с.
10. Артамонова Т. Г. Рецепция сюжета о Дон Кихоте в русской литературе 1920—1930-х годов : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Артамонова Татьяна Геннадиевна. — Екатеринбург, 2006. — 198 с.
11. Артем (Сергеев Ф. А.) Статьи, речи, письма / А. Ф. Сергеев [Электронный ресурс]. — М. : Политиздат, 1983. — 356 с. — Режим доступа : <http://portata.ru/razdel45/file201362.html>.



12. Ашукин Н. Крылатые слова [Электронный ресурс] / Н. Ашукин., М. Ашукина. — Режим доступа : <http://www.pseudology.org/literature>.
13. Бакун О. Вплив дуалістичних світоглядів на дискурс української преси [Електронний ресурс] / О. Бакун. — Режим доступу : <http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/v35/35-2-19.pdf>.
14. Барт Р. Від твору до тексту / Р. Барт // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — Львів : Літопис, 2002. — С. 491 — 496.
15. Барт Р. От науки к литературе [Электронный ресурс] / Р. Барт. — Режим доступа : <http://www.gumer.info>.
16. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По / Р. Барт // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — Львів : Літопис, 2002. — С. 497 — 521.
17. Барт Р. S/Z [Электронный ресурс] / Р. Барт; пер. с франц. Г. К. Косиков, В. П. Мурат; общ. ред. и вступ. статья Г. К. Косиков. — М. : Эдиториал УРСС, 2001. — 232 с. — Режим доступа : <http://narrativ.boom.ru/library.htm>.
18. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт / [ сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
19. Бахтаров А. «Вальдшнепи» Миколи Хвильового : спроба реінкарнації / А. Бахтаров. // Слово і час. — 2010. — № 10. — С. 104 — 107.
20. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности [Электронный ресурс] / М. Бахтин. // Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — С. 7 — 181. — Режим доступа : <http://narrativ.boom.ru/library.htm>.
21. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування / М. Бахтін // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — Львів : Літопис, 2002. — С. 406 — 415.
22. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / М. Бахтін // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової

літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — Львів : Літопис, 2002. — С. 416 — 422.

23. Бахтин М. Слово в романе / М. Бахтин // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1975. — С. 72 — 233.

24. Безхутрий Ю. М. Хвильовий : проблеми інтерпретації : [монографія] / Ю. Безхутрий. — Х. : Фоліо, 2003. — 495 с.

25. Безхутрий Ю. М. До історії вивчення творчого доробку Миколи Хвильового / Ю. М. Безхутрий // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. — 2004. — № 607. — С. 180 — 187.

26. Белая Г. Дон Кихоты 20-х годов — «Перевал» и судьба его идей / Г. Белая. — М. : Советский писатель, 1989. — 400 с.

27. Берар Е. Экфрасис в русской литературе ХХ века / Е. Берар // Экфрасис в русской литературе : [сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера]. — М. : МИК, 2002. — С. 142 — 155.

28. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту : Із давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена проф. І. І. Огієнком – митр. Іларіоном [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://www.bibleonline.ru/bible/ukr>.

29. Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року / О. Білецький // Червоний шлях. — 1926. — Ч. 2. — С. 121 — 129.

30. Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року / О. Білецький // Червоний шлях. — 1926. — Ч. 3. — С. 133 — 163.

31. Бондар-Терещенко І. У задзеркаллі 1910 — 1930-х років [Електронний ресурс] / І. Бондар-Терещенко. — Режим доступу : <https://litlife.club/br/?b=218730&p=1>.

32. Борисенко К. Текст як наслідування [Електронний ресурс] / К. Борисенко. — Режим доступу : <http://www.barocu.narod.ru/DialohKultur.htm>.

33. Бородин А. Князь Игорь : опера в четырех действиях [Электронный ресурс] / А. Бородин. — Режим доступа : <http://libretto-oper.ru/borodin/knyaz-igor>.
34. Васьків М. Український роман 1920-х — початку 1930-х років : генерика й архітектоніка / М. Васьків. — Кам'янець-Подільський : Буйницький О. А., 2007. — 205 с.
35. Васьків М. «Вальдшнепи» М. Хвильового як фрагмент завершеного роману. Проблеми інтерпретації й інтертекстуального прочитання / М. Васьків // Слово і час. — 2009. — № 5. — С. 23 — 39.
36. Введение в литературоведение : [учеб. пособ.] / Под ред. Г. Н. Поспелова. — М. : Высшая школа, 1976. — 422 с.
37. Введение в литературоведение : основные термины и понятия : [учеб. пособ.] / Под ред. М. Т. Яценко. — М. : Высшая школа, 1999. — 560 с.
38. Веклич В. Ф. Проблемы и перспективы развития трамвайного транспорта в Украинской ССР [Электронный ресурс] / В. Ф. Веклич, Л. В. Збарский. — К. : Общество «Знание» УССР, 1980. — 380 с. — Режим доступа : <http://www.litmir.co/br/?b=129746&p=4>.
39. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел]. — К.; Ірпінь : Перун, 2005. — 1728 с.
40. Вечірко О. Правда про замкнений простір (М. Хвильовий та Б. Пільняк) / О. Вечірко // Слово і час. — 1992. — № 12. — С. 33 — 36.
41. Гаврильченко О. Хвильовий, Холодний Яр та «громадянська війна» / О. Гаврильченко, А. Коваленко // Слово і час. — 1992. — № 8. — С. 52 — 59.
42. Гірчак Є. Ф. Хвильовизм (спроба критичної характеристики) / Є. Гірчак. — Х. : ДВУ, 1930. — 157 с.
43. Гірчак Є. Хвильовизм та донцовщина / Є. Гірчак // Західна Україна. — 1930. — № 2. — С. 47 — 52.
44. Гоголь Н. В. Тарас Бульба [Электронный ресурс] / Николай Васильевич Гоголь — Режим доступа : <http://ilibrary.ru/text/1070/p.3/index.html>. — (Першотвір).

45. Гоголь Н. В. Ночь перед Рождеством [Электронный ресурс] / Николай Васильевич Гоголь — Режим доступа : <http://e-libra.ru/read/232007-noch-pered-rozhdestvom.html>. — (Першотвір).
46. Гоголь Н. В. [Электронный ресурс] / Николай Васильевич Гоголь — Режим доступа : <http://ilibrary.ru/text/473/p.1/index/html>. — (Першотвір).
47. Гоголь Н. В. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем [Электронный ресурс] / Николай Васильевич Гоголь — Режим доступа : <http://rushist.com/index.php/rus-literature/3137-gogol-povest-o-tom-kak-possorilsya-ivan-ivanovich-s-ivanom-nikiforovichem-chitat-onlajn>. — (Першотвір).
48. Гоголь Н. В. Сорочинская ярмарка [Электронный ресурс] / Николай Васильевич Гоголь — Режим доступа : <http://e-libra.ru/read/232007-noch-pered-rozhdestvom.html>. — (Першотвір).
49. Городнюк Н. А. Речовий код роману Миколи Хвильового «Вальдшнепи» в аспекті кросдискурсивності / Н. А. Городнюк // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — Х. : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2013. — № 1078. — С. 27 — 33.
50. Горький М. О беспокойной книге / М. Горький // Нижегородский листок. — 1900. — № 357. — С. 6 — 8.
51. Горький М. Озорник [Электронный ресурс] / Максим Горький. — Режим доступа : <http://ilibrary.ru/text/488/p.1/index.html>. — (Першотвір).
52. Гофман Е. Т. А. Малюк Цахес на прізвисько Цинобер [Електронний ресурс] / Ернст Теодор Амадей Гофман. — Режим доступа : [http://www.ae-lib.org.ua/texts/hoffmann\\_\\_cinnober\\_\\_ua.htm](http://www.ae-lib.org.ua/texts/hoffmann__cinnober__ua.htm). — (Першотвір).
53. Грабович Г. Гоголь і міф України / Г. Грабович // Сучасність. — 1994. — № 10. — С. 77 — 140.
54. Грабович Г. У пошуках великої літератури / Г. Грабович. — К. : Інститут української археографії АН України, 1993. — 72 с.
55. Грабович Г. Поет як міфотворець : Семантика символів у творчості Т. Шевченка / Г. Грабович. — К. : Часопис «Критика», 1998. — 206 с.

56. Грабович Г. Шевченко, якого ми не знаємо / Г. Грабович. — К. : Часопис «Критика», 2000. — 317 с.
57. Грушевська К. Збирання і видавання дум в ХІХ і в початках ХХ віку / К. Грушевська // Грушевська К. Вибрані праці : у 3 т. / К. Грушевська. — Донецьк : Норд-прес, 2006. — Т. 1. — С. 13 — 220.
58. Гудзенко О. Літературна дискусія 1925 — 1928 років : напрям, стиль, постать [Електронний ресурс] / О. Гудзенко. — Режим доступу : [www.tochka.jatp.org.ua](http://www.tochka.jatp.org.ua).
59. Гундорова Т. І. Дискурсія українського модерну : постмодерна інтерпретація : дис. ... доктора філол. наук : 10.01.01 / Гундорова Тамара Іванівна. — К. : Інститут літератури імені Тараса Шевченка, 1996. — 373 с.
60. Гундорова Т. Руйнування романтичної метафізики : [до 100-річчя від дня народж. М. Хвильового] / Т. Гундорова // Слово і час. — 1993. — № 11. — С. 22 — 28.
61. Гете Й. В. Фауст. Лірика: / Йоган Вольфганг Гете; передм. Д. С. Наливайка. — К. : Веселка, 2001. — 478 с. — (Першотвір).
62. Гюго В. Собор Паризької Богоматері [Електронний ресурс] : [роман] / Віктор Гюго. — Режим доступу : [http://modernlib.ru/books/gyugo\\_viktor/sobor\\_parizhskoy\\_bogomateri](http://modernlib.ru/books/gyugo_viktor/sobor_parizhskoy_bogomateri). — (Першотвір).
63. Дашкевич Ю. Латинская Америка : битва идей. О политической позиции Арсиньегаса / Ю. Дашкевич // Международная жизнь. — 1965. — № 4. — С. 312 — 354.
64. Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук / Ж. Дерріда // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — Львів : Літопис, 2002. — С. 617 — 632.
65. Дерріда Ж. Письмо и различие / Ж. Дерріда. — СПб. : Академический проект, 2000. — 421 с.

66. Дєдов В. М. Творчі здобутки Івана Кавалерідзе в Донбасі [Електронний ресурс] : [науково-популярний нарис] / В. Дєдов. — Слов'янськ : Печатный двор, 2002. — 78 с. — Режим доступу : [http://dobro-biblio.ucoz.ru/publ/donbass/ljudi/tvorchi\\_zdobutki\\_ivana\\_kavaleridze\\_v\\_donbasi](http://dobro-biblio.ucoz.ru/publ/donbass/ljudi/tvorchi_zdobutki_ivana_kavaleridze_v_donbasi).

67. Дзюба І. Микола Хвильовий : «азіатський ренесанс» і «психологічна Європа» / І. Дзюба. — К. : Києво-Могилянська академія, 2005. — 48 с.

68. Диккенс Ч. Посмертныя записки Пиквикского клуба [Электронный ресурс] / Чарльз Диккенс. — Режим доступа : <http://knijku.ru/books/posmertnyye-zapiski-pikvickogo-kluba>. — (Першотвір).

69. Дніпровський І. Микола Хвильовий. Портрет м'ятежника [Електронний ресурс] / І. Дніпровський // Сучасність. — 1992. — № 3. — С. 125 — 133. — Режим доступу : <https://docviewer.yandex.ua>.

70. Долженкова І. «Марія на гранях віків» або філологічні дослідження з українського сексу / І. Долженкова // Сучасність. — 1997. — №2. — С. 96 — 104.

71. Донцов Д. Микола Хвильовий [Електронний ресурс] / Д. Донцов // Донцов Д. Твори / Д. Донцов. — Режим доступу : [http://dontsov.blogspot.ru/2008/05/blog-post\\_5707.html](http://dontsov.blogspot.ru/2008/05/blog-post_5707.html)

72. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури / О. Дорошкевич. — Х.; К. : Книгоспілка, 1924. — 364 с.

73. Достоевский Ф. М. Идиот : [роман] / Федор Михайлович Достоевский. — Х. : Фолио, 2003. — 527 с.

74. Достоевский Ф. Братья Карамазовы [Электронный ресурс] : [роман] / Федор Достоевский. — Режим доступа : <http://www.magister.msk.ru/library/dostoevs/dost01.htm>. — (Першотвір).

75. Достоевский Ф. М. Дядюшкин сон [Электронный ресурс] : [повесть] / Федор Михайлович Достоевский. — Режим доступа : <http://ilibrary.ru/text/44/p.1/index.html>. — (Першотвір).

76. Достоевский Ф. М. Три рассказа Эдгара Поэ [Электронный ресурс] / Ф. М. Достоевский. — Режим доступа : <http://poe.velchel.ru>.
77. Драч І. Дорога Миколи Хвильового / І. Драч // М. Хвильовий. Сині етюди / Микола Хвильовий. — К., 1989. — С. 5 — 12.
78. Дрожжин С. Улицей гуляет Дедушка Мороз [Электронный ресурс] / С. Дрожжин. — Режим доступа : <http://allforchildren.ru/poetry/winter159.php>.
79. Дуб К. Філософія «Я» у художній концепції М. Хвильового [Електроонний ресурс] / К. Дуб. — Режим доступу : <http://amkob113.ru/dks/kd-4.html>.
80. Дубініна О. В. Текст — пара текст : контактна зона рецепції (на матеріалі романів В. Стайрона) [Електронний ресурс] / О. В. Дубініна. — Режим доступу : <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2006/59-46-24.pdf>.
81. Дукина Н. На добрий спомин... : [повість про батька] / Н. Дукина. — Х. : Березіль, 2002. — 592 с.
82. Дурылин С. Нестеров в жизни и творчестве [Электронный ресурс] / С. Дурылин. — Режим доступа : <http://www.bibliotekar.ru/nesterov/1.htm>.
83. Дьяконов Г. Психологічні аспекти діалогічної естетики і літературознавства М. Бахтіна / Г. Дьяконов // Соціальна психологія. — 2006. — № 6. — С. 35 — 46.
84. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. — М. : Прогресс, 1979. — 320 с.
85. Еко У. Поетика відкритого твору : фрагмент із книги «Відкритий твір» / У. Еко // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — Львів : Літопис, 2002. — С. 525 — 539.
86. Експериментальна психологія : [збірник статей] / За ред. П. Фресс і Ж. Піаже. — М. : [без вид.], 1973. — 540 с.
87. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. — К. : Феміна, 1995. — 688 с.

88. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. [Электронный ресурс] / Ж. Женетт. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — Режим доступа : <http://yanko.lib.ru/books/lit/jennet-figuru-1-2-1998-1.pdf>.

89. Жулинская А. Интертекстуальность как объект лингвистических исследований [Электронный ресурс] / А. Жулинская. — Режим доступа : <http://readera.org/article/yentertekstualnost-kak-obekt-lyenhvvestyecheskyekh-yessledovanyi-10191732.html>.

90. Жулинський М. Талант незвичайний і суперечливий / М. Жулинський // Вітчизна. — 1987. — № 12. — С. 144 — 149.

91. Жулинський М. Микола Хвильовий / М. Жулинський. — К. : Т-во «Знання», 1991. — 32 с.

92. Жулинський М. Талант, що прагнув до зір : [знайдені передсмерт. записки М. Хвильового] / М. Жулинський // Літературна Україна. — 1989. — 17 серпня.

93. Жулинський М. Талант, що прагнув до зір / М. Жулинський // Хвильовий М. Твори : у 2 т. / Микола Хвильовий. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 1. — С. 5 — 43.

94. Журба С. Художній світ імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ століття / С. Журба. — Львів : [б.в.], 2002. — 237 с.

95. Замятин Е. Мы [Электронный ресурс] : [роман] / Евгений Замятин. — Режим доступа : <http://www.ilibrary.ru/text/1494/index.html>. — (Першотвір).

96. Зборовська Н. Матеревбивство як синівське порушення батьківського коду мужності / Н. Зборовська // Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури : [монографія] / Н. Зборовська. — К. : Академвидав, 2006. — С. 282 — 297.

97. Зенгва В. О. Метафізичний вимір героя Миколи Хвильового / В. О. Зенгва // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — Х. : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2011. — № 989. — С. 82 — 87.



98. Зенгва В. Художня антропологія прози М. Хвильового : герой як феномен культури : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Зенгва Вікторія Олександрівна. — Х., 2012. — 192 с.
99. Зеров М. Володимир Сосюра — лірик та епік / М. Зеров // Життя й революція. — 1925. — № 9. — С. 30 — 37.
100. Зеров М. З сучасної української прози / М. Зеров // Життя й революція. — 1925. — № 5. — С. 33 — 34.
101. Зеров М. Два прозаїка / М. Зеров // Зеров М. До джерел : літературно-критичні статті / М. Зеров. — Х. : [б. в.], 1926. — С. 39 — 44.
102. Ильин И. П. Постмодернизм : словарь терминов / Ильин И. П. — М. : Интрада, 2001. — 189 с.
103. Історія української літератури : у 2 т. — К. : Вид-во АН УРСР, 1957. — Т. 2 : Радянська література. — 1957. — 884 с.
104. Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. / За ред. В. Г. Дончика. — К. : Либідь, 1995. — 509 с.
105. Йоргенсен М. В. Дискурс-анализ. Теория и метод : [монографія] / Л. Филлипс, М. В. Йоргенсен. — Х. : Гуманитарный центр, 2008. — 352 с.
106. Каган М. С. Морфология искусства / М. Каган. — М. : Искусство, 1972. — 440 с.
107. Кант И. Собрание починений : в 8 т. / И. Кант. — М. : ЧОРО, 1994. — Т. 7 : К вечному миру. Спор факультетов. Антропология. Успехи метафизики. — 1994. — 495 с.
108. Кантор К. Живопись в проекте западноевропейской культуры [Электронный ресурс] / К. Кантор // Кантор К. М. Тысячеглазый Аргус. Искусство и культура. Искусство и религия. Искусство и гуманизм / К. М. Кантор. — М. : Искусство, 1990. — Режим доступа : <http://naukarus.com/ekfrasis-v-proekte-zapadnoevropeyskoj-kultury-k-m-kantora>.
109. Кирдан Б. Собиратели народной поэзии. Из истории украинской фольклористики XIX в. / Б. Кирдан. — М. : Наука, 1974. — 279 с.

110. Кирчів Р. Український фольклор у польській літературі (Період романтизму) / Р. Кирчів. — К. : Наукова думка, 1971. — 275 с.
111. Клочек Г. Художній світ як категоріальне поняття [Електронний ресурс] / Г. Клочек. — Режим доступу : <http://readera.org/article/hudozhnij-svit--jak-kategorialne-ponjattja-10225941.html>.
112. Ковалів Ю. Абетка дисертанта. Методологічні принципи написання дисертації : [посібник] / Ю. Ковалів. — К. : Твімінтер, 2009. — 458 с.
113. Ковалів Ю. Деміфізація світу як тексту у прозі Миколи Хвильового : фрагменти / Ю. Ковалів // Дивослово. — 2006. — № 6. — С. 43 — 48.
114. Коваль В. Сталінський вирок Миколі Хвильовому / В. Коваль // Дніпро. — 1989. — № 9. — С. 81 — 93.
115. Колісниченко Б. Катастрофа Кентавра. Микола Хвильовий і естетика розстріляного ренесансу / Б. Колісниченко // Київ. — 1997. — № 7 — 8. — С. 115 — 129.
116. Конан Дойль А. Пенсне в золотой оправе [Електронний ресурс]: [рассказ] / Артур Конан Дойль. — Режим доступу : [http://bookz.ru/authors/konan-doil\\_-artur/kondol15/1-kondol15.html](http://bookz.ru/authors/konan-doil_-artur/kondol15/1-kondol15.html).
117. Констанкевич І. Проза Миколи Хвильового (еволюція характеру героя) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Констанкевич Ірина Мирославівна. — К., 1998. — 162 с.
118. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: [монографія] / Н. Х. Копистянська. — Львів : ПАІС, 2005. — 368 с.
119. Кораблева Н. В. Интертекстуальность литературного произведения / Н. В. Кораблёва. — Донецк : Кассиопея, 1999. — 28 с.
120. Коробкова Н. К. Алюзія як інтертекстуальний прийом («Кіт у чоботях» : етюд Миколи Хвильового та казка Шарля Перро) / Н. К. Коробкова // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — Х. : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2011. — № 989. — С. 77 — 82.

121. Король Лир : [короткометражный художественный фильм] / Реж. Джероламо Ло Савьо. Film d'Arte Italiana. 1910.
122. Коряк В. Українська література : [конспект] / В. Коряк. — К. : Пролетар, 1931. — 406 с.
123. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади : у 2 кн. / Г. Костюк. — Едмонт : Канадський інститут українських студій, 1987. — 744 с.
124. Костюк Г. Микола Хвильовий : життя, доба, творчість // Хвильовий М. Вибрані твори / Микола Хвильовий. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 855-909.
125. Коцюбинський М. Сміх [Електронний ресурс] : [новела] / Михайло Коцюбинський. — Режим доступу : <http://ukrclassic.com.ua/katalog/k/kotsyubinskij-mikhajlo/319-mikhajlo-kotsyubinskij-smikh?start=1>. — (Першотвір).
126. Коцюбинський М. Він іде [Електронний ресурс] : [новела] / Михайло Коцюбинський. — Режим доступу : [http://ukrlit.org/kotsiubynskiyi\\_mykhailo\\_mykhailovych/vin\\_ide](http://ukrlit.org/kotsiubynskiyi_mykhailo_mykhailovych/vin_ide). — (Першотвір).
127. Коцюбинський М. В дорозі [Електронний ресурс] : [новела] / Михайло Коцюбинський. — Режим доступу : <http://www.ukrlib.com.ua/books/printit>. — (Першотвір).
128. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог, роман [Електронний ресурс] / Ю. Кристева // Французская семиотика : от структурализма к постструктурализму. — М. : Прогресс, 2000. — С. 427 — 457. — Режим доступу : [www/libfl.ru/mimesis/txt/kristeva\\_bakhtin.pdf](http://www/libfl.ru/mimesis/txt/kristeva_bakhtin.pdf).
129. Кристева Ю. Семиотика: Исследования по семанализу / Ю. Кристева / пер. с фр. Е.А. Орловой. — М.: Академический проект, 2013. — 285 с.
130. Купріян О. Майк Йогансен — автор першого українського бестселлера [Електронний ресурс] / О. Купріян. — Режим доступу : <http://vsiknygy.net.ua/person/271>.

131. Куценко М. М. Дзеркально-символічна трансформація реальності в художній прозі Миколи Хвильового : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Куценко Марина Миколаївна. — Х., 2015. — 225 с.
132. Лавріненко Ю. Вістка 13 травня 1933 / Ю. Лавріненко // Хвильовий М. Твори : в 5 т. / Микола Хвильовий. — Нью-Йорк; Балтимор; Торонто, 1986. — Т. 5. — 345 с.
133. Лавріненко Ю. Зруб і парости. Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії / Ю. Лавріненко. — Мюнхен : [б. в.], 1971. — 331 с.
134. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження : Антологія 1917 — 1933 : поезія — проза — драма — есе / Ю. Лавріненко. — К. : Смолоскип, 2002. — 797 с.
135. Лавріненко Ю. Література вітаїзму 1917 — 1933 [Електронний ресурс] / Ю. Лавріненко // Розстріляне відродження : Антологія 1917 — 1933 : поезія — проза — драма — есеї. — К. : Смолоскип, 2002. — С. 939 — 968. — Режим доступу : <http://www.ukrcenter.com/Література/Юрій-Лавріненко/26405-68/Розстріляне-відродження-Антологія-1917-1933>.
136. Ленська С. Микола Хвильовий та Іван Дніпровський : стратегії творчої взаємодії / С. Ленська // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — Х. : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2013. — № 1078. — С. 56 — 61.
137. Лесевицкий А. В. «Расколотовое Я» Ивана Карамазова : диалектика разговора с чертом [Электронный ресурс] / А. В. Лесевицкий // Гуманитарные научные исследования. — 2015. — № 4. — Режим доступу : <http://human.snauka.ru/2015/04/9990>.
138. Лігостова О. Вибір героїв Хвильового / О. Лігостова // Слово і час. — 1995. — № 1. — С. 56 — 59.
139. Лігостова О. Композиція і авторська оцінка зображуваного у новелах Миколи Хвильового / О. Лігостова // Молода нація. — 1996. — № 1. — С. 47 — 50.

140. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — 752 с.
141. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К. : ВЦ «Академія», 1997. — 875 с.
142. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. М. Кожевникова, В. Николаева. — М. : Советская энциклопедия, 1987. — 876 с.
143. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / Под ред. А. П. Горкина. — М. : Росмэн, 2006. — 650 с.
144. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. — М. : НПК «Интелвак», 2001. — 712 с.
145. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения [Электронный ресурс] / Д. Лихачев // Вопросы литературы. — 1968. — № 8. — С. 74 — 87. — Режим доступа: [http://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/0398\\_Vnutrennij\\_mir\\_1968.pdf](http://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/0398_Vnutrennij_mir_1968.pdf)
146. Лотман Ю. Текст у тексті / Ю. Лотман // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — Львів : Літопис, 2002. — С. 581 — 595.
147. Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике [Электронный ресурс] / Ю. Лотман. — Режим доступа : [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/lotlek/intro.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lotlek/intro.php).
148. Лукаш М. Ідеологія фашизму в художніх творах Хвильового / М. Лукаш // Літературна газета. — 1934. — 30 травня. — С. 3.
149. Любченко А. Його таємниця : [спогади про М. Хвильового] / А. Любченко // Хвильовий М. Твори : в 5 т. / Микола Хвильовий. — Нью-Йорк; Балтимор; Торонто, 1986. — Т. 5. — С. 87 — 112.
150. Майфет Г. Про «Сентиментальну історію» М. Хвильового / Г. Майфет // Життя й революція. — 1929. — № 3. — С. 100 — 109.
151. Макс — жертва хинина : [художественный фильм] / Реж. М. Ліндер. Франція, 1911.

152. Маланюк Є. 13 травня 1933 року / Є. Маланюк // Хвильовий М. Твори : в 5 т. / Микола Хвильовий. — Нью-Йорк; Балтимор; Торонто, 1986. — Т. 5. — С. 464 — 471.
153. Манн Ю. Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целою массою» [Электронный ресурс] / Ю. Манн. — Режим доступа : [http://www.ec-dejavu.net/g-2/Nikolai\\_Gogol.html](http://www.ec-dejavu.net/g-2/Nikolai_Gogol.html).
154. Маркс К. Капитал [Электронный ресурс] / Карл Генрих Маркс. — Режим доступа : <http://e-libra.ru/read/346312-kapital.html>.
155. Мейс Д. Буремний дух розстріляного відродження (Микола Хвильовий) / Д. Мейс // Сучасність. — 1994. — № 11. — С. 31 — 43. — № 12. — С. 73 — 82.
156. Мельник В. Початок трагедії Миколи Хвильового / В. Мельник // Київ. — 1990. — № 1. — С. 73 — 82.
157. Мельників Р. Нотатки на берегах. Штрихи до портрета М. Хвильового / Р. Мельників // Хвильовий М. Вибрані твори / Микола Хвильовий; [упоряд. Ростислав Мельників]. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 5 — 33.
158. Мельників Р. «Папаша» червоного ренесансу. Шкіц до портрета Сергія Пилипенка / Р. Мельників // Кур'єр Кривбасу. — 2007. — № 9 — 10. — С. 178 — 196.
159. Мельників Р. Літературні 1920-ті. Постаті (Нариси, образки, етюди) / Р. Мельників. — Х. : Майдан, 2013. — 256 с.
160. Мельників Р. Про «Вальдшнепи» Миколи Хвильового / Р. Мельників // Сокіл А. Аглая : [повість. Спроба продовження роману Миколи Хвильового «Вальдшнепи». 60-ті роки ХХ століття]; Хвильовий М. Вальдшнепи: [роман]. — К. : Смолоскип, 2010. — С. 125 — 129.
161. Микитенко І. Пролетарська література за доби реконструкції: [доповідь на II з'їзді ВУСПП] / І. Микитенко. — Х. : Український робітник, 1929. — 124 с.

162. Михайлин І. Гамартія Миколи Хвильового : монотрагедія на 5 дій з прологом / І. Михайлин. — Х. : Лінотип, 1993. — 38 с.
163. Михед П. Українська літературна культура бароко і російська література XVII — XIX ст. (про дві хвили впливу) // Київська старовина. — 1998. — № 4. — С. 22 — 52.
164. Мишанич С. Принципи наукового видання повного зібрання українських народних дум. Проблеми текстології / С. Мишанич // Мишанич С. Фольклористичні та літературознавчі праці. — Донецьк : ДонНУ, 2003. — Т. 1. — С. 110 — 143.
165. Мітосек З. Інтертекстуальність / З. Мітосек // Мітосек З. Теорії літературних досліджень / З. Мітосек. — Сімферополь : Таврія, 2005. — С. 341 — 357.
166. Мітосек З. Література і реконструкція / З. Мітосек // Мітосек З. Теорії літературних досліджень / З. Мітосек. — Сімферополь : Таврія, 2005. — С. 357 — 380.
167. Мітосек З. Література як діалог / З. Мітосек // Мітосек З. Теорії літературних досліджень / З. Мітосек. — Сімферополь : Таврія, 2005. — С. 279 — 307.
168. Михайловский Н. К. Вперемежку / Н. Михайловский // Штурманы будущей бури. — М. : Советская Россия, 1987. — С. 406 — 431.
169. Мовчан Р. Шлях безумної подорожі. Микола Хвильовий / Р. Мовчан // Українська мова та література. — 1998. — № 6. — С. 4 — 8.
170. Мукомела О. Післямова / О. Мукомела // Про Сергія Пилипенка : Спогади сучасників / [упоряд. і післямова О. Мукомели]. — К. : Мартиролог України, 1992. — 212 с.
171. Муслієнко О. М. Хвильовий «Ревізор» : код як назва інтерпретації / О. Муслієнко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. — Х. : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2013. — № 1078. — С. 40 - 46.

172. Муслієнко О. Микола Хвильовий : амбівалентність семіосфери абсурду / О. Муслієнко // Літературознавство : [доп. та повідомл. IV Міжнар. конгресу українців] (Одеса, 26 — 29 серп. 1999). — К., 2000. — Кн. 2. — С. 345 — 353.

173. Набоков В. Лекции о «Дон Кихоте» / В. Набоков. — СПб. : Азбука-классика, 2010. — 320 с.

174. Наєнко М. Микола Хвильовий / Михайло Наєнко // З порога смерті : письменники України — жертви сталінських репресій. — К. : Радянський письменник, 1991. — Вип. 1. — С. 437 — 440.

175. Нейфельд И. Достоевский. Психоаналитический очерк под ред. З.Фрейда / И. Нейфельд // Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль. — М. : Республика, 1994. — С. 55 — 88.

176. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / Ф. Ніцше; [пер. А. Онишко, П. Тарашук]. — К. : Основи; Дніпро, 1993. — 362 с.

177. Новий довідник з української мови та літератури : [навч. посібн.] / За ред. М. Радишевської, В. Михайлюти. — К. : Казка, 2005. — 864 с.

178. Огородник І. Історія філософської думки в Україні [Електронний ресурс] / І. Огородник. — Режим доступу : <http://pidruchniki.ws/15890315/filosofiya>.

179. Оруэлл Дж. 1984 [Електронний ресурс] : [роман] / Джордж Оруэлл. — Режим доступу : <http://book-online.com.ua/read.php?book=6473>. — (Першотвір).

180. Остання найприкріша помилка. Промова тов. І. Кириленка / І. Кириленко // Хвильовий М. Твори : в 5 т. / Микола Хвильовий. — Нью-Йорк; Балтимор; Торонто : Смолоскип, 1986. — Т. 5. — С. 140 — 142.

181. Павличко С. Психопатичний дискурс : Микола Хвильовий / С. Павличко // Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. — К. : Либідь, 1999. — С. 268 — 278.

182. Панченко В. Хвильовий : історія ілюзій і прозрінь / В. Панченко // Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений М. Хвильовий : [науково-



документальне видання] / [упоряд. Ю. Шаповал; передм. Ю. Шаповал, В. Панченко]. — К. : Темпора, 2009. — С. 46 — 82.

183. Пашко О. Володимир Сосюра та Сергій Єсенін в українській критиці 1920-х років [Електронний ресурс] / О. Пашко. — Режим доступу : [http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3955/Pashko\\_Volodymyr\\_Sosiura.pdf?sequence=1](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3955/Pashko_Volodymyr_Sosiura.pdf?sequence=1).

184. Пилипенко С. По бур'янах революції : (про Хвильового-новеліста) / С. Пилипенко // Червоний шлях. — 1923. — № 1. — С. 188 — 200.

185. Пилипенко С. Як на правдивому шляху спотикаються : (Перший шмат дискусійної відповіді «академікам» М. Яловому й М. Хвильовому) / С. Пилипенко // Пилипенко С. Вибрані твори / С. Пилипенко; [упоряд., передм., прим. Р. Мельникова]. — К. : Смолоскип, 2007. — С. 411 — 417.

186. Пилипенко С. Проблема організації літературних сил : (Шмат другий дискусійної відповіді «академікам» М. Яловому й М. Хвильовому) / С. Пилипенко // Пилипенко С. Вибрані твори / С. Пилипенко; [упоряд., передм., прим. Р. Мельникова]. — К. : Смолоскип, 2007. — С. 418 — 426.

187. Пилипенко С. Шмат останній [відповіді М. Яловому і М. Хвильовому] / С. Пилипенко // Пилипенко С. Вибрані твори / С. Пилипенко; [упоряд., передм., прим. Р. Мельникова]. — К. : Смолоскип, 2007. — С. 427 — 430.

188. Підмогильний В. Лист до Миколи Хвильового / В. Підмогильний // Червоний шлях. — 1923. — №4 — 5. — С. 289 — 290.

189. Пильняк Б. Корни японського сонця [Електронний ресурс] / Б. Пильняк. — Режим доступу : <http://ruslit.traumlibrary.net/book/pilnyak-ss06-03/pilnyak-ss06-03.html>.

190. Плющ Л. Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового [Текст] / Леонід Плющ. К.: Факт, 2006. 872 с.

191. Плющ Л. Каббалістична символіка у Хвильового / Л. Плющ // Філософська і соціологічна думка. — 1994. — № 1 — 2. — С. 59 — 73.

192. Плющ Л.  $1 < 3$ , але Кантор мав рацію... / Л. Плющ // Сучасність. — 1993. — № 10. — С. 139 — 154.
193. По Е. Сфінкс [Електронний ресурс] : [оповідання] / Едгар По. — Режим доступу : [http://www.ae-lib.org.ua/texts/poe\\_stories\\_ua.htm#63](http://www.ae-lib.org.ua/texts/poe_stories_ua.htm#63). — (Першотвір).
194. Подорога В. А. Мимесис : матеріали по аналітичеськой антропології літератури : в 2 т. / В. Подорога — М. : Культурная революция; Логос; Logos altera, 2006. — Т. 1 : Н. Гоголь. Ф. Достоевський. — 685 с.
195. Политические деятели России, 1917 : биограф. слов. / Гл. ред. П. В. Волобуев. — М. : Большая российская энциклопедия, 1993. — 432 с.
196. Поліщук В. Онан [Електронний ресурс] : [поема] / Валер'ян Поліщук. — Режим доступу : <http://vsiknygy.net.ua/neformat/25783/>. — (Першотвір).
197. Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений М. Хвильовий : [науково-документальне видання] / [упоряд. Ю. Шаповал; передм. Ю. Шаповал, В. Панченко]. — К. : Темпора, 2009. — 296 с.
198. Просалова В. Художні тропи як маркери інтертекстуальності / В. Просалова // Актуальні проблеми української літератури і фольклору : [наук. зб.]. — Донецьк : Норд-Прес, 2009. — Вип. 13. — С. 16 — 26.
199. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро; [общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. — М. : Издательство ЛКИ, 2008. — 240 с.
200. Рамайна [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://booksonline.com.ua/view.php?book=139079&page=2>.
201. Раскольников Ф. Кронштадт и Питер в 1917 г. [Электронный ресурс] / Ф. Раскольников. — Режим доступа : [http://ct4.ucoz.ru/publ/bibc4/14\\_p/p\\_152\\_0/15-1-0-343](http://ct4.ucoz.ru/publ/bibc4/14_p/p_152_0/15-1-0-343).
202. Рижкова В. Реалізація категорії інтертекстуальності в американському художньому тексті XIX — XX ст. : автореф. дис. на здобуття

наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.04 «Германські мови» / В. І. Рижкова. — Х., 2004. — 23 с.

203. Рильський М. Два поети громовиці / М. Рильський // Червоний шлях. — 1928. — № 14. — С. 29 — 32.

204. Роллан Р. Лилюли [Електронний ресурс] : [памфлет] / Ромен Роллан. — Режим доступа : [http://www.libtxt.ru/chitat/rollan\\_romen/29623-lilyuli.html](http://www.libtxt.ru/chitat/rollan_romen/29623-lilyuli.html). — (Першотвір).

205. Роллан Р. Пьер и Люс [Електронний ресурс] : [повість] / Ромен Роллан. — Режим доступа : [http://www.belousenko.com/books/rolland/rolland\\_pier\\_lus.htm](http://www.belousenko.com/books/rolland/rolland_pier_lus.htm). — (Першотвір).

206. Руденко М. Екстрадієгетичний дискурс «Вступної новели» М. Хвильового : інтертекстуальна стратегія / М. Руденко // Слово і час. — 2003. — № 5. — С. 57 — 63.

207. Руднев В. Словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты / В. Руднев. — М. : Аграф, 1999. — 381 с.

208. Савченко Я. Азіатський апокаліпсис : критика концепції «великого азіатського Ренессансу» М. Хвильового / Я. Савченко. — К. : Глобус, 1926. — 46 с.

209. Саєнко В. П. Автотематичність у системі поезики малої прози Миколи Хвильового / В. П. Саєнко // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. — Х. : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2013. — № 1078. — С. 18 — 22.

210. Святе Письмо Старого і Нового Завіту / [пер. П. О. Куліша, І. С. Левицького, І. Пулюя]. — Нью-Йорк; Лондон : Союз Біблійних Товариств, 1957. — 825 с.

211. Сенік Л. Політичний роман Миколи Хвильового / Л. Сенік // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. Праці філологічної секції. — Львів, 1992. — Т. 224. — С. 154 — 168.

212. Сенік Л. Роман опору. Український роман 20-х років : проблема національної ідентичності / Л. Сенік. — Львів : [б. в.], 2002. — 237 с.

213. Сервантес С. М. де Дон Кіхот : [роман] / Сервантес Сааведра Мігель де. — К. : Національний книжковий проект, 2011. — 464 с.
214. Сергійчук З. В. Художня проза Миколи Хвильового : герменевтичні аспекти стилю : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Сергійчук Зоряна Валентинівна. — К., 2014. — 211 с.
215. Сиротки бури : [художественный фильм] / Реж. Д. У. Гриффит. США, 1921.
216. Сліпушко О. М. Тлумачний словник чужомовних слів в українській мові. Правопис. Граматика / О. М. Сліпушко. — К. : Криниця, 1999. — 511 с.
217. Словник давньоукраїнської міфології [Електронний ресурс] / [упоряд. С. П. Плачинда]. Режим доступу : <http://proridne.net>.
218. Словник іншомовних слів / За ред. О. С. Мельничука. — К. : Українська радянська енциклопедія, 1974. — 776 с.
219. Словник літературознавчих термінів / За ред. В. М. Лесина, В. М. Пулинця. — К. : Радянська школа, 1971. — 486 с.
220. Словарь литературоведческих терминов / Под ред. Н. А. Елисеева, Л. Г. Полякова. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2002. — 320 с.
221. Словник літературознавчих термінів [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.ukrcenter.com>.
222. Словник образотворчого мистецтва [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://slovari.yandex.ru>.
223. Смирнов И. П. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака) / И. П. Смирнов. — СПб : СПбГУ, 1995. — 193 с.
224. Современный словарь-справочник по литературе / [сост. и научн. ред. С. И. Кормило]. — М. : Олимп, 2000. — 322 с.
225. Соколов Б. Расшифрованный Достоевский. Тайны романов о Христе. Преступление и наказание. Идиот. Бесы. Братья Карамазовы / Б. Соколов. — М. : Яуза, Эксмо, 2007. — 512 с.

226. Соловей О. Є. Особливості стилю новелістики Миколи Хвильового : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / О. Є. Соловей. — Львів, 1999. — 20 с.

227. Соценко Н. Интертекстуальные и интермедиаальные инкорпорации в тексте повести «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Шевченко / Н. Соценко // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. — Х. : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2013. — Вип. 68. — № 1078. — С. 100 — 104.

228. Сподарець М. Рецептивні моделі в компаративістиці : «Вальдшнепи» М. Хвильового і проблеми інтерпретації / М. Сподарець // Актуальні проблеми слов'янської філології. Лінгвістика і літературознавство : [міжвуз. зб. наук. ст.] 2008. — Вип. 15. — С. 397 — 403.

229. Тамми П. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова [Электронный ресурс] / П. Тамми. — Режим доступа : [http://rulibs.com/ru\\_zar/nonf\\_criticism/averin/0/j167.html](http://rulibs.com/ru_zar/nonf_criticism/averin/0/j167.html).

230. Тарнавська М. Ключі від царства / М. Тарнавська. — К. : Просвіта, 2001. — 210 с.

231. Творчество русского художника Михаила Васильевича Нестерова [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://art-nesterov.ru>.

232. Теліга О. Партачі життя : [Хвильовий проти міщанства] / О. Теліга // Хвильовий М. Твори : в 5 т. / Микола Хвильовий; заг. ред. Г. Костюка. — Нью-Йорк; Балтимор; Торонто, 1986. — Т. 5. — С. 472 — 474.

233. Тимофєєв А. В. Вселенська елегійність, «загірна комуна», революційна романтика і Україна у творчості М. Хвильового крізь призму блакиті / А. В. Тимофєєв // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія : Філологія. — Х. : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2013. — № 1078. — С. 51 — 56.

234. Тихомирова Л. С. Интертекстуальность как предпосылка нового знания в научном тексте [Электронный ресурс] / Л. С. Тихомирова // Вестник Пермского университета : Российская и зарубежная филология. — 2009. — Вып. 4. — С. 19 — 24. — Режим доступа : <https://www.yandex.ua>.

235. Тичер С. Методы анализа текста и дискурса [Электронный ресурс] / Тичер С., Мейер М., Водак Р. — Режим доступа : <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3841626>.

236. Тичина П. Іще пташки в дзвінках піснях... [Електронний ресурс] / Павло Тичина. — Режим доступу : <http://ukrclassic.com.ua/katalog/t/tichina-pavlo/829>. — (Першотвір).

237. Тлумачення Нового Завіту Блаженним Феофілактом Болгарським, архієпископом Болгарським [Електронний ресурс]. — Режим доутпу : <http://goloseevo.com.ua/?cat=61&paged=2&lang=uk>.

238. Толстой А. Человек в пенсне [Электронный ресурс] / Алексей Толстой. — Режим доступа : <http://mreadz.com/read-43694>. — (Першотвір).

239. Трикова О. Ю. Современный детский фольклор и его взаимодействие с художественной литературой / О. Трикова. — Ярославль, 1997. — 132 с.

240. Тургенев И. Дворянское гнездо [Электронный ресурс] : [роман] / Иван Сергеевич Тургенев. — Режим доступа : [http://librebook.ru/dvorianskoe\\_gnezdo](http://librebook.ru/dvorianskoe_gnezdo). — (Першотвір).

241. Тынянов Ю. И. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. И. Тынянов. — М. : Наука, 1977. — 310 с.

242. Узунколева А. В. Топоси сакрального в художній прозі Миколи Хвильового : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Узунколева Аліна Вікторівна. — Кіровоград, 2009. — 220 с.

243. Українка Леся. Одне слово / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів у 12 т. / Леся Українка. — К. : Наукова думка, 1975. — Т. 2. — С. 78 — 83.

244. Українська радянська література : У 3 т. — К. : Вид-во АН УРСР, 1957. — Т. 1. — 644 с.

245. Універсальний словник-енциклопедія. — К. : Всеуито, 2001. — 1575 с.

246. Ушкалов Л. Світ українського бароко : філологічні етюди [Електронний ресурс] / Л. Ушкалов. — Режим доступу : [http://chtyvo.org.ua/authors/Ushkalov\\_Leonid/Svit\\_ukrainskoho\\_baroko\\_filolohichni\\_etiudy](http://chtyvo.org.ua/authors/Ushkalov_Leonid/Svit_ukrainskoho_baroko_filolohichni_etiudy).

247. Ушкалов Л. Два слова про українську літературу : «від Нестора до Го- голя» / Л. Ушкалов // Ушкалов Л. Есеї про українське бароко / Л. Ушкалов. — К. : Факт, 2006. — С. 3 — 19.

248. Ушкалов Л. На риштованнях історії української літератури [Електронний ресурс] / Л. Ушкалов. — Режим доступу : [http://1576.ua/uploads/files/6493/Ushkalov\\_Leonid.\\_Na\\_ryshtovanniah\\_istorii\\_ukrainskoi\\_literatuty.pdf](http://1576.ua/uploads/files/6493/Ushkalov_Leonid._Na_ryshtovanniah_istorii_ukrainskoi_literatuty.pdf).

249. Ушкалов О. «Золоті лисенята» повертаються. Юліан Шпол : життя і творчість / О. Ушкалов. — Х. : Майдан, 2012. — 322 с.

250. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов / Н. Фатеева. — М. : Агар, 2000. — 280 с.

251. Флобер Г. Госпожа Бовари [Електронний ресурс] : [роман] / Гюстав Флобер. — Режим доступа : <http://knijky.ru/books/gospozha-bovari>. — (Першотвір).

252. Франк С. Сочинения / С. Франк. — Мн. : Харвест, М. : АСТ, 2000. — 800 с.

253. Фрейд З. Психоанализ и культура. Леонардо да Винчи / З. Фрейд; пер. с нем. — СПб. : Алетейя, 2000. — 296 с.

254. Фролов И. Т. Философия и история генетики / И. Т. Фролов. — М. : Наука, 1988. — 416 с.

255. Хвильовий М. Сині етюди / Микола Хвильовий. — К. : Радянський письменник, 1989. — 421 с. — (Першотвір).

256. Хвильовий М. Вибрані твори / Микола Хвильовий. — К. : Смолоскип, 2011. — 1038 с. — (Першотвір).

257. Хвиля А. Від ухилю — у прірву : (про «Вальдшнепи» Хвильового) / А. Хвиля. — Х. : ДВУ, 1928. — 55 с.

258. Хвиля А. Куди ведуть дороги шведських могил? / А. Хвиля // Життя і революція. — 1925. — № 9 — 10. — С. 38 — 44.

259. Хоменко Г. Запах смерті Миколи Хвильового у вимірі difference / Г. Хоменко // Від бароко до постмодерну : [зб. праць кафедри української та світової літератури ХНПУ ім. Г. С. Сковороди]. — Х. : Майдан, 2014. — Т. XI. — С. 167 — 183.

260. Хоменко Г. Інтегральна метафізика української літератури доби «нового середньовіччя» / Г. Хоменко // Harmonijne współlistnienie kultury Wschodu i Zachodu na Ukrainie / red. Włodzimierz Mokry. — Kraków, 2000. — С. 163 — 176.

261. Хоменко Г. Інфантильна танатологія Валер'яна Підмогильного / Г. Хоменко // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. — Х. : ХІФТ, 2005. — Т. 11. — С. 93 — 113.

262. Цеков Ю. Підтекст художнього твору і світовідчуження письменника : Микола Хвильовий / Ю. Цеков // Самототожність письменника : до методології сучасного літературознавства. — К., 1999. — С. 55 — 80.

263. Церна Г. «Вальдшнепи» — «Брати Карамазови» / Г. Церна // Слово і час. — 1999. — № 12. — С. 58 — 61.

264. Чернявская В. Е. Открытый текст и открытый дискурс: интертекстуальность – дискурсивность – интердискурсивность [Электронный ресурс]: [статья] / Валерия Чернявская. — Режим доступа: <http://rastko.rs/filologija/stil/2007/01Cernjavaska.pdf>

265. Чехов А. П. Крыжовник [Электронный ресурс] : [рассказ] / Антон Павлович Чехов. — Режим доступа : <http://www.bibliotekar.ru/rusChehov/52.htm>. — (Першотвір).

266. Чирков М. Микола Хвильовий у його прозі / М. Чирков // Життя і революція. — 1925. — № 9. — С. 38 — 44; № 10. — С. 38 — 44.

267. Чуканцова В. О. Интермедиаальный анализ в системе других подходов к исследованию литературных художественных текстов : преимущества и недостатки [Электронный ресурс] / В. О. Чуканцова. — Режим



доступа : <https://docviewer.yandex.ua/?url=http%3A%2F%2Fgoncharov-sa.narod.ru>.

268. Чуковский К. Нат Пинкертон и современная література [Електронний ресурс] / К. Чуковский. — Режим доступа : <http://www.chukfamily.ru/Kornei/Prosa/Pinkerton.htm>.

269. Шаповал Ю. Фатальна амбівалентність (Микола Хвильовий у світлі документів ГПУ) / Ю. Шаповал // Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений М. Хвильовий : [науково-документальне видання] / [упоряд. Ю. Шаповал, передм. Ю. Шаповал, В. Панченко]. — К. : Темпора, 2009. — С. 12 — 46.

270. Шевельов Ю. Про памфлети Миколи Хвильового / Ю. Шевельов // Сучасність. — 1978. — № 2. — С. 17 — 59.

271. Шевельов (Шерех) Ю. Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового) / Ю. Шевельов (Шерех) // Шевельов (Шерех) Ю. Вибрані праці : у 2 кн. / Ю. Шевельов (Шерех). — К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. — Кн. II : Літературознавство. — С. 287 — 343.

272. Шевельов (Шерех) Ю. Хвильовий без політики / Ю. Шевельов (Шерех) // Шевельов (Шерех) Ю. Вибрані праці : у 2 кн. / Ю. Шевельов (Шерех). — К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2009. — Кн. II : Літературознавство. — С. 273 — 287.

273. Шевченко Л. Микола Хвильовой — читая вновь и впервые /Л. Шевченко // Радуга. — 1989. — № 6. — С. 140 — 143.

274. Шевченко Т. Прогулка с удовольствием и не без морали [Електронний ресурс] : [повість] / Тарас Шевченко. — Режим доступа : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev403.htm>. — (Першотвір).

275. Шевченко Т. Тарасова ніч [Електронний ресурс] : [поема] / Тарас Шевченко. — Режим доступу : [http://poetyka.uazone.net/kobzar/tarasova\\_nich.html](http://poetyka.uazone.net/kobzar/tarasova_nich.html). — (Першотвір).

276. Шевченко Т. Минають дні, минають ночі... [Електронний ресурс] : [поезія] / Тарас Шевченко. — Режим доступу : <http://www.ukrlib.com.ua/books/printzip.php?bookid=33&id=96>. — (Першотвір).

277. Шевченківська енциклопедія [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://www.shevchcycl.kiev.ua/statt-pro-literaturnu-ta-malyarsku-tvorchst/77-alyuzuza>.
278. Шерех Ю. Хвильовий без політики : [нотатки про творчість письменника] / Ю. Шерех // Березіль. — 1991. — № 9. — С. 166 — 174.
279. Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. / Ю. Шерех. — Х. : Фоліо, 1998. — Т. 1. — 607 с.
280. Шкандрій М. Про стиль прози Миколи Хвильового / М. Шкандрій // Хвильовий М. Твори : в 5 т. / Микола Хвильовий; заг. ред. Г. Костюка. — Нью-Йорк; Балтимор; Торонто, 1980. — Т. 2. — С. 7 — 28.
281. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація : Українська літературна дискусія 1920-х років / М. Шкандрій. — К. : Ніка-Центр, 2006. — 382 с.
282. Щупак С. Псевдомарксизм Хвильового / С. Щупак // Щупак С. Питання літератури / С. Щупак. — Х. : ДВУ, 1928. — С. 104 — 124.
283. Юринець В. М. Хвильовий як прозаїк / В. Юринець // Червоний шлях. — 1927. — № 1. — С. 253 — 268.
284. Юрченко В. Бінаризм творчого мислення Миколи Хвильового : лінія анарх — Карно у повісті «Санаторійна зона» / В. Юрченко // Дивослово. — 2006. — № 1. — С. 56 — 58.
285. Яковенко Г. Не про «або», а про те ж саме : [полеміка з М. Хвильовим] / Г. Яковенко // Хвильовий М. Твори : в 5 т. / Микола Хвильовий; заг. ред. Г. Костюка. — Нью-Йорк; Балтимор; Торонто, 1986. — Т. 5. — С. 281 — 287.
286. Якубовський Ф. Микола Хвильовий : [нарис] / Ф. Якубовський // Якубовський Ф. Силуети сучасних українських письменників / Ф. Якубовський. — Х. : ДВУ, 1928. — С. 30 — 32.
287. Ямчук П. Екзистенціальна проблематика імпресіоністичної новелістики Миколи Хвильового / П. Ямчук // Історико-літературний журнал. — 1996. — № 2. — С. 47 — 50.

288. Ямпольский Л. П. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. — М. : РИК «Культура», 1993. — 464 с.
289. Яновський Ю. Байгород [Електронний ресурс] : [роман] / Юрій Яновський. — Режим доступу : [http://www.kniga.com/books/preview\\_txt.asp?sku=ebooks329218](http://www.kniga.com/books/preview_txt.asp?sku=ebooks329218). — (Першотвір).
290. Ясперс К. Ницше и христианство / К. Ясперс; пер. с нем. Т. Ю. Бородай]. — М. : Медиум, 1994. — 114 с.
291. Яценко Е. В. Экфрасис в проекте западноевропейской культуры К. М. Кантора / Е. В. Яценко // Вопросы философии. — 2012. — № 12. — С. 55 — 57.
292. Bazerman Ch. Intertextuality : How Texts Rely on Other / Charles Bazerman. — Santa Barbara : University of California, 2004. — 126 p.
293. Die lustige Witwe / Вена. (композитор – Франц Легар) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.la-figaro.ru/vv>
294. Genette G. Palimpsestes: La litterature au second degre [Text] / G. Genette. — Paris : Editions du Seuil., 1982. — 468 p.
295. Genette G. Paratexts: Thresholds of Interpretation / trans. by Lewin J. E. Cambridge: Cambridge UP, 1997. — 427 p.
296. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst — Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hg. von W. Schmid und W. D. Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). Wien, 1983. — S. 291 — 360.
297. Jenny L. La srategie de la form / L. Jenny // Poetique. — 1976. — № 27. — P. 113 — 118.
298. Klovnen: [spillefilm] / instruktør A. Sandberg. — Nordisk Films Kompagni, Danmark, 1917. [Elektroniske ressourcer]. — URL : <http://www.dfi.dk/faktaomfilm/film/da/15943.aspx?id=15943>.
299. The Life of Samuel Johnson / James Boswell; Intr. by C. Rawson. — London : Everyman's Library, 1992. — 1278 p.

300. Martin J. W. A Survey of the operettas of Emmerich Kalman [Electronic resource] : [monograph] / J. W. Martin. — URL: [http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-06142005-160600/unrestricted/Martin\\_thesis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-06142005-160600/unrestricted/Martin_thesis.pdf).

301. Official Edgar Rice Burroughs Tribute and Weekly Webzine Site [Electronic resource]. — URL : <http://www.erbzine.com/>.

302. Perrone-Moises L. L'intertextualite critique // Poetique. — 1976. — N 27. — P. 372 — 384.

303. Poppe S. Visualität in Literatur und Film: eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihre Verfilmungen / S. Poppe. — Göttingen : Vand.& Ruprecht KG, 2007. — 334 S.

304. Riffaterre M. La syllepse intertextuelle / M. Riffaterre // Poetique. — 1979. — N 40. — P. 496 — 501.

305. Riffaterre M. Semiotics of poetry / M. Riffaterre. — Bloomington : Indiana University Press, 1979. — 354 p.