

# Ad fontes!

Юрій Барабаш

УДК 821.161.2:“192”

## “ГОГОЛЬ” ЯК ІНТЕРТЕКСТ У ПРОСТОРОНІ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ 20-Х РОКІВ (ТРОЄ З КОЛА “РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ”)

Сукупність премодерністичних за своєю естетичною природою елементів поетики Гоголя, що її (сукупність) означено в статті метафоричним поняттям “Гоголь”, розглядається як гоголівський інтертекст в українському модернізмі 20-х років, доби пасіонарного піднесення національного культурного відродження. На емпіричному, герменевтичному та асоціативному рівнях проаналізовано гоголівські інтертекстеми – структурно та семантично значущі компоненти поетики творів Миколи Хвильового, В. Домонтовича, Миколи Куліша. Оприявнюється інспіраційний потенціал гоголівського інтертексту, який виступає креативним чинником *модернізації* художнього арсеналу української літератури, укріплення її позицій у європейській літературній спільноті, ширше – у світовій духовно-культурній простороні.

*Ключові слова:* модернізм, інтертекст, прецедентний текст, трансформація, “вибіркова спорідненість”, інтертекстуальні асоціації, реальне/ірреальне, абсурдистська драма.

*Yuriy Barabash. “Gogol” as Intertext in Space of Ukrainian Modernism of the 1920s (Three from Circle of ‘Executed Renaissance’)*

The totality of the pre-modern elements of Gogol's poetics, defined in the article by the metaphorical concept of 'Gogol', is viewed as the Gogolian intertext in Ukrainian modernism of the 1920s, the era of passionate rise of the national cultural revival. The analysis of Gogolian intertextual elements – structurally and semantically significant components of poetics in works by Mykola Khvyliovyi, V. Domontovych, Mykola Kulish – is carried out on the empirical, hermeneutical and associative levels. Thus, the paper reveals inspirational potential of Gogol's intertext and its role of a creative factor in modernizing the artistic means of Ukrainian literature, strengthening its positions in the European literary community, and generally in the worldwide spiritual and cultural space.

*Keywords:* modernism, intertext, precedent text, transformation, 'selective affinity', intertextual associations, real/irreal, absurdist drama.

Започатковуючи видання в бібліотеці польського емігрантського часопису “Kultura” грубезного тому творів української літератури 1917 – 1933 рр., Єжи Ґедройць одразу ж подбав про його назву. Вона мала “звучати ефектно”, але непретензійно, з відтінем академізму, щоб “полегшити проникнення за залізну завісу”. Обом цим критеріям відповідала, на думку Ґедройця, формула-метафора “Розстріляне відродження. Антологія 1917–1933”; її взяв за основу Юрій Лавріненко, упорядник антології, також автор загальної літературно-історичної концепції видання, силует, присвячених кожному з репрезентованих у ньому письменників, і підсумкової статті. 1959 року антологія під цією назвою побачила світ у паризькому видавництві “Instytut Literacki”.

Ґедройць, досвідчений політик і чуткєй Редактор (саме так, із виразним акцентуванням великої літери, називали свого шефа співробітники “Культури”), не помилився: формула “Розстріляне відродження” ввійшла до літературно-історичного дискурсу та національної літературної свідомості як метафора і як науковий термін, що означають феномен пасіонарного піднесення української літератури (в кожному разі, чималого, а головно, вагомого за значущістю її

сеґмента) 20-х – початку 30-х років ХХ століття. Із забуття (вже здавалося – з *небуття*) до літературно-історичного процесу, до духовного життя нації повернулися твори українських письменників – репресованих і відданих на поталу, розстріляних і тих, хто пропав безвісти і хто дивом вижив, і заламаних, приборканих, “перевихованих”...

“Розстріляне відродження” як літературно-ідеологічне явище не мало чітких кордонів і оформленої організаційної структури. Воно охоплювало широке коло письменників різних ґенерацій, ідейних і творчих орієнтацій, членів різних літературних угруповань, часом таких, що змагалися одне з одним.

Що їх єднало чи принаймні зближувало, злучало – таких несхожих? І чи єднало?

Так, усе ж єднало.

*Ідеологічним і психологічним* чинником єднання був дух, що рвав до бою за національне звільнення, до культурного відродження, відчуття та усвідомлення свого українства, самоідентичності. Чинником *творчим* – естетична й інтелектуальна чужість нав'язуваним згори “пролетарськості” й “масовізму”, натомість – інтерес до новітніх філософських та естетичних ідей доби, до європейського художнього досвіду, духовна й творча розкутість, жага сміливого експерименту й внутрішня готовість до нього. І спільне для “Розстріляного відродження” загалом – іноді приглушене, закамфльоване, часом сливе відкрито деклароване – неприйняття, аж до відторгнення, ідеологічної “дириґентської палички” Кремля, імперського вектора його національної та культурної політики. Відторгнення, з граничною гостротою виявлене в зухвалому гаслі Хвильового “Геть від Москви!”.

Влада не забарилася з реакцією, Сталін визнав за необхідне втрутитися. В листі “Тов. Кагановичу та іншим членам Політбюро ЦК КП(б)У” (1926) він піддав критиці Хвильового, тим самим, опосередковано, – ціле “Розстріляне відродження”, неформальним ядром якого була очолювана Хвильовим ВАПЛІТЕ [29, 152–153]. Щоправда, Сталін *всього лише* закликав до боротьби з “крайнощами Хвильового” – на подив м'яка, як на той час, критика, та її вистачило, щоби по всіх усядах розгорнулася запекла боротьба із “хвильовізмом” як “буржуазно-націоналістичним ухилом”. В атмосфері цькування та репресій стосовно людей із його близького оточення та очікування своєї черги в цьому ланцюжку Хвильовий 13 травня 1933 р. застрелився. Недовга історія “Розстріляного відродження” завершилася, точніше сказати – обірвалася, ще точніше – її було злочинно обірвано. Відразу після самогубства Хвильового ситуація перейшла на інший рівень: нові репресії, Соловки, Сандармох, загибель або “приборкання” (кого методом залякування, кого – приручення, “підгодовування”) цілого шару національної творчої інтеліґенції (див.: [14]).

Трагічні сторінки історії української літератури...

\*

До чого тут, однак, Гоголь?

Колеґа В. Звиняцьковський вважає, що ні до чого; мовляв, у діячів “Розстріляного відродження” попросту “руки не дійшли до Гоголя”, тож нема про що говорити [11, 453]. Але що означає “руки не дійшли”? В якому сенсі? Так, гоголезнавства як сформованого напряму наукової діяльності, фахової дисципліни в рамках “Розстріляного відродження” справді не було, проте були інші форми виявлення гоголівської теми. По-перше, треба згадати праці про Гоголя авторитетних учених, близьких до цього напряму, – неокласика П. Филиповича [31] та В. Петрова, котрий приятелював із неокласиками [24]; в зібранні творів Гоголя (воно було заплановане як п'ятитомник, але вийшли тільки

1, 2 та 4 томи), де вміщені розвідки цих авторів, надруковані переклади низки гоголівських творів, здійснені “відродженцями” – М. Рильським, М. Зеровим, тим-таки П. Филиповичем, А. Ніковським, Є. Плужником. (Том із “Мертвими душами”, перекладеними Г. Косинкою, не вийшов у світ, найімовірніше, через арешт і розстріл перекладача, звинуваченого в підготовці терористичного акту, зазначмо, разом з іншими майбутніми “учасниками” Лавріненкової “Антології” – О. Влизьком, К. Буревієм, Д. Фальківським). По-друге, проблема, якої, на думку В. Звиняцьковського, не існувало в “Розстріляному відродженні”, дістає цілком реальні обриси та сенс, якщо розглянути її не у вузько прагматичному аспекті, а в аспекті герменевтичному, беручи до уваги факт присутності в художній свідомості письменників гоголівських образів, відлуння його естетичних і поетологічних інспірацій.

Феномен такого відлуння, зокрема у Хвильового, і то ще не в інтертекстуальному, а в зіставному ракурсі, одним із перших, якщо не першим, завважив Д. Донцов у статті 1933 р., відразу після самогубства письменника [9]. В тому ж напрямку й так само найчастіше на матеріалі творчості Хвильового упродовж наступних десятиліть гоголівський дискурс поставав у студіях про “Розстріляне відродження” представників українського емігрантського та діаспорного літературознавства – Ю. Лавріненка [14], Г. Костюка [13], Ю. Шевельова [35], Л. Залеської-Онишкевич [10], М. Шкандрія [36], Г. Грабовича [6], М. Ласло-Куцюк [15], С. Щербини [37]<sup>1</sup>. Пізніше, з кінця 80-х років і вже за часів незалежності, у працях українських авторів розгляд проблеми вийшов на новий рівень: розширилося коло досліджуваних фактів та явищ (В. Агеєва [2], М. Жулинський [10], Л. Танюк [31], Р. Мельників [18], В. Панченко [23], Р. Харчук [33], В. Саєнко [29]), впроваджуються новітні методологічні практики, зокрема інтертекстуальний підхід (Т. Бондарєва [5], В. Зенгва [13]), головним же (під оглядом теми цієї студії) є те, що гоголівський інтертекст у творчості мистців “Розстріляного відродження” пов’язується із проблематикою українського модернізму 20-х років (С. Павличко [22, 268–278], В. Агеєва [1], Р. Мовчан [19], Ю. Безхутрий [4], Т. Гундорова [8], Я. Голобородько [6], В. Саєнко [29], В. Мукан [20]).

Отже, закладено підвалини подальшого, поглибленого та, головню, системного його розгляду в літературно-історичному контексті, в діахронічному та синхронічному ракурсах як знакового явища, такого, що маркує процес інтеграції “Гоголя” (дозволимо собі в такий “залапкований”, умовно-метафоричний спосіб означити сукупність премодерністичних за своєю естетичною природою елементів поетики Гоголя), – інтеграції його в естетичну та поетологічну просторінь українського модернізму як попередника, чи, ризикну сказати, предтечі цього модернізму.

Тут не обійтися без ретроспективного відступу, він конче потрібний, щоб уписати зазначену тему в літературно-історичний ряд.

\*

*За життя Гоголя відлуння його творчості віддавалося в українській літературі мінімально, практично ніяк не віддавалося, в кожному разі в художній літературній практиці, лише трохи – у формі критичних і читацьких відгуків, переважно з боку його земляків. Два характерні приклади.*

<sup>1</sup> Окремо слід згадати багату на фактичний матеріал і нестандартні зіставлення книжку Л. Пляща, який в останні роки жив і нещодавно помер у Франції [27]. Щоправда, хоча дослідник і каже, що для нього сливе всі твори Хвильового “пахнуть” Гоголем (ремінісценція до висловлювання самого Хвильового), доводиться завважити, що в тексті постать автора “Старосвітських поміщиків” значною мірою заступають Андрей Бєлий і Рудольф Штайнер. На думку Л. Пляща, проблематика антропософії, гностицизму та масонства дає ключ до розуміння суті світогляду й творчості Хвильового, із чим, імовірно, погодиться не кожний читач його книжки.

Орест Сомов, російський письменник, уроджений на Слобожанщині, який знав Україну та мав до неї сентимент, виступив на захист “Вечорів на хуторі біля Диканьки” від критики Ніколая Полевого (“Литературное прибавление к “Русскому инвалиду”, 1831, №94). Також наступного, 1832-го, року в кількох числах часопису “Сын Отечества” з’явилися нотатки А. Царинного “Мысли малороссиянина по прочтении повестей пасичника Рудого Панька, изданных им в книжке “Вечера на хуторе близ Диканьки”; за псевдонімом “А. Царинний” стояв таємний радник і сенатор Андрій Стороженко, виходень зі старшинського роду Прилуцького полку. Обидві публікації побачили світ у петербурзьких виданнях, до того ж вони губилися в російському журнальному потоці, де превалював поверховий інтерес столичної людності до “малоросійської” екзотики, тож про скільки-небудь значний їх резонанс на українських теренах, поготів про вплив на український літературний процес, годі говорити.

Уперше факт такого впливу був зафіксований поетичним посланням Т. Шевченка “Гоголю” (1844), в якому поет звертається до старшого сучасника й земляка як до свого “великого друга” і “брата”, маніфестуючи тим суголосність своїх національно-патріотичних інтенцій із творчістю автора “Тараса Бульби” – як він тоді ту суголосність розумів, суттю, визнаймо, в мітологічній площині. У посланні не знайдемо безпосереднього відгомону гоголівської поетики, цей вплив оприявниться пізніше, в російськомовній Шевченковій прозі; послання означувало момент переходу Шевченка на новий світоглядний і творчий рівень, було спробою критичного самоосмислення через поетичну рефлексію, а взявши ширше, можна сказати, що Шевченковим посланням покладалося початок якісно нової тенденції в сприйнятті Гоголя українською літературною свідомістю.

Проте після Шевченка розвиток цієї тенденції пригальмувався. П. Куліш багато зробив для вивчення біографії та для видання спадщини Гоголя, але в його власних белетристичних творах практично не знаходимо помітних слідів Гоголевого впливу. Ба більше, Куліш виступив із вельми критичними судженнями про “малоросійські” повісті Гоголя, стверджуючи, що в них дуже мало етнографічної та історичної істини.

В українській літературі того періоду гоголівські відгомони виявимо хіба в поетиці стилізованого “під Рудого Панька” твору Марка Вовчка “Чортова пригода”, ще в україномовному, з фольклорно-фантастичним підґрунтям “Закоханому чорті” Олекси Стороженка, та й то в останньому випадку це був відгомін опосередкований, сприйнятий не так від Гоголя, як радше від гоголівського струменя в прозі Шевченка. Загалом же доводиться визнати, що в другій половині XIX століття позитивістський, народницько-етнографічний напрям, який домінував тоді в українській літературі, не виявив інтересу до художніх пошуків і досягнень Гоголя, передовсім Гоголя зрілого; його поетика, в якій викристалізувалися нові засоби творення художнього образу та структурування наративу, – ця поетика не видавалася актуальною та органічною для народницького “літературного прямування”, радше вона сприймалася як “непотрібна”<sup>1</sup>.

Поворот до нового погляду на Гоголя пов’язаний із Франком, котрий (так само, як раніше Шевченко) особливо поцінював універсальний сенс і новаторське значення таких творів Гоголя, як “Ревізор” і “Мертві душі”, вбачаючи в них, а не в “малоросійських” повістях, високі взірці для

<sup>1</sup> Ерудований читач уізнає тут ремінісценції до назв програмових статей І. Нечуя-Левицького “Сьогочасне літературне прямування” (1878) та “Непотрібність великоруської літератури для України та для слов’янщини” (1884).

української літератури. В тому ж річищі склалися судження про Гоголя М. Драгоманова. Це були імпульси для зміни вектора в національному гоголівському дискурсі, який увірвався разом з усім загальноукраїнським літературним і літературно-критичним процесом – як його складова – у період *fin de siècle* і початку нового століття, період, що його зазвичай характеризуємо як “ранній модернізм”.

В останньому, втім, цей дискурс оприявнився не надто виразно. Про декадентський сегмент годі й говорити, але й “зрілий” ранній модернізм, позиціонуючи себе в протистоянні з народництвом, не дуже просунувся порівняно з останнім у напрямку до Гоголя, він не відчув у своїй поетологічній простороні скільки-небудь помітного впливу автора “Івана Федоровича Шпоньки та його тітоньки”, “Носа” та “Записок божевільного”, не усвідомив свого генетичного зв’язку з ним. Микола Євшан, провідний критик і теоретик українського модернізму того часу, високо ставив Гоголя, відзначав його вплив на світове, зокрема на українське, письменство, проте не заторкнув під цим оглядом хронологічно та естетично близьких для нього літературних явищ. В історіософських і естетичних концепціях Василя Пачовського, втілених, зокрема, в драмі “Сон української ночі” та в незавершеному “містичному епосі” “Золоті Ворота”, постать Гоголя є однією з центральних. Пачовський розглядає її в тісній кореляції з Шевченком; однак не зі сучасною Пачовському літературою модерністичного ґатунку, зосібна з його власною творчістю<sup>1</sup>.

Не відкрив для себе Гоголя й український аванґард, дарма що в деяких його експериментах учувалися поряд із чистим епатажем відгомони гоголівської поетики.

Питання, річ ясна, не слід спрощувати. Крім прямих впливів і контактів, крім чинника “присутності/відсутності”, існує розгалужена мережа нетривіальних, опосередкованих літературних зв’язків, позаконтактних, “дистанційних” форм взаємодії, типологічних зіставлень. Тим модерним європейським філософсько-етичним ідеям, естетичним засадам та засобам поетики (в кожному разі частці з них), що ними був “опромінений” ранній український модернізм, передували прозріння та відкриття Гоголя, які можна назвати премодерністичними, бо вони значною мірою виконували в європейському модернізмі роль каталізатора пошуків, а іноді й прямо ці пошуки інспірували. Це повною мірою усвідомлювали й не раз визнавали метри європейського модернізму – Т. Манн, Ф. Кафка. На відміну, як ми бачили, від ранніх українських модерністів.

Натомість для представників українського модернізму другої хвилі, зокрема його серцевини – письменників “Розстріляного відродження”, “Гоголь” (як домовлялися!) став чинником, який інспірував нетривіальний погляд письменника на реальність, аж до виходу за її межі, на “край ірраціонального”, за висловом В. Набокова [21, 124], і адекватну цьому поглядові – тобто модерністичну – поетику. Органічно сприйнятий, творчо засвоєний гоголівський інтертекст виступав креативним чинником **модернізації** художнього арсеналу української літератури, виходу її в європейську літературну просторінь – як рівної поміж рівними.

<sup>1</sup> “...Україні, – читасмо в тексті виступу В. Пачовського “Українознавство у вихованні молоді”, – видали в мистецтві тридцять геніїв слова, як поляки. Проти Міцкевича, Словацького і Красінського – можемо вивести автора “Слова о полку Ігореві”, Миколу Гоголя і Тараса Шевченка. Коли автор “Слова” являється генієм державної думки України, Микола Гоголь глазузе з Росії московською мовою, щоб її розсадити (хоч невідомо), то Шевченко буде модерну Україну: “Ти смієшся, а я плачу!” – каже геніальний Тарас до Гоголя. І це для молоді найкраща інтерпретація...” [24, 232–233].



\*

Треба сказати, що самі письменники-“відродженці” жодною мірою не пов’язували цей процес із модернізмом. Якби комусь із них довелося почути щось про ті елементи в Гоголя, які щойно було названо премодерністичними (а через “посередництво” великого письменника ті ж самі елементи наявні в їхній власній творчості), то це навряд чи було б ними сприйняте зі зрозумінням. Давалася взнаки одна зі внутрішніх суперечностей ідейної та естетичної природи “Розстріляного відродження”: з одного боку, акцентований окциденталізм, проголошувана орієнтація на “Європу”, з другого – обмеженість знань і нечіткість уявлень частки “відродженців” (безумовний виїмок тут становили неокласики) про провідний у європейському письменстві напрям – модернізм. Хвильовий писав Миколі Зерову (його слова наводить С. Павличко у своїй праці “Дискурс модернізму в українській літературі”): “...Сучасна європейська література мене не задовольняє. Після Діккенса – Бенуа: це ж “безобразіє” [34, 847; 22, 203]!

П’єра Бенуа, котрий, напевно, мається тут на увазі (в кожному разі, звісно ж, не російський художник Александр Бенуа, на якого вказують автори коментарів до листа й до роману [34, 916; 26, 777]), ніяк не можна записати в модерністи; це був надвичайно плодючий і вельми популярний у першій половині ХХ століття пересічний белетрист, який не мав жодного стосунку до будь-якої з модерністичних течій. С. Павличко наводить цитату в неповному вигляді, тимчасом якщо взяти повний її варіант, то привертає увагу той факт, що Хвильовий згадає Бенуа в одному ряду з... Метерлінком (“Цікаво: як ви дивитесь на твори Бенуа і Метерлінка?”), це зближення на “модерністичному” ґрунті двох абсолютно несхожих між собою письменників свідчить про рівень знань автора листа стосовно європейського модернізму. Що ж до модернізму українського, то тут Хвильовий обмежувався у своїх згадках лише раннім модернізмом порубіжжя століть і початку століття ХХ-го (“Молода муза”, “Українська хата”, футуризм Михайля Семенка), причім він то оголошував ідеологію модерністів геть неприйнятною, “контрреволюційною”, то висловлював намір асимілювати їх, мало не інтеґрувати в “пролетарську” культуру.

Вточнімо: “незнання”, “нерозуміння” – так можна схарактеризувати ставлення Хвильового до європейських модерністичних течій та їх ідейних засад, але не до європейської літератури як такої, як цілісного явища. Саме й тільки модерністичні тенденції він має на увазі, говорячи про “сучасну” європейську літературу, що вона його, мовляв, “не задовольняє”. Хвильового задовольняє Діккенс, котрий символізує в його очах, сказати б, good old Європу – класичну, фаустівську, “психологічну”, але не сучасну – “буржуазну”, “імпотентну” (тут читай: модерністичну); остання, на його погляд, засвідчує “падіння творчої енергії людського матеріалу на європейській території” [34, 612].

Це говорить Хвильовий-комуніст, не вільний у своїх висловлюваннях від партійно-пропаґандистської новомови, заторкнутий нею ментально та стилістично, однак не забудьмо, що водночас саме йому, Хвильовому, належить популярна в причетних або близьких до “Розстріляного відродження” колах ідея європейської орієнтації як доконечної умови модернізації національної культури, ба більше – національної модернізації в широкому сенсі цього поняття. 20-ті роки – початок 30-х, тобто до включення владою на повну

<sup>1</sup>Цього ж загадкового для більшості сучасних читачів автора згадано, й так само без докладніших наративних пояснень, у романі В. Підмогильного “Місто” в контексті розмови персонажів про тодішню літературну продукцію: “– Пишуть вони [вітчизняні прозаїки. – Ю. Б.] погано, от що, – поважно сказав інструктор. – Я читаю зараз Загоскіна – отой пише.

– А я люблю Бенуа, – промовила Нюся” [26, 351].

силу репресивної машини, були періодом доволі частих поїздок українських письменників за кордон, розгортання перекладацької справи. Ю. Меженко писав у рецензії на переклади з французької В. Підмогильного: "...У першу чергу нам потрібна європейська книжка з добірними коментарями, у перекладі авторитетному" (цит. за: [19, 139]). В. Підмогильний, знавець французької мови та літератури, був одним із "відродженців"-перекладачів; абсолютно вирізнялися в цьому середовищі своєю гуманітарною освіченістю неокласики М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович, М. Драй-Хмара; до нього входили також П. Тичина, А. Кримський, М. Бажан, М. Терещенко, А. Любченко, М. Йогансен, М. Івченко, В. Мисик та ін. І от що цікаво: в широкому списку європейських авторів, чиї твори привертати увагу перекладачів, знаходять своє місце як традиційні класики – Шекспір, Дідро, Вольтер, Гюґо, Бальзак, Флобер, Мопассан, так і модерністи – Верлен, Пруст, Рільке, Ібсен, Гамсун. Українські письменники були знайомі (щоправда, переважно через російські переклади) з творами таких філософів і вчених, котрі справили великий вплив на формування модерністичного світосприйняття, як Шопенгауер, Ніцше, Шпенглер, Берґсон, Фройд. Живий інтерес і творчий резонанс викликав "Улісс" Джойса. Раїса Мовчан, розглядаючи питання в контексті української літератури того часу, звертає увагу на моменти типологічної схожості деяких рис творчості М. Хвильового, Ю. Яновського, В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, М. Куліша з поетикою знаменитого ірландця. "...Дж. Джойс для більшості українських модерністів цієї нової хвилі був недоступним", – зазначає критик і додає: "Українських митців із Дж. Джойсом об'єднував <...> свідомий потяг до універсалізму, що міг успішно зреалізуватися в царині неоміфологізму" [19, 165]. Такий ракурс у підході до проблеми, звісна річ, має значення не тільки для одного конкретного "випадку Джойса", він стосується розглядуваної теми в цілому, підказує сутнісно важливий із погляду методології перехід від прямих зіставлень до асоціативних паралелей. Докладніше про це – нижче, а тут лише один характерний приклад. Микола Куліш, згаданий допіру в зв'язку з Джойсом, про автора "Улісса" ніде не висловлювався, навряд чи він узагалі краще за Хвильового орієнтувався в європейському модернізмі, однак це не стало на заваді – що є головним – його тісному й плідному співробітництву з Лесем Курбасом, який на сцені театру "Березіль" поставив п'єсу "Народний Малахій" цілком у дусі й стилі європейського театрального експресіонізму; в цій п'єсі, зазначмо до речі, вгадуються вельми прозорі, дарма що приховані, гоголівські алюзії.

Сказане, втім, не заперечує того факту, що самого поняття "модернізм" тодішні українські модерністи стосовно своєї творчості не вживали. Вони його або відкидали, або ігнорували.

Ситуація щодо цього мало змінилася й за чверть століття. Ю. Лавріненко, подаючи епіграфом до своєї підсумкової статті в "Антології" цитату з Гоголевої "Страшної помсти", відчитує в ній пророцтво "геніального сорочинського фантаста і провидця", який "побачив" у даліні київській 1917-й рік і диво "Сонячних кларнетів" [15, 931]. Тут Гоголь – як символічна постать і своєрідна історіософська метафора – вписаний у контекст доби української революції та національного духовного відродження, з усіма її злетами і поразками, з трагічним поєднанням "світлоритму" та "злопомсти", відтвореним письменниками-модерністами. Зазначмо, проте, що останнього поняття, так само, як і ширшого – "модернізм", Лавріненко не вживає, віддаючи перевагу евфемістичним означенням більш локального характеру: "кларнетизм" Тичини, неоромантизм Хвильового, конструктивізм Бажана, експресіонізм Івана Дніпровського, нарешті, необароко як синтетичний, "домінантний" стиль доби.

Факт подиву гідний, якщо взяти до уваги, що Лавріненко виступає в “Антології” суттю апологетом і пропагатором українських модерністів. Щоправда, подібні й іще різкіші, обхідні маневри робить В. Петров у згадуваній вище статті про “Петербурзькі повісті”. Автор, людина високої філологічної культури, точно означає характерні риси гоголівської поетики – “фантазмагорію міста”, “потворні кошмари безглуздої ілюзорної маячні”, “спосіб автоматизації живої людини”, “спосіб гальванізації трупа”, “містику речей”, “галюцинаційне візіонерство”, “ірреалізм”, “роздвоєння особистості”, але водночас ухиляється від узагальнення, яке вочевидь напрошується, – означення цих рис як “модерністичних”. При цьому стаття насичена казенними соціологічними формулами на зразок “представник дрібномаєтного дворянства”, “дрібнобуржуазний ідеал дрібного продуцента”, “політико-економічна тенденція”, “соціально-класова детермінованість” тощо; під їхнім шаром поховано найменший натяк на будь-яку “модерність”, не кажучи вже про “модернізм”. Тут інша порівняно з Лавріненковою ситуація. В. Петров<sup>1</sup> формулює свою позицію на початку 30-х років, тож причини та обставини, які сприяли виникненню такої фантазмагоричної (цілковито гоголівського типу) плутанини, вповні зрозумілі: в атмосфері тотального “держстраху” й на тлі офіційного соцреалізму поняття “модернізм” уже перетворилося на лайку, і то, в душі часу, з виразним політичним забарвленням. Але подібну ухилистість із боку політичного емігранта кінця 50-х, ще й в емігрантському виданні, ще й де – в центрі Європи, в Парижі, який не буде перебільшенням назвати Меккою модернізму, важко пояснити чимось іншим, крім інерції підсоветського мислення, залишеного 30-ми роками “у спадок” наступній генерації і взятого ними із собою на еміграцію.

Менше з тим, незаперечним залишається факт, що саме Юрієві Лавріненку належить пріоритет у поставленні проблеми гоголівського “відлуння” в “Розстріляному відродженні”. Причём, і це головне, дослідник не лише означив проблему, а й обґрунтував тезу про її інспіраційну функцію для студій історії української літератури ХХ століття, показав генетичний зв’язок “Гоголя” з національною революцією та подальшими етапами історії України. Такий ракурс у проблемі актуалізує аналіз конкретних форм художнього втілення гоголівського “відлуння” у творчості письменників. Можна припустити, що, попри незрідка прихований, неочевидний характер ознак явища, цей аналіз виведе нас до ширшого поставлення проблеми гоголівського “відлуння”, або, перейшовши на сучасні термінологічні рейки, інтертексту, в українському модернізмі в цілому, в літературно-історичній перспективі і в контексті загальноєвропейського літературного процесу. Втім це наразі лише припущення.

\*

Гоголівський інтертекст реалізується в художніх текстах, що їх буде розглянуто нижче, на трьох рівнях. Перший – *емпіричний*, певна сукупність фактів, імен, згадок, посилань, так чи так пов’язаних із Гоголем, його біографією, творчістю, оточенням. Другий рівень *герменевтичний*, на ньому здійснюється відповідно до обраного дослідником алгоритму інтерпретація емпіричного матеріалу, інтегрованого в “чужий” для цього матеріалу (тобто первинний, базовий) художній текст. Рівень третій – *асоціативний*, або *типологічний*, це сукупність семантичних одиниць і поетологічних форм, засобів, ситуацій, які не заторкують Гоголя безпосередньо, проте тою чи тою мірою *зіставні* з ним у порівняльно-типологічному ракурсі. Кожен із трьох означених рівнів може бути розглянутий – з евристичною метою – як відносно автономний. При

<sup>1</sup> Він же й В. Домонтович, автор парадоксальністих текстів та інтелектуального, з достоту чітко виявленими модерністичним складником та гомосексуальним мотивом роману “Доктор Серафікус”.



цьому, однак, важливим є усвідомлення й урахування взаємозв'язку цих рівнів, надто щодо перших двох – емпіричного та герменевтичного; поза цим окремо взятий факт залишається необов'язковою деталлю, елементом стилістичного “орнаменту”; натомість за наявності такого взаємозв'язку *паратекстуальна* одиниця (наприклад, гоголівський епіграф чи ремінісцентний заголовок) набуває концептуальної ваги, перетворюється на *інтертексту*.

Вказані рівні реалізації гоголівського інтертексту по-різному оприявнюються, виконують різні структурно-семантичні та естетичні функції в різних авторів, часом – навіть у різних творах одного автора. Становить інтерес розгляд у рамках обраної теми кількох конкретних прикладів із творчої практики письменників із кола “Розстріляного відродження”.

Зупинімося на трьох таких прикладах, позначених високим ступенем насиченості гоголівським інтертекстуальним матеріалом, різноманітністю його форм, способів інтегрування тих форм у “чужий” художній текст і їх функціонування в цьому тексті як структурних, семантичних, поетологічних чинників.

### **Микола Хвильовий**

З-поміж гоголівських елементів емпіричного рівня в текстах Хвильового (епіграфи, заголовки та прямі цитати із “Сорочинського ярмарку” та “Ревізора”; топоніми – “миргородська країна”, Сорочинці, Диканька, “гетьманський ліс”; жанрові паралелі – “Арабески” тощо) важливе місце посідають елементи номінативного ряду – ім'я самого Гоголя та імена його персонажів. Сенсовий ключ до таких елементів криється, з правила, в *під-* і *контекстові*, значеннєва вага номінативного посилання залежить од авторського задуму, від структурно-семантичної функції, яку посилання виконує в тексті. Або *не* виконує, тоді елемент не переходить з емпіричного рівня на герменевтичний. Приміром, у новелі “Із Вариніої біографії” авторський коментар до згадки про “богодухівські бублики”, що вони, “як сказав би стиліст типу Гоголя, надзвичайно смачні, таких бубликів, мабуть, нема в якійсь, скажімо, Умані...”, маркує не справді значущий “гоголівський” сенс, а всього лише притаманий оповіданню момент стилізації “під” раннього Гоголя (як, до речі, ні до чого згадані – достоту в його ж таки манері – й самі богодухівські бублики, й далека від слобожанського Богодухова Умань). А в романі “Вальдшнепи” подібна ж вставна репліка – ремінісценція до слів “значної особи” із “Шинелі” (“О, ти не знаєш, як сказав би Гоголь, хто сидить перед тобою”, – каже Аглая Карамазову) – не несе й такої “гоголівської” навантаженості: в проголошеній Аглаєю апології “безумства”, в її морально-ідеологічних суперечках із Дмитрієм Карамазовим (NB!) і “товаришем Вовчиком” відчитується – за змістом і стилістично – не гоголівський, а вочевидь “достоевський” інтертекст<sup>1</sup>.

Отже, поміж фактом згадування імені Гоголя і гоголівським інтертекстом як поетологічним чинником немає безпосередньої залежності, є – точніше, можуть бути – корелятивні співвідношення. Те саме стосується імен гоголівських персонажів. У новелі “Чумаківська комуна” подибуємо прізвища Бобчинського та Добчинського, проте вони потрібні авторові лише зі суто, сказати би, технічних міркувань – для порівняння за зростом двох жіночих персонажів, Же та Мури: “Бобчинський і Добчинський: зріст”.

Засадничо відмінний варіант – семантична функція імені “Пульхерія Іванівна” у творах Хвильового. У мисливському оповіданні “На озера” образ старосвітської поміщиці, який спливає (природно, разом з образом Афанасія Івановича) в

<sup>1</sup> У “Вальдшнепах” є пряме посилання на “Братів Карамазових”: роман, як виявляється, читав власник “буфету найкращих фіалок” І. А. Карасик. На цій підставі дослідник проблеми вибудовує “цілком прозорий асоціативний ланцюг: Карасик – Карамазов – кара – Достоевський – “Злочин і кара” – “Вальдшнепи” [13].

пам'яті оповідача, дає поштовх лірично-ностальгійній медитації про цілий людський і соціальний шар, що його витискають із життя жорстокі реалії революційної та постреволуційної дійсності. “Тут живе тепер його [Афанасія Івановича. – Ю. Б.] якась троюрідна праправнучка. Вона глуха, столітня й тихо доживає вік, і домок теж похилився під вагою віків – от-от завалиться. Праправнучку не зачепили наші осінні м'ятежі. Тільки там, у старій халупі з химерною вивіскою “сільська Рада” та в бур'янах на майдані метушиться чуже життя – то піонери і якісь ще комольці тривожать старосвітську мертвоту”.

У зовсім іншому контексті та іншому стилістичному річищі постає Пульхерія Іванівна – персонаж “Арабесок”, завідувачка чогось у якомусь видавництві. Тут їй надано промовисте прізвище Жоха<sup>1</sup>, і в її образі втілені риси народженого постреволуційними реаліями (тими самими, що залишили за бортом історії згадувану допіру симпатичну старосвітську тезку Жохи) типу, який у пропагандистському тезаурусі проходить під наліпкою “нової людини” – носія масової свідомості, некомпетентного в ділі, натомість агресивно впевненого в собі, у своєму праві й у своїй рації: “О, Пульхерія Іванівна не проморгне”<sup>2</sup>.

Що є в цих персонажах від Гоголя, крім імені? Хіба – в першому випадку – задумливо-меланхолійна інтонація на кшталт фінальних акордів ранніх Гоголевих повістей (“Нудно на цім світі, панове!”) та м'яка іронія, за якою криється сатиричний підтекст, – у другому.

(З оповіданням “На озера” пов'язана ще одна ситуація, вона так само стосується Гоголя, тільки тепер фантазмагоричного – із трагічним відтінком – плану. Наступним (після журнальної 1926 р. і після згаданого листа Сталіна до Кагановича про “крайнощі Хвильового”) публікаціям оповідання письменник подає на початок пояснення: мовляв, цей твір “треба розглядати не як оповідання пролетарського мисливця, а як записки переляканого буржуа. Хіба ж пролетаріат “тікає від людей?” [34, 637]. Остання публікація із цим вступом датована 1932-м роком, це кульмінація боротьби проти “хвильовізму” та початок Голодомору. Наступного року Хвильовий застрелився. Зворушлива історія Пульхерії Іванівни Товстогубихи – не Жохи – обернулася трагічним фарсом ідейного та морального заламання письменницької особистості, спокутуваного самогубством).

Ще три імені у Хвильового, які сливе автоматично викликають гоголівські асоціації, – Тарас, Остап, Андрій. Усі три вписуються в згадувану концепцію Ю. Лавріненка, де Гоголь постає провидцем української революції та знакового для неї трагічного концепту “злопомсти”. Новела “Мати” з перших рядків акцентовано, ледь не демонстративно покликається на “Тараса Бульбу”, але далі в типово модерністичному плані трансформує сюжет і сенс гоголівської повісті. Історію Андрія та Остапа, синів не відомого нам Тараса, перенесено в умови України 17 – 18-го років, причім стосунки поміж братами, їхні рольові функції “перевернуто” порівняно з хрестоматійною повістю, перед нами наче Гоголь і разом не-Гоголь. Остап – білий офіцер, Андрій – більшовик: це, здається, мало б визначити класові та соціально-моральні оцінки обох. Письменник, однак, ухиляється від загальноприйнятого на той час ідеологічного стереотипу, він акцентує загальнолюдський, трагічний характер конфлікту: жертвою сліпої ворожнечі поміж братами стає їхня мати, чий образ символізує Україну, в її смерті винні обидва сини, засліплені класовою ненавистю. Безпосереднім

<sup>1</sup> За словником В. Даля, “Жох – тёртый, бывалый, закалённый, опытный, дока и наглый плут”.

<sup>2</sup> Л. Пающ спробував був пов'язати прізвище цієї Пульхерії Іванівни з мотивом жаху смерті [27, 137], та спроба вийшла невдалою. Раз – що в основі прізвища лежить слово “жох”, а не “жах”. Друге – поняття жаху (страху, лякливості) найменше в'яжеться з упевненою в собі, позбавленою найменшого страху й будь-яких рефлексій, “зубастою”, за виразом Юрія Шереха, Пульхерією Іванівною, що її бачимо в “Арабесках”.

(дарма що в суто ситуативному плані – мимовільним) убивцею матері стає більшовик Андрій, чий образ мав би, якщо дотримуватися класової схеми, втілювати ідеали історичної правоти й гуманізму.

Зазначений тут засіб трансформації сюжету й переосмислення образів гоголівського претексту – не локальний випадок у тогочасній літературній практиці, він дістає значення характерно модерністичного структурно-семантичного принципу, за яким гоголівський інтертекст інтегрується у творчість письменників “Розстріляного відродження”. Вимальовується розгалужена система типологічно близьких гоголівським (або в кожному разі зіставних із ними) мотивів, сюжетних ситуацій, конфліктних зіткнень, які трансформуються в контексті революційної та постреволуційної української дійсності, нових соціальних обставин і народжених цими обставинами ідейно-моральних уявлень та критеріїв. Наратологія, зокрема французький філолог Майкл (Мішель) Ріффатер, який жив у США (1924 – 2006), виокремлює в цьому процесі дві різновекторні, проте взаємопов’язані операції – “розгортання” та “перетворення” (див.: [28, 126–141]). Ідеться про те, що в умовах інтертекстуального “контакту” (для нашого випадку – Гоголь/Хвильовий) претекст (знайома, впізнавана художня структура) трансформується, при цьому вона водночас і стверджується, розгортаючись на новій основі, і заперечується, перетворюючись, ми її впізнаємо й разом сприймаємо як *іншу*.

Показовий приклад такої модерністичної трансформації через ріффатерівське “розгортання/перетворення” подибуємо в новелі Хвильового “Мати”. Це гоголівський мотив святотатственного вбивства, пам’ятний зі “Страшної помсти” й “Тараса Бульби”. До вже сказаного про новелу Хвильового додамо, що в ній відбувається дво-, ба навіть *триетапна* трансформація прецедентного сюжету. Спочатку вводиться відсутній у Гоголя мотив ворожнечі поміж братами Остапом і Андрієм. Далі ворожнеча трансформується у братовбивство. Нарешті – мотив убивства матері. На відміну від закоріненого у Святому Письмі сюжету про Каїна й Авеля та поширеної в українській літературній традиції “мітологемі Каїна” (“Марко Проклятий” О. Стороженка, “Смерть Каїна” І. Франка, “Земля” О. Кобилянської, “Каїн” В. Сосюри, “Лебедина згряя” В. Земляка), мотив убивства матері не є архетипним для національної літературної свідомості. У Хвильового архетипом виступає не він, а *сам образ Матері*, це сакральний знак основи основ буття, символ рідної землі, материзни, України. Письменник, відштовхуючись од гоголівського мотиву святотатного вбивства, трансформує його, всупереч класикові та національній традиції, в мотив убивства матері, чим осібно акцентується антигуманна й антинаціональна сутність більшовицької революції та громадянської війни. Якою мірою таку акцентуацію усвідомлював письменник, наскільки вона була цілеспрямованою, а яка частка в цьому процесі належить несвідомому чиннику – важко судити; варто лишень звернути увагу на гіркий парадокс: Хвильовий був комуністом і замолоду сам брав участь у подіях громадянської війни<sup>1</sup>, із цими сторінками біографії пов’язані драматичні колізії та гострі психологічні суперечності в його подальшій долі, що, ясна річ, відбилося й у творчості.

Тема вбивства сином своєї матері дістає продовження в новелі “Я (Романтика)”, тут її вплетено в моторошну мозаїку сцен тортур і вбивств у

<sup>1</sup> Р. Мельників, пильний дослідник літературного процесу 20-х років, біографії та творчості Хвильового, пише: “...Він [Хвильовий. – Ю. Б.] пристас до повстанського загону “Мурахв’янської республіки”, який очолював український есер Т. Пушкар, і навіть виконує обов’язки “начальника штабу” <...> Але незабаром, швидше за все, на ґрунті ідеологічних розходжень, залишає відданих Центральній Раді мурахв’ян <...> та разом із молодшим братом Олександром, учасником московського більшовицького повстання проти кадетів і юнкерів у листопаді 1917 року, організовує власний повстанський загін “вільних козаків”, що веде боротьбу з гетьманськими й німецькими частинами <...>” [18].

чекістських катівнях. Тема сягає кульмінації у фінальній сцені, де головний персонаж (він же й оповідач) убиває свою матір, – і тут-таки й завершується. Це момент переходу письменника у своїй творчості від “м’ятежної” романтики революції та громадянської війни, від патосу міленарного очікування, коли “там, в далекій безвісті невідомо горіли тихі озера загірної комуни”, до постреволуційної буденності з її цілковито іншими, геть далекими від романтики проблемами й конфліктами. Переходу, застережуся, не в діахронічному аспекті, за часом написання творів, а в сихронічному тематичному зрізі: мотиви революційної романтики та мотиви післяреволюційних буднів наявні в різних часових сегментах творчості Хвильового.

“Буденна” лінія, подібно як раніше революційна, містить гоголівські інтертексти. Втім, “як революційна” – сказано не зовсім точно. Так, у деяких творах можемо здибати пов’язані з Гоголем імена й топоніми, паратексти: епіграф із “Мертвих душ” і ремінісценції до гоголівських “Двох Іванів” (“Іван Іванович”), знаковий заголовок (“Ревізор”). Проте доводиться все ж визнати, що за глибиною та гостротою концептуальних “перетворень” (у ріффатерівському сенсі), соціально-психологічних (часом із ледь прихованим політичним підтекстом) трансформацій постреволуційний “Гоголь” не може рівнятися зі своїм попередником “м’ятежної”, революційної доби. Сюжет про Пульхерію Іванівну Жоху сам по собі гідний високої оцінки, але відтворена в контексті громадянської війни трагічна історія братів Бульбенків та їхньої матері – це, погодьмося, річ засадничо іншого масштабу та сенсу. Зазначмо й те, що “Гоголь” відсутній у “Повісті про санаторійну зону” та практично (за виїмком однієї прохідної згадки) у “Вальдшнепах” – двох найзначущіших творах Хвильового постреволуційного часу, поетика яких не має кореляцій із гоголівською. Принаймні – застережімося – очевидних.

Застереження важливе, воно маркує перехід до третього з означених вище рівнів (після емпіричного та герменевтичного) – до рівня асоціативного, на якому процес реалізації гоголівського інтертексту оприявнюється в системі віддалених, неочевидних, ба часом і гіпотетичних, типологічних подібностей.

Що маємо на увазі?

Мирослав Шкандрій у статті, де він аналізує стиль ранньої прози Хвильового, зазначає характерне для письменника тяжіння до “мовної гри”, наголошуючи на тому, що “звучання слова” відіграє важливу роль у гоголівській оповіді. Хвильовий “дає окремим літерам і звукам (знову-таки по-гоголівськи<sup>1</sup>) самостійне життя: літера “з” вилітає зі слова “тезис” і летить над містом (“Свиня”) [37, 11]. Л. Плющ також звертає увагу на низку подібних прикладів у Хвильового, зокрема на обігрування літери “ч” (і відповідного звучання) в новелі “Синій листопад”, причім у цей ряд (“Червоноармієць” із “Червоним облиЧЧям” ніяк не може впоратися з написанням літери “Чи”) Хвильовий включає, без будь-якої очевидної мотивації, гоголівського Чичикова: “На вулиці стояла порожнеЧа <...> Здавалосьь, що тут недавно проїхав ЧиЧиков”. Немає мотивації очевидної, та є асоціативна, мотивація прихованого в підтексті гоголівського інтертексту. Л. Плющ так само завважує цей прийом у Хвильового, нагадуючи про зв’язок Чичикова із Чортом, цим знаковим, за Розановим і Мережковським, гоголівським персонажем [27, 145–146].

Застосувавши цей підхід, скажімо, до “Повісті про санаторійну зону”, ризикнемо висловити думку, що в її поетиці, зіставній із поетикою Франца Кафки

<sup>1</sup> Ідеться, імовірно, про опис у “Мертвих душах” прогулянки Чичикова вулицею міста NN (глава I), де траплялися “майже позмивані дощами вивіски з кренделями й чобітьми, де-не-де з намальованими синіми штанами й підписом якогось Аршавського кравця”.

та Бруно Шульца в таких ознаках, як підкреслено умовна замкненість “місця дії” (санторійна зона – Замок – санаторій під Клепсидрою), абсурд в оболонці позірної “справжності”, невмотивованість ситуацій, учинків, згадані риси виявлені через “посередництво” європейських модерністів. Творчість останніх, убираючи в себе премодерністичні “уроки” Гоголя, є, мовити б, своєрідним “акумулятором” ознак модерністичної поетики, який підживлює український (звісно, не тільки український) модернізм. Такий підхід важливий для розуміння специфіки дещо послабленого, позбавленого чітко окреслених контурів гоголівського інтертексту в постреволюційній, “буденній” частині творчості Хвильового.

Утім він має також і ширше, сказати б, універсальне значення. Наприклад, у новелі “Я (Романтика)” метафоричний “Гоголь” (= гоголівський інтертекст) також присутній на асоціативному рівні: в необароковому за стилем тексті він реалізується в системі віртуальних типологічних зближень і співвідносин із гоголівським бароко, відбувається це через “посередництво” інваріантних ознак модерністичної поетики, зіставних із премодерністичними елементами поетики Гоголя. Це такі фундаментальні, визначальні риси поетики модернізму, як вторгнення в наратив метафізичного, ірраціонального струменя, алогізм і ґротеск, фантазмагоричне поєднання реального з ірреальним, буденного з фантастичним, очевидного з позірним, як деформації простору та множинність часів у душі борхесівської метафори “саду зі стежками, які розбігаються”.

Звісна річ, у випадку новели “Я (Романтика)” в жодному разі не слід шукати ознак прямої семантичної близькості поміж провінційним українським містечком, яке опинилося у вирі громадянської війни, та віддаленим від Невського проспекту петербурзьким “мерзотним провулком, де оселилася жалюгідна розпушта”; поміж колишнім князівським палацом, у якому засідає “чорний трибунал комуни”, та “Іспанією” Поприщина – Фердинанда VIII; поміж лицем-маскою інфернального персонажа, знавіснілого від крові доктора Тагабата, і позбавленим носа обличчям майора Ковальова. Такої близькості або хоч би подібності немає. Однак є “вибіркова спорідненість” (“избирательное сродство”) – не в тлумаченні Гете, який у романі під такою назвою цією формулою стверджував свободу вибору в коханні, а як метафора опосередкованого характеру зв’язків, віддаленої спорідненості, певної довільності (“вибірковості”) зіставлень у широкому спектрі сенсів. Інваріантом цієї спорідненості виступає гоголівський підсумковий висновок у “Невському проспекті”: “Все обман, все мрія, все не те, чим здається!”, який, суттю, визначає важливу – принаймні одну з найважливіших – і універсальну для поетики модернізму засаду.

Насамкінець – трохи про мовні паралелі, що не стосуються безпосередньо проблеми гоголівського інтертексту, але корелюють із нею в ситуативно близьких умовах міжнаціонального та мовного пограниччя за принципом “зворотності”. Маю на увазі, з одного боку, стилістичну та словотвірну функцію українізмів у Гоголя і, з другого, – росіянізмів, точніше – “слобожанського”, ще точніше – “харківського” суржику у Хвильового<sup>1</sup>.

Це “дзеркальна” паралель, цікавим у ній є не гоголівське “відлуння”, а, навпаки, його відсутність, несхожість двох мовних практик. У Гоголя українізми – причім, зазначмо, не лише в “українських” повістях та в епістолярії,

<sup>1</sup> “Харківський суржик” – чудернацька суміш російського мовного субстрату, значною мірою вульгаризованого, з українськими лексичними та синтаксичними формами, найчастіше так само спотвореними, а також українських фонетичних особливостей зі псевдоросійськими, псевдоукраїнськими та єврейськими (ідіш) елементами, з ненормативними наголосами (*д’рбуз, д’гент, трусй* – в сенсі “боягузи” тощо), з місцевими, типowo “харківськими” назвами та слівцями – *ракло, с’явка, тремпель, стулка*, трамвайна “марка”, торт “Деліс” тощо. Мова міжнаціонального пограниччя, своєрідна мовна візитівка міста, за якою кожний харківець безпомилково впізнає земляка.



а й у комедіях (наприклад, у ранніх редакціях “Ревізора” та “Одруження”), і навіть у “Мертвих душах” – маркують родову ознаку гоголівського російського “ідеолекту”, який визначає унікальне місце письменника в російській літературі, його, на думку фахівців, інтеграційну роль у розвитку російської літературної мови. Інакше у Хвильового. Елементи “харківського” суржику виконують у нього суттєву стилістичну функцію, надаючи прозі Хвильового виразного місцевого колориту й акцентованої вірогідності. Хоча при цьому субстратом його мови залишається українська стихія, усе ж про будь-яке збагачення літературної мови шляхом “суржикових” вкраплень годі говорити.

*Закінчення – у наступному номері*

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Агеєва В.* Апологія модерну: обрис ХХ віку. – Київ: Грані-Т, 2011.
2. *Агеєва В.* Поетика парадокса. Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. – Київ: Факт, 2006.
3. *Агеєва В.* Апологія модерну: обрис ХХ віку. – Київ: Грані-Т, 2011.
4. *Безхутрий Ю.* Хвильовий: проблеми інтерпретації. – Харків: Фоліо, 2003.
5. *Бондарева Т.* Структура художнього світу Миколи Хвильового: інтертекстуальний аспект. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://nauka.hnpu.edu.ua/sites/default/files/Diser\\_foto/03/2017/bondareva/dis.pdf](http://nauka.hnpu.edu.ua/sites/default/files/Diser_foto/03/2017/bondareva/dis.pdf)
6. *Голобородько Я.* Микола Куліш: сучасний погляд. – Харків: Основа 2004.
7. *Грбович Г.* Гоголь і міф України // Сучасність. – 1994. – № 10.
8. *Гундорова Т.* Руйнування романтичної метафізики [до 100-річчя від дня народження М. Хвильового] // Слово і Час. – 1993. – №11.
9. *Донцов Д.* Микола Хвильовий. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://dontsov.blogspot.ru/2008/05/blog-post\\_5707.html](http://dontsov.blogspot.ru/2008/05/blog-post_5707.html)
10. *Жулинський М.* Талант, що прагнув до зір // *Хвильовий М.* Твори: У 2 т. Т. 1. – Київ: Дніпро, 1990.
11. *Залеська-Онишкевич Л. М.* Куліш і Брехт: самоспостереження героя і самоспостереження актора // Сучасність. – 1992. – №1.
12. *Звизняцьковський В.* Справжній Гоголь: який він і хто він? // *Гоголь М.* Вечори на хуторі біля Диканьки. Миргород. – Київ: Либідь, 2008.
13. *Зенгва В.* “Вальдшнепи” М. Хвильового та романи Ф. Достоєвського: інтертекстуальний аспект. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://shron.chtyvo.org.ua/Zenhva\\_Viktoriiia/Valdshnepy\\_MKhvylovoho\\_ta\\_romany\\_FDostoievskoho\\_intertekstualnyi\\_aspekt.pdf](http://shron.chtyvo.org.ua/Zenhva_Viktoriiia/Valdshnepy_MKhvylovoho_ta_romany_FDostoievskoho_intertekstualnyi_aspekt.pdf)
14. *Костюк Г.* Микола Хвильовий: життя, доба, творчість // *Хвильовий М.* Вибрані твори. – Київ: Смолоскип, 2011.
15. *Лаврінченко Ю.* Література вітаїзму // Розстріляне відродження. Антологія 1917–1933. Поезія – проза – драма – есей. – Париж: Institut literacki, 1959.
16. *Ласло-Куцюк М.* Маски Миколи Куліша // *Ласло-Куцюк М.* Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ століття – Бухарест: Критеріон, 1980.
17. *Мельників Р.* Нотатки на берегах. Штрихи до портрета Миколи Хвильового // *Хвильовий М.* Вибрані твори. – Київ: Смолоскип, 2011.
18. *Мельників Р.* Штрихи до портрета Миколи Хвильового. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/697-rostyslav-melnykiv-mykola-khvylovyi-shtrykhy-do-portreta>
19. *Мовчан Р.* Український модернізм 20-х: портрет в історичному інтер’єрі. – Київ: Видавничий дім “Стилос”, 2006.
20. *Мукан В.* Поетика драми абсурду у п’єсі М. Куліша “Патетична соната” // Літературознавчі студії. – Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Інститут філології. – Київ: Видавничий дім Д. Бурого, 2012. – Вип. 35.
21. *Набоков В.* Лекції по русской литературе. Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. – Москва: Независимая газета, 1996.
22. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – Київ: Либідь, 1999.
23. *Панченко В.* Хвильовий: історія ілюзій і прозрінь // Полювання на “Вальдшнепа”. Розсекречений М. Хвильовий. – Київ: Темпора, 2009.
24. *Пачовський В.* Українознавство у вихованні молоді // Товариство “Рідна школа”: історія і сучасність: Наук. альм. – Ч.1. Упор. і наук. ред. Д. Герцюк, С. Ярема. – Львів, 2001.
25. *Петров В.* Петербурзькі повісті Гоголя // *Гоголь М.* Твори: У 5 томах. – Т. IV. – Київ–Харків, Література і мистецтво, 1932.
26. *Підмогильний В.* Місто // *Підмогильний В.* Оповідання. Повесть. Романи / Вступ. ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника; Ред. тому В. Г. Дончик. – Київ: Наук. думка, 1991.
27. *Плюц Л.* Його таємниці, або “Прекрасна ложа” Хвильового. – Київ: Факт, 2006.
28. *Риффатер М.* Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвостилантика. – Вып. VIII. – Москва: Прогресс, 1978.
29. *Саєнко В.* Поетика драми “Народний Малахій” Миколи Куліша // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія “Філологічні науки”. – 2013. – №2 (6).

30. *Сталин И.* Соч. – Москва: Госполитиздат, 1952. – Т. 8.
31. *Танюк Л.* Драма Миколи Куліша // *Куліш М.* Твори: В двох томах. Т. 1. Преси. – Київ: Дніпро, 1990.
32. *Филипович П.* Українська стихія в творчості Гоголя // *Гоголь М.* Твори: У 5 томах. – Т. I. – Харків: Книгоспілка, 1929; те саме: Вінніпег, Читальня “Просвіти”, 1952.
33. *Харчук Р.* Сучасна українська проза. Постмодерний період. – Київ: Видавничий центр “Академія”, 2008.
34. *Хвильовий М.* Твори: В 2-х т. – Київ: Видавництво художньої літератури “Дніпро”, 1990. – Т. 2.
35. *Шерех Ю.* Хвильовий без політики [нотатки про творчість письменника] // Березіль. – 1991. – №9.
36. *Шерех Ю.* Поза книжками і з книжок. – Київ: Видавництво “Час”, 1998.
37. *Шкандрії М.* Про стиль прози Миколи Хвильового // *Хвильовий М.* Твори: в 5 т. – Т.2. Заг. ред. Г. Костюка. – Нью-Йорк; Балтимор; Торонто, 1980.
38. *Шербина С.* Сартр і Куліш // Листи до приятелів (Нью-Йорк). – 1966. – Кн. 3-4.

Отримано 29 жовтня 2017 р.

м. Москва

