

# Ad fontes!

Юрій Барабаш

УДК 821.161.2: "192"

## “ТОГОЛЬ” ЯК ІНТЕРТЕКСТ У ПРОСТОРОНІ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ 20-Х РОКІВ (ТРОЄ З КОЛА “РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ”)<sup>1</sup>

### **В. Домонтович (Віктор Петров)**

Спочатку – про ймовірне запитання читача.

Відомо, що Віктор Петров прожив доволі довге життя і помер своєю смертю 1969 р. Чи це пов’язується з його причетністю до *розстріляного* (аж за три десятиліття до цієї дати. – Ю. Б.) “відродженського” руху?

Спробую пояснити, із чого виходжу, “пов’язуючи”.

В. Петров як письменник, як учений і, на мій погляд, як особистість – людина кількох біографій, цілої низки облич і масок, різних політичних, моральних, творчих іпостасей. До останніх належить “В. Домонтович”, автор трьох модерністичних творів – романів “Дівчина з ведмедиком” і “Доктор Серафікус” та повісті “Без ґрунту”. Романи друкувалися наприкінці 20-х років, якраз у період активної діяльності “Розстріляного відродження”, і органічно вписуються – як формально, так і за своїм змістом і формою – в координати цього руху; повість побачила світ у 40-х, частково – на окупованих теренах України, в повному варіанті – у Німеччині, де Петров жив і активно функціонував як аґент радянських спецслужб, упроваджений у середовище українських письменників-біженців, в емігрантські літературні організації та редакції. Хронологічно це вже інша доба, проте хронологія сама по собі, поза конкретними обставинами й без урахування низки інших, сутнісних, не обмежених рамцями часу моментів, передовсім змісту, – хронологія не завжди й не все вирішує. А таких обставин і таких моментів стосовно Петрова треба зазначити принаймні три.

Раз – це дистанція поміж часом написання твору та його публікацією. Час *написання* повісті “Без ґрунту” не можна вважати точно встановленим. Звернімо увагу: Петров, з’явившись бозна-як і бозна-звідки в окупованому Харкові навесні 1942 р., вже восени почав публікувати повість у заснованому ним (із дозволу, річ ясна, окупаційної влади) часописі “Український засів”. Важко уявити собі, щоб твір було написано і підготовано до друку за кілька місяців, ще й в умовах окупації та довколишнього румовища; скоріш за все повість лежала в авторському портфелі, очікуючи свого часу. Друге: зображені ситуації, згадувані події, імена, прикмети доби, відтворені обставини, атмосфера, людські стосунки, лексика та інтонації персонажів і оповідача – все це позначено виразною печаткою 30-х років. Є підстави припустити, що повість було написано саме в ці роки, проте або твір відхилили видавництва, або сам автор відклав його в шухляду; тепер же, в нових обставинах, повість, яка не могла з’явитися за більшовицької влади, мала прислужитися легітимізації автора, таємного советського аґента, в умовах окупації. По-третє, зрештою,

<sup>1</sup> Закінчення. Початок див.: Слово і Час. – 2018. – №1. – С. 3–17.

чи не найголовніше: за своїм духом, за ознаками поетики повість “Без ґрунту” цілком відповідала характерному для періоду “Розстріляного відродження” модерністичному тренду. Притаманні тексту повісті В. Домонтовича, як і обох його романів, ознаки сенсового та поетикального пограниччя, зміщення оповідних планів і часопросторових ракурсів, розмитість контурів і оцінок у змалюванні характеру та поведінки головного персонажа, очевидний ухил у принагідних авторських міркуваннях про мистецтво в бік сучасних течій і шкіл<sup>1</sup> – усе це корелює з особливостями вочевидь “відродженського” прозового дискурсу. З урахуванням сказаного повість “Без ґрунту” можна назвати резонансним явищем, сказати б, запізнлим відгомном “Розстріляного відродження”. Це був останній твір В. Домонтовича, письменника славетної та трагічної доби, зрадженого й морально “розстріляного” агентом советських спецслужб В. Петровим...

Тепер – до Гоголя, або до “Гоголя”-інтертексту.

Його присутність у В. Домонтовича опосередковано мотивована інтересом *alter ego* письменника – Петрова-вченого до Гоголя (читаєч уже знайомий із його статтю про “Петербурзькі повісті” [19]), до гоголівської та близької гоголівській доби, до письменників, які в тій або тій формі та мірі пов’язані з Гоголем чи принаймні зіставні з ним у якихось параметрах. Для Петрова-літературознавця Гоголь – одна з ключових постатей у досліджуваній ним літературно-історичній простороні, подібно як Скворода, Шевченко, П. Куліш.

У В. Домонтовича, ерудита й “літературоцентрика”, ім’я Гоголя знаходимо поміж десятками літературних імен – від Макіавеллі, Гете та Гвідо де Верона до Пруста, Ніцше та Гамсуна, від Пушкіна й Лева Толстого до Єсеніна та Маяковського, від Шевченка та Лесі Українки до Рильського, Зерова й Костецького; ім’я Гоголя в цій шерезі присутнє (у кожному разі так видається на перший погляд) як побіжна згадка, як украплення, що вносить у прозовий дискурс якусь додаткову барву, нюанс, але не є обов’язковим.

Однак повторімо й підкреслимо: це лише на перший, і то поверховий погляд. Давши собі труд примусити думку перейти з емпіричного рівня на герменевтичний, відкриємо для себе таїну ріффатерівської “трансформації/перетворення” (див.: [20]) позірно “прохідної” деталі в семантично вагомий, багатозначний компонент модерністичної поетики. Виникає ефект творчого оприявнення отієї самої “вибіркової спорідненості”, що про неї ішлося вище, стосовно Хвильового (див.: СіЧ. – 2018. – №1. – С. 11–16).

...“Художник Корвин, високий і тонкий, подібний на розкриті ножиці, з гострим, як у Гоголя, носом...” Таким уперше постає перед нами один із головних персонажів роману “Доктор Серафікус”. На заввагу щодо гоголівського носа можна було б не звернути уваги як на випадкову, якби її не було повторено в авторському викладі через кілька сторінок: “Гострий ніс Корвина описав еліпсу й застиг у нерухомій напруженості”. І ще: “Він подивився на гострий, як у Гоголя, ніс Корвина...”. Потрійне повторення – таке навряд чи може бути випадковістю. В чому може бути його сенс?

Лейтмотив носа у творах Гоголя та в описах, зокрема його власних, зовнішності самого письменника давно завважений і прокоментований у критиці. Ніс, який “скидається на спілу сливу” в Івана Никифоровича та “три бородавки на носі” Агафії Федосіївни (“Повість про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем”)... “Величезний забруднений ніс” Пеппе, що, “як велика сокира, повис над губами і всім обличчям” (“Рим”)... Мотив

<sup>1</sup> Ці міркування дістали розвиток у філософсько-культурологічних есеях “емігрантського” В. Петрова (“емігрантського” – саме так, у лапках, бо справжнім емігрантом він не був, то була машкара агента), що друкувалися під псевдонімом Віктор Бер.

носа в листах Гоголя до М. П. Балабіної з Рима 1838 р. ... Трубні носові звуки від сякання Чичикова... Нарешті, кульмінація парадигмального сюжету – дивовижне зникнення носа з обличчя майора Ковальова, далі його, Носа, реінкарнація у вигляді поважного пана... До того ж ніс самого Гоголя був такий довгий і рухливий, що міг самостійно, без допомоги пальців, проникати в будь-яку, навіть найменшу табакерку... В. Набоков (цю ремінісценцію до жартівливого запису самого Гоголя до альбома Є. Г. Черткової взято з його лекції), – Набоков, щоправда, не схильний пояснювати Гоголів інтерес до “носологічної” теми надмірною довжиною його власного носа; він убачає тут “літературний прийом, притаманний брутальному карнавалюму гумору взагалі й російським жартам із приводу носа зокрема” [16, 32–33]<sup>1</sup>.

Є, однак, інші версії, одна з них, досить поширена, тлумачить тему носа як випадок фалічної символіки. Очевидці повідомляють, що на Венеційському карнавалі й нині можна зустріти маску з носом у вигляді ерегованого фалоса [14] – один із прикладів “брутального карнавалюму гумору”, що на нього посилається В. Набоков. До фалічної традиції зараховував повість “Ніс” психоаналітик І. Єрмаков, учень В. Сербського; один із піонерів психоаналізу в СРСР, він був репресований, закінчив життя в саратовській в’язниці. У своїх “Нарисах з аналізу творчості М. В. Гоголя” Єрмаков пов’язує символіку носа-фалоса з несвідомими вабленнями, з тим “страшним, темним, природним” у людині, яке оприявнюється у сновиддях (див.: [7, 169–188]). Гоголівська повість, за Єрмаковим, – це запис сну (“сон” – анаграма до назви твору), ґрунтованого на сюжеті з фалічним символом та його втратою Ковальовим, тобто кастрацією, на щастя для майора, позірною.

Версію І. Єрмакова я, не фахівець у галузі психоаналізу, не візьмуся коментувати за суттю (це вже зробили свого часу, і то належним чином, деякі “фахівці” в цивільному), вона цікава як підказка, що допомагає зрозуміти прихований сенс наведеної вище гоголівської деталі в “Докторі Серафікусі”. Гострий Корвинів ніс, що “застиг у нерухомій напруженості”, корелює з латентним, але досить виразним гомосексуальним мотивом у характеристиці стосунків художника з ученим-філологом Комахою в їхні молоді роки. “Вони були друзі <...> Ініціатива дружби належала Корвинові... Перемігши опір Серафікуса, Корвин не взяв, а віддався <...> Корвин нав’язав Комасі приязнь, почуття, дружбу, зустрічі, розмови, прогулянки <...> Спільні знайомі питали Серафікуса про Корвина: – А де ваша дружина? І в Корвина: – Де ваш чоловік?”<sup>2</sup>. (Мотив, який, до речі, кидає двозначний відсвіт на ще одну згадку в романі Гоголевого імені: професор Всеволод Михайлович Зуммер “читав доповіді про дружбу Гоголя з О. Івановим”<sup>3</sup>).

Отже, “Гоголь”, гоголівський інтертекст увіходить до тексту “Доктора Серафікуса”, сказати би, скоком-бокком, “із чорного ходу”, у зв’язку з гомосексуальним мотивом та як компонент сукупності еротичних сцен, деталей, натяків, що супроводжують епізоди залицяння Корвина до красуні Вер і незграбної поведінки закоханого в неї Серафікуса-Комахи, профана в

<sup>1</sup> У такому ж суто стилістичному плані, як літературний жарт, каламбур, тлумачили гоголівську метафору носа В. Виноградов [5, 33] і Андрей Белый [3, 24]. С. Бочаров, на відміну від згаданих дослідників, розглядає цю метафору в морально-філософському ракурсі (див.: [4]).

<sup>2</sup> В. Агеева звертає увагу на “звихнений”, хаотичний характер стосунків Комахи та Корвина: це “така собі сексуальна анархія”, коли Корвину доводиться “по черзі виступати щодо Серафікуса то в “чоловічій”, то в “жіночій” іпостасі” [1, 166]. Утім “іронічна інверсивність” гендерних ролей не скасовує самого факту нетрадиційних стосунків персонажів.

<sup>3</sup> Цей факт Гоголевої біографії став одним із приводів для припущень І. Єрмакова, пізніше С. Карлінського про гомосексуальні нахили письменника (див.: [7; 26]); про це писали також Е. Вайт, Б. Парамонов, Х. Маклейн, Д. Р. Лафер’єр. Незгоду із цими припущеннями висловлювали Ю. Манн, М. Вайскопф, І. Золотуський, Ю. Барабаш.

любовній науці, який боїться жінок та обмірковує спосіб завести собі дитину без участі жінки... Весь цей шар тексту є однією з типових ознак модернізму, вона різко відокремлює його від традиційних літературних течій, які уникали подібних девіантних ситуацій і тем.

Еротичних мотивів аж надто й у романі В. Домонтовича “Дівчина з ведмедиком”. Тут еротика, причім саме девіантними версіями, переплітається з феміністичною та ґендерною проблематикою, як-от в оповіді про знівечену долю дівчини Зіни, захопленої модними ідеями. Ця проблематика зближує (у певних межах) роман радше із творами Лесі Українки, Ольги Кобилянської, В. Винниченка, почасти популярного в ті часи на українській сцені Г. Ібсена, але не Гоголя; гоголівських інтертекстом чи бодай окремих емпіричних ознак у тексті цього роману немає, немає його й у підтексті.

Він знову з’являється в повісті “Без ґрунту”. І постає тут у новому контексті, на відміну від “Доктора Серафікуса”, поза всякою еротикою та без сексуальних девіацій.

Мотив метафоричного “Гоголя” як інтертексту виступає тут у “трикроковому” варіанті.

Спочатку епізод (перший “крок”), у якому ще немає самого Гоголя, немає навіть згадки про нього, є лише натяк, лише посилання – і то опосередковане – на “гоголівське” ім’я одного з персонажів. Це Петро Петрович Півень, етнограф і письменник, помітна постать у місті Дніпропетровську. Той факт, що цей персонаж – повний тезка Петра Петровича Петуха з другого тому “Мертвих душ”, одразу привертає увагу, однак погодьмося: такий збіг може виявитися випадковим; тим більше що зовні схожий на пасічника Півень, “в вишиваній сорочці й церакопівських штанах, вправлених у низькі халяви поруділих стоптаних чобіт”, людина бурхливого громадянського темпераменту, мало схожий на Петуха, особистість суто приватного ґатунку, російського поміщика старого поколю, любителя добре попоїсти й гостей нагодувати до оскоми, такого собі місцевого амфітріона. І все ж є щось, що зближує цих двох персонажів, це “щось” – схожість їхніх структурно-семантичних функцій в авторських задумах. Обоє, кожен по-своєму й у конкретних суспільно-історичних обставинах, утілюють патріархальне начало, “вчорашній день”: Петух є прихильником застарілих, дідівських методів ведення поміщицького господарства, Півень – один з останніх могікан народницької психології в національній свідомості, які ще якимось дивом збереглися в українському середовищі за советських часів.

“Крок” другий: слідом за Півнем, у ситуації конфліктної наради, присвяченої долі культурно-історичної пам’ятки, виникає ще одне гоголівське ім’я. Герой-оповідач, коментуючи витриману у вульґарному, ультралівацькому дусі промову демагога та пристосуванця Бирського, вдається до паралелі з Бобчинським як взірцевим прикладом безпринципної готовості прислужитися начальству, “випередити час, наперед виголосити те, що партія завтра кине як чергове, обов’язкове для всіх гасло”<sup>1</sup>.

І третій “крок” у напрямку до Гоголя. Заява Бирського про відмирання родини, що, мовляв, має стати гаслом “найближчого, зрештою, навіть чому б і не сьогоднішнього дня”, справляє на присутніх ефект шоку. Оповідь різко зупиняється: “Либонь, декому не вистачає більше повітря. Розз’явлені пащі. Хрипкий подих. Спазматичні зусилля проковтнути кам’яний тиск повітря”. Цей

<sup>1</sup> Щоправда, тут Бобчинський згадується у В. Домонтовича чомусь у парі з лермонтовським Печорінін (“сполучення <...> хижости й запобігливості”), це дивне зіставлення й така ж дивна характеристика лермонтовського героя видаються відгомном у свідомості героя-оповідача рапшівських літературних нормативів.

сюрреалістичний “стоп-кадр” проектується, за спостереженням Юрія Шереха, на знамениту німу сцену в фіналі “Ревізора” (див.: [24, 98]).

Далі в тексті повісті “Без ґрунту” формується – знову ж таки у зв’язку з “Гоголем” – типово модерністичний *трискладовий наратив*, у якому співіснують, переплітаються, то зближуючись і доповнюючи одна одну, то стикаючись і сперечаючись, три голосові партії – героя-оповідача, автора повісті й Гоголя. Сакральне число “3” наче покликане потвердити знаковий сенс і структуротвірну роль гоголівського чинника в системі поетики повісті.

Історія з нереалізованим проектом собору, який, за наміром проектанта, мав у рамцях концепції “Третього Риму” перевищити римський храм св. Петра, викликає в героя-оповідача плетиво думок про одвічну вітчизняну традицію – “Починати й не кінчати. Проектувати й не завершувати”, усвідомлення близькості нашому часові цієї історичної (та, гай-гай, для нас вічно актуальної) гоголівської теми. В оповідача народжується відчуття умовності часу: “Час опрозорується. Усувається спротив часу. Зсуваються події. Вчинки й люди, змальовані Гоголем, втрачають свій зв’язок з часом”. У цій “позачасовості” Гоголя, його універсалізм героєві-оповідачу відкривається гостро сучасний бік. “Він [Ростислав Михайлович. – Ю. Б.] міркує про гоголівську тему в сучасності, про те, що сучасність вклинюється в Гоголя”.

Це вже голос автора. Автор заявляє про свій намір “визначити коло зорових вражень, ідей і думок, крізь які пройшов в черговій послідовності його герой під час своєї подорожі”, та про їх зв’язок із гоголівською темою, також уточнити й підкріпити свої “побіжні й несталі” уявлення. Проте від такого визначення автор, як і його герой, ухиляється. Натомість він надає слово безпосередньо самому Гоголеві: оповідь переривається прямою інтертекстемою – добіркою цитат із “Мертвих душ”. У них ідеться про два приклади незавершеності: млин у маєтку Ноздрьова, який не працював через те, що “бракувало *пурхлиці*, на яку встановлюється верхній камінь, що швидко обертається на веретені”, і вмєбльовання кімнат у домі Манілова, де “раз у раз чогось бракувало” – то “пишної шовкової матерії” для обтяжки крісел (“крісла стояли обтягнуті простою рогожею”, і хазяїн щоразу застерігав гостя: “Не сідайте на ці крісла, вони ще не готові”), то в інших кімнатах бракувало самих меблів, все було “ще не готове”, про що з дня на день збиралися “завтра поклопотатися”...

Так у повісті “Без ґрунту” завершується трикроковий рух від упізнаного гоголівського *знака* (ймення) до *інтертекстуальної асоціації*, яка стає елементом авторської, модерністичної за своєю природою поетики. Її характерні ознаки – множинність точок зору та ракурсів зображення, переплетіння голосів героя-оповідача й автора, релятивність оцінок, момент недомовленості, незавершеності (“щенеготовості”) висновків, темпоральні зміщення; ці ознаки прийшли в текст повісті разом із “Гоголем” і *від* Гоголя.

Є ще один гоголівський компонент – інтертекст, який не лежить на поверхні, а прихований у *віддалених, неочевидних* асоціаціях. Подібний приклад із повісті В. Домонтовича “Без ґрунту” – паралель із фінальною сценою “Ревізора” – було наведено вище, щоправда без сутнісного розшифрування та визначення його природи, лише з посиланням на авторитетну думку Юрія Шереха. Тимчасом це якраз і є випадок “віддаленого” інтертексту, що оприявнюється (або *не* оприявнюється, в кого як виходить) у процесі розгортання гоголівських асоціацій. Цей приклад не поодинокий. Каркас повісті “Без ґрунту” побудований на традиційному для світової літератури мотиві подорожі; версії цього мотиву у В. Домонтовича та Гоголя (плетениця осіб, доль, характерів людей, які проходять перед Ростиславом Михайловичем і Чичиковим під час їхніх поїздок) зіставні зі структурного погляду. Подібно як і інваріантний сюжет

Філемона та Бавкіді, актуалізований Гоголем в історії старосвітського подружжя Товстогубів і вгадуваний, дарма що не названий, у розповіді героя-оповідача про напівзабутого поета Вітвицького та його дружину, підстаркувату провінційну красуню. Подібно як і мотив “безґрунтіства”, головний у повісті В. Домонтовича, він із граничною відвертістю оголюється в рефлексіях героя (“...я дивлюсь на далеке місто, де я не був з дитинства, і <...> відчуваю, що щось немов назавжди загублено і натомість не знайдено нічого”, – хіба не вчувається тут відгомін прихованого в підтексті гоголівської поеми мотиву безґрунтіства, внутрішньої порожнечі “херсонського поміщика” Чичикова?).

Чи є підстави, щоб означити подібні зближення як приклади інтертекстуальності, нехай і зі застереженнями – “віддаленої”, “неочевидної”, та все ж інтертекстуальності? Припускаю, що над формулюванням іще можна подумати, проте певен, що суть явища полягає саме в інтертекстуальності. Так, ці випадки не є простими для розпізнавання, осмислення, для знайдення адекватних означеному явищу дефініцій – хоча б через дво- (чи навіть більше) ступеневий характер “відстані” поміж явищами. Адже гоголівський первень інтегрується в той чи той текст зазвичай не прямо, а через “посередництво” архетипальних загальнолітературних чинників, прецінь можна сказати, що світові архетипи входять у сучасні тексти “через Гоголя”, в гоголівській версії. У цій непротій ситуації криються ризики надміру, перебільшення, простолінійних суджень і довільних висновків, але не помічати проблеми з огляду на ці ризики, обминати її, замовчувати не можна, якщо ми прагнемо повноти картини, якщо віддаємо перевагу рухові вглиб, а не ковзанню на поверхні.

...Такий іще один (після Хвильового) варіант присутності гоголівського асоціативного інтертексту в доробку представника українського модернізму.

Важливо звернути увагу на такий момент. Якщо у Хвильового та В. Домонтовича гоголівський первень виявляється на різних рівнях і в різних формах, то у випадку, який буде розглянуто нижче, йтиметься саме й лише про *асоціативний* інтертекст, “Гоголь” як *знак* – чи то номінативний, чи то у вигляді посилання, цитати, алюзії, ремінісценції – в цьому випадку відсутній або, скажу обережніше, практично відсутній.

### **Микола Куліш**

Ранні Кулішеві п’єси (“97” та “Комуна в степах”) витримані в традиційній, реалістично-побутовій манері, так само й пізніша – “Прощай, село”<sup>1</sup>. Натомість у комедійних, сатиричних творах – “Отак загинув Гуска”, “Хулії Хурина”, “Закут”, “Зона”<sup>2</sup>, “Мина Мазайло”, у трагікомедії “Маклена Граса”, останній із відомих нам п’єс Куліша, проглядають ознаки нової, експериментальної поетики, в якій засоби традиційної староукраїнської драми, інтермедії, вертепу поєднуються з елементами експресіонізму – однієї з головних течій у тогочасному європейському модерністичному театрі.

З високою мірою повноти й художньої переконливості риси поетики модернізму оприявнилися у двох вершинних Кулішевих п’єсах – “Народний Малахій” та “Патетична соната” (останню на час її появи сприймали в актуальному ідеологічному контексті – як альтернативу “Дням Турбіних” М. Булгакова<sup>3</sup>).

<sup>1</sup> На думку Юрія Шереха (Шевельова), свідка й активного учасника – як постійного зацікавленого глядача – театрального життя Харкова тих літ, “Від “97” – у стилі, що там не кажи, Карпенка-Карого – до “Маклени” дистанція як від Недригайлівки до Парижу” [24, 181].

<sup>2</sup> Зона – рослина-паразит, що псує достигле зерно.

<sup>3</sup> Ю. Лавріненко переказує (щоправда, без посилання на джерело) версію, за якою на офіційному прийнятті українських письменників у Москві в лютому 1926 р. “Куліш сміливо звернув увагу Сталіна на суперечність між заборонаю українських творів з національними ухилами і вільною російською шовіністичною пропагандою в [п’єсі] “Дні Турбіних” із сцени найбільшого театру Росії” [12, 650].

Якщо шукатимемо в Куліша “відлуння” – в будь-якій формі виявлені й із будь-якою мірою чіткості окреслені – гоголівських премодерністичних відкриттів, то слід передовсім звернутися саме до цих двох п’єс; якісь перегуки з Гоголем фахівці завважають і в інших Кулішевих творах, наприклад, іноді порівнюють “комедійку” (так означив жанр п’єси сам автор) “Хулій Хурина” з “Ревізором”, та вони все ж локальні, доста поверхові й узагалі перебувають поза межами модерністичної проблематики, на рівні звичайної подібності. Те саме можна сказати про “Мину Мазайла”.

Вже зазначалося, що в Куліша, на відміну від Хвильового, немає окремих міркувань про модернізм – ні про український, ані про європейський, у кожному разі їх не зафіксовано в його надрукованих текстах. Немає подібного роду міркувань і стосовно Гоголя. Хіба в комедії “Мина Мазайло” промайнуть імена Тараса Бульби, Остапа й Андрія, та ще репліка одного з персонажів, що, мовляв, Гоголь – “наш” (свого роду прелюдія до майбутніх дискусій на цю тему в середовищі післявоєнної української еміграції та й у сучасному гоголезнавстві), але думка, що криється за багатозначним займенником “наш”, не дістає в п’єсі розвитку, та й сама ота репліка не привертає особливої уваги через те, що належить не авторові чи головному герою, а другорядному персонажеві, кумедному у своєму провінційному українофільстві. “Мина Мазайло” – гостросатиричний твір, у якому актуальна для Кулішевого (й чи не більшою мірою для пізнішого, аж до сьогоднішнього) часу проблематика, зумовлена статусом української мови та русифікаційними процесами, висвітлюється на перетині двох алюзійно-ремінісцентних ліній, одна з яких пов’язана з перелицьованим мольєрівським сюжетом “міщанина-шляхтича”, друга – з інтермедійно-вертепною традицією національного комедійного театру. Під оглядом останньої можливі деякі паралелі з комедійними елементами в ранніх повістях Гоголя, однак наразі йтиметься лише про “посередницьку” функцію гоголівського елемента поміж п’єсою Куліша і традиційною староукраїнською драмою.

Що ж до “Народного Малахія”, то тут головним стрижнем, який наштовхує на зіставлення п’єси із творами Гоголя й може бути розглянутий як асоціативний гоголівський інтертекст, є архетип донкіхотства, парадигмальна для світового мистецтва тема високого божевілья, що зростає на живильному ґрунті гуманістичних інтенцій при повному ігноруванні реальної можливості їх здійснення і справді актуальних проблем людського життя.

...Біблійний Малахій був останнім пророком Старого Заповіту. Малахій Стаканчик, герой п’єси Куліша, листоноша, котрий мешкає з посімейством у Харкові, на вулиці Міщанській, у будинку №37, відчуває та позиціонує себе першим пророком нової, післяреволюційної доби. Він вирішує покінчити з колишнім життям, у якому “трепетав начальства”, “мухам дорогу давав”; тепер перед ним відкривається “даль голубого соціалізму”, для остаточної перемоги якого конче треба негайно здійснити реформу людини... Малахій має проект такої реформи, він звертається до “соціальних батьків” із Раднаркому з проханням прискорити реалізацію його проекту. Не діставши підтримки, Малахій оголошує себе наркомом, Народним Малахієм – “Нармахнаром” і як такий знаходить розуміння й повну підтримку з боку насельників божевільні, куди його відсилають із приймальні раднаркому. У фіналі Малахій, котрий остаточно втратив найменші залишки відчуття реальності (“Я – всесвітній пастух. Пасу череди мої. Пасу, пасу та й заграю...”), грає на дудці “якусь прекрасну голубу симфонію”.

Український “дон Кіхот” доби більшовицької революції...

В Кулішевій п’єсі є прозорі алюзії до роману Сервантеса, вони виявляються у спільному для донкіхотства та малахіанства утопізмі мислення, у

висловлюваннях і вчинках “Нармахнара”, в репліках персонажів, наприклад, у спогадах доньки Малахія Любуні, котра стала повією, про вітряки, які в її уяві та на тлі ситуації в борделі перетворюються на символи ворожих сил, що з ними божевільний Малахій має намір боротися подібно до свого славнозвісного іспанського попередника.

Критики по-різному прочитують і коментують історію небезпечного дивака з Міщанської вулиці, котрий з’їхав із глузду не під впливом лицарських романів, а через вибухову суміш “Біблії з Марксом”, акафіста з “Анти-Дюрінгом”, Ісуса з Леніним. Що це? Зла сатира на компартійну пропагандистську тріскотняву? Пародія на пишномовні та пустопорожні розумування про народжену революцією “нову людину”, на обіцянки-цяцянки про щасливе життя в комуністичному майбутті? А може, це мимовільне визнання автором втрати віри в ідеали революції, “голубого соціалізму”, націонал-комуністичних ілюзій, що ним він віддав данину, подібно як його друг Хвильовий? Чи те, й друге, й третє, а може, щось четверте? Остаточної відповіді немає, і навряд чи така, остаточна, буде. Але є усвідомлення того, що п’єсу Куліша з повним правом можна розглядати у світовій літературній шерезі творів, присвячених різним версіям архетипу донкіхотства – від Сервантеса до Джойса (див.: [13]), Сартра (див.: [25]) та Тичини з його поемою “Сковорода” (див.: [22]).

А Гоголь, чи може він бути названий у цій шерезі? І чи присутній “Гоголь” у “донкіхотському” контексті “Народного Малахія”?

Теза про типологічну схожість поміж “Дон Кіхотом” і “Мертвими душами” зазвичай потверджується в критиці посиланнями на паралелі структурного та сюжетотвірного рівнів – подорож як засіб побудови ланцюжка зустрічей, подій, людських облич тощо. Ці посилання, поза сумнівом, обґрунтовані, проте вони заторкують лише частку проблеми, полишаючи поза увагою *аспект змісту*. Архетипальні концепти Лицаря Печального Образу (Дон Кіхота) і Лицаря Користолюбства (Чичикова) це під структурним поглядом, зрозуміла річ, опозиційна пара, але під оглядом семантичним це ще й формула діалектичної двоєдності різноспрямованих екзистенційних векторів. Поміж “Мертвими душами” і “Дон Кіхотом” є не тільки структурна схожість, а й щось істотніше, важливіше, дарма що неочевидне, – зв’язок на *онтологічному* ґрунті. Обидва архітвори розташовані в єдиній і водночас дихотомічній духовній простороні бахтінського “великого часу”. Сократичний, із карнавальними елементами діалог поміж двома знаковими героями світової літератури, поміж високим і смішним у Сервантеса і “страхитливим і смішним у Гоголя” (означення М. Бахтіна) – це відтворений у художній формі конкретний випадок діалогоборотьби поміж добром і злом як віковичної дихотомії буття.

З подібним конкретним випадком, що належить до “великого часу”, зустрічаємося в “трагедійній” (“трагедійне” – ще одне характерно “кулішівське” жанрове автоозначення) історії про провінційного листоношу Малахія Стаканчика. Його драма – це не тільки його драма, це загальнолюдська, надто добре нами znana цивілізаційна драма нездійснених (і хтозна, чи здійснених?) спроб синів роду людського “реформувати” світ і самих себе. Задовго до “маленької людини” Стаканчика цю драму, цю трагічно нерозв’язну колізію добра і зла пережили великі реформатори світу – “... “смішний” Дон Кіхот, прониклий у таїну всесвіту Галілей, “викрадач вогню” в богів Прометей, чи й сам Бог Христос” (М. Наєнко) [17, 850]. Саме в такому – історіо- та філософському, антропологічному – контексті Кулішева п’єса може бути зіставлена з “Дон Кіхотом”, а через нього – і з Гоголем (момент зіставності чи незіставності *художніх рівнів* при цьому, звісна річ, не розглядаємо).



Утім не можна полишити поза увагою також інших ракурсів, у яких оприявнюються випадки асоціативної інтеграції гоголівських інтертекстом у Кулішів твір. На рівні *семантики* це допіру згаданий мотив “маленької людини”, охопленої несамовитою жагою самовивищення. Хіба щодо цього Малахій не є побратимом титулярного радника Аксентія Івановича Поприщина, котрий бачить себе “Фердинандом VIII”? Це пов’язані з темою божевільні прозорі паралелі: в Гоголя – “Іспанія”, населена “безліччю людей з виголеними головами”, метафора, що її багатозначний сенс виходить далеко за рамці департаменту, в якому раніше служив герой; у Куліша це знаменита харківська психіатрична лікарня “Сабурова дача” як образний аналог бюрократичної божевільні – “відділу РНК” та, зрештою, і самої РНК, цього “Олімпа пролетарської мудрості”, де засідають “соціальні батьки”<sup>1</sup>. На рівні *поетики* це зсуви планів та ракурсів; немотивовані сюжетними чинниками перебивання оповідної течії; хилитка грань поміж реальним та ірреальним, наративним та ігровим шарами; багатовимірність і багатовекторність хронотопного простору; позичене в бароко концептивне поєднання непоєднуваного; елементи концептуально-структурного та стилістичного оксиморона; нарешті, фантазмагорія, ґротеск, парадокс, абсурд, які виростають на ґрунті звичайності, повсякдення, впізнаваних соціальних та етнографічних ознак обстановки, побуту, атмосфери пограниччя (українського села та Петербурґа в Гоголя, сільського передмістя та столиці в Куліша). Достоту абсурдна постать “Нармахнара”, такі ж його ідеї та декларації (дарма що їх підживлюють факти, які можна спостерігати в реальному житті, втім, так само абсурдні), просторові координати, що в них існує та функціонує Малахій, – “клітка життя” і чулан у домі на Міщанській, потім приймальня раднаркому, завод (зустріч із “гегемоном”), божевільня...

Вистава “Народний Малахій”, здійснена 1927 р. Лесем Курбасом (сценографія Вадима Меллера, вихованця Мюнхенської академії, учня Антуана Бурделя) в харківському “Березолі”, ознаменувала вихід театру, який тривалий час залишався в рамцях народницької традиції, в просторінь європейського модернізму.

Абсурдистська складова наявна й у “Патетичній сонаті”, яку так само поставив Л. Курбас; режисер – це було закладено в поетиці літературного першоджерела – вдався до оксиморонного поєднання парадокса та ґротеску з романтичними, ліричними мотивами, з експресіоністичними засобами у стилі Ich-Drama А. Стріндберґа та багатозначною символікою. Символічним і відпочатково обтяженим абсурдом є вже місце дії п’єси – будинок, у якому на різних поверхах розташовані представники супротивних сил українського суспільства доби революції та громадянської війни. Парадоксальний образ героїні Марини: романтична самотня дівчина під звуки бетговенської музики мріє про кохання і вона ж виявляється радикальною націоналісткою, організатором повстанських загонів. Чудернацький характер, зигзаґоподібна поведінка притаманні оповідачеві – Я-Поету: перебуваючи “на горищі” бурхливого часу в стані містично-романтичної напівмаячнї, Ілько Юґа впродовж усієї п’єси умліває від любові до Марини, а у фіналі, загіпнотизований демагогією більшовика Луки, вбиває дівчину. Такий його, за характеристику з авторського епіґрафа до

<sup>1</sup> “Сабурова дача” (“Сабурка”) – знакова прикмета харківського міського простору, одна з найстаріших психіатричних клінік країни, розташована на території колишньої дачі генерала Петра Сабурова, намісника Катерини II на Слобідській Україні. В різні часи її пацієнтами (іноді позірними) були В. Гаршин, М. Врубель, В. Хлебников, В. Сосюра, “товариш Артём” (Ф. Сергєєв), Е. Лимонов (Савенко). Згадка про Сабурову дачу – суттєва деталь “харківського тексту” п’єси, вона маркує особний, столичний статус подій, що відбуваються. Як, до речі, й назва вулиці, на якій живе, до свого “переселення” на “Сабурку”, Малахій Стаканчик, – Міщанська, в післяреволюційні роки її було перейменовано на Громадянську, однак у свідомості харківських старожилів та в повсякденній мовленнєвій практиці вона досьгодні зберігає свою первісну назву.

твору, “незавидний <...> проте повчальний революційний маршрут”. Уся достота абсурдна “логіка” цього “маршруту” Я-Поета, подібно як і інших персонажів, як і п’єси в цілому, – не є вигаданим драматургічним прийомом епатажного плану. Це відтворений і творчо перетворений мистцем абсурд реальної історичної української драми тодішньої доби.

Під цим оглядом слід визнати доречними й загалом коректними (інша річ, чи завжди зберігається міра цієї коректності) спроби українських критиків (Я. Голобородько [6], В. Саєнко [21], В. Муқан [15]) зіставити обидві щойно розглянуті Кулішеві п’єси з європейською абсурдистською драмою С. Беккета, Е. Йонеско, Ж. Жене, С. Мрожека, М. Павича. На цьому аспекті ми не будемо затримуватися, повернемося до нашої головної теми, дарма що локальнішої, та наразі важливішої: наскільки правомірним є і наскільки плідним може бути пошук пунктів типологічного зближення модерністичних, зокрема абсурдистських, ознак у драматургії Куліша та Гоголя?

Перед тим два слова про хрестоматійні приклади з гоголівської прози, які передовсім спадають на пам’ять. Тітонька-дзвінниця Василина Кашпорівна зі сну Івана Федоровича Шпоньки, його численні дружини з гусячими обличчями – одна в капелюсі, друга в кишені, а одна так і “зовсім не людина, а якась шерстяна матерія”. Акакій Акакійович – жалюгідна й разом абсурдна істота, він “абсурдний *тому*, що він трагічний, *тому*, що він людина, і *тому*, що він був породжений тими самими силами, які перебувають у такому контрасті з його людськістю”. Цими міркуваннями В. Набоков підкріплює своє висловлене трохи раніше узагальнення: “Абсурд був улюбленою музою Гоголя...” [16, 125, 124]. І, звісна річ, Абсурд абсурдів – Ніс майора Ковальова, який зворохобив увесь Петербург...

Із драматургією Гоголя складніше. Після Набокова вже неможливо прочитувати “Ревізора” так, як прочитав цю п’єсу згадуваний Набоковим американський видавець: у ній, мовляв, “відбувається те, що...” і далі переказ за текстом; так, ніде правди діти, й ми зчаста прочитуємо її ще зі шкільних часів.

Сьогоднішня серйозна критика, розглядаючи Гоголеву драматургію в літературно-історичному контексті, виявляє широкий спектр типологічних зближень поміж нею та інноваційними тенденціями в європейській драмі й театральному мистецтві наступних після Гоголя десятиліть, включно з модерністичною драмою порубіжжя XIX – XX ст. (Стріндберг, Ібсен, Чехов, Гауптман, Леся Українка, Винниченко) й далі, аж до авангарду, зокрема до драми абсурдистської. Вже не сприймається як епатаж зіставлення алогічних, абсурдних, позбавлених чіткої мотивації дій і вчинків, засобу подвоєння персонажів (Бобчинський/Добчинський), кільцева, синонімічна архетипові кола композиція, нікого не шокує зіставлення цих структурних особливостей “Ревізора”, “Одруження”, “Гравців” із характерними рисами поетики абсурдистської драми, наприклад, із “Лисою співачкою” Е. Йонеско [9; 10; 11]. В новому світлі постають і можуть бути витлумачені по-новому, в премодерністичному – часом і в прелостмодерністичному – плані такі риси поетики “Гравців”, як “осібного роду пародійність”, “геніальна компліятивність” в організації сюжету п’єси, коли Гоголь удається до стереотипних, “упізнаваних” і легких для сприйняття драматургічних кодів, завдяки чому все, що відбувається на кону, набуває “абсолютної вірогідності в очах головного героя та гоголівського глядача” й водночас “дістає нову структурну функцію та новий сенс; при цьому впізнавання виявляється ілюзорним, вірогідність – позірною” [18, 96]. Дія п’єси, вчинки персонажів, їхні стосунки розгортаються в просторі й за принципами, які *видаються* реальними, тоді як насправді цей простір є ірреальним, а принципи розмиті, непевні, множинні.

Саме в цьому структурно-семантичному вимірі, в рамках проблематики, пов'язаної з новаторськими для його (та, як з'ясувалося, і для пізнішого) часу відкриттями Гоголя, видається можливим і коректним (ясна річ, за умови дотримання чітких меж та обґрунтованих критеріїв зіставлення) говорити – в типологічному плані – про елементи гоголівського інтертексту в М. Куліша. Ці елементи оприявнюються з правила не прямо, а через складний ланцюжок засобів опосередкування; інтертекст Гоголя-драматурга присутній у драмах Куліша тією мірою та в тій формі, в яких він є присутнім і творчо засвоєним у європейській модерністичній драмі, що до неї належать кращі п'єси Куліша. І відбувається на *інтегральному* рівні, як один із випадків виявлення глобальної літературно-історичної, ширше – загальнокультурної, цивілізаційної тенденції оновлення та збагачення форм художнього осягнення дійсності.

\*

Звісна річ, наведеними спостереженнями тема гоголівського інтертексту в українському модернізмі не вичерпується. В ракурсі означених і використаних вище методологічних підходів можуть бути розглянуті приклади гоголівського інтертексту (або його елементів) на різних рівнях і в тих або тих формах, зокрема в “дистанційній”, “віртуальній”, асоціативній, і то у творчості українських мистців-модерністів як 20-х років, доби злету й загибелі “Розстріляного відродження”, так і пізніших часів, про що скажемо конспективно.

Це, до прикладу, мотив подорожі як засіб відкриття та осягнення довкілля (суттю – світу, метафорою якого це довкілля виступає) в Майка Йогансена, українізованого харківського норвежця (“Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію”), мотив парадигмальний для світової літератури, в якій “Мертві душі” стоять в одній шерезі з “Одіссеєю”, “Божественною комедією” та “Дон Кіхотом”. Це з дитячих літ пам'ятний із “Тараса Бульби” архетип українського степу в того ж таки Йогансена, в Довженкових сценаріях, у “Вершниках” Яновського, в новелах Григорія Косинки... І корелятивні стосовно гоголівських петербурзьких повістей урбаністичні мотиви в широкій гамі суперечливих емоційних реакцій, у яких прийняття міста (“Вертеп” Любченка) й “безумна любов” до нього Хвильового (“Арабески”) перемережуються то суголосною з настроєм гоголівських європейських листів інтонацією настоороги та недовіри в романі Підмогильного “Місто”, то скепсисом і тривогою В. Домонтовича перед наступом індустріального міста на “ґрунт”. І сатиричні твори “ваплітян” (“Ревізор” та “Іван Іванович” Хвильового, “Хулії Хурина” Куліша, “Із записок Холуя” Сенченка). Це, нарешті, “гоголіана” Остапа Вишні, як фейлетонно-сатирична, так і лірична, особистісна.

У модернізмі третьої, емігрантської, хвилі ознаки асоціативного гоголівського інтертексту простежуються в прозі І. Костецького, зокрема у фантастичній історії про втрату людиною свого ймення (“Ціна людської назви”), близької до того ж абсурдистського ряду, що й пригоди петербурзького Носа; також у драматургії – у бароково-інтермедійній структурі драматургічного тексту (“Близнята ще зустрінуться”), де з'являються “актори модерного театру” з гоголівськими іменами – Хома Брут і Тиберій Горобець, у ситуативних алюзіях на “Вія” та цитатному посиланні на “Тараса Бульбу” (“Дійство про велику людину”). З постаттю Вія корелює Жовтий князь Василя Барки – одне з утілень апокаліптичного звіра, подібно як картини голодомору в однойменному романі – зі страхітливими фантазмагоріями у “Страшній помсті” (а ті й ті – з описами жахів у дантівському “Пеклі”). Юрій Шерех завважував гоголівські резонанси в генетиці та в жанровій природі повісті Т. Осьмачки “Старший боярин” (див. про це: [2]). У романі Ю. Косача “Еней та життя інших” згадка про Гоголя є приводом для

конфлікту поміж героєм, національно налаштованим українцем, і шовіністами – представниками російської еміґрації, але під структурно-семантичним поглядом це суто функціональний, сливе службовий момент, за яким, щоправда, стоять давні ідеологічні баталії про “українськість” автора “Сорочинського ярмарку” та “Мертвих душ” і його “русскість”. Як претензія на модерністичний підхід до гоголівської теми був, можна припустити, замислений інший Косачів текст, “Сеньор Ніколо”: колажна побудова оповіді, зсуви біографічних епізодів і часових площин, чергування нарративних шарів. Цей “модернізм”, однак, виявився позірним, обернувся звичайним сумбуром, свавіллям в оперуванні фактами, датами, цитатами, що не дає підстави сприймати його серйозно.

Наступні – за останні тридцять років – реінкарнації та трансформації модерністичного дискурсу в українській літературі (неопозитивізм, неомодернізм, постмодернізм) дають чимало прикладів того, як притаманна цим напрямкам інтертекстуальність утягує “Гоголя” у своє гравітаційне поле, перетворює різні його елементи на будівельний матеріал для експериментальної поетики. Цікавими під цим оглядом слід визнати такі, наприклад, явища, як “станіславський феномен”, літературне угруповання “Бу-Ба-Бу”; у творчості їх представників (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, Т. Прохасько, В. Єшкілев та ін.) критика завважує “посткарнавальний синдром”, “рекомбінаторику”, елементи геппенінґа, гри, сильну іронічну складову, наявність “стьобу”, “смалених” фактів і слівцець (див. про це, зокрема: [23, 129–179]). Ю. Шерех одну з пізніх (1996) своїх статей під назвою “Го-Гай-Го” присвятив типово модерністичній, виразно “європеїстській” прозі Ю. Андруховича, зокрема романові “Перверзія”. Друге “Го” в Шереховій тріаді – це зашифроване ім’я Гоголя, тим самим, з одного боку, наголошено на зв’язку роману Андруховича з традицією “Вія”, з другого – провадиться думка про його зіставність (ясна річ, із погляду естетичної тенденції, а не художньої ваги) з класичною літературною спадщиною; перше “Го” в тріаді означає Гофман, а “Гай” – Гайне.

Втім, гоголівський інтертекст в українському постмодернізмі заслуговує на окрему розвідку.

### **P. S.**

На завершення спробуємо коротко сформулювати висновки, які мають – якщо пощастить – мотивувати вибір і докладний розгляд теми, аргументувати її актуальність та перспективи подальшого дослідження.

Таких висновків означаю два.

Раз – що обраний підхід акцентує проблему тяглості традиції в українській літературі, виопуклює процес її (традиції) живої пульсації, отже, свідчить, що йдеться не про школярський перелік правил, а про гоголівські інтертекстуальні “відлуння” як *творчі імпульси*. Аналіз цих імпульсів надає тезі про літературно-історичну тяглість конкретного характеру: з одного боку, наочно спростовується поширене свого часу (почасти й до сьогодні) уявлення про буцімто “безбатченківську” природу модернізму, український модернізм постає не як відступник од класичної традиції, а як її спадкоємець – шукач нових шляхів, як закономірна ланка процесу тяглості; з другого – в доробку самого Гоголя виявляються поки що не розкриті й навіть по-справжньому не відзискані багатства естетичних і поетикальних сенсів.

Подібні сенси (це друге) криють у собі величезний інноваційний потенціал, який виступав і далі виступає чинником оновлення світового літературного процесу, *модернізації* художнього арсеналу, формування та утвердження нової поетики, не скутої нормативними приписами, не обмеженої самими лише міметичними засобами; це допомагає відкривати в навколишньому

світі процеси та співвідношення, які не лежать на поверхні, заглиблюватися у приховані шари людської свідомості та несвідомості, вловлювати “механіку” намірів і мотивацій. Гоголь, або “Гоголь” як метафора сукупності поетикальних засобів, що їх обирає письменник для втілення свого задуму, постає явищем, яке передувало модернізму, провіщало його, крило в собі передумови його виникнення. Гоголівська премодерністична поетика справила величезний вплив на найвидатніших представників цієї європейської, а в її рамках – української течії.

Задум розвідки полягав у тому, щоб виявити конкретні “точки” цього гоголівського впливу на український модернізм, форми, масштаби та міру його значущості як чинника утвердження української літератури в європейській, ширше – у світовій духовно-культурній простороні.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Агеєва В.* Поетика парадокса. Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. – Київ: Факт, 2006.
2. *Барабаш Ю.* “Всі ці слов’янисті та європісти...” Гоголівська тема у версії Юрія Шереха // Кур’єр Кривбасу. – 2016. – № 317, 318, 319.
3. *Белый Андрей.* Мастерство Гоголя. – Москва–Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1934.
4. *Бочаров С.* Загадка “Носа” и тайна лица // Гоголь: история и современность. – Москва: Советская Россия, 1985.
5. *Виноградов В.* Избранные труды. Поэтика русской литературы. – Москва: Наука, 1976.
6. *Голобородько Я.* Микола Куліш: сучасний погляд. – Харків: Основа, 2004.
7. *Ермаков И.* Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя (Органичность произведений Гоголя). – Москва – Петроград: Государственное издательство, 1924.
8. *Ермаков И.* Психодиагностика литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. – Москва: НЛО, 1999.
9. *Ищук-Фадеева Н.* “Ревизор” Гоголя – между прошлым и будущим [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/1669/>
10. *Ищук-Фадеева Н.* Событие в системе драматических категорий (“Женитьба” Н. Гоголя) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027599>
11. *Кан Ын Кен.* Особенности драматургической поэтики Н. В. Гоголя: комедия “Женитьба”. Автореферат диссертации [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/osobennosti-dramaturgicheskoi-poetiki-n-v-gogolya-komediya-zhenitba>
12. *Лавриненко Ю.* Література вітаїзму // Розстріляне відродження. Антологія 1917–1933. Поезія – проза – драма – есей. – Париж: Instytut literacki, 1959.
13. *Ласло-Куцюк М.* Маски Миколи Куліша // *Ласло-Куцюк М.* Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ століття – Бухарест: Критеріон, 1980.
14. *Лисина А.* Фаллос вместо носа [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ru.tsn.ua/blogi/themes/tourism/fallos-vmesto-nosa-421076.html>
15. *Мукан В.* Поетика драми абсурду у п’єси М. Куліша “Патетична соната” // Літературознавчі студії. – Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Інститут філології. – Київ: Видавничий дім Д. Бурого. – Вип. 35. – 2012.
16. *Набоков В.* Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. – Москва: Независимая газета, 1996.
17. *Наєнко М.* Художня література України. Від міфів до модерної реальності. – Київ: Видавничий центр “Просвіта”, 2008.
18. *Падерина Е.* К творческой истории “Игроков” Гоголя: история текста и поэтика. – Москва: ИМЛИ РАН, 2009.
19. *Петров В.* Петербургські повісті Гоголя // *Гоголь М.* Твори: У 5 томах. – Київ – Харків: Література і мистецтво, 1932. – Т. IV.
20. *Риффатер М.* Критерии стилистического анализа // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвостилистика. Вып. VIII. – Москва: Прогресс, 1978.
21. *Саєнко В.* Поетика драми “Народний Малахій” Миколи Куліша // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія “Філологічні науки”. – 2013. – № 2 (6).
22. *Танюк А.* Драма Миколи Куліша // *Куліш М.* Твори: В 2 томах. – Київ: Дніпро, 1990. – Т. 1. П’єси.
23. *Харчук Р.* Сучасна українська проза. Постмодерний період. – Київ: Видавничий центр “Академія”, 2008.
24. *Шерех Ю.* Поза книжками і з книжок. – Київ: Видавництво “Час”, 1998.
25. *Щербина С.* Сартр і Куліш // Листи до приятелів (Нью-Йорк). – 1966. – Кн. 3-4.
26. *Karlinsky S.* The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. – Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1976.

Отримано 29 жовтня 2017 р.

м. Москва