

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ Г. С. СКОВОРОДИ**

На правах рукопису

КУЦЕНКО МАРИНА МИКОЛАЇВНА

УДК: 821.161.2-3

**ДЗЕРКАЛЬНО-СИМВОЛІЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ РЕАЛЬНОСТІ
В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:

Хоменко Галина Іванівна,
кандидат філологічних наук, доцент

Харків – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Художня проза Миколи Хвильового як об’єкт літературознавчих студій. Досвід її психоаналітичного прочитання	8
Висновки до розділу 1.....	35
РОЗДІЛ 2. Жак Лакан і феномен дзеркально-символічного освоєння реальності в сучасній гуманітаристиці	37
Висновки до розділу 2.....	64
РОЗДІЛ 3. Формування «ідеалу-я» як модус дзеркальної трансформації реальності в текстах Миколи Хвильового	65
3.1. Утілення травматичного розриву з Реальним в амбівалентному образі матері.....	65
3.2. Досвід імагіональних ідентифікацій Его на шляху до цілісності.....	75
3.3. Фантазм/агальма «загірної комуни» як субститут Реального.....	95
Висновки до розділу 3.....	107
РОЗДІЛ 4. Домінація «я-ідеалу» в символічному структуруванні реальності Миколою Хвильовим	109
4.1. Псевдонімізація як спосіб дистанціювання від батьківського мовного досвіду.....	109
4.2. Іронічно-фігуративна самопрезентація письменника.....	129
4.3. Метафорична й метонімічна реалізація проекту суб’єктивної реальності.....	143
4.4. Фрагментарне письмо як сфера проявлення/приховування Реального.....	159
Висновки до розділу 4.....	182
ВИСНОВКИ	183
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	189

ВСТУП

Микола Хвильовий – постать, без якої нині важко уявити український літературний процес початку ХХ століття. Прозові твори Хвильового виводили вітчизняну літературу на новий, європейський рівень і стали зразком для цілого покоління письменників. Закономірним є інтерес сучасних дослідників до цієї особистості та ряд глибоких досліджень, здійснених, зокрема, Вірою Агєєвою, Юрієм Безхутрим, Григорієм Грабовичем, Тамарою Гундоровою, Нілою Зборовською, Максимом Нестелєєвим, Соломією Павличко, Андрієм Печарським, Леонідом Плющем, Мартою Руденко, Олегом Соловєєм, Аліною Узунколевою (Землянською), Галиною Хоменко, Юрієм Шаповалом, Юрієм Шевельовим. Утім Хвильовий є одним із тих письменників, які відверто запрошують читача до нескінченної інтерпретації та співтворення тексту. Кожна студія розкриває лише певну грань особистості Хвильового, пропонує один варіант прочитання його творчості й одночасно породжує нові питання, вказуючи на широке поле недослідженого, на можливості нових інтерпретацій.

Актуальність розвідки співвідноситься з органічною необхідністю динамічного прочитання творчості Миколи Хвильового, її важливих точок, одна з яких – глибинні закони пізнання та перетворення реальності в художньому тексті.

Сам Хвильовий спрямовує дослідників до психоаналітичного відчитування цієї проблеми: у його модерних творах яскраво простежується вияв глибинних структур несвідомого, а ім'я Зігмунда Фрейда фігурує в памфлетах серед авторитетів, до яких письменник звертався у своїй діяльності. У вітчизняному літературознавстві вже сформувався досвід фрейдівської рецепції Миколи Хвильового, представлений працями Ніли Зборовської, Максима Нестелєєва, Соломії Павличко, Андрія Печарського. Проте й досі не існує повномасштабної психоаналітичної розвідки, присвяченої Хвильовому: письменник розглядається в контексті загального психологічного портрета доби.

Перепрочитання самого Фрейда, запропоноване французьким психоаналітиком Жаком Лаканом, дозволяє глибше зануритися у фрейдівські коди

Хвильового, які фіксують співвідношення реальності й тексту. Лаканівська методика забезпечує відхід від біологізму, зміщення акцентів із сексуального життя у сферу мови, відношень поняття й символу, скеровує до аналізу тексту як творення суб'єктивної реальності внаслідок взаємопроникнення уяви (дзеркального рівня пізнання) та автономної системи мови (сфери Символічного), а отже, відкриває нові перспективи прочитання творчого доробку письменника.

Обраним методом зумовлена відмова від традиції пов'язувати кожен параграф дисертації з окремим твором (за винятком підрозділів, присвячених проблемам, які вимагають безпосереднього аналізу текстових фрагментів). Художня творчість Хвильового розглядається як єдина текстова реальність, єдиний «твір про себе», усі частини якого структуруються одними й тими ж уявними конструкціями автора та особливостями письма. Розгляд цих найважливіших структурних компонентів у різних творах дозволяє простежити їхню генезу, визначити співвідносність між феноменами, що належать до Уявного, та явищами зі сфери Символічного.

Лаканівська методика дає можливість сформулювати цілісне філософське бачення творчості Хвильового, наблизитися до розуміння її природи. Разом з тим необхідно зазначити, що світи письменника й філософа не можуть бути тотожними: не всі аспекти творчості Хвильового пояснюються за допомогою структурного психоаналізу і не всі пункти цього вчення доречно застосовувати до аналізу творчості письменника. Тому роботу було структуровано так, щоб у центрі опинилися ті порушені Хвильовим проблеми, які можуть знайти пояснення в межах психоаналізу Лакана.

Метою дисертації є прочитання художньої прози Миколи Хвильового як дзеркально-символічного проекту (взаємодії фантазії і власне мови), визначення особливостей текстової реальності письменника й основних засобів художньої трансформації дійсності, спроба пояснення психічних причин цих феноменів.

Поставлена мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

- окреслити закономірності рецепції художньої прози Миколи Хвильового в історії літературознавчої думки, простежити досвід її психоаналітичної призматичності;

- розглянути концепцію структурного психоаналізу Жака Лакана, міру її дослідження та досвід використання в літературознавстві;
- проаналізувати сутність творчості Миколи Хвильового на рівні перетину двох форм діяльності: дзеркальної та символічної, уяви й мовлення;
- репрезентувати процес формування «ідеалу-я» як визначальний на дзеркальній стадії трансформації реальності;
- розглянути феномен розриву з матір'ю і втрати Реального як вихідний пункт становлення Его;
- простежити простір уявних ідентифікацій письменника з постатями світової культури та літературними персонажами;
- розкрити образ «загірної комуни» як фантазматичний об'єкт бажання Миколи Хвильового;
- показати визначальну роль Іншого в символічній побудові суб'єктивної реальності;
- здійснити аналіз прагнення особистості відмежуватися від ідентичності, нав'язаної «Іменем Батька», в акті псевдонімізації;
- висвітлити особливості мовної репрезентації авторського «Я», які роблять його відмінним від уявної конструкції Его;
- розкрити метафорично-метонімічну деформацію реальності та уяви, виражену в концепті «запаху слова»;
- розглянути особливості стилю, художні й графічні прийоми як способи відкриття/приховування суб'єктивної істини.

Об'єктом дослідження є художня проза Миколи Хвильового.

Предмет дослідження – точки, які фіксують множину способів дзеркально-символічного освоєння реальності в текстах Миколи Хвильового.

Теоретико-методологічну основу розвідки становлять праці психоаналітиків Ернста Кречмера, Жака Лакана, Дмитра Ольшанського, Зігмунда Фрейда; літературознавців Григорія Грабовича, Тамари Гундорової, Ніли Зборовської, Леоніда Плюща, Галини Хоменко; лінгвіста Олександра Потєбні; філософів Віктора Мазіна, Валерія Подороги.

Методом дослідження, що забезпечує розв'язання поставлених завдань, є структурний психоаналіз у версії Жака Лакана. За допоміжні правлять класичний психоаналіз Зіґмунда Фройдя як джерело лаканівського методу (зокрема задля пояснення психічних явищ, які знайшли вираження в текстах, біографічними моментами), текстуальний аналіз Ролана Барта як трансформація структуралізму в постструктуралізм (з метою прочитання окремих новел), а також компаративний аналіз (для співставлення аналізованих структур у різних текстах Хвильового та у творах його сучасників).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що художня проза Хвильового вперше розглядається як сфера трансформації письменником реальності за посередництва механізмів уяви та символічної діяльності; на рівні структури текстів і окремих слів простежуються основні особливості цієї трансформації та визначається її загальна спрямованість на пошук власного Реального як істинного бажання особистості.

Теоретичне значення дисертації. Розвідка відкриває перспективу нового осмислення природи творчості Миколи Хвильового та модерних митців загалом.

Практичне значення дисертації. Результати дослідження можуть бути використані у викладанні університетського курсу історії української літератури ХХ століття, підготовці спецкурсів та спецсемініарів, а також при написанні курсових і дипломних робіт.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах плану наукової роботи кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди за проблемою «Концепція “Людина-світ” в українській літературі ХХ століття». Тему дослідження затверджено на засіданнях кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (протокол № 3 від 23 жовтня 2012 року), вченої ради Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (протокол № 6 від 25 жовтня 2012 року) та узгоджено на засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми

«Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 1 від 26 лютого 2013 року).

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації викладені та обговорені в доповідях на Всеукраїнській науковій конференції «Микола Куліш і Розстріляне Відродження» (Херсон, 2012), Всеукраїнських наукових читаннях, присвячених творчості Миколи Хвильового (Харків, 2013), XII Міжнародній конференції молодих вчених (Київ, 2013), Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Письменник в умовах заблокованої культури» (Кременець, 2013), I науково-культурній акції «Квадратура трикутника: чотири дні з Хвильовим» (Харків, 2013), VII Оломоуцькому симпозиумі українців Середньої і Східної Європи (Оломоуц, 2014), II Міжнародній науково-культурній акції «Квадратура трикутника: чотири дні з Хвильовим» (Харків, 2014), Міжнародній науковій конференції «Аналіз та інтерпретація тексту у світлі сучасних методологій» (Луцьк, 2015), III Міжнародній науково-культурній акції «Квадратура трикутника: чотири дні з Хвильовим» (Харків, 2015), Міжнародній науковій конференції «Художні модули хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі» (Мелітополь, 2016).

За темою дисертації опубліковано 11 наукових статей, із них 6 – у фахових виданнях, 1 – у закордонному.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел (263 позиції). Повний обсяг студії – 213 сторінок, із них 188 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1
ХУДОЖНЯ ПРОЗА МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО
ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЙ.
ДОСВІД ЇЇ ПСИХОАНАЛІТИЧНОГО ПРОЧИТАННЯ

З часу появи перших прозових творів Миколи Хвильового й до наших днів інтерес до цієї постаті лишається незмінним, що свідчить як про високу художню цінність, багатогранність і нерозгаданість творчості письменника, так і про її ідейну суперечливість. Попри численну кількість робіт, присвячених Хвильовому, багато питань, що стосуються його життя й творчості, залишаються відкритими. Сумніву підлягають навіть такі, здавалося б, тривіальні речі, як визначення року видання першої збірки новел «Сині етюди»: загальноприйнято датувати її 1923 роком, хоча збереглися примірники, де на титульному аркуші значиться 1922 р. [див.: 208]. Різні дати наводять і автори рецензій на цю збірку: Олександр Білецький («Шляхи мистецтва», 1923, лютий) та Михайло Могилянський («Нова громада», 1923, вересень) зазначають 1923 р. [див.: 9, с. 59; 119, с. 37], а Юрій Меженко («Книга», 1923, січень-лютий) – 1922 [див.: 109, с. 49]. Більш того, у тому ж номері журналу «Шляхи мистецтва», у якому розміщено рецензію Білецького, є стаття Ю. Меженка «Творчість Миколи Хвильового», яку автор датує «січень 1-12/1923 р.» [110, с. 59], і в ній уже розглядається збірка новел. 1922 як рік видання «Синіх етюдів» вказує й Олександр Дорошкевич у «Підручнику історії української літератури» [див.: 43, с. 304].

Загадковість постаті Хвильового посилюється неоднозначним ставленням до неї читачів та науковців. Його новели одразу привернули до себе увагу. Рецензії на «Сині етюди» засвідчують, що критики сприйняли цю збірку як прорив, поворотний пункт, навіть революцію в історії вітчизняної літератури [див.: 9; 109; 119]. Тому Олександр Білецький і назвав Хвильового «основоположником справжньої нової української прози» [10, с. 137–138]. Подібні думки зустрічаються й у роботах Миколи Чиркова та Агапія Шамрая [див.: 228, с. 44; 229, с. 80], а Євген Маланюк схильний вважати «Сині етюди» винятковим явищем не лише в українській, а й у

світовій літературі [108, с. 264]. Критики в один голос називали Хвильового найталановитішим серед белетристів нового покоління [див.: 43, с. 323; 48, с. 370; 98, с. 10; 247, с. 27]. Та вже за кілька років творчість письменника стали піддавати негачії як заангажовані радянські критики й автори масової літератури (Денис Галушко [22], Євген Гірчак [25], Володимир Затонський [54], Іван Кириленко [68], Володимир Коряк [73], Сергій Пилипенко [141–142], Андрій Хвиля [215], Самійло Щупак [242], Григорій Яковенко [246] та ін.), так і представники авангарду (Гео Шкурупій [236–237]). Дехто навіть поспішив визнати помилковими свої перші прихильні відгуки про Хвильового [див.: 73, с. 399]. Окрім опублікованих у періодиці звинувачень, писалося й чимало анонімних доносів, про які стало відомо після розсекречення архіву ГПУ УСРР.

Кардинально різні думки існували й стосовно якісного рівня текстів письменника: якщо для Юрія Шереха (Шевельова) творчість Хвильового «виводила українську літературу й українську людину з провінційності і ставила її віч-на-віч із світом як рівного партнера» [232, с. 66], то Гео Шкурупій заперечує її європейськість, розглядаючи як зразок ненависного Хвильовому «хуторянства» [див.: 236] (щоправда, у цих закидах автор виказує заздрість до визнання колеги, на його думку, не заслуженого).

Утім негативні відгуки опонентів не завадили Хвильовому зайняти чільне місце в літературному процесі 20–30-х років ХХ століття. Представники тогочасної критичної думки констатували, що його творчість визначила стиль і напрям, основне коло тем цілого покоління радянських письменників, породила численні наслідування, часто суто механічні [див.: 10; 40; 61]. Те, що письменник був кумиром і натхненником літературного юнацтва, засвідчують також висловлювання його сучасників: Миколи Куліша, Аркадія Любченка, Петра Панча. На впливовості Хвильового наголошував і Юрій Смолич: «В свій час впливи Хвильового були значно більші, ніж Кулішеві <...> Очевидно, причина тому – і в своєрідних обставинах тогочасного літературного життя, і в знадливості літературних гасел, які при початку кидав Хвильовий, і в самій виключній вольовості натури Хвильового» [176, с. 65]. На жаль, маємо засвідчити, що з різних причин, зокрема політичних,

розквіту «нової прози», який передбачав Білецький, не відбулося, тож, попри наявність численних епігонів, Хвильовий залишився і її «першопрохідцем», і найкращим представником.

Хвильового цілком справедливо можна вважати не лише зразком для тогочасних українських письменників у художньому плані, а й ідейним лідером. За словами І. Сенченка, «більшість того, що хвилювало літературну суспільність 20-х років, походило від Хвильового, він був ініціатором створення не менш як з півдесятка літературних організацій» [167, с. 550]. Серед них – «Урбіно», «ВАПЛІТЕ», «ПРОЛІТФРОНТ», редакторський колектив журналу «Літературний ярмарок». Значний резонанс мала розпочата Хвильовим літературна дискусія 1925–1928 років, яка продовжила українську традицію полемічної літератури. Обговорюючи нагальні питання шляхів розвитку радянського мистецтва слова, його естетичної вартості, учасники не гребували застосуванням особистих образ і звинувачень в ідеологічних ухилах. «Літдискусія ствердила наочно, що за нею криється політдискусія», – підсумував опонент Хвильового Сергій Пилипенко [141, с. 2]. Як відомо, навіть особисто Сталін висловлював занепокоєння з приводу памфлетів Хвильового [див.: 179, с. 487–488].

Попри те, що після смерті письменника його діяльність була офіційно засуджена, а творчість, за словами Григорія Костюка, «представлена як прикрий негативний епізод, що належить до периферії і цілковитого забуття» [77, с. 59], постать його стає справді культовою. Про це свідчать хоча б імена письменників, які присвятили йому свої художні твори: Михайло Драй-Хмара, Володимир Сосюра, Максим Рильський, Павло Филипович, Василь Стефаник, Павло Тичина. Кумиром свого героя зображує Хвильового Іван Багряний у романі «Сад Гетсиманський» [див.: 5]. Культ Хвильового розвинувся насамперед у колах української еміграції. Володимир Винниченко [21], Олена Теліга [187], Євген Маланюк [108] – найвідоміші серед літераторів української діаспори, для яких образ письменника став уособленням національної ідеї, волі до боротьби. Попри певні ідейні суперечності з Хвильовим, сприймав його як борця за національну ідею й Дмитро Донцов. «Його останній жест – зостанеться страшним ударом для облудної політики

Росії на Україні» [42, с. 94], – так відгукнувся Донцов на самогубство Хвильового. Щоправда, деякі представники української діаспори виражали сумніви стосовно того, що цей вчинок став «ударом» для радянської влади. Так, наприклад, на думку Романа Рахманного, і Хвильовий, і Скрипник своїми самогубствами лише ускладнили процес встановлення історичної правди про злочини керівників СРСР, не залишивши про них свідчень [див.: 156]. Однак маємо підстави стверджувати, що сам письменник дійсно вважав самогубство певною місією, єдиним способом гучно висловити свій протест. У матеріалах ГПУ знаходимо свідчення, згідно з якими Хвильовий ще 1927 року нібито казав, що ладен накласти на себе руки, аби показати світу, що діється в СРСР [див.: 151, с. 31–32]. Саме так його крок і сприйняло суспільство, у чому можна переконатися хоча б зі статей, присвячених пам'яті Хвильового [див.: 42; 62; 78; 84; 108; 235]. Автори цих і багатьох подібних робіт розцінюють вчинок письменника як відгук на трагедію народу, принесення себе в жертву, своєрідну демонстрацію протесту, попри те, що в офіційній пресі й промовах це самогубство було названо безглуздом і недоречним та засуджувалося «як вияв легкодухости, зневіри, як брак належного клясового гарту» [68, с. 142]. Різко негативні відгуки радянської критики й статті опонентів Хвильового в літературній дискусії, у яких письменникові закидали песимізм, занепадницькі настрої, націоналістичні ухили й фашизм, тільки сприяли героїзації Хвильового серед національно свідомих українців. Утім у той же час на еміграції існуло й протилежне русло міфологізації постаті письменника: створення образу «московського чекіста», «провокатора», «донощика», «наклепника», «колабораціоніста» тощо [див.: 53; 144; 203], або ж – письменника, який у перший період творчості «справді шукав за українською національною правдою» [156, с. 22], але «зламався» під тиском влади. Тенденція до очорнення Хвильового існує і в сучасному літературознавстві [див.: 15]. Наразі про обидва образи письменника можна говорити як про міфологізовані, оскільки вони спираються переважно на прочитання художніх і публіцистичних творів і в них не наводяться достовірні факти його зв'язку ані з ЧК, ані з українськими націоналістичними організаціями.

Попри тривале замовчування, ім'я Миколи Хвильового нині повернено із забуття, його твори мають широке коло читачів і включені до шкільної програми. Наявні й кілька екранізацій 1990-х років: кінотрилогія, знята режисером Олександром Муратовим за мотивами «Повісті про санаторійну зону», «Сентиментальної історії» та роману «Вальдшнепи», фільм Ольги Володіної «Я той, хто є» (за мотивами новели «Я (Романтика)»).

У науковому середовищі Хвильовому цілком справедливо відводять місце поміж найбільш глибоких і загадкових українських письменників. Існують різні періодизації історії вивчення його життя та творчості, але при порівнянні кількох із них стає очевидним, що за основу беруться одні й ті ж самі точки: критика сучасників митця, переважно заангажована (від появи перших публікацій до середини 30-х років ХХ ст.), період, коли твори Хвильового були заборонені в СРСР (1930-ті – 1980-ті роки), та відновлення інтересу до його постаті й поява неупереджених досліджень (від 1980-х і до сьогодні) [див.: 124; 191; 201]. Окремою групою є праці представників української діаспори та іноземних науковців, які не підпадають під цей поділ.

Логічною є й класифікація досліджень за тематичним принципом: біографічні розвідки, аналіз публіцистики Хвильового та студії, присвячені художнім текстам. В останній категорії доцільно виділити кілька підрозділів: аналіз творів як ідейних маніфестів; дослідження, присвячені формально-стильовим особливостям; комплексний літературознавчий аналіз; лінгвістичні дослідження; міждисциплінарне прочитання текстів тощо.

Перші дві з означених груп є важливим допоміжним матеріалом для студій художньої прози Хвильового, особливо – психоаналітичного спрямування, оскільки дають змогу створити уявлення про джерела творчості, особистість письменника, його рецепцію сучасниками.

Відтворенню біографії Хвильового та його ролі в громадському житті присвячено досить багато робіт, серед їх авторів – О. Ган (Павло Петренко) [23], Микола Жулинський [52], Григорій Костюк [77], Ростислав Мельників [111], Володимир Панченко [135], Людмила Турчина [188–189], Юрій Шаповал [230].

Вагомим кроком стало розсекречення матеріалів ГПУ УСРР та створення на їх основі документального фільму [див.: 151]. Цікавим біографічним матеріалом є й спогади письменників, які безпосередньо спілкувалися з Хвильовим: Аркадія Любченка [102–103], Івана Сенченка [167], Юрія Смолича [176].

І наукові розвідки, і спогади сучасників, засвідчують неоднозначність постаті Хвильового та її містифікацію. Як зазначають біографи, сам письменник не любив розповідати про своє минуле навіть найближчим друзям [див.: 23; 77]. Недостатність достовірних біографічних свідчень спричинила те, що не всі факти й деталі досліджень збігаються, більш того, вони часто суперечать одне одному. Сумнівам піддають навіть походження письменника (Пантелеймон Василевський) і факт його самогубства (Віталій Шевченко) [див.: 188], та найбільшими «білими плямами» біографії Хвильового є приналежність/неприналежність до ЧК, служба в армії, діяльність у часи громадянської війни. Так, наприклад, за свідченнями О. Гана, Хвильовий брав безпосередню участь у громадянській війні, навіть організував власні повстанські загони [див.: 23, с. 27–28], але спогади інших сучасників-земляків письменника – В. Коваленка та П. Шигимаги – піддають це твердження сумніву [69; 233]. В «анонімному відгуку про творчість Хвильового» із архіву ГПУ зазначається, що 1914 року майбутній письменник узагалі unikнув призову до армії, ставши робітником ХПЗ [див.: 151, с. 199]. Ці твердження суперечать свідченням самого Хвильового, який згадує в листі до М. Зерова війну як «три роки Голгофи» [212, с. 852] та підтверджує факт фронтового минулого в автобіографії. Утім жодне джерело не можна беззастережно вважати достовірним, оскільки вони не є неупередженими. Шигимага й Коваленко спростовували поширену думку про Хвильового-чекіста, Хвильового-вбивцю, О. Ган героїзував постать письменника, анонімний інформатор – навпаки, прагнув створити його непривабливий образ, сам Хвильовий писав автобіографію для партійної «чистки». До того ж розбіжності в біографічних даних можна пояснити ще й слабкою пам'яттю очевидців або ж схильністю самого письменника до містифікації історії власного життя. Спогади про життя, смерть і похорон Хвильового теж містять

численні розбіжності, які свідчать не так про вади пам'яті очевидців, як про міфологізоване сприйняття його постаті.

Аналіз творчості письменника містить не менше суперечностей, ніж реконструкція його біографії. Незважаючи на високі оцінки саме художнього стилю, які отримала вже перша збірка новел Хвильового, науковому дослідженню довгий час підлягали переважно ідеологічні положення. Осмислення ідей письменника, виражених у його памфлетах, почалося ще в ході «літературної дискусії». Так, наприклад, актуальність піднятих Хвильовим проблем тогочасного літературного життя та заслугу письменника, який мав мужність винести їх на обговорення, відзначали Олександр Дорошкевич і Микола Зеров [див.: 44, с. 62; 61, с. 113]. О. Білецький висловлював сподівання, що памфлети Хвильового спонукатимуть письменників підвищувати якісний рівень власних творів [див.: 10, с. 138]. Нині публіцистика Хвильового розглядається багатьма дослідниками, серед яких Петро Голубенко [26], Ральф Гьобнер [254], Олег Ільницький [256], Лідія Кавун [64-65], Григорій Костюк [77], Ігор Михайлин [116], Раїса Мовчан [118], Альберт Новацький [259], Соломія Павличко [133], Юрій Шевельов [231-232], Мирослав Шкандрій [234; 262]. Погляди письменника як філософські ідеї вивчають Георгій Вдовиченко [20] та Валерія Левіна [99]. Існують і дослідження, присвячені засобам публіцистичної виразності, а саме – робота Антоніни Микитенко [112]. Досвід вивчення публіцистики Хвильового становить інтерес для психоаналітичного дослідження тим, що особливості маніфестації письменником своїх ідей особливо відчутно виявляють мінливість його мислення, двоїстість, «напругу між прихильністю і відразую» [234, с. 35] до одного й того ж явища.

Ще 15-20 років тому Хвильовий вважався малодослідженим письменником, науковці працювали переважно над створенням загального огляду його життя та творчості, поверненням його творів до читача. Тільки від двохтисячних починається активне й детальне вивчення різноманітних аспектів творчої діяльності Хвильового, що триває й до сьогодні. Нині огляд усіх численних праць, присвячених постаті митця, не може вмістити коротка розвідка, тож ми зупинимо увагу на найвідоміших, найбільш оригінальних, а також близьких до теми нашого дослідження.

Поезія Хвильового аналізується в роботах багатьох його сучасників [43; 48; 108; 110; 178], та з часом проза, значно сильніша, витіснила її на маргінес дослідницької уваги. Нині поетичні твори письменника розглядаються переважно як джерело інформації про його особистість, ідейно-естетичні засади, формування світогляду тощо [див: 140; 146]. Поза увагою науковців залишаються й нариси, що сприймаються як вимушені «ідеологічно витримані» твори. Утім до нарисів звертається Антоніна Микитенко й знаходить у них антирадянський підтекст [див.: 112].

Однобока зацікавленість виключно ідеологічним змістом творів Хвильового свого часу спонукала Юрія Шереха (Шевельова) до написання статті «Хвильовий без політики» (1953) [232]. Утім тенденція до заполітизованого сприйняття Хвильового формувалася поступово. Найперші спроби сучасників оцінити його творчість насамперед стосувалися естетичних питань. «З Хвильового безперечно цікава постать саме з художнього погляду: ще не вироблена, не вирізьблена, не докінчена навіть, але сильна» [48, с. 371], – зазначав свого часу Сергій Єфремов. Попри це, науковець подавав досить критичний аналіз прози й поезії Хвильового, вказуючи й на слабкі місця, дещо наївні спроби слідувати модним течіям, переймати «нав'язану сучасною російською белетристикою манеру загравати з читачем» [48, с. 372], що є неорганічною для нього. Хвильового як талановитого, але ще не до кінця сформованого письменника, митця, який знаходиться в пошуку, розглядав і М. Зеров: «Де у нього готовий, одстояний твір, де-би стиль його скристалізувався остаточно? Навіть найвищі точки його творчості <...> – то лиш станції по дорозі до справжнього шпиля» [61, с. 42]. Однак якщо зважити на те, що сам Хвильовий позиціонував себе як людину, одержиму фавстівським духом, яка постійно шукає й змінюється, то логічно буде припустити, що стиль його ніколи не міг би «скристалізуватися остаточно», і ті особливості творчості, які М. Зеров визначає як недоліки, пов'язані не стільки з незрілістю, учнівством письменника, скільки з психічним складом його особистості.

Для літератури післяреволюційної доби найбільш актуальною проблемою був пошук нових засобів відтворення життя в тексті. Тож закономірно, що увагу

сучасників Хвильового найперше привертали формальні та стильові особливості його творів, не звичні для українського письменства [див.: 9; 43; 106 тощо]. Досить детальний їх аналіз подав у 1925 році Микола Чирков [227–228]. Дослідник вбачає коріння стилю Хвильового в російській модерністській прозі, представленій творами Олексія Ремізова, Андрія Белого, Бориса Пільняка, Євгенія Замятіна, а також – в імпресіонізмі Михайла Коцюбинського (подібні паралелі проводили й інші тогочасні науковці [див.: 9; 43]). Чирков відзначав цілий спектр улюблених прийомів Хвильового: лейтмотив, звукопис, звукові асоціації, «оголення прийому», образ-метафора, «деформація мови» (неправильне вживання слів, використання діалектної й просторічної лексики тощо), а уривчастість, навіть «повне порушення сюжету» [228, с. 38] визнав важливою особливістю його письма й пов'язував її з психічними зрушеннями, які пережила людина революції [див.: 228, с. 39]. Дослідник дає високу оцінку Хвильовому як письменнику, який добре знає революцію й сприймає її в нерозривному зв'язку «зі стихією рідної землі» [227, с. 40], тому й правдиво зображує, змальовує живі, не фальшиві образи сучасних йому людей за допомогою засобів, які відповідають «духові епохи».

Проблемі «деформації мови» письменником присвятив розвідку лінгвіст Микола Сулима [183] (саме цю роботу Хвильовий згадує у «Вступній новелі»). Автор досить ретельно розглядає особливості вживання письменником граматичних форм та синтаксичних конструкцій, але не робить конкретного висновку, лише констатує поєднання рис народної мови та «зросійщених» конструкцій.

Євген Маланюк вважає новелістику Хвильового одним із вершинних досягнень української нації в літературі та відзначає її «генетичну спорідненість» із «панмузикалізмом» Павла Тичини. На думку Маланюка, Хвильовий був майстром нового на той час виду новели – «ліричної», «музичної» [див.: 108, с. 261]. Тому й особливості цих текстів дослідник характеризує за посередництва музичних термінів: проза Хвильового, за його словами, є «інструментованою», речення – «не мазки, а ноти» [108, с. 263], стиль – «скрипково-віртуозний» [108, с. 268].

Володимир Юринець у статті «М. Хвильовий як прозаїк» (1927) [245] подає неоднозначну оцінку творчості письменника, визнаючи її водночас і талановитою, і

«шкідливою». Критик називає Хвильового «письменником безформности» [245, с. 438], маючи на увазі співіснування в його текстах цілком протилежних, не узгоджених між собою сил. Юринець наголошує, що в цих текстах біологічний чинник превалює над соціальним, що письменник подає «біологічно-стихійну трактовку історичних явищ» [245, с. 422], а «герої Хвильового <...> нічого не роблять свідомо» [245, с. 426], керуються первісними ірраціональними інстинктами. Серед літературних авторитетів, що сформували стиль Хвильового, критик називає Гі де Мопассана, Зігмунда Фрейда, Федора Достоєвського, Чезаре Ломброзо та Фрідріха Ніцше [див.: 245, с. 428–435]. На значній ролі біологічного чинника в текстах Хвильового акцентує і Євген Перлін [138], відстежуючи засоби побудови двох типів оповідань: монологічного й поліфонічного, до яких вдається письменник.

Михайло Доленго [40] наголошує на ліризмі новелістики Хвильового, а також спостерігає в ній риси українського імпресіонізму, відмінного від західного: «Наш імпресіонізм є мистецтвом натяків – суб'єктивних і нервових, а зовсім не академічним умінням відокремлювати і підкреслювати якісь певні лінії в натурі» [40, с. 169]. Як лірика та імпресіоніста характеризує письменника й Михайло Рудницький [162].

Утім, попри загальне визнання імпресіоністичності текстів Хвильового, ще О. Білецький одразу після появи збірки «Сині етюди» засвідчив відхід автора «від заповітів чисто-імпресіоністської поетики» [9, с. 61]. Абрам Лейтес узагалі вважав дифузю жанрів і стилей у літературі характерною ознакою доби і як приклад наводив творчість Хвильового [98, с. 10]. Сучасні науковці схильні розглядати стиль письменника як синтез кількох течій. У ньому знаходять елементи імпресіонізму [4; 8; 124; 163; 169; 177; 248], експресіонізму [4; 8; 124; 169; 248], неоромантизму [4; 124; 163; 177], сюрреалізму [32; 124; 169; 177], символізму [177], необароко [118]. Поєднання цих елементів у творчому методі одного автора зумовило появу «химерних» визначень стилю ранньої новелістики Хвильового: «неоромантична лірико-імпресіоністична проза» [163, с. 8] (Зоя Савченко); «імпресіоністичний експресіонізм» [248] (Галина Яструбецька) тощо.

Віра Агєєва [1–4] пояснює синкретичність стилю Хвильового та його сучасників різким запереченням народницької традиції, унаслідок якого «всі нові нереалістичні напрями сприймалися як щось близьке, споріднене» [1, с. 16]. Проза Хвильового, на думку дослідниці, «переважно лірико-експресивна, з елементами неоромантизму» [1, с. 17], утім деякі твори є імпресіоністичними, а в більш пізніх посилюється вплив реалізму.

Юрій Безхутрий [8] є автором комплексного аналізу великого блоку творів письменника в контексті модернізму. Поєднання в них рис імпресіонізму й експресіонізму, на його думку, зумовлено складністю внутрішнього світу модерної людини [див.: 8, с. 478]. Окрім стильових особливостей, дослідження Ю. Безхутрого торкається багатьох точок творчості Хвильового: найважливіші мотивні комплекси, інтертекстуальність, міфотворчість, психологізм, символіка, еротизм тощо. Окрему увагу дослідник приділяє проблемі розколотої особистості й мотиву сповідальності в доробку автора.

Як представники початку ХХ ст. [9; 106; 228], так і сучасні науковці [1; 76; 177] підкреслюють ослабленість ролі сюжету в ранніх прозових творах Хвильового, їх «уривчастість», важливу роль принципу асоціативності. Олег Соловей навіть визначає фрагментарність «основною рисою художнього світу ранньої новелістики М. Хвильового» [177, с. 4]. У контексті дослідження фрагментаризму розглядає твори письменника й Василь Костюк [76], подаючи фрагментарність як важливу формально-змістовну й ідеологічну стильову характеристику.

Звісно, інтерес сучасних дослідників Хвильового не обмежується вивченням формальних та стильових особливостей. Науковці вдаються до аналізу різноманітних аспектів творчості письменника, пропонують її прочитання з різних точок зору. Так, наприклад, Зоряна Сергійчук (Годунок) [168–169] розглядає стильові та жанрові особливості художньої прози письменника в герменевтичному ракурсі як категорії, що реалізують автора як учасника діалогу з Іншим – реципієнтом. Ірина Цюп'як [224] вбачає в текстах письменника мотиви екзистенціалізму й розглядає виняткову роль у них екзистенціалу смерті як викриття й заперечення абсурдності існування без сенсу життя, без ідеалів. Раїса Мовчан

[118] подає Хвильового як «*homo ludens*», наголошуючи на ігровому началі його текстів. Олена Муслієнко [120–122] окреслює художню прозу Хвильового як семіосферу абсурдного мислення. Абсурд дослідниця ототожнює з грою, маскою, а отже, із театром. Фелікс Штейнбук [239] пропонує тілесно-міметичний метод як ключ до розуміння письменника.

Комплексний аналіз особливостей художнього вираження авторської позиції в поезії та малій прозі Хвильового здійснює Олена Пилипей [140]. Науковець виокремлює дві форми присутності автора в текстах Хвильового: автор як сукупність висловлених у творчості точок зору на світ та автор біографічний, який «актуалізує автобіографічні моменти з життя письменника та власне авторські ціннісні орієнтири» [140, с. 16].

У полі зору сучасних науковців опинилися й нарративні моделі, до яких вдається письменник. Марта Руденко [158], користуючись типологією Жерара Женетта, аналізує чотири типи експліцитного (фіктивного) автора-наратора в художній прозі Хвильового, їх взаємодію з автором імпліцитним, що є відповідником автора-творця. Експериментування Хвильового в площині нарративної структури дослідниця пояснює тим, що творчість письменника розвивалася «на стику двох визначальних тенденцій літератури ХХ ст.: модерністської та авангардної» [158, с. 62], вищого ступеня розвитку попередніх традицій та тенденції до їх руйнування.

Напевно, найбільш самотні й несподіваними є дослідження Леоніда Плюща [145–147], у яких висувається гіпотеза щодо містичного підґрунтя текстів Хвильового, їх зв'язку з антропософією. На підтвердження своєї гіпотези автор розвідок наводить факт існування 1919-го року в Києві групи антропософського напрямку, до якої входили знайомі Хвильового: Лесь Курбас та Павло Тичина [див.: 146, с. 60]. Хоча прямі відсилання до містичного вчення в текстах письменника відсутні, дослідник знаходить їх у численних деталях. Таким чином, в інтерпретації Л. Плюща Хвильовий постає надзвичайно вдумливим письменником-містиком, а його асоціативні, на перший погляд незв'язні конструкції – логічними й осмисленими.

Творчість Хвильового стала об'єктом не лише літературознавчих, а й лінгвістичних досліджень. Індивідуальний стиль письменника вивчає Наталія Дужик [46]. Мову художньої прози Хвильового дослідниця визначає як орнаментальну, а також приділяє увагу публіцистичному стилю. Алла Варинська [17–18] розглядає відношення між мовними одиницями як вияв феномена автора-творця, авторського «Я». До вивчення особливостей ідіостилю письменника можна віднести й дослідження ономастики в текстах Хвильового, проведене Оксаною Усовою [194].

За кордоном Хвильового розглядають переважно як центральну постать літературної дискусії 1925–1928 рр. [див.: 254; 256; 259; 262], утім існують і дослідження, присвячені його художній творчості [див.: 249; 250; 253; 261]. Серед них – розвідка Вірджинії Беннет (Virginia Bennett) «Міфотворчість у “Легенді” Миколи Хвильового» («Mythopoeia in Mykola Khvyl'ovyi's “The Legend”», 2011) [250]. Дослідження стосується оповідання «Легенда», яке, як слушно зазначає В. Беннет, контрастує за стилем з іншими зразками малої прози Хвильового «Синіх етюдів». Задля аналізу твору дослідниця звертається до слов'янського фольклору й теорії міфотворчості Олександра Потебні. Певні моменти свідчать про приналежність авторки до іншої культурної традиції: так, наприклад, вона перекладає слово «молодиця» як «молода жінка» [250, с. 225], коли ж насправді в Україні так називали заміжню жінку.

М. Шкандрій у статті «Іронія у творах Миколи Хвильового» («Irony in the Works of Mykola Khvyl'ovyi», 1989) [261] розглядає письменника як представника романтичної іронії, яка, на відміну від сократівської, не лише була засобом аналізу поглядів, вірувань та викриття їхньої хибності, а й надавала автору безмежну свободу творчості, звільнювала його з полону ідеї та нагадувала читачеві про ілюзорність зображуваного світу. Іронія Хвильового, на думку дослідника, проходить еволюцію від «іронії як гри» до «іронії як болісного сумніву» [див.: 261, с. 101].

Детальнішого розгляду варті й окремі мотиви, концепти та стилетворчі прийоми Хвильового, на які звертає увагу практично кожен дослідник, оскільки

вони характеризують творчу особистість автора, вирізняють її з-поміж інших. До них належать, зокрема, мотиви суїциду та матрициду, розколотості особистості, такі введені письменником поняття, як «загірна комуна», «запах слова», «романтика вітаїзму», «азіатський ренесанс» тощо.

Образ жінки-матері, представлений Хвильовим, сучасні дослідники трактують переважно в символічній площині. У наукових розвідках знаходимо його тлумачення як втілення жертвовної любові, всепрощення, милосердя, натхнення [див.: 2; 8], світу почуттів, душі [див.: 29], гуманності, духовності, совісті, любові [див.: 55; 82; 140], минулого, традиції [див.: 1; 136; 146], як символ Батьківщини [див.: 3; 23; 55] тощо. Такий підхід дозволяє розуміння акту матеревбивства в текстах Хвильового як алегоричного зображення духовної деградації людини, засліпленої ідеєю.

Галина Хоменко, подаючи міждисциплінарне прочитання проблеми смерті в українській літературі 1920-х років, осмислює убивство матері в новелі «Я (Романтика)» як «повне підкорення Я владі Абсолютного духа та Абсолютного знання» [223, с. 131], відмову від своїх «вихідних переконань» задля злиття з Іншим як Абсолютом. З іншого боку, науковець відмічає внутрішню пов'язаність смерті й образу матері, оскільки останній втілює «амбівалентну природу життя в його першопочатку» [219, с. 110], яка поєднує красу й потворність, здатність народжувати й знищувати. У межах осмислення взаємозв'язку категорій народження (генеративної) та смерті (мортальної) письменниками 20–30-х рр. ХХ століття трактує мотиви матеревбивства, а також загибелі жінки або дитини (часто – ненародженої) Олена Пашник. На думку дослідниці, такі мотиви «масово тиражувалися» в тогочасній літературі: окрім Хвильового, до них зверталися Борис Антоненко-Давидович, Михайло Івченко, Мирослав Ірчан, Олександр Копиленко, Петро Панч, Юрій Яновський [див.: 136, с. 368–369]. У цих мотивах О. Пашник вбачає як вияв заперечення минулого, так і «підсвідоме відчуття загрози майбутньому, на яке орієнтував курс нової реальності» [137, с. 8]. Слушним є й спостереження Оксани Кухар стосовно образу Богоматері у творах українських письменників: «Властивістю художнього простору, в якому з'являється цей образ, є

трагічність» [82, с. 37], а також твердження про зв'язок Богородиці та раю, яке пояснює сусідство образів матері й «загірної комуни» у Хвильового.

З психоаналітичної точки зору мотив матеревбивства розглядається і як вираження певних глибинних психічних структур автора. Віра Агеєва пов'язує його з прагненням до подолання внутрішньої роздвоєності, «осягнення жаданої цілісності й мужності» [3, с. 62–63]; Григорій Грабович – із власним прагненням смерті [див.: 29, с. 253]. Взаємозв'язок символічного матеревбивства та самогубства відмічають і Віра Агеєва та Ніла Зборовська [див.: 2, с. 303; 55, с. 293]. Максим Нестелєєв у сцені вбивства чекістом матері також вбачає символічне самогубство головного героя, убивство ним власної роздвоєної психіки [див.: 125, с. 138], та простежує інвертовану історію Христа: «У Новому Заповіті синедріон засуджує до смерті Христа, проте у М. Хвильового він засуджує його матір» [125, с. 137]. На думку Андрія Печарського, мотиви ненависті до матері пов'язані з подоланням едипового комплексу: «Матеревбивчий вектор едипового комплексу <...> зумовлено витісненням авторитету батька» [139, с. 124].

Психоаналітичні розвідки розкривають цей феномен і як вияв певних психічних станів та хвороб. Так, наприклад, Н. Зборовська знаходить у новелі «Я (Романтика)» ознаки меланхолії (унаслідок цього розладу суб'єкт перекладає на улюблений об'єкт власні докори сумління) та шизофренії, симптомом якої є ненависть до батьків [див.: 55].

У безпосередньому зв'язку з образом матері Н. Зборовська трактує «загірну комуни» Хвильового. Вдаючись до фрейдівського методу, науковець розглядає цей конструкт як нав'язаний суб'єкту ззовні «об'єкт-замінник» первинного, материнського об'єкта (у широкому розумінні – Батьківщини) [див.: 55, с. 285]. Утім кожен із дослідників творчості Хвильового пропонує своє бачення суті «загірної комуни». Сучасний науковець Микола Сулима порівнює її з «горнею республікою» Григорія Сковороди й приходять до висновку, що зовні ці дві ідеї досить схожі, але суттєва різниця полягає в тому, що шлях до «республіки» Сковороди пролягає через внутрішнє самовдосконалення людини, а шлях героїв Хвильового до «комуни» – через насильство [див.: 182]. Лідія Кавун підтримує тезу про часткову відповідність

«загірної комуни» «горній республіці» й додає до цього ряду утопічні ідеї сучасників Хвильового, які розцінює як синонімічні до «загірної комуни»: «голуба даль», «новітня Мекка», «новітній Єрусалим» Миколи Куліша, машинізована комуна «з новим кодексом правди» Олекси Слісаренка тощо [див.: 65]. Утім частіше науковці проводять паралелі між ідеєю «загірної комуни» й філософією Фрідріха Ніцше [див.: 58; 59; 118; 191]. Вікторія Зенгва співвідносить «загірну комуну» і шлях до неї з ідеями Ніцше про абсолютне зло та руйнацію заради досягнення абсолютного добра. Відмінність радянської побудови ідеального суспільства, зображеної Хвильовим, від ніцшеанських ідей науковець вбачає в тому, що «людину герой М. Хвильового знищує не заради надлюдини, як це мало б відбуватися за теорією Ф. Ніцше, а заради надкраїни – ілюзорного ідеального світу, де мешкають абсолютно безликі створіння» [59, с. 84]. «Загірна комуна» у світлі ніцшеанської ідеї світу без Бога постає «країною без Бога» [див.: 58], тож вона апріорі не може стати втіленням високих духовних цінностей, реалізувати покладені на неї надії. На думку Аліни Узунколевої, героями Хвильового «в якості креативної сили, яка веде до поступу людства, обирається Зло» [191, с. 193], що пов'язується не лише з ніцшеанськими ідеями, діонісійським світовідчуттям, а й з теорією «ідеального терору» Луї Антуана Сен-Жюста. Сам же образ «загірної комуни» дослідниця вважає варіацією архетипу «втраченого раю». Аліна Узунколева та Ольга Харлан наголошують на релігійній природі віри в «загірну комуну» [див.: 191; 202]. З точки зору О. Харлан, ця віра є штучним замінником віри у вищу силу, і саме відсутність рятівної істинної віри веде персонажів письменника до загибелі [див.: 202, с. 207]. Не як певну утопічну країну, а як ідеальний стан людини, її «момент самоосмислення», визначає «загірну комуну» Тамара Гундорова [див.: 32, с. 26–27].

Різними є й трактування ідеї «азіатського ренесансу», та кожне з них підтверджує співвідносність понять «загірна комуна» й «Азія» у свідомості Хвильового. Найчастіше культурологічну концепцію Хвильового розглядають як переосмислення вчення Освальда Шпенглера [див.: 8; 23; 27; 118], згідно з яким історія світу постає історією розвитку та зміни кількох великих культур. Останньою з них філософ називає західноєвропейську (фавстівську), на зміну якій має прийти

епоха нової культури з Азії. Однак якщо німецький філософ «Азію» розуміє як Росію, то Хвильовий вважає, що культура сусідньої країни теж занепадає, а оновлення слід очікувати від молодих радянських республік, зокрема – України [див.: 23; 27].

Ю. Безхутрий вважає «азіатський ренесанс» особистим міфом Хвильового та виокремлює чотири його складники: названі вище ідеї О. Шпенглера, постулювання революції «як повстання “молодого” Сходу проти “старого” Заходу» [8, с. 47], сподівання на національне відродження України й трансформацію ідеї російського месіанізму в месіанізм український [див.: 8, с. 47–49]. Г. Вдовиченко визначає «азіатський ренесанс» як частину філософії культури Хвильового, історіософське вчення, джерелами якого є не лише західні теорії (ідеї О. Шпенглера, К. Маркса й Ф. Енгельса), а й українська та російська філософська думка: світоглядні засади М. Данилевського, творців часопису «Українська хата», боротьбистів, радянських послідовників марксизму тощо [див.: 20, с. 18]. Л. Плющ вбачає ключ до розуміння «азіатського ренесансу» в антропософському вченні Р. Штайнера, Кабалі та «Глоссолалії» (поемі про звук) А. Белого [див.: 146]. А. Бєлий на основі звукової подібності створює асоціативний ряд: «Азія – Ази – Аз – Фантазія». «Азія» Белого – це фантастичне «хмарове місто», початок, Рай, з якого спустилося «Я» («Аз») людини, і яке нині є недоступним. Саме з цим образом «хмарового міста» Л. Плющ співвідносить «зоряний Віфлієм» («Арабески»), «хрустальну фортецю» («Повість про санаторійну зону») та інші конструкції Хвильового, подібні до «загірної комуни» [див.: 146, с. 170–171].

Ще однією загадковою концепцією Хвильового є «романтика вітаїзму». Загалом науковці трактують це поняття досить обережно, відводячи йому місце поміж певним типом світовідчуття та літературним стилем. М. Шкандрій співвідносить «романтику вітаїзму» з вільною творчістю, «якій осоружні нав'язані партією схеми і трафарети» [235, с. 13]. Л. Кавун визначає її як «філософсько-мистецьку парадигму» [64, с. 100], «світоглядно-стильову модель» [64, с. 101], певні засадничі мистецькі принципи, спільні для членів ВАПЛІТЕ. А. Печарський стверджує, що «романтикою вітаїзму» Хвильовий назвав «активну творчу,

відроджувану форму мистецького світовідчуття, що спонукало до утворення певного мистецького стилю української пореволюційної епохи» [139, с. 176]. Р. Мовчан характеризує цей концепт як «наскрізну доміную поліфонічного художнього мислення 1920-х років» [118, с. 192], важливу складову українського модернізму. Натомість З. Савченко цілком однозначно класифікує «романтику вітаїзму», або ж «активний романтизм», як окремий стиль, споріднений із європейським неоромантизмом початку ХХ століття. Характерними рисами цього стилю є життєствердний пафос і прагнення до ідеалу [див.: 163, с. 19]. На думку дослідниці, активний романтизм виявився й у творчості деяких сучасників Хвильового та значно вплинув на розвиток еміграційної літератури 1940-х років. Цілковито протилежну думку пропонує Ю. Безхутрий, для якого «романтика вітаїзму» – це «метафоризований термін-образ, який означає, властиво, тип соціальної поведінки митця у нових умовах» [8, с. 8], певна «психологічна категорія» [8, с. 8], але аж ніяк не стиль.

Суперечливі інтерпретації концептів Хвильового засвідчують їхню недостатню теоретичну сформованість, метафоричність, унаслідок чого їх варто розглядати радше як вияви художнього світосприйняття письменника, аніж як філософські, логічно обґрунтовані концепції. Утім, з іншого боку, саме метафоричність характеризує новітню філософську думку. Також вартим уваги є те, що, попри розбіжності в інтерпретаціях, усі дослідження науковців вказують на взаємопов'язаність ідей «азіатського ренесансу», «романтики вітаїзму» та «загірної комуни».

Окрім розглянутих вище аспектів, значну увагу дослідників привертає проблема внутрішніх протиріч, неодноразово акцентована самим письменником. Найчастіше «психологічний розлам» Хвильового пояснюють намаганням поєднати ідеали революції й комунізму з національними цінностями, українським патріотизмом [див.: 23, с. 74; 230, с. 12], вірою в партію й розчаруванням у ній [див.: 42, с. 87; 231, с. 43]. Однак хитання між різними політичними силами є лише однією з причин внутрішньої роздвоєності. С. Єфремов спостеріг інші суперечності, які позначилися на стилі Хвильового: на його думку, письменник «роздвоюється між

романтикою й занадто тверезими вимогами життя, між глибинним розумінням справжньої краси та нав'язаними впливами...» [48, с. 365]. Михайло Рудницький схильний вбачати в хитаннях Хвильового, у його «комплексі Гоголя» («Вірний державному режимові письменник чи бунтар?») [162, с. 363]) насамперед психологічну особливість невротичної натури.

Сучасні дослідники пропонують різні тлумачення цієї проблеми. І. Немченко вбачає філософське підґрунтя виникнення феномена «роздвоєної особистості» Хвильового в суперечностях між марксистською та західноєвропейськими філософськими системами, що впливали на формування світогляду письменника, а також у невідповідності його власної теорії, висловленої в памфлетах, художній дійсності, зображуваній у белетристиці [див.: 124, с. 7]. Г. Хоменко інтерпретує розколотість «Я» в текстах Хвильового в межах метафізики та містичного досвіду суб'єкта [див.: 217; 222]. В. Левіна вважає «роздвоєність» властивістю «неісторичного народу», до якого належав письменник [див.: 99, с. 15]. А. Печарський стверджує, що загалом «національна позиція розвитку української літератури в ідеологічному каноні радянського простору» [139, с. 122] була невротичною, розщепленою і ставить знак рівності між поняттями «невротичність» і «розщепленість». Г. Грабович пояснює феномен розколотого Еґо героя Хвильового суперечністю між «фанатичною одержимістю ідеєю і внутрішнім світом почуттів, символізованих у Марії, матері-коханій» [29, с. 251]. О. Харлан розглядає роздвоєння психіки персонажа Хвильового (Мар'яни з новели «Заулок») як невідповідність між «Я-ідеальним» та «Я-реальним», що, за теорією американського психолога Вільяма Джеймса, є проблемою песимістів [див.: 202, с. 198–199].

Майже кожен, хто займається дослідженням творчості Хвильового, не може залишити поза увагою й проголошений ним концепт «запаху слова», що стає засобом символічного (мовного) оформлення психічної реальності письменника. Тонке відчуття слова Хвильовим відмічають П. Голубенко [див.: 26, с. 60], Г. Костюк [див.: 77, с. 82], Ю. Шерех [див.: 232, с. 55]. У сучасному процесі вивчення Хвильового важливе місце займає проблема наукового осмислення феномена «запаху слова», але розуміння цього феномена не є однозначним. На

думку О. Муслієнко, запахіві коди «підкреслюють абсолютну суб'єктивність подій, творять окрему реальність, що оформлюється пам'яттю, асоціаціями» [120, с. 111]. «Запах слова» Миколи Хвильового дослідниця називає «відповідником творчого імпульсу» [120, с. 112]. Л. Плющ визначає «запах слова» як сукупність його наявних та віртуальних значень. Посилаючись на «Вступну новелу», він ілюструє цей феномен метафорою пострілу з мушкетона, кулі з якого летять урізнобіч [див.: 146, с. 66]. А. Узунколева пов'язує концепт «запаху слова» із містичним світосприйняттям модерністів, засвідчуючи «зв'язок різного роду відчуттів із всевіданням, обіцямим Сатаною» [191, с. 146], насамперед – відчуттів олфакторних (нюхових). Р. Мовчан пов'язує «запах слова» з ігровим чинником у літературі [див.: 118]. «Схильність до гри, а також пошук глибинної сутності, що відкривається через гру і вичерпання сенсів у ній» [149, с. 164] вбачає в концепті Хвильового Я. Поліщук. Г. Хоменко вважає явище «запаху слова» типовим для літератури, яка твориться в умовах алогізму. На думку науковця, близькими до нього є такі поняття, як «потік свідомості» (термін Вільяма Джеймса), «сфера» (за Ернстом Кречмером – периферія поля свідомості, яка є логічно недовершеною, а отже, здатною продукувати множинність значень) [див.: 221, с. 2], «панметафоризм» і «панметонізм» Ф. Ніцше [див.: 216, с. 173]. Хвильовий, за Г. Хоменко, звертається до «слова, сенс якого не зводиться до жодного з відомих сенсів, який є розхитуванням цих сенсів» [216, с. 174].

Яскравою особливістю творчості Хвильового є й інтертекстуальність: звернення до ідей, мотивів, персонажів інших письменників та мислителів, довільне оперування образами світової культури. Певні інтертекстуальні паралелі є безсумнівними, оскільки на них промовисто наголошує сам автор. Тож аналіз таких паралелей можна знайти в роботах багатьох науковців. Це, зокрема, – «діалог» текстів Хвильового з романами Федора Достоєвського, творами Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, Олександра Блока, Михайла Коцюбинського, Теодора Гофмана, Бориса Пільняка [див.: 1; 2; 8; 10; 19; 31; 58; 70; 168; 227; 228; 239], історіософією Освальда Шпенглера [див.: 8; 27; 112], ніцшеанськими ідеями [див.: 58; 59; 227; 228]. Окрім них, науковці знаходять й інші, приховані або ж гіпотетичні паралелі: з

ідеями Р. Штайнера та А. Белого [див.: 145–147], Г. Сковороди [див.: 2; 182], романами Октава Мірбо «Двадцять один день неврастеніка» (1901) та «Сад тортур» (1899) [див.: 162], з мотивами туги за минулим, існування у спогадах, зображених в романі Марселя Пруста «В пошуках утраченого часу» (1913-1927) [див.: 32, с. 24; 168, с. 10], світосприйняттям екзистенціалістів [див.: 32, с. 26], творами музичного й образотворчого мистецтва [див.: 122] тощо.

По-різному науковці трактують і сутність інтертекстуальності Хвильового. З. Сергійчук співвідносить її з поняттям «запаху слова», розглядаючи їхні відношення як «ціле й частину» [див.: 169]. На думку В. Агеєвої, інтертекстуальні моменти у творчості письменника є водночас і «полемічним чинником», і «засобом подолання фабульної залежності, передовсім через посилення сугестивності та асоціативності тексту» [4, с. 29]. Г. Грабович розглядає інтертекстуальність як основу символічної автобіографії письменника [див.: 29, с. 239], акцентуючи переважно на зв'язках між його власними творами й надаючи їм екзистенційного значення. На думку науковця, тексти є виявленням глибинних психологічних структур автора, які «через посередництво наративу регулюють взаємодію між життям і творчістю Хвильового, фактично модулюють одне через інше» [29, с. 239], тож запланований письменником великий роман – це його власне життя.

Окрім повторення в різних текстах певних тем та мотивів, на якому наголошує Г. Грабович, у Хвильового особливого значення набуває й повтор як художній прийом у межах окремого твору. Перші спроби аналізу лейтмотивів Хвильового були запропоновані його сучасниками, зокрема О. Білецьким [9], Г. Майфетом [106], Є. Перліним [138] та М. Чирковим [227–228]. Цьому композиційному прийому відводили роль забезпечення цілісності безсюжетного тексту. Серед сучасних науковців лексичні та синтаксичні повтори, а також ритм, асоціативність, евфонію в текстах Хвильового як основні елементи, які підтримують цілісність твору зі зруйнованою фабулою, розглядає В. Агеєва [див.: 4, с. 29]. З. Савченко вважає функцію рефрену близькою до ролі асоціативності, на її думку, звернення до рефрену «надає творам схвильованості й динамічності» [163, с. 8]. Ф. Штейнбук розглядає рефрени Хвильового як вияв тенденції до повторного переживання

«первісного досвіду Буття», а саме – досвіду тілесного [див.: 239, с. 196–197]. Увагу повтору як текстотвірному засобу Хвильового приділяє Н. Дужик [див.: 46, с. 11–12]. Науковець розрізняє звукові повтори, які ритмізують прозу, наближуючи її до поезії, та лексичні, основними функціями яких є логіко-понятійна (акцентування важливих моментів) і експресивна. Окремо розглядаються повтори в репліках персонажів, що покликані відтворювати колорит і структуру розмовної мови.

Особливий інтерес для нашої розвідки становлять праці, у яких пропонується психоаналітичний підхід до текстів Хвильового. Думки стосовно органічності психоаналітичного прочитання творчості письменника простежуються вже в роботах його сучасників. У 1924 році М. Доленго закликає шукати причину особливостей стилю Хвильового в психіці автора, у його «емоційному тоні» [див.: 40, с. 169], а кількома роками пізніше Г. Майфет зауважує, що Хвильовий застосовує «методологічні ресурси фрейдової психоаналізи» [106, с. 101]. На фрейдівські впливи у творчості Хвильового звертав увагу й В. Юринець [див.: 245]. Щоправда, серед сучасних дослідників побутує й цілком протилежна думка: за словами В. Агеевої, психоаналіз був чужий Хвильовому й письменник не виявляв до нього особливого інтересу [див.: 2, с. 297]. Утім у художніх творах Хвильового описуються різноманітні психічні захворювання, а памфлети підтверджують прихильне ставлення автора до ідей З. Фрейда [див.: 210, с. 92–93, с. 125], що й скеровує дослідників до психоаналітичного прочитання творчості Хвильового. Наразі наявні як розвідки, здійснені цілковито в межах психоаналізу, так і ті, що певною мірою з ним зближуються.

Михайло Рудницький у книзі «Від Мирного до Хвильового» (1936) [162], починаючи нарис про останнього, насамперед наголошує на його невротичності. Памфлети Хвильового критик розглядає виключно як «коментарі до його психології» [162, с. 359] і, закидаючи авторові суб'єктивність і публіцистичність, у такій самій суб'єктивній та публіцистичній манері створює не так літературний, як психологічний портрет письменника. Рудницький пояснює полемічні виступи Хвильового, заперечення ним традицій, відкидання російської літератури тощо внутрішньою потребою бунту, руху, змін, здатністю «піддаватись усяким впливам і

проти всіх протестувати в ім'я своєї оригінальності» [162, с. 363]. Також дослідник підмічає садо-мазохістські нахили письменника: «Він мучився і любив мучити, немовби хотів проявити ту силу, якої йому не доставало» [162, с. 363], що цілком відповідає зізнанню самого Хвильового, яке знаходимо в його листуванні [212, с. 852].

Психологічних проблем стосується й книга Миколи Кодака «Микола Хвильовий як митець-психолог» (2008) [70], утім уже сама назва свідчить про те, що в дослідженні розглядається не авторське несвідоме, а особливості зображення й аналізу письменником психології героїв. Тож ідеться не про психоаналіз, а про психологізм, який розуміється науковцем як «декларована автором <...> сукупність поетичних ідей, соціально-психологічних поглядів на людину та історично продуктивні форми її мистецького зображення-вираження» [71, с. 64]. Кодак розглядає Хвильового як продовжувача традицій «філософсько-психологічної романістики» [70, с. 6], «ідеологічного психологізму» [70, с. 191]. Основною настановою письменника дослідник вважає «“розкрити природу типа”, а не відтворити життєвий шлях людини» [70, с. 53], при чому наголошується на культурно-історичній та ідеологічній зумовленості психології таких типів.

До психоаналізу наближається Ю. Безхутрий [8], оскільки визначає художню силу текстів Хвильового в тому, що автор знаходить та відображає «больові точки людського “підпілля”» [8, с. 428], у тому числі й свого власного. Цим зумовлено й часткове звернення дослідника до юнгіанських архетипів у аналізі творчого спадку письменника.

До психоаналізу у версіях В. Джеймса, Ж. Лакана, З. Фрейда та К. Г. Юнга в контексті вивчення вітчизняної літератури початку ХХ століття звертається Галина Хоменко [216–223]. Науковець пропонує філософську версію психології людини, узагальнено-абстрактний проект несвідомого. Хвильового Г. Хоменко подає в аспекті поетики складнощів, основними рисами особистості письменника в її працях постає хитання між акцентуацією життя й глоризацією смерті, а також зануреність у світ містики. Науковець постулює інтегральну телеологію Хвильового, «конструювання цілого за принципом інтеграції антиномій» [222, с. 165], поєднання

непоєднуваного. Самогубство письменника Г. Хоменко трактує в ніцшеанському розумінні.

Звернення до юнґіанських архетипів як певних топосів у творчості Хвильового наявне в розвідці Аліни Узунколевої (Землянської) [191]. Це апелювання зумовлене загальним спрямуванням дослідження на системний аналіз категорії сакрального в текстах митця, оскільки сакральне має безпосередній зв'язок із колективним несвідомим людства.

Близькою до психоаналітичного підходу є праця Григорія Грабовича «Символічна автобіографія Миколи Хвильового» (2005) [29], хоча її автор лише побіжно згадує психоаналіз. Науковець розглядає тексти як особливий життєпис автора, у якому не лише фіксується минуле, а й моделюється майбутнє. Поняття символічної автобіографії дослідник визначає як внутрішню потребу «торкатися прихованих і репресованих рівнів і сил свого “Я”, особливо свого відчуття самого себе, і зрештою свого прихованого “тіньового” “Я”» [29, с. 237], розкривати й маскувати водночас. Сенс її полягає не так у поданні деталей власної біографії чи виявленні своїх переживань, як у їх перетворенні в наратив [див.: 29, с. 237–238], а джерело знаходиться в несвідомому. Корелятом символічної автобіографії Хвильового, на думку дослідника, є ідея самогубства, якою пронизані художня творчість і епістолярій митця. Реальне самогубство Хвильового, на відміну від більшості дослідників, Г. Грабович розглядає не як наслідок розчарування, страху перед неминучою загрозою, неможливості вирішення внутрішніх протиріч тощо, а як «акт радикальної автентичності» [29, с. 255], віднайдення себе справжнього, звільнення від будь-яких ролей та масок.

Своє бачення самогубства Хвильового в психоаналітичному аспекті пропонує й Ольга Харлан [202]. Дослідниця визначає у творчості письменника формування «парадигми “нешасної свідомості” самогубця-інтелектуала» [202, с. 207], характерної також для Ф. Достоевського. Причина цього феномена вбачається в особистості творчої людини, наділеної емоційною надчутливістю та незахищеністю [див.: 202, с. 210].

Одним із перших пояснює мистецькі, політичні й національні проблеми літератури «Розстріляного Відродження» й М. Хвильового як його представника через Фройдіві поняття Ід, Его, Супер-его, «Едипів комплекс» Олександр Гриценко [30]. Свідоме використання Хвильовим тези про «Едипів комплекс» зі зміною сакрального вбивства батька на матеревбивство припускає Інна Долженкова, звертаючись до проблеми жіночої сексуальності в текстах письменника [див.: 41, с. 99]. Пізніше суто психоаналітичне прочитання творчості Хвильового запропонували Ніла Зборовська [55], Максим Нестелєєв [125], Соломія Павличко [133], Андрій Печарський [139]. Щоправда, Хвильовий не є основним об'єктом їхніх досліджень, оскільки кожен із цих науковців розглядає широку панораму української літератури початку ХХ століття під кутом зору психоаналізу.

Н. Зборовська вбачає в зображенні Хвильовим шизофренічної розколотості «Я» «психобіографію» самого письменника [див.: 55, с. 291]. Причину цієї розколотості дослідниця виводить поза межі суто особистого й значною мірою пов'язує з проблемою національної ідентифікації, протистоянням двох Над-Я: українського колоніального, морально-мазохістського, яке втілює «материнське лібідозне начало за відсунутого батьківського вольового» [55, с. 287], та імперське садистське батьківське начало, позбавлене материнської матриці. Феномен Хвильового дослідниця називає «яскравим свідченням психотичної стадії в історії української літератури, коли у психіці молодого національного лідера катастрофічно проявилась відсутність батьківських рис, яка вела до комплексу меланхолії на основі інтродекції чужорідного батьківства» [55, с. 295]. На думку Н. Зборовської, герої Хвильового, як і він сам та його покоління, опиняються в ситуації «імперського ідеологічно-психологічного експерименту» [55, с. 282], суть якого полягає в переносі любові слабовольного синівського «Я» з традиційного материнського об'єкта (Батьківщини) на «об'єкт-сурогат» («загірну комуну»). У результаті цього експерименту знищується об'єкт прив'язаності, а заражене комплексом меланхолії нарцисичне «Я» спустошується, втрачає здатність до любові й перетворюється на ідеального вбивцю, а з часом – самознищується. Як зазначає науковець, модерне покоління переживає поступове зняття табу на батьковбивство

(Боговбивство), матеревбивство й братовбивство, унаслідок чого самогубство постає своєрідним «актом спокути» [див.: 55, с. 293–295].

С. Павличко розглядає Хвильового в контексті психопатичного дискурсу. Вираження психопатології дослідниця вбачає в особливостях письма (фрагментарність, наявність «чужих голосів»), тематизації психічної розбалансованості людини. Лейтмотиви прози Хвильового С. Павличко позначає такими словами, як «неврастенія, душевна криза, психічна хвороба, ненормальність, істерія» [133, с. 269], а obsesивною темою «Синіх етюдів» визнає самогубство [див.: 133, с. 279]. У своїх творах письменник, на думку дослідниці, «здійснює власний психоаналіз епохи та свого героя» [133, с. 275], зображує свою світоглядну кризу, що переростає в кризу душевну. Таким чином, його письмо постає своєрідним аналітичним дискурсом.

М. Нестелеєв зосереджує увагу на дискурсі смерті у творчості Хвильового, зокрема на такому його елементі, як суїцидальні мотиви. Літературознавець також послуговується терміном «психобіографія», який «наголошує на важливості стосунків митця з родиною, а особливо – з батьком і матір'ю» [125, с. 119], у чому полягає його значна відмінність від «символічної біографії» – терміна, запропонованого Г. Грабовичем. Вже у ставленні Хвильового до батьків можна помітити амбівалентність, яка вплинула на розвиток його творчості. Психологічну «розколотість» письменника Нестелеєв розуміє, в першу чергу, як «роздвоєність між двома національностями» [125, с. 120]: російською (у постаті батька) та українською (в особі матері), при чому «російське асоціюється з волею і рішучістю, а українське – з кастрацією цих якостей» [125, с. 120]. Отже, подібно до Н. Зборовської, М. Нестелеєв акцентує проблему національної ідентифікації як важливий чинник «розколотості» суб'єкта. Дослідник визначає такі психологічні передумови самогубства Хвильового та його героїв, як приналежність до романтичного психотипу, інтелектуальна праця, крайній індивідуалізм, несвідомий потяг до вбивства, та знаходить різнобічне художнє осмислення письменником цього феномена. У розвідці, яка базується переважно на фрейдівській версії психоаналізу, науковець частково звертається й до Ж. Лакана, зокрема до його

лекції «Імена Батька» (1963), – задля осмислення проблеми авторитету символічного Батька, протистояння «синівського» й «батьківського» поколінь.

А. Печарський теж розглядає Хвильового як письменника-суїцидента, домінантою поетики якого є смерть [див.: 139, с. 320]. Дослідник наголошує на складності причин самогубства Хвильового, поєднанні багатьох факторів, серед яких ключовими були «загострення едіпового комплексу, криза нарцисистичної образи як митця і тоталітарний режим радянської влади, що у вирішальний момент приклався до самогубства митця» [139, с. 358–359]. В оцінці А. Печарського Хвильовий постає нарцисистичною особистістю, якій властива самозакоханість митця: прагнення слави, уваги, ідея «творчого безсмертя», що, водночас, породжує занижену самооцінку [див.: 139, с. 358]. Психологічні передумови суїциду Хвильового, на думку дослідника, сформувалися ще в дитинстві й були зумовлені насамперед травмою від розлучення батьків, наслідок якої – почуття провини й агресія, скерована на власну персону. Окрім того, розвитку психологічної кризи сприяла й відсутність віри в Бога [див.: 139, с. 321]. Не заперечуючи цілковито зв'язку суїцидальних тенденцій письменника з проблемою національної ідентифікації, дослідник все ж схиляється до думки, що соціально-політичні обставини послужили лише приводом та виправданням для фатального вчинку, спричиненого внутрішнім конфліктом, «нарцисистичною кризою» [див.: 139, с. 358]. Особливістю підходу А. Печарського до психоаналізу є поєднання його з патристикою. На думку науковця, жодна із психоаналітичних методик, застосована ізольовано, не здатна забезпечити об'єктивного прочитання літературного тексту, із чого випливає необхідність синтезування ідей різних теоретиків психоаналізу з літературознавчими концепціями [див.: 139, с. 112]. У роботі наявна й апеляція до Лакана. Автор послуговується кількома його лекціями з першої книги «Семінарів» (1953/54) та матеріалами доповіді «Інстанція букви в несвідомому, або Доля розуму після Фрейда» (1957), утім згоджується лише з певними ідеями філософа та застосовує їх ізольовано від системи.

Як бачимо, науковці, які спеціалізуються на психоаналітичному прочитанні історії української літератури, не оминають постаті Хвильового, а їхні роботи

засвідчують органічність залучення цієї методики до досліджень творчого спадку письменника. Ці студії здійснені переважно в межах класичного психоаналізу або синтезу різних психоаналітичних течій. Дехто з дослідників частково послуговується й ідеями Ж. Лакана [див.: 125; 139], але не системно, а в якості доповнення до основного методу, задля прояснення певних одиничних питань.

Отже, вже самі тексти Хвильового, що характеризуються хаотичністю й асоціативністю, його апелювання до імені З. Фрейда в публіцистиці, а також наукові розвідки останніх десятиліть, присвячені цьому письменнику, дають змогу розцінювати його творчість як заперечення раціоналізму. Попри публіцистичні виступи в якості теоретика української літератури та значну «заполітизованість» певних текстів, у художній творчості Хвильовий все ж постає далеким від традиційних уявлень про письменника як філософа або мораліста, носія й речника певних ідей та теорій, метою творчої діяльності якого є донести власну точку зору стосовно певних проблем. Художня проза Хвильового має за джерело несвідоме й до нього ж апелює, себто звертається не так до розуму читача, як до позараціонального відчуття. Тож закономірно, що саме цей письменник став об'єктом багатьох психоаналітичних студій. Поряд із цим, характерний для Хвильового культ слова не дозволяє ігнорувати лінгвістичне начало його творчості. Тезу, що несвідоме має не стільки біологічну, скільки лінгвістичну природу, обстоював французький психоаналітик Жак Лакан. Дослідження текстів Хвильового як результату взаємодії уяви й мовлення на рівні несвідомого дозволяє простежити, яким чином внутрішня, психічна реальність письменника, його індивідуальне світобачення корелює з мовним вираженням, відтворюється у слові, а також видозмінюється за законами мовної системи.

Висновки до розділу 1

Микола Хвильовий – одна з найбільш яскравих постатей в історії вітчизняної літератури 20–30-х років ХХ століття. Утім об'єктивному сприйняттю творчості митця як науковцями, так і читачами досі заважає неоднозначна оцінка його

політичної позиції та біографії. Нині у вивченні Хвильового спостерігається тенденція до неупередженого аналізу художніх текстів, визначення їхньої власне мистецької, естетичної цінності. У художній прозі письменника науковці досліджують стиль, ідейно-змістовий компонент, особливості вираження авторської позиції, ведення нарації, вдаються до філософських та психоаналітичних інтерпретацій. Психоаналітичні студії Хвильового зазвичай проводять у контексті суїцидального й психопатологічного дискурсів, а також у зв'язку з проблемою національної ідентифікації колоніального суб'єкта.

Водночас є певні, не менш важливі моменти, які дослідники оминають. Так, наприклад, досі немає спеціальних розвідок, присвячених проблемі вибору Хвильовим творчого імені. Попри пильну увагу науковців до стилю письменника, майже не надається ваги візуальному оформленню його текстів (знаходимо лише окремі спостереження такого плану в роботах М. Кодака, Ю. Меженка), яке, між тим, є важливим чинником впливу на реципієнта й, імовірно, засобом вираження глибинних психологічних структур автора. Існування таких лакун може бути зумовлене вибором наукових методів, які залишають названі проблеми на маргінесі дослідницької уваги або ж не можуть пояснити їхньої сутності. Структурний психоаналіз як нова у вивченні Хвильового методика, що акцентує увагу на зв'язку психічного життя автора та символу як мовного знака, дозволяє нове трактування вже досліджених точок творчості письменника й пояснення малодосліджених моментів.

РОЗДІЛ 2

ЖАК ЛАКАН І ФЕНОМЕН ДЗЕРКАЛЬНО-СИМВОЛІЧНОГО ОСВОЄННЯ РЕАЛЬНОСТІ В СУЧАСНІЙ ГУМАНІТАРИСТИЦІ

Сучасне літературознавство, як і будь-яка інша наука, що перебуває в постійному розвитку, потребує оновлення свого інструментарію. Як зазначає Людмила Тарнашинська, особливості сучасної доби вимагають зміни «методологічної свідомості» науки, розширення її меж шляхом проведення міждисциплінарних досліджень, проте в українській науці, на відміну від зарубіжної, «по суті, відсутній *філософсько-літературознавчий дискурс*» (курсив наш. – М. К.) [186, с. 17]. Практично єдиним філософським методом, до якого вдається вітчизняне літературознавство, дослідниця називає психоаналіз [див.: 186, с. 16].

Первинно психоаналіз був філософським напрямком і терапевтичною технікою, але, оскільки він мав справу з розказаним/написаним текстом, до нього почали апелювати й під час аналізу художніх творів, що відкрило нове бачення їхньої сутності, джерел і мети творчої діяльності. Нині психоаналіз утвердився як літературознавчий метод, про що свідчить включення його до підручників та посібників із методики досліджень літератури та численні психоаналітичні студії, які класифікуються як літературознавчі. Черговим кроком до зближення філософського й літературознавчого дискурсів може стати звернення до структурного психоаналізу Жака Лакана, основними джерелами якого є філософське осмислення вчення З. Фрейда та структуралізм. Лаканівський підхід дозволяє відійти від біологізму в розумінні природи творчості на користь глибокого вивчення особливостей мовлення й письма як індикаторів ключових проблем несвідомого. Однак навіть у зарубіжному літературознавстві, яке досить давно апелює до лаканівського досвіду, його засвоєння лишається проблематичним. Дослідник доробку Лакана Сантану Бісвас (Santany Biswas) [251] зазначає, що англomовних літературно-критичних робіт, здійснених у межах структурного психоаналізу, небагато, до того ж у деяких із них до набутків Лакана звертаються лише частково, а

інші є радше літературним прочитанням праць самого філософа, аніж аналізом літератури крізь призму його вчення. Істинними зразками суто лаканівських масштабних літературознавчих досліджень Бісвас називає лише окремі праці кількох науковців, зокрема Томаса Хензо (Thomas A. Hanzo), Шелдона Брайвіка (Sheldon Brivic), Гаррі Леонарда (Garry M. Leonard) [див.: 251]. Серед авторів російськомовних лаканівських студій можна назвати Андрія Горних, Володимира Колотаєва, Ольгу Суслову, Олександра Черноглазова. Вітчизняні літературознавці почали звертатися до структурного психоаналізу досить недавно, переважно – у комплексі з іншими психоаналітичними напрямками (праці Тамари Гундорової, Ніли Зборовської, Галини Левченко, Максима Нестелеєва, Андрія Печарського).

Таким чином, досі лишається актуальним осмислення проблеми адаптації концептуальних суджень Ж. Лакана до прочитання художніх текстів, визначення відмінностей його підходу від класичного психоаналізу, вивчення зразків аналізу літературних текстів, поданих самим філософом, та досвіду застосування його методу сучасними літературознавцями.

Навіть відверті противники філософії Лакана не можуть не визнати його постать «одним із найпомітніших феноменів у інтелектуальній історії ХХ століття» (переклад наш. – М. К.) [263]. Французький філософ і психоаналітик став чи не найвідомішим послідовником Зігмунда Фрейда, який викликав захват або ненависть, але не залишав байдужим. За словами Віктора Мазіна, «після Фрейда лише Лакану вдалося викликати подібну повагу, таку ж пристрасну любов та ненависть оточуючих. У психоаналітичному середовищі з часів Фрейда тільки Лакан став об'єктом Великого Переносу» [105]. Із численних психоаналітичних напрямків лаканівський викликав чи не найбільше суперечок, що зумовлено, насамперед, його складністю, яка полягала у відкритості й мінливості, у тому, що ідеї Лакана перебувають у постійному розвитку й переосмисленні. Чинниками, які ускладнюють розуміння Лакана, є метафоричність мови, недомовленості, схильність філософа не вдаватися до пояснень базової термінології (його тексти – це переважно записи лекцій, прочитаних перед підготовленою аудиторією), а також тяжіння до математичних формул та схем, яке Лакан мотивує тим, що «математична

формалізація <...> породжує матему, те, що може бути передане без залишку» [91, с. 142], чого не здатна передати мова. За спостереженням Умберто Еко, лаканівська філософія зближує психоаналіз із точними науками, оскільки приділяє значну увагу поєднанню означників, яке постає в межах структурного психоаналізу «як єдина реальність» [244, с. 332].

Загалом структурний психоаналіз – оригінальна інтерпретація ідей Зіґмунда Фройда із залученням доробку науковців із різних сфер. Основною заслугою Лакана можна вважати зміщення акцентів із сексуальної сфери в площину мови. Лакан оперує фрейдівськими поняттями: трикутник дитина – мати – батько, фалос, кастрація тощо – однак ці поняття сприймаються не буквально, а постають певними символічними функціями. Так, наприклад, фалос розглядається як «символ “означника”, який виражає приховане бажання в метафоричному образі Іншого, або символ нестачі» [97, с. 334], як «означник без означуваного» [91, с. 96]. Місце реального батька займає «Ім'я Батька», а про Едипів комплекс говориться «як про перехід не від природи до культури, а від уявного до символічного» [105]. Попри це, основоположник психоаналізу завжди лишався безсумнівним авторитетом для Лакана. Саме до теоретичних праць та випадків із лікувальної практики З. Фройда французький філософ найбільше звертався у своїх лекціях. Однак Лакан не міг ігнорувати той факт, що вже в його часи психоаналіз перестав бути єдиною цілісною теорією, а натомість існували різні його філіації, іноді радикально відмінні одна від одної. Ще за життя Фройда на основі класичного психоаналізу почали формуватися нові течії. Перші з них – це аналітична психологія Карла Густава Юнга та індивідуальна психологія Альфреда Адлера. Пізніше виникають еґопсихологія (Анна Фройд, Хайнц Гартман, Ерік Еріксон), теорія об'єктних відносин Мелані Кляйн (англійська школа), гуманістичний психоаналіз Еріха Фромма тощо. Про обізнаність Лакана з відгалуженнями психоаналізу свідчать численні згадування робіт сучасних йому психоаналітиків (на семінарах Лакана звучать імена Міхаеля Балінта, Едмунда Берглера, Карла Бюлера, Хайнца Гартмана, Ернста Кріса, Рудольфа Левенштайна, Моріса Мерло-Понті, Жана Піаже, Анні Райх, Джона Рікмана, Отто Феніхеля, Анни Фройд, Карла Густава Юнга та багатьох інших). Тим

не менш згадування ці мають переважно негативний характер. Свою роботу Лакан проводив під гаслом «повернення до Фрейда», стверджуючи, що послідовники генія викривили його теорію.

Певною мірою близькими Лакану є роботи М. Кляйн, оскільки, як зазначає В. Мазін, «для Кляйн, як і для Лакана, об'єкт – завжди імаго, тобто образ об'єкта, який суб'єкт інтроєктує в себе, перетворюючи на фантазм» [105]. Однак, віддаючи належне професійній інтуїції та практичній діяльності Кляйн, її теоретичні ідеї Лакан піддає критиці: «Вона відчуває речі, але погано вміє їх висловлювати» [89, с. 92]. Неоднозначними є й відгуки Лакана про праці М. Балінта. Філософ визнає його гарним аналітиком, чия теорія органічно поєднується з практикою, але критикує основу ідей Балінта, зокрема «розуміння об'єктивного відношення в реєстрі задоволення» [89, с. 281], ігнорування інтерсуб'єктивності. За словами Лакана, «Балінт – один із найбільш свідомих аналітиків. Його виклади власних дій відрізняються рідкісною ясністю. І в той же час його аналіз – це один із найкращих прикладів тої тенденції, до якої поступово схиляється вся аналітична техніка» [89, с. 243], тобто тенденції розглядати Его як здатність суб'єкта мати владу над собою, яку потрібно розвивати й зміцнювати.

Его-психоаналіз – течія, до якої особливо вороже ставився Лакан. У межах цього вчення метою лікування є утвердження стабільного й міцного Его людини та його пристосування до реальності. На думку Лакана, така діяльність цілковито суперечить психоаналізу, оскільки Его є лише уявною конструкцією, а реальність людини не є об'єктивною дійсністю. До того ж, згідно з Фрейдом, «особливість техніки психоаналізу полягає в тому, щоб змусити людину саму вирішити свої проблеми» [197, с. 41]. Відповідно, справжньою метою психоаналітичної діяльності є лише відкриття пацієнтом певної істини про себе, про своє бажання, її вербалізація, а діяльність аналітика має бути спрямованою не на те, щоб піднести аналізанту готову істину, а щоб стимулювати його самостійний рух до неї: «Аналітик має вести суб'єкта не до певного Wissen, знання, але до шляху досягнення такого знання» [89, с. 363]. Йдеться тут не про «істину, яка претендує на

повноту, а про істину недовомленості, істину, що остерігається визнання, як вогню, істину, яка, відносно причини бажання, завжди лишається насторожі» [91, с. 111].

Навіть відмічаючи певні відкриття, влучні вислови або ж розглядаючи позитивний практичний досвід деяких послідовників Фрейда, Лакан усе одно нікого з них не схильний визнавати істинним теоретиком психоаналізу. Куди більше в його вченні простежується вплив представників суміжних дисциплін, зокрема психіатрів Анрі Валлона, Гаєтана Гатіана де Клерамбо; лінгвістів Еміля Бенвеніста, Фердинанда де Соссюра; структуралістів Клода Леві-Стросса, Романа Якобсона; філософів Аристотеля, Жоржа Батая, Мартіна Гайдеггера, Георга Гегеля, Едмунда Гуссерля, Рене Декарта, Карла Маркса, Платона, Бенедикта Спінози, Карла Ясперса.

Отже, попри гасло щодо повернення до Фрейда, лаканівський психоаналіз помітно відмінний від класичного. Фройдівську топіку порядків несвідомого (Его/Ід/Супер-Его) Лакан замінює власною, як зазначають дослідники, близькою до уявлень П'єра Жане про рівні реальності [див.: 47, с. 325–328]. Центром Лаканового вчення є теорія взаємодії трьох реєстрів людської психіки: Реального, Уявного, Символічного – та їх роль у формуванні Его.

Саме образ Его, за Лаканом, покладається в основу сприйняття людиною реальності: «Усі об'єкти її [людини] світу неминуче вибудовуються навколо блукаючої тіні її власного “Я”. У результаті всі вони набувають характеру принципово антропоморфного, я б навіть сказав – егоморфного» [90, с. 238]. Термін «реальність» у психоаналізі має відмінне від загальноприйнятого смислове навантаження. Уже Фрейд розрізняє реальність матеріальну та психічну, наголошуючи на їхній відмінності [див.: 197, с. 62]. Окрім об'єктивної навколишньої дійсності, кожна людина перебуває водночас й у своєму внутрішньому просторі, що сприймається нею як власна реальність. Жан Лапланш та Жан-Бертран Понталіс зауважують, що поняття «психічна реальність» є набагато глибшим, ніж позначення внутрішнього світу людини загалом, і трактують його як «певне стійке ядро, чуже своєму оточенню, щось єдино “реальне” на фоні інших психічних феноменів» [93]. Як синоніми «психічної реальності» науковцями, у тому числі й Лаканом, вживаються й інші словосполучення: «суб'єктивна», «власна»,

«внутрішня», «фантазматична», «індивідуальна» реальність, «реальність, що переживається суб'єктом», тощо.

У Лакана поняття реальності безпосередньо пов'язане з регістром Реального, однак не є тотожним йому. Витоки лаканівської концепції Реального вбачають у гетерології Жоржа Батая, «у якій ідеться про те, що не здатне до асиміляції, відходи, залишки, про те, що завжди виявляється поза межами людського знання» [105]. Так само й Реальне Лакана визначається як те, що знаходиться поза нашою свідомістю й не може бути висловленим: «Реальне – це або тотальна сукупність, або втрачена мить» [86, с. 42]; «Реальне не може бути вписаним інакше, ніж як глухий кут, у який заходить формалізація» [91, с. 110]. Володимир Колотаєв визначає Реальне Лакана як інстанцію, в основі якої лежить певна потреба, що постійно вимагає вдоволення, але не піддається символізації, не може бути названою, висловленою, а отже, ніколи не задовольняється. Суттю ж цієї потреби є «прагнення повернутися до втраченої єдності зі світом, з тілом матері» [72].

Отже, досвід Реального прирівнюється до первинного й утраченого досвіду єдності немовляти з матір'ю. Початкова втрата людиною Реального співставляється з розривом із материнським тілом при народженні. Ця втрата є водночас і початком формування Его суб'єкта: «Розрив є первинною репресією, що породжує індивідуацію» [49, с. 4]. Унаслідок цієї травми суб'єкт почувається дискомфортно в зовнішньому світі, відмовляється сприйняти його і, постійно відчуваючи свою недостатність, прагне до психічної інтеграції – до повернення втраченої цілісності, свого Реального. Це стає поштовхом до творення ним власної реальності як результату проходження порядків Уявного (якому відповідають фантазії, сни, галюцинації – імагіональний рівень пізнання) і Символічного як сфери мови та людської культури. Таким чином, психічна реальність у лаканівському розумінні постає як «поєднання символічного та уявного при конституюванні реального» [89, с. 100], а отже, творення альтернативи Реальному. Тому Іван Смирнов визначає реальність як «фантазматичну конструкцію, яка дає можливість замаскувати Реальне нашого бажання» [175]. На противагу Его-психоаналізу, який вбачає метою аналітичної діяльності пристосування до об'єктивної реальності, у теорії Лакана

умовою психічного здоров'я суб'єкта є досягнення визнання його власної – «реальності власного бажання» [див.: 86]. Іншими словами, «суб'єкт повинен домогтися визнання свого бажання з боку собі подібних, тобто висловити його у символічній формі» [86].

Вираженням власної реальності суб'єкта у символічній формі й постає творча діяльність. Відповідно, структурним психоаналізом вона розглядається як діяльність аналітична, як пошук істини власного бажання, шлях до осягнення своєї сутності, а отже, до відкриття власного Реального, доступ до якого є можливим лише за посередництва двох інших порядків психічного апарату: Уявного та Символічного.

Оскільки реальність є ілюзорною конструкцією, безпосередньо пов'язаною з власним «Я» людини, те, якою буде реальність для певної особи, залежить у першу чергу від того, ким вона бачить себе в ній, або, точніше, з ким себе ідентифікує. Первинними ідентифікаціями є ідентифікації уявні, а вторинними – символічні, оскільки «це вже ототожнення не стільки з образом, скільки зі словом» [105]. Розуміння поняття «Я» Лаканом варте окремої уваги. Філософ стверджує, що індивід і суб'єкт не тотожні, «суб'єкт децентрований відносно індивіда» [90, с. 15]. Тому філософ пропонує розрізняти «Я» (je) та «Я» (moi): «Я» як об'єктивно існуючий організм і як набутий ним реєстр власного «Я». Андрій Горних розглядає перший із них як «безформний, фрагментарний внутрішній досвід» [28, с. 405], а другий – як «зовнішню ідеальну форму, в яку цей досвід вбирається» [28, с. 405]. Функція реєстру власного «Я» полягає у «сприйнятті власних прагнень, бажань, у розрізненні свого й чужого, того, що ми визнаємо дійсним вираженням власної особистості, і того, що ми відкидаємо як таке, що паразитує на ній» [90, с. 11]. Власне «Я» має відношення як до Уявного, так і до Символічного порядків: за своєю природою воно є уявною конструкцією, але «бере участь у психічному житті виключно в якості символу» [90, с. 59].

Уявне конструювання Его, а отже, і психічної реальності, за Лаканом, базується на механізмі відображення: «Уявне опирається на відображення подібного в подібному» [91, с. 98–99]. Його вихідною точкою є «стадія дзеркала» – період, коли дитина починає впізнавати у дзеркалі свій образ і ототожнювати себе з ним

(звідси й термін «дзеркальний рівень пізнання» як синонім Уявного або ж імагіонального). Саме на цьому етапі починає вибудовуватися двосторонній нерозривний зв'язок об'єктивного світу із суб'єктивним, внутрішнім: «Світ бере свій початок на стадії дзеркала в проекції себе у світ. Реальність навколишнього світу залежить від реальності психічної. І, своєю чергою, психічна реальність набуває єдності на основі цілісних форм оточуючого світу» [105]. Ідея «стадії дзеркала» була запозичена Лаканом зі статті «Як розвивається в дитини поняття про власне тіло» (1931) Анрі Валлона, філософа, психіатра та дитячого психолога, і, будучи переосмисленою, стала однією з фундаментальних точок структурного психоаналізу. З одного боку, стадія дзеркала – початковий етап самосвідомості дитини, який вона проходить у віці 6–18 місяців і який дає їй змогу забезпечити зв'язок із реальністю: «Функція стадії дзеркала уявляється нам окремим випадком функції імаго, що полягає у встановленні зв'язків між організмом і його реальністю» [90, с. 512]. Цей етап породжує прагнення до внутрішньої цілісності, яка вбачається в образі власного тіла і якої дитина ще не відчуває в собі. Утім відкриття єдності власного тіла є й первинним самовідчуженням, адже образ у дзеркалі – це образ «сторонній», зовнішній, що виступає стосовно суб'єкта як інший. Як наслідок, навчившись вбачати себе у відображенні, людина потрапляє під владу іншого й упродовж усього життя відчуває потребу в образі, з яким могла б ідентифікувати свій власний: «Людина дізнається, хто вона така, лише порівнюючи себе з іншими людьми, з тими, з ким вона себе ототожнює, але ким вона ніколи не стане» [72].

Поняття іншого є особливо важливим у теорії Лакана. Неодноразово повторюваний філософом постулат: «несвідоме – це дискурс Іншого», імовірно, сформувався під впливом концепції психічного автоматизму Гаєтана Гатіана де Клерамбо, психіатра, одного з учителів Лакана [див.: 105]. Досліджуваний ним синдром Кандидського-Клерамбо, за якого думки людини нібито перетворюються на чужі голоси й нею мовби керує хтось інший, спостерігається у хворих на паранояльний психоз. Лакан, натомість, схильний розширити дію цього процесу й визнати залежність від іншого нормою: «Психічний автоматизм показує Лакану, як людина захоплена мовою, як вся її поведінка підкорена інструкціям відчуженого

голосу Іншого» [105]. Однак, окрім теорії Клерамбо, у лаканівському осмисленні поняття іншого спостерігають вплив філософів, зокрема Гегеля й Гайдеггера.

Лакан розрізняє іншого з маленької букви й Іншого з великої та співвідносить їх із фройдівськими термінами «ідеал-я» та «я-ідеал», між якими сам Фройд не проводив чіткого розмежування. Із регістром Уявного пов'язаний «маленький» інший, він розглядається як одна з ідентифікацій, які є складниками «Я» суб'єкта, – образ, що здається схожим на власний, є його дзеркальним відображенням. Він відповідає поняттю «ідеалу-я», ілюзії власної цілісності як результату ідентифікацій себе з іншим, яка на рівні Уявного займає центральне місце в процесі формування Его. Ця ілюзія породжує ілюзорний об'єкт («об'єкт а», «агальму»), в якому людина вбачає причину свого бажання і який отримує вираження в певному фантазмі.

Фантазм – одне з ключових понять психоаналізу, близьке, але не тотожне фантазуванню. Якщо фантазування – широкий термін, що позначає діяльність уяви загалом, то фантазм – це «особливий продукт уяви» [93], тобто більш вузьке поняття, один із наслідків фантазування. Загалом фантазм розглядають як «уявний сценарій, у якому бере участь суб'єкт: становить здійснення – у більш або менш викривленому захисному вигляді – бажання суб'єкта» [93], але практично кожен науковець, оперуючи цим терміном, надає йому нових відтінків смислу, що свідчить про його полісемантичність. Жиль Дельоз прирівнює фантазм до події [див.: 36, с. 274], але ця подія є відсутньою, оскільки відбувається лише в Уявному, постійно повторюється й ніколи не досягає завершення. Жан Бодрійяр визначає фантазм як дещо глибинне, що не знайшло вирішення в «амбівалентному обміні й смерті» й постає у вигляді залишку «індивідуально-несвідомої смислової цінності, запасу витіснених сцен або уявлень, який виробляється й відтворюється в ритмі нав'язливого повторення» [14].

У теорії Лакана фантазм є опорою психічної реальності, саме він покликаний заповнити порожнє місце Реального [див.: 91, с. 76]. Як зазначає, коментуючи Лакана, Іван Смирнов, «функція фантазму – у створенні уявного сценарію, що заповнює пустотність, невизначеність бажання Іншого. Фантазм дає цілком визначену відповідь на питання: «Чого хоче інший?» (Che vuoi?), дозволяє уникнути

нестерпного становища, за якого ми виявляємося не в змозі зрозуміти бажання Іншого як символічний мандат, з яким можна було б ідентифікуватися» [175]. Науковець наголошує, що фантазм не просто втілює уявну реалізацію бажання, а взагалі конститує його як таке, оскільки створює певні межі, у яких ми можемо бажати, є «рамкою, що координує наше бажання» [175]. Таким чином, фантазм виконує захисну функцію, пояснюючи причину бажання зрозумілим для суб'єкта способом, і цим приховує її істинну суть, яка, за логікою структурного психоаналізу, полягає в потягу до смерті як повернення до стану Реального, а отже, до самодеструкції.

Фантазм є уявним шляхом досягнення об'єкта бажання («об'єкта а»), яким може бути як певний предмет або людина, так і абстрактне поняття. Як здається суб'єктові, оволодіння ним має задовольнити бажання, однак можливість задоволення від досягнення цієї мети існує лише у фантазії. Відповідно до такого центрального фантазму оформлюється уявлення людини про реальність: на думку Лакана, будь-яка «реальність, принаймні, у відношенні до істоти, що говорить <...> фантазматична» [91, с. 104].

Суб'єктивна реальність людини не обмежується порядком Уявного, мисленням образами, адже паралельно з ним у своїх думках кожен звертається до слів, а отже, до порядку Символічного. Розуміння символу в Лакана є відмінним від загальноприйнятого. У структурному психоаналізі як символ розглядається не лише умовний знак, що позначає певне поняття, а й мовний знак загалом. Варто відзначити й відмінність розуміння символу Лаканом та Юнгом: «Символ Лакана – означник, не пов'язаний постійними зв'язками з означуваним, у той час як у традиції Юнга символ – трансцендентний стійкий знак» [94]. До системи Символічного Лакан відносить мову, мовлення, а також усі сфери життя, засновані на символічних відносинах, на договорі: закон, традиція, інститут сім'ї тощо. Індивід ще до народження включений у світ Символічного. Структура суспільства, закони, що визначають стосунки між людьми (зокрема регулюють вступ у шлюбний союз), формують індивіда як суб'єкта і як певний символ [див.: 90, с. 32]. Саме символічна функція, на думку Лакана, впорядковує людський вимір. Залежність

людини від неї є надзвичайно сильною: символічний порядок керує нашими вчинками, прокладає шляхи вирішення більшості проблем [див.: 90, с. 48]. Таким чином, як зауважують науковці, він постає «структурою влади», якій має підкорятися суб'єкт, а отже, «децентрування суб'єкта, яке Фройд зумовлює дією несвідомого, виростає в Лакана до децентрування суб'єкта в мові» [195, с. 27].

Ідеальний образ Его формується в Уявному, але реалізувати своє «Я» індивід може лише «за посередництва мовлення, яке приходить ззовні та проходить крізь нього на своєму шляху» [90, с. 332] і яке забезпечує зв'язок з іншими людьми. Уявлення людини у сфері символічного неминує зазнають трансформації, адже означуване й означник ніколи не бувають тотожними одне одному. На символічному етапі мова та культура деформують уявний світ, а провідним у діяльності суб'єкта стає вже не «ідеал-я», а «я-ідеал» як засвоєний порядок нав'язаного ззовні символічного закону, і визначальна роль належить Іншому з великої букви. Це – хтось принципово відмінний, той, до кого спрямоване мовлення, і хто, як здається суб'єктові, може знати невідому йому самому істину. Інший з великої букви – це «місце, куди вписане все, що може бути в означнику артикульованим» [91, с. 96], «те місце, де мовлення <...> покладається в основу істини» [91, с. 137]. Як зауважує Паула Мерфі (Paula Murphy), «Лакан радикально заперечує інформативну функцію мови. Радше, він переконаний, що функцією мови є шукати відповідь іншого, у такий спосіб підтверджуючи власну суб'єктивність мовця» (переклад наш. – М. К.) [258, с. 241].

Таким чином, реальність людини безпосередньо залежить від дискурсу, більш того, для Лакана «жодної до-дискурсивної реальності немає. Будь-яка реальність ґрунтується на тому або іншому дискурсі й визначається ним» [90, с. 41]. Володимир Колотаєв наголошує, що Лакан вживав термін «дискурс» із тим значенням, яке вклав у нього Мішель Фуко: «Специфічний спосіб або специфічні правила організації мовленнєвої діяльності» [72], які є характерними для певної епохи або кола людей. Дискурс «ставить акцент на інтерсуб'єктивності, на соціальних узах, укорінених в мові, на просторі між мовою та мовленням» [105]. Дискурс розглядається Лаканом як «поле трансіндивідуальної реальності» [92,

с. 28], отже, вербалізація створює іншу реальність, яка вже не є суто індивідуальною реальністю суб'єкта. Лакан розрізняє чотири дискурси, у межах яких існує суб'єкт: дискурс володаря (основний) та похідні від нього університетський, істеричний та психоаналітичний. Кожен із них має власну домінанту: панівне становище означника, знання, суб'єкта та об'єкта-причини бажання [див.: 90; 23, 93].

Оскільки психоаналіз оперує термінами на позначення родинних зв'язків, реєстр Уявного традиційно розглядають як «материнську територію», а Символічне – як батьківську [див.: 252]. Тож панування Символічного (мови, закону, традиції) над людиною Лакан називає терміном «Ім'я Батька». Як пояснює В. Колотаєв, «Батько <...> – це метафора, яка означає символічний порядок, закон, поява якого у світі індивіда, що зростає, припиняє вільне, автоматичне <...> задоволення бажання» [72]. Категорія батьківства для Лакана має суто мовну природу. Словесне вираження оформлює заборону як таку, мова лежить в основі всіх суспільних відносин: «Мова <...> є батьківською субстанцією, яка формує суб'єкта. Щоб зрозуміти, що таке суб'єкт, достатньо уявити символічний порядок мови, який стоїть на шляху задоволення бажання. Саме цей символічний лад, що фруструє бажання, формує реальність “Я”» [72]. Отже, «Ім'я Батька» – це, у першу чергу, заборона, перешкода задоволенню бажання, що забезпечує перехід дитини від біологічного до суспільного існування та визначає ідентичність суб'єкта, його місце в межах Символічного як системи людських відносин, які базуються на спілкуванні. Утім вона ж і породжує бажання, адже «бажання пробуджується Законом, який його забороняє» [94].

Співвідношення всіх трьох порядків людської психіки Лакан зображує у вигляді «вузла Боромео» – трьох кілець, які перетинаються в одній точці. У цю точку філософ поміщає вже згадуваний вище «об'єкт а». Трактатування його змінювалося в різні періоди становлення теорії – від уявного образу іншого до об'єкта бажання та самої причини бажання [див.: 251]. Категорія бажання є однією з центральних у психоаналізі загалом і в його лаканівській версії зокрема. Саме бажання породжує на рівні Уявного фантазматичні об'єкти, а на рівні Символічного керує мовленням суб'єкта. На формування лаканівської теорії бажання вплинуло

відвідування курсу лекцій Олександра Кожева з «Феноменології духу» Гегеля. В інтерпретації гегелівської діалектики раба й володаря Кожевим, за спостереженням дослідників, має коріння й відома теза Лакана, що «бажання людини – це бажання Іншого», тобто істинним бажанням є прагнення бути визнаним Іншим, стати тим, чого бажає Інший. «Коли Лакан, слідом за Кожевим, стверджує, що “бажання людини є бажання Іншого”, це є, таким чином, його версією гегелівського Абсолюту, у якій бажання Іншого є водночас джерело й кінцева ціль вимоги любові» [49, с. 26], – стверджує Сергій Жеребкін.

Тема бажання є центральною у восьмому семінарі Лакана, присвяченому прочитанню діалогу Платона «Бенкет». Фінальна розмова двох із його персонажів – Сократа й Алківіада – подається філософом як свого роду сеанс психоаналізу, у якому Сократ займає позицію аналітика й відкриває аналізанту (Алківіаду) його істинне бажання за допомогою ситуації переносу. Із платонівського діалогу Лаканом був запозичений термін «агальма». Таку назву мала певна коштовна річ, прихована в древніх статуетках богів, що надавала їм цінності. Лакан уперше вжив цей термін на семінарі 1960 року як синонім до понять «об’єкт а», «об’єкт бажання», «об’єкт-причина бажання» – певна нестача, що породжує бажання, «дещо», чого не вистачає суб’єктові і що він вбачає в Іншому. Проте насправді цього об’єкта не існує і в Іншому, а отже, він виявляється нічим, самою відсутністю, бо, «слідуючи за бажанням, ми приходимо, навпаки, лише до провалу, зіяння» [91, с. 11]. Із цього випливає, що «реальне бажання – це, за остаточним результатом, бажання смерті. Це означає: бажаючи агальму, або в лаканівських термінах, об’єкт а, суб’єкт бажає об’єкт (якого не вистачає), який є причиною бажання всіх інших об’єктів (на уявному рівні). Тому для Лакана об’єкт а визначається як “об’єкт-причина бажання”. З тої ж причини об’єкт а для Лакана – це “об’єкт-ніщо, який створює щось”» [83]. Лаканівське бажання редукується до прагнення повернутися до Реального, до втраченої єдності з «доедипальною матір’ю», що артикулюється «в постійному заміщенні означуваного» [49, с. 26].

На семінарах 1975/1976 навчального року, присвячених творчості Джеймса Джойса, Лакан вводить нове поняття – синтом – як четверте кільце, що утримує

кілця вузла Боромео від розпаду. «Синтом» – це переінакшене (або, точніше, застаріле [див.: 47, с. 309]) написання одного з ключових термінів психоаналізу – «симптом». Зміною орфографії слова Лакан підкреслює нові смисли, які в нього вкладає. Для філософа симптом є певним означником, у якому повертається витіснене несвідоме. Натомість синтом – це особливий симптом, сповнений змісту й насолоди, у якому знаходить вираження Реальне, а отже, дається взнаки істина: «Синтом – це такий означник, що не включений у певну мережу, а безпосередньо наповнений, просочений насолодою» [50, с. 81].

Поряд із проблемою бажання в Лакана постає й питання етики психоаналізу, бо науковець визначає статус несвідомого як статус етичний, а не онтологічний [див.: 105; 97]. Етика регулює стосунки з іншим/Іншим, а також визначає ставлення суб'єкта до власного бажання. Етику психоаналізу Лакан розглядає, спираючись на видатних філософів минулого. Як зазначає В. Мазін, «на семінарських заняттях 1959/60 років Лакан показує, що етика Фрейда – етика в дусі Спінози: єдине, в чому можна бути винним, – піти наперекір власному бажанню. Основною тезою Лаканівської етики стає гасло “не нехтуй своїм бажанням!”» [105]. Осмислюючи етику психоаналізу, Лакан спирається також на Аристотеля. Він вбачає точки перетину у висловлюваннях Аристотеля й Фрейда і стверджує, що ці два філософи мають багато спільного і «взаємно прояснюють один одного» [91, с. 75]. Саме Аристотель, на думку Лакана, задовго до психоаналізу та лінгвістики, відкрив простір Символічного: «Аристотель <...> розгледів у символічному те середовище, у якому інтелект має діяти» [91, с. 134–135].

Наголошення на значенні Символічного, онтологізацію несвідомого, звернення до тексту як єдиного матеріалу, з яким працює психоаналітик, Лакан називає найбільшим відкриттям Фрейда. Французький філософ розвиває цю думку далі й фактично відводить Символічному головне місце в психічному житті людини: «Специфіка лаканівського підходу до людини полягає <...> в тому, що “символічне” уявляється Лакану не нижнім поверхом людської психіки, як це спостерігалось в класичному психоаналізі, а вищим її поверхом, який має безпосереднє відношення до соціального й культурного оточення» [97, с. 335]. Мовлення є основним

предметом дослідження структурного психоаналізу, але розглядається ним не як те, що має розкрити справжнє бажання людини, а як те, що старанно маскує й викривлює його, хоча бажання все ж виявляється в ньому на місці певних розривів, логічних збоїв, обмовок, каламбурів тощо.

«Відкривши несвідоме, важко не опинитися у сфері лінгвістики» [91, с. 21], – стверджував філософ. Учення мовознавців та структуралістів стали важливими для формування його власної концепції. Відкриття проблем означуваного й означника, неможливості буквального співвіднесення слова та речі, яку воно позначає, а також двозначності знаків Лакан вбачав уже в тексті Святого Августина, аналітичне мислення якого, на думку філософа, не поступається логіці сучасних лінгвістів [див.: 89, с. 325]. У світлі зацікавлення лінгвістикою Лакан також віддає належне граматиці Пор-Рояля, її логіці, яка виокремила в мовленні означник і означуване: «Знак – стверджує ця логіка <...> – визначається через дві роздільні субстанції, які не мають жодної спільної риси, тобто того, що ми й понині називаємо областю перетину» [91, с. 24]. Органічним є й звернення до робіт мовознавця Фердинанда де Соссюра: «Лакан виходить із концепції Соссюра, який стверджує, що означник детермінує означуване, але не маніфестований у ньому безпосереднім чином» [49, с. 26]. Лакан перебудовує Соссюрову схему взаємодії означника й означуваного, переконуючи, що «на початку співвідношення означуваного й означника було помилково схарактеризоване як довільне» [91, с. 26], коли ж насправді «означник тому і є таким, що з означуваним він принципово не пов'язаний» [91, с. 38]. Згідно з Лаканом, «означник як такий не співвідноситься ні з чим, окрім самого дискурсу, тобто окрім способу функціонування мови, його використання в якості засобу зв'язку» [91, с. 39], а означуване постає «ефектом означника» [91, с. 43].

Особливий вплив на формування теорії Лакана мав досвід структуралістів, зокрема структурна етнологія Клода Леві-Стросса. За словами В. Мазіна, «ідея символічного порядку була введена в гуманітарні науки Леві-Строссом, для якого будь-яка культура – сукупність символічних систем – мови, шлюбних зв'язків, економіки, мистецтва» [105]. Леві-Строссу належить думка про автономність символічної системи і про те, що означуване визначається означником, а не навпаки.

У статті Леві-Стросса «Символічна дійсність» (1949) дослідники навіть вбачають джерела лаканівської топіки психічного апарату [див.: 72]. Утім про зв'язок філософії Лакана й Леві-Стросса можна говорити як про двосторонній, оскільки відомий структураліст, своєю чергою, перейняв певні ідеї структурного психоаналізу [див.: 97, с. 328–329].

Високу оцінку Лакана отримав і доробок Романа Jakobsona. Науковців єднає дослідження механізмів, за допомогою яких дитина опановує мову, мовленнєвих розладів, співвідношення роботи несвідомого з риторичними тропами. Відштовхуючись від міркувань Jakobsona, Лакан вводить у психоаналіз поняття метафори й метонімії. Jakobson першим «проводить паралель між базовими процесами несвідомого – згущенням і зміщенням – і тропами мови: метафорою (зближення за подібністю) й метонімією (зближення за суміжністю)» [131]. Услід за ним і Лакан прирівнює дію метонімії та метафори до фрейдівських механізмів сновидіння – *Verdichtung* (ушільнення, конденсація) та *Verschiebung* (зміщення) [див.: 88], що дає йому змогу стверджувати, що несвідоме структурується як мова. Розвиваючи цю думку далі, Лакан доходить до висновку, що тропи поетичного мовлення постають основними засобами трансформації реальності на рівні Символічного. «Функція чистого означення в мові <...> має ім'я <...> Ім'я це – метонімія» [88], – зазначає Лакан у доповіді «Інстанція букви в несвідомому, або Доля розуму після Фрейда» (1957). «Протилежним її руслом» філософ називає метафору. Саме цими тропами, на думку вченого, послуговується несвідоме задля того, щоб «обійти цензуру» й стати висловленим [див.: 88]. У структурному психоаналізі симптом ототожнюється з метафорою, а метонімія розглядається як «форма, що надає істині, яка пригнічується, свій простір» [88]. Як пояснює лаканівське розуміння метафори й метонімії Умберто Еко, «метафора – це симптом підміни одного символу іншим, що замінює саму процедуру усунення, тоді як метонімія – це бажання, яке зосереджується на об'єкті – заміниці, яке ховає від нас кінцеву мету будь-якого нашого прагнення, у результаті чого будь-яке наше бажання, що пройшло через ланцюг метонімічних переносів, виявляється бажанням

Іншого» [244, с. 333–334]. Таким чином, стверджує Еко, саме за посередництвом метафор і метонімії у нас говорить бажання Іншого.

Оскільки психоаналіз Лакана – це в першу чергу аналіз мови, важливою його особливістю є розмежування «пустого» та «повного» мовлення. Як «пuste» психоаналітик визначає таке мовлення, «коли суб'єкт справляє враження, ніби говорить про когось іншого, хто схожий на нього до непізнаваності, але рішуче нездатний засвоїти собі його бажання» [92, с. 24], а отже, мовлення, що приховує істину бажання суб'єкта. Повне ж мовлення «впорядковує випадковості минулого, надаючи їм зміст прийдешньої неминучості» [92, с. 26], переносить минуле в теперішнє й дає можливість розкрити істину. Витоки цього розрізнення дослідники Лакана вбачають у його захопленні філософією, зокрема феноменологією Мартіна Гайдеггера.

Якщо психоаналіз дає можливість зрозуміти, що «вимір істини виникає з появою мови» [88], то все, що її стосується, безпосередньо пов'язане зі словом. «Знаючи істину, я зможу всупереч будь-якій цензурі висловити її між рядків» [88], – стверджував Лакан. Відповідно, читання «між рядків» є необхідною умовою інтерпретації тексту психоаналітиком: «Історія з буденного життя обертається для нього зверненою до того, хто має вуха чути, притчею; довга тирада – вигуком, елементарна обмовка, навпаки, – складним поясненням, а мовчазне зітхання – цілою ліричною сповіддю» [92, с. 22]. Аналізуючи художні твори, Лакан розглядає мовне оформлення, коренеслови, форми, «фактуру» слів. Так, на його думку, у новелі Едгара По «Викрадений лист» (1844) не випадковим є те, що викраденим виявляється саме лист, а не будь-яка інша річ, яка могла б виконувати таку саму символічну функцію: «Лист тому й може бути викраденим (*volee*), що він є листком, здатним літати (*volante*)» [90, с. 281] (такі збіги простежуються не в оригіналі, а у французькому перекладі новели, але Лакан схильний аналізувати надтекст: не так вкладені автором смисли, як їх трансформацію в системі Символічного, що й виникає при перекладі). До подібної гри слів, аналізу їхнього походження, каламбурів тощо Лакан постійно звертається на своїх семінарах.

Вплив філософії Мартіна Гайдеггера, а також Жана-Поля Сартра, простежується і в інших пунктах лаканівської теорії. Згідно з твердженням У. Еко, саме з гайдеггерівською філософією перегукуються твердження Лакана про те, що лише за допомогою мови можливо досягнути Буття, що мова є первинною щодо людини, що «саме звороти мови схоплюють особливість взаємовідношень людини з буттям» [244, с. 343], про важливість не того, що говориться, а того, що замовчується. Відповідно, у роботах Гайдеггера знаходяться джерела лаканівської «доктрини Відсутності» [244, с. 342].

Чимало науковців не погоджуються з теорією структурного психоаналізу й називають її шарлатанством. Серед таких можна назвати Луї Альтюссера, Жана Брікмона, Роберта Вебстера, Франсуа Рустанга, Алана Сокала. Цікавою в цьому плані є позиція Вадима Руднева, який відверто іронізує над Лакановими ідеями, його «затемненим викладом», але при тому відшукує в них «раціональне зерно» й цілком адекватно пояснює ці ідеї «доступною мовою» [див.: 160]. Тим не менш негативні відгуки не завадили вченню Лакана стати однією з підвалин сучасного постмодерністського дискурсу. Серед науковців, на яких воно мало вплив, можна назвати імена Фелікса Гваттарі, Жюльєн Дельоза, Умберто Еко, Мішеля Фуко, представниць феміністичної критики Джудіт Батлер, Люс Ірігаре, Юлію Крістеву. Цей вплив знаходить різне вираження: одні вчені, вибудовуючи власні концепції, спираються на ідеї Лакана відкрито або приховано, інші ставляться до них критично, видозмінюють, пропонують власний коментар. Так, наприклад, критичним є ставлення до доробку Лакана Жака Дерріда. Філософ відзначав важливість піднятої Лаканом проблематики (особливо – ролі мови та письма в несвідомому), утім висловлював сумніви стосовно доцільності поєднання ідей Гегеля, Гуссерля й Гайдеггера з Фройдовими, розмежування порядків Реального, Уявного й Символічного, недовіру до стилю викладу Лакана, до його фоноцентричності. Дерріда не визнавав існування певної беззаперечної Істини й можливості її відкриття в ході аналізу [див.: 39, с. 100–103]. Утім філософ вважав поширення лаканівського дискурсу важливим для розвитку психоаналізу й сприяв

проведенню семінарів Лакана в «Ecole normale», а у своїх роботах подавав власне прочитання ідей філософа [див.: 38].

Теорія Лакана дійшла до нас як у працях самого психоаналітика, значна частина яких досі не перекладена слов'янськими мовами, так і в інтерпретаціях філософів та літературознавців, зокрема Андрія Горних, Тамари Гундорової, Жака Дерріда, Андрія Дьякова, Умберто Еко, Сергія Жеребкіна, Славоя Жижека, Ніли Зборовської, Лоренцо К'ези, Віктора Мазіна, Паули Мерфі, Дмитра Ольшанського, Яна Потканського, Вадима Руднева, Івана Смирнова, Олександра Черноглазова. Досвід цих науковців робить теорію Лакана доступнішою широкому загалу та відкриває перспективи більш тонкої адаптації його ідей у межах літературознавства.

Психоаналіз від початку мав певне відношення до літератури: сам Фройд аналізував художні твори задля ілюстрування своєї теорії, більш того, «він прямо проголосив, що багато його психологічних відкриттів насправді спочатку здійснили письменники завдяки своїй літературній інтуїції» [153, с. 293]. Пізніше послідовниками Фройда було створено суто літературну психоаналітичну критику. У випадку Лакана прикметним є те, що він став популярним у літературних колах раніше, ніж у наукових. Навіть його дисертація «Про паранояльний психоз у його відношенні до особистості» (1933) уперше була опублікована в сюрреалістичному журналі «Мінотавр», а співпраця з цим виданням стала важливим етапом становлення ідей науковця. Про зацікавленість філософа мистецтвом свідчать і його особисті знайомства з видатними митцями, такими, як Сальвадор Далі, Пабло Пікассо, Жан-Поль Сартр [див.: 105]. Як і Фройд, Лакан визнавав письменників першовідкривачами певних психоаналітичних істин. Так, наприклад, саме в поета Артюра Рембо була запозичена Лаканом формула «Я – це інший», що стала однією з ключових у його теорії. За словами філософа, «поети, які не знають, що кажуть, кажуть, тим не менш, завжди першими» [90, с. 13].

Лакан також неодноразово звертався до літературних творів задля демонстрації законів взаємодії порядків розробленої ним топіки. На його семінарах розглядалися роботи Едгара По (1955), Андре Жида (1958), Вільяма Шекспіра (1959), Софокла (1955, 1960), Поля Клоделя (1960/1961), маркіза де Сада (1962),

Маргеріт Дюрес (1965), Джеймса Джойса (1975/1976) та багатьох інших митців [див.: 251]. Найвідомішим зразком аналізу художнього тексту, запропонованого науковцем, є семінар 5 квітня 1955 року, присвячений новелі Едгара По «Викрадений лист». Детективну історію психоаналітик подає в несподіваному вимірі, де вона постає відображенням особливостей функціонування означника, символу. Статус головного персонажа новели в інтерпретації Лакана отримує не котрийсь із людських образів: король, королева, міністр, префект поліції або ж детектив Дюпен – а сам лист. Це – послання, адресоване королеві, яке, очевидно, містить компрометуючу інформацію. За сюжетом, міністр хитро викрадає лист, а королева, якій необхідно за будь-яку ціну повернути втрачене, звертається до поліції. Префект виявляється не в змозі виконати завдання, але йому допомагає проникливий детектив Дюпен. Що саме написано в листі, так і залишається невідомим, але Лакан наголошує, що це й не має значення, адже важливою є лише символічна роль листа як загрози королеві й спокою в державі, можливості стати причиною скандалу. Психоаналітик робить спостереження, що всі персонажі новели підпорядковуються магичній владі листа: від того, у чиїх руках він опиняється, залежить поведінка кожного з персонажів, позиції, які вони у відношенні до нього займають, і ролі, які на себе беруть. Відповідно, «йдеться про символ, що переміщується в чистому вигляді, про символ, якого неможливо торкнутися, не опинившись негайно в його гру втягненим» [90, с. 279]. Усі ж інші дійові особи є лише елементами символічного ланцюжка. Оскільки лист визначає те, чим є персонаж у той чи інший момент, Лакан робить висновок, що «для кожного з персонажів лист цей є нічим іншим, як його несвідомим» [90, с. 286]. Але й значення самого листа змінюється залежно від того, хто стає його власником, і – відповідно – лист-символ прирівнюється до істини: «Істина, яка боїться оприлюднення, – ось що таке цей лист, зміст якого щоразу змінюється» [90, с. 282].

Отже, крізь призму лаканівського психоаналізу, новела демонструє домінацію символічного порядку, «я-ідеалу» в людському житті. Ким би не були персонажі в реальності і яким би не був зміст листа, – суть і поведінка кожного залежить лише від того, яке місце він займає в грі символів.

Продовжуючи започаткований Лаканом структурний психоаналіз текстів, сучасні дослідники абстрагуються від сюжету й персонажів, вбачаючи за ними символічне відображення духовного життя людини, її психічної реальності. За спостереженням Пітера Баррі, літературознавці лаканівського спрямування, на відміну від прихильників Фрейда, зосереджують увагу не так на психології автора або героя, як на самому тексті, та оперують зовсім іншою термінологічною базою [6, с. 136]. Лаканівські поняття («стадія дзеркала», «означуване/означник», «нестача», «бажання», «Реальне/Уявне/Символічне») не просто змінюють Фрейдіві («Едипів комплекс», «фалос», «кастрація» «Ід/Его/Супер-Его» тощо) як їхні аналоги, а зміщують саму проблематику аналізу.

Найчастіше науковці, які вдаються до лаканівської інтерпретації текстів, розглядають персонажів як уособлення порядків Уявного, Реального й Символічного, а події, що відбуваються в текстовій реальності, – як взаємодію цих порядків. Прикладом такого підходу до тексту можна назвати статтю Девіда Коллінза (David Collings) «Монстр і уявна мати: Лаканівське прочитання “Франкенштейна”» («The Monster and the Imaginary Mother: A Lacanian Reading of Frankenstein») [252]. На думку дослідника, роман Мері Шеллі розкриває конфлікт між порядками Уявного та Символічного, що відповідають жіночому й чоловічому початкам. Уособленнями Уявного тут постають мати головного героя та монстр, створений ним із метою відродити матір, утрачену при його входженні в Символічний порядок. Д. Коллінз стверджує, що «роман Шеллі пропонує критику лаканівського відокремлення Символічного та Уявного» (переклад мій. – М. К.) [252], а її герої – як Віктор, так і монстр, – насправді прагнуть «визнання Символічним порядком Уявної матері» (переклад мій. – М. К.) [252].

Трактування художнього твору як алегоричного зображення систем Реального, Уявного й Символічного та як моделі психоаналітичного лікування, що завершується відкриттям істинного бажання суб'єкта, запропоновано в аналізі казки Антуана де Сент-Екзюпері «Маленький Принц» (1943) Ольгою Суисловою [184]. Дослідниця виокремлює в тексті три позиції: автора, що дорівнює Реальному, оповідача-літуна, який уособлює Символічне, оскільки саме він веде оповідь, та

героя (Принца), що відповідає Уявному реєстру. Задля проявлення недоступного Реального письменник змушений звертатися до реєстрів Уявного та Символічного, проектуючи на дзеркальний образ героя власні уявлення про себе. Історія Маленького Принца, що мандрує планетами, зустрічаючись із різними персонажами, які символізують певні людські якості, пояснюється як пошук автором ідентичності власного Его в ряду ідентифікацій з іншими. Вихідний пункт цієї подорожі-становлення Его – початковий розрив із матір'ю – зображено як конфлікт героя з Трояндою, унаслідок якого Принц залишає рідну планету й починає мандрівку. Кінцевий пункт – «усвідомлення свого істинного бажання як бажання іншого» [184] – стає наближенням героя до Реального й водночас спричиняє його смерть. Пройшовши ряд ідентифікацій, Принц усвідомлює, що прагне не знайти своє «ідеальне дзеркало», не досягти подібності до котрогось із побачених образів, а повернутися назад, до первинного досвіду Реального. Однак цей шлях закритий, тому зробити повернення можливим здатна лише смерть. «Відповідно, усвідомлення свого Реального – це неможливий шлях до щастя, до істинного об'єкта свого бажання, у якому бажання вичерпується разом з нами» [184], – підсумовує дослідниця.

Звертаючись до теорії Лакана, науковці подають оригінальне бачення літературних творів під новим кутом зору, але, здійснюючи глибокий аналіз взаємодії порядків Уявного та Символічного, більшість із них приділяє мало уваги третьому, найважливішому з виокремлених Лаканом порядків – Реальному, а то й узагалі ігнорують його. Така позиція є зрозумілою, оскільки сам Лакан найменше висвітлив реєстр Реального, але, попри це, філософ наголошував, що саме Реальне є початком і кінцевою метою формування суб'єкта, метою Уявного та Символічного конституювання реальності. До проблеми Реального звертається Марк Піццато (Mark Pizzato) в дослідженні драматургії Жана Жане «Жорстокість, розколотість суб'єкта Жане в театрі лаканівських трьох порядків» («Genet's Violent, Subjective Split Into the Theatre of Lacan's Three Orders», 1990) [260]. На думку дослідника, тексти письменника відображають, у першу чергу, його власну розколотість на декілька «Я», утілених у персонажах, і є спробою подолати розрив, заповнити

порожнечу між реальністю та ідеалом за допомогою контакту з Іншим – глядачем/читачем. Розуміння лаканівських порядків дослідником відмінне від загальноприйнятого. Піццато розглядає Уявне як фантазування людини, а Реальне – як дещо зовнішнє й об'єктивне. Символічне ж постає посередником між ними: «Зовнішній, реальний світ об'єктів та переживань і внутрішній, уявний світ мрій та фантазій поєднуються за посередництва Символічного, “світу синтаксису”» (переклад мій. – М. К.) [260, с. 119].

Теорія Лакана не обмежується проблемою топіки психічного апарату людини, вона включає багато інших важливих пунктів, які варто враховувати при структурно-психоаналітичному прочитанні літератури. Існують розвідки, присвячені й іншим проблемам лаканівського вчення, щоправда, за кількістю вони поступаються студіям, здійсненим у розглянутому вище напрямку.

До таких студій належить робота Олександра Черноглазова «Розбите дзеркало» [225]. О. Черноглазов, відомий як перекладач робіт Лакана, звертається до досвіду філософа й у власних дослідженнях літератури. Житіє Святого Олексія дослідник інтерпретує у фокусі теорії бажання Гегеля, Кожева та Лакана. У світлі лаканівського методу втеча Св. Олексія з дому – ідеального християнського світу – пояснюється тим, що «не світ уявляється йому гріховним, а себе він вважає не гідним світу» [225, с. 16], бачить власну невідповідність своєму «ідеалу-я» та руйнує свій образ, складений з уявних ідентифікацій. Він усвідомлює, що має незаслужене визнання близьких, – адже його люблять саме за агальму, той «об'єкт а», якого насправді в ньому немає: «У своїй боротьбі за визнання, у своєму бажанні стати бажаним, герой переймається думкою, що визнання, яке він отримує як індивідуальність, не заслужене ним, що в ньому помиляються, що його приймають за когось іншого, кращого. Йому ж потрібне визнання справжнє, визнання його самого як суб'єкта бажання» [225, с. 17]. Усвідомлюючи себе як «ніщо», «бажаючи визнання в якості суб'єкта бажання, він і хоче саме визнання в якості чогось нікчемного й ганебного, гіршого всієї тварі» [225, с. 19]. Після смерті ж він повертається у вигляді нетлінних чудодійних мощей і замінює собою ту агальму, яку вбачало в ньому бажання близьких.

Як приклад інакшого підходу до тексту можна навести й роботу Айлін Хіарнс (Aisling Hearn) «“Я є я”: лаканівський психоаналіз “Річарда III”» («“I am I”: A Lacanian Analysis of Richard III», 2011) [255]. Дослідниця аналізує п'єсу Шекспіра в межах термінології Лакана, зосереджуючи увагу в першу чергу на образі центрального персонажа, проблемах його психіки. Один із найвідоміших шекспірівських текстів давно став об'єктом психоаналітичних досліджень. На думку більшості науковців, його головний герой належить до психотичного типу. Характерними рисами таких людей є агресивність, грубість, жорстокість, безжальність, відсутність співчуття та розкаяння. Однак мовлення Річарда, зокрема зворушливий монолог у п'ятому акті, викривають амбівалентність образу, його здатність до почуттів, не властивих психопату, що дає змогу Хіарнс розглядати цей образ у межах лаканівської структури неврозу. Дослідниця звертається також до ідей «стадії дзеркала» та ролі бажання Іншого у формуванні суб'єкта. На її думку, Річард, доблесний воїн, повернувшись у мирний світ і не знайшовши в ньому місця, переживає перверсивну регресію до «стадії дзеркала». Якщо, згідно з Лаканом, дзеркальне відображення відкриває немовляті цілісність власного тіла, яке до цього сприймалося лише фрагментарно, то Річард, який усвідомлював себе як солдата, цілісну особистість, у мирний час стикається з образом свого потворного, деформованого тіла. Повторно переживаючи стадію дзеркала, Річард створює для себе образ величного негідника й з легкістю, властивою дитині, здійснює жахливі злочини. Однак у результаті він не реалізує свого бажання, не отримує визнання Іншого: ані власної матері, ані жінок, які стають її відповідниками. Ця невдача призводить Річарда до усвідомлення власної сутності: «При усвідомленні, що він зазнав поразки, розрив між злочинним характером та його справжнім Я починає закриватися. У п'ятому акті Річард досягає точки вирішення своєї “стадії дзеркала”, однак все ще вагається, оскільки висновок не буде таким, як він сподівався» (переклад мій. – М. К.) [255]. Зрештою, він помічає, що в ньому водночас існує справжнє «Я» й нав'язаний образ негідника, а єдиним шляхом подолання внутрішнього конфлікту, «розколотості», йому вбачається суїцид.

Прикладом застосування лаканівської методики до проблеми імені та псевдоніма в художньому творі є аналіз фільму Джузеппе Торнаторе «Проста формальність» (1994) Володимиром Колотаєвим [72], у якому (аналізі) дослідник спирається на лаканівську концептуальну категорію «Ім'я Батька». В інтерпретації Колотаєва похмурий поліцейський відділок, куди потрапляє на допит головний герой фільму, письменник Онов, є простором його власного Реального, місцем для «подолання кризи ідентифікації» [72], віднайдення свого істинного «Я». Письменник існує у світі власної «ідеальної реальності, у якому й знаходиться точка – “Ідеальне Я”» [72]. Це ідеальне «Я» має ім'я Онов та вигадану біографію. Імаго, образ успішного письменника, «Великого Онова», – це «точка здійснення бажання, з якої <...> випадає те, що в лінгвістиці прийнято називати суб'єктивністю» [72]. Мов на сеансі психотерапії, письменник виявляє опір слідчому, відмовляючись пригадувати свою справжню історію, та зрештою вона відкривається. Це – історія Б'яджо Феббрайо, покинутої батьками дитини. Відмовляючись ідентифікувати себе з цим образом, письменник перетворює його на іншого, роблячи персонажем твору. Ім'я ж Онов, яке стає псевдонімом і образом, що підкорює реальну людину, замінивши її справжнє «Я», дав хлопчику божевільний графоман-безхатько Фабен, чим узяв на себе роль батьківської інстанції.

Серед українських науковців однією з перших до осмислення досвіду Лакана в межах гуманітаристики звернулася Ніла Зборовська. У своїх книгах «Психоаналіз і літературознавство» (2003) та «Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури» (2006) дослідниця подає Жака Лакана з-поміж психоаналітиків, чиї ідеї правлять за підвалини літературознавства. На її думку, основним досягненням Лакана, яке робить його теорію відмінною від фрейдівської й максимально зближує психоаналіз із літературою, є те, що він «звільнив зацикленість психіки на індивідуальному позначеному – сексуальності, вивівши її в соціально детермінований дискурс мови» [56, с. 236], тобто на символічний рівень. Зборовська також наголошує на відкритті Лаканом у історії суб'єкта «доедипової», «матріархальної», стадії і протиставленні її «едиповій», «патріархальній», яка знаменує входження людини в порядок Символічного.

До лаканівської версії психоаналізу звертається й Тамара Гундорова. У книзі «Транзитна культура: симптоми постколоніальної травми» (2013) науковець окреслює вихідні пункти структурного психоаналізу (подібність несвідомого та мови, «стадія дзеркала», симптом/синтом, «Ім'я Батька» тощо) та застосовує їх до аналізу сучасної літератури. На думку Гундорової, проблемою української постколоніальної свідомості є відсутність сильного «“батьківського закону” (або його заступника), який би забезпечував нормальний процес означування, комунікації, пам'яті, культури, батьківщини» [33, с. 12], що й знайшло вираження в особливостях прози сучасних молодих авторів.

Літературознавець Галина Левченко в студії «Зачарована казка життя Ольги Кобилянської» (2008) використовує методику Лакана в комплексі з іншими течіями психоаналізу, зокрема з досвідом Фрейда, Юнга, Фромма та Адлера. Твори Кобилянської прочитуються дослідницею як виявлення індивідуального міфу письменниці, зображення руху нарцисичної (замкненої в собі) особистості до психічної інтеграції та індивідуалізації, у якому персонажі постають фрагментами однієї особистості. Г. Левченко аналізує тексти, «зміщуючи акцент із закладених у них свідомих ідейних змістів на неусвідомлені структурні особливості їхньої будови» [95, с. 205]. До таких структур вона відносить «бінарні опозиції та прагнення здобути психологічну цілість, повторювані способи моделювання характерів, розвитку дії» [95, с. 204] тощо.

Структурний психоаналіз успішно адаптується не лише до літературознавства, а й до інших гуманітарних наук. На вченні Лакана базується, зокрема, сучасна теорія кіно, підтвердженням чого є дослідження Славоя Жижека та його «люблінської школи», Володимира Колотаєва, Джоан Копжек, Крістіана Метца, Стівена Хіза, представниць феміністичної кінокритики. Застосування теорії Лакана поширилося й на дослідження в галузях, далеких від мистецтва [див.: 257].

Дзеркально-символічна трансформація реальності письменником не тотожна таким поняттям, як «авторська концепція світу» або ж «авторська позиція», оскільки останні передбачають свідоме оцінювальне ставлення автора до навколишньої дійсності, коли ж аналіз сукупності імагіональної та символічної діяльності з

перетворення реальності звертається до несвідомого, реконструює доміанти фантазматичної реальності автора, які знаходять відображення в тексті, а також їх деформацію в процесі вербалізації. Як видно з наведених вище прикладів, структурно-психоаналітичне прочитання художніх текстів значно відрізняється від класичного психоаналізу.

Дослідження імагінально-символічної трансформації реальності в художній прозі Миколи Хвильового спирається на базові положення структурного психоаналізу: топіку психічного апарату людини, теорію бажання, тезу про розколотість Его, особливості його формування за посередництвом іншого/Іншого, прагнення суб'єкта досягти фантазматичної єдності, розрізнення повного й пустого мовлення, дослідження тропів і фігур стилю як вираження несвідомого.

Згідно з Лаканом, лише за посередництвом символізації та проговорювання власного психічного життя для суб'єкта стають можливими досягнення й реалізація себе: «Тою мірою, як суб'єктивна драма включається в певний міф, що має широку, навіть універсальну, людську значимість, – суб'єкт реалізує себе» [89, с. 253]. Отже, творчість письменника під кутом зору структурного психоаналізу розглядається як «реінтеграція» власної історії, творення в площині тексту особливої реальності шляхом трансформації як матеріальної, так і уявної, а її метою постає віднайдення власної сутності, істини свого бажання, досягнення самореалізації. Така діяльність відбувається в площинах Уявного та Символічного реєстрів навколо образу власного «Я». На рівні Уявного центральне місце в цьому процесі займає «ідеал-я» як форма свого тіла, віддзеркалена в іншому. У просторі фантазії важливими точками трансформації реальності є переживання втрати Реального, розриву з матір'ю як початку індивідуалізації, формування Его в серії ідентифікацій з іншими та його рух до цілісності, відображеної в ілюзорному «об'єкті а», що у Хвильового відповідає фантазматичному образу «загірної комуни». На Символічному рівні трансформацією реальності керує «я-ідеал», Інший з великої букви, закон, мова. Основні точки символічного перетворення реальності, які розглядатимуться в роботі: тяжіння «Імені Батька» як літературної традиції над письменником,

оформлення текстової реальності за посередництвом стилістичних фігур і тропів, вираження й приховування структур несвідомого в особливостях письма.

Висновки до розділу 2

Структурний психоаналіз – це теорія французького філософа й психоаналітика Жака Лакана, яка базується на засадах фрейдівського вчення й органічно включає досвід науковців з інших сфер, зокрема психіатрії, філософії, лінгвістики. Вона сфокусована не стільки на вивченні психічних комплексів, скільки на особливостях мовлення, що забезпечує продуктивність її використання в галузі літературознавства.

Структурно-психоаналітичне прочитання характеризується підходом до твору не як до сюжету, розрахованого на безпосереднє сприйняття, а як до закодованого зображення внутрішнього світу людини, історії становлення її «Я». Лаканівські критики приділяють увагу не сексуальній сфері життя автора, як це характерно для класичного психоаналізу, а проблемі взаємодії порядків Уявного й Символічного, фантазії письменника та її мовного вираження.

Як у вітчизняному, так і в зарубіжному досвіді лаканівські студії не позбавлені певних недоліків. Найбільшим із них є обмежене використання ідей філософа при аналізі літератури, зосередження лише на певних пунктах його теорії та ігнорування її обширності. Попри це, досвід використання методики структурного психоаналізу до інтерпретації текстів як ізольовано, так і в синтезі з іншими близькими до неї теоріями засвідчує її продуктивність. Утім, виходячи з того, що Лакан спирався безпосередньо на роботи Фрейда, критикуючи й відкидаючи ідеї пізніших психоаналітиків, у ході аналізу доречніше, на нашу думку, поєднувати його методика з теоріями тих мислителів, які справили вплив на формування структурного психоаналізу, аніж із психоаналітичними течіями, які Лакан заперечував.

РОЗДІЛ 3
ФОРМУВАННЯ «ІДЕАЛУ-Я»
ЯК МОДУС ДЗЕРКАЛЬНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ
РЕАЛЬНОСТІ В ТЕКСТАХ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

3. 1. Утілення травматичного розриву з Реальним в амбівалентному образі матері

Парадокс рецепції творів Хвильового, категоричний осуд і заборона, з одного боку, та захоплення – з іншого, зумовлені, у першу чергу, сприйняттям їх як маніфестів певних політичних ідей, тоді як сам автор передусім робить акценти на внутрішніх проблемах особистості доби революції. У багатьох текстах письменника наявні вказівки на те, що часопростір, у якому відбувається дія, не є реальним, що зображений світ радше ілюзорний, створений хворою фантазією головного героя так само, як і персонажі, які його населяють. На ілюзорності навколишнього світу особливо наголошується в «Повісті про санаторійну зону» (1924): «З ним [анархом] скоїлось щось неладне. Моменти фантастики так переплутались з дійсністю, що він іноді буквально не міг відрізнити фантома від реальної речі» [212, с. 433], – а також у новелі «Я (Романтика)» (1924): «І тоді, збентежений, запевняю себе, що це неправда, що ніякої матері нема переді мною, що це не більше, як фантом» [209, с. 220]. Відповідно, описувані події відбуваються не в дійсності, а у внутрішньому світі героя, у його уяві. До такої думки схиляються й сучасні дослідники творчості Хвильового [див.: 8; 29; 125; 139].

Залучення структурного психоаналізу до літературознавчих розвідок відкриває перспективу розгляду текстів як упорядкування автором власних почуттів і фантазій, їх вербалізацію з метою одкровення щодо певної істини про себе, про своє справжнє бажання, аналогічно до психотерапії. Отже, за зображенням душевного життя персонажів має простежуватися й самоаналіз автора, картина його власного сприйняття світу, яку Лакан також визнає ілюзорною конструкцією: «Скажемо, слідом за Раймоном де Соссюром, що світ суб'єкта є його власною

галюцинацією. Ілюзорні способи задоволення, до яких суб'єкт вдається, належать до іншого порядку, аніж ті, що знаходять собі об'єкт в Реальному» [86, с. 16]. Творчість суб'єкта, згідно із засадами психоаналізу, є реконструкцією власної історії, але не точним відтворенням минулого, а «переписуванням» його відповідно до суб'єктивного сприйняття, своєї «психічної реальності», відмінної від дійсності. Ця реальність створюється за рахунок взаємодії Уявного й Символічного порядків психічного апарату людини: фантазій та їхнього мовного оформлення.

У деяких структурно-психоаналітичних розвідках реєстр Уявного розглядається як первинний щодо Символічного й акцентується на моменті переходу суб'єкта від одного до іншого в процесі засвоєння мови. Однак у Лакана відношення між цими порядками є значно складнішими й неоднозначними. З одного боку, дитина дійсно ознайомлюється з видимими образами раніше, ніж зі словами, з іншого – вона народжується у світ, у якому вже панує система мови, отримує в ньому ім'я, одразу ідентифікується її приналежність до тої чи іншої культури, соціальної та етнічної групи. Отже, вже від народження суб'єкт паралельно перебуває в межах і Уявного, і Символічного, а тому чітке розмежування цих сфер неможливе, як неможливою є відповідь на питання, поставлене персонажем Хвильового в новелі «Арабески» (1927): «Що появилось раніш: мисль чи слово?» [209, с. 212]. До того ж ми не маємо іншої можливості частково реконструювати уявний світ письменника, окрім як виходячи з написаного ним, тобто того, що належить до сфери Символічного. Відокремлення ж Уявного та Символічного просторів у роботі зумовлене розмежуванням між почуттям/думкою та мовленням/письмом, або ж, за Дмитром Ольшанським, Уявним як «планом змісту» і Символічним як «планом вираження» [див.: 131]. Як уявна трансформація реальності письменником розглядатимуться тематика, основні ідеї, мотиви, образи, що віддзеркалюють фантазми автора, як символічна – структура слів, іменувань, художні засоби, композиційні прийоми та інші особливості письма.

Внутрішня історія суб'єкта, згідно з психоаналізом, є в першу чергу історією становлення Его, поштовхом до якого стає сам факт народження як втрати Реального. Розрив із материнським тілом є тією первинною втратою комфортного

середовища, що покладає початок індивідуалізації суб'єкта й формуванню його психічної реальності: «Об'єкт людини виникає лише за посередництвом первинної втрати. Ніщо плодове не дається людині інакше, як шляхом втрати об'єкта» [90, с. 192]. Саме образ матері, що є найбільш тісно пов'язаним із Реальним, та мотив його втрати є однією з детермінант творчості Хвильового. Особливістю осмислення письменником цього образу є амбівалентність у фрейдівському розумінні терміну як прояву «протилежних, ніжних та ворожих, почуттів відносно тої ж самої особи» [197, с. 431]. Матір, яка, безсумнівно, виступає в текстах Хвильового втіленням позитивних якостей і є об'єктом обожнення для його персонажів, водночас сприймається ними як ворог, викликає агресію.

Задля структурно-психоаналітичного осмислення цього парадоксу варто розглянути форми втілення мотиву материнства в художній прозі Хвильового, простежити в ній вияви тенденцій до знищення/повернення матері й надати їм пояснення у зв'язку з напругою між порядками Реального/Уявного/Символічного.

Мотив материнства втілюється в текстовій реальності Хвильового в різний спосіб: мати або безпосередньо фігурує як дійова особа, або ж опосередковано, через згадування Богоматері, звернення до імені Марія та мотиву народження. Письменник апелює до образу Богоматері та вдається до порівняння з нею жінок свого часу в романі, повістях та новелістиці (хоча існують різні погляди на жанрову приналежність малої прози Хвильового, а сам автор поділяє її на етюди й оповідання, ми схильні розглядати всі зразки його коротких прозових форм як новели, оскільки кожен із них містить новизну й неочікувану, шокуючу розв'язку). Пряма паралель проводиться в новелі «Із Вариної біографії» (1928): «Звичайна собі Варя з Монастирської, але от і Богоматір теж народила в яслах своє дитинча» [209, с. 330]. «Можна згоріти, як свічка, перед образом моєї Мадонни Христини» [209, с. 83], – звучить під кінець новели «Силуети» (1923), однією з героїнь якої є робітниця Христина. Емоційна розповідь товаришки Уляни (повість «Сентиментальна історія», 1928) про революційне минуле спонукає її слухачку, Б'янку, стати перед нею на коліна й порівняти її з Мадонною: «Ви світитеся сьогодні неземною красою й нагадуєте мені Рафаелеву мадонну» [209, с. 244].

Трагедію Діви Марії переживає товариш Жучок із новели «Кіт у чоботях» (1922), чию дитину («байстря») «повісив на ліхтарі козак» [209, с. 54]. Дмитрій Карамазов («Вальдшнепи», 1927) вбачає в усмішці кожного Богоматір. Семантика цього образу надзвичайно багата, але вмщує в собі лише найкращі людські якості. Найбільш промовисто розкрито смислове навантаження образу матері-Марії в новелі «Я (Романтика)»: «Воістину моя мати – втілений прообраз надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків. Моя мати – наївність, тиха жура і добрість безмежна. (Це я добре пам'ятаю!). І мій неможливий біль, і моя незносна мука тепліють у лампаді фанатизму перед цим прекрасним печальним образом» [209, с. 216]. У цьому тексті образ Богородиці проектується водночас і на сучасність, і на майбутнє, оскільки мати її героя, у якій утілюється біблійна Марія, постає лише «прообразом» Марії далекої «загірної комуни».

Не можна не помітити, що в текстах Хвильового ім'я Богоматері зринає постійно: Маріями звать героїнь «Я (Романтики)», «Арабесок», «Синього листопада» (1922), а також – другорядних та епізодичних персонажів: Мар'я Петрівна («Пудель», 1923), Маруся («Лілюлі», 1923), Марька («В очереті» (пізніша назва – «Бандити»), 1924), Манька («Шляхетне гніздо», 1922), Мара («Арабески», 1927). У зв'язку з Дівою Марією науковці розглядають також ім'я Бригіта з «Арабесок» [див.: 8, с. 85; 219, с. 114], що є цілком виправданим, оскільки Бригіта є поганським утіленням Богоматері, кельтським божеством, матір'ю богів [див.: 115, с. 187].

У «Сентиментальній історії» Марією названа кохана Мазепи [див.: 209, с. 233], яку насправді звали Матроною [див.: 79, с. 383]. Імовірно, Хвильовий припускається помилки, орієнтуючись на Олександра Пушкіна, який у поемі «Полтава» (1828) перейменував Матрону на Марію, або ж із тої причини, що це ім'я більше імponує письменнику. Звучання імені стає більш приємним для слуху, але в значенні відбуваються протилежні перетворення. Якщо Матрона з латини перекладається як «знатна дама», «поважна заміжня жінка» [173, с. 154], то серед значень імені Марія першим найчастіше наводять «гірка», «гіркота» [173, с. 150], хоча існують й інші варіанти: «вищість», «піднесеність», «славна», «знаменита», а

також «бунт», «протидія», «опір» [див.: 75, с. 235]. Таким чином, унаслідок зміни імені дочка Кочубея замість того, щоб бути «поважною заміжньою дамою», отримує «бунтівливу» вдачу й «гірку» долю, що, до речі, цілком відповідає її історії. За легендою, переказаною Миколою Лазорським, Матрона Василівна Кочубей, яка останні роки життя провела в монастирі, дійсно прийняла постриг під іменем Марія [див.: 85, с. 29–30]. Такий збіг підтверджує автономне функціонування мови, на якому постійно наголошує Лакан: адже і російський поет, і сама жінка, якщо легенда відповідає дійсності, орієнтувалися радше на співзвучність імен, ніж на їхнє значення.

Ім'я Марія постає одним із центральних символів у сні Б'янки (головної героїні «Сентиментальної історії»): «Тоді маестро Дантон пише. І його древній каламар, що з нього падають ножі дві сотні літ, зачаровує таким незначним деталем, як спогад, коли він уперше взяв у руки перо й з тривогою вивів першу літеру. Це була «М». Мисль? Милість? М'ятеж? – не знає, але він думає, чи не була то Марія» [209, с. 268]. Ця загадкова фраза викликає кілька питань: чому першою літерою має бути «М», чому наводяться саме такі її розшифрування й про яку саме Марію йдеться. Можливо, автор мав на увазі Богоматір або ж Марію – жінку Мартінеса Сієрри, подану ним у «Арабесках» як «жінку революції», або ж, як припускає Галина Хоменко, – Марію-єврейку, жінку-алхіміка [222, с. 170]. Тим не менш, якщо звернутися до самого імені, полишивши його носіїв, і поставити його значення («гіркота» й «вищість») в один ряд із наведеними Хвильовим тлумаченнями літери «М», то гра символів вибудовує свою лінію, яка відображає історію Жоржа-Жака Дантона: заради революційних ідей («мислі») він стає одним із лідерів Великої Французької революції («м'ятежу»), а пізніше за спробу пом'якшити революційний терор його звинувачують у «закликах до милосердя» («милість»). Саме за це Дантон був засуджений Трибуналом і страчений («гіркота»), а після смерті «звеличився», став легендою. Таким чином, єдина буква, потрактована в лаканівському ключі, стає цілою автобіографією революціонера.

Варто зазначити, що Марія у Хвильового є уособленням не лише матері, а й коханої і жіночності загалом. Саме таке ім'я має жінка-муза, що у фантазійній

прогулянці «синім вечірнім городом» супроводжує оповідача «Арабесок», для якого «без жінчини не можна обійтись. Бо жінчина – це круг наших емоцій» [209, с. 206], а ще раніше Марія йде поряд із ліричним героєм поезії Хвильового: «Йдемо. Марія у вінку, / І я, такий химерний, / Все далі й далі за ріку, / Що у безмежність верне» [211, с. 104].

Зважаючи на цілковито позитивне наповнення образу матері/Богоматері в текстах Хвильового та благоговійне ставлення до цього образу його персонажів, дивною видається їхня агресія, спрямована на матір. Тракткування такої тенденції в межах біографічного методу, поширене за радянських часів, спростовують реальні свідчення про стосунки письменника з матір'ю, а думка, що використання цього образу було необхідне лише з огляду на зміст певних творів, не пояснює його наскрізності.

Вітчизняні дослідниці [3; 33; 55] звертають увагу на те, що в українській, колоніальній за своєю суттю літературі, практично відсутнє «батьківське» начало, натомість материнське набуває гіпертрофованої форми. Як зазначає В. Агеева, в українській літературі сформувався стереотип безвольного сина, якого пригнічує авторитет матері. Матір обмежує його свободу, позбавляє індивідуальності, встановлює для нього рамки, сформовані традицією, правилом, законом [див.: 3, с. 47–49]. Така мати фактично бере на себе роль батька, або ж, у термінах Лакана, – «Імені Батька», а отже, синівський «бунт» проти материнського авторитету виявляється перверсивним варіантом вирішення «Едипового комплексу».

Подібний, але дещо інакший погляд на проблему материнського й батьківського впливів на суб'єкта пропонують зарубіжні науковці [81; 252], які звертаються до структурного психоаналізу задля дослідження літератури. Вони пояснюють мотив матеревбивства в певних художніх творах запереченням Уявного порядку Символічним. Послідовники структурного психоаналізу схильні розглядати Уявне як «материнську» зону, тоді як Символічний порядок співвідноситься з «Іменем Батька», оскільки мати пов'язана з дитиною безпосередньо, а «лаканівський батько, якому не вистачає будь-якого прямого фізичного зв'язку з дитиною <...> встановлює свою батьківську владу за допомогою слів, проголошуючи, що дитина

належить йому» (переклад мій. – М. К.) [252]. До того ж мати є первинним об'єктом бажання дитини, а дорослішання та соціалізація, утвердження в системі символічних відносин вимагає відмови від цього первинного об'єкта. Хоча Символічний та Уявний порядки тісно пов'язані, між ними існує протистояння й «наполегливість Символічного порядку в запереченні Уявного відбувається за величезну ціну виключення материнського тіла» (переклад мій. – М. К.) [252]. Тож Девід Коллінз, аналізуючи «Франкенштейна» Мері Шеллі (1818), визнає органічним, що коли головний герой роману, Віктор, вступає до університету (момент, який символізує входження у сферу Символічного), то його мати як втілення Уявного помирає. Думку про протистояння материнського й батьківського як природи й культури зустрічаємо і в Юлії Крістевой, роботи якої помітно позначені впливом Лакана. Утім, за її словами, мовець соціалізується лише за посередництва дискурсу, а жінка – ще й шляхом народження дитини. «Материнське тіло, вислизаючи з-під дискурсивного панування, безпосередньо містить у собі код, який ураховуватимуть у біологічній та соціальній послідовності» [81, с. 362], – стверджує науковець, тому «через ширму, яку становить матір, неусвідомлене реєструє зіткнення між біологічними та соціальними програмами виду» [81, с. 364].

Отже, у світлі психоаналізу, зокрема й структурного, цілком логічним видається, що в багатьох текстах Хвильового героям необхідно «відірватися» від матері, вийти з-під її влади й покинути рідну домівку, щоб почати власний шлях, символічно «народитися вдруге», себто розпочати процес індивідуалізації у світі, що керується порядком Символічного. Вирушаючи з провінції у велике місто, прощається з матір'ю Б'янка («Сентиментальна історія»); над Варєю («Із Вариніої біографії») тяжіє воля матері, але в один момент дівчина, керована підсвідомим інстинктом, утікає з дому; кидає рідну домівку заради нового, невідомого життя Оксана («Життя», 1922); революційні ідеї розділили Стефана й Вероніку («Силуети») та їхніх батьків. Побіжно згадується про смерть матері Кажана в новелі «В очереті» («Бандити»), але з коротких реплік стає зрозумілим, що вольова мати пригнічувала синівську індивідуальність і якби була жива, то заважала б здійсненню його намірів: «З матір'ю треба було хатню революцію строїти. Конешно, мати з

клевером пшениці не схоче сіяти. А це перше діло!» [209, с. 282]. У новелах «Мати» (1927) та «Я (Романтика)» сини не просто покидають, а вбивають своїх матерів. В «Арабесках» оповідач, який носить ім'я автора, вигадує історію про своє народження та смерть матері. Дмитрія Карамазова («Вальдшнепи»), який у часи громадянської війни «розстріляв когось із ближніх біля якогось монастиря» [212, с. 226], переслідує образ Богородиці й не дає йому змоги зненавидіти ближніх, хоча ця ненависть видається йому необхідною, щоб віддано служити ідеї.

Становлення особистості в текстах Хвильового пов'язане не лише з означеним вище первинним розривом, а й із розколотістю власного «Я», яка особливо акцентується в новелі «Я (Романтика)», утім більшою або меншою мірою виражена в усій сукупності текстів письменника. На суперечливості людського «Я» наголошує вже Фройд, розкладаючи його на три іпостасі: Ego («Я»), Super-ego («Над-Я») та Id («Воно»). Лакан стверджує, що насправді таких частин одного «Я» набагато більше. Цікаво, що відсутність єдності Ego суб'єкта філософ пов'язує з його ставленням до матері: «Біля джерел розвитку суб'єкта лежать два об'єкти виключно тривожного характеру. Цікава властивість цих двох проблематичних об'єктів полягає в тому, що спочатку вони були одним і тим самим об'єктом <...> Йдеться про матір <...> Суть усієї побудови полягає в первинному розщепленні первинного об'єкта, тобто матері-годувальниці, на дві постаті – хорошу й погану» [90, с. 360]. Таке розщеплення легко простежити у творах Хвильового. У кожній фразі головного героя «Я (Романтики)», що стосується його матері, відчувається безмежна любов: «Прямо переді мною стоїть моя мати, моя печальна мати з очима Марії» [209, с. 224]; «Я гладив її милу голову з нальотом сріблястої сивини» [209, с. 228]. І водночас вона ж є його ворогом, тому що стоїть на шляху до мети. Стосовно новели «Мати» можна сказати, що в ній сам суб'єкт розколюється на дві іпостасі – двох синів, і мати є «хорошою» для старшого й «поганою» для молодшого, бо приділяє їм неоднакову увагу, але в результаті обидва, обравши кожен свій шлях, говорять матері: «Не заважай!», і один із них, хоч і помилково, убиває її.

Амбівалентністю позначена постать матері вже в самому психоаналізі. Вона пов'язана не лише з народженням, себто життям, а й зі смертю. Поряд зі світлим образом матері знаходиться її інша іпостась – Страшна Мати, якій особливу увагу приділив К. Г. Юнг. Г. Хоменко зазначає, що, «окрім коду злоби й ненависті, мати – *Morti-fer*, є в Юнга також кодом екзистенційного піднесення: деструкція інцесту, забезпечена її фантазією, була сигналом про вихід за межі родової цілісності та про початок індивідуалізації, а відтак про крах ілюзорних версій безсмертя та сприйняття перспективи своєї індивідуальної скінченності» [218, с. 111]. Таким чином, Страшна Мати, яка примушує суб'єкта до індивідуалізації та відкриває йому жахаючу перспективу смерті, належить уже до порядку не Уявного, а Реального, того первинного й величного, що знаходиться поза межами його реальності.

Тож саме розщеплення первинного об'єкта любові, за Лаканом, дає поштовх до подальшого розщеплення Его і, як наслідок, зумовлює прагнення до інтеграції власного духовного світу в цілісність. Проте парадокс полягає в тому, що в основі інтегративного руху насправді лежить прагнення не витворити нову єдність, а повернути єдність утрачену, оскільки «організм <...> прагне повернутися до стану рівноваги» [90, с. 118]. І тому його кінцевим пунктом має бути об'єднання знову ж таки з материнським тілом, повернення назад (у такому бажанні зізнається й героїня Хвильового Вероніка («Силуети»): «Я, знаєте, дуже кохала маму. І мені хотілось її закохати, зовсім, щоб мене не було. Ляжеш біля мами, притулишся до неї, і так щільно, що хочеться влізти в її тіло, злитись як одно тіло» [209, с. 78]). Про фантазм повернення до пренатального стану як кінцеву мету індивідуалізації пише Г. Хоменко. Науковець визначає «злиття з тілом Матері» як можливість почати оновлене життя в якості ідеального «Я», у якому «подолані неповнота і недосконалість існування, що були досі, неповнота і недосконалість смертності як наслідку гріховного народження» [217, с. 174–175].

Зважаючи на характерне для людини прагнення повернення до витоків, яке постулює психоаналіз, Д. Коллінз у своїй інтерпретації роману «Франкенштейн» стверджує, що метою Віктора після входження в Символічне стає не утвердження в ньому, а «оживлення» втраченої матері [252]. Мотив «воскресіння» матері

простежується й у текстах Хвильового. Варя після втечі з дому народжує дитину, і її образ підноситься до порівняння з Богородицею. Можна припустити подібний розвиток історії Оксани, яка йде в далеке місто, будучи вагітною. У Б'янки одразу після прощання з матір'ю виникає фантазія непорочного зачаття: «Справа в тому, що я вже тоді хотіла бути матір'ю, а вітер мене збентежив: мені (хоч це й смішно!) захотілось завагітніти від нього» [209, с. 232–233]. Вероніка переносить любов до матері на робітницю Христину. На душі Дмитрія Карамазова тяжіє злочин, подібний до злочину чекіста з «Я (Романтики)», але жінка, колись ним убита, здається йому воскреслою в дружині.

Попри це, відродження материнства не стає метою героїв Хвильового. Не усвідомлюючи справжньої суті свого бажання або ж розуміючи неможливість його задоволення, лаканівський суб'єкт знаходить собі замітники втраченого Реального в певних фантазматичних конструкціях цілісності, оманливих об'єктах бажання. У текстах Хвильового, як зауважує Н. Зборовська, таким об'єктом постає «загірна комуна»: «Образ Богоматері, що з'являється на тлі загірної комуни, нагадує про відсунутий материнський образ, адже загірна комуна пропонується для українського несвідомого романтика ціннісним об'єктом-замінником» [55, с. 285].

Новела «Я (Романтика)» (1924) найкраще демонструє шлях розколотої особистості до ілюзорної «загірної комуни», а трактування персонажів цієї новели як частин одного «Я» вже давно закріпилося в літературознавстві. Цей твір є ідеальним для психоаналітичного прочитання, адже заторкує ті точки душевного життя людини, які є ключовими для Фройдового вчення: проблеми нецілісності власного Его та любові-ненависті до матері. Хвильовий художньо описує той процес, який Лакан називає «спектральним розкладанням функції Я» [90, с. 236], коли замість одного виникає множина «Я», а сам невротичний суб'єкт постає «видовищем більшого або меншого розгулу своїх здичавілих агресивних імпульсів, що вирвалися на волю» [90, с. 385]. До того ж історія розповідається від першої особи: оповідач розказує про травматичний момент свого життя, убивство матері, мов на сповіді або в кабінеті психоаналітика. Саме така манера оповіді стала причиною нерозрізнення автора й героя багатьма критиками. Тим не менш, за

логікою психоаналізу, трагедія головного героя є символічним відображенням проблем самого письменника, боротьби ідей та несвідомих потягів у його душі. «Колег» головного героя-чекіста найчастіше трактують як «злочинні» складники його власного «Я», а матір – як його світлу частину, уособлення доброти, людяності, совісті. Головний герой новели знищує зв'язок із матір'ю заради фантазматичного об'єкта-замінника, не підозрюючи, що за ним приховане істинне бажання повернення до Реального і що, вбиваючи матір, він «вбиває в прообразі образ прийдешньої Марії» [146, с. 65] – Марії омріяної «загірної комуни». Так само й інші герої письменника, вбачаючи в певному фантазматичному об'єкті своє бажання, яке насправді спрямоване на повернення до Реального, виявляються обдуреними у своїх ілюзіях і зазнають краху.

Таким чином, під кутом зору структурного психоаналізу один із ключових образів у текстах Хвильового – мати – постає як утрачене Реальне суб'єкта, вихідний і кінцевий, недосяжний пункти становлення його Его.

3. 2. Досвід імагіональних ідентифікацій Его на шляху до цілісності

Однією з центральних у площині текстової реальності Хвильового, безперечно, є проблема «розколотої» особистості. Письменник визнавав її проблемою своєї епохи, декларуючи в памфлетах: «Наше гасло – вияви подвійність людини нашого часу, покажи своє справжнє “Я”. Це дасть тобі можливість іти далі <...> Коли ти революціонер – ти не раз розколеш своє “Я”» [212, с. 421]. Оскільки в центрі психічної реальності людини завжди знаходиться вона сама, то закономірно, що й текстова реальність письменника центрується навколо образу його власного «Я». Згідно з теорією структурного психоаналізу, суб'єкт, при народженні втративши цілісність, проектує несвідоме прагнення повернення до Реального на майбутнє, перетворюючи його на бажання побудови ідеального, цілісного Его, власного образу, успішного й визнаного Іншим. Конструювання цього образу належить до імагіональної діяльності, тому що вже саме «Я» Лакан трактує як уявний феномен. Більш того, телеологія інтеграції Его стає стрижнем уявної сфери

людської діяльності. Цілком можливо, що саме уявний шлях до власного ідеального, а отже, цілісного «Я» через відкриття його розколотості і є так званою «безумною подорожжю» М. Хвильового: не випадково в більшості його текстів важливе місце займає мотив дороги, а рух до мети неминуче пов'язаний із внутрішніми суперечностями героя, компоненти яких часто постають у вигляді повноцінних дійових осіб.

За теорією Лакана, усвідомлення нецілісності, недостатності особистості виникає ще в ранньому віці водночас з усвідомленням свого «Я». Відправною точкою формування Его суб'єкта є етап «стадії дзеркала», а «початком будь-якої єдності, яку вбачає він у об'єктах [а отже, початком уявлення про реальність] є образ його власного тіла» [90, с. 237]. Однак єдність цього образу суб'єкт бачить лише зі сторони – через відображення, як зовнішню собі, у результаті чого «цей образ самого себе знову й знову буде слугувати суб'єкту в якості обрамлення його категорій, його сприйняття світу – слугувати як об'єкт, до того ж, за посередництвом іншого. Саме в іншому він завжди буде знаходити своє ідеальне Я, звідки розгортається вся діалектика його відношень до іншого» [89, с. 369].

Відповідно, суб'єктивна реальність на імагінальному рівні вибудовується навколо уявлення про власний цілісний образ, «ідеал-я», а у формуванні цього уявлення ключову роль відіграє образ іншого: «“Я” <...> становить ряд ідентифікацій, кожна з яких послужила для суб'єкта у відповідний історичний момент його життя орієнтиром» [90, с. 236]. Як зазначалося вище, Лакан розрізняє двох «інших». Інший з маленької букви співвідноситься з регістром Уявного, Інший з великої належить до Символічного. Обидва «інших» відіграють провідну роль у формуванні дзеркально-символічного простору письменника (простору перетину, взаємодії уяви та символів). Іншим з великої букви тут, у першу чергу, постає читач. Хвильовий неодноразово підкреслює, що читач для нього також є творцем, звертається до того, хто знаходиться «по той бік мови», навіть залишає порожні розділи «для живої мислі читачевої» [див.: 209, с. 35]. Літературні образи, постаті митців та історичних осіб також первинно є «великими» Іншими, оскільки існують у символічній площині, у середовищі мови. Тим не менш, щоб потрапити до

художнього світу письменника, вони мають проникнути в його уяву, стати тими «маленькими» іншими, які є частинками його самого (Інший → інший). І навпаки, «маленький» інший, що є образом реальної людини, знайомої автору, або ж витвором його уяви, символізуючись, перетворюється на персонажа й існує вже у сфері Символічного (інший → Інший). Таким чином, зважаючи на те, що література є взаємодією Уявного та Символічного, у її дослідженні чітке розмежування сфер іншого та Іншого є неможливим, оскільки вони перетікають одна в одну.

Пошук власного «ідеалу-я» в площині текстової реальності відбувається в різних формах, серед яких можна виокремити: творення персонажів – часткових двійників себе або своїх знайомих (перехід уявного іншого в Іншого символічного); залучення до тексту відомих культурних образів та інтродукція їхніх рис як персонажами, так і самим автором (перетворення Іншого на іншого), а також – проекцію на них власних рис. З'ясування того, які саме свої характеристики автор проектує на персонажів, до яких постатей світової культури звертається та як їх трансформує, дає можливість зробити висновок про особливості його суб'єктивного сприйняття й перетворення реальності та свого власного образу в її межах.

У Хвильового важко знайти головних героїв, які мають своїми прототипами реальних інших, осіб із його оточення. Знайомі письменника переважно перетворюються на персонажів другорядних (як у «Вступній новелі», 1927) або ж комічних. Так, наприклад, А. Любченко занотував, що прообразом Івана Івановича з однойменної сатири Хвильового (1929) був авіаконструктор і журналіст Євген Іванович Касяненко [див.: 103, с. 55], а прототипом Хаї з новели «Свиня» (1922) – сусідка письменника, єврейка Софія Левітіна [див.: 103, с. 56]. Відомо, що під іменем професора Канашкіна («Вступна новела») зображено критика Анатолія Машкіна [див.: 8, с. 13]. Згідно з твердженням О. Гана, персонажів «Шляхетного гнізда» (1922) виведено Хвильовим під справжніми прізвищами їхніх прототипів [див.: 23, с. 13]. Також припускають, що лінгвіст Вовчик («Вальдшнепи») є карикатурним зображенням Майка Йогансена [див.: 30, с. 164]. Протагоністи ж в основному набувають рис або самого автора, або ж літературних та історичних постатей (винятком є хіба що новела «Кіт у чоботях»: вважають, що її героїню

списано з дружини письменника Юлії Уманцевої). Дослідники часто називають персонажів Хвильового його «alter ego», авторськими проекціями [див.: 8; 19; 23; 26; 29; 77; 82; 138]. Є чимало спільних для цих персонажів характеристик, які віддзеркалюють внутрішній світ автора, утілюючи пошук ним «ідеалу-я». Можна виокремити, щонайменше, три типи близьких авторові героїв.

Перший із них – це романтики революції. Свою захопленість революційними подіями та мріями про майбутню комуну висловлюють Вадим із «Синього листопада», оповідач «Арабесок», головний герой новели «Я (Романтика)». Товариш Жучок («Кіт у чоботях»), анарх, Майя, («Повість про санаторійну зону»), Мар'яна («Заулок», 1923), товаришка Уляна («Сентиментальна історія»), Юрко з однойменної новели 1922 року живуть минулим, яке було пов'язане з революцією, і не можуть знайти собі місця в теперішньому. Те, що означав цей типаж для Хвильового, пояснюють спогади Івана Сенченка: «Мав Хвильовий у ті роки власну теорію про два типи революціонерів. Один тип – романтики. Історія їх випихає на перші місця в моменти, коли точаться бої, ревуть гармати, коли руху набрали мільйонні маси народу. Оця колотнеча і є рідна стихія революціонера-романтика» [167, с. 566]. Проте романтики не здатні пристосуватися до буднів, які настають після бурхливих подій, і тут на перший план виходить другий тип – «господарів буденного дня» [167, с. 566]. Себе ж Хвильовий, як це підкреслює Сенченко, зараховував саме до першої групи.

Другий характерний для творчості Хвильового тип – провінціалка зі Слобожанщини, яка переїжджає до великого міста або мріє про нього. Ці героїні повторюють перехід самого письменника від «провінції», «степу» до «города». Такими є Леся з «Ревізора» (1929): «Як і на всяку провінціалку, Харків на Лесю справив сильне вражіння» [209, с. 368], Б'янка з «Сентиментальної історії»: «Повертатися на провінцію я не могла, і ніякий Руссо не зміг би привабити мене сільськими пейзажами» [209, с. 248], Оксана з «Життя»: «Думала, що в Києві невідоме життя, думала про великі міста, де курить химерно, і хотілось до великих міст, до життя» [209, с. 21]. В образах цих героїнь Хвильового поєднуються любов до рідних місць і відраза до провінційності, потяг до кардинально нового життя.

Такі суперечливі почуття яскраво виражені у словах Б'янки: «Я любила ходити на луки, любила запах осоки й це зелене море трав, що хлюпотіло за рікою, я безумно любила вечорові кучугури, і червінькову шелюгу, і димки над нашою оселею. Але я ненавиділа наших провінціальних людей, таких темних і диких, як дичавина тамерланівщини, і завжди тоскувала за тим незнайомим, що загубилося десь у далеких краях» [209, с. 231]. Герої лірики Хвильового також «розриваються» між «рідним степом» та «городом», у якому шукають ту ж «химерну даль», що й Б'янка: «І тоді я пішла від тебе / і до тебе вже не прийду, / бо ніколи серед степу / не найду свою мету» [211, с. 108]; «Не шкодує, / моя мила мати, / що я степ рясний залишив» [211, с. 47]; «Що ти краще десь найшов на світі / за осінню далечінь в степу?» [211, с. 106].

Третій часто зображуваний Хвильовим тип – радянський письменник. Це – головні герої таких текстів, як «Редактор Карк» (1922) і «З лабораторії» (1931). У «Вступній новелі» та у новелі «Кіт у чоботях» автор навіть зображає себе самого в якості персонажа. Літератором є й Nicolas – оповідач «Арабесок», також наділений іменем автора. Матеріал для опису «творчої лабораторії» своїх персонажів Хвильовий, очевидно, черпає з власного досвіду, щоправда, практично завжди подаючи цей досвід іронічно, у гротесковому вигляді. Окрім того, у багатьох текстах зринає образ екзальтованого молодого поета: горбун Альоша («Лілюлі»), меланхолійний Хлоня («Повість про санаторійну зону»), Андрій («Чумаківська комуна», 1922), а також художника: Дема («Силуети»), Чаргар («Сентиментальна історія»). Деякі з цих персонажів є відверто пародійними, інші постають утіленням істинного «творчого безуму», залишаючись водночас і трагічними, і комічними.

Однак така типізація героїв Хвильового є лише однією з можливих, до того ж, досить умовною, оскільки персонажів із різних груп поєднують спільні переживання, спогади, вчинки. У багатьох створених письменником образах знаходить відображення тема розчарування людини у своїх ідеалах. Це – Дмитрій Карамазов («Вальдшнепи»), Мар'яна («Заулок»), Б'янка («Сентиментальна історія») тощо. Розчарування найчастіше призводить таких героїв до самогубства. Мотивами самогубства або добровільного відходу з життя позначена більшість творів

письменника, зокрема «Повість про санаторійну зону», «Редактор Карк», «Заулок», «Мати», «Легенда» (1922), а в деяких текстах цей мотив наявний імпліцитно. Так, наприклад, у контексті суїцидального дискурсу Г. Грабович та М. Нестелєєв розглядають убивство матері в «Я (Романтиці)» [див.: 29; 125].

Характерними для героїв художніх творів стають і окремі риси, звички, факти з біографії автора. Так, наприклад, Дмитрій Карамазов та товариш Вовчик із роману «Вальдшнепи», Григорій (персонаж новели «Пудель») – затяті мисливці, як і сам письменник (про пристрасть Хвильового до полювання відомо з багатьох джерел, зокрема з його художніх творів («На озера» (1926), «Мисливські оповідання добродія Степчука» (1929) та ін.), із документів ГПУ, спогадів Аркадія Любченка та Любові Уманцевої. Епізод із «Силуетів», коли Вероніка розказує, як навмисне давила пальчик, щоб було боляче, Хвильовий визнає «уричком зі своєї біографії» [див.: 212, с. 852]. Б'янка, героїня «Сентиментальної історії», мала брата, який «був страшений мрійник і <...> загинув на барикадах» [209, с. 231]. Про загиблого брата згадує й автор повісті в автобіографії («Мой меньший брат Александр (член КП(б)У, красноармеец <...> погиб под Перекопом») [212, с. 833]) та поезії («З братом пішов я в повстанці / (брата тепер нема! / За Перекопом на станції / плакав по нім туман) [211, с. 102]). Також героїня «Сентиментальної історії» неодноразово підкреслює свою пристрасть до шоколаду [див.: 209, с. 253, с. 257, с. 260, с. 267], що перегукується з розповідями Хвильового про себе [див.: 209, с. 852]. Добродій Степчук («Мисливські оповідання добродія Степчука»), а також Карл Іванович («Свиня», 1922) страждають на неврастенію. Про це захворювання Хвильовий писав до Миколи Зерова («Професура найшла в моїм організмі багато хвороб (головна – в різкій формі неврастенія)» [212, с. 846]) та Михайла Могилянського [див.: 206, с. 257]. У листах до М. Могилянського письменник також висловлює свої переживання стосовно смерті Леніна, що перегукуються з монологом Хлоні, персонажа «Повісті про санаторійну зону» [див.: 206, с. 248], і подібних прикладів можна навести чимало.

Таким чином, практично в кожному персонажі письменника (за винятком «чужих» його світові сатирично зображених або ж другорядних) можна знайти

відображення його власних рис. Те, які саме зі своїх рис письменник переносить на персонажів, дає можливість побачити, яким він уявляє себе в суб'єктивній реальності та яким хоче здаватися Іншому.

Тим, що персонажі є відображенням часток авторського «Я», його двійниками, можна пояснити явище дифузії нарративних типів у Хвильового, заміщення гетеродієгезису (персонажна розповідь) гомодієгезисом (авторська розповідь) і – навпаки. У багатьох текстах наявний непомітний взаємоперехід категорій «Він» і «Я». Так, в «Елегії» (1924) автор розповідає про старого газетяра, але час від часу замість займенника «він» виринає «ми» або «я»: «...А прийшов *він* восени <...> І це майже забулось, бо ж – неясні, туманні, мов перший сон за першого м'ятежного кохання, ці уривки, що виринають із тьми перед *моїми* старечими очима» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 160]; «...О, я знаю: багато думав *старий газетяр*. Думав про юність, думав про те, що було, чого не було, чого хотілось. Все одійшло великим шляхом часу <...> О, я знаю: і *моє* кволе, старе тіло прокинеться колись і питає: – Невже кінець?» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 162–163]. У «Редакторі Карку» автором постає то «всезнаючий оповідач», то сам редактор («Автор. Любий мій читачу, це ж Карків щоденник (для того: розкрити природу типа), і тільки зрідка проривався я» [209, с. 43]). У новелі «Я» та «Він» мовби зливаються, і встановити, де говорить персонаж, а де «проривається автор» майже неможливо. Лише в деяких епізодах наявне чітке розмежування, і це дає можливість зрозуміти, що автор і редактор – не одна й та ж сама особа: «*Я*: на те революція. На те боротьба. *Він*, редактор Карк: А все-таки вклоняюсь тобі, мій героїчний народ!» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 42]. Так само й у «Повісті про санаторійну зону» оповідачем є і хвора, що пише щоденник, і хтось інший, хто читає цей щоденник та спостерігає за його написанням.

Окрім «інших → Інших», які є витвором уяви автора й носіями його рис та втілюються ним символічно, значну роль у текстах Хвильового відіграють «Інші → інші» – образи, що увійшли у свідомість письменника зі сфери Символічного (літератури, історії, мистецтва й культури загалом) та зазнали видозмін через його фантазію.

Хоча Микола Хвильовий відомий як письменник-новатор, сміливий експериментатор зі словом, формою, образом, практично всі свої тексти він творив на основі вже відомих. Його художня проза містить численні алюзії та запозичення так само, як і публіцистика (в останній Ю. Шевельов нараховує 615 посилань на зарубіжних та вітчизняних літераторів, культурних діячів та їхні праці [див.: 231, с. 55]). Інтертекстуальність є однією з характерних рис стилю Хвильового: «Майже кожен персонаж, кожна сцена й кожен конфлікт перегукуються з якимось іншим літературним твором» [261, с. 95], – зазначає, зокрема, М. Шкандрій. Навіть не вдаючись до психоаналізу, М. Шкандрій розглядає ці «перегуки» як літературно-культурні ідентифікації героїв, що є динамічними, змінними. Це дозволяє йому говорити про ефект «залу дзеркал»: у численних відображеннях неможливо встановити єдино адекватне [див.: 261, с. 95].

Як психологічну причину такого звернення до персонажів та мотивів попередників логічно розглядати означений вище процес формування власного «ідеалу-я» шляхом ідентифікацій з іншими, сприйняття їх як ідеалів, до яких варто прагнути, або ж як близьких по духу постатей. Частково ототожнювати себе з певним літературним героєм/історичним діячем або вбачати в ньому свій ідеал природно для кожного. Ці ідентифікації допомагають усвідомити власну ідентичність: «Ми <...> “проходимо” через багато тілесних образів, не ототожнюючи себе повністю ні з одним із них, і лише в якомусь позачасовому трансцендентному смислі віднаходимо відчуття своєї тілесної та психічної ідентичності» [148, с. 183]. Однак у людей із деформованою психікою ці процеси набувають особливих масштабів. Ернст Кречмер, психіатр, чие ім'я згадує героїня одного з творів Хвильового у зв'язку з визначенням симптомів шизофренії [див.: 209, с. 402–403], визначає ідентифікацію як «злиття власної особистості з особами або речами зовнішнього світу» [80, с. 119] та стверджує, що людині з психічними розладами властива розмитість граней між категоріями «Я» і «зовнішній світ». У хворих на шизофренію (один із видів психозу, за Фройдом [див.: 96, с. 457]) «“я” знову розпадається, як у первісної людини, на самостійні частини, пограничні зони між “я” та зовнішнім світом стають дуже широкими й хисткими, майже до повного

розпаду обох комплексів, проектування образів і пов'язане з цим судження про реальність стають через це абсолютно ненадійними. Шизофренік може розколоти самого себе на дві особистості» [80, с. 131]. Окрім розщеплення особистості, на думку психоаналітиків, шизофренія характеризується «відстороненням від реальності й відходом у внутрішній світ фантазмів» [96, с. 641]. Подібними симптомами часто наділені персонажі Хвильового, що, однак, не дає підстав ставити відповідний діагноз самому автору. Так, наприклад, Ж. Лакан розглядає «подвоєння» об'єкта як характерну особливість уявного світу невротичної особистості [див.: 87].

Варто зауважити, що хоча в психоаналізі межа між поняттями неврозу й психозу нечітка, а тому існують певні «пограничні» випадки, все ж таки ці поняття розмежовуються. В оцінці Лакана невроз і психоз взагалі постають як два протилежні модуси трансформації реальності. В обох випадках суб'єкт відмовляється сприймати реальність, утім невротик знаходить їй альтернативу в Уявному, а психотик – винятково в Символічному [див.: 89, с. 157–158]. Таким чином, як підсумовує думку Лакана В. Руднев, «якщо невротик, фантазуючи, продовжує говорити з нормальними людьми спільною мовою, то психотик у процесі марення інсталує у свою свідомість якусь особливу, невідому й незрозумілу іншим людям мову (символічне ірреальне)» [160, с. 275]. У зв'язку із цим дослідник робить висновок про приналежність модернізму (імпресіонізм, символізм, акмеїзм, експресіонізм) до невротичного дискурсу, а авангардизму (футуризм, сюрреалізм тощо) – до психотичного: «Модерніст деформує мову в бік уявного, причому сама основа мови, яка забезпечує контакт з іншими суб'єктами (прагматика), у модерніста залишається незмінною <...> З іншого боку, авангардист, підриваючи саму комунікативну основу мови (прагматику), відрізає шлях до розуміння його мови (його символічного) іншими суб'єктами. Авангардист створює свою власну мову, споріднену з мовою параноїдального або маніакального марення» [160, с. 279]. На характерності для шизофренічного мислення творення нових слів шляхом поєднання різних коренів наголошує й Е. Кречмер [див.: 80, с. 131]. Утім, попри наявність у письмі Хвильового тенденції до новотворів, спостереження над

його стилем, представлені в роботах багатьох науковців, спонукають класифікувати його письмо саме як модерністський, а отже, у лаканівському розумінні, невротичний дискурс. Деякі спогади сучасників письменника [див.: 103, с. 58] та його власні листи [див.: 206, с. 253] засвідчують наявність у нього окремих психотичних симптомів (галюцинацій), що, однак, не є достатньою підставою розглядати психоз як домінанту психічного життя автора. Так само не можна приписувати письменнику й душевні захворювання, описані в його текстах: вони цілком можуть бути куди більш серйозними й відмінними від його власних.

Характерно, що прикметною особливістю невротичного дискурсу В. Руднєв вважає інтертекст, «тому що інтертекст – це завжди спрямованість тексту в минуле, у пошуках утраченого об'єкта бажання – що є безумовною невротичною настановою» [160, с. 283]. Як зазначалося вище, цим об'єктом є Реальне, досвід абсолютної цілісності, повернення якої на уявному рівні співвідноситься з конструюванням образу «ідеалу-я». Для Хвильового, творчої й афективної натури, світова культура не є чимось чужорідним – навпаки: він сприймає реальність крізь її призму, а її образи тісно переплетені із власними фантазіями письменника, що й виражається в його текстах. Образи світової культури для Хвильового постають тими Іншими, що, увійшовши у його внутрішній світ, перетворюються на «маленьких» інших, на численні ідентифікації в процесі формування власного «ідеалу-я».

Форми існування Іншого → іншого в дзеркально-символічному просторі Хвильового різноманітні. На рівні образів це можуть бути «запозичені» персонажі, такі, як Дмитрій Карамазов та Аглая Федора Достоевського («Вальдшнепи»), гоголівські Остап та Андрій («Мати»), Пульхерія Іванівна («Арабески»), Іван Іванович («Іван Іванович», 1929) тощо. За спостереженням Василя Гришка, прототипом Аркадія Андрійовича («Заулок») є Акакій Акакійович Миколи Гоголя, а Анфіса Павлівна та Павлина Анфісівна («Колонії, вілли», 1922) так само, як і Кіфа Мокієвич та Мокій Кіфович з «Мертвих душ» (1842), є втіленням єдності протилежностей [див.: 31]. На рівні форми можна говорити про трансформацію відомих сюжетів і використання назв чужих творів, таких, як «Ревізор» М. Гоголя

(1836), «Арабески» того ж М. Гоголя (1835) та А. Белого (1911), «Життя» Гі де Мопассана (1883) («наївну Жанну із Мопасанового “Життя”») Хвильовий згадує у «Пролозі до книги сто тридцять першої “Літературного ярмарку”» [див.: 210, с. 434]), «Лілюлі» Ромена Роллана (1919), «Шляхетне гніздо» Івана Тургенєва (1859) тощо. За цими іменами, історіями, назвами вже закріплене певне смислове наповнення, сформоване упродовж років у зв'язку з осмисленням творчості відомих письменників, тож обізнаний читач сприйматиме їх як певні символи. Ці символи є посередниками, які допомагають автору виразити себе, а читачам – зрозуміти його. Але постають вони переосмисленими, оновленими. «Гамлети, Дон-Жуани чи то Тартюфи були в минулому, але вони є і в сучасному. Були вони буржуазні, але вони є і пролетарські, можете їх уважати “вічними”, але вони будуть і “мінливі”» [212, с. 467], – писав М. Хвильовий.

Згідно з теорією Гарольда Блума, в основу творчості кожного письменника покладається культурний спадок попередників, на тлі якого формувався світогляд майбутнього митця. Письменник поступово звільняється від впливів авторитетів і віднаходить свій власний стиль шляхом переосмислення цього культурного спадку. Науковець стверджує, що «сильне письмо – це завжди переписування або перегляд прочитаного, яке дає достатньо місця для самовираження особистості, трансформує старі тексти у наші сьогоденні страждання» [12, с. 16]. Кожен образ, що «перейшов» у текст Хвильового, є лише натяком на певну деталь і постає зміненим фантазією письменника. Таке звернення до набутку попередників, очевидно, є винятково важливим для художнього перетворення реальності Хвильовим. Окрім своєї ролі в розкритті ідеї тексту, «запозичені» образи є своєрідним самовираженням автора, оскільки містять інформацію про ідентифікацію, про ототожнення себе з певними літературними персонажами або ж про прагнення вступити в діалог, а то й у суперечку з ними.

Щоб продемонструвати визначальну роль Іншого → іншого в дзеркально-символічному оформленні реальності Хвильовим, доцільно звернутися до одного з його текстів, а саме: до повісті «Сентиментальна історія» (1928), особливо насиченої інтертекстуальними елементами. Вже сама її структура не є ані новою, ані

оригінальною. Багато творів попередників Хвильового побудовано за подібною схемою: переїзд морально чистої провінціалки в місто – зустріч із реальним життям – розчарування в ілюзіях і самогубство (а фінальний вчинок Б'янки – позбавлення від своєї невинності – можна розглядати саме як символічне самогубство: «Те, що вона мусить скінчити, прийде обов'язково, бо воно таке ж неминуче, як і природна смерть» [209, с. 252]). Щоправда, існують і кардинально протилежні тлумачення розв'язки повісті як утвердження її героїні в житті шляхом ніцшеансько-епікурейської акцептації об'єктивної реальності [див.: 222].

Історія моральної деградації сільської дівчини в місті закладена в традиції української літератури (наприклад, «Повія» Панаса Мирного, 1883), а тема розчарувань пронизує як українську («Страчене життя» Архипа Тесленка (1909), «Талант» Степана Васильченка, 1924), так і світову літературу (хоча б уже згадуване «Життя» Гі де Мопассана). Назва «Сентиментальна історія» є певною мірою іронічною, оскільки сентиментальність як визначальну рису української традиції Хвильовий критикував особливо гостро. Причину цього, імовірно, пояснюють слова Дмитра Карамазова («Вальдшнепи»), згідно з якими Т. Шевченко навчив свій народ «сентиментальничати “по-катеринячи”» [212, с. 221], що позбавило українську інтелігенцію мужності, «каструвало» її. У «Сентиментальній історії» письменник іронічно демонструє результат такої «кастрації», нездатність особистості з сентиментальним світоглядом існувати в сучасному світі. Утім між героїнею та автором неважко простежити певні паралелі, а отже, іронія стає самоіронією, а письменник визнає свою «зараженість» сентиментальністю.

Сам текст виявляється набагато глибшим, ніж обіцяє назва, і тому його розшифрування потребує різнобічних знань, обізнаності в галузях літератури, історії, релігії, навіть містичних учень. Вагоме смислове навантаження мають імена культурних та історичних діячів, назви й персонажі художніх творів, яких головна героїня Б'янка згадує близько двох десятків, що досить дивно для сімнадцятилітньої сільської дівчини. Це наштовхує на думку, що автор наділяє героїню власною здатністю вбачати в образах культури відповідники реальних осіб. На широке використання Хвильовим імен відомих історичних постатей звертає увагу Оксана

Усова, трактуючи їх як своєрідні «маркери», що характеризують революційну епоху [див.: 194, с. 5]. Утім із контексту їх вживання помітно, що ці імена постають також своєрідними «дзеркалами» внутрішнього світу автора та його сучасників.

Серед символічних ідентифікацій Б'янки найближчою їй видається образ Дон Кіхота: «Ах, ти мій нещасенький дон-Квізадо! – думала я про себе. Вся трагедія була в тому, що я народилася все-таки людиною свого часу. Були такі хвилини, коли я й сама глузувала з себе» [209, с. 248]. Дон Кіхот, очевидно, є тим символом, у якому вбачав власне відображення й сам письменник, про що можна дізнатися зі свідчень сучасників, а також – з його листів і публіцистики (підпис листа до М. Зерова: «Тисну Вашу руку. Ваш Дон Квізадо» [212, с. 867]; фрагменти памфлетів, де Хвильовий згадує Дон Кіхота, маючи на увазі себе [див.: 210, с. 88; 212, с. 545] тощо). Головною особливістю найвідомішого персонажа Сервантеса є його перебування у власному ілюзорному світі, непристосованість до дійсності, що робить його близьким типові революціонера-романтика Хвильового. Цікавим є те, що в просторі створюваної Хвильовим реальності Кіхота перейменовано на Квізадо. На думку Г. Хоменко, при помилковій транслітерації кардинально змінюється зміст прізвища. Звукосполучення «кв» співвідноситься з праїндоевропейським коренем *ueg, що перекладається як «говорити» і пов'язується з гармонізацією світу за допомогою слова [див.: 222, с. 163–164]. Тож порядок Символічного, незалежно від авторських інтенцій, перетворює лицаря Кіхота на Квізадо, який прагне покращити світ не за допомогою зброї, а за посередництвом слова.

Утім автор і свідомо переосмислює створений Сервантесом образ. Як зазначає Г. Хоменко, трактування його Хвильовим близьке до поглядів Мігеля де Унамуно, популярного на початку ХХ століття філософа, який прирівнює Кіхота до Христа. Цілком імовірно, що актуалізація образу «лицаря печального образу» в українській літературі початку ХХ століття відбулася саме завдяки його реактуалізації в тогочасній Іспанії. Цікаво, що подібність поглядів Хвильового й Унамуно відмічає ще О. Ган, автор першої детальної біографії письменника [див.: 23, с. 47]. На думку іспанського мислителя, «новий», «воскреслий», «внутрішній» Дон Кіхот «усвідомлює свою власну комічність <...> він не вірить у триумф своїх доктрин у

цьому світі, бо вони не від світу цього» [193, с. 300], у чому й полягає трагічність «лицаря печального образу». Так само усвідомлює невідповідність своїх ідеалів реальності Б'янка: «Я хотіла прилучити чистий, я сказала б, святий романтизм своєї натури до заголеної й брудної правди життя, але це моє бажання розбивалось об глуху стіну наманікюреного віку» [209, с. 248]. Сам же Хвильовий, проголошуючи романтичні ідеї «загірної комуни» та «азіатського ренесансу», безжально розвінчував їх у своїх текстах, що, можливо, було ще одним фактором, який зближував його з Дон Кіхотом.

Ідентифікуючи себе з героєм Сервантеса, свого залицяльника діловода Кука Б'янка характеризує як гоголівського персонажа: «Він був дуже спокійною людиною, носив чистенький костюм і завжди мав на голові прилизаний проділ. Він мало чим відрізнявся від гоголівських героїв» [209, с. 235]. Порівняння власних персонажів із гоголівськими зустрічається у Хвильового досить часто: такі характеристики отримують від автора тов. Же і Мура в «Чумаківській комуні», Ганна Карамазова («Вальдшнепи») – від свого чоловіка, а журналіст Шарко («Зав'язка», 1925–1930) сам називає себе «модернізованим Хлестаковим» [див.: 209, с. 295]. Загалом про Гоголя та його персонажів Хвильовий згадує в багатьох новелах: «Чумаківська комунa», «Життя», «На озера», «Мати», «Лілюлі», «Синій листопад», «Іван Іванович» тощо. Імовірно, Гоголь був для нього одним із тих авторитетних попередників, на основі спадку яких, за Г. Блумом, формується особистість нового «сильного автора». Пов'язане це і з духовною близькістю, і з тим, що Хвильовий народився недалеко від рідних місць класика й з дитинства захоплювався його текстами.

За посередництвом гоголівських персонажів письменник описує переважно дріб'язкових та примітивних людей, що живуть «нерухомо-бездушним, утробно-рослинним життям провінційного міщанства глухого закутку типу Миргорода гоголівських часів» [31, с. 17], а отже, йдеться про другий тип із власної теорії про революціонерів: тип пристосуванців. Свідченнями саме такого сприйняття гоголівських героїв Хвильовим є як спостереження над його художніми текстами, так і висловлювання письменника в публіцистиці: «Але коли ти обиватель і служиш,

припустім, у якомусь департаменті, то хоч ти об'єктивно й маєш тенденцію бути царем природи, але суб'єктивно ти – гоголівський герой. Справа тільки в тому: чи бути тобі Акакієм Акакакієвичем, чи держимордою. Тут маєш вибір» [212, с. 421]. Такій непривабливій характеристиці обивателя-пристосуванця відповідає й звукова будова імені діловода: воно невиразне, коротеньке і, як і «Гапка» з «Кота у чоботях», глухе, тобто складається із глухих приголосних.

Таким чином, маємо підстави говорити про сприйняття Хвильовим самого Гоголя як певного ідеалу свого творчого «Я», а його персонажів – як віддзеркалення сучасників-обивателів. Також гоголівські персонажі для Хвильового відображають певні негативні риси характеру, не чужі йому самому, що підтверджується зізнанням у «Короткій біографії»: «Мы нуждаемся в современном Гоголе, который вывел бы на сцену всех “Тяпкиных-Ляпкиных” нашей действительности. (Между прочим, “Тяпкин-Ляпкин” сидит во многих из нас и во мне самом, разумеется)» [212, с. 836].

Зовсім інше смислове навантаження, ніж гоголівські, несуть переосмислені Хвильовим персонажі Тургенєва: «Я згадувала княжий теремок і Ярославну, і згадувала тургенєвських жінок – таких чистих і хороших – і подумала, що вже таких жінок ніколи не буде й що навіть я, що не знала ще жодного чоловіка, навіть я давно вже загубила свою чистоту й свою невинність» [209, с. 248]. Як видно з наведеної цитати, тургенєвські жіночі образи постають у свідомості розповідачки уособленням чистоти й невинності. Очевидно, так сприймав їх і сам автор, підтвердження чому знаходимо в «Повісті про санаторійну зону»: характеризуючи сестру Катрю, Хвильовий використовує такі символи, як білий гімназійний фартушок, бантик та «доріжка в крижовник, що по ній ходили тургенєвські дівчата» [211, с. 396]. За словами Лакана, «суб'єкти є чутливими до образу, який належить до їхнього власного типу» [90, с. 456], тож не дивно, що саме таким образом симпатизує Б'янка, чиє ім'я можна перекласти як «чиста». Та вони викликають і сум, тому що «вже таких жінок ніколи не буде» [209, с. 248]. Із відтінком ностальгії згадує Тургенєва Хвильовий і в інших текстах. Для нього твори цього письменника пов'язані з дитячими спогадами, першими враженнями від полювання,

із тим, що, як і «тургенєвські жінки», уже не повернеться: «Учора я думав про Тургенєва й про вальдшнепів, тому що це в крові, тому що мій батько був стрільцем» [209, с. 206]; «Пам'ятаю, ми приїхали на луки вночі. Я думав, що це “Бежин луг”» [209, с. 208]. Отже, якщо Дон Кіхот – образ, із яким Хвильовий ототожнює себе, то тургенєвські образи в його реальності постають втіленням чистоти дитинства, чогось безповоротно втраченого, або ж, висловлюючись лаканівським терміном, – Реального.

Інший російський класик, чії персонажі зринають у «Сентиментальній історії», – Олександр Пушкін: «Я згадала недавній свій жарт про весілля з Куком і спитала, чи не трапилось із ним того, що з Онегіном. Коли Татьяна була вільна, він її відштовхував. Як вийшла заміж <...> Ну, ясно: історія повторюється» [209, с. 262]. Цікаво, що з усіх героїв «Євгенія Онегіна» (1825) саме Татьяна привертає увагу письменника: певно, не випадково молоду машиністку з новели «Пудель», яка має романтичну душу й намагається взяти на себе ініціативу в стосунках із чоловіком, названо «бариння Татьяна»; образ «онегінської Татьяни» зринає й у пізньому творі Хвильового – «Хутрянка з горностаєвим комірцем» (1933) [див.: 213, с. 7]. Логічно припустити, що Б'янка проводить паралель між собою й Татьяною не лише через подібність ситуації, у якій опинилася. Романтична, сповнена ілюзій пушкінська героїня могла сприйматися Хвильовим як жіночий відповідник Дон Кіхота, до того ж, цей образ можна віднести до категорії «ніжних жінок з добрими, розумними очима» [209, с. 18], яких письменник у «Вступній новелі» проголошує своїм ідеалом.

Присутність російського класика відчувається в повісті не лише в цитованій вище лексії. У канву сновидіння Б'янки вплітається образ пушкінської няні: «Хатка, мов казка, мов пушкінська няня, як Гофман, як бризки Вайлда, як ночі, що тисяча їх і одна» [209, с. 268]. Поряд із образом няні, що, можливо, асоціювався у Хвильового з образом власної бабусі, яка «в глухі слобожанські вечори розказувала <...> багато казок про домовиків, лісовиків і т. д.» [212, с. 840], зринають образи і з відомих західних та східних казок, які, будучи прочитаними в ранньому віці, очевидно, вплинули на формування світосприйняття письменника. Серед названих казкарів

особливе значення для Хвильового мав Ернст Теодор Амадей Гофман. Про цього німецького романтика згадується і у «Вступній новелі», і в «Арабесках», а в «Синьому листопаді» Гофман – ім'я одного з персонажів. Згадка про «Тисячу й одну ніч» актуалізує образ Шехерезади, яка є уособленням «людини, що говорить»: вона невпинно породжує слова, які рятують її та інших жінок від смерті. Тож не дивно, що в «Арабесках» місто, з яким оповідач розмовляв, «коли треба було найти слово» [209, с. 215], є «містом з легенд Шехерезади» [209, с. 215].

На відміну від світової, українська класика згадується Б'янкою радше з негативною оцінкою: «Я зупинялась на якомусь кургані й згадувала «Пісню Нібелунгів» і юнака Зігфріда й думала, що для нашої країни примітивний «Кобзар», як Нібелунги» [209, с. 235]. Подібне ставлення висловлюють і інші персонажі Хвильового. У романі «Вальдшнепи» Аглая зневажливо говорить про Шевченка, а Дмитрій Карамазов вважає, що «саме цей іконописний “батько Тарас” і затримав культурний розвиток нашої нації» [212, с. 222]. Тим не менш Нюся («Редактор Карк») із пафосом та любов'ю цитує патріотичні вірші Шевченка, а образ його Катерини трансформується Хвильовим у Варю («Із Вариної біографії») та Оксану («Життя»), щоправда, стосовно останньої варто проводити паралелі також із мопассанівською Жанною («Життя») та героїнею сентиментальної повісті Григорія Квітки-Основ'яненка «Сердешна Оксана» (1841). Головний герой новели «В очереті» («Бандити»), Ничипір, згадує, як у дитинстві драв горобців і як йому їх було жаль [див.: 209, с. 277], що відсилає до епізоду з роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика (1875), у якому Чіпка (теж Ничипір) скручував горобцям голови. Тож ставлення письменника до Шевченка й до класики української літератури загалом не можна розцінювати однозначно, спираючись лише на репліки його персонажів, воно позначене тою ж амбівалентністю, що й художня та публіцистична творчість Хвильового. Та не можна заперечувати, що герої вітчизняної літератури так само, як і зарубіжної, займали певне місце в його численних ідентифікаціях.

Окрім художніх творів, у «Сентиментальній історії» згадуються й сакральні книги: «Я пригадала Індію й священні гімни “Рамаяни”. Чи не нашли вже на

вітчизні Тагора, – подумала я, – мою химерну даль?» [209, с. 255]. Наведена фраза Б'янки перегукується з ідеєю «азіатського ренесансу» Хвильового, приходу культурного відродження зі сходу. З іншого боку, згадка індійської священної книги може бути натяком на те, що дівчина сподівається реалізувати свою мрію в таємних ученнях. Твори Хвильового дають підстави вбачати в них приховані містичні коди. Так, Л. Плющ знаходить у «Сентиментальній історії» кабалістичні знаки й натяки на зв'язок з антропософією [див.: 146, с. 126], а Г. Хоменко вбачає в ній ідею алхімії не лише як трансформації матерії, але і як оновлення душі, щоправда, – в негативному ракурсі [див.: 222]. Услід за індійською «Рамаяною» розповідачка згадує Рабіндраната Тагора. Цей образ присутній і в новелі «Редактор Карк» [див.: 209, с. 35], бо, певно, відомий сучасник міг приваблювати Хвильового і як громадський діяч, і як близький по духу письменник.

Сакральна книга християн – Біблія – займає не менш вагоме місце в ландшафті «Сентиментальної історії», ніж східні тексти: «Мені хотілось так чисто завагітніти, як завагітніло голубе небо, що вже мільйони років хоронить у собі таємницю *найпрекраснішого й найчистішого зачаття*» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 233]; «Потім він говорив, що йому приблизно такий стан, який був Мойсеєві, коли він сходив з гори зі скрижалями» [209, с. 255]; «Страждання людей, їхня хресна путь до світової Голгофи – все це так ясно постало переді мною» [209, с. 266]. Образ Христа, до якого відсилають згадування хресного шляху та Голгофи, постає в багатьох творах Хвильового («Кімната ч. 2» (1922), «Лілюлі», «Повість про санаторійну зону», «Я (Романтика)» тощо). Життя своїх персонажів (а, можливо, і власне) письменник порівнює зі стражданнями Христа та виконанням священної місії змінити світ. Так само й образ Богоматері, на який автор прозора натякає в першому з наведених уривків, є одним із найбільш значущих у його символічній матриці, що вже розглядалося вище.

Окрім аналогій із літературними образами, у текстовій реальності Хвильового відбувається накладання історичних подій минулого на сучасну йому епоху: Б'янка «говорила, що велика французька революція страшенно нагадує нашу» [209, с. 260]. Порівняння російської та французької революцій знаходимо й у «Редакторі Карку»

[див.: 209, с. 33]. Згадки про історичні битви, видатних полководців, діячів Великої французької революції займають вагоме місце серед інтертекстуальних натяків Хвильового. Тому в сні Б'янки з'являється образ Дантона, що кепкує з «нещасенького Дон Квізадо», відповідника типу непрагматичного революціонера-романтика, що прийшов йому на зміну. У тому ж сні дівчина порівнює себе з гладіаторами: «Морітурі те салютант – скрикнула я, як римські гладіатори, що йдуть повз імператора в бій» [209, с. 269].

Звернувшись до новели «Редактор Карк», у якій фігурує статуетка римського полководця, можна зрозуміти, що «римські» образи Хвильовий також проектує на сучасність: гладіатори, як і більшовики, «вміли вмирати» [див.: 209, с. 42]. Можливо, увага до образів діячів французької революції, гладіаторів, видатних воїнів тощо пояснюється характерною для людини ідентифікацією себе з персонажами, що є носіями тих рис, яких бракує їй самій і які вона хотіла б мати [див.: 161, с. 61–62].

Завдяки інтродекції бажаних рис іншого відбувається формування власного «ідеалу-я». Характеристиками героїв, постійно згадуваних Хвильовим із захопленням, є відвага, рішучість, сила. Саме ці особливості омріяного, але не досягнутого письменником образу підкреслює Ю. Шевельов: «Хвильовий був і не був тією безумно сміливою вольовою людиною, хороброю, як леопард, яка часом ввижалася йому в мріях. Він був нею всім складом своєї вдачі, але він не діяв, як мусила б така людина» [231, с. 43].

Для героїні «Сентиментальної історії» вигук гладіаторів прийшов у зв'язку з розв'язанням питання, яке її мучило. Відповідно, кінець сну є тим моментом, коли вона (ще несвідомо) прийняла остаточне рішення. Відчуття Б'янки в цей момент, її готовність розпрощатися з ідеалістичними ілюзіями, було подібним до стану смертників перед боєм. Імовірно, дещо подібне відчував і сам Хвильовий: його самогубство й передсмертна записка, що завершувалася словами «Хай живе комунізм. Хай живе соціалістичне будівництво. Хай живе комуністична партія» [151, с. 184], дійсно нагадує смерть гладіатора із привітанням імператора на вустах.

У світлі структурного психоаналізу протистояння Дон Квізадо й Дантона уві

сні Б'янки є протиставленням дзеркального відповідника непристосованого до дійсності «сентиментального» «Я» (як героїні, так і автора) «ідеалу-я», наділеному силою й мужністю, а розв'язка повісті демонструє неможливість їхнього гармонійного поєднання в цілісний ідеальний образ. Розвінчування сентиментальності Хвильовим, таким чином, стає модусом формування образу власного «Я»: позбавленням його від небажаних рис, утім водночас письменник констатує свою неспроможність до цього.

Систематичний аналіз героїв Хвильового як інших/Інших дозволяє простежити особливості сприйняття письменником власного «Я» (на основі того, які свої риси він вкладає в персонажів) та його уявлення про «ідеал-я» (залежно від того, до яких образів світової культури й історії митець найчастіше звертається).

Таким чином, інтертекстуальність та метатекстуальність у творах Хвильового постають засобами формування «ідеалу-я». Взаємодію митця з Іншим → іншим забезпечують модуси імагіональної діяльності, а тому перш за все йдеться про ідентифікацію з образами, у яких письменник вбачає відображення самого себе та людей свого часу (Дон Кіхот, біблійні постаті, персонажі Гоголя).

Паралельно з ідентифікацією відбувається й інтродукція, тобто засвоєння автором рис та установок персонажів, яких бракує йому в дійсності і які він би хотів мати. Хвильового приваблюють образи винятково хоробрі (воїни середньовіччя, полководці, діячі Великої французької революції) або ж духовно чисті (Богоматір, жіночі образи Тургенєва, пушкінська Татьяна).

Подібно до того, як інші впливають на письменника, змінюють його, так і він сам змінює, переосмислює їх, вдаючись до проєкції, перенесення на них власних рис та переживань. Унаслідок цієї діяльності не лише постають унікальні нові персонажі, а й відомі образи стають видозміненими, оновленими й органічно вплітаються в суб'єктивну реальність. Утім жоден з інших/Інших не стає абсолютним відповідником «ідеалу-я» автора, а лише втілює певні його особливості, стає ланкою в процесі безкінечного пошуку.

3. 3. Фантазм/агальма «загірної комуни» як субститут Реального

«Розколоті» персонажі Хвильового одержимі мрією про «загірну комуну», цей мотив мовби об'єднує в цілісність творчий доробок письменника, проходячи через нього «червоною ниткою». Як зазначає психоаналітик Д. Ольшанський, подібну функцію в душевному житті невротичної людини виконує фантазм, який скріплює «душевну конструкцію суб'єкта» [див.: 131]. Про фантазм як уявний сценарій досягнення цілісності пише й Лакан: за його словами, первинна ідентифікація із дзеркальним відображенням («стадія дзеркала») породжує вторинні та «фабрикує для суб'єкта <...> низку фантазмів, яка відкривається розчленованим образом тіла, а завершується формою його цілісності» [90, с. 512].

Після втрати Реального на його місці виникає порожнеча, відчуття неповноти: «Реальне взагалі нічого собою не становить, це просто вакуум, пробіл у символічній структурі, порожнеча, що приховує певну фундаментальну неможливість» [175]. Оскільки порожнеча вимагає заповнення, фантазм пропонує об'єкт-замінник, ілюзію, у реалізації якої суб'єкт вбачає досягнення задоволення. Лакан називає його «об'єктом а» або ж «агальмою»: «Агальма – це об'єкт, на який спрямоване, на думку суб'єкта, його бажання, і в якому омана суб'єкта відносно об'єкта як причини бажання досягає крайнього ступеня» [86]. Цей об'єкт утілюється в різних формах: певної людини, предмета, безмежної влади тощо, однак по суті фантазм пов'язаний із прагненням суб'єкта подолати власну недостатність і відображає процес інтеграції цілісного образу його «Я», тож «об'єкт-причина бажання одягнений в образ нас самих» [91, с. 110]: він є бажаним не завдяки власній цінності, а тому, що володіння ним має забезпечувати, на думку суб'єкта, гармонію його внутрішнього світу та визнання з боку Іншого. Психоаналітики розглядають мистецтво в тісному зв'язку із фантазмом, стверджуючи, що митець не приховує власні фантазми, а зображує їх, надаючи їм форму реальних об'єктів, унаслідок чого фантазм митця стає контрреальністю, яка заповнює нестачу реальності [див.: 14].

У Хвильового агальма набуває форми локусу: міста-комуни як ідеального суспільства майбутнього. Важливість цього образу в межах текстової реальності

письменника не викликає сумніву: з'явившись у ранніх поезіях, він постійно повторюється в подальшій творчості, що привертає увагу кожного дослідника. Проте питання сутності «загірної комуни» лишається невизначеним. Її не можна назвати утопією на зразок зображених Платоном, Томасом Мором, Томмазо Кампанеллою тощо, оскільки письменник не наводить конкретного опису утопічної комуни, не викладає її устрою. Вона є лише фантомом, недосяжним об'єктом прагнення персонажів. Життя комуни зображене тільки в одній новелі – «Чумаківська комуна», яка є радше антиутопією. Певно, слухним є зауваження О. Гана стосовно фантазму Хвильового: «Коли б ви попрохали мрійника конкретизувати свій ідеал, то поставили б його в тяжке становище» [23, с. 33].

Неконкретизований письменником образ ідеальної людської спільноти детермінує появу численних інтерпретацій. Дослідники найчастіше трактують його у зв'язку з гуманістичними ідеалами людства та побудовою комуністичного суспільства. Натомість структурний психоаналіз відкриває перспективу тлумачення цього образу як об'єкта бажання (агальми), який центрує психічну реальність автора, а історії персонажів, одержимих мрією про «загірну комуну», – як варіації фантазму (уявного сценарію) щодо досягнення агальми. Утім таке бачення сутності «загірної комуни» не заперечує попередніх трактувань, оскільки у Хвильового, письменника й активного громадського діяча, пошук внутрішньої гармонії виходить за рамки особистого, переплітається із загальнолюдським пошуком виходу з кризи духовності, а також із вирішенням національних культурних і політичних проблем. Те, що образ ідеальної цілісності «Я» у Хвильового має не суто індивідуальне, а соціальне забарвлення, знаходить цілком логічне пояснення в структурному психоаналізі. Володимир Колотаєв вбачає причину виникнення фантазму в бажанні не лише інтеграції частин свого «Я», а й єднання з навколишнім світом: «Справжньою потребою, за Лаканом, є прагнення до втраченого злиття зі світом, із тілом матері, а в подальшому – з іншими людьми» [72]. Поєднання фантазму й ідеології, яке простежується в ідеї «загірної комуни», також видається закономірним, оскільки «ідеологія – це за самою своєю суттю фантазматична

конструкція, яка слугує опорою для соціальної “дійсності”, структурує “реальні” суспільні відносини» [175], і тому її функція є подібною до функції фантазму.

Аналіз «загірної комуни» Хвильового як фантазму/агальми вимагає з’ясування сутності й складників об’єкта бажання, простеження етапів уявного сценарію його досягнення, зображених у текстах, визначення, наскільки сталим або мінливим є образ агальми, як змінюються уявлення про нього персонажів і самого автора.

Попри центральне місце поняття «загірної комуни» у фантазматичній реальності Хвильового, лише кілька текстів дають можливість скласти приблизне уявлення про те, чим вона є. Це, найперше, поезія «Трамвайний лист» (опублікована в збірці «Старі поезії» (1931), але вже сама назва збірки схиляє до думки, що вірш написано в ранній період творчості автора). Її лірична героїня ділиться своїми мріями про «комуна загірних людей» [211, с. 108], подаючи такі характеристики цього локусу: «Геніальне азіатське місто (без бруду, без повій, без брехні)» [211, с. 109]; «<...>синій вечірній город, / де вічно кричить муедзин, / що в нім мінарети – гори, / що в нім, як симфонія, дзвін» [211, с. 109]; «прекрасна легенда з легенд» [211, с. 109]. Майже повторює опис омріяної комуни з «Трамвайного листа» оповідач «Арабесок», який дивиться на сучасність «крізь призму легенд Шехерезади» [209, с. 215]: «Для епохи великого ренесансу характерним буде тихий азіатський город – без проституток, без чорної біржі, без бруду. *І душевна дисгармонія буде тоді легенький вир під водяними ліліями*, коли човен без весел несе не несе, а комиші стоять на кордоні зелених луків і прислухаються. Для епохи великого ренесансу буде характерним строката весна й плебеїв Великдень. Тоді підуть тисячі горожан на площу м’ятежної *комуни*, а потім підуть карнавалом на аеродром» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 215]. Цей опис підтверджує здогад, що «загірна комуна» – не лише ідеальне суспільство, а й простір душевної рівноваги кожного його представника, отже, саме тому так прагнуть до нього персонажі, що страждають на «розколотість» особистості.

Спираючись на наведені вище цитати, можна стверджувати, що в межах реальності, створюваної Хвильовим у своїх текстах, словосполучення «загірна комуна», «комуна загірних людей», «геніальний азіатський город», «синій вечірній

город», а також «невідомі комуни», про які згадується в «Силуетах», «заозерні краї», що ними «джигітує» амазонянка Марія («Арабески»), «даль» та «ідеальна країна», про які мріє Б'янка («Сентиментальна історія»), «загоризонтний край» із «Лілюлі» тощо є синонімічними. До того ж фантазм «загірної комуни» тісно пов'язаний із загадковою концепцією «азіатського ренесансу», що також передбачає досягнення людиною внутрішньої цілісності: «Азіатський ренесанс визначається не тільки відродженням клясичної освіченості, але й відродженням сильної й цільної людини» [212, с. 614].

Також помітний зв'язок ідеї «загірної комуни» із певним сакральним кодом, вписаним у тексти Хвильового. Персонажі письменника зізнаються в майже релігійній вірі в комуну, ладні молитися на її образ, померти за неї, як середньовічні фанатики за свої переконання. Крім цього, згадки про агальму часто супроводжуються біблійними аналогіями, образами, прямими й перефразованими цитаціями. Поєднання фантазму комуни з релігійною символікою яскраво демонструє уривок із новели «Силуети»:

«Це з книги дум народніх: ходять бояни невідомих комун і співають вечірню молитву, коли жевріє свіча загірного сонця:

– Слава в верхів'ях революції і на землі радість!

І чути ще боянову *молитву* під тихий акомпаньямент земного хору – весняного шуму. *Стоїть чітка віфлємська зоря.* Боян дивиться в даль і тихо каже: «...твоє життя, ти, твої руки, твій кожний день – це *агітація невідомих комун.* Чого ж вони хочуть від мене? Невже я вирву своє чингальне серце, невже я зможу погасити цей надзвичайний ранковий пожар?» І пише *діва – жіночий ватажок – наказ*» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 82–83].

Словосполучення «невідомі комуни» та «загірне сонце» дають зрозуміти, що йдеться саме про мрію «загірної комуни». «Книга дум народніх» викликає асоціації з Книгами Старого Заповіту, кожна з яких обов'язково містить у своїй назві слово «книга», та апокрифічною «голубиною книгою», згадуваною Хвильовим у «Прелюдії» [212, с. 184] й «Синьому листопаді» [209, с. 95]. Відчуття певного сакрального простору створює й згадка про «вечірню молитву». «Слава в верхів'ях

революції і на землі радість!» є перефразуванням Великого славослів'я: «Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение». В іншому місці цієї ж новели наводиться й неточна цитата з Біблії: «Мене, факел, фарес» [209, с. 75] (мало б бути «Мене, мене, текел, упарсин»). «Чітка віфлеємська зоря» відсилає до історії Різдва, а «діва – жіночий ватажок» у такому контексті асоціюється з Богородицею.

Така насиченість текстів біблійними алюзіями, переінакшеними образами, мотивами й цитатами не дозволяє розцінювати автора ані як войовничого атеїста й висміювача християнської релігії, ані як її адепта. Натомість достовірним видається уявлення про Хвильового як «творця нової сакральності», постульоване А. Узунколевою [див.: 191]. Необхідність віри у вищу силу є невід'ємною рисою людини. Заперечуючи старий суспільний лад разом із релігією, що його підтримувала, радянська влада мусила замінити «стару» релігію «ноюю» (своєю ідеологією), яка стала б міцною підвалиною її могутності, тобто замінити традиційний об'єкт бажання християн – Царство Боже, новим об'єктом. Покоління Хвильового опинилося в ситуації руйнування й зневаження існуючих цінностей і відсутності чітко сформованого уявлення про нові, на які можна було б опертися. Ідея «світу без Бога», до того ж, була співзвучною особистій історії Хвильового: у межах символічних родинних відношень роль Бога-Отця належить батькові, а у вихованні майбутнього письменника батько хоча й не був відсутній, однак не виконував своєї символічної функції повною мірою.

У Славослів'ї «Силуетів» місце Бога займає революція, Діва втілюється в жіночому ватажкові, а «чітка віфлеємська зоря» символізує очікування народження нового Месії. Ще 1923 року Ю. Меженко відзначав, що Хвильовий сприйняв революційність «як прихід нового бога» [110, с. 56]. Цим богом літературознавець називає людську силу. Проте, з огляду на твори письменника, складається враження, що йому не так легко було визначити сутність нового бога. Прихід Месії передчувають теософи з «Я (Романтики)», а сам «Я» хоче зробити його з ЧК [див.: 209, с. 223]. У фантазіях анарха («Повість про санаторійну зону») Месією має стати анархізм, що прийде за своїм предтечею Аттілою [див.: 211, с. 445]. Для старого газетяра з новели «Елегія» осінь його юності (очевидно, революційна) відкривала

«новий заповіт, що ми, волхви, бачимо на сході в темну ніч із Хрустального Віфлієму» [209, с. 160], але Месія в цьому Віфлеємі так і не народився, тому й газетяр – «новітній волхв» – у свою останню зиму «не бачив різдвяних зір» [209, с. 160]. «Силуети» ж дозволяють припустити, що у Хвильового йдеться про народження не людини, а нового суспільного ладу, «загірної комуни». Збуджене очікування Події, відчуття її близькості й водночас – неможливості, чим просякнуті тексти Хвильового, підтверджують фантазматичну природу «загірної комуни». Як зазначає Ж. Дельоз, саме фантазми «збуджують у нас нестерпне очікування – очікування того, що ось-ось відбудеться в якості результату, і того, що вже в процесі звершення й ніколи не перестає звершуватися» [36, с. 276], очікування відсутньої події.

Сама ж «комуна» у фокусі сакрального – це відповідник (або ж замітник) Раю, Царства Небесного. Прикметним є те, що агальма Хвильового зазвичай постає у формі країни або міста. Наскрізність та значущість урбаністичних образів і мотивів у текстах письменника неодноразово підкреслювали дослідники [див.: 8; 13; 34; 191]. Т. Гундорова так визначає своєрідність урбанізму Хвильового: його місто описується не як реальний простір, а як місто-фантазія, місто-враження, постає своєрідним «містом-мостом», що веде і в минуле, і в майбутнє [див.: 34], а отже, має фантазматичну природу, як і «загірна комуна». Близьке до «загірної комуни» розуміння образу міста Хвильового пропонує й Ольга Богданова. «Синій вечірній город» «Арабесок», на думку дослідниці, – це не зображення реального Харкова, а певний метафізичний простір, «місто як причина і наслідок духовних пошуків митців» [13, с. 163]. О. Богданова пов'язує урбаністичний ідеал Хвильового з моделлю міста концентричного типу (за Ю. Лотманом) – вічного міста, заснованого богами, що розташоване на горі і є посередником між землею та небом [див.: 13, с. 163]. Уявлення про таке місто вкорінене в міфологічних та релігійних уявленнях людей (наприклад, біблійний Новий Єрусалим), тож цілком закономірно, що Хвильовий, створюючи власний міф, змальовує ідеальний локус саме у формі міста. Щоправда, його місто розташоване не на горі, а за горами, що підкреслює не так його піднесеність, як віддаленість, навіть недосяжність. З іншого боку, урбаністичне

забарвлення фантазму письменника може бути пов'язаним і з уявленнями про перспективи розвитку країни та світу загалом, характерними для Хвильового та його сучасників, які визнавали майбутнє за містом як уособленням прогресу, а не за традиційною для України сільською культурою.

Отже, досягнення «загірної комуни» як агальми виявляється центральним фантазмом Миколи Хвильового, утілення якого дається взнаки як в історіях персонажів його художніх творів, так і в культурологічній концепції «азіатського ренесансу», у пошуках сакрального і в особливостях урбанізму письменника.

Сценарій досягнення «загірної комуни» мав би складатися з двох етапів: деструктивного й конструктивного, з руйнування старого світу й розбудови нового, але другий етап цього сценарію цілковито відсутній у текстах Хвильового. Серед персонажів, захоплених фантазмом ідеальної комуни, є ті, що лише мріють про неї, ті, що прокладають шлях до агальми, здійснюючи руйнацію, і ті, що переживають розчарування в ній. Як будівників «нового життя» можна розглядати хіба що жителів Чумаківської комуни з однойменного твору, але їхнє життя є далеким від ідеалу.

Мрійники – це переважно духовно чисті персонажі, які щиро вірять у можливість ідеального суспільства й марять недосяжною прекрасною комуною. Такою є Б'янка на початку «Сентиментальної історії»: «даль», яка постійно «мучить» дівчину, очевидно, є відповідником «загірної комуни», або ж, словами самої Б'янки, «романтичної комуни» [див.: 209, с. 233]. Цю мрію передав їй брат-революціонер: «Потім він [брат] говорив мені про світові пожари, про невідомий фантастичний край. Я довго слухала його, і перед моїми очима виростало химерне коло, і я вже бачила внутрішніми очима *нових людей якоїсь ідеальної країни*» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 231]. Вадим, герой «Синього листопада», помирає з вірою в комуни [див.: 209, с. 89, с. 90]. Мрійниками є й згадувані вище лірична героїня поезії «Трамвайний лист» та оповідач «Арабесок». Палке проголошення віри в «загоризонтний край» вплітається в текст «Лілюлі»: «О мій прекрасний загоризонтний краю! Вірю! Вірю так глибоко, так незносно, як пахнуть на зубатих кварталах степові бур'яни. Вірю!» [209, с. 187]. Експресія цього неназваного

персонажа у ствердженні своєї віри відповідає експресії оповідача «Вступної новели», яким є, власне, образ Хвильового: «Я вірю в “загірну комуну” і вірю так божевільно, що можна вмерти» [209, с. 18]. У новелі «Силуети», як зазначалося вище, ідея комуни також поєднується з релігійним запалом та молитвою.

Образ «загірної комуни», змальований «мрійниками», є досить привабливим, як і вони самі. Зовсім протилежне враження справляють ті герої, які активно намагаються втілити свою мрію в дійсність. Заради ілюзії вони готові пожертвувати як життям, так і власною духовністю. Щоправда, у процесі фанатичної діяльності в ім'я «прийдешньої комуни» зображено лише головного героя новели «Я (Романтика)». Шлях до ідеального суспільства він прокладає за допомогою насильства, служачи в ЧК й підписуючи смертні вирoki сотням людей. Коли ж його obsідають сумніви стосовно правильності обраного шляху або починає мучити сумління, перед очима постає образ «загірної комуни», якою має увінчатися ця «праця»: «Але раптом переді мною виростала загірна даль. Тоді мені знову до болю хотілося впасти на коліна й молитовно дивитися на волохатий силует чорного трибуналу комуни» [209, с. 228]. У такому ж молитовному екстазі знаходиться й Nicolas із «Арабесок», намагаючись описати місто-мрію: «Тоді я наливаю себе вишневим соком моєї неможливої муки й молюся, щоб “Боженька” зробив мене генієм: щоб розказати, як хрумтить жемчуг біля японських ліхтариків: будинок, на розі, №: горить» [209, с. 208]. На відміну від оповідача «Арабесок», герой «Я (Романтики)», який прагне не лише розказати про «загірну комуну», а й створити її, звертається вже не до «Боженьки» у своїх молитвах. Епітети «волохатий» і «чорний» викликають асоціацію з темними силами, з чимось геть протилежним світлому образу ідеальної комуни.

Із фанатизмом служили «чорному трибуналу комуни» й Мар'яна («Заулок») та Майя («Повість про санаторійну зону»). Спогади Дмитрія Карамазова («Вальдшнепи») й анарха («Повість про санаторійну зону») нашттовхують на думку, що ці два персонажі розвивають образ безіменного чекіста з «Я (Романтики)»: обидва пережили фанатичну віру в революцію й мають на совісті гріх особливо тяжкого вбивства. Ні Карамазов, ні анарх не вживають словосполучення «загірна

комуна», але очевидно, що свого часу вони боролися за ідею, приносили їй офіру й заради неї здійснювали злочини. За аналогією до інших персонажів Хвильового логічним буде припустити, що цією ідеєю був фантазм «загірної комуни», та в названих творах його носії зображені вже не в період активної діяльності, а в стані розчарування, яке прийшло після реалізації першого етапу фантазму. Тому вони більше не згадують про комуну, проте їх мучить нова нав'язлива ідеє. Їхнє бажання зміщується на інший об'єкт: самé перебування у вирі громадянської війни або ж в органах ЧК, яке мало б слугувати лише містком до досягнення мети, ідеального суспільства, стає для них самоціллю. Таке явище пояснюється психоаналізом. Як зазначають Жан Лапланш та Жан-Бертран Понталіс, насправді у фантазмі «метою суб'єкта стає зовсім не об'єкт, а радше сцена, учасником якої він є, і можливі в ній зміни ролей» [93]. Об'єкт-агальма є ціннісним настільки, наскільки уособлює цілісність, «злиття зі світом», тобто досягнення визнання, любові Іншого: «Бажання людини отримує свій смисл у бажанні іншого – не стільки тому, що інший володіє ключем до бажаного об'єкта, скільки тому, що головний його об'єкт – це визнання з боку іншого» [92, с. 38].

Колишні революціонери не лише не досягли «загірної комуни», а й відчували власну непотрібність у новому суспільстві. І на цьому етапі дається взнаки ще одна особливість фантазму, а саме: його здатність до повернення. Фантазм постійно повертається до свого початку, який є водночас і його результатом [див.: 36, с. 286] так само, як стан Реального є для формування Его вихідним моментом і водночас – кінцевою метою. У свідомості персонажів Хвильового відбувається такий переворот-повернення, але не до витоків, а до певної точки фантазму: епоха «загірної комуни» стала вбачатися їм не в майбутньому, а в минулому, коли вони боролися за неї. Із віддалі років дивлячись на ці часи, «революційні романтики письменника, як і він сам, насправді вірили, що в період звершення цієї суспільно-політичної події змогли доторкнутись до обіцяного раю, побувати в тій “прекрасній країні”, звідки у постреволуційний час були знову “вигнані”» [191, с. 134]. У революційній боротьбі герої Хвильового відчували власну потрібність, а отже, реалізованість себе як суб'єкта. Майя («Повість про санаторійну зону») викривала й

відправляла на смерть «ворогів режиму» тому, що цього вимагало від неї «бажання Іншого». Виконуючи це бажання, вона отримувала як визнання Іншого, так і задоволення. Натомість коли жінка стала непотрібною «органам», то втратила сенс життя й почала божеволіти. Однак Майя все ж вірить у можливість нового визнання в разі повторного виконання того, чого раніше вимагало від неї «бажання Іншого», хоча така можливість і є ілюзорною. Решта ж героїв Хвильового взагалі не мають такої надії.

Отже, у післяреволюційний час активні діячі революції, зображені Хвильовим, більше не прагнуть будувати «загірну комуну». Мрії про ідеальне суспільство майбутнього змінюються на такі ж нездійснені бажання повернутися в часи боротьби, які стали сприйматися як відповідник утраченого Реального. Саме їх товаришка Уляна («Сентиментальна історія») порівнює з раєм [див.: 209, с. 243]. Те, як вона характеризує свій «утрачений час», підтверджує гіпотезу, що у свідомості колишніх революціонерів період революції та громадянської війни з часом перетворився на аналог «загірної комуні»: «Боже мій, ви й не уявляєте, яка це прекрасна країна. Під її сонцем не тільки внутрішній світ кожного з нас перетворювався й робив нас ідеальними, мало того, ми фізично перероджувались. Клянусь вам!» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 243].

Таким чином, образ ідеальної гармонії людини з самою собою та навколишнім світом в осмисленні Хвильового не є сталим, а поступово зміщується з майбутнього в минуле, від чого стає ще більш недосяжним. Віра в те, що «тихі озера загірної комуні» чекають попереду, штовхала персонажів письменника як на подвиги, так і на злочини, однак була метою їхнього життя, підтримувала бажання жити й діяти, а отже, виконувала функцію «маленького а» у фантазмі, «функцію підтримки бажання як найбільш інтенсивного з усього того, що дано суб'єкту досягти в процесі реалізації себе як суб'єкта на рівні свідомості» [86, с. 61]. З усвідомленням того, що найкраще вже не чекає попереду, а залишилося в минулому, з утратою віри, ці герої стають жертвами депресії та інших психічних розладів, що й призводить більшість із них до загибелі.

Результатом діяльності зображених Хвильовим революціонерів все ж постає комуна, але не «загірна», а Чумаківська (названа на честь поета Василя Чумака: «Мрійник загинув в імлісту київську ніч, а маленька комуна й досі живе в повітовім місті, де пахне Гоголем» [209, с. 100]). Згадка про Гоголя на початку новели не є випадковою – упродовж усього твору проводяться паралелі між життям комуни й повітового міста та гоголівськими образами. Персонажі Гоголя, як зазначалося вище, у Хвильового зазвичай постають утіленням міщанства. Здавалося б, обивателі мають населяти лише місто, а жителі комуни – помітно відрізнитися від них, утім автор одразу характеризує двох комунарів, Же і Муру, звертаючись до образів Бобчинського й Добчинського [див.: 209, с. 100]. Характеристика безпартійного Йосипа Гордієнка також подається зі згадуванням цих персонажів: «“Педантична пунктуальність”»: слова Бобчинського чи Добчинського – не пам’ятаю» [209, с. 102]. Комічною постає й решта комунарів, навіть молодий поет Андрій (Андре) зі знаком «мінус» відрізняється від інших змальованих Хвильовим поетів-диваків. І Альоша з «Лілюлі», що має очі, які «нагадують Голгофу» [див.: 209, с. 184], та каже те, чого не наважилися б сказати «нормальні» люди, і меланхолійний Хлоня з «Повісті про санаторійну зону» видаються юродивими, яким у їхнім божевіллі відкрита вища істина. Андрій же – екзальтований пустослов, що вигукує заяложені гасла. У комунарки Варвари його «натхнення» асоціюється з грошима, у зв’язку з чим можна припустити, що Андрій пише задля користі. Непривабливість образу підкреслює й лексика, вживана для його зображення: він постійно «кричить», «сується» або «носиться» по кімнаті, писати йому «приспічує». За допомогою подібної лексики змальовано й інших жителів комуни: «Після службових годин Гордієнко *зудить* Маркса, а Іванов *носиться* з новими планами» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 107].

Зображена комуна є не країною чи містом, а невеличкою спільнотою з семи чоловік. Замість душевного спокою й гармонії, які мали б панувати в «загірній комуні», у Чумаківській – постійний гамір, написи на чорній дошці «Товаришка Же за буйство» [209, с. 100], уїдливі розмови, невизначені стосунки між чоловіками й жінками, одноманітність і фальшивість. Пити чай комунари сідають під бій монастирського годинника, а завжінвідділом повпаркому Валентина, завагітнівши

(невідомо від кого), їде робити аборт, що ставить її в один ряд із черницями цього монастиря, які нібито скидали «незаконних» немовлят у яму. Розповідь про монастирську яму на початку твору та його завершення проводами Валентини до лікарні логічно обрамляють новелу, демонструючи, що позитивних змін у свідомості обивателів не відбулося, хоча вони й стали комунарами. Тут логічним було б знову звернутися до теорії Хвильового про два типи революціонерів, переказаної І. Сенченком [див.: 167, с. 566]: романтики, такі, як Василь Чумак, ім'ям якого названо комуну, загинули, а комуну заселили «господарі буденного дня». Такої ж думки й герої інших творів Хвильового: за словами Марії («Синій листопад»), комуни немає, є лише «харя непереможного хама» [209, с. 91], Б'янка («Сентиментальна історія») побачила, що на зміну мріям про ідеальну країну «прийшла якась нова дичавина» [209, с. 232]. Цю ж думку Хвильовий розвиває й від власного імені в статті про Василя Еллана-Блакитного: «Громадянська війна скінчилась. Комунар (ясніше, лірик) не зрушив “бетонно-світової підпори”. Замість “Червоних зір” “над розвіяністю хмар” замаячив безвихідний неп з його диким бюрократизмом і гладкими непманами» [212, с. 637].

Отже, утративши Реальне, суб'єкт підміняє бажання повернення до первинного стану рівноваги фантазматичним об'єктом і вибудовує всі свої уявлення навколо нього. Цей об'єкт може набувати будь-якої форми, а «відмінність форм, що їх приймає зниклий об'єкт, пов'язана з видами, під якими сприймається суб'єктом бажання Іншого» [86, с. 61]. Оскільки агальма – об'єкт, на який нібито спрямоване бажання суб'єкта, – є ілюзорною, досягнення володіння нею або неможливе, або не приносить задоволення. Фанатичне слідування за агальмою, якою для героїв Хвильового є «загірна комуна», призводить їх до руйнування й смерті. Невипадково, що місце, де помирає старий газетяр, головний герой новели «Елегія», автор назвав «заозерним краєм». Хоча така назва має цілком прозаїчне пояснення як територія, що знаходиться за озером, однак це ж словосполучення вживає й Марія («Арабески»), говорячи про фантастичні краї. «Заозерний край», як і «загірна комуна», є заміником Реального, пренатального стану, тому й прихід у нього – це повернення до стану не-життя.

Вихідним пунктом лаканівського аналізу тексту є розуміння зображеного світу як вияву психічної реальності автора. Поза персонажами простежується образ розколотого «Я» самого письменника: «Індивідуальність его зливається з подією самого фантазму, навіть якщо те, що подія становить у фантазмі, розуміється як інша індивідуальність або, точніше, як серія інших індивідуальностей, по яких проходить его, що розпалося» [36, с. 280]. Тому, що «загірна комуна» була не суто художньою фікцією, а дійсно займала важливе місце в уявному світі письменника, знаходимо чимало підтверджень. «Іноді (так у тексті. – М. К.) я впадаю в мрійливість, що, їй-богу, бачу ці огні заозерної комуни» [206, с. 250], – писав Хвильовий до М. Могилянського. В автобіографії він зазначав, що вважає себе радше комунаром, аніж комуністом [див.: 212, с. 837], а в статті «Вас. Еллан» так характеризував своє покоління: «Ми, сучасники й активні учасники в боях за комуни» [212, с. 633]. У цій же статті так само, як і в художній прозі, письменник, торкаючись теми епохи громадянської війни, «такої жорстокої в своїй реальності й такої м'яко-романтичної й без кінця прекрасної в своїх конечних стремліннях» [212, с. 633], засвідчує усвідомлення кардинальної протилежності між метою та засобами її досягнення.

Хвильовий розчаровується у власному фантазмі і вдається до самогубства, як і його персонажі, проте тут є суттєва різниця. Існує особливий шлях розвитку фантазму, який Ж. Дельоз називає «тріумфальним». Це шлях від особистих проблем до проблеми витвору мистецтва [див.: 36, с. 288], а отже, шлях, що прямує до порядку Символічного. Таким став розвиток фантазму Хвильового. На відміну від його персонажів, автору вдається реалізуватися саме в післяреволюційний час, отримати визнання з боку Іншого в якості письменника, а також проаналізувати власний внутрішній світ, утіливши свої фантазми в символічній діяльності.

Висновки до розділу 3

Таким чином, уявна трансформація реальності Хвильовим співвідноситься з процесом формування уявлення про образ «ідеалу-я» автора.

У світлі структурного психоаналізу мотив матрициду в тексті пояснюється як символічне зображення розриву з Реальним, зі станом первинної цілісності. Прагнення до цього розриву зумовлено необхідністю індивідуалізації суб'єкта, його адаптацією у сфері Символічного. Паралельно з цією тенденцією в текстах Хвильового простежується й протилежна: фантазм регресії до пренатального стану як можливості повторного народження у якості нового, цілісного «Я».

Після розриву з Реальним, за логікою структурного психоаналізу, суб'єкт прагне сформувати образ власної цілісності, і цей процес відбувається шляхом неперервних ідентифікацій з іншим/Іншим у сфері образів та символів, чим пояснюється інтертекстуальна насиченість творів Хвильового та часті звернення до образів світової культури й історії.

Лаканівський аналіз ідеї «загірної комуни» Хвильового дає підстави говорити про її фантазматичну природу: цілісність уявляється людині не лише у формі власного «ідеалу-я», а й певного фантазматичного об'єкта, «агальми», через оволодіння яким суб'єкт сподівається отримати визнання Іншого і, відповідно, досягти гармонії між власним внутрішнім світом і світом зовнішнім. Політичні, ідеологічні, культурні, національні, духовні проблеми, що турбували сучасників Хвильового, його інших/Інших, зумовили оформлення його об'єкта бажання в образ «загірної комуни»; фантазматичний сценарій шляху до неї втілювався в сюжети художніх творів письменника, у його концепцію «азіатського ренесансу», у пошуки сакрального, урбаністичні мотиви тощо, але так і залишився незавершеним проектом.

РОЗДІЛ 4

ДОМІНАЦІЯ «Я-ІДЕАЛУ» В СИМВОЛІЧНОМУ СТРУКТУРУВАННІ РЕАЛЬНОСТІ МИКОЛОЮ ХВИЛЬОВИМ

4. 1. Псевдонімізація як спосіб дистанціювання від батьківського мовного досвіду

Уявне конструювання реальності не є самодостатнім процесом: існує необхідність поєднання уяви й мовлення, оскільки «нам не дано наблизитися до реальності інакше <...> ніж за посередництвом Символічного» [90, с. 143]. На думку Лакана, тільки під час говоріння «суб'єкт дійсно збирає своє розчленоване тіло й відтворює, засвоює свій досвід» [90, с. 354]. Знавець доробку Лакана В. Мазін називає буквенну матерію «тканиною психічної реальності» [див.: 104, с. 6]. Утім літературний твір не є простим перекладом уявних образів та фантазмів на мову символів: слово ніколи об'єктивно не відповідає поняттю, яке воно позначає, написаний текст значною мірою відрізняється від переживання, яке в нього прагнули вкласти, а отже, «мовлення <...> не просто створює опосередкування, воно створює реальність як таку» [86, с. 29]. І тільки в реальності, створеній мовленням, на думку Лакана, може постати щось істинне: «Будь-яке мовлення, сформульоване як таке, привносить у світ новизну виникнення смислу. Це не означає, що воно утверджує себе як істину, воно, радше, вводить в реальне новий вимір – вимір істини» [89, с. 343]. Цьому «виміру істини» Лакан дає назву «dimension», себто вимір сказаного [див.: 91, с. 128]. А це означає, що письмо є не стільки способом, за допомогою якого можна висловити певні думки або почуття, скільки можливістю через сформулювання їх у доступній для Іншого формі проаналізувати свій внутрішній світ, відкрити власну істину й досягти її визнання Іншим. Подібну думку зустрічаємо і в інших науковців, наприклад, у лінгвіста Олександра Потєбні, із працями якого міг бути знайомий Хвильовий («опонентом» Потєбні є один із героїв «Вальдшнепів» тов. Вовчик [див.: 212, с. 211–212]). Коментуючи ідеї Вільгельма Гумбольдта, Потєбня зазначає: «Мова є необхідною

умовою думки окремої особи, навіть у повному усамітненні, тому що поняття виникають тільки за посередництвом слова, а без поняття неможливе істинне мислення <...> Мова, це засіб не стільки висловлювати вже готову істину, скільки – відкривати невідому до того» [152, с. 27–28]. Тож діяльність письменника є свого роду аналітичним дискурсом, у якому автор не просто розкаже свою історію, а створює її заново, творить самого себе, реалізує власне «Я».

Якщо в Уявному ключову роль у формуванні Его суб'єкта відіграє «ідеал-я», власний цілісний образ, то в просторі Символічного на перший план виступає «я-ідеал» як відповідник Іншого з великої букви, того, до кого звернене мовлення, хто керує ним і від кого суб'єкт сподівається довідатися істину про себе. Іншим є і читач, і система мови та законів символічного загалом, яка панує над суб'єктом, дозволяючи йому висловитися лише у визначених нею межах, деформуючи його уявний світ. «З того часу, як у світі є люди й вони говорять, усе в ньому ув'язано з порядком символічним. Те, що передається й прагне віднайти конкретні риси, є величезним повідомленням, у якому все Реальне постає на новому місці, у переробленому, перествореному вигляді» [90, с. 454], – зауважує Ж. Лакан.

Пристаючи до аналізу особливостей символічної діяльності Хвильового, неможливо не звернути увагу на те, що він відмовляється від батьківського прізвища, замінюючи його псевдонімом. Утім питання псевдонімізації Хвильового розглядається науковцями лише побіжно, у контексті аналізу біографії або певних аспектів творчості [див.: 121; 139; 146; 159; 191], коли ж проблема варта детальнішого розгляду. Прибрані імена постають невід'ємною часткою творчого життя письменника і, очевидно, мають співвідноситися з його літературною діяльністю: написане під псевдонімом може пояснити обрання такого іменування, а сам псевдонім – суть написаного.

Власне ім'я суб'єкта Лакан наділяє винятковим символічним значенням. Люди, за словами філософа, «ледве вступивши у світ, одразу отримують маленьку етикетку під назвою ім'я – надзвичайно важливий символ, від якого залежить вся їхня земна доля» [90, с. 32]. Воно позначає свого власника й може розказати про нього ще раніше, ніж він сам почне говорити: «Ім'я <...> є міткою, зазделегідь

відкритою для прочитання, чому й читається вона всіма мовами однаково. Мітка ця нанесена на щось таке, що може, у принципі, виявитися суб'єктом, який у подальшому заговорить» [86, с. 69]. Ім'я ж, обране письменником самостійно, усвідомлено, тим більше має презентувати його особистість Іншому (читачеві) й нести інформацію про неї та її творчість ще до ознайомлення з текстами.

Удаючись до письма, до оперування мовними знаками, автор і сам стає символом, іменем, яке уособлює для читача не індивідуальність письменника як людини, а певну ідейно-стильову цілісність. Лакан стверджує, що людина має знайти в мовленні своє місце «не просто в якості оратора, але й у якості того, хто від самого початку отримав від цього мовлення свою визначеність» [90, с. 402–403]. Отже, у знаковій реальності, якою є текст, письменники створюють інших себе, а деякі з них підкреслюють це обранням іншого імені. Таке *alter ego* може як відображати певний уявний образ власного «Я» автора, так і бути орієнтованим на жанр, стиль, у якому він працює (а отже, створюватися більше з урахуванням читачької аудиторії, ніж власного внутрішнього світу), або ж узагалі ситуативним, підкреслювати суть певного конкретного твору, а не його автора. Заміна батьківського прізвища творчим псевдонімом також може бути способом самоствердження, самостійного формування себе як суб'єкта мовлення, спробою митця вийти за рамки, створені соціумом, культурою й традицією, за рамки того, що Лакан метафорично називає «Іменем Батька».

За логікою психоаналізу, індивіда спонукає до пошуку іншої ідентичності, зміни ролей, масок та імен слабкість батьківської інстанції [див.: 55, с. 29]. Таким чином, послуговуючись методологією класичного психоаналізу, мотиви псевдонімізації Хвильового можна пояснити недостатньою роллю батька у формуванні його особистості, оскільки, як відомо, подружжя Фітільових розлучилося й вихованням дітей займалися переважно мати та її родичі. Існує навіть версія (щоправда, малоімовірна), згідно з якою біологічним батьком письменника був не Григорій Фітільов, а нащадок козацького роду Дмитро Дорош, що нібито було відомо самому Хвильовому [див.: 188, с. 71]. У разі правдивості такої гіпотези майбутній письменник із дитинства відчував слабкість батьківського авторитету й

не сприймав своє прізвище за справжнє, що могло створити психологічну потребу перейменування. На підтвердження версії про «незаконне» народження Хвильового Пантелеймон Василевський наводить строфу, у якій той відмовляється від батька-народника, представника російського збіднілого дворянства, на користь козацького походження: «Я – не фітіль, / Бо не звідтіль... / І моя мати не така, / Тому-то й син я – козака...» [188, с. 71]. Щоправда, належність цих рядків перу Хвильового не є доведеною. Також припускають, що Хвильовий був автором листа Винниченкові за підписом «Дорош» (початок 1933 року) [див.: 188, с. 71], що дозволяє розглядати це прізвище як гіпотетичний псевдонім Хвильового, який свідчить про національну ідентифікацію, усвідомлення себе як представника України, опоетизованої козацькою славою. Утім достовірність наведених вище гіпотез викликає сумніви.

У лаканівському розумінні, як було зазначено вище, ідеться не про реального батька, а про закон, заборону, традицію – про те, що символічно уособлює батьківська фігура, а отже, про те, що має значний вплив на формування будь-якої особистості як суб'єкта соціуму, незалежно від реальних родинних обставин. Влада символічного Батька може втілюватися в певних явищах та особах. Так, наприклад, батьківська інстанція для народу, як зазначає Н. Зборовська, уособлюється в постаті національного лідера, а для письменників – у іменах класиків, що сформували літературну традицію, чії твори є опорою, зразками й «рамками» для наступників [див.: 55]. Та, навіть виводячи поняття батьківства поза межі родини, маємо проблему недостатності авторитету «Імені Батька», адже ані політичні, ані культурні лідери з історії нашого народу не задовольняли повною мірою покоління Хвильового. Саме відсутність сильної батьківської інстанції в українській літературі, на думку Зборовської, сформувало потребу пошуку «батьківської мужності» поза межами традиції та «інтродукції чужорідного батьківства» у психології не лише Хвильового, а й цілого покоління модерних митців [див.: 55]. Однак суб'єкт від народження є міцно вписаним у дискурс рідної культури й гостро відчуває свою залежність навіть від «слабкого» символічного Батька, і це відчуття стимулює агресію й прагнення розірвати зв'язок. Як вияв такого прагнення може

розглядатися обрання псевдоніма, відмова від нав'язаної ззовні ідентичності та утвердження власної.

Дослідження проблеми псевдонімізації Хвильового полягає у віднайденні псевдонімів, які обирав упродовж творчого життя письменник, у з'ясуванні психологічної причини їх обрання і в аналізі символічного змісту й структури кожного з них. Утім попередньо варто розглянути наукове розуміння самого феномена псевдонімізації з різних точок зору.

Згідно з дослідженнями, псевдоніми почали з'являтися на теренах України та Росії ще в XVI столітті, а остання чверть XIX - перші десятиріччя XX ст., тобто період творчої діяльності Хвильового, характеризувалися справжньою «модою на псевдоніми» [див.: 132, с. 8]. Широке їх використання спостерігалось насамперед серед політиків, громадських діячів, що було спричинене необхідністю конспірації, однак за багатьма з цих діячів вигадане ім'я закріпилося на все життя, замінивши власне (напр., Ленін, Сталін, Троцький, Зінов'єв, Каменєв, Молотов). Деякі з псевдонімів продовжували виконувати конспіративну функцію (приховування єврейської національності), але для багатьох власників вигаданих імен у цій функції більше не було потреби, та вони все ж не відмовлялися від цих імен, оскільки взята на себе роль не втратила своєї значущості. Прикметним у цьому контексті є псевдонім Сталін. Обираючи його, власник підкреслював ті риси характеру, які мали вбачати громадяни СРСР у своєму «вожді» і які він сам, очевидно, хотів розвинути в собі. Окрім того, за однією з версій псевдонім пов'язаний зі справжнім прізвищем політика і є перекладом давнього грузинського кореня «джуга». За іншою – Йосип Джугашвілі скоротив за моделлю псевдоніма «Ленін» прізвище дореволюційного видавця Євгенія Сталінського, що міг бути відомим йому з юності як автор перекладу тифліського видання «Витязя в тигровій шкурі» [див.: 154]. У такому разі, не маючи прямого зв'язку з батьківським іменем, псевдонім все ж асоціювався в його власника з рідною країною та особистою історією. Обидві версії підтверджують, що вибір псевдоніма був не лише політичним ходом, а мав і особисте підґрунтя – прагнення, відкидаючи «Ім'я Батька», частково зберегти визначену ним ідентичність.

На початку ХХ століття псевдоніми стали особливо популярними й у мистецьких колах, у тому числі – в оточенні Хвильового: Остап Вишня (Павло Губенко), Василь Вражливий (Штанько), Іван Дніпровський (Шевченко), Олесь Досвітній (Олександр Скрипаль-Міщенко), Василь Еллан-Блакитний (Елланський), Петро Панч (Панченко), Олекса Слісаренко (Снісар), Юліан Шпол (Михайло Яловий). Так само, як і тогочасні політики, деякі письменники мали по кілька псевдонімів. Однак не важко помітити суттєву різницю між політичними й мистецькими самоназвами. Якщо перші мали або знеособлювати людину, або підкреслювати стандартні риси, які цінувалися в особистості борця: силу, незламність, хоробрість тощо, то другі слугували в першу чергу для вираження творчої індивідуальності митця. Тож, як зазначає Наталія Павликівська, літературні самоназви, на відміну від політичних та кримінальних, найчастіше мають особисте підгрунття, а не громадське [див.: 132]. Поняття «літературний псевдонім», за визначенням науковців, це «самоназва, через яку автор виражає своє творче “Я”, позиціонує себе в суспільстві» [132, с. 9]. Найпоширеніші причини псевдонімізації, за класифікацією Юлії Щербіної, поділяються на шість груп [див.: 241]. Серед них зовнішніми є цензурно-політичні (переслідування з боку влади), соціально-рольові (конспірація осіб знатного походження або високого суспільного становища задля збереження репутації), а також логіко-прагматичні (наявність відомих однофамільців). Наступні дві групи причин псевдонімізації: креативно-ігрові (містифікування читача) та креативно-естетичні (бажання мати виразне й милозвучне ім'я) – зумовлені вже не так зовнішніми обставинами, як особистим бажанням митців. Найбільшою ж є група ментально-психологічних причин: культурний контекст, данина моді, особливості характеру, зокрема скромність або ж, навпаки, претензійність, прагнення підкреслити власну індивідуальність, свій творчий метод, національну приналежність, громадянську позицію тощо.

Митці та науковці пропонують різноманітні бачення сутності псевдонімізації. Письменник Ігор Костецький (Мерзляков) пов'язував обрання іншого імені-ідентичності з екзистенційними проблемами: відмовою від наперед визначеного «Я» і його долі, прагненням сформувати свою індивідуальність: «З абсолютного ніщо

постає величина, особистість, окреслена кріпким контуром. З прибраним ім'ям і біографією я стаю самотворною індивідуальністю, точнісінько за тим самим законом, за яким невиразна, збита в отару купа людей, прибравши ім'я і зробивши собі історію, стає нацією» [74, с. 519]. Інший сучасник Хвильового, Валер'ян Підмогильний, у романі «Місто» (1928) теж розглядає обрання псевдоніма як відмову від себе, але його герой, Степан Радченко, не вбачає в цьому жесті вияву волі до самотворення, навпаки, відчуває до нього відразу. Попри це, хлопець усе ж таки змінює своє «не тільки просте, а й заяложене якесь, і грубе» [143, с. 67] ім'я Степан на іноземний відповідник Стефан, щоб «зберегти себе цілком у підписі й зробити його гучним та блискучим» [143, с. 67].

Науковець Ю. Щербініна розглядає псевдонім як стратегію письменника. Залежно від поставленої цілі митець обирає модель псевдонімізації: іміджеву, функціональну або проєктивну [див.: 241, с. 71]. Іміджева модель є творенням свого публічного міфологізованого образу: псевдонім фактично постає персонажем, що має не лише окреме від автора ім'я, а й окрему історію. До функціональної моделі вдаються задля розмежування різних сфер діяльності (наука / публіцистика / художня творчість тощо). У межах проєктивної моделі псевдонім є втіленням частини власного «Я» автора, підкреслює певну сторону його особистості, найчастіше – приховану, маргінальну. Усі три моделі можуть поєднуватися одним і тим же письменником.

Філософське розуміння псевдонімізації пропонує Валерій Подорога. Досліджуючи цей феномен у Серена К'еркегора, філософ указує на два важливих аспекти. Першим є трактування псевдоніма як «імені події», її максимального очищення від суб'єктивного: «Щоб текст відбувся так, як він задуманий, ім'я <...> має бути стерте псевдоіменем» [148, с. 90]. Знеособлена маріонетка-псевдонім отримує можливість бути цілковито відповідною середовищу, яке описується в тексті. Псевдонімізація з цієї точки зору є відмовою від «біографічного тіла», наділеного певною історією, на користь нового, здатного до «екзистенційної комунікації». Певним чином це твердження перегукується з тезою Ролана Барта про «смерть автора». Зв'язок псевдонімізації й смерті є другим важливим аспектом

дослідження Подороги: «Псевдонімія була б неможливою без нового розуміння смерті <...> Смерть більше не розуміється як “кінець усього”, але як знак, що вказує на можливість переходу в інакшу інтенсивність життя» [148, с. 94].

Для Лакана іменування також «убиває» річ, яку іменує, однак, «знищуючи річ, водночас переводить її в символічну площину» [89, с. 288]. Переведення речей у символічну (мовну) площину означає уможливлення спілкування, діалогу з Іншим, що є єдиним джерелом істини суб'єкта. Так само, як ім'я «вбиває» річ, побудова власного Его, за Лаканом, «знищує» реальне «Я», замінюючи його уявним та символічним. Уявлення про цілісність власного образу складається лише за посередництвом відображення, коли людина бачить себе з боку, відповідно, вона не є тотожною цьому образу. Тож «власне Я – це те, у чому суб'єкт не може визнати себе, не виявившись від себе відчуженим. Він не може, відповідно, віднайти себе, не скасувавши спершу alter ego власного Я» [86, с. 28]. Саме таке «скасування» в процесі пошуку себе й утвердження в якості символу відбувається в акті самоіменування письменника, адже він дає ім'я лише уявному образу свого «ідеалу-я» та тій символічній інстанції, від імені якої говоритиме у творах.

Микола Фітільов увійшов у історію літератури як Микола Хвильовий, проте в ранні періоди своєї творчої діяльності він друкувався під іншими, мало відомими нині псевдонімами [див.: 35; 192]. Першою його публікацією прийнято вважати вірш «Я тепер покохав город», надрукований у журналі «Знання» (1920 р., № 19/20) і підписаний іменем Стефана Кароля. Цей підпис можна знайти й у кількох номерах журналу «Червоний шлях» за 1923 р. (№№ 2, 4/5, 6/7). Насправді ж Стефан Кароль не є першим іменем, яке прибрав для творчої діяльності Микола Фітільов. Із записів А. Любченка дізнаємося про ще один, більш ранній псевдонім, – Дядько Микола, під яким майбутній письменник публікував фейлетони у фронтових газетах [див.: 102, с. 53]. Це ім'я можна побачити на шпальтах газети «Селянська біднота», редактором якої був Михайло Яловий, за 1920 р. Також кілька публікацій Хвильового в періодиці підписані «М. Тростянецький» («Жовтень», 1921, 7 листопада; «Шляхи мистецтва», 1922, ч. 2; «Арена», 1922, № 1) та Юлія Уманець

(«Жовтень», 1921, 7 листопада; «Шляхи мистецтва», 1922, ч. 1; «Зори грядущего», 1922, ч. 2).

Не можна сказати, що ці псевдоніми змінюють один одного послідовно, оскільки певний час існували паралельно (наприклад, у першому номері журналу «Шляхи мистецтва» за 1922 р. письменник публікує новелу за підписом «Юлія Уманець», у другому – дві рецензії, підписані «М. Тростянецький», а в розділі «Мистецька хроніка» другого номеру цього ж видання за 1921 р. повідомляється про заснування сатиричного журналу «Червоний перець», серед авторів якого називається Дядько Микола [див.: 113, с. 143], при цьому в усіх трьох номерах надруковано поетичні твори, підписані «Микола Хвильовий»). Попри це, стратегія псевдонімізації Хвильового є відмінною від описаної Подорогою стратегії К'еркегора. Якщо останній постійно вдається до зміни імені, орієнтуючись на подію, яка відображається в кожному новому тексті, і тому «імена записуються як образи подій» [148, с. 91], то псевдоніми Хвильового радше є пошуком імені, найбільш адекватного його самообразу, його «ідеалу-я»: «Із низки псевдо, що він ними користувався <...> письменник обирає те, яке найбільш відповідає внутрішній суті та життєвій позиції» [121, с. 50]. Він випробовує, «приміряє» різні імена та зрештою зупиняється на одному, відкидаючи інші. Ситуативним, створеним лише задля одного твору, можна вважати хіба що підпис М. Заноза під дошкульним акровіршем про Володимира Коряка «Літературна загадка» («Арена», 1922, № 1).

Ф. Штейнбук робить цікаве спостереження, пов'язуючи прибрання оповідачем «Арабесок» різних найменувань із доособистісним досвідом суб'єкта (а отже, мовою психоаналізу, «доедипальним», «досимволічним»), який «позначається <...> відсутністю автентичного і остаточного імені» [239, с. 197]. У такому разі обрання остаточного імені-псевдоніма самим автором має співвідноситися з переходом до досвіду особистісного, символічного, необхідною умовою якого є ідентифікація себе зі знаком. Однак і кожна сходинка пошуку письменником творчого імені варта окремого розгляду.

Дядько Микола – псевдонім для фронтових газет, утворений за моделлю «справжнє ім'я + апелювативний поширювач (“Дядько”))». Така самоназва насамперед

говорить про читацьке коло, того Іншого, на якого орієнтовані підписані нею тексти. У ній вбачається подібне до відміченого Подорогою в К'єркегора прагнення автора «бути іманентним тому середовищу, куди він прагне проникнути» [148, с. 91]. За «сільським», «простацьким» прізвиськом малоосвічений читач-селянин мав би вбачати «свою» людину, яка добре знає його життя і якій можна довіряти. Такий псевдонім доцільний для автора газетних статей або масової літератури в тогочасному розумінні масовості як «просвітянства», та аж ніяк не для автора інтелектуальної прози. Однак і публікації Хвильового, що підписані цим іменем, мало нагадують його пізніші тексти: як зауважував сам письменник, його перші твори були «у стилі Дем'яна Бедного» [212, с. 835–836].

Варто відзначити, що псевдонім Дядько Микола є цілковито орієнтованим на українську культурну традицію, яка, з огляду на спогади Хвильового та його сучасників, мала досить сильний вплив на формування його особистості в ранні роки. Відомо, що в дитинстві й молодості Хвильовий перечитав чимало вітчизняної класики, знав напам'ять вірші з «Кобзаря», брав участь у діяльності драматичного гуртка, який ставив українські побутові драми, та у роботі організації «Просвіта» [див.: 23; 69; 77; 233]. Прийомна донька Хвильового Любов Уманцева згадувала, що батько прищеплював їй любов до української пісні та поезії Шевченка [див.: 100]. Тож у світлі цих фактів досить дивним видається твердження І. Бондаря-Терещенка про те, що Хвильовий «за національним духом не був українським письменником, не зазнавши впливу української класики» [15, с. 68], а сформувався як письменник виключно на російській літературі. Звісно, вплив російських авторів простежується в художніх творах Хвильового. За власним зізнанням письменника, «під ідейною орудою батька» він ще в дитинстві перечитав російських класиків і захоплювався ними [див.: 212, с. 840]. Утім, попри те, що російське в його вихованні походило від батька, доробок Хвильового, особливо – публіцистика, свідчить, що «своєю», «рідною», а отже, у термінах психоаналізу, «батьківською» культурою він визнавав саме українську, у межах якої зростав. Критика ж і заперечення цієї культури впливають не з її незнання, а, навпаки, із доброї з нею обізнаності. Більш того, протиставлення українського псевдоніма Хвильовий російському прізвищу Фітільов

доречно розглядати й у контексті національної ідентифікації, аналогічно до випадку І. Костецького (са́ме усвідомлення себе як українця, на думку Марка Роберта Стеха, було вагомим фактором, що спонукав І. Мерзлякова змінити батькове російське прізвище на материне українське – Костецький [див.: 180]).

У межах традиції знаходиться й псевдонім М. Тростянецький, яким у 1921–22 рр. Хвильовий підписує кілька рецензій. Ним автор підкреслює своє походження (як відомо, селище Тростянець – місце народження Хвильового), а отже, власну ідентичність, визначену «Іменем Батька», і ставить себе в ряд із багатьма митцями-попередниками, що обирали самоназву за таким принципом. Якщо акт псевдонімізації зумовлюється прагненням до самовираження, то використання назви малої батьківщини в якості псевдоніма говорить про визнання письменником зумовленості власної творчості й загалом особистості рідною землею, географічним та культурним середовищем, у якому він зростав. У художніх текстах Хвильовий також не приховує, що сприймає історичне минуле свого краю нероздільно з власною долею: «Попереду мене стелиться великий життєвий шлях. Він починається десь у минулих віках і шкутильгає осінньою елегією через шведські могили, через Сорочинський ярмарок і далі, аж до Гофманської фантастики» [209, с. 18]. Той факт, що псевдонімом М. Тростянецький письменник підписує лише рецензії, паралельно видаючи художні твори під іншими іменами, свідчить про звернення до функціональної моделі псевдонімізації, до розмежування сфер критики й творчості.

Залежність від літературної традиції, у межах якої він був вихований, для письменника є одним із виявів влади «Імені Батька», що обмежує його творчу свободу. Подібної думки дотримується Т. Гундорова, хоча й послуговується іншим лаканівським терміном – «символічний Батько». Письменники-модерністи, на думку Гундорової, прагнули вийти з-під влади цієї інстанції: «Із погляду психоаналітичного, літературний модернізм пориває з минулим, проявляючи своєрідний Едипів комплекс, а саме – боротьбу з символічним батьком, який централізує національну літературну традицію» [33, с. 103]. За спостереженнями науковця, модернізація у свідомості українських письменників поєднується з

європеїзацією, з привласненням західної ідентичності, із вписуванням себе в уже сформований європейський наратив. Цей процес демонструється на прикладі есею Юрія Андруховича «Центрально-східна ревізія» (2000). В інтерпретації Гундорової, фігура батька в цьому творі втілює «колоніальне минуле» оповідача. Тому вона усувається, а син творить власний міф про предків, який підтверджував би його родинні зв'язки із Заходом та підміняв справжню історію [див.: 33].

Орієнтація на Захід яскраво простежується й у творчості Хвильового, а О. Гриценко пояснює його концепцію «Психологічної Європи» подібно до розглянутого вище випадку: прагненням до подолання національного «комплексу пасинка» й пошуком «справжнього батька» для психологічної ідентифікації [див.: 30]. Напрямок пошуку такого «батька» Хвильовим, імовірно, визначається не лише «вищістю» європейської культури, а й особистою історією: біограф О. Ган засвідчує існування в його родині легенди про європейські корені, згідно з якою «дід матері письменника народився в “незаконному” шлюбі француза й селянки-українки» [23, с. 10].

Відхід не лише від батьківського імені, а й від батьківської культури, утілюється в псевдонімі, кардинально відмінному від розглянутих вище. Підпис «Стефан Кароль», утворений на зразок антропонімічної моделі «ім'я + прізвище», з'являється в 1920-му році, а в 1923-му письменник знову повертається до нього, утім лише в якості підпису для рецензій і перекладів. Претензійний «міський» псевдонім, зроблений на іноземний манер, логічно розглядати як спробу молодого автора, що саме починав творчу діяльність у столиці, дистанціюватися від української «сільської» традиції, яку він критикуватиме пізніше в памфлетах та художніх творах. Як вияв цього прагнення можна трактувати й іноземні та «химерні» імена/прізвища його персонажів (Сойрейль, Бригіта, Б'янка, Кук, Чаргар, Сайгор, мадемуазель Арйон, мадам Фур'є, персонажі «Повісті про санаторійну зону», імена яких замінені прізвиськами, тощо). Не можна не погодитися із твердженням О. Усової про те, що називання персонажів-революціонерів іноземними іменами було характерним для творців «нового пролетарського,

інтернаціонального мистецтва» [194, с. 5], але структури цих імен несуть інформацію і про особистість конкретного автора, і про конститутивну силу мови.

Цікавими є спостереження над іменами персонажів «Сентиментальної історії». Головну героїню повісті, дівчину з українського села, названо італійським іменем Б'янка. Визначальну роль у виборі імені могло відіграти його значення: «біла» [див.: 170], що підкреслює чистоту, непорочність героїні, те, що вона лише вступає в життя і є «чистим білим аркушем». Проте існує український відповідник, більш органічний для селянки: ім'я Катерина («чистота» [див.: 171]), використовуване Хвильовим у інших текстах (сестра Катря з «Повісті про санаторійну зону», Катруся з «Нареченого», 1927). Тож можна припустити, що італійське найменування головної героїні «Сентиментальної історії» є, аналогічно до Соїрейля з «Арабесок», демонстративним вибором іноземного імені на протигагу «просвітянському реалізму». Окрім цього, Б'янка може бути варіацією образу з якогось літературного твору – наприклад, із шекспірівського «Приборкання норовливої» (бл. 1594), у якому її тезка спершу видається зразком скромності та порядності, а потім демонструє свій норовливий характер. Ім'я художника Чаргара, якого певний час Б'янка сприймає як романтичний ідеал, імовірно, є алюзією на персонажа Джорджа Байрона – Чайльда Гарольда. Окрім того, сама його структура може мати певне смислове навантаження. Так, наприклад, Г. Хоменко співвідносить повторюване в імені художника звукосполучення «ар» із праїндоевропейським коренем *ar, що означає чоловіка [див.: 222, с. 174]. Ім'я суперника Чаргара, діловода Кука, викликає асоціації з англійським словом «cook», кухар, а також перегукується з давньоєвропейським коренем *kuk, що означає сакральну основу сексуального акту [див.: 107, с. 303]. У цьому чоловікові Б'янка вбачає плотську любов, яка, за її платонівськими переконаннями, є гріховною, огидною, але зрештою віддається саме йому.

Важко сказати, чи було звернення до давніх коренів умисним. Жак Лакан стверджує, що суб'єкт «сам не знає, що говорить» [90, с. 349], він відкриває шлях мові, і сказане починає розвиватися в межах її власних законів, часто мовцєві невідомих. Так або інакше, але автором чи мовою в «Сентиментальній історії»

закладена певна відповідність між образами героїв та будовою їхніх імен: ім'я дівчини натякає на її чистоту й невинність, а в іменах обох чоловіків закладено еротичний код.

Екзотичні імена та прізвиська, як зазначав Є. Перлін, можуть сприйматися і як «учуднення персонажів», але викликає сумніви твердження науковця, що це учуднення спрямоване на їх ідеалізацію [див.: 138, с. 14, с. 18]. Дивні імена персонажів творів на зразок «Сентиментальної історії» та «Я (Романтики)» радше «учуднюють» описуваний простір, створюють відчуття його умовності, нереальності подій, спонукають до небуквального розуміння прочитаного, а відсутність імен мешканців санаторійної зони ще й підкреслює їх знеособленість, асоціальність.

Попри критику рідної культурної традиції та пошук ідентичності поза її межами, ставлення Хвильового до української класики, як і загалом до літературних надбань попередників, є досить суперечливим. У певних творах письменник заперечує цінність української літератури [див.: 209, с. 31, с. 36, с. 202], а в поемі «В електричний вік» декларує: «Я з української діжки беру хміль» [211, с. 84]; спираючись у творчості на російську класику, яка, завдяки впливу батька, була вагомою частиною його «літературного виховання» [212, с. 831], він у той же час у своїх памфлетах закликає вітчизняних митців брати орієнтир не на російську традицію, а на «психологічну Європу», і при цьому підтримує твердження Шпенглера про те, що доба європейської культури знаходиться на межі занепаду. У «Нашому універсалі», опублікованому в збірнику «Жовтень» 1921 року, укладеному спільно Миколою Хвильовим, Володимиром Сосюрою та Майком Йогансенем, проголошується: «Ми, нові поети, ідемо в майбутнє не яко нова генерація на тлі старого мистецтва, а пориваючи всі зв'язки, заперечуючи всі дотеперішні традиції» [212, с. 790], проте кількома абзацами нижче письменники визнають своїми «попередниками й пророками» Шевченка й Франка, які втілюють щойно заперечуване ними «старе мистецтво».

Свого часу М. Рудницький цілком слушно зауважив, що «ненависть Хвильового до московської культури (варто додати – і до української класики. –

М. К.) і туга за європейською – це був бунт проти всього, з чого він вийшов, від чого не міг відорватися, до чого не міг дійти» [162, с. 362]. Це «щось» – власне коріння, традиція – і втілюється в категорії «Ім'я Батька». Тож у психоаналітичному ключі розглянуті вище суперечності пояснюються боротьбою між прагненням позбутися влади «Імені Батька» та сильною залежністю від неї. Прикметною в цьому контексті є й зневага, що межує з ненавистю, до Тараса Шевченка, висловлена в романі «Вальдшнепи». Саме цю постать українські літературознавці, які спеціалізуються на психоаналітичному прочитанні текстів, прирівнюють до символічного Батька у вітчизняному культурному просторі [див.: 33, с. 103; 55, с. 288; 125, с. 127–130; 139, с. 122], тож критика Шевченка, з точки зору психоаналізу, відповідає тенденції до зневаження й усунення «Імені Батька».

Отже, змінюючи підпис на «Стефан Кароль», Микола Фітільов відмовляється і від свого прізвища, і від імені, прагнучи дистанціюватися від влади «Імені Батька», тобто від нав'язаної ззовні традиції, та «вписати» себе в дискурс чужої культури. Водночас цей псевдонім, як і попередній, містить інформацію про Іншого, про свою цільову аудиторію. Перехід від Дядька Миколи до Стефана Кароля є зміною не лише імені, а й загалом письменницької стратегії: інакшими стають стиль та спрямування творів. «Ідеальний читач» Стефана Кароля має бути освіченою і європейсько орієнтованою людиною. Проте творче «дорослішання» письменника вимагає менш претензійного й більш оригінального імені.

У 1921–1922 рр. Хвильовий підписує кілька публікацій «Ю. Уманець». Цей час, напевно, є початком його спільного життя з другою дружиною, Юлією Уманцевою, тож саме почуття до жінки могли мотивувати письменника публікуватися під її іменем. З іншого боку, цей псевдонім відображає одну з особливостей творчості Хвильового: письменник часто подає події крізь призму сприйняття головної героїні («Життя», «Із Вариніої біографії», «Наречений», «Ревізор» тощо) або навіть веде оповідь від імені жінки («Трамвайний лист», «Поєма моєї сестри» (1922), «Сентиментальна історія», «Повість про санаторійну зону»). Така особливість (характерна, до речі, і для творчості «заперечуваного» Хвильовим Шевченка) може бути поясненою як «відсутністю батьківських рис» та

«материнським комплексом» письменника [див.: 55], які наголошує Н. Зборовська, його ідентифікацією з матір'ю, так і опором авторитету «Імені Батька». Утім жіночий псевдонім, який, до того ж, є дещо переінакшеним ім'ям реальної людини, використовується недовго і, як і попередні самоіменування, залишається тільки сходиною в пошуку Миколою Фітільовим власного творчого імені.

Остаточний варіант, на якому зупинився письменник і який увійшов в історію, – Микола Хвильовий. Цей псевдонім є певним синтезом, що поєднує справжнє ім'я та вигадане прізвище. У ньому відображається повернення до української традиції, однак не до примітивної «просвітянської», а до оновленої, внутрішньо багатшої. Таким чином, відмова, що передувала такому поверненню, виявляється подібною до гегелівського «скасування-збереження». Схоже спостереження зустрічаємо й у Сергія Зенкіна, який вбачає інтенцію до «зберігаючого заперечення» в багатьох актах самоіменування (щоправда, розуміючи під цим терміном не так псевдоніми окремих митців, як назви шкіл і течій, сформовані в середовищі їхніх представників) [див.: 60, с. 141]. Тенденція до збереження простежується й у звуковій будові псевдоніма: Фітільов і Хвильовий мають спільну матрицю «льов» (до речі, у прізвищі Кароль теж зберігається спільний для них м'який «л»); крім цього, перша літера справжнього прізвища («ф») та буквосполучення «хв» на початку псевдоніма також можуть розцінюватися як звукові відповідники.

Попри те, що вибір письменника зупиняється на псевдонімі Хвильовий, який із часом витісняє всі інші, свідчення М. Сулими дають підстави вважати, що існували й пізніші самоіменування. Згідно з цими свідченнями, Хвильовий за підписом «Обсерватор» опублікував у журналі «ВАПЛІТЕ» рецензію на статтю мовознавця, розміщену в другому номері «Молодняка» [див.: 151, с. 169]. Дійсно, у двох номерах «ВАПЛІТЕ» за 1927 р. містяться матеріали (рецензії та огляд белетристики), підписані «Обсерватор» [див.: 128–130]. Утім про статтю Сулими згадується лише в огляді журналів (у тому числі й зазначеного випуску «Молодняка»), під яким стоїть підпис «Рецензент» [див.: 157, с. 188]. Даючи свідчення 1931 року, мовознавець міг переплутати псевдоніми, хоча не виключено, що вони обидва могли належати Хвильовому. Спільною характеристикою обох є

нейтральність: вони лише підкреслюють напрямок діяльності. Можливо, автор приховує за ними справжнє ім'я тому, що висловлює переважно негативні оцінки, а «в наші часи літературні супротивники не вітаються один з одним, і я не хочу погіршувати взаємин» [129, с. 195]. Отже, обидва псевдоніми мають суто функціональне призначення і їх не можна розглядати як продовження пошуку творчого імені. Цілком можливо, що існують й інші підписи, які письменник використовував у критичній діяльності, проте художні твори після 1923 року він підписує виключно як Микола Хвильовий.

Окремої уваги варті структура та значення псевдонімів і справжнього імені митця. Ім'я Микола (Николай, Nicolas) складається з двох основ – *nikē* (перемога) та *laos* (народ) і перекладається як «переможець народів» [174, с. 217]. Обране для одного із псевдонімів ім'я Стефан теж асоціюється з перемогою, оскільки перекладається як «вінок», «вінець» [174, с. 227], а отже, може трактуватися як «вінценосний», себто переможець або навіть король. Також Стефан є іншомовним варіантом поширеного серед українців імені Степан так само, як Nicolas в «Арабесках» – варіантом Миколи, і вживання обох цих варіантів свідчить про прагнення людини, що належить до нашої культурної традиції, «європеїзуватися», певною мірою ілюструє заклики Хвильового до вітчизняних літераторів «брати курс» на Європу. Друга частина псевдоніма – Кароль – містить матрицю «ар», яку, як було зазначено вище, можна співвіднести з давнім коренем *ar, що в індоєвропейській мові позначав чоловіка [див.: 222, с. 174]. Як «чоловік» перекладається й ім'я Карл, варіантом якого є Кароль [див.: 172]. Іншим перекладом цього імені є «сильний, міцний» [174, с. 213], що відповідає рисам літературних та історичних постатей, якими захоплювався Хвильовий, а отже, які прагнув би мати у своєму ідеальному «Я». Прізвище Кароль асоціюється й зі словом «король». Саме так трактує його Л. Плющ, подаючи антропософську інтерпретацію псевдоніма [див.: 146, с. 711–712]. Тож обидві частини підпису Стефан Кароль близькі за семантикою й утворюють сполуку «вінценосний чоловік» або ж «сильний король» і вказують на амбітність його власника.

Справжнє й вигадане прізвища (Фітільов і Хвильовий) мають прозору семантику. Перше утворене від російського слова «фитиль» («гніт»). Так називається стрічка, необхідна для горіння свічки або газової лампи. Він є тим стрижнем, що забезпечує тихе, спокійне горіння, але може бути й провідником до вибухівки. Псевдонім же не є суто однозначним, а, за принципом «запаху слова», утворює асоціативне поле. У його структурі простежується поєднання іміджевої та проективної моделей псевдонімізації – творення власного містифікового образу та свідоме акцентування певних особливостей своєї натури. «Хвильовий» найперше асоціюється з протилежною вогню стихією – водою, хвилею. Серед символічних значень хвилі називають вічний рух, мінливість, швидкоплинність життя [див.: 155]. Мінливість як характерну рису Хвильового відзначав свого часу П. Панч: «Хвильовий був неповторний. Він щодень, щогодину був новий і формою і змістом» [134, с. 147]. У російській літературі, яка була близькою Хвильовому так само, як і українська, образ хвилі постає і як «синонім вольності, цілковитої незв'язаності, свободи дій та незалежності від впливу будь-кого» [155].

Таким чином, метафора хвилі відображає сутність творчого «Я» письменника, його неспокійну натуру, постійні шукання, відповідає ідеям «бунту проти логіки» й «безумної подорожі». На думку А. Узунколевої, «йдеться про найвищу точку гребеня хвилі, про існування на піку життя, де неможлива “золота середина”» [191, с. 75]. Окрім того, хвиля могла бути промовистим символом для романтика революції, оскільки уособлювала революційний рух: не випадково так називалися кілька більшовицьких газет. З іншого боку, слово «хвиля» можна розглядати й у значенні «хвилина», що також підкреслює мінливість натури власника псевдоніма. Наявність цього омоніма акцентує Олександр Руденко-Десняк, стверджуючи, що «письменник, який узяв собі псевдонім “Хвильовий”, мимохіть провидів течію свого метеоритно-яскравого й трагічно короткого життя» [159, с. 3]. Певно, подібне розуміння псевдоніма «Хвильовий» має на увазі й А. Печарський, стверджуючи наявність зв'язку між псевдонімами та схильністю до самогубства кількох українських письменників, у тому числі й Хвильового («Розквітнути – щоб померти!» [139, с. 324]). З іншого боку, на думку науковця, цей псевдонім

відображає внутрішній стан письменника, що знайшов вираження в гаслі «Хай живе дух неспокою!» [див.: 139, с. 346]. У такому разі на першому плані опиняється інше спільнокореневе слово «хвилюватися», що перегукується зі стійкими самохарактеристиками письменника, якими пронизані його твори: «розтріпаний», «м'ятежний». Саме з хвилюванням асоціював псевдонім Хвильового Володимир Коряк (Волько Блюмштейн): «Істинно: Хвильовий. Сам хвилюється і нас усіх хвилює, п'янить, дратує, знесилює і полонить» [цит. за: 77, с. 56]. Швидше за все, обираючи творче ім'я, Хвильовий враховував множину асоціацій, які воно може викликати в читача: усі вони слугують створенню цілісного містифікованого образу авторського «Я».

Однак те, що псевдонім відповідає основним самохарактеристикам письменника, не означає, що він відображає справжню сутність Миколи Фітільова, адже суб'єкт і його Его, сконструйоване уявою, не збігаються. До того ж, називаючи свою творчу іпостась іншим іменем, письменник певною мірою стає Іншим відносно самого себе. Залежність псевдоніма від інтенції власника та суб'єкта від обраного імені є двосторонньою: творча особистість вдається до псевдонімізації, відшукуючи ім'я, яке відображало б особливості її уявного «ідеалу-я», але, увійшовши у сферу символічного, вона має керуватися її законами і, прийнявши ім'я, впадає в залежність від нього, мусить діяти відповідно до обраного імені.

Тривалий пошук ідеального псевдоніма Хвильовим свідчить про існування певної внутрішньої потреби в розмежуванні реального й творчого життя, оскільки об'єктивна необхідність приховувати справжнє ім'я, загроза в разі його розкриття, була відсутня. Поверховим є й «шкільне» пояснення зміни прізвища «Фітільов» лише його немилозвучністю та асоціацією з гнотом, що тліє й згорає. Йдеться, радше, про творення нового, ідеального образу Его в знаковій реальності (творчості): «Псевдонім – це ім'я не для персонажа, що має свій прототип у близькій до читача реальності, ім'я не реальної, але ідеально можливої істоти» [148, с. 93], – зазначає В. Подорога. «Скасовуючи» себе реального, «біологічного», письменник відмовляється від того місця в системі означників, яке цією системою для нього визначене, і намагається утвердитися самостійно в якості іншого знака. З

психоаналітичної точки зору акт псевдонімізації варто розцінювати і як місце переходу до іншого стану екзистенції, а отже, символічну смерть задля отримання можливості існування в іншому вимірі: «Стрибок із однієї сфери в іншу і є смерть, що позначається псевдонімом, але смерть часткова або ідеальна, тобто така подія смерті, яка дозволяє в одну мить перейти в інший вимір буття» [148, с. 104].

Прикметним є те, що в жодному із псевдонімів М. Фітільов не залишає справжнього, батькового прізвища. У сучасному літературознавстві існує думка, що це зумовлено прагненням «викреслити» ранній період свого життя й побороти «батьківський комплекс» [див.: 111; 125], здійснити символічне батьковбивство «заради ідеї хаосу, спонтанної свободи і творчої самореалізації» [125, с. 127], характерне для романтиків. За спостереженнями Лакана, саме психологічна залежність від батька (реального, умовного, Бога-Отця), «гніт» «Імені Батька», є коренем невротичних захворювань: «Невроз невіддільний в наших очах від втечі перед бажанням батька, яке суб'єкт підмінює вимогою» [86, с. 71]. Бажання Батька може набувати різноманітних виявів: це може бути як прагнення реального батька бачити сина успішною людиною, що здійснює його власну нереалізовану мрію, так і вимоги суспільства в цілому, які керують діями суб'єкта й обмежують його свободу.

Однак, попри опір владі «Імені Батька», цілковите вивільнення з-під неї є неможливим. Заперечуючи свою приналежність до традиції, яка видається йому застарілою, Хвильовий вплітає себе в символічний код чужої культури, але й риси рідної все одно зберігаються й даються взнаки у творенні сюжетів та образів, в особливостях стилю. Так само не можна однозначно говорити й про «відкидання» Хвильовим власної історії, адже практично вся його художня творчість базується на спогадах «фітільовського періоду». Репліки з «Короткої біографії» (1924) не дають підстав робити висновок про негативне ставлення письменника до батька: у художніх творах («Арабески», «Коли куделить павутиння» (1922), «На озера») згадки про батька аж ніяк не позначені негативом. Більш того, улюблена самохарактеристика Хвильового – «м'ятежний» – відсилає до постаті Г. Фітільова, якого, за свідченням О. Гана, називали «мятежною душею» [див.: 23, с. 12]. Тож ідеться радше про «скасування-збереження», про відмову заради оновлення та

збагачення. У результаті спротиву, який чинить Хвильовий гніту «Імені Батька», тексти письменника постають синтезом української й російської культур, переданих батьками, та європейської, засвоєної цілеспрямовано.

4. 2. Іронічно-фігуративна самопрезентація письменника

Трансформація реальності за посередництвом уяви та мови дозволяє суб'єктові здійснювати пізнання власного внутрішнього світу. За Лаканом, говорити про себе нас спонукають, у першу чергу, «пошуки смислу самого себе» [див.: 86, с. 26], тобто те саме «зворушливе шукання самого себе до ста двадцятьох років» [209, с. 17], про яке писав у «Вступній новелі» Хвильовий. Словесне вираження почуттів і переживань стає способом самопізнання.

Особистість автора виявляється в тексті на різних рівнях: інформацію про неї містять концепція твору, його тематика, композиція, використання певних символів та образів, вживання відповідної лексики, навіть візуально-графічне оформлення. Поряд із цим і саме авторське «Я» стає елементом тексту: «Від самого народження свого суб'єкт відчуває, що йому вже призначене певне місце – не лише в якості того, хто сам веде оповідь, але й у якості атома конкретного мовлення. Рухаючись у колі утворюваного цим мовленням танцю, він сам, якщо хочете, є повідомленням» [90, с. 403]. Якщо в Уявному формуванні власного Его відбувається насамперед завдяки ідентифікаціям з іншими, то на рівні Символічного конструкція «ідеалу-я» перетворюється на повідомлення, спрямоване до Іншого. Це повідомлення є не передачею відкритої істини, а лише наступним етапом наближення до неї, адже, як писав О. Потебня, «людина розуміє саму себе, тільки випробувавши на інших людях зрозумілість своїх слів» [152, с. 25].

У тексті завжди присутній образ самого автора, незалежно від того, чи введений він безпосередньо як персонаж, чи постає як «точка зору всезнаючого автора» (нульова фокалізація). На перший погляд, саме образ автора має найбільш безпосередній стосунок до розкриття внутрішнього світу реального письменника, але таке враження зазвичай буває оманливим. Якщо на рівні образів, тематики,

конструювання сюжету авторське «Я» потрапляє в текст несвідомо, то творення свого образу є цілеспрямованою діяльністю автора, метою якої є програмування читача на певну рецепцію, на формування цілком визначеного враження про себе. На відмінності образу автора від реальної особи митця наголошують літературознавці: «Якщо “Я” в ліричному вірші надзвичайно подібне до “біографічної особи” <...> то ця схожість може бути зовсім не виявом “безпосередності” або “сповідальної щирості”, а навпаки – результатом цілеспрямованих зусиль того, хто пише твір. А саме – естетизації автором-творцем власної реальної особистості та життя, тобто створення “автобіографічного міфу”» [185, с. 11–12]. Навіть у автобіографічних творах автор та його образ не можуть повністю збігатися, адже, опиняючись у тексті, автор стає одним із персонажів, тобто, за визначенням Михайла Бахтіна, «носієм життєвого змісту» твору, що відрізняється від автора як «носія його естетичного завершення» [див.: 7, с. 120]. Обґрунтовуючи відмінність автора від його образу, Бахтін наголошує, що «можливе питання: як я зображаю себе, на відміну від питання: хто я?» [7, с. 132]. За Бахтіним, навіть маючи щирий намір зобразити себе об'єктивно, автор не здатний цього зробити, оскільки він та персонажі знаходяться в різних площинах: «Вони» мають зовнішнє вираження, а «Я» переживається зсередини. Щоб перетворити себе на персонажа, письменник має стати «поза собою», «стати іншим відносно себе самого, подивитися на себе очима іншого» [7, с. 16]. Тож Бахтін розглядає образ автора всередині тексту як третю форму існування творчого суб'єкта поряд із автором біографічним (реальною людиною) та автором-творцем (концепцією твору).

Образ автора складається з різних елементів: опису подій життя та вчинків автора-персонажа, розкриття його думок і переживань, але найвизначнішу роль відіграє мовний портрет. Стиль оповіді, лексика, тропи, риторичні фігури, емоційне забарвлення найбільше характеризують образ письменника, який створюється в уяві читача, і саме вони, за Лаканом, відкривають шлях «повному мовленню». Тож аналіз самопрезентації письменника є, по суті, аналізом не так змісту сказаного, як стилістичних та лексичних засобів. Визначення тих засобів, які домінують у процесі творення образу власного «Я» Хвильовим, психологічна мотивація звернення до

них, а також співставлення художнього образу автора з його образом в епістолярії та в спогадах сучасників, дозволять зробити висновок про відношення цього образу до реального «Я» письменника та його уявного «ідеалу-я».

«Програмування власної рецепції» Хвильовим, містифікування читача за допомогою введення в текст самохарактеристик і біографічних моментів спостерігають різні дослідники, зокрема Григорій Грабович [29] та Ярослав Поліщук [149]. Проте важко погодитися з думкою Я. Поліщука про те, що таким чином Хвильовий епатує, «бавить читача, даючи водночас тому зрозуміти, що не слід сприймати сказане за чисту монету» [149, с. 156]. Якщо, згідно з психоаналізом, художня самопрезентація письменника та «гра з читачем» мають глибоку мету: істинне самопізнання й самовираження, то ймовірно, що справжнє його обличчя постає саме в тих моментах, у яких він найбільше заперечує щирість сказаного, вдаючись до жарту, пародії чи іронії.

Вагомим для аналізу мовлення суб'єкта є те, як саме він говорить: легко або через силу, бачить себе чоловіком чи жінкою тощо [див.: 90, с. 365]. Хвильовий охоче звертається до щирого або ж удаваного самоаналізу, приділяє багато уваги власним характеристикам, що відрізняє його від більшості письменників, які зосереджують увагу в першу чергу на описуваних подіях, самі залишаючись «поза кадром». Така ж тенденція спостерігається і в його епістолярії [див.: 212, с. 841, с. 852]. З іншого боку, відповідно до логіки Лакана саме тоді, коли людина найбільш чітко й з готовністю про щось розказує, слова її є найменш правдивими. Навіть сам факт говоріння суб'єкта спричиняє відхилення від правди: «Те, що він робить, – це одне; те, як він це промовляє, – зовсім інше» [90, с. 411]. Тож, окрім відкриття істини, мовленню належить і «функція з приховування думки суб'єкта <...> тобто, із вказування місця цього суб'єкта в пошуках істини» [88]. Мистецтво письма Лакан, услід за Лео Штраусом, співвідносить зі станом переслідування [див.: 88], що вимагає вміння маскуватися. Згідно зі Штраусом, політичне переслідування, цензура, породжує техніку «письма між рядків», езотеричну літературу, справжній зміст якої адресований лише розумним та надійним людям [див.: 240]. Такий підхід був особливо актуальним у часи Хвильового. Утім поряд із зовнішньою загрозою, у

кожного автора існують і суто внутрішні, особисті моменти, що не підлягають розголошенню й на які можна лише натякати «між рядків».

Таким чином, письмо є не лише самоаналізом, висловленням свого потаємного, але й маскуванням та грою. За Лаканом, симптоми невротика приховують мовлення, у якому відображаються певні порушення, «але самі по собі порушення ці проголошують інший, негативний порядок – порядок, у який вони, власне, і вписані. Нездатний реалізувати символічний порядок у житті, суб'єкт дає існування розрізненим образам, що його заміщують» [86]. Вибудовуючи цей порядок, суб'єкт намагається «ввести аналітика у свою власну гру» [86]. Задля приховування мовець звертається до «пустого мовлення», яке й становить основну частину висловлювань. Таке говоріння ведеться охоче, легко й невимушено. «Повне» ж мовлення, що дає змогу наблизитися до істини, до Реального суб'єкта, психоаналіз радить шукати в збоях зв'язного мовлення, обмовках, жартах, двозначностях.

Дотепність загалом, згідно із Фройдом, є мисленнєвим процесом, подібним до процесу утворення сновидінь. Він послуговується тими ж механізмами (згущення, зміщення, зображення через протилежне), але відмінний тим, що є контрольованим і «допускає викривлення дійсності лише в чітко обмежених рамках» [199, с. 377]. Лакан трактує дотепність як «розраховане вторгнення нісенітничі в дискурс, який нібито має зміст» [89, с. 366]. Хоча це «вторгнення» є свідомим, у роботі дотепу в тонкощах демонструється дія несвідомого, яке за допомогою дотепу вмить скасовує весь лад розуму, його видиме панування над реальністю й «символізує певну істину, яка не промовляє свого останнього слова» [92, с. 39].

Отже, використання засобів зображення комічного є свідомим оперуванням мовою задля викриття/приховування певних як соціальних, так і власних, внутрішніх проблем. У цьому плані прикметною є «Вступна новела» Хвильового. Розповідь письменника про себе та обставини, за яких було узгоджено видати його твори в кількох томах, супроводжується дощем, «тропічною зливою». Як зазначає Ю. Безхутрий, ця злива є інтертекстуальним натяком на оповідання Вільяма Сомерсета Моєма «Дощ» (1921), за яким була поставлена п'єса «Седі», що про неї

згадується на початку новели [див.: 8, с. 25]. Утім дощ є ще й самотійним символом. З одного боку, він символізує очищення, і таке його сприйняття характерне для Хвильового («Післядощове повітря пахло тим ледве вловимим і надзвичайно приємним запахом, що завжди асоціюється з народженням нового, досі невідомого життя» [209, с. 395]). З іншого боку, дощ – те, що заважає бачити й чітко розрізняти предмети. Згідно із твердженням Марка Маковського, у давнину вважали, що «свідомість людини, ясне розуміння навколишнього світу <...> безпосередньо залежало від сухості повітря, яке вдихається» [107, с. 302], а появу сновидінь пов'язували з тим, що під час сну «життєво важливі органи “зменшуються”, виділяючи при цьому рідину» [107, с. 302]. Отже, хронотоп дощу підкреслює zdeформованість подій. Це викривлення в новелі відбувається в бік комічного: так само, як зображений простір наповнений дощовою вологою (латиною – humor), латентний рівень тексту пронизаний гумором, хоча це слово й не фігурує безпосередньо. Такий збіг можна розглядати як свідчення гри означників, яка відбувається безвідносно до авторських інтенцій, але не виключене й усвідомлення письменником співвідносності між вологою та гумором. Підстави для такого твердження дає фраза зі статті В. Юринця «М. Хвильовий як прозаїк», написаної того ж року, що й «Вступна новела»: окреслюючи власне бачення того, якою має бути література, критик зауважує, що «іронічний жест <...> у потоках humor'у ТОПИТЬ котурновість старого світу» (виділено автором. – В. Ю.) [245, с. 419]. Тож у «Вступній новелі», пародіюючи критиків, Хвильовий міг «урахувати» й пораду Юринця.

Самохарактеристики Хвильового в художніх текстах загалом і у «Вступній новелі» зокрема баланують на межі щирості й містифікації, серйозності, пафосу, надмірної емоційності й жарту. Таке письмо співвідноситься зі шлегелівським розумінням іронічності, у якій «усе має бути жартом і все всерйоз, усе щиросердно відвертим і все глибоко прихованим» [238, с. 286–287]. М. Шкандрій вважає, що саме іронічний підхід до зображуваної дійсності визначає такі прикметні особливості письма Хвильового, як «гра з читачем», демонстрація «творчої лабораторії», звернення до автокоментаря, включення фрагментів листів,

щоденникових записів, снів, візій персонажів, які забезпечують зміщення точки зору тощо [див.: 261]. Окрім того, іронія Хвильового, на думку дослідника, постає й засобом «самовіддзеркалення» і «самодисциплінування» [див.: 261, с. 93].

Думки теоретиків літератури стосовно іронії розходяться: одні відносять її до тропів [див.: 150], інші – до риторичних фігур [див.: 190]. Поміж фігур називає її й Ж. Лакан, для якого особливості мовлення/письма тісно пов'язані із психічним життям автора, оскільки «несвідоме структурується як мова»: «Вичерпність механізмів захисту <...> виявляється <...> свого роду зворотним боком механізмів несвідомого. Назви фігур стилю (*Jigurae sententiarum* Квінтіліана): парафраза, гіпербола, еліпс, затримка, передбачення, скорочення, заперечення, відступ, іронія; і тропів: катахреза, літота, антономазія, гіпотипозис – ось терміни, найбільш придатні для позначення цих механізмів» [88].

Сучасні науковці заперечують однобоке трактування іронії як прихованої насмішки. За визначенням Ростислава Семківа, іронія – «комунікативний ефект», покликаний руйнувати мовну сталість, іронічним є висловлювання, що «вказує на значення, протилежне до проголошеного, або, вказуючи на обидва значення, не проголошує “правильним” жодне з них» [164, с. 12]. Більш того, не лише висловлювання, а й сам знак за своєю суттю є іронічним, що зумовлено нетотожністю означуваного й означника (референта) [див.: 164, с. 18]. Іронія може бути не тільки комічною, а й трагічною, якщо спричинена усвідомленням неможливості реалізації ідеалу [див.: 164, с. 23]; не лише риторичною, повчальною, а й романтичною, яка наголошує на «мінливості всіх значень, всіх мистецьких форм, світу взагалі» [164, с. 12], «заперечує існування єдиної істини» [24, с. 69]. Таку іронію характеризують «сумнів, амбівалентність і вагання» [181, с. 29]. Романтичний іронік поєднує «самотворення та самознищення», «входить у свій твір як автор і тим саботує, нищить створену ним тканину» [181, с. 30]. На думку Фрідріха Шлегеля, якого вважають теоретиком романтичної іронії, вона дає можливість «піднятися над самим собою» [238, с. 287]. Валентин Халізов, підсумовуючи досвід осмислення цього феномена, стверджує, що «іронічний погляд на світ здатний звільнювати людину від догматичної вузькості мислення, від

однобокості, нетерпимості, фанатизму, від зневажання живого життя в ім'я абстрактного принципу» [200, с. 87].

З точки зору психоаналізу, як зазначає Френк Стрінгфелло, іронія є засобом одночасного вираження протилежних інтенцій – «бунтівливих, агресивних бажань і мазохістського прагнення підлеглості» [цит. за: 164, с. 17], – які приховуються як від інших, так і від самого себе. Ця стилістична фігура пов'язана з невротичним дискурсом: «Іронія вкорінена у тому ж типі невизначеності, і продукує майже такі ж суперечливі імпульси, що характерні для маніакально-нав'язливого неврозу» [цит. за: 164; с. 17]. На думку сучасних науковців, у добу модернізму іронія виконувала передусім захисну функцію, комізмом або скепсисом розряджаючи напругу й таким чином рятуючи мовця від неврозу [див.: 164, с. 17]. Подібну захисну роль дослідниця Мар'яна Гірняк відводить самоіронії: «Іронік рятується в сучасному світі насамперед тим, що підсвідомо іронізує над самим собою, над “Я”, яке вже не знає не тільки, ким воно є, але й ким хоче бути» [24, с. 70].

У «Вступній новелі» автор неприховано іронізує над собою, над своїм «Я». Як приклад можна навести зображення реакції Хвильового-персонажа на звістку, що його прізвища не внесли до держвидавівського календаря:

«Та невже? – кажу я й сідаю до столу, щоб трохи поплакати.

І я плачу гіркими слізьми. Тоді Пилипенко, Юліян Шпол і Олесь Досвітній (як і Аркадій Любченко) починають утішати мене. Але як утішити? Я говорю крізь сльози:

– За що? За що? – І, вийнявши з кишені жменю підсмаженого насіння, вибираю гарбузові кабачки й з смаком лузаю гарбузові кабачки (мовляв, “за що? за що?”)» [209, с. 16].

Письменник змальовує не лише подію, а й самого себе гротесково, висміює не тільки своїх ворогів, які, певно, очікували боляче вразити його новиною, а й власну «вражливість». Цю рису як важливий чинник внутрішнього дискомфорту Хвильовий акцентує у творах та листах: «Безперечно <...> я розтріпаний. А розтріпаність тому, що надто вражливий. Ця-то вражливість і не дає мені добути

“внутрішню свободу”» [212, с. 841]. Більш того, таку характеристику він приписує не лише собі, а й загалом нації («наша розляпана хохлацька психіка» [210, с. 341]).

Олександр Івашина, звертаючись до досвіду Лакана, співвідносить позицію іроніка з позицією аналітика, оскільки вона є спробою «зайняти позицію, неможливу позицію радикального Іншого, і з неї оцінювати ситуацію» [63, с. 106]. Даючи оцінку власній творчості, Хвильовий використовує іронічний підхід, який стає спробою зайняти місце читача й критика: «І от умову складено. Я знову перечитую свої оповідання (до речі, страшенно нудно перечитувати) і сідаю писати “вступну новелу”» [209; с. 17]. Винесена в дужки фраза репрезентує сумніви реального автора щодо своєї творчості. Так, наприклад, про «Повість про санаторійну зону» Хвильовий писав до М. Зерова: «“Скучная история”, нудна, але, рішивши пускати книгу, хочу розпрощатися і з ним» [212, с. 844]. Невпевненість у власному письменницькому таланті Хвильовий засвідчує і в інших листах [див.: 212, с. 845; 206, с. 252–253]. Стиль своїх текстів автор «Вступної новели» коментує, відверто пародіюючи критиків [див.: 209, с. 17], а похмурість основних мотивів напівжартома пояснює побутовою невлаштованістю:

«Свою наймолодшу збірку я писав на початку тридцятих років нашого століття (в 1921–1922). В кімнаті, де я працював, було страшенно тісно (жило багато народу), так що я міг сідати за стіл лише вночі. Саме тому, мабуть, в моїх творах і мжичка.

Ні, мабуть, не тому: я просто фіксував настрої тридцятих років» [209, с. 17].

У цій лексії відображено реальні умови праці письменників того часу. І. Сенченко в «Нотатках про літературне життя 20–40-х років» (написано 1970 р.) згадує маловідомого драматурга на прізвище Цимбал: «Скільки разів не зустрічалися – скаржився на житлові умови. В хаті тіснота, діти – не вибереш часу працювати» [167, с. 568]. Проте іронічний тон Хвильового виказує, що його скарги є вдаваними, як і сльози в попередньому фрагменті. Письменник вдається до однієї з форм вираження іронії – до «гри в простака» [див.: 101, с. 436], що дозволяє маскувати під жартівливими фразами серйозні проблеми. Нісенітниця, яка розриває нібито логічний і наповнений змістом мовленнєвий потік, приховує в собі істинне

повідомлення автора. Скарги на тісноту і «мжичку» відвертають увагу від куди більш важливої короткої примітки про настрої тридцятих років, відбувається свідоме зміщення акцентів із основного об'єкта на другорядний. Отже, тут «іронія стає способом завуальовано висловити свої переконання чи підсвідомі бажання, натякнути на них і водночас мати змогу будь-якої миті відмовитися від сказаного» [24, с. 68]. Але цей прийом не лишився непоміченим цензурою: саме останню фразу було вилучено в деяких виданнях.

Серед розсекречених матеріалів ГПУ знаходиться стаття «Нове ампула Миколи Хвильового», що стосується періоду «Літературного ярмарку». Її автор пише про спроби Хвильового «замаскуватися під безвідповідальну особу» [151, с. 116], виступати під маскою блазня, щоб говорити заборонені речі. Цю ж ідею підтримує Юрій Шаповал у фільмі «Цар і раб хитрощів». Такий прийом розглядав і Лео Штраус у згадуваній вище роботі «Переслідування та мистецтво письма» (1941): «Деякі великі автори висловлювали певні значні істини цілковито відверто, використовуючи якого-небудь персонажа, що користується поганою славою, у якості рупору своїх ідей» [240, с. 18]. Цілком можливо, що й у художній прозі Хвильовий вдається до іронізування над собою саме тоді, коли висловлює щось дійсно правдиве й сокровенне. Та причиною цього є вже не політична цензура, а внутрішня: відкрившись читачеві, автор одразу «ховається», переконуючи, що він лише пожартував.

За таким принципом подаються розмірковування з приводу письменницької діяльності в новелах «Редактор Карк» та «З лабораторії». У них Хвильовий нібито допускає читача до своєї творчої лабораторії, пояснює свої ідейно-естетичні засади, але робить це в такій іронічній, грайливій формі, що читач не може визначитися, де правда, а де – жарт: «Письменник *остаточно губив голову* й думав уже, наперекір авторитетній критиці, що *він страшенний бездара* й що він ніколи не напише роману з сучасного бурхливого й надзвичайно цікавого життя. Як він напише роман, коли йому *бракує вміння* показати людей свого часу, коли обертається в колі фраз, що на вуха не налазять?» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 392], – зазначається в новелі «З лабораторії». Ці ж думки звучать і в епістолярії Хвильового: «*Я себе буквально*

замучив. То я буваю до нахабства самонадіяним і мрію розвернути велетенські полотна, то раптом настрої до того падає, що *не вірю собі в свої письменницькі здібності взагалі*. Мовляв, який я письменник, коли не тільки нічого путящого не дав, але й напевне не дам» (курсив мій. – М. К.) [212, с. 844]. Та, висловивши свої реальні переживання в художньому творі, автор одразу переводить їх на жарт [див.: 209, с. 392]. Отже, Хвильовий звертається до іронії насамперед як до захисного механізму. Він не стільки подає комічне й другорядне під виглядом серйозного, висміюючи його, скільки говорить про серйозні проблеми (як внутрішні, так і суспільні), маскуючись за жартом і нісенітницею. Окрім того, звернення до цього стилістичного засобу є й спробою оцінити себе й свою творчість із позиції Іншого, а важлива роль, яку відіграє іронія в символічній діяльності Хвильового, підтверджує приналежність його письма до невротичного дискурсу.

З метою зміщення акцентів із головного на другорядне письменник може вдаватися й до надмірного запевнення у власній щирості. На неоднозначність акцентованої щирості Хвильового, з якої письменник «робить собі позу», яка то наближається до «комедії», то «межує з садизмом», звертав увагу ще М. Рудницький у 30-х роках минулого століття [див.: 162, с. 360–362], щоправда, не заглиблюючись у це питання.

Створення враження щирості та сповідальності у Хвильового співставляється з широким використанням емоційно забарвлених лексичних одиниць. Емоційність лексики є однією з особливостей його письма, яку не оминають увагою дослідники [див.: 46, с. 152]. «Запас слів та особливості їх вживання» [92, с. 9], за Лаканом, – це одне з місць, у яких може бути «записана» істина, у той час коли несвідоме – «це той розділ моєї історії, що вміщує білу пляму або неправду: це розділ, який пройшов цензуру» [92, с. 29]. Лексика, що відображає напружений психічний стан, постійно вживається Хвильовим задля характеристики себе та своїх героїв, причому такі характеристики найчастіше подаються від першої особи: «І з океану варіацій я випливаю, *м'ятежний і радісний*, до нових невідомих берегів <...> Тоді Стерн, Гоголь, Діккенс, Гофман, Свіфт ідуть теж від мене, і вже маячать їхні романтичні постаті, як голубі диліжанси на шляхах моєї *безумної* подорожі» [209, с. 214]; «Хай

живе дух *неспокою!*» [212, с. 696]; «Пам'ятаю, я всю дорогу *безумствувала*» [209, с. 234]; «Невже я зайвий чоловік тому, що люблю *безумно* Україну?» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 42].

Привертає увагу часте використання слова «безумство» й похідних від нього в контексті самохарактеристик автора та його персонажів [див. також: 209, с. 17, с. 18, с. 109, с. 200, с. 202, с. 207, с. 250, с. 270]. Філософ В. Подорога визначає «безумство» як «уміння бути зовнішнім собі» [148, с. 149], «відректися від власного “Я” заради продовження подорожі» [148, с. 148]. Воно тісно пов'язане з розколом особистості на окремі компоненти, оскільки є здатністю не бути свідомим, тобто не «підводити під єдине “Я” всю сукупність різнорідних подій, які переживає організм щохвилини» [148, с. 166–167]. Ця відмова від цілісного «Я», за Подорогою, дає суб'єктові можливість «повторно народжуватися» в інших іпостасях. З іншого боку, у давні часи, як відомо, безумство, «юродивість», вважали станом, у якому людина може безпосередньо спілкуватися з Богом, а отже, дізнаватися істину. До безумства прирівнювали також творчий екстаз.

З огляду на тексти Хвильового, проголошуваний ним «безум», його «безумну подорож», можна ототожнювати і з переживанням нецілісності особистості, і зі станом творчості. Окрім того, говорячи про письменників-модерністів, творчих людей періоду «зламу епох», варто брати до уваги й реальні психічні розлади. В. Руднев навіть називає шизофренію «одним із культурних символів ХХ століття» [161, с. 5]. На його думку, саме митці, що страждали на шизотипічні розлади, визначили культурне обличчя свого часу. Серед них – Сальвадор Далі, Джеймс Джойс, Ежен Йонеско, Франц Кафка, Володимир Маяковський, Осип Мендельштам, Даниїл Хармс, Карл Густав Юнг, а також Жак Лакан [див.: 161, с. 5]. Н. Зборовська, у свою чергу, пов'язує культуру модернізму з неврозом (у психіці чоловіків) та істерією (в жіночій психіці) [55, с. 45].

Хвильовий навмисне підкреслює психічну невірноваженість, афективність, відкритість до сильних переживань, подає їх як головні риси своєї натури. Читання та зміни настроїв, які приписує собі й над якими іронізує письменник, є цілком характерними для неврастеніків, до яких він належав: Фройд визначає неврастенію

як різновид поточного неврозу, що характеризується нестійким станом психіки, швидкою зміною настроїв, дратівливістю, підвищеною втомлюваністю [див.: 199, с. 375]. Тим не менш саме надмірне акцентування цих рис змушує засумніватися в щирості автора. Таке явище можна пояснити, звернувшись до роздумів німецького письменника й критика Казимира Едшміда про суть експресіонізму, стилю, риси якого помітно присутні в текстах Хвильового. В експресіоністичному письмі Едшмід вбачає найвищий ступінь вираження почуття, переживання світу, проникнення в його сенс. За словами письменника, «тут більше, ніж будь-де, усе вирішує чесність» [243, с. 312], але захопленість почуттям спричиняє парадокс: «Тут, як це часто буває, забувається те, що в кожній правді є крайня точка, де вона, здійснена з відчайдушною послідовністю, стає брехнею» [243, с. 312]. Таким чином, саме внаслідок сильного та широкого пориву почуттів істина стає викривленою, відхід від правди в мовленні спричиняється найбільш щирим прагненням до самовираження.

Експресія Хвильового, безсумнівно, співвідноситься із проголошеною ним «романтикою вітаїзму», про яку згадується й у «Вступній новелі»: «Я, знаєте, належу до того художнього напрямку, який сьогодні не в моді. Я, пробачте за вольтер'янство, я... – романтик! Саме відси й іде розхристаність...» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 17]. За визначенням самого письменника, «романтика вітаїзму» – це «сума нового споглядання, нового світовідчужування, нових складних вібрацій» [212, с. 419–420], тож у позиціонуванні себе як романтика, характерному для Хвильового, варто вбачати не декларування приналежності до певної літературної течії, а радше розкриття своєї душевної настроєвості. «Романтикою прийнято називати умонастрій, пов'язаний із підйомом почуття особистості, повнотою душевного буття, вірою людини у власні безмежні можливості, із радісним передчуттям здійснення найвищих, сокровених бажань та намірів» [200, с. 80–81], – так характеризує романтику В. Халізов і додає, що такі настрої активізуються в періоди культурно-історичних зсувів.

Поряд із «романтикою вітаїзму» окремої уваги варта суперечлива «романтика революції» Хвильового. Неважко помітити двозначність у її зображенні: постійно

запевняючи читача у своїй відданості революції, автор змальовує її наслідки аж ніяк не привабливо. Відкриття кабалістичної символіки у творах Хвильового змусило Л. Плюща засумніватися в щирості комунізму письменника: «Навіть прокомуністична полеміка з маскультурою більшовизму містила прихований штайнерівський сюжет – ствердження того, що більшовицька революція веде Європу, зокрема Україну, до провалля сатанізму, бісівщини» [147, с. 69]. Ж. Лакан розглядає подібну невідповідність між декларативними фразами та змістом тексту в записках Рене Шатобріана й висуває припущення, що той «заявляє про свою клятвенну вірність монархії лише для того, щоб із тим більшою відвертістю висловити за тим думку, що вона загрузла в багні» [90, с. 285]. Можливо, і Хвильовий постійно проголошує свою відданість революції, щоб своїми сюжетами й репліками персонажів заявити, що вона «потрапила в раковину з калом» («Вальдшнепи»), не виправдала сподівань, а в «покаянному» листі до газети «Комуніст» запевняє читачів у щирості своїх слів («Я прошу <...> не вважати цю мою заяву за заяву, що її написано нещиро» [205, с. 211]) саме тому, що їм бракує щирості. Тим не менш експресія його творів, рушійною силою якої, за логікою Едшміда, мала б бути щирість, не дозволяє вбачати в зізнаннях письменника щодо «божевільної» віри в революцію обманний хід. Радше тут має місце віра у свою ідею, відданість їй поряд із трагічним розумінням її нездійсненності й викриттям її «темних» сторін, а отже, йдеться про романтичну іронію як творення й руйнування свого ідеального світу.

У зображенні власного характеру Хвильовий також відходить від правди. Згідно зі спогадами сучасників, його «розхристаність» у житті поєднувалася з цілком протилежними рисами. За словами І. Сенченка, Хвильовий «був комуністом і – принциповим. Zobov'язання, взяте на себе, він вважав непорушним» [167, с. 541]. О. Ган переповідає історію про те, як одного разу «“оригінал” Микола» запланував прийти з Дем'янівки до Рублівки в певний час і не змінив цього наміру, попри сильну зливу, чітко за планом «пройшов кілька кілометрів селом, викликаючи поблажливе знизування плечима у розважних, статечних односельчан та захоплення в молодих його товаришів, на зустріч з якими поспішав» [23, с. 16]. Натомість у

текстах Хвильовий жодного разу не згадує про такі свої риси, як принциповість та пунктуальність, акцентуючи лише на імпульсивності й неврівноваженості в процесі творення свого образу. Певно, тільки в «Арабесках» він стверджує, що, пишучи, «мучить себе над кожною крапкою» [див.: 209, с. 214], але й це йде врозріз із характеристиками сучасників: наприклад, А. Любченко зазначав, що Хвильовий творить експромтом, а не «висиджує твір» [103, с. 56]. Психологічними причинами посиленого акцентування певних рис можуть бути як прагнення перетворити їх на основні свої характеристики в очах Іншого (у нашому випадку – читача) і, за допомогою цього, у власних очах, так і бажання позбавитися від них шляхом висміювання. Однак у будь-якому разі цей процес пов'язаний із творенням ідеального «Я» в діалозі з Іншим.

Навіть у приватному листуванні, намагаючись пояснити складність свого характеру та почуттів, Хвильовий, як і в художніх текстах, вдається до експресивності, хитання між серйозним та іронічним: «Уявіть <...> людину, яка до божевілля любить шоколад, яка кожної миті відчуває густий запах життя, яка, нарешті, вічно в колі химерних асоціацій, – уявіть цю людину на прекрасній вечірній сніговій дорозі <...> в колі дикої гайдамаччини, яка везе цю людину на розстріл. Це – я, і так один раз, і так – другий. Картина, як бачите, остільки патетична, що ніяк не можна її читати, не пустивши сльозу» (курсив мій. – М. К.) [212, с. 852]. Отже, письменник ліпить свій ексцентричний образ як у творчості, так і в житті, акцентуючи лише певні риси характеру. Це дає можливість говорити про його прагнення не тільки до самоістифікації, а й до істинної зміни себе відповідно до «ідеалу-я».

Таким чином, у вимірі тексту «Я» письменника, завдяки відповідним мовним засобам, постає символічною конструкцією. Образ Хвильового характеризується іронічністю й надмірною емоційністю зображення. У ньому переплітаються щире прагнення до самовираження й самопізнання із самоістифікацією й маскуванням. Тож власний образ, створюваний письменником у площині текстової реальності свідомо, значною мірою за допомогою «пустого мовлення», є оманливим і містить інформацію радше про уявне, ніж про реальне «Я» автора. Водночас, такі деталі, як

тематика творів і образи героїв, художні та композиційні засоби зображення, до яких найчастіше вдається письменник, лексичні особливості тощо дозволяють скласти більш об'єктивне уявлення про його особистість.

4.3. Метафорична й метонімічна реалізація проекту суб'єктивної реальності

Уявлення про символічне оформлення психічної реальності Хвильового співвідноситься з концептом «запаху слова». Сам письменник подає його досить неоднозначно. В одному й тому ж творі він то зізнається у своєму захопленні словом як унікальним явищем, однією з характеристик якого є запах: «О Мартінесе Сієрра! Не тільки ти закоханий у звуки, фарби й запах слова – я теж естет» [209, с. 201], то подає «запах слова» як відповідник «пустого мовлення», а отже саме слово – як засіб гри, містифікації («Маріє! Ти наївничаєш. Нічого подібного не було. Я тільки приніс тобі запах слова» [209, с. 203]). Тракткування цього концепту науковцями також відрізняються, що зумовлено, вочевидь, його широтою, багатоаспектністю.

Як джерело феномена «запаху слова» варто розглядати особливий тип світовідчуття, асоціативне мислення, на якому у своїх текстах наголошує сам Хвильовий [див.: 209, с. 214; 212, с. 852]. Принцип асоціативності науковці навіть визнають «способом організації художньої тканини твору» [177, с. 5] Хвильового. За словами Лакана, саме «всередині так званих вільних асоціацій, образів сновидінь, симптомів реалізується мовлення, що несе істину» [89, с. 347]. Те, які саме асоціації викликає певне конкретне слово, залежить від сукупності всього життєвого та чуттєвого досвіду письменника: переплетіння реальних подій, фантазій, вражень; його кругозору, психічних особливостей тощо. Окрім суб'єктивного фактора, «запах слова» формують і його багатозначність, закладена в мові, «уся сума його вживань» [89, с. 310], звукова будова та співзвучність з іншими словами, адже в мовленні та на письмі значення кожного знака розширюється, «система мови, де рухається наш дискурс, нескінченно ширше будь-якого наміру, який ми йому самі повідомляємо і

який є лише миттєвим» [89, с. 73]. До цього слід додати також особистий досвід і особливості світосприйняття читача, адже текст активізує власні асоціації реципієнта, а вони, своєю чергою, формують його особисте сприйняття закладених автором образів.

Виходячи з того, що «запах слова» є асоціативно-символічною матерією, у межах та за допомогою якої відбувається трансформація реальності в текстовому просторі, варто розглянути докладніше, дією яких саме механізмів науковці пояснюють виникнення й зв'язок асоціацій. Оскільки аналіз стосується творчості Хвильового, доцільно звернутися до відомих письменнику вчених, які були авторитетами для інтелігенції початку ХХ століття. Це, зокрема, лінгвіст О. Потебня та психолог Е. Кречмер.

На думку О. Потебні, основними законами виникнення рядів уявлень є асоціація та злиття. Механізм утворення асоціацій описаний у його роботі «Думка та мова» (1862) в такий спосіб: «Асоціація полягає в тому, що різнорідні сприйняття, подані одночасно або одне слідом за іншим, не знищують взаємно своєї самостійності, подібно до двох хімічно споріднених тіл, які створюють із себе третє, а, залишаючись самі собою, складаються в одне ціле» [152, с. 91]. «Злиття» ж відбувається тоді, коли свідомість сприймає два різні уявлення як одне, тож «за посередництвом злиття утворюється зв'язок між такими уявленнями, які первинно не були поєднані ані одночасністю, ані послідовністю своєї появи в душі» [152, с. 91–92].

Е. Кречмер вважає, що кожен образ викликає з пам'яті інший, пов'язаний із ним асоціативно [див.: 80, с. 47]. Описуючи процес утворення звукового образу, психоаналітик виділяє такі його етапи: виокремлення із серії мовленнєвих тонів групи, яка утворює певну єдність; ідентифікація цієї групи з наявними в пам'яті слідами спогадів (енграмами) відповідного звукового образу; упорядкування цього образу, усвідомлення його значення шляхом збудження зі «сфери» (периферії поля свідомості) множини асоціацій [див.: 80, с. 39]. Для людей із певними психічними відхиленнями характерні збої в цьому процесі, так зване «сферичне сходження з рейок» (Е. Кречмер), що є «зісковзуванням із правильного вираження на коло

асоціативно споріднених йому понять» [80, с. 39]. Також Е. Кречмер формулює закони виникнення асоціацій: за суміжністю в часі або просторі (у літературознавстві цьому відповідає поняття метонімії); за схожістю звуків слова (співзвучністю) або ж за схожістю образу чи змісту (що є відповідником метафори) [див.: 80, с. 143].

На семінарі Лакана 2 березня 1955 року асоціація також розглядалася як поєднання «слідів спогадів», а точніше, слідів сприйняття тих або інших об'єктів, які сприймалися одночасно [див.: 90, с. 198]. Метафору ж і метонімію Лакан прирівнює до фрейдівських механізмів сновидіння – *Verdichtung* (ущільнення, конденсація), що для французького філософа є «багатозначністю змістів у мові, їх перекриванням, накладанням, завдяки чому світ речей не покривається світом символів, а пов'язаний із ним таким чином – кожному символу відповідає множина речей, а кожній речі – множина символів» [89, с. 350], та *Verschiebung* (зміщення). Відповідно, у контексті психоаналізу про названі тропи варто говорити не стільки як про «слова, які вживаються в переносному значенні» [16, с. 275], скільки як про слова й словосполучення, які можуть вважатися вжитими в прямому значенні у відношенні до змісту тексту, однак за якими приховано певний внутрішній, психічний зміст суб'єкта, а також як про самі процеси встановлення зв'язків між означуваним і означником та чистої взаємодії означників. Метафора передбачає оперування образом і символом, встановлення відповідності між ними, коли ж метонімія має справу виключно з означниками.

Хоча мовлення кожної людини позначене дією обох цих процесів, структурний психоаналіз визнає метонімію домінуючою в психотичному дискурсі, а метафору – у невротичному: «Психотичному означнику відомий тільки досвід метонімії, тобто ковзання в межах одного буквообразу, *letter image*, тоді як смисловий тамбур метафори або жарту (між очевидним і тим, що мається на увазі), загрожує втратою одного єдиного значення й розпадом усєї психічної структури суб'єкта» [131]. Як зазначає Д. Ольшанський, метонімія лише «архівує», зберігає певний зміст, не змінюючи й не збагачуючи його (тому Лакан і називає її «функцією чистого означення» [88]). Метафора ж спричиняє розпад єдиного змісту, відкриває

несподівані зв'язки між, здавалося б, зовсім відмінними контекстами, «не просто поєднує різні слова, а й самого суб'єкта змушує виявляти себе кожного разу в новому місці, в іншій мізансцені» [131], а отже, виконує ще й функцію переносу.

Механізм дії концепту «запаху слова» Хвильовий частково розкриває в новелі «Кіт у чоботях», описуючи ім'я Гапка як «запашне слово» [див.: 209, с. 44]. Спершу акцент поставлено на його звуковій будові: «Гапка» складається з глухих приголосних, отже, є «глухим». Далі письменник звертається до співзвучного слова «гаптувати», пов'язаного із золотом або сріблом, і слово «Гапка» вже видається «яскравим». Від «гаптувати» виникає прикметник «гаптований», що на основі метафоричного зв'язку асоціюється в автора із золотистою загравою під час сходу сонця та викликає в уяві картину світанку над ланом, а цей образ, уже за суміжністю, – спогади про запах трав, і слово «Гапка» стає вже не тільки «яскравим», але й «запашним». «Запах» імені подано й у новелі «Юрко»: «Юрко: гори Юри (Швейцарія), юрта, за юртою тайга – холодна, в снігах: бори, бори, і нема їм краю» [209, с. 55]. Як бачимо, «запах слова» забезпечується дією метафори й метонімії: «Творча іскорка метафори <...> пробігає між двома означниками, один із яких витіснив інший, зайнявши його місце в ланцюжку означників, а інший, витіснений, сокровенно присутній в силу свого зв'язку (метонімічного) із ланцюжком, що залишився» [88].

Звідси випливає, що «запах слова» є його здатністю породжувати ряди асоціацій, які виникають внаслідок поєднання внутрішнього досвіду суб'єкта мовлення й особливостей функціонування вжитого слова в грі символів, його метафорично-метонімічної взаємодії з іншими означниками.

Розгляд деталей, таких як «запахи слів», у аналітичному досвіді є не менш, а може, навіть більш важливим, ніж сюжетно-композиційний аналіз: «Саме на подібних двозначностях, багатствах, що від початку передбачаються символічною системою <...> заснований аналітичний досвід» [89, с. 73], – стверджує Лакан. Подібною є й думка Е. Кречмера, який визнає, що лише за допомогою слова можливе упорядкування та вираження абстрактних образів [див.: 80, с. 31], але ці образи передаються насамперед «поза словами» [див.: 80, с. 123]. Фройд, натомість,

вказав, що слова «піддаються згущенню й передають одне одному без залишку свої активні енергії за допомогою зміщення; процес може піти так далеко, що єдине слово може замінити цілий ланцюжок думок» [цит. за: 131].

Можна сказати, що саме таку «максимальну зарядженість» єдиного означника, його здатність вмещувати безліч сенсів, і мав на увазі Хвильовий, пишучи про «запах слова». Таким чином, ідея «запаху слова» може бути проаналізована на основі однієї асоціативно-символічної конструкції, одного означника. Як такий ми розглядаємо слово «город» у контексті новели «Арабески» (1929), оскільки «город» є однією із центральних точок у символічній матриці Хвильового, яка вмещує в себе велику кількість інших, дрібніших. Урбаністичні мотиви простежуються в більшості текстів письменника, починаючи з ранньої поезії, у якій він позиціонує себе як співця великого промислового міста. В образі міста постає й центральна фантазматична конструкція Хвильового – «загірна комуна». «Арабески» ж значною мірою присвячені як «городу», так і «запаху слова».

Аналіз обраної конструкції вимагає проходження таких етапів: виокремлення лексії, яка містить яскравий асоціативний ряд; розгляд компонентів ряду в контексті як інших творів письменника, так і світової культури в цілому; встановлення зв'язку між компонентами звукового ряду та вірогідних причин їх поєднання; визначення особливостей текстової реальності письменника, оформлюваної цими «запахами» слів.

Початок «Арабесок» не є експозицією в її традиційному розумінні, бо він має на меті не так описати місце дії та дійових осіб, які є досить умовними, як передати атмосферу описуваного простору, пробудити в читача асоціативне мислення. Автор одразу подає стрижневе слово, до якого можна редукувати весь зміст лексії: усі подальші образи розкривають, розширюють його, відтворюють відтінки його «запаху»:

«Город.

Я безумно люблю *город*. Я люблю виходити ввечері із своєї кімнати, іти на шумні бульвари, випивати *шум*, нюхати *запах бензолу* й тоді йти на *закинуті квартали*, щоб побачити *японські ліхтарики* – так, здається – в трикутниках цифр:

будинок на розі, №: горить. Я люблю, коли далеко на дальніх міських левадах рипить *трамвай*: щось неможливе нагадує цей *rip*, щоб постали переді мною теплі образи, як хрустальні дороги, як прозоро-фантастичні *леденці* (коники), що я їх уже ніколи, ніколи не побачу на *базарі*. Тоді я люблю *Еспанію*, тому що вона далеко, тому що я фантаст, тому що я пізнаю й кохаю город не так, як інші, тому що *город* – це *Сервантес Сааведра-Мігуель*, тому що *в битві при Лепанто*, тому що *в полон до алжірських піратів*. Тому підходить до мене *Марія* і каже:

– Nicolas! Я читала сьогодні іспанські новели, і я скажу: *Мартінес Сієрра* – моя радість, бо в його новелах маленька музика, мелодія слів, як оркестр моєї душі...» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 200].

На перший погляд цей текст може видатися незв'язним, утім варто взяти до уваги той момент, що, хоча в процесі вільних асоціацій образи накладаються один на одного без видимої мотивації та логічного зв'язку, будь-яка деталь «може бути поставлена в ясне, сповнене змісту співвідношення до відомих душевних змістів» [80, с. 114] мовця.

У своїх текстах Хвильовий вживає як слово «город», так і синонімічне «місто» (щоправда, значно рідше [див.: 209, с. 22, с. 30]), але в «Арабесках» зустрічається лише «город». Імовірно, це слово більше імponує письменнику за своїм звучанням. Тут можна говорити про тяжіння до симетричності, до повторення форми та звуків: у багатьох часто вживаних Хвильовим словах наявна матриця «оро» («подорож – дорога – город»). Це явище може бути спричинене тим, що Хвильовий починав як поет і, як зауважив свого часу М. Доленго, «в поета вистачило поетичності зробитися прозаїком» [40, с. 168], причому він «є в прозі більшим поетом, ніж у поезії» [40, с. 169]. Психологічне трактування схильності до ритму й стилізації пропонує Е. Кречмер. На його думку, вона характерна для первісних людей і дітей, а в дорослих дається взнаки в стані втоми, напівсну тощо або ж у разі певних психічних відхилень, таких як неврози та психози. Фаза творчості, на думку психолога, характеризується «пониженням свідомості», «притупленням зовнішньої уваги», «пасивним переживанням, часто чуттєво-образного характеру, що супроводжується забуванням простору й часу і відстороненням від логіки та волі»

[80, с. 122], тому в ній також пробуджуються ранні тенденції до ритмізації й виникає ряд конструкцій із симетричною матрицею.

Наступні елементи наведеної лексики покликані розкрити стрижневе слово «город», передати відтінки його «запаху». Це – зорові (японські ліхтарики, трамваї), слухові (шум, рип), нюхові (запах бензолу) образи. Майже всі вони зустрічаються як атрибути «города» в інших творах Хвильового, а отже, утворюють певний сталий комплекс міських асоціацій автора [див.: 209, с. 183, с. 240]. Ці «запахи города», а також – «люкси з білим світлом», що пізніше згадуються в «Арабесках», – склалися в цілісний комплекс зі значенням «атрибути великого міста» вже в поетичній творчості Хвильового: «Поспішала кудись на мітинг, / Вже смеркалось і люкси цвіли, / І здавалось: в далекому столітті / Недалеко *трамвай* плив. / <...> / Я побачила *східний город* / *І японські вітрини* крамниць...» (курсив мій. – М. К.) [211, с. 106–107]. Імовірно, це те, із чим найперше асоціювалася в його уяві тогочасна столиця. Проте ці образи мають і символічне навантаження. Наприклад, Л. Плющ розглядає трамвай у проекті письменника як містичний символ, зокрема, прирівнюючи його до образу колії та локомотиву, якими Р. Штайнер пояснював зміст роботи духів зла [див.: 146, с. 71]. Чи дійсно це пов'язано із захопленням містикою, чи – з особистими асоціаціями, та в різних творах Хвильового наявне негативне смислове навантаження трамвая як символу замкнутого кола, безперспективності, навіть убивчої сили: «Не хотілось знати, що трамваї біжать на край міста, що трамваї повертаються, що нема далі трамваїв, що далі важкі дороги й кістки замучених коней» [209, с. 30]; «Шуміли трамваї, часом давили людей, а назавтра об'ява: Комендант міста наказує...» [209, с. 37] ([див. також: 209, с. 167]).

Рип трамваїв викликає в оповідача «Арабесок» спогади з дитинства, пов'язані з містом, і ці спогади набувають символічного значення в образі льодяників, які продавалися на базарі. «Леденці» як символ дитинства також постають у повісті «Сентиментальна історія»: «Далеко маячить глухий закуток моєї неповторної молодости й тих духмяних золотих півників, що не то ліденцями на ярмарку снились мені, не то серед “анютиних глазок”, кануперу й м'яти закукурікали моє дитинство» [209, с. 264]. Очевидно, льодяники з міського ярмарку дійсно є одним із

перших дитячих вражень автора від міста, а передусім в переживаннях із дитинства, як відомо, психоаналітики шукають глибинні причини подальшої творчої діяльності. У наступних варіаціях опису «города» «Арабесок» базар асоціюється з гоголівським Сорочинським ярмарком, а отже, власні дитячі спогади Хвильового метафорично пов'язуються з образами, створеними видатним земляком, твори якого складала частину дитячого досвіду майбутнього письменника.

Таким чином, перші асоціації, породжені словом «город», є цілком логічними, і тим дивнішою видається поява серед них, здавалося б, зовсім далекого й не пов'язаного з ними образу «Іспанії». Він витісняє попередні означники й стає другим стрижневим образом абзацу, додаючи до поняття «город» нові й несподівані асоціації, насамперед – імена письменників та історичні події. Можливо, образ Іспанії, услід за «гоголівським ярмарком», продовжує асоціативний ряд, побудований за логікою «спогади з дитинства – класика літератури». Тож цілком логічно, що, за суміжністю, слідом за Іспанією найперше згадується Сервантес. Цей письменник, очевидно, був духовно близьким Хвильовому як романтику. За твердженням Ф. Шлегеля, Сервантес сприймався романтиками як «висока поезія переходу людини від “розумно мислячого розуму” до “прекрасної плутанини фантазії, первинного хаосу людської свідомості”» [238, с. 165], тобто до того стану, який Е. Кречмер називає «фазою творчості».

Образ битви при Лепанто постає за суміжністю від згадки про Сервантеса (битва при м. Лепанто 1571 року й полон алжирських піратів – факти з його біографії) та апелює до минулих історичних епох. Дещо пізніше оповідач «Арабесок» натякає на одну з цих епох: «Нечутно ходили в борах тіні середньовічних лицарів» [209, с. 201]. Саме образи середньовіччя займають особливе місце серед історичних асоціацій Хвильового, які проектується ним на сучасність: «Переді мною проходили фанатики середньовіччя, велика інквізиція й глухі монастирі моєї вітчизни. Страждання людей, їхня хресна путь до світової Голгофи – все це так ясно постало переді мною» [209, с. 266]; «А ми – до брами йшли / з посьолку/ ... чи християне у катакомби? / ... Середньовіччя сниться» [211, с. 59]; «Тоді Андрій вискочив у вікно і побіг по порожніх улицах середньовічного

містечка» [209, с. 312]. Усе це дозволяє зробити висновок, що образи історичних битв у свідомості письменника, завдяки метафоричному мисленню, співвідносяться з романтикою революційної боротьби, середньовічний релігійний фанатизм – із революційним фанатизмом. Водночас в образі середньовіччя втілюються й такі поняття, як «дичавина», «темнота», неосвіченість, з якими асоціюється у Хвильового і його епоха.

Несподіваний у цьому контексті образ Марії виникає не стільки від попередніх асоціацій, скільки «на випередження», оскільки так звали дружину Мартінеса Сієрри, ім'я якого зринає пізніше. Це – другий після Сервантеса письменник, що символізує Іспанію для Хвильового. Творчість Сієрри (особливо – відчуття слова) була близькою по духу Хвильовому, про що можуть свідчити захоплені слова Марії. Якщо взяти до уваги твердження, що саме дружина Сієрри була авторкою драм, які прославили його як письменника [див.: 222, с. 169–170], то цілком закономірною видається поява її образу перед, а не після згадки про чоловіка. Але навіть якщо Хвильовий мав на увазі саме цю конкретну Марію, ім'я її є настільки символічним у контексті світової культури, що породжує низку асоціацій (і в читача, і в самого автора). Марія – передусім Богоматір, уособлення доброти й любові, гуманності, жіночності, а також – безліч інших історичних постатей та літературних персонажів, навіть героїнь самого Хвильового. Ця «збірна», багатозначна Марія стає супутницею оповідача «Арабесок» і вислуховує його «варіації» на тему «Город».

Далі «город» трансформується в «городок»: «Народився я (*Сойрейль*, припустім, бо для мене просвітянський реалізм – “к чорту” <...> навіть у прізвищах, бо я його органічно “органонами” не виношу), народився я, *Сойрейль*, котрого не треба плутати з *Карейлем*, автором “Французької республіки”, оскільки в Англії нема просвітянства такого, як у нас, але, може, є й покраще: я маю на увазі Ірландію й англійський бокс, після якого й після літургії (підсмалені очі д’горі) навіть *coitus* за “розписанням”, – народився я в одному з тих *городків*, саме в *степовому краю*, саме в *полковій залозі*, де колись – так давно! – *слобожанські полки*, а потім

недалеко *Диканька з Мазепою на шведських могилах перед полтавським побоїщем*» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 202].

У наведеній лексії, на відміну від першої, спочатку постають «далекі» образи. В імені Сойрейль Л. Плющ вбачає апелювання одразу до кількох осіб, пов'язаних із літературою та історією, зокрема революційною: це і Жюльєн Сорель, персонаж роману «Червоне та чорне» Стендаля (1830), і філософ Жорж Сорель, і Альбер Сорель, автор книги «Європа й Французька революція» (1885–1911), і Шарль Сорель, автор «Історії французької монархії» (1629) [див.: 146, с. 260]. За співзвучністю виникає образ Томаса Карлейля, автора «Історії французької революції» (1837), англійського історика, що перетворюється у Хвильового на Карейля (тут знову простежується визначене Е. Кречмером тяжіння до симетрії та повторення – в обох словах наявні матриці «рейль»). За суміжністю від образу «Карейля» постає Англія, а за нею Ірландія. Екзотичне ім'я оповідач обирає на противагу «просвітянському реалізму», примітивності, характерної для багатьох творів української літератури як XIX століття, так і часів радянської влади. Свою нетерпимість до цього явища, як і до рідної літературної традиції загалом, Хвильовий висловлював у памфлетах та художніх творах, однак, як уже зазначалося, його ставлення до української класики було амбівалентним, критичним і прихильним водночас. Цим пояснюється той парадокс, що подальша історія Сойрейля, який заявляє про свою нетерпимість до «просвітянства», – народження від покритки, сирітство і т. д. – цілковито відповідає духу традиційної української літератури XIX ст. З іншого ж боку, можна припустити, що Хвильовий переносить на історію свого персонажа-двійника (оповідач «Арабесок» наділений іменем автора й також є письменником) родинний переказ про позашлюбне народження одного зі своїх предків [див.: 23, с. 10].

У такому контексті й зринає «городок», який отримує метафоричне означення «степовий край», а від нього породжуються образи, що стосуються рідних письменникові місць: «полкова залоза», «слобожанські полки», «Диканька», «Мазепа», «шведські могили», «полтавське побоїще». Відповідно, це – те «початкове», закладене з дитинства, те, на чому формувався світогляд майбутнього

письменника: історія та література рідного краю. За свідченням П. Шигимаги, саме ці образи були провідними в перших творах Хвильового [див.: 233, с. 114]. Пізнішу творчість письменника також пронизує образ степу. Степ є одним із традиційних атрибутів України, тож не дивно, що й у Хвильового він часто постає в тісному зв'язку з Батьківщиною [див.: 209, с. 20, с. 30]. Та в більшості текстів письменника степ асоціюється в першу чергу з Україною як простором революції та громадянської війни: «Іще люблю я до безумства наші українські степи, де промчалась синя буря громадянської баталії» [209, с. 18]; «Тихий степовий городок знав і сум, і великдень цієї боротьби» [209, с. 162]; «А на тім тижні думала про степи. Про махновщину. Довго-довго думала. І думала, що махновщина – то є трагедія інтелігенції Лівобережної України» [209, с. 34]. Війни, які пережив автор, на основі метафоричного зв'язку асоціюються в нього з битвами минулого: «То пройшла *махновщина* і зникла в степовій тирсі, як згадка про дику *татарву*» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 212]. Образ степу в цьому контексті асоціюється з оповідями про бої, пов'язані зі Слобожанщиною, а їх символічними втіленнями стають такі слова й словосполучення, як «Мазепа», «шведські могили», «полтавське побоїще», «татарські набіги» [див.: 209, с. 216, с. 233].

Поряд зі згадками про степи й минуле Слобожанщини в «Арабесках» постає «запах» гоголівських творів. Можна стверджувати, що в межах текстової реальності Хвильового відбулося «злиття» постаті Гоголя та наведених вище символічних атрибутів історичних подій у цілісний комплекс «дитинство – рідна Слобожанщина (історія, література, культура)». Вони настільки тісно переплетені, що їх навіть не можна розділити: «Як це: десь біля Диканьки є село і хутір – а що тут раніше було? До татарви? Га? Так, село і хутір – і далі-далі. А що через сорок віків? Га? Гоголь, Мазепа, Карло XII» [209, с. 20]; «А за вікном повітове місто, де пахне Гоголем, і виходить за обрій слобожанська степова даль» [209, с. 102].

Таким чином, і «шведські могили», і «Мазепа», і «Диканька» є передусім символами краю, де виріс письменник, оскільки відображають історичне та культурне минуле цього місця, а також асоціюються в автора з минулим особистим, з дитячими спогадами. Окрім того, значення кожного символу отримує безліч інших

конотацій. Так, наприклад, «шведські могили» в проекті Хвильового можна розглядати як символ горя («Слухав і я цих пісень біля шведських могил, і нагорнули вони в моїх грудях велику могилу народного горя» [209, с. 85]), тяжкої праці («А вони [воли] будуть тягти на захід сонця, а вони будуть тягти до Великої Шведської могили» [209, с. 86]; «Біля Великої Шведської Могили дедушчин хутір (хутори, одроби, Столипін)» [209, с. 84]). Мазепа може сприйматися і як історична особа, і як персонаж поеми Пушкіна, а для сучасного читача – також і як герой Володимира Сосюри тощо – усі особисті уявлення реципієнта при читанні додаються до закладених автором.

Отже, метафора степу в асоціативно-символічному просторі Хвильового постає символом України й утіленням минулого: як історичного, так і особистого («Степи! Степи! / Від вас, степи, я!» [211, с. 77]). «Степи» нагадують про «той дикий і тривожний час, коли люди ходили голі й голодні й були велетнями й богами» [209, с. 259], асоціюються з силою, свободою, подвигами революційної боротьби, тому приваблюють письменника. І в той же час – відштовхують, адже уособлюють дикість, неосвіченість, провінційність: «А на горизонті відходило шосе в степову бур'янову безвість» [209, с. 44]; «За парком, десь на польових гонах, співали дівчата. Я згадала нашу провінціальну дичавину й шведські могили» [209, с. 249]

У цьому контексті цікавою є думка Т. Гундорової, яка, протиставляючи «місто» й «степ» у Хвильового, зазначає, що степи «виманюють героїв Хвильового з міста й заражають тугою» [34], унаслідок чого ці герої прагнуть покинути місто, перебратися на околиці або ж у власне степ. Спостереження над текстами письменника радше схиляють до висновку, що все відбувається навпаки: місто притягує персонажів Хвильового, змушує покинути «степ», провінцію. Утім, якщо розглядати метафору степу як відповідник революційної вольності, «степи» дійсно викликають у «романтиків революції» тугу й «виманюють» їх із міста, але «виманюють» у внутрішній простір спогадів. Слушним є й зауваження Т. Гундорової про те, що в метафізичному вимірі протиставлення «міста» й «степу» Хвильового стирається, вони постають тотожними, оскільки обидва є «згустком творчої матерії» [34], фантазійними, певним чином ідеалізованими конструкціями.

Як бачимо, усі образи, які розкривають стрижневе слово «городок», є двозначними. З одного боку, вони відображають традиційне уявлення про «степовий край», з іншого – додають до нього нові відтінки, пов'язані з революційними подіями.

Наступне осмислення «города» – нічне місто: «Город спить. Над ратушею даль божевільно далекого неба. І нерозгаданий зоряний *Віфлієм* стоїть у *квадрильйонах віків* таємною загадкою. Мовчки бавляться *люкси своїм світлом* – *білим до різи в очах*, і ховаються по темних кутках луни *трамвайних ударів*. Мовчазно стоїть нічний город, стоять *заулки*, *під'їзди* й усе, що тут на землі загубилося в хаосі *планетарного руху* і тільки ледве-ледве блищить у свідомості. І здається: це химерний *Сатурн* біжить у телескопі, і біжать його кільця й десять дальніх супутників» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 214].

«Люкси з білим світлом», «заулки», «під'їзди» продовжують комплекс міської символіки, яка зустрічається в різних творах Хвильового [див.: 209, с. 41, с. 159, с. 298]. Можна говорити й про окреме смислове навантаження цих символів. Наприклад, слово «заулок» вживається Хвильовим переважно в контексті, пов'язаному зі смертю та безвихіддю (новели «Заулок», «Бараки, що за містом», «Синій листопад»). Метафоричне порівняння освітленого електрикою міста із зоряним Віфлеємом перетворює реальний світ на метафізичний, місто вже осмислюється поза часом і простором, набуває космічного масштабу. Віфлеєм – місце народження Христа, що дав людям Новий Заповіт. У багатьох творах Хвильовий проводить паралель між християнським Новим Заповітом та подіями революції («Християни мають своє євангеліє. І ми...» [209, с. 98]), а в контексті революційних подій постає й образ Віфлеєму («Тоді пригадала Варя ніч з Віфліємською зорею і подивилась у ворота» [209, с. 330]). Слово «схід» поряд із «Віфлеємом» може бути вказівкою на їхню спорідненість у сприйнятті письменника. «Схід» у Хвильового – образ, що протистоїть «темряві» нашої країни. Він асоціюється зі світлом, сонцем, вогнем, певною екзотикою, із надією на прихід чогось нового, кращого (хоча це очікування не позбавлене тривоги): «Це *nota bene* до моєї віри: велика істина землі: сонце підводиться на сході» [209, с. 62]; «Вона

думала, що міщанство йде, проходить, коли засіріло, але ще не зійшов східний огонь» [209, с. 92]; «Вівдя казала: «Я люблю йти на схід, бо навіть вівтар на схід дивиться» [209, с. 144]; «Марія йшла на схід» [209, с. 99].

За суміжністю із «планетарним рухом» виникає образ Сатурна, на перший погляд зовсім недоречний у наведеному ряді. Утім при уважному прочитанні можна встановити зв'язок, навіть попри багатозначність образу. Сатурн – це і шоста за відстанню від сонця планета Сонячної системи (зв'язок із «планетарним рухом»), і давньоримський бог часу (поряд – «квадрильйони віків»), а також бог посівів, на честь якого влаштовувалися сатурналії (можлива паралель між сатурналіями й революцією, яка осмислюється Хвильовим як своєрідне свято). Сатурнові присвячено шостий день тижня (13 травня 1933 року, день, коли Хвильовий пішов із життя, припадало на суботу). Г. Хоменко розглядає метафору «химерного Сатурна» як фармакон, множинний образ на неопозитивістському рівні, та вказує на її зв'язок з езотерикою: «Вона позначає особливий психічний стан, який в орфізмі називали “небом Сатурна”» [221, с. 2]. Можливе й трактування Сатурна як алхімічного символу тощо. Навряд чи можна встановити достовірно, яке саме значення вкладав у цей образ Хвильовий, та цілком імовірно, що письменник враховував сукупність кількох із них.

Метафізичне переосмислення міста продовжується й утілюється в новій метафорі – «Синій вечірній город»: «...Тихий вечір. *Синій вечірній город. Азія.* І я цього тут не бачу: ні *проституток*, ні *чорної біржі*, ні *старців*, ні *бруду*. Я бачу: ідуть *квакери* – не ті, XVII віку, а ці, сповідники світла, *горожани щасливої країни*. І я вірю, я безумно вірю: це – *не квадратура кола*, це – *істина*, що буде на моєму сентиментальному серці. І тоді в молитовній екстазі я дивлюся, як мільйони разів дивився, в далекий димок на курган, де скликає *муедзин до загірної Мекки*» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 214–215]. Спершу постають образи, що мають асоціюватися зі звичайним вечірнім містом: проститутки, чорна біржа, старці, бруд. Та оповідач прагне відмежуватися від цих неприємних видінь, заперечує їх і витісняє іншими, зі своєї фантазії: Азія, квакери, горожани щасливої країни. І все це, за його словами, – «не квадратура кола», а «істина». Метафори Азії й тайги зустрічаються в багатьох

творах Хвильового, включно з памфлетами, та у його листуванні (наприклад, лист із Європи до А. Любченка: «Азія з мене цілком вивітрилася, і мене вже в кав'ярнях звать “гером доктором”» [212, с. 883]). У художніх текстах ці образи часто постають як синоніми до слів «дичавина», «провінційність» та «глуш» і порівнюються з рідним краєм: «Це глибокий чатинник *моєї несибірської Тайги*» [209, с. 62]; «Але потім раптом побачила <...> що прийшла якась *нова дичавина*, і над *нашою провінцією* зашуміла *модернізована тайга азійчини*, і тільки зрідка проривалися молоді вітерці» (курсив мій. – М. К.) [209, с. 232]. Часом поряд із «тайгою» та «Азією» Хвильовий згадує образи Аттіли й Тамерлана, що спонукає сприймати ці слова і як метафоричне втілення простору боротьби [див.: 209, с. 62]. Образи воїнів минулого проектуються на сучасність письменника: «Іван Панасович так сміливо їздив по лінії фронту в час бою <...> як міг би їздити лише якийсь полководець за часів Аттіли» [209, с. 327]. Такі «запахи» слів «Азія» й «тайга» роблять їх у суб'єктивній реальності Хвильового майже синонімічними до розглянутого вище «степу». Проте в деяких текстах «Азія» наділяється цілком протилежним значенням: вона постає далеким, екзотичним простором, звідки слід чекати відродження: «З Чорного моря, з Індійського океану, через Малу Азію прилетів перший тепловій» [209, с. 163]. Тут доцільно згадати концепцію «азійського ренесансу». У такому контексті метафора Азії є близькою до метафор Сходу та Віфлеєму.

Осмислення міста як «синього вечірнього города» відрізняється від попередніх («город», «городок»), і місто постає вже не буденним, а певним метафізичним простором. Це словосполучення неодноразово повторюється Хвильовим: «Між іншим: море мене зовсім не хвилює, тягне у синій вечірній город» [212, с. 851], – можна прочитати в одному з листів до М. Зерова. Про «синій вечірній город» розказує й лірична героїня поезії «Трамвайний лист» [див.: 211, с. 109]. Фантазії цієї ж героїні про «комуну загірних людей» як «східний город» дозволяють припустити, що і «люди щасливої країни», і «загірна Мекка» в наведеному уривку з «Арабесок» є синонімами до фантазматичної «загірної комуни». Таким чином, у метафорі «синього вечірнього города» втілюється фантазматична конструкція щасливого суспільства майбутнього, ідеальної цілісності й гармонії, а сам текст

«Арабесок» відображає на символічному рівні уявний фантазм-сценарій становлення «загірної комуни».

Поряд з описом «синього вечірнього города», близького за значенням до «загірної комуни», постає словосполучення «квадратура кола». Воно вживається на означення задачі, яку неможливо вирішити (побудова за допомогою циркуля та лінійки квадрата, рівного за площею колу даного радіуса). Тож поява цієї метафори в асоціативному ряді є виправданою: мрії про «загірну комуни» видаються такими ж нездійсненними («Жагучий потяг в безнадійя» [211, с. 77]). Та неможливій задачі протиставляється віра в «істину», віра майже релігійна, тому й згадуються муедзин – той, хто скликає мусульман до меси, і Мекка, місце паломництва мусульман, священна мета довгого й небезпечного шляху, яка стає «загірною» за аналогією до «загірної комуни». Окрім того, квадратура – ще й астрономічне поняття, і в цьому значенні вона органічно поєднується з образом Сатурна в телескопі.

Отже, Хвильовий вміщує цілі комплекси зі сфери Уявного в певні одиничні означники-метафори. У мовному потоці такі означники як за рахунок дії метафори, так і за рахунок метонімії породжують безліч нових, теж наповнених різними смислами означників. Попри те, що на перший погляд асоціативні ряди письменника можуть видатися логічно не пов'язаними, їх аналіз дозволяє зауважити досить чіткі внутрішні зв'язки між ними. Дискурс Хвильового не можна класифікувати як шизофренічний, оскільки за шизофренії помітно порушуються асоціативні зв'язки й логічність мислення [див.: 96, с. 641]. У його письмі не простежується дія метонімії «в чистому вигляді», яка є характерною для психотиків і виникає при афазії, «котра становить порушення здатності класифікувати, вписувати предмети в певний порядок і встановлювати відношення між ними, знаходити спільний припустимий означник» [131].

Слова, у яких символізуються уявні образи й відчуття письменника, його спогади, не є сталими, не зберігають свій зміст незмінним, а постійно трансформуються, що характерно для невротичного дискурсу. І ці трансформації яскраво простежуються на основі аналізу метафори «города» в новелі «Арабески». Неважко помітити, що Хвильовий протиставляє два образи: *город* (промислове

місто) і степовий *городок* (провінція). Обидва слова в його свідомості вміщують складні комплекси як позитивних, так і негативних, а іноді навіть цілковито протилежних вражень. Протистояння образів «городка-степу» та «города» знайшло відображення вже в дебютному вірші Хвильового 1920 року: «Я тепер покохав город / так весняно, як дуб цвіте, / вже не ляже на скроню скоро / цей прекрасний безмежний степ» [211, с. 105]. Воно засвідчує амбівалентність автора, притаманні йому внутрішні протиріччя між прив'язаністю до минулого й устремлінням у майбутнє, між провінційністю й цивілізацією, між прихильністю до традиції й відразою до неї.

Натомість трансформація міста в ідеальний «синій вечірній город» наприкінці новели постає метафоричним зображенням руху до фантазматичної «загірної комуни» – до простору, в якому розколотий суб'єкт набуває цілісності. Таким чином, метафорично-метонімічний світ Хвильового відповідає телеології інтегральності, якою позначена його імагіональна діяльність.

4. 4. Фрагментарне письмо як сфера проявлення/приховування Реального

Більшість текстів Хвильового, з огляду на послаблення значимості сюжету, порушення логічної зв'язності, колажність, на побудову за принципом асоціативності, можна класифікувати як фрагментарне письмо, що протистоїть зв'язному дискурсу, цілісності. Тенденція до руйнування чіткої, усталеної форми спостерігається вже в ранній поезії письменника, а важливою характеристикою його новелістики справедливо визнають фрагментарність [див.: 76, с. 152].

Науковці співвідносять тенденцію до фрагментарності із психічними процесами, стверджуючи, що фрагментація «відповідає одному з фундаментальних потягів людини – до розтрачання, розсіювання свого “Я”» [196, с. 286], і на основі цього навіть вбачають кореляцію «між схильністю до фрагментарного письма й до псевдонімії» [196, с. 286]. Наголошують і на іманентності фрагментарності особистому досвіду людини й тій реальності, що дана цьому досвіду [див.: 66]. Також припускають відповідність фрагментарного письма ментальному стану

автора або навіть цілої епохи: якщо послідовне, зв'язне мовлення характерне для цілісної, врівноваженої особистості, то нестійка психіка людини переламного періоду знаходить відображення в мовленні «розірваному», уривчастому. На думку Тетяни Сем'ян, дискретність тексту некласичного типу є «вираженням іншої психологічної епохи, відмінної від класичного часу» [166, с. 86]. Дослідниця підтверджує таке сприйняття нового стилю митцями початку ХХ століття, наводячи твердження Марселя Дюшана про те, що його час є «часом фрагментів» [166, с. 85]. Фрагментарне письмо як форму, яка демонструє заперечення системи, утворює незавершеність, розглядає її філософ Моріс Бланшо [див.: 11]. Така форма «пов'язана з мінливістю пошуку, з думкою-мандрівницею (думкою людини, яка мислить на ходу й слідує істині ходьби)» [11]. Фрагментарне письмо, за Бланшо, сповнене протиріч, зумовлених множинністю істин та необхідністю осмислення цієї множинності.

Утім фрагментація може розглядатися як засіб не лише руйнування цілого, але і його відновлення. Ілля Калінін, аналізуючи письмо російських формалістів (досвід яких, як відомо, був критично засвоєний Хвильовим), доходить до висновку, що для представників цього напрямку «за уявленням про конструкцію стоїть уявлення про мертво тіло» [66], а фрагментація, членування цілого, не руйнує, а навпаки, оживлює його: саме оголення конструкції, перетворення «мертвого» на матеріал для творення дає можливість повторного досягнення цілісності. Елементом, який опосередковує таке руйнування-оживлення та забезпечує «монтаж» фрагментованого матеріалу, Калінін визнає фігуру іронії [див.: 66]. Щоправда, деякі дослідники пов'язують іронію насамперед із фрагментарністю, характерною для письменників-романтиків. Як відомо, фрагмент як жанрова форма був поширеним ще в епоху романтизму [див.: 196], утім романтичну фрагментарність протиставляють модерністській: «Відкрита форма модерністичного фрагменту співвідноситься з образами хвороби, катастрофи, зламу, – на відміну від фрагменту романтичного, де панувала іронія» [76, с. 8]. Дослідники, які намагаються визначити стильовий напрямок творів Хвильового, знаходять у них поєднання рис модернізму й романтизму [див.: 1; 124;

177]), тож закономірно, що його фрагментарне письмо позначене і катастрофічним модерністським світосприйняттям, і романтичною іронією.

Визначення найпомітніших засобів фрагментації в текстах Хвильового, дослідження на конкретних прикладах їхньої ролі у відкритті/маскуванні Реального, а також зіставлення протилежних тенденцій до фрагментарності/цілісності в текстах письменника дозволить встановити, наскільки його письмо як символічна трансформація реальності співвідноситься з реальністю Уявною або ж відрізняється від неї.

Як зазначає Т. Сем'ян, асоціативно-фрагментарні принципи оповіді знаходять яскраве вираження в особливостях заповнення сторінки текстом, окрім того, ці особливості візуалізують несвідомі мисленнєві процеси автора [див.: 166, с. 86–87]. Лев Новіков, розглядаючи дискретну організацію візуального простору сторінки як елемент орнаментальної прози, наголошує, що «орнаментальність» текстів не є прикрашанням заздалегідь сформованої думки, а відображає сам процес її народження, вона – «сутність художнього мислення, процес і результат естетичного моделювання дійсності» [127, с. 31] й зумовлена в першу чергу особливостями мислення автора, домінуванням інтуїтивного сприйняття світу над раціональним [див.: 127, с. 32]. Тож цілком закономірно, що графічна форма текстів російських письменників досить давно знаходиться у фокусі літературознавчих та лінгвістичних студій [див.: 66; 127; 165–166; 226].

Нестандартне візуальне членування більшості творів Хвильового найперше впадає в око читачеві, утім, попри численні дослідження смислових та символічних пластів художньої прози письменника, візуальному рівню майже не приділяється увага науковців. Фактором, який ускладнює таке дослідження, є певні розбіжності в графічному оформленні творів у різних виданнях, що могли бути ініційовані як автором, так і видавцями. Як приклад можна навести останню сторінку новели «Кіт у чоботях» у книгах «Сині етюди» (1922) [див.: 208, с. 61] та «Вибрані твори» (1932) [див.: 204, с. 128]. Кінцівка новели в цих виданнях утворює різний графічний візерунок. У пізнішому виданні візерунок ускладнено, що дає підстави вважати цей

варіант авторським удосконаленням або навіть початковим задумом, який був порушений видавцями першої збірки.

Матеріалом для аналізу особливостей візуального оформлення тексту Хвильовим може слугувати новела «Я (Романтика)», оскільки в ній візуально-графічні прийоми виражені особливо яскраво, а формальні відмінності у виданнях – незначні. У роботі розглядатимуться лише ті уривки, графічна форма яких збігається як у книзі «Сині етюди» 1989 року [209], за якою подаються цитати, так і в пізніх прижиттєвих виданнях письменника – «Я (Романтика)» (1930) [214] та «Вибрані твори» (1932) [204]. Уже існує спроба пояснення певних візуально-графічних прийомів у цьому тексті та їх відповідності зображуваному внутрішньому світу героя [див.: 70, с. 60–101], утім лаканівський підхід до розуміння знака дозволяє глибше й детальніше розглянути ці деталі у відношенні до автора.

Серед візуально-графічних прийомів Хвильовий найчастіше використовує вертикальну сегментацію тексту (написання кожного речення певного фрагмента з абзацу), «драбинку», розрив тексту за допомогою ряду крапок, зсув слів, фраз, речень та цілих абзаців управо. Вагоме значення мають і знаки пунктуації. Ж. Лакан, який вбачав суть аналітичного мистецтва в тому, щоб «поступово позбавляти суб'єкта будь-якої впевненості» [92, с. 22], впевненості у власному «Я», у своїй історії, в істинності своєї картини світу, пов'язував етапи цього процесу з членуванням дискурсу. За словами Лакана, «смысл дискурсу суб'єкта надає вдало розставлена пунктуація» [92, с. 22]. Важливість знаків пунктуації у фрагментарному письмі підкреслює й М. Бланшо, стверджуючи, що вони вказують на пустоти, на той розрив у письмі, «через який внутрішнє вічно вивертається назовні» [11].

Твори Хвильового насичені великою кількістю розділових знаків, часто їх вживання є індивідуально-авторським. Серед них найбільше впадають в око три крапки (крапки´) й тире. У новелі «Я (Романтика)» тире неодноразово вживається всупереч нормам пунктуації:

«І Андрюша, цей невеселий комунар, коли треба енергійно розписатись під темною постановою –

– «розстрілять»,

завше мнеться ... » [209, с. 218].

«...До розстрілу присуджено,
– шість!» [209, с. 219].

Окрім зазначених вище випадків, Хвильовий часто оформлює, застосовуючи тире (подібно до оформлення реплік діалогу), фрази, що не вимовляються ніким із персонажів [див.: 209, с. 216, с. 224]. Варто зауважити, що подібні прийоми: винесення частини речення в окремий рядок і оточення її тире, сполучення двох тире тощо – не є винаходом Хвильового, а характерні й для його сучасників. Витоки візуальної парадигми текстів українського письменника можна вбачати в російській прозі кінця XIX – початку XX століття. Експерименти з візуалізацією наявні вже у творах Василя Розанова, а Андрія Белого взагалі називають «основоположником візуальної моделі XX ст.» [166, с. 87]. Нестандартне візуальне членування тексту спостерігається й у творах Артема Веселого, Бориса Пільняка, Велимира Хлебнікова та багатьох інших. Утім уживання тих або інших елементів візуалізації прози все ж є індивідуальним і зумовлюється різними особистісними чинниками.

Імовірно, «хімерні» синтаксичні конструкції детерміновані насамперед внутрішньою динамікою розповіді, її ритмом. Тетяна Чигринцева, дослідниця творчості сучасного письменника Дениса Осокіна, мотивує частотне й ненормативне вживання ним тире спрямованістю на передачу усного мовлення, а також на створення інтонаційно-ритмічного малюнка, емоційно-експресивного наповнення тексту [див.: 226, с. 11]. Психолог Єлизавета Зельдіна припускає, що тире є знаком, який свідчить про продовження мовлення, тоді як двокрапка позначає його зупинку: «Перечитавши правила російської пунктуації, я прийшла до того, що функція тире в тексті тісно пов'язана з продовженням думки, тобто це знак, який не говорить про зупинку. Це знак продовження. Двокрапка ж, навпаки – покликана зупинити читача, точніше, затримати його, “поставити на паузу”, дати віддихатися й потім продовжити розповідь, наділивши її деталями або уточненнями» [57, с. 3]. Структуру психозу дослідниця передає за допомогою метафори «нескінченної низки двокрапок» [57, с. 4], де кожен знак пояснює, доповнює попередній, але не просуває думки вперед, «заціклює» її на одному місці.

Для психоаналітичного ж тексту зупинка думки є неприйнятною, і саме тому в ньому надається перевага тире часто навіть там, де за правилами пунктуації мала б бути двокрапка. Дійсно, тире «пришвидшує» письмо: з його допомогою передається швидка зміна подій, динаміка діалогів, ним позначають члени речення, пропущені задля того, щоб не обтяжувати текст. Можливо, саме тому воно так часто зустрічається у Хвильового, адже «безумна подорож» письменника в «шуканні самого себе» проходить, у буквальному розумінні слова, «під знаком» тире.

Однак Хвильовий досить часто звертається й до двокрапки. Характерно, що зупинки, зумовлені двокрапкою, у його текстах часто підкреслені ще й графічно:

«Я:

– Хто на черзі?

– Діло № 282.

Я:

– Ведіть!» [209, с. 222].

Хоча розміщення реплік діалогу з абзацу вимагається правилами, письменник навмисне скорочує слова автора до однієї букви, чим візуально підкреслює розриви. Іноді після двокрапки Хвильовий розриває абзац, що є суто авторською особливістю синтаксису [див.: 209, с. 229, с. 230]. Чотири рази спостерігаються в новелі й речення з низками двокрапок, які, на думку Є. Зельдіної, відображають психотичну структуру, щоправда, низки ці є короткими й переважно сполучаються з іншими розділовими знаками: «– Я знаю: моя мати і завтра піде в монастир: їй незносні наші тривоги й хижі навколо» [209, с. 220]; «...Наші назад: з позиції на позицію: на фронті – паніка, в тилу – паніка» [209, с. 221] (див. також: 209, с. 222, с. 226).

Улюбленим знаком Хвильового є й три крапки. Цей знак підкреслює вирваність фрагмента з контексту, створює враження уривчастості мовлення, схвильованості, позначає незакінченість думки, а отже, як і тире, є знаком продовження. Проте Хвильовий часто ставить три крапки й на початку речення. На думку Ю. Меженка, це зумовлено поетичною логікою й потрібно для того, «щоб підкреслити, що початок не ухоплено, що він зайвий» [110, с. 57]. Варто додати, що в текстах Хвильового три крапки можуть стояти і на початку, і в кінці одного й того

ж речення: «...Але знову переді мною проноситься темна історія цивілізації, і бредуть народи, і віки, і сам час...» [209, с. 220], що посилює відчуття фрагментарності: такі речення мовби «виринають нізвідки» і «зникають в нікуди», втрачаючи зв'язок як з попередніми, так і з наступними.

Окрім авторської пунктуації, Хвильовий часто вдається до зсувів фрагментів тексту. Візуальне виокремлення слів, здавалося б, має акцентувати вагомість повідомлення. Так, наприклад, у новелі «Я (Романтика)» фразу «Я – чекіст, але і людина» винесено в окремий рядок, оформлено у вигляді діалогу й виділено за допомогою розрядки [див.: 209, с. 217]; постанову «розстрілять» розміщено посередині сторінки й оточено тире [див.: 209, с. 218, с. 219]. Однак таких моментів, що легко пояснюються логічно, небагато. З позиції читача можна припустити, що написане з вирівнюванням по лівому краю є основним текстом, зміщене в центр – найважливішим, а зсунуте вправо – другорядним, та зміст «зміщених» абзаців Хвильового відповідає цій логіці лише в кількох випадках. Основною метою експериментів із розміщенням тексту, імовірно, є прагнення зобразити внутрішню «розірваність» Его (як персонажа, так і автора) й безперервний рух.

За спостереженням Л. Новікова, візуально-графічні прийоми передусім мають відтворювати «биття думки» письменника, експресію, живу інтонацію фрази [див.: 127]. Інші дослідники теж відзначають партитурну функцію візуального членування тексту (позначення інтонуювання), а також – функцію активізації творчого потенціалу читача [див.: 166, с. 88]. Тож прийоми візуалізації мають і прагматичне значення (вплив на реципієнта), змушують зміщувати погляд у різних напрямках по всій площині сторінки, чим посилюють переживання тексту, формують паузи в читанні, ніби закликаючи заповнити їх власними роздумами. Розташовуючи наступний фрагмент відмінно від попереднього, автор не стільки підкреслює його значущість, скільки – інакшість, змушує читача перелаштуватися на сприйняття нового повідомлення й осмислення попереднього.

Окремої уваги вартий і поділ тексту на невеликі лексії, що перериває лінійність оповіді. На думку Л. Новікова, «уламкова композиція», «дроблення» тексту «підкреслює смислову й емоційну багатосаровість» [127, с. 92].

Відокремлені «зірочками» або рядами крапок фрагменти можуть бути несуттєвими вкрапленнями в канву основного тексту задля створення «фону» подій або ж, навпаки, місцями концентрації змісту, можуть містити головну думку, лейтмотиви, найбільш емоційні моменти, авторську оцінку [див.: 127, с. 93–98]. Та важливим є й сам факт розриву. Розділ рядків, позначений рядом крапок, окрім того, що розмежовує два обірвані епізоди тексту, залишає між ними порожнє місце, яке може бути заповнене «живою мислю читачевою», як висловився Хвильовий у новелі «Редактор Карк» [див.: 209, с. 35]. Для психоаналітиків такі зупинки, пробіли, наділені особливим змістом, а тому увага приділяється не стільки тому, що є в тексті, скільки тому, що позначає відсутність, адже психоаналіз відшукує несвідоме автора, а «несвідоме є тою частиною конкретного трансіндивідуального дискурсу, якого не вистачає суб'єкту для відновлення неперервності свого свідомого дискурсу» [92, с. 28]. Зв'язне мовлення переривається близькістю істини: суб'єкт із легкістю розкажує про стороннє («пусте мовлення»), але торкнувшись сокровеного, наблизившись до істини несвідомого, він замовкає.

Оповідь у новелі «Я (Романтика)» обривається досить часто, що позначається рядами крапок та розмежуванням розділів. У цих розривах спостерігається певна закономірність, вони виникають тоді, коли оповідач торкається двох тем: матері й грози. Про можливі символічні значення образу матері вже згадувалося в попередніх розділах, натомість гроза може символізувати як тривожні часи революції й громадянської війни загалом, так і наближення особистої катастрофи «Я». Цікавим є й спостереження Н. Зборовської з цього приводу. Дослідниця вважає, що письменник говорить про дві грози: про першу – зі сходу, грозу як природне очищення, та про другу – з Росії, яка символізує імітацію оновлення через смерть [див.: 55, с. 284]. Попри можливість множини інтерпретацій цих образів, беззаперечним є те, що розказування історії уривається саме в ті моменти, коли оповідач наближається до її ключових тем, заради висвітлення яких і почав говорити.

Пролог новели – говоріння оповідача про свою матір і «загірну комуну». Коли воно досягає емоційного піку: «І мій неможливий біль, і моя незносна мука тепліють

у лампаді фанатизму перед цим прекрасним печальним образом» [209, с. 216], – виникає перший розрив, позначений рядом крапок. Оповідач пригадує свою історію з відстані певного часу, а отже, мати, про яку йдеться (реальна матір або ж символічне уособлення світлої частини душі, Батьківщини тощо), вже є знищеною, тому про неї важко говорити. Після мовчанки оповідь про матір продовжується, і поступово в неї «вривається» мотив громадянської війни, передвісниками якого постають «грим», «гул», «канонада», «гроза». Цей мотив поєднується з материнською темою («Мати каже: “Надходить гроза!” І я бачу: в її очах стоять дві хрустальні росинки» [209, с. 216]) і, досягнувши певного розвитку, також уривається. Спираючись на великий масив текстів Хвильового, герої яких переживають тугу за революційним минулим, логічно припустити, що й герой «Я» на момент розповіді вже не знаходиться у вирі воєнних подій, що цей період для нього також є «втраченим часом», а отже, болючою темою.

Мовлення відновлюється на початку першого розділу і, як і після попередньої паузи, починається з продовження тої теми, що спричинила зупинку. Чекіст довго й охоче розказує про свою жахливу роботу. Зміст сказаного викриває її нелюдськість, а також – сумніви й докори сумління, які переживає мовець. Утім його захоплення говорінням свідчить про те, що він відчуває маніакальне задоволення, характерне й для інших персонажів Хвильового, таких як чекістки Мар'яна («Заулок») або Майя («Повість про санаторійну зону»). Однак щойно монолог «Я» доходить до того, як він повертається додому, зустрічається з матір'ю і його опосідають думки про те, що вона також є ворогом, – виникає опір, бажання говорити зникає: «Але я вже нічого не думаю. Мою голову гладить тихий голубий сон» [209, с. 221].

Прикметно, що пролог і перший розділ містять досить щільний текст, який, як і належить прозі, заповнює більшу частину сторінки. У другому ж розділі «вільного», «білого» поля сторінки значно більше, що досягається переважно за рахунок густоти діалогів та зсувів кількох фрагментів. Так само, як і перший, він починається нервово-захопленим говорінням про громадянську війну й розстріли, а тоді раптово переривається при згадці про грозу як передчуття катастрофи: «Росте передгрозя: скоро буде гроза» [209, с. 221]. Після короткої паузи, позначеної рядом

крапок, оповідач знову повертається до улюбленої теми й навіть зізнається у своєму фанатичному захопленні службою в ЧК [див.: 209, с. 223]. Нове порушення оповіді відбувається з появою перед ним групи черниць, серед яких знаходиться і його мати. Цей епізод графічно виділено зсувом абзацу вправо. Оповідач знову нашттовхується на перепону та замовкає, момент упізнання матері відтягується завдяки використанню візуального прийому (ряду крапок). Окрім того, пауза тут має прагматичне значення: емоційно-сміслова затримка посилює враження від прочитаного. Так само рядом крапок, а також зсувом виділено абзац, у якому описано роздуми чекіста по дорозі додому після шокуючої події, роздуми над тим, що завтра він має вирішити долю власної матері так само, як усіх інших «ворогів». Лейтмотивом цієї лексії стає фраза «Я йшов у нікуди» [209, с. 225], а зсув, розташування її мовби «осторонь» від основного тексту, репрезентує розпач персонажа, його відстороненість від світу в цей момент. Як бачимо, один і той самий прийом – зсув абзацу вправо – у двох розглянутих випадках має різне значення: в епізоді з появою черниць із його допомогою підкреслюється ключовий, напружений момент, а в епізоді повернення чекіста додому – віддзеркалюється його пригнічений настрій.

Останній, третій, розділ, у якому описано центральну подію, відрізняється від попередніх ще більшою «розірваністю»: фрагменти, розділені рядками крапок, пробілами або – у деяких виданнях – рисками [див.: 204, с. 186], а особливо – зсуви речень і абзаців управо та в центр, речення, що починаються або закінчуються трьома крапками, – такі фрагменти зустрічаються в ньому значно частіше. За допомогою цього передається зрушення психіки оповідача, стан напівмарення. Таким чином, візуальне оформлення оприявнює закладену в новелі думку: замість того, щоб гармонізувати своє розколоте «Я», припинити боротьбу революційних і гуманістичних цінностей у власній душі, надавши перевагу першим, чекіст досягає ще більш глибокого розколу. Це підтверджує й остання фраза, виокремлена як підсумок рядом крапок: «тихі озера загірної комуни» залишаються недосяжними [див.: 209, с. 230].

Окрім візуальних прийомів, дослідники розглядають у тісному зв'язку з фрагментарністю письма прийом повтору. Так, наприклад, Борис Дубін, порівнюючи особливості фрагмента й повтору в Моріса Бланшо та Еміля Чорана, стверджує, що потяг до повтору зумовлюється саме особливістю фрагмента, характерного для таких письменників, як Шарль Бодлер, Фрідріх Ніцше, Еміль Чоран, фрагмента, сповненого «меланхолією, зневірою, тугою, хандрою» [див.: 45], а отже, мотивами, характерними й для Хвильового.

У текстах Хвильового простежується повторюваність сюжетів і мотивів, окрім того, більшість його новел від початку до кінця пронизані повторюваними фразами/фрагментами, оригінальними епітетами тощо. Науковці переважно наголошують на композиційному значенні цих лейтмотивів, на їхній ролі щодо збереження цілісності тексту з деформованою фабулою [див.: 3; 106; 138; 227–228].

Послідовник структурного психоаналізу С. Жижек розглядає повторювані мотиви як синтоми, тобто «як констеляцію означників (формула), яка фіксує певне ядро задоволення <...> – характерні деталі, які зберігаються й повторюються, не заключаючи в собі загального значення» [51, с. 120], і додає, що «така наполегливість, можливо, дає ключ до того, що мав на увазі Фройд, говорячи про “нав’язливе повторення”» [51, с. 120]. Дійсно, з точки зору психоаналізу організацію текстової реальності за законом повтору логічно пов’язувати із психічним явищем нав’язливого повторення (*der Wiederholungszwang*), яке, згідно із твердженням Ж. Лакана, покладається в основу світу символів як сукупності знакових систем, що регулюють відносини людини з суспільством [див.: 90, с. 299]. Відповідно, реєстр Символічного, за Лаканом, – «вимір сказування <...> де повторення – це закон» [91, с. 134].

Повторення загалом є важливою проблемою філософського дискурсу. Мислителі XIX і XX століть проголошують його визначальною категорією нової філософії й протиставляють пригадуванню, у якому древні греки вбачали сутність пізнання [див.: 67, с. 30–31]. На думку С. К’еркегора, повторення, на відміну від пригадування, має робити людину щасливою, оскільки спрямоване не у втрачене минуле, а в майбутнє: «Повторення змушує людину, пригадуючи, передбачати те,

що буде» [67, с. 7–8]. До цієї проблеми звертався й Ф. Ніцше [див.: 126]. Ж. Дельоз, аналізуючи категорію повторення у філософії Ніцше, вбачає в ній «безпосередній вияв волі до влади» [37, с. 21], суть якої розглядається мислителем як прагнення не отримати владу над об'єктом, а «надати бажаному “енну” владу, тобто виявити його найвищу форму завдяки вибірковій операції мислення у вічному поверненні, завдяки особливості повторення в самому вічному поверненні» [37, с. 21]. Таким чином, повторення постає шляхом до ніцшеанської «надлюдини».

Хоча К'еркегор співвідносить цей феномен з релігійним рухом, а філософія Ніцше відома як антирелігійна, у вченнях обох мислителів повторення постає метою та суттю свободи і є спрямованим у майбутнє. Психологія, натомість, розглядає повторення, у першу чергу, у зв'язку з досвідом минулого. З. Фройд у роботі «По той бік принципу задоволення» (1920) доходить до висновку, що «“нав'язливе повторення” варто приписати витісненому несвідомому» [198, с. 213], яке будь-що прагне «висловитися». Із цим пов'язане те, що людина у сновидіннях, фантазіях та розмовах частіше повертається не до моментів, у які переживала приємні відчуття, а до травматичних ситуацій. Необхідність повторення для несвідомого підкреслює й Ж. Лакан: «З боку витісненого, з боку несвідомого, жодного опору немає, а є лише прагнення себе повторювати знову й знову» [90, с. 453]. Отже, вибудовування автором повторюваних структур тексту варто розглядати як прояв несвідомих процесів у глибинних структурах психіки. Більш того, дослідники доробку Лакана стверджують, що категорія повтору безпосередньо пов'язана з пошуком Реального: «Саме у невдачі, збої, повторі потрібно шукати контури Реального» [94].

Якщо простежити побудову текстів Хвильового, то стає помітним, що повторювання елементів становить власну систему. Особливо чітко вона простежується в невеликих творах, до яких належить новела «Бараки, що за містом» зі збірки «Сині етюди» (1922) [208]. Уже саме її написання є повторенням, поверненням автора до переживань власного минулого: робота в бараках, подібних до описаних у тексті, є фактом, згадуваним Хвильовим у автобіографії [див.: 212, с. 833]. Сюжет новели побудований на дублюванні подій. Юхим та Мазій, робітники бараків на окупованій території, які мають щодня закопувати ще живими поранених

полонених, привезених із Німеччини, прочитавши підпільну листівку, вирішують убити німця. Більш того, Мазій конче хоче поховати його живцем у тому ж рову, у якому ховав співвітчизників. Задум чоловікам вдається, але їх одразу ж викривають і карають відповідно до вчиненого. Отже, текст має дві ключові сцени поховання живцем, друга з яких віддзеркалює першу, але зі зміненими позиціями учасників (до подібного дублювання ситуації зі зміненими позиціями учасників автор звертається й у пізнішій новелі «Подяка приватного лікаря», 1932 [207]). Відповідно до повторюваності, яка простежується в сюжеті, в оформленні «Бараків, що за містом» перевагу мають повторювані конструкції: слова, словосполучення, речення, абзаци. У класичному структуралізмі цим конструкціям відповідає термін «лейтмотив».

Другий розділ новели, який фактично є її початком (короткий перший є вступим, а сюжет зав'язується в другому), починається набором на перший погляд довільних описових фраз:

«Розсипається небесний дріб по даху і співають ринви одноманітну пісню в переливах легкого дзвону.

Тиха осіння ніч, коли темно, як сажа, а десь запізнівся невідомий птах улетіти на південь.

Над бараками лихтар примружив своє старече око, засльозився, з сумом дивиться на провалля, – біля города присіли бараки, а далі ховаються провалля, де навалено сміття з міських будівель, з помийних ям.

А цвинтар, що праворуч, зарився у стоси жовтого листя, і по коліна загрузли могильні верби...

Ну і прислухався Мазій – санітар барачний, і чути було – шарудять в листях мишенята дощовитої осені» [208, с. 127–128].

Саме ці фрази в різних варіаціях звучатимуть упродовж усього твору, підтримуючи його цілісність. Серед них уже на початку можна виокремити три близькі за значенням мотиви, які стануть провідними: дощу, осені та цвинтаря, а отже, смерті. Вони не є випадковими, а займають важливе місце в усьому корпусі текстів Хвильового. Наскрізність похмурих мотивів є цілком виправданою з точки зору психоаналізу. Людина відчуває гостру внутрішню потребу постійно

повертатися до певних моментів свого життя, причому, як зазначалося вище, частіше вона звертається не до здійснених бажань, а до тих, які не вдалося реалізувати, до питань, на які не було знайдено відповіді: «Виявляється, що в людини перевагу отримує форма невдала. Суб'єкт повертається до задачі тим напевніше, чим більше вона незавершена, пам'ятає невдачу тим краще, чим гостріше вона була пережита» [90, с. 128].

І Фройд, і Лакан погоджуються з К'еркегором, який у книзі «Повторення» (1843) доводить, що повторення існує в першу чергу як категорія мислення, а в матеріальній реальності є неможливим. На неможливості цілковитого повторення наголошує й Ж. Дерріда, інтерпретуючи психоаналітиків: «Варто лише повторенню просто відтворити будь-що йому попереднє, як воно стає настирливим <...> як воно підставляє себе на місце предтечі» [38, с. 548]. Отже, повторення завжди передбачає певну зміну, варіацію. Кожне відтворення проблеми, до якої повертається суб'єкт, відкриває інший спосіб її розв'язання і стає, у свою чергу, новим предметом повторення задля віднайдення інших способів. Кожне повернення до ситуації невдачі передбачає її відтворення, перенесення в теперішній час та її змінювання. Лакан стверджує: «Те, що в аналітичному досвіді називають вторгненням минулого в теперішнє – <...> це завжди навчання когось, хто наступного разу вчинить краще. І якщо я кажу, що наступного разу він вчинить краще, то вся справа в тому, що наступного разу йому варто вчинити зовсім інакше» [90, с. 127]. А отже, «інакше» аж ніяк не означає «правильно». Для письменника «кимось», хто в площині текстової реальності має повторно переживати ситуацію й кожного разу «чинити інакше», тим самим шукаючи вирішення центральних у психічному житті автора проблем, цілком закономірно є персонаж. Однак таке ж відтворення-зміна відбувається й на лексичному та синтаксичному рівнях. У текстах Хвильового привертає увагу, що навіть синтаксичні конструкції рідко повторюються дослівно, постійно варіюються.

Другий розділ «Бараків, що за містом» завершується віддзеркаленням початкової фрази: «...А за дверима ринви співали одноманітну пісню в переливах легкого дзвону» [208, с. 131]. Наступна варіація цієї ж фрази звучить і під кінець

третього розділу: «...Тільки ринви співають пісню в переливах легкого дзвону» [208, с. 135]. Обидва ці розділи описують приготування Юхима й Мазія до нічної операції.

Четвертий розділ присвячено здійсненню плану. Із розвитком сюжетної лінії змінюються й лейтмотиви. Зображення виконання головними героями свого задуму супроводжується постійним згадуванням завулків: коли чоловіки рушають «на діло», «від бараків відходять захмарені заулки» [208, с. 136]; зв'язаного німця тягнуть «по вулиці, а потім по заулках» [208, с. 139]. Наполегливо повторюється, що під час руху до цвинтаря «крюкає» багно: «Витяг з багна ногу, – багно крюкнуло» [208, с. 137]; «Мазій брав саженні кроки і знову багно крюкало» [208, с. 137]. Неодноразово в тексті звучить і словосполучення «труповий дух», який іде і від бараків, і від санітарів. Завершення справи стає точкою, у якій сходяться всі лейтмотиви, що супроводжували цю частину тексту:

«...Повернулись захмарені заулки.

Крюкало болото.

Підступали бараки і важкий труповий дух» [208, с. 139].

Перші слова п'ятого, заключного, розділу, який уміщує події після кульмінації (убивства німця): «Дош ущух» [208, с. 140], – це фраза, що відображує розвиток заданого на початку мотиву дощу. Її ж варіацією закінчується перша частина цього розділу, присвячена викриттю вбивць та їх засудженню до страти: «Дош знову вщух» [208, с. 142]. У фіналі ж новели, перед самою розв'язкою, окреслені на її початку лейтмотиви, уже в зміненій формі, повторно сходяться в одну точку:

«Не чути було, як співали ринви одноманітну пісню в переливах легкого дзвону.

А збоку шаруділи в листях мишенята дощовитої осені.

Крізь туман бараків майже не видно. Видно постаті край ями.

Верби уходять за місто до провалля, де умирає літо» [208, с. 126] (У пізніших виданнях останнє слово – «тіло»).

Завершують новелу сцена страти Юхима та Мазія, яка віддзеркалює сцену вбивства німця, і варіація центрального лейтмотиву п'ятого розділу: «...Дощ знову вщух...» [208, с. 143].

Отже, початок новели є концентрацією її майбутніх лейтмотивів. Кожен розділ, кожен етап історії починається й закінчується певною визначеною фразою або ж її варіацією. Завершення всього тексту також певною мірою віддзеркалює його початок шляхом повторного сходження лейтмотивів у одну точку, що створює враження руху по замкненому колу.

Подібна стратегія побудови простежується і в інших зразках малої прози Хвильового, зокрема в новелі «Елегія» (1924). Цей твір теж починається скупченням фраз, які є вираженням певних мотивів, що проходять через увесь текст: гниття («У грудні згнила зима, і тихий степовий городок знітився в облозі мовчазних нерухомих хмар...» [209, с. 160]), сакральний мотив («Цього року старожили не бачили різдвяних зір, бо небо стояло в сірій сорочці будня» [209, с. 160]), тема минулого («... А прийшов він [газетяр] восени, коли було прозоро, коли за кварталами пахли гречки...» [209, с. 160]). Ці мотиви розширюються, варіюються й переплітаються впродовж усього тексту. Відокремлюючись від мотиву минулого, постає мотивплинності часу, виражений у рефренах «Так ріс час» і «місяці, роки, тисячоліття» [див.: 209, с. 162, с. 164]. Подібно до композиції «Бараків, що за містом», ближче до кінця тексту мотиви знову сходяться, як і на початку, але – у зворотному порядку: «Старий газетяр прийшов в городок восени <...> І згнила зима» [209, с. 163]. Подібні закономірності побудови новели «Солонський яр» (1922) свого часу констатував Г. Майфет: переплетіння центральних лейтмотивів упродовж твору та їх сходження «в фінальну пляму новели» [106, с. 102]. Отже, рух по колу більш або менш виразно простежується в більшості творів Хвильового.

Так само, як і розглянуті вище тексти, несвідоме в теорії структурного психоаналізу постає замкненим у коло, а саме – у коло дискурсу, мовлення. Лакан наголошує, що «несвідоме – це дискурс Іншого», але «не дискурс абстрактного іншого, іншого члена двійці, зі мною зв'язаного або навіть мною поневоленого, це дискурс контуру ланцюга, у який я виявився включеним» [90, с. 133]. Унаслідок

того, що суб'єкт є лише однією з ланок «ланцюга» загального дискурсу, він приречений відтворювати помилки своїх батьків, своїх попередників та, пропустивши через власне сприйняття й викрививши дискурс, отриманий від них, передавати наступникам: «Комусь іншому я зобов'язаний передати проблему життєвої ситуації, у вирішенні якої і на нього чекає обов'язкова невдача; дискурс біжить, таким чином, по замкненому контуру, котрий із однаковим успіхом може включати сім'ю, гурток, табір, націю або півсвіту» [90, с. 133]. Повторення стає не лише відтворенням індивідуальних переживань, а й поверненням до питань, які ставилися попередниками, до невдач цих попередників. Про це доцільно говорити в контексті прочитання Хвильового, оскільки однією з важливих рис його ідіостилу є інтертекстуальність, постійне звернення до сюжетів та образів відомих письменників. Таку особливість творчості можна віднести до означеного вище різновиду повторення.

Говорячи про несвідоме суб'єкта як дискурс Іншого, варто брати до уваги, що Лакан визначав Іншого як «місцеперебування істини» [91, с. 56]. Інший – це той, до кого звернене мовлення суб'єкта, а отже, це той, у кому суб'єкт вбачає знання істини й від кого сподівається її почути. Відповідно, повторення пов'язане з категорією істини: «Кругообіг буде постійно відбуватися навколо істини: до істини. У цьому й полягає причина й наслідок кола» [38, с. 728], – зазначає Жак Дерріда у своєму аналізі відомого семінару Лакана за новелою Е. По. Однак питання сутності істини, яка стає причиною вічного руху несвідомого по колу як для людини загалом, так і для конкретного письменника, є проблематичним.

Відчутно виражена тенденція до повторення розглядається також і як один із симптомів неврозу [див.: 123]. Невротичні симптоми, такі як тривожність, похмурий настрій, замкненість, швидка втомлюваність, головні болі, нав'язливі думки та ідеї, невизначеність або суперечливість у діях [див.: 123] тощо, помітні в більшості персонажів Хвильового. Не винятком є й новела «Бараки, що за містом». Мазій, один із головних героїв, постає замкненою, похмурою й мовчазною людиною («Мазій думає недовго, і вже гудить голосом польової порожнечі...» [208, с. 128]; «Баньками з безоднь виблискує» [208, с. 132]; «Мовчить. Як пугач» [208, с. 134]).

Він нікому не розкриває, що в нього на думці, і лише у вирішальний момент несподівано й категорично ставить Юхимові свою вимогу: «Живого заріємо <...> Не хочеш, то я піду додому. Не буду й руки каляти» [208, с. 138]. Категоричність бажання неодмінно закопати німця живцем виказує не спонтанність рішення, а obsesivність цієї ідеї. Тривожність Юхима дається взнаки в інший спосіб, більш подібний до істеричного. Він не може приховати страху, тому постійно бадьориться. Його фрази, звернені до напарника, на зразок «Ну, держись, Мазію! Пасмотрим твою ухватку» [208, с. 127] або «Ну, тепер прояви себе» [208, с. 137], мотивовані радше бажанням здаватися хоробрим, аніж сумнівами в Мазієві. Юхим дивиться «непевно» [див.: 208, с. 128], багато говорить, в основному – про речі, що не стосуються справи, переживає, щоб «вийшло все в акурат і нікторої зміни <...> не було» [208, с. 128].

Фройд припускає, що невротичні захворювання є «втечею» від невирішеного внутрішнього конфлікту у хворобу [див.: 197]. Згідно з психоаналізом причиною неврозу стає фіксація лібідо на певному травматичному моменті або ж, навпаки, на щасливому періоді життя: «Невротик застрягає десь у своєму минулому <...> це період минулого, коли його лібідо не було позбавлене задоволення, коли він був щасливий» [197, с. 368]. У випадку Хвильового, імовірно, у першу чергу мала місце фіксація на подіях революції та громадянської війни, що переживалися водночас і як травматичні, і як радісні. Оскільки повернення до травматичних моментів у вигляді переносу й нового їх переживання є запорукою психоаналітичного лікування, то й творча діяльність постає свого роду аналітичною терапією, що допомагає авторові заново пережити ці моменти, переносючи свої почуття на персонажів, і знайти вирішення ключових конфліктів.

Утім внутрішні причини звернення до повторів у мовленні та на письмі не обмежуються психопатологією. Якщо, як було сказано вище, невдача стимулює потяг до повторення й сама постійно повторює себе, то має існувати певна початкова невдача, відтворенням якої постають усі наступні. До сутності цієї первинної невдачі наближається Фройд, намагаючись узгодити принцип нав'язливого повторення з принципом задоволення, згідно з яким організм, у разі

виникнення будь-яких збудників, прагне звести їх до якнайслабшого ступеня. Із цього твердження випливає, що людина несвідомо прагне до досягнення стану неживої матерії, адже лише їй властива повна відсутність збудження, і це, відповідно, дає змогу говорити про психічний феномен потягу до смерті. Фройд під цим терміном має на увазі не лінійний рух до логічного завершення життя в майбутньому, а «наявність у живому організмі прагнення до відновлення якого-небудь попереднього стану, що під впливом зовнішніх перешкод жива істота змушена була залишити» [198, с. 229]. Таким чином, уже у Фройда прочитується ідея, пізніше розвинута Лаканом у його теорії про реєстр Реального як досвід первинної цілісності суб'єкта в материнському лоні. Саме в прагненні повернення до недоступного Реального Лакан вбачає істину бажання суб'єкта й мету його уявно-символічної діяльності.

Тенденція регресії до Реального у Хвильового пов'язана з мотивом смерті, що є провідним і в «Бараках, що за містом», і у творчості письменника загалом. У заключній частині новели, яка аналізується, двічі з певними відмінностями повторюється: «...Всяка буває смерть, і буває, коли від неї смердить трупами» [208, с. 143]. Ці слова передбачають, що існує й інша смерть, приємна, з очікуванням відродження, а отже, умирання сприймається як спосіб повернення до пренатального стану. Таке розуміння смерті простежується в деталях різних текстів письменника. Так, наприклад, головний герой новели «Елегія» помирає перед святом Великодня, Воскресіння Христового; анарх («Повість про санаторійну зону») гине у воді, яка, як відомо, є середовищем ембріона. На відміну від трупного запаху, яким «смердить» смерть у «Барках, що за містом», запахом-символом смерті-відродження у Хвильового постає чебрець. У текстах письменника запах цієї рослини невідривно пов'язується з могилами [див.: 209, с. 113, с. 163, с. 401], а промовисті цитати з «Арабесок» дозволяють зрозуміти оптимістичне наповнення символу: «Коли я умру і на моїй могилі ви положите пучок чебрецю – знайте: я воскрес» [209, с. 211]; «Вона затулила рану жмутком духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя» [209, с. 207]. Саме з циклом «помирання – відродження» пов'язують дослідники феномен нав'язливого повторення: «Якщо стан, який був

залишений організмом, є нежиття, то метою існування є повернення до нього, чи радше постійне повторення неіснування – існування, вмирання – відродження» [218, с. 97].

Отже, «ланцюговий контур мови» [90, с. 124], про який говорить Лакан, є передусім контуром утраченого Реального. Воно є тим цінним об'єктом, що прирівнюється до особистісної істини й знаходиться в центрі кола дискурсу. Суб'єкт раз у раз здійснює спроби «знову віднайти об'єкт, повторити об'єкт» [90, с. 147]. Оскільки ж повторення завжди передбачає зміну, постійно змінюється й об'єкт, на який воно спрямоване, завжди залишаючись недоступним: «Біда тільки в тому, що об'єкт, котрий суб'єкт зустрічає, ніколи не виявляється тим самим. Іншими словами, суб'єкт безперервно породжує об'єкти-замінники» [90, с. 147].

Повтор загалом є поширеним літературним прийомом і серед інших, особливо модерних письменників. Щоправда, у більшості текстів сучасників Хвильового використання повтору має дещо відмінні стратегії. Найчастіше повторюються один-два лейтмотиви, що підкреслюють провідну думку. Утім існують і тексти, побудовані за тією ж «схемою кола», що й багато новел Хвильового. До таких можна віднести, зокрема, «Блакитний роман» Гната Михайличенка (1919) [див.: 117]. Практично кожен розділ цієї поезії в прозі, пронизаний варіаціями свого лейтмотиву, ним розпочатий і закінчений, становить модель замкненого кола. Загальне велике коло утворюють «Інтродукція» й останній, за винятком епілогу-посвяти, розділ «Блакитні душі», що дзеркально відтворює лейтмотиви «Інтродукції». Така структурна побудова тексту дозволяє припустити в автора аналогічні до розглянутих вище несвідомі мотиви пошуку Реального.

Попри те, що Реальне є недосяжним, за посередництвом Символічного – у мовленні – шляхом наполегливого повторення, людина може хоч якоюсь мірою до нього наблизитися, окреслити місце, де воно мало б знаходитися (тобто те коло питань, яке тісно з ним пов'язане), щоб знову віддалитися від нього. Можливість досягти невимовну істину, лише вдаючись до її оминання, відчували вже представники раннього романтизму, згідно з естетичними поглядами яких «обхід на шляху до смислу відкриває той простір, у якому може проявити себе абсолютне,

незважаючи на те або саме тому, що воно не висловлюється й не може бути висловленим» [195, с. 25]. Таким чином, фрагмент, поряд з іронією, алегорією й жартом, є своєрідним способом віднайдення Реального, того, що не називається: ці прийоми «вказують на те, що мається на увазі, через напругу, яка виникає між означниками за посередництвом суперечностей, логічних стрибків, протиставлень та непрямих позначень» [195, с. 26]. Контури, які є «місцем наявності відсутності» [38, с. 730], є й місцем проявлення істини. Для письменника контур його Реального окреслюється колом найчастіше повторюваних у текстах тем і мотивів, а отже, певних травматичних переживань.

Як бачимо, формально-стильові особливості текстів Хвильового пояснюються характерним для модернізму пошуком нових форм («Старою формою не хочеться писати» [212, с. 842], – зазначав Хвильовий у листі до М. Зерова), які органічно відображали б внутрішній світ невротичної, «розтріпаной», «розхристаної», «м'ятежної» особистості й відповідали б максимі щодо «бунту проти логіки». Відмова від системи й мінливість пошуку – найважливіші, за М. Бланшо, чинники фрагментарності – характеризують і постать Хвильового. Проте фрагментарне мовлення для Бланшо все ж є самодостатнім і повним, його «уламки» не відсилають до якогось первинного розколотого цілого [див.: 11].

Дещо подібне спостерігає й І. Калінін у формалістів: «У їхній творчості руїна не відсилає до втраченого цілого, а сама є об'єктом бажання» [66], вона «повертає цілому його форму, що стерлася, тому тут немає місця для меланхолії, яка розглядає руїну як образ довгого, але безрезультатного шляху до автентичного витоку» [66]. У Хвильового ж присутні відсилання до безповоротно втраченого цілого вже в самому змісті його фрагментарних текстів. Письменником постійно прописується тема власного «Я» людини, яке, первісно будучи цілісним, розколалося на частини. Найбільш відкрито вона акцентується в новелі «Я (Романтика)» та в памфлеті «Камо грядеши» (1925). Прагнення до цілісності знайшло відображення й у мрії Хвильового про створення роману. Жанрові форми роману й малої прози розглядаються деякими дослідниками як вияви протилежних тенденцій: фрагментарності й цілісності. Так, наприклад, Василь Костюк називає популярність

малої прози наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. «жанровим наслідком фрагментаризму», який «віддзеркалює зміни суспільної свідомості» [76, с. 9]. Романна ж форма вимагає достатньої цілісності й зв'язності. Тенденція до досягнення цілісності через фрагмент зближує письмо Хвильового з романтичним розумінням фрагментарності. Дослідники зазначають, що в романтичному світовідчутті фрагмент «постає <...> зародком або проектом об'єктивного цілого, що перебуває в процесі становлення» [45], його «символічним прообразом» [45].

Хоча Хвильовий був визнаним майстром короткої новели, у його текстах міститься чимало вказівок на те, що ідеальною формою й метою своєї письменницької діяльності він уявляв роман: «Мій сюжетний любовний роман “Вальдшнепи” буде в третьому томі» [209, с. 17]; «...з тієї книги, що “Сині етюди”, яких, етюдів, я вже ніколи, ніколи не буду писати, бо я пишу – роман» [209, с. 202]; «Я можу бути автором тільки одного твору, який хочу написати через багато років і до якого я дійду, очевидно, через етюди» [209, с. 17]. Це прагнення письменника відчували й критики, які передбачали «художньо-монументальну будову» [228, с. 44] Хвильового ([див. також: 10, с. 163; 98, с. 11; 110, с. 59]).

Попри те, що згадки про написання великого епічного твору в художній прозі письменника позначені іронією, існують і об'єктивні факти, що підтверджують його тяжіння до романної форми. Це, насамперед, початок роману «Іраїда» та вціліла перша частина роману «Вальдшнепи», які засвідчують серйозну роботу автора над великою прозовою формою. У листуванні Хвильовий згадує про кілька написаних розділів задуманого роману «Ярмарок в країні голубих диліжансів» [див.: 212, с. 853], а в передсмертній записці – про незакінчений роман, який він знищив нібито задля того, щоб знайти в собі сили зробити фінальний постріл [див.: 151, с. 185], чим провів паралель між романом і власним життям. Промовистою є й назва першої прозової збірки Хвильового «Сині етюди», оскільки етюд в образотворчому мистецтві є замальовкою з натури, за якою створюватиметься майбутня картина. Таким чином, цією назвою письменник підкреслює, що розглядає свої етюди, кожен із яких, незважаючи на фрагментарність, все ж є самодостатньою художньою цілісністю, лише як ескізи до іншого, великого цілого або ж як його фрагменти.

Отже, аналіз назви підтверджує щирість репліки зі «Вступної новели» про шлях до «одного твору» через етюди. Інше підтвердження дає спостереження над еволюцією стилю Хвильового. Як зазначав А. Любченко, письменник сам укладав тритомник своїх творів у такому порядку: від текстів, яким характерна «навмисна стилістична неохайність» [103, с. 67], до більш спокійного, урівноваженого викладу.

Зі сказаного вище можна припустити, що, вдаючись до малої прози й фрагментарного письма, яке відображає стан нестабільного Его, Хвильовий все ж прагнув дійти до романної форми як образу цілісності й гармонії. Психоаналіз вважає таке поєднання протилежних тенденцій, тобто руйнування заради відтворення цілісності, закономірним: «Прагнення до єднання <...> виявляється завжди лише в сполученні з тенденцією протилежною, тенденцією до руйнування, розриву, розсіювання» [90, с. 118]. Однак помилковим було б вбачати у Хвильового бажання повернутися до традиційного письма, проти якого він повставав на початку творчої діяльності, бо, руйнуючи усталений еталон, він прагнув оновити його, створити власну ідеальну форму.

Варто додати й те, що в епоху Хвильового цілісність монологічного роману вже була зруйнована, а орієнтирами самого письменника, як видно з його творів, були романи Федора Достоєвського, які прийнято називати «поліфонічними», «орнаментальні» романи Андрія Белого тощо. Отже, сприйняття великої епічної форми як символу цілісності доцільно розглядати як чергову ілюзію «розколотої» особистості.

Утім створити велику епічну форму письменнику так і не вдалося: навіть завершеність «Вальдшнепів», друга частина яких, як відомо, була опублікована, підлягає сумніву, оскільки немає свідчень, які б підтверджували, що вона є останньою, а серед документів ГПУ наявні матеріали, згідно з якими передбачалася й третя: «3-ю частину роману Хвильовий вишле з-за кордону» [151, с. 86] – значиться в анонімному коментарі до другої частини «Вальдшнепів». Зважаючи на психологічну причину прагнення до форми роману як образу цілісності, той факт, що всі романні спроби Хвильового залишилися незавершеними, може пояснюватися невдачею письменника в досягненні душевної гармонії.

Висновки до розділу 4

Метою символічної діяльності людини є осмислення нею власної історії, розкриття істини Реального. Утім у процесі цієї діяльності фантазія суб'єкта зіштовхується із системою мови («я-ідеал») і мусить керуватися її законами. У сфері символічного й сам автор стає символом, іменем, яке викликає в читача певні очікування. Аналіз псевдонімів Хвильового в контексті його творчості дозволяє зробити висновок про наявність у письменника прагнення створити нову ідентичність, позбувшись нав'язаної «Іменем Батька» (культурою й традицією), що насправді виявляється відмовою заради оновлення й збагачення. У художньому зображенні власного образу Хвильовий найчастіше вдається до іронії, зокрема до самоіронії й так званої «гри в простака», до «пустого мовлення» як захисного механізму, а також до експресивного письма, емоційно забарвленої лексики, завдяки чому в самообразі поєднуються щирість і містифікація.

Психічна реальність письменника в символічному просторі оформлюється й трансформується за допомогою різноманітних художніх засобів. Слово само по собі вже є метафорою, що заміщує певний феномен імагіонального порядку. У свою чергу, воно асоціативно породжує безліч нових образів та значень на основі метафоричного й метонімічного зв'язків. Очевидно, саме цю властивість слова Хвильовий називав його «запахом».

Формально-стильові особливості, фрагментарність письма Хвильового теж зумовлені особливостями його психіки. Нестандартне візуально-графічне оформлення більшості новел письменника підкреслює «розколотість» особистості епохи модернізму. Композиційний прийом повторення співвідноситься з психічним феноменом *der Wiederholungszwang* і окреслює контур прихованого Реального, тобто коло найбільш болючих проблем автора. А інтегративна телеологія на Символічному рівні знаходить відображення в тяжінні до великої романної форми як образу ідеальної цілісності й повноти.

ВИСНОВКИ

Досвід вивчення феномена Миколи Хвильового, попри тривалу перерву, зумовлену політичними чинниками, є досить великим і глибоким. Значущість, багатогранність і неоднозначність постаті спричинила те, що Хвильового розглядають не лише як письменника, а і як громадського діяча й мислителя, часто вдаючись до міфологізації, причому у двох цілковито протилежних напрямках: творення образу національного героя або ж чекіста-вбивці. Проте найбільше студій присвячено саме художній прозі. Серед них окреме місце посідають психоаналітичні дослідження, автори яких вдаються до класичного фрейдівського методу або ж синтезу різних психоаналітичних концепцій. Попри це, у жодному разі не можна сказати, що проза Хвильового вже вичерпно досліджена, адже справді глибокі, вартісні тексти є джерелом для нескінченного прочитання, а застосування сучасних методик відкриває нові грані бачення та невирішені питання.

Структурний психоаналіз Жака Лакана приділяє особливу увагу тим проблемам, які найбільш чітко прописуються Хвильовим: розколотості суб'єкта і його прагненню до цілісності, а також винятковій ролі слова в людській реальності. Сприйняття ідей філософа аж ніяк не є однозначним, однак, попри це, вони стали основою багатьох найбільш популярних нині напрямків досліджень мистецтва. Застосування цих ідей до літературознавства зумовлює оригінальні, несподівані інтерпретації текстів, про що свідчать численні роботи зарубіжних науковців. Не так давно до доробку Лакана почали звертатися й в Україні (у тому числі й задля вивчення Хвильового), але теорія французького філософа розглядається вітчизняними літературознавцями не як повноцінна інтерпретативна стратегія, а як доповнення до інших психоаналітичних методик. Тож зразків системного лаканівського аналізу творчості Хвильового наразі немає.

Ж. Лакан розвиває думку З. Фрейда про несвідомі порухи людської душі як джерело творчості, відводячи центральне місце серед них прагненню віднайти себе, цілісний образ свого «Я». Цей процес відбувається на двох рівнях: Уявному (дзеркальному) й Символічному – і є спрямованим на відкриття Реального, істини

свого бажання, а отже, на самопізнання. Навколишня реальність в Уявному реєстрі трансформується в реальність фантазматичну, а в Символічному (у сфері мови) неодмінно зазнає вторинної трансформації, адже в його межах мовець звертається до знаків – слів – та специфічних механізмів їхньої взаємодії, відмінних від механізмів Уявного. Згідно з теорією структурного психоаналізу означник ніколи не відповідає означуваному, бо він завжди є чимось ширшим. Відповідно, щойно поняття стає вимовленим, взаємодію образів змінює й розширює чиста взаємодія символів, а отже, текст постає результатом поєднання дзеркальної (уявної) й мовної діяльності суб'єкта, зображує уявні конструкції, деформовані як свідомо, так і за рахунок автономного функціонування мови.

Уявний (дзеркальний) рівень текстів Хвильового розглянуто через зображені в них абстрактні ідеї, образи, теми й мотиви. При уважному прочитанні можна зробити висновок, що всі вони підпорядковуються телеології поєднання «розколотого Я» в цілісність, що відповідає тезі Лакана про те, що психічну реальність людини на дзеркальному рівні центрує уявлення про своє власне Его, а також побудова конструкту «ідеалу-я».

Структурно-психоаналітична інтерпретація дозволяє пов'язувати мотив матеревбивства, який займає важливе місце у творчості Хвильового й викликає чимало суперечок і звинувачень, із процесом формування Его. Розрив із матір'ю символізує первинну втрату комфортного середовища, Реального, що дає поштовх до формування особистості, її соціалізації й зумовлює перманентне прагнення відновити втрачену єдність. Персонажі Хвильового йдуть з рідної домівки, дистанціюються від матері, навіть убивають її задля того, щоб отримати можливість самостійно творити себе й світ навколо. Тим не менш творення нового світу, як і уявна конструкція Его, є лише ілюзіями, і ці персонажі підсвідомо відчують прагнення повернутися до начал, що знаходить своє вираження в багатьох деталях текстів.

Головні герої Хвильового, наділені рисами автора, імена історичних і культурних діячів, а також персонажів відомих художніх творів, які згадуються в його текстах, відображають процес дзеркального формування «ідеалу-я»

письменника шляхом ідентифікацій з іншими/Іншими, проекції власного внутрішнього світу на них та інтродукції тих рис, яких авторіві бракує і носіями яких є певні історичні/культурні образи. Таким чином, інтертекстуальність Хвильового є не лише грою з «уламками культури» або засобом висловити певні ідеї, а й наділена екзистенційним сенсом.

Одним із центральних образів Хвильового є «загірна комуна» як мета й стимул діяльності для героїв більшості його творів. Нечітка окресленість цього поняття дозволяє говорити про нього не як про логічно побудовану політичну утопію, а як про ілюзію, фантазматичний об'єкт, а про самого письменника – як про людину, яка, попри зацікавлення в культурному та політичному житті країни, все ж керувалася більше емоціями, аніж логікою. В основі фантазму знаходиться втрата Реального та підміна прагнення повернутися до нього певним уявним об'єктом, агальмою, досягнувши якої, суб'єкт сподівається отримати бажану цілісність. У межах суб'єктивної реальності Хвильового в ролі агальми й постає локус «загірної комуни», ідеальне місто або країна, у якій людина досягає гармонії своїх думок та почуттів, а також відчуття потрібності Іншому, єдності зі світом. Особливістю осмислення «загірної комуни» є те, що частина персонажів Хвильового вбачає її в майбутньому, інша ж частина усвідомлює справжню природу фантазму: його мета – Реальне як відчуття цілісності й повноти життя – є прагненням повернутися до певного первинного стану. Ототожнення своєї мрії з точкою в минулому, а саме: з періодом революції та громадянської війни, що сприймається як «утрачений рай», – стає причиною депресивного й суїцидального станів таких персонажів.

Особливості психічної реальності письменника, його уяви стають доступними для розуміння лише за посередництва мовлення, але система мови не лише втілює, а й видозмінює їх. На відміну від Уявного, у якому центральне місце в процесі формування Его займає «ідеал-я» (образ власної цілісності, змодельований за зразком іншого), у Символічному головну роль відіграє «я-ідеал», поняття, близьке до Лаканового Іншого та Фройдового Над-Я: сила закону, традиція, а отже, власне мова, оскільки все, що регулює суспільні відносини, ґрунтується на мові.

У площині Символічного деформується саме «Я» письменника: біографічний автор перетворюється на автора концептуального, на певний символ. Важливе значення в цьому процесі має заміна імені псевдонімом, характерна для багатьох митців. Структурно-психоаналітичний підхід дає змогу розцінювати жест псевдонімізації Хвильового як відмову від біографічного «Я», символічну смерть задля створення у вимірі творчості іншого себе. Кожен із псевдонімів, які змінював письменник у процесі пошуку ідеального творчого імені, наділений власним значенням: вони відображають уявлення автора про «ідеал-я» та несуть інформацію про Іншого, до якого будуть спрямовані тексти, підписані цими іменами. З іншого боку, у зміні ранніх псевдонімів Хвильового («Дядько Микола», «М. Тростянецький», «Стефан Кароль») простежується прагнення звільнитися від впливу «Імені Батька» – батьківської культурної традиції – та влитися в західноєвропейську. Утім остаточний вибір псевдоніма свідчить не про відмову від рідної традиції: стратегія псевдонімізації Хвильового є своєрідним «скасуванням-збереженням», прагненням поєднати різні культурні традиції задля збагачення власної.

Ще одним способом перетворення свого «Я» на символ є конструювання образу автора. Хвильовий репрезентує себе, вдаючись, у першу чергу, до іронії та емоційно забарвленої лексики. Застосування іронії до автокоментаря у світлі структурного психоаналізу постає одним із способів, що дозволяє перебудувати власне «Я» відповідно до уявлення про ідеал, висміюючи при цьому певні свої вади в площині текстової реальності. З іншого боку, іронія функціонує як захисний механізм, що допомагає автору приховувати й висловлювати «між рядків» свою істину, стверджувати й заперечувати її водночас. Звернення ж до експресивно забарвленої лексики створює оманливе враження щирості, сповідальності, утім таке звернення теж позначене іронією. Хвильовий акцентує лише певні свої риси, позиціонує себе як людину психічно неврівноважену та ексцентричну, «хімерну» й водночас – сильну, енергійну й вольову. Це планомірно створене письменником уявлення про себе знайшло відображення й у спогадах сучасників та в роботах критиків, що сприяло міфологізації його постаті.

Уявний світ письменника деформується мовою, кожен образ, переведений у слово, незалежно від авторських інтенцій, змінює й розширює своє значення за рахунок полісемії слів, а також таких тропів, як метонімія і метафора. «Запах слова» Хвильового є метафорично-метонімічним конструктом, що відображає в тексті особливості асоціативного мислення письменника і його світовідчуття. Так, наприклад, протистояння образів «городка» й «города» в новелі «Арабески» як минулого та майбутнього, традиції і новаторства, є відображенням внутрішніх суперечливостей автора – між провінційністю/цивілізацією, прихильністю/відразою до традиції, прекрасним/потворним, силою/слабкістю, прагненням абсолютної свободи й реальними можливостями тощо. Метафора ж «синього вечірнього города» є відповідником центрального фантазму Хвильового – «загірної комуни». Дослідження асоціативних рядів, які наводить письменник у багатьох текстах, дає підстави зробити висновок про те, що вони лише на перший погляд є алогічними, а домінування метафори як основного засобу трансформації реальності дозволяє віднести письмо Хвильового до невротичного дискурсу.

Індивідуальний стиль кожного письменника зумовлюється психічною організацією автора та є індикатором особливостей його внутрішньої реальності. Ідіостиль Хвильового найперше характеризується уривчастістю, фрагментарністю. Фрагментарне письмо постає із заперечення цілісності, логоцентризму, порядку, хоча зовні «роздроблений» текст усе ж утворює власну єдність. Фрагментарність яскраво простежується як у внутрішньому, так і в поверхневому пластах тексту. Візуально-графічне оформлення підкреслює основний посил твору й виражає особливості особистості митця та його спосіб мислення. Характерні для Хвильового розриви, зміщення слів, рядків і абзаців управо, використання великої кількості розділових знаків, зокрема тире, часто всупереч загальноприйнятим пунктуаційним нормам, відображають сутність психічної реальності письменника, стан «розколотої» особистості й динаміку постійних шукань та змін. Окрім того, текстова реальність Хвильового вибудовується за законом нав'язливого повторення, *der Wiederholungszwang*. Ця особливість письма, найбільш притаманна митцям-модерністам, людям невротичного складу, безпосередньо пов'язана із проблемами

екзистенційного порядку. У творах Хвильового спостерігається повторення як відтворення циклічного переходу від життя до смерті й повторного народження. Таким чином, навіть у самій архітектоніці тексту не можна не спостерегти симетрії лейтмотиву та волі до здобуття втраченого Реального.

Хвильовий обирає фрагментарне письмо, співзвучне натурі романтика революції, інтуїта, емоційної людини з нестабільною психікою. Тим не менш письменник неодноразово натякає, що вбачає вершиною свого творчого шляху текст іншого плану: роман, велику цілісність, яка б поєднувала й упорядковувала фрагменти «розколотого» дискурсу. Такий феномен пояснюється прагненням «розколотої» особистості до інтеграції частин власного Его: досконалий роман мав би уособлювати образ внутрішньої єдності, відображати особистість автора, яка подолала внутрішні протиріччя. Утім таке уявлення про роман варто розглядати радше на рівні ілюзії, адже в дійсності в часи Хвильового відбувалося руйнування монолітної романної форми. Таким чином, написання роману як модус символічної діяльності постає відповідником фантазму «загірної комуни», агальми, що центрує уявний, дзеркальний світ письменника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Автор і герой у структурі новели Миколи Хвильового / Віра Агеєва // Слово і час. – 1993. – № 12. – С. 3–9.
2. Агеєва В. Елегія для безгрунтовних романтиків / Віра Агеєва // Агеєва В. Апологія модерну : обрис ХХ віку. – К. : Грані-Т, 2011. – С. 288–316.
3. Агеєва В. Жіночий простір : Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія / Віра Агеєва. – К. : Факт, 2008. – 360 с. – (Серія «Висока полиця»).
4. Агеєва В. Сильові моделі імпресіонізму в українській прозі першої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10. 01. 01 «Українська література» / Віра Агеєва. – К., 1995. – 32 с.
5. Багрянний І. Сад Гетсиманський / Іван Багрянний. – К. : Дніпро, 1992. – 528 с.
6. Баррі П. Вступ до теорії : літературознавство та культурологія / [Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків] / Пітер Баррі. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с. – (Серія «Пролегомени»).
7. Бахтин М. Естетика словесного творчества / Михайл Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с. – (Из истории сов. эстетики и искусства).
8. Безхутрий Ю. Хвильовий : проблеми інтерпретації / Юрій Безхутрий. – Харків : Фоліо, 2003. – 495 с.
9. Білецький О. [Білецький О.] В шуканнях нової повістярської форми (Микола Хвильовий, «Сині етюди». Проза. Харків 1923, стор. 193) / Олександр Білецький // Шляхи мистецтва. – 1923. – Ч. 1 (5). – С. 59–63.
10. Білецький О. Про прозу взагалі і про нашу прозу 1925 року / Олександр Білецький // Червоний шлях. – 1926. – Ч. 3. – С. 133–163.
11. Бланшо М. Ницше и фрагментарное письмо [Электронный ресурс] / Морис Бланшо. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/61/lapic.html>.
12. Блум Г. Західний канон : Книги на тлі епох / [Пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа] / Гарольд Блум. – К. : Факт, 2007. – 720 с. – (Серія «Висока полиця»).

13. Богданова О. Топографічний образ міста у прозі М. Хвильового та романі «Берлін. Александерплатц» А. Дьобліна / Ольга Богданова // Іноземна філологія. – 2014. – Вип. 126. – Ч. 1. – С. 28–35.

14. Бодриар Ж. Символический обмен и смерть [Электронный ресурс] / Жан Бодриар. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr_Simv/.

15. Бондар-Терещенко І. У задзеркаллі 1910–30-х років : Науково-популярне видання / Ігор Бондар-Терещенко. – К. : Темпора, 2009. – 528 с.

16. Бройтман С. Тропы / Самсон Бройтман // Поэтика : слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. – С. 275–276.

17. Варинська А. Особливості мовної організації художнього світобачення М. Хвильового / Алла Варинська // Культура народів Причорномор'я. – 2006. – № 82. – Т. 1. – С. 53–56.

18. Варинська А. «Я» автора в лінгвістичній структурі художніх творів М. Хвильового / Алла Варинська // Мова і культура : Наук. щоріч. / Гол. ред. Д. С. Бураго. – К. : Вид. дім Д. Бураго, 2004. – Вип. 7. – Т. IV : Ч. 2. Лінгвокультурологічна інтерпретація тексту. – С. 71–77. – (Філологія).

19. Васьків М. «Вальдшнепи» Миколи Хвильового як фрагмент завершеного роману. Проблеми інтерпретації й інтертекстуального прочитання / Микола Васьків // Слово і час. – 2009. – № 5. – С. 24–38.

20. Вдовиченко Г. Історіософське вчення М. Хвильового про «Азіатський Ренесанс» і його критика в українській літературній дискусії 1920-х років / Георгій Вдовиченко // Гуманітарні студії : збірник наукових праць / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. – К. : 2007. – Вип. 2. – С. 15–30

21. Винниченко В. Про самогубство М. Хвильового і М. Скрипника : з неопублікованих записок В. Винниченка «Думки про себе на тім світі» / Володимир Винниченко // Сучасність. – 1971. – Ч. 9. – С. 7–18.

22. Галушко Д. Лицарі зради / Денис Галушко // Червоний шлях. – 1934. – № 2/3 – С. 177–201.

23. Ган. О. Трагедія Миколи Хвильового / О. Ган. – Торонто : Прометей. – Рік видання не вказано. – 77 с.

24. Гірняк М. Іронія і самовираження / Мар'яна Гірняк // Іронія : Збірник статей / [Упорядники О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка)]. – Львів : Літопис ; Київ : Смолоскип, 2006. – С. 66–71.

25. Гірчак Є. Хвильовизм (спроба крит. характеристики) / Євген Гірчак. – Харків : ДВУ, 1930. – 157 с.

26. Голубенко П. Микола Хвильовий сьогодні / Петро Голубенко // Сучасність. – 1979. – Ч. 2. – С. 47–64.

27. Голубенко П. Хвильовий і Шпенглер / Петро Голубенко // Сучасність. – 1963. – № 5. – С. 53–70.

28. Горных А. Лакан / Андрей Горных // Новейший философский словарь : 3-е изд., исправл. – Минск : Книжный Дом, 2003. – С. 535–538.

29. Грабович Г. Символічна автобіографія у прозі М. Хвильового / Григорій Грабович // Грабович Г. Тексти і маски. – К. : Критика, 2005. – С. 237–257.

30. Гриценко О. Харківські едіпи та московський сфінкс / Олександр Гриценко // Сучасність. – 1922. – № 1. – С. 136–143; 162–164.

31. Гришко В. Гоголівське у Хвильового / Василь Гришко // Сучасність. – 1982. – № 7/8. – С. 15–45.

32. Гундорова Т. Руйнування романтичної метафізики / Тамара Гундорова // Слово і час. – 1993. – № 11. – С. 22–28.

33. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї / Тамара Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с.

34. Гундорова Т. Харків і степ : запашне місто Хвильового (відкрита лекція, прочитана в ХНУ імені В. Н. Каразіна в рамках фестивалю «Метрополія свідомого життя») [Електронний ресурс] / Тамара Гундорова. – Режим доступу : <http://www.istpravda.com.ua/short/2013/05/20/124340/>.

35. Дей О. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI – XX ст.) / Олексій Дей. – К. : Наукова думка, 1969. – 560 с.

36. Делёз Ж. Логика смысла / Жиль Делёз // Делёз Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum* / [Пер. с фр.]. – М. : Раритет ; Екатеринбург : Деловая книга, 1998. – 480 с.

37. Делёз Ж. Различие и повторение / Жиль Делёз. – СПб : ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 384 с.

38. Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только / [Пер. с фр. Г. А. Михалкович] / Жак Деррида. – Минск : Современный литератор, 1999. – 832 с. – (Классическая философская мысль).

39. Деррида Ж. Позиции / [Пер. с фр. В. В. Бибихина] / Жак Деррида. – М. : Академический проект, 2007. – 160 с. – (Философские технологии).

40. Доленго М. Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі (Літературні взаємовідношення, начерк 3-й) / Михайло Доленго // Червоний шлях. – 1924. – № 1/2. – С. 167–173.

41. Долженкова І. «Марія на гранях віків», або філологічні дослідження з українського сексу / Інна Долженкова // Сучасність. – 1997. – № 2. – С. 96–104.

42. Донцов Д. Микола Хвильовий / Дмитро Донцов // Сучасність. – 1973. – № 5. – С. 75–94.

43. Дорошкевич О. Микола Хвильовий / Олександр Дорошкевич // Дорошкевич О. Підручник Історії української літератури : [Для робіт. фак. технікумів, профшкіл та вищих шкіл]. – 3-є вид. – Київ–Харків : Книгоспілка, 1927. – С. 304–306; 323–327.

44. Дорошкевич О. Ще слово про Європу (До нової дискусії на стару тему) / Олександр Дорошкевич // Життя й революція. – 1925. – № 6/7. – С. 62–68.

45. Дубин Б. Бесконечность как невозможность : фрагментарность и повторение в письме Эмиля Чорана [Электронный ресурс] / Борис Дубин. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/54/du.html>.

46. Дужик Н. Мовна особистість Миколи Хвильового в аспекті стилістики та історії літературної мови : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10. 02. 01 «Українська мова» / Наталія Дужик. – К., 1996. – 20 с.

47. Дьяков А. Жак Лакан. Фигура философа / Александр Дьяков. – М. : Издательский дом «Территория будущего», 2010. – 560 с. – (Серия «Университетская библиотека Александра Погорельского»).

48. Єфремов С. Микола Хвильовий / Сергій Єфремов // Хвильовий М. Твори : В 5-х т. / [Упоряд., ред. і вступ. ст. Г. Костюка]. – 2-ге вид. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто : Смолоскип. – Т. 5. – 1986. – С. 363–372.

49. Жеребкин С. Гегелевское понятие желания в интерпретации Лакана / Сергей Жеребкин // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Харків, 2001. – № 509. – С. 24–27. – (Серія «Філософія»).

50. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / [Пер. с англ. В. Софронова] / Славой Жижек. – М. : Художественный журнал, 1999. – 236 с. – (Серия «Архив XXI века»).

51. Жижек С. (ред.) То, что вы всегда хотели знать о Лакане (но боялись спросить у Хичкока) / [Пер. с англ., слов.] / Славой Жижек. – М. : Логос, 2004. – 336 с.

52. Жулинський М. Микола Хвильовий / Микола Жулинський. – К. : Т-во «Знання», 1991. – 32 с.

53. Задеснянський Р. Що нам дав Микола Хвильовий? / Роман Задеснянський. – Торонто : Критична думка, 1979. – 266 с. – (Із серії «Українське відродження і виродження 1920-х і 1930-х років»).

54. Затонський В. Чергове завдання / Володимир Затонський // Червоний шлях. – 1927. – № 1. – С. 1–7.

55. Зборовська Н. Код української літератури. Монографія / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.

56. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство : Посібник / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с. – (Альма-матер).

57. Зельдина Е. Заметка о знаках препинания / Елизавета Зельдина // Лаканалия. – 2011. – № 7 (Знаки). – С. 3–4.

58. Зенгва В. «Вальдшнепи» М. Хвильового та романи Ф. Достоевського : інтертекстуальний аспект / Вікторія Зенгва // Вісник Харківського національного

університету імені В. Н. Каразіна. – Харків, 2011. – № 936. – Вип. 61. – С. 271–275. – (Серія «Філологія»).

59. Зенгва В. Метафізичний вимір героя М. Хвильового / Вікторія Зенгва // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Харків, 2012. – № 989. – Вип. 63. – С. 82–86. – (Серія «Філологія»).

60. Зенкин С. Работы по теории : Статьи / Сергей Зенкин. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 560 с.

61. Зеров М. До джерел : літературно-критичні статті / Микола Зеров. – К. : Слово, 1926. – 131 с.

62. Зінкевич О. Чому Хвильовий? / О. Зінкевич // Смолоскип. – 1962. – Ч. 24 (94). – С. 1–2.

63. Івашина О. Червона шапочка іронії або іронія як кістка і привид буття / Олександр Івашина // Іронія : Збірник статей / [Упорядники О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка)]. – Львів : Літопис ; К. : Смолоскип, 2006. – С. 101–108.

64. Кавун Л. «М'ятежні» романтики вітаїзму : Проза ВАПЛІТЕ : монографія / Лідія Кавун. – Черкаси : Брама-Україна, 2006. – 328 с.

65. Кавун Л. Скворода і його філософія літератури «романтики вітаїзму» [Електронний ресурс] / Лідія Кавун // Григорій Скворода. Інтерпретації : Збірник наукових праць : У двох книгах / [Відп. ред. В. Т. Поліщук, Ю. В. Тимошенко]. – Черкаси : Вид-во Черкас. держ. ун-ту, 2003. – Кн. 2 : Літературознавство. – Режим доступу : <http://kulk.ck.ua/files/zbirnuk-4.pdf>.

66. Калинин И. История как искусство членораздельности (исторический опыт и металитературная практика русских формалистов) / Илья Калинин // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 1. – С. 103–131.

67. Керкегор С. Повторение : опыт экспериментальной психологии Константина Констанция / [Пер. П. Г. Ганзена] / Сёрен Керкегор. – М. : Лабиринт, 1977. – 157 с.

68. Кириленко І. Остання найприкріша помилка / Іван Кириленко // Хвильовий М. Твори : В 5-х т. / [Упоряд., ред. і вступ. ст. Г. Костюка]. – 2-ге вид. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто : Смолоскип. – Т. 5. – 1986. – С. 141–143.

69. Коваленко В. Богодухівщина в часи Хвильового (спогади до біографії письменника) / В. Я. Коваленко // Хвильовий М. Твори : В 5-х т. / [Упоряд., ред. і вступ. ст. Г. Костюка]. – 2-ге вид. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто : Смолоскип. – Т. 5. – 1986. – С. 118–123.

70. Кодак М. Микола Хвильовий як митець-психолог : Монографія / Микола Кодак. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2008. – 196 с.

71. Кодак М. Поетика як система : літ.-крит. нарис. – 2-ге вид., доповнене / Микола Кодак. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 176 с.

72. Колотаев В. Лингвистическая теория субъективности Э. Бенвениста и Ж. Лакана и эстетика Дж. Торнаторе [Электронный ресурс] / Владимир Колотаев. – Режим доступа : <http://kogni.narod.ru/kolot9.htm>.

73. Коряк В. Життя й мистецтво / Володимир Коряк // Червоний шлях. – 1923. – № 9. – С. 190–192.

74. Костецький І. Начерки передмови до нездійсненого видання зібраних творів / Ігор Костецький // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори. – К. : «Критика», 2005. – С. 517–520.

75. Костів К. Словник-довідник біблійних осіб, племен і народів / Костянтин Костів. – К. : Україна, 1995. – 429 с.

76. Костюк В. Поетика фрагменту і художня цілісність твору : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10. 01. 06 «Теорія літератури» / Василь Костюк. – К., 2000. – 17 с.

77. Костюк Г. Микола Хвильовий / Григорій Костюк // Костюк Г. У світі ідей та образів : Вибране : Крит. та іст.-літ. роздуми 1930–1980. – Б. м., 1983. – С. 56–126.

78. Костюк Г. Трагічний фінал : до 45-ї річниці від смерті Миколи Хвильового / Григорій Костюк // Сучасність. – 1978. – № 5 (209). – С. 19–34.

79. Кочубей, Матрена (или Мотря) Васильевна // Русский биографический словарь : В 25 т. / под наблюдением А. Половцова. – СПб : Типография Главного Управления Уделовъ, 1903. – Т. 9 Кнаппе – Кюхельбекеръ. – С. 383.

80. Кречмер Э. Медицинская психология / [Перев. с 3-го немецк. изд. под ред. и с предисл. В. Е. Смирнова] / Эрнст Кречмер. – М. : Кооп. изд-во «Жизнь и знание», нотопечатня Госиздата, 1927. – 349 с.

81. Крїстева Ю. Полїлог / [Пер. з фр. П. Таращука] / Юлія Крїстева. – К. : Юніверс, 2005. – 480 с.

82. Кухар О. «Март і Марія, і вечір» («Березіль» Є. Маланюка як поетичний відгук на «Арабески» М. Хвильового) / Оксана Кухар // Слово і час. – 2003. – № 10. – С. 34–40.

83. Къеза Л. «Le ressort de l'amour» : Лакан и Платон [Электронный ресурс] / [Пер. с англ. С. Ермакова] / Лоренцо Къеза // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 112. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/112/k5.html>.

84. Лавріненко Ю. Рапсодія на 1933-й і самопожертву Хвильового / Юрій Лавріненко // Сучасність. – 1980. – № 5. – С. 56–67.

85. Лазорський М. Патріот / Микола Лазорський. – К. : Україна, 1992. – 272. с.

86. Лакан Ж. Имена-Отца / [Электронный ресурс] / [Пер. с фр. А. Черноглазова] / Жак Лакан. – М. : Гнозис ; Логос, 2006. – 160 с. – Режим доступа : http://abuss.narod.ru/study/str/lakan_names.htm.

87. Лакан Ж. Индивидуальный миф невротика [Электронный ресурс] / Жак Лакан. – Режим доступа : https://vk.com/doc481289_308605731?hash=23a1a266cb3c3ef5da&dl=bb76352d4427d21b77.

88. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда [Электронный ресурс] / [Пер. с фр. А. Черноглазова, М. Титовой (Значение фаллоса)] / Жак Лакан. – М. : Русское феноменологическое общество ; Логос, 1997. – 184 с. – Режим доступа : <http://elenakosilova.narod.ru/studia/lacan/lettre.html>.

89. Лакан Ж. Семинары. Книга I : Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54) / [Пер. с фр. М. Титовой, А. Черноглазова (Приложения)] / Жак Лакан. – М. : Гнозис ; Логос, 1998. – 423 с.

90. Лакан Ж. Семинары. Книга II : «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55) / [Пер. с фр. А. Черноглазова] / Жак Лакан. – М. : Гнозис ; Логос, 1999. – 520 с.

91. Лакан Ж. Семинары. Книга XX : Ещё (1972/73) / [Пер. с фр. А. Черноглазова] / Жак Лакан. – М. : Гнозис ; Логос, 2011. – 174 с.

92. Лакан Ж. Функция речи и поле языка в психоанализе / [Пер. с фр. А. Черноглазова] / Жак Лакан. – М. : Гнозис, 1995. – 192 с.

93. Лапланш Ж. Словарь по психоанализу [Электронный ресурс] / Жан Лапланш, Жан-Бертран Понталис. – Режим доступа : http://www.nekipelov.com/vocabulaire_18_1.html.

94. Лебедько В. Психоанализ Жака Лакана и магический театр [Электронный ресурс] / Владислав Лебедько, Лев Хайтин, Елизавета Миронова // Архетипические исследования. – 2012. – № 6. – Режим доступа : http://www.b17.ru/article/mt_lacan/.

95. Левченко Г. Зачарована казка життя Ольги Кобилянської. Монографія / Галина Левченко. – К. : Книга, 2008. – 224 с.

96. Лейбин В. Словарь-справочник по психоанализу / Валерий Лейбин. – СПб : Питер, 2001. – 688 с. – (Серия «Золотой фонд психотерапии»).

97. Лейбин В. Фрейд, психоанализ и современная западная философия / Валерий Лейбин. – М. : Политиздат, 1990. – 397 с.

98. Лейтес А. Шляхи до роману / Абрам Лейтес // Всесвіт. – 1926. – № 8. – С. 10–11.

99. Левіна В. Філософія української національної ідеї та її трансформація у творчій спадщині Миколи Хвильового (середина ХІХ – 30-ті рр. ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 17. 00. 01 «Теорія та історія культури» / Валерія Левіна. – Харків, 2004. – 20 с.

100. Лист Уманцевої Л. Г. до Климової С. Ф. від 8. 11. 1993 р. [рукопис] // Архів Харківського літературного музею. – Вст. № 18651, Інв. № РП-2517/1.

101. Літературознавча енциклопедія : У двох томах / [Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ «Академія». – Т. 2. – 2007. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).

102. Любченко А. Його таємниця (У 45-і роковини смерті Миколи Хвильового) / Аркадій Любченко // Сучасність. – 1978. – № 5. – С. 3–18.

103. Любченко А. Нотатки до спогадів про Хвильового (Із записної книжки) / Аркадій Любченко // Хвильовий М. Твори : В 5-х т. / [Упоряд., ред. і вступ. ст. Г. Костюка]. – 2-ге вид. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто : Смолоскип. – Т. 5. – 1986. – С. 53–68.

104. Мазин В. Буква Лакана / Виктор Мазин // Лаканалія. – 2011. – № 7 (Знаки). – С. 5–7.

105. Мазин В. Введение в Лакана [Электронный ресурс] / Виктор Мазин. – М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2004. – 208 с. – Режим доступа : <http://www.litmir.me/br/?b=318>.

106. Майфет Г. Про «Сантиментальну історію» М. Хвильового / Григорій Майфет // Життя й революція. – 1929. – № 3. – С. 100–109.

107. Маковский М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках : Образ мира и миры образов / Марк Маковский. – М. : Гуманит. изд. центр. ВЛАДОС, 1996. – 416 с.

108. Маланюк Є. 13 травня 1933 року / Євген Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень : Проза. – Торонто : Гомін України, 1962. – Т. 2, 1962. – С. 260–268.

109. Меженко Ю. Микола Хвильовий. Сині етюди. Харків, ДВУ. 1922, стор. 194 / Юрій Меженко // Книга. – 1923. – Ч. 1 (січень–лютий). – С. 49.

110. Меженко Ю. Творчість Миколи Хвильового / Юрій Меженко // Шляхи мистецтва. – 1923. – Ч. 1 (5). – С. 55–59.

111. Мельників Р. Нотатки на берегах. Штрихи до портрета Миколи Хвильового / Ростислав Мельників // Хвильовий М. Вибрані твори / [Упоряд. Р. Мельників]. – К. : Смолоскип, 2011. – С. 5–33. – («Розстріляне Відродження»).

112. Микитенко А. Засоби публіцистичної виразності та дієвості (на матеріалах памфлетів і нарисів Миколи Хвильового) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня

канд. філол. наук : спец. 10. 01. 08 «Журналістика» / Антоніна Микитенко. – К., 2005. – 16 с.

113. Мистецька хроніка // Шляхи мистецтва. – 1921. – Ч. 2. – С. 142–149.

114. Мистецька хроніка // Шляхи мистецтва. – 1922. – Ч. 2 (4). – С. 68–71.

115. Мифы народов мира : Энциклопедия : В 2 т. / [Под ред. С. А. Токарева]. – М. : Большая Российская Энциклопедия, 2003. – Т. 1 : А-К. – 671 с.

116. Михайлин І. Гамартія Миколи Хвильового : Монотрагедія на 5 дій з прологом / Ігор Михайлин. – Харків : Лінотип, 1993. – 40 с.

117. Михайличенко Г. Блакитний роман / Гнат Михайличенко // Березіль. – 1992. – № 9/10. – С. 98–125.

118. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х : портрет в історичному інтер'єрі : Монографія / Раїса Мовчан. – К. : ВД «Стилос», 2008. – 544 с.

119. Могілянський М. М. Хвильовий. Сині етюди. Державне видавництво України. Харків, 1923 р., стор. 193 // Нова громада. – 1923. – Ч. 9 (15 вересня). – С. 37.

120. Муслієнко О. «Безумна подорож» (Хвильовий) – ціннісний еквівалент абсурдного тексту / Олена Муслієнко // Від бароко до постмодерну : Збірник праць кафедри української та світової літератури [Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди]. – Харків : Майдан, 2003. – Т. II. – С. 105–115.

121. Муслієнко О. «Вступна новела» Миколи Хвильового : варіанти інтерпретаційних кодів / Олена Муслієнко // Наукові записки [«Києво-Могілянська академія»] / упоряд. В. П. Моренець. – К. : Stylos, 1999. – Т. 17 : Філологічні науки. – 1999. – С. 50–54.

122. Муслієнко О. Микола Хвильовий : інтермедіальність як стратегія формування смислу («Силуети», «Лілюлі») / Олена Муслієнко // Від бароко до постмодерну : Збірник праць кафедри української та світової літератури [Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди]. – Харків : Майдан, 2014. – Т. XI. – С. 97–111.

123. Невроз [Електронний ресурс] // Енциклопедія Медпочта. – Режим доступу : <http://wiki.med-post.ru/nevroz/>.

124. Немченко І. Новелістика М. Хвильового в контексті української прози початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ірина Немченко. – Одеса, 2004. – 18 с.

125. Нестелєєв М. На межі : Суїцидальний дискурс українського модернізму : монографія / Максим Нестелєєв. – К. : Академвидав, 2013. – 256 с. – (Серія «Монограф»).

126. Ніцше Ф. Так казав Заратустра ; Жадання влади / [Пер. з нім. А. Онишка, П. Тарашука] / Фрідріх Ніцше. – К. : Основи ; Дніпро, 1993. – 415 с.

127. Новиков Л. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого / Лев Новиков. – М. : Наука, 1990. – 181 с.

128. Обсерватор. Володимир Гадзінський. Фрагменти стихій. Статті та рецензії 1921–1926. «Критична бібліотека» ДВУ. 1927 / Обсерватор // ВАПЛІТЕ. – 1927. – № 4. – С. 226–229.

129. Обсерватор. Думки про молоду белетристику / Обсерватор // ВАПЛІТЕ. – 1927. – № 4. – С. 194–201.

130. Обсерватор. Микола Терещенко. Мета й межа. Поезії. ДВУ. 1927. Стор. 90. Ціна 1 карб. 10 коп. / Обсерватор // ВАПЛІТЕ. – 1927. – № 5. – С. 210–214.

131. Ольшанский Д. От лингвистики Якобсона к клинике Фрейда : метонимия и метафора в психотическом языке [Электронный ресурс] / Дмитрий Ольшанский // Теоретический журнал Credo New. – 2007. – № 3 (51). – С. 191–212. – Режим доступу : <http://credonew.ru/content/view/629/32/>.

132. Павликівська Н. Українська псевдонімія ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10. 02. 01 «Українська мова» / Наталія Павликівська. – К., 2010. – 36 с.

133. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.

134. Панч П. Від тебе чекали на допомогу в боротьбі за нове життя / Петро Панч // Хвильовий М. Твори : В 5-х т. / [Упоряд., ред. і вступ. ст. Г. Костюка]. – 2-ге вид. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто : Смолоскип. – Т. 5. – 1986. – С. 146–148.

135. Панченко В. Хвильовий : історія ілюзій і прозрінь / Володимир Панченко // Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений Микола Хвильовий. Науково-документальне видання / [Упоряд. Ю. Шаповал]. – К. : Темпора, 2009. – С. 46–81.

136. Пашник О. Кореляція генеративної та мортальної універсалій в українській прозі 20–30-х рр. ХХ ст. / Олена Пашник // Антипролог : Збірник наукових праць, присвячених 60-річчю члена-кореспондента НАН України Миколи Сулими. – К. : ВД «Стилос», 2007. – С. 362–372.

137. Пашник О. Онтологічні й культурно-історичні універсалії в українській прозі 20–30 рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10. 01. 01 «Українська література» / Олена Пашник. – Харків, 2006. – 19 с.

138. Перлін Є. Організація прози М. Хвильового / Євген Перлін // Сучасна українська проза ; за ред. Є. Перліна. – Х. : ДВУ, 1930. – Вип. 1. – С. 7–31.

139. Печарський А. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя : монографія / Андрій Печарський. – Львів, 2011. – 466 с.

140. Пилипей О. Особливості художнього втілення авторської позиції в творчості Миколи Хвильового : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10. 01. 01 «Українська література» / Олена Пилипей. – Дніпропетровськ, 2010. – 20 с.

141. Пилипенко С. Шмат останній / Сергій Пилипенко // Культура і побут. – 1926. – № 14. – С. 2–3.

142. Пилипенко С. Як на правдивому шляху спотикаються (Перший шмат дискусійної відповіді академікам М. Яловому й М. Хвильовому) / Сергій Пилипенко // Культура і побут. – 1926. – № 5. – С. 2–4.

143. Підмогильний В. Місто / Валер'ян Підмогильний / [Упоряд. текстів та передм. Г. М. Кудрі]. – Харків : Веста ; Ранок, 2003. – 256 с. – (Серія «Програма з літератури»).

144. Плющ В. Правда про хвильовизм / Василь Плющ. – Мюнхен : Спілка визволення України, 1954. – 63 с.
145. Плющ Л. Дещо про запахи слів Миколи Хвильового / Леонід Плющ // Сучасність. – 1983. – № 7/8. – С. 76–83.
146. Плющ Л. Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового / Леонід Плющ. – К. : Факт, 2006. – 872 с.
147. Плющ Л. Каббалистическая символика у Хвильового / Леонид Плющ // Философская и социологическая мысль. – 1994. – № 1/2. – С. 59–73.
148. Подорога В. Выражение и смысл : ландшафтные миры философии : С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдегер, М. Пруст, Ф. Кафка / Валерий Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 432 с.
149. Поліщук Я. Література як геокультурний проект : Монографія / Ярослав Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с. – (Серія «Монограф»).
150. Полубояринова Л. Фигуры риторические / Л. Полубояринова // Поэтика : слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. – С. 281–282.
151. Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений Микола Хвильовий. Науково-документальне видання / [Упоряд. Ю. Шаповал]. – К. : Темпора, 2009. – 296 с.
152. Потебня А. Мысль и язык / Александр Потебня. – К. : СИНТО, 1993. – 192 с.
153. Потканський Я. Психоаналіз у літературознавчих дослідженнях / Ян Потканський // Література. Теорія. Методологія / [Пер. з польськ. С. Яковенка ; упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької]. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 292–311.
154. Похлѣбкин В. Великий псевдоним [Электронный ресурс] / Вильям Похлѣбкин. – Режим доступа : http://royallib.ru/read/pohlyobkin_vilyam/velikiy_psevdonim.html#0.

155. Похлёбкин В. Словарь международной символики и эмблематики [Электронный ресурс] / Вильям Похлёбкин. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/pohl/03.php.
156. Рахманний Р. Дмитро Донцов і Микола Хвильовий 1923–1933 / Роман Рахманний. – Лондон, 1984. – 27 с.
157. Рецензент. По журналах / Рецензент // ВАПЛІТЕ. – 1927. – № 2. – С. 186–189.
158. Руденко М. Наративна типологія прози Миколи Хвильового. Монографія / Марта Руденко. – Тернопіль, 2003. – 88 с.
159. Руденко-Десняк А. Об авторе «Синих этюдов» / Александр Руденко-Десняк // Хвильевый М. Синие этюды : Повесть, рассказы / [Пер. с укр.]. – М. : Советский писатель, 1990. – 496 с.
160. Руднев В. Прочь от реальности : Исследования по философии текста / Вадим Руднев. – М. : Аграф, 2000. – 429 с.
161. Руднев В. Тайна курочки Рябы : безумие и успех в культуре / Вадим Руднев. – М. : Независимая фирма «Класс», 2004. – 304 с. – (Библиотека психологии и психотерапии, вып. 107).
162. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового / Михайло Рудницький. – Львів : Діло, 1936. – 439 с.
163. Савченко З. «Романтика вітаїзму» (активний романтизм) в українській прозі першої половини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10. 01. 01 «Українська література» / Зоя Савченко. – К., 1999. – 20 с.
164. Семків Р. Парадокси постмодерної іронії та стильова паранойя сучасної української літератури / Ростислав Семків // Іронія : Збірник статей / [Упорядники О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка)]. – Львів : Літопис ; К. : Смолоскип, 2006. – С. 9–27.

165. Семьян Т. Исторические этапы визуализации прозаического текста : от монолитности к дискретности / Татьяна Семьян // Вестник ЮУрГУ. – 2007. – Вып. 8 (80). – С. 87–92. – (Серия «Социально-гуманитарные науки»).

166. Семьян Т. Концепция В. Розанова и её роль в формировании визуальной модели прозы неклассического типа / Татьяна Семьян // Вестник ТГПУ. – 2008. – Вып. 2 (76). – С. 85–90.

167. Сенченко І. Нотатки про літературне життя 20–40-х років / Іван Сенченко // Сенченко І. Оповідання. Повісті. Спогади / [Упоряд. і приміт. М. М. Гнатюк]. – К. : Наукова думка, 1990. – С. 540–578.

168. Сергійчук З. Інтертекстуальність як модус художніх текстів М. Хвильового / Зоряна Сергійчук // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна – Харків, 2013. – № 1078. – С. 6–11. – (Серія «Філологія»).

169. Сергійчук З. Художня проза Миколи Хвильового : герменевтичні аспекти стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10. 01. 01 «Українська література» / Зоряна Сергійчук. – К., 2014. – 211 с.

170. Словарь имен. Буква Б // Планета имен и фамилий [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://imja.name/imena/slovar-imen-B.shtml>.

171. Словарь имен. Буква Е // Планета имен и фамилий [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://imja.name/imena/slovar-imen-E.shtml>.

172. Словарь имен. Буква К // Планета имен и фамилий [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://imja.name/imena/slovar-imen-K.shtml>.

173. Словарь русских личных имён. – М. : «Советская энциклопедия», 1966. – 403 с.

174. Словник власних імен людей (українсько-російський і російсько-український) / [За ред. Л. Г. Скрипник] / П'яте видання, виправл., доповн. – К. : Наукова думка, 1976. – 314 с.

175. Смирнов И. Реальность и фантазм. От «Общества спектакля» к «Матрице» [Электронный ресурс] / Иван Смирнов. – Режим доступа : http://prev.lacan.ru/articles/reality_and_fantasm.html.

176. Смолич Ю. Твори : У 8 т. / [Упоряд. О. Смолич] / Юрій Смолич. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 7. – 702 с.
177. Соловей О. Особливості стилю новелістики Миколи Хвильового : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10. 01. 01 «Українська література» / Олег Соловей. – Львів, 1999. – 20 с.
178. Сонцвіт В. [Валер'ян Поліщук] Поезія праці. «Молодість», книга М. Хвильового / Василій Сонцвіт // Шляхи мистецтва – 1922. – Ч. 2 (4). – С. 61–62.
179. Сталін Й. Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК КП(б)У / Йосип Сталін // Хвильовий М. Твори : В 5-х т. / [Упоряд., ред. і вступ. ст. Г. Костюка]. – 2-ге вид. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто : Смолоскип. – Т. 5. – 1986. – С. 485–489.
180. Стех М. Р. Ім'я / Марко Роберт Стех // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори. – К. : Критика, 2005. – С. 87–94.
181. Струць Р. Зауваги / Роман Струць // Іронія : Збірник статей / [Упорядники О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка)]. – Львів : Літопис ; К. : Смолоскип, 2006. – С. 28–31.
182. Сулима М. «Горня республика» Сковороди і «Загірна комуна» Хвильового / Микола Сулима // Слово і час. – 1994. – № 2. – С. 43–48.
183. Сулима М. Фразеологія Миколи Хвильового / Микола Сулима // Червоний шлях. – 1925. – № 1/2. – С. 263–290.
184. Сулова О. Воображаемое-Символическое в Маленьком... [Электронный ресурс] / Ольга Сулова. – Режим доступа : http://lapan.narod.ru/ind_lak/my_3.htm.
185. Тмарченко Н. Автор / Натан Тмарченко // Поэтика : слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. – С. 11–14.
186. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 534 с.

187. Теліга О. Партачі життя / Олена Теліга // Хвильовий М. Твори : В 5-х т. / [Упоряд., ред. і вступ. ст. Г. Костюка]. – 2-ге вид. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто : Смолоскип. – Т. 5. – 1986. – С. 472–474.

188. Турчина Л. «В якому відношенні до “хвильовізму” всі ті»: формування світоглядних орієнтирів М. Хвильового / Людмила Турчина // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. – Запоріжжя : ЗНУ, 2013. – Вип. XXXVI. – С. 70–76.

189. Турчина Л. М. Хвильовий в громадському житті України (20-ті – початок 1930-х рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук : спец. 07.00.01 «Історія України». / Людмила Турчина. – Запоріжжя, 1999. – 19 с.

190. Тюпа В. Ирония / Валерий Тюпа // Поэтика : слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. – М. : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. – С. 84–85.

191. Узунколева А. Топоси сакрального в художній прозі Миколи Хвильового : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Аліна Узунколева. – Харків, 2008 – 237 с.

192. Український письменник Микола Хвильовий (1893–1933) : бібліогр. покажч. – 2-е вид., допов. / Харк. держ. наук. б-ка ім. В. Г. Короленка ; уклад. Т. В. Гологорська. – Х., 2008. – 135 с.

193. Унамуно М. О трагическом чувстве жизни / [Пер. с исп., вступ. статья и комментарии Е. В. Гараджа] / Мигель Унамуно. – К. : Символ, 1996. – 416 с.

194. Усова О. Ономастика художніх творів Миколи Хвильового : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10. 02. 01 «Українська мова» / Оксана Усова. – Донецьк, 2006. – 18 с.

195. Уффельманн Д. Панорама современного немецкого литературоведения : предисловие составителей [Пер. Е. Аккерманн] / Дирк Уффельманн, Каролина Шрамм // Немецкое философское литературоведение наших дней : Антология : Пер. с нем. / [Сост. Д. Уффельманн, К. Шрамм]. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2001. – С. 5–40.

196. Фаустов А. Фрагмент / Андрей Фаустов // Поэтика : слов. актуал. терминів и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М. : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. – С. 285–286.
197. Фрейд З. Введение в психоанализ : Лекции / [Пер. с нем. Г. В. Барышниковой ; Под ред. Е. Е. Соколовой и Т. В. Родионовой] / Зигмунд Фрейд. – СПб : Издательский дом «Азбука-классика», 2007. – 480 с.
198. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / [Пер. с нем., сост. А. А. Гугнина] / Зигмунд Фрейд. – М. : Прогресс, 1992. – 569 с.
199. Фрейд З. Художник и фантазирование / [Пер. с нем. ; под. ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова] / Зигмунд Фрейд. – М. : Республика, 1995. – 400 с.
200. Хализев В. Теория литературы : Учебник / Валентин Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Высшая школа, 2004. – 405 с.
201. Хаперська М. Микола Хвильовий в оцінці вітчизняної та зарубіжної літературної критики / Марина Хаперська // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – Харків, 2011. – № 963. – Вип. 62. – С. 194–200. – (Серія «Філологія»).
202. Харлан О. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918–1939) : Монографія / Ольга Харлан. – К. : Освіта України, 2008. – 307 с.
203. Хвильовий – зброя КГБ : Відбитка з «Бюлетеня» ч. 1/11/1983 Президії СР СБУ. – Нью-Йорк : Президія світової ради, 1983. – 16 с.
204. Хвильовий М. Вибрані твори / [Ред. А. Березинський ; худож. А. Петрицький] / Микола Хвильовий. – Харків : Рух, 1932. – Т. 1 : Оповідання. – 360 с.
205. Хвильовий М. Лист до редакції «Комуніст» / Микола Хвильовий // Лейтес О., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927) [За ред. С. Пилипенка]. – Харків : Держвидав України, 1928. – Т. 2 : Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури. – 1928. – С. 209–211.
206. Хвильовий М. Листи / Микола Хвильовий // Спадщина : Літературне джерелознавство, текстологія / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К. : Laurus, 2013. – Т. VIII. – С. 247–273.

207. Хвильовий М. Подяка приватного лікаря / Микола Хвильовий // Рух : альманах. – Харків, 1932. – С. 219–229.
208. Хвильовий М. Сині етюди / Микола Хвильовий. – Харків : ДВУ, 1922. – 193 с.
209. Хвильовий М. Сині етюди : Новели, оповідання, етюди / [Упоряд. та передмова І. Ф. Драча] / Микола Хвильовий. – К. : Радянський письменник, 1989. – 423 с.
210. Хвильовий М. Твори : В 5-х т. / [Упоряд., ред. і вступ. ст. Г. Костюка]. – 2-ге вид. / Микола Хвильовий. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто : Смолоскип. – Т. 4. – 1983. – 662 с.
211. Хвильовий М. Твори : У 2-х т / Микола Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. : поезія. Оповідання. Новели. Повісті. Передмова М. Г. Жулинського. – 650 с.
212. Хвильовий М. Твори : У 2-х т / Микола Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. : повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. – 925 с.
213. Хвильовий М. Хутрянка з горностаєвим комірцем / Микола Хвильовий // Червоний перець. – 1933. – № 5. – С. 6–7.
214. Хвильовий М. Я (Романтика) : оповідання / Микола Хвильовий. – Харків : ДВУ, 1930. – 32. с.
215. Хвиля А. Від ухилу – у прірву (про «Вальдшнепи» Хвильового) / Андрій Хвиля. – Харків : ДВУ, 1924. – 54 с.
216. Хоменко Г. Запах смерті Миколи Хвильового у вимірі *différance* / Галина Хоменко // Від бароко до постмодерну : Збірник праць кафедри української та світової літератури [Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди]. – Харків : Майдан, 2014. – Т. XI. – С. 167–183.
217. Хоменко Г. Інтегральна метафізика української літератури доби «нового середньовіччя» / Галина Хоменко // *Harmonijne wspólistnienie kultury Wschodu i Zachodu na Ukrainie* / red. Włodzimierz Mokry. – Kraków, 2000. – С. 163–176.
218. Хоменко Г. Інфантильна танатологія Валер'яна Підмогильного / Галина Хоменко // Збірник Харківського історико-філологічного товариства /

Харківський національний педагогічний університет; Харківське історико-філологічне товариство. – Харків, 2005. – Т. 11. – С. 93–113.

219. Хоменко Г. Марія Одигітрія і феномен «безумної подорожі» в українській літературі початку ХХ ст. / Галина Хоменко // Збірник Харківського історико-філологічного товариства / Харківський державний педагогічний університет; Харківське історико-філологічне товариство. – Харків, 2002. – Т. 9. – С. 103–116.

220. Хоменко Г. Сакральна логіка літературного канону в Україні 20-х років ХХ-го століття / Галина Хоменко // Наш Голос. Літературно-культурний журнал українських письменників Румунії. – Бухарест, 2002. – Ч. 93/94. – С. 2.

221. Хоменко Г. Сакральна логіка літературного канону в Україні 20-х років ХХ-го століття / Галина Хоменко // Наш Голос. Літературно-культурний журнал українських письменників Румунії. – Бухарест, 2002. – Ч. 95/96. – С. 2.

222. Хоменко Г. Танатологічний проект 1920-х в аспекті негативної алхімії / Галина Хоменко // Від бароко до постмодерну : Збірник праць кафедри української та світової літератури [Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди]. – Харків : Майдан, 2008. – Т. VI. – С. 156–182.

223. Хоменко Г. Українська література 20-х років ХХ століття : на перехресті романтики й танатології / Галина Хоменко // Від бароко до постмодерну : Збірник праць кафедри української та світової літератури [Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди]. – Харків : Майдан, 2008. – Т. VI. – С. 156–182.

224. Цюп'як І. Екзистенціал смерті як вимір буття в прозі Миколи Хвильового / Ірина Цюп'як // Слово і час. – 2001. – № 3. – С. 72–75.

225. Черноглазов А. Разбитое зеркало / Александр Черноглазов // Черноглазов А. Лакан. Приглашение к Реальному... – М. : Проект lettera.org, 2012. – С. 11–31.

226. Чигринцева Т. Визуально-стилевые особенности текстов Дениса Осокина : автореф. дис. на соискание наук. степени канд. филол. наук : спец. 10. 01. 01 «Русская литература» / Татьяна Чигринцева. – Самара, 2013. – 18 с.

227. Чирков М. Микола Хвильовий у його прозі / Микола Чирков // Життя й революція. – 1925. – № 9. – С. 38–44.

228. Чирков М. Микола Хвильовий у його прозі / Микола Чирков // Життя й революція. – 1925. – № 10. – С. 38–44.

229. Шамрай А. Українська література / Агапій Шамрай. – Харків : ДВУ, 1927. – 192 с.

230. Шаповал Ю. Фатальна амбівалентність (Микола Хвильовий у світлі документів ГПУ) / Юрій Шаповал // Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений Микола Хвильовий. Науково-документальне видання / [Упоряд. Ю. Шаповал]. – К. : Темпора, 2009. – С. 12–45.

231. Шевельов Ю. Про памфлети Миколи Хвильового / Юрій Шевельов // Сучасність. – 1978. – № 2. – С. 17–59.

232. Шерех Ю. Не для дітей : Літературно-критичні статті і есеї / Юрій Шерех. – Нью-Йорк : Пролог, 1964. – 415 с.

233. Шигимага П. Факти до біографії Миколи Хвильового / Петро Шигимага // Хвильовий М. Твори : В 5-х т. / [Упоряд., ред. і вступ. ст. Г. Костюка]. – 2-ге вид. / М. Хвильовий. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто : Смолоскип. – Т. 5. – 1986. – С. 113–117.

234. Шкандрій М. В обіймах імперії : Російська і українська літератури новітньої доби / [Пер. П. Тарашук] / Мирослав Шкандрій. – К. : Факт, 2004. – 496 с.

235. Шкандрій М. Микола Хвильовий : У 50-ті роковини смерті / Мирослав Шкандрій // Сучасність. – 1983. – № 5. – С. 7–14.

236. Шкурупій Г. Нове мистецтво в процесі розвитку української культури / Гео Шкурупій // Авангард : Альманах пролетарський митців нової генерації. – 1930. – № а (січень). – С. 37–42.

237. Шкурупій Г. Черговий блеф Миколи Хвильового / Гео Шкурупій // Авангард : Альманах пролетарський митців нової генерації. – 1930. – № б (квітень). – С. 63–66.

238. Шлегель Ф. Естетика. Філософія. Критика : В 2-х т. / [Пер. с нем. Ю. Попова] / Фридрих Шлегель. – М. : Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.

239. Штейнбук Ф. «Арабески» Миколи Хвильового // Штейнбук Ф. Українська література у контексті тілесно-міметичного методу : навчальний посібник / Фелікс Штейнбук. – Сімферополь : ВД «АРІАЛ», 2013. – С. 189–198.

240. Штраус Л. Преследование и искусство письма / [Пер. с англ. Е. Кухарь] / Лео Штраус // Социологическое обозрение. – 2012. – Т. 11. – № 3. – С. 12–25.

241. Щербинина Ю. Псевдоним как писательская стратегия / Юлия Щербинина // Вестник Литературного института имени А. М. Горького. – М. : Издательство Литературного института имени А. М. Горького, 2013. – № 2. – С. 68–78.

242. Щупак С. Псевдомарксизм Хвильового / Самійло Щупак // Життя й революція. – 1925. – № 12. – С. 61–69.

243. Эдшмид К. Экспрессионизм в поэзии / Казимир Эдшмид // Называть вещи своими именами : прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / [Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева]. – М. : Прогресс, 1986. – С. 300–316.

244. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко. – СПб : ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.

245. Юринець В. М. Хвильовий як прозаїк / Володимир Юринець // Хвильовий М. Твори : В 5-х т. / [Упоряд., ред. і вступ. ст. Г. Костюка]. – 2-ге вид. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто : Смолоскип. – Т. 5. – 1986. – С. 415–438.

246. Яковенко Г. Не про «або», а про те ж саме : [полеміка з М. Хвильовим] / Григорій Яковенко // Хвильовий М. Твори : В 5-х т. / [Упоряд., ред. і вступ. ст. Г. Костюка]. – 2-ге вид. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто : Смолоскип. – Т. 5. – 1986. – С. 281–287.

247. Яскор Л. Новая украинская литература / Л. Яскор // Красная нива. – 1923. – № 32 (12 августа). – С. 27.

248. Яструбецька Г. «Імпресіоністичний експресіонізм» прози Миколи Хвильового / Галина Яструбецька // Вісник Львівського університету. – 2014. – Вип. 60. – Ч. 1. – С. 289–297. – (Серія «Філологічна»).

249. Bennett V. Mykola Xvyl'ovyj's «Redaktor Kark» : A fictional antecedent to his pamphlets / Virginia Bennett // *Slavica. East Europ. j.* – 1987. – Vol. 31. – № 2. – P. 158–170.

250. Bennett V. Mythopoeia in Mykola Khvyl'ovyi's «The Legend» / Virginia Bennett // *Twentieth Century Ukrainian Literature : Essays in Honor of Dmytro Shtohryn* / ed. by I. Rozymnyi. – Kyiv : KMA, 2011. – P. 215–227.

251. Biswas S. Have We Exhausted Lacan in the Field of Literary Criticism? [Electronic resource] / Santany Biswas. – Access mode : http://www.jmionline.org/film_journal/jmi_03/article_08.php.

252. Collings D. The Monster and the Imaginary Mother : A Lacanian Reading of Frankenstein [Electronic resource] / David Collings. – Access mode : <http://www.usask.ca/english/frank/collings.htm>.

253. Ferguson D. M. *Lyricism in the Early Creative Prose of Mykola Khvylovy* / D. M. Ferguson. – Toronto : University of Toronto, 1976. – 315 p.

254. Göbner R. Die «asiatische Renaissance». Zur Position Mykola Chvyl'ovyjs in der Literaturdiskussion der Jahre 1925 bis 1928 in der Ukraine / Ralf Göbner // *Sprache und Literatur der Ukraine zwischen Ost und West.* – Bern ; Berlin ; Bruxellus ; Frankfurt am Main ; New York ; Oxford ; Wien, 2000. – S. 109–113.

255. Hearn A. «I am I» : A Lacanian Analysis of Richard III [Electronic resource] / Aisling Hearn // *Psy Art.* – 2011. – November, 30. – Access mode : http://www.psyartjournal.com/article/show/hearnsi_am_i_a_lacanian_analysis_of_richard_ii.

256. Ilnytzskyj O. The Modernist Ideology and Mykola Khvyl'ovy / Oleh Ilnytzskyj // *Harvard Ukrainian Studies.* – 1991. – Vol. 15. – № 3-4. – P. 257–262.

257. Mertz D. The Racial Other in Nationalist Subjectivations : A Lacanian Analysis [Electronic resource] / David Mertz. – Access Mode : http://gnosis.cx/publish/mertz/racial_other.pdf.

258. Murphy P. The Linguistic Dit-Mention of Subjectivity / Paula Murphy. – *Minerva.* – 2004. – № 8. – P. 231–256.

259. Nowacki A. «Myśli pod prąd». Twórczość Mykoły Chwyłowego w kontekście ukraińskiej dyskusji literackiej lat 1925–1928 / Albert Nowacki. – Lublin : Wydawnictwo KUL, 2013. – 228 s.

260. Pizzato M. Genet's Violent, Subjective Split Into the Theatre of Lacan's Three Orders / Mark Pizzato. – *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. – 1990. – Fall. – P. 115–130.

261. Shkandrij M. Irony in the Works of Mykola Khvylovy / Myroslav Shkandrij // *Journal of Ukrainian Studies*. – 1989. – № 14. 1. – P. 90–102.

262. Shkandrij M. Modernists, Marxists and the Nation. The Ukrainian Literary Discussion of the 1920s / Myroslav Shkandrij. – Edmonton : Canadian Institute of Ukrainian Studies, University of Alberta, 1992. – 265 p.

263. Webster R. The Cult of Lacan. Freud, Lacan and the Mirror Stage [Electronic resource] / Richard Webster. – Access mode : <http://www.richardwebster.net/thecultoflacan.html>.