

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КАРПЕЦЬ ЮЛІЯ ЮРІЇВНА

УДК 821.161.2.09:141.32"18/19"](043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФЕНОМЕН «БЕЗГРУНТЯНСТВА» У ТВОРЧОСТІ
МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО ТА В. ДОМОНТОВИЧА**

035 «Філологія»

03 «Гуманітарні науки»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Ю. Ю. Карпець

Науковий керівник **Агєєва Віра Павлівна**, доктор філологічних наук, професор



Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Карпець Ю. Ю. Феномен «безґрунтянства» у творчості Миколи Хвильового та В. Домонтовича. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 «Філологія» (03 — Гуманітарні науки). — Національний університет «Києво-Могилянська академія», Київ, 2026.

Ця дисертаційна робота — комплексне дослідження літературного феномена «безґрунтянства» у творчості Миколи Хвильового та В. Петрова-Домонтовича. «Безґрунтянство» пов'язане з кризою модерної людини, яка усвідомлює вичерпність ідеї прогресу та власних знань про цей світ. «Безґрунтянство» діє як творчий принцип в українській модерністській літературі, полягає у винайденні альтернативних взаємодій свідомості, матерії та письма, розгортається в ситуації ранньої радянської модерності. Існує потреба в нюансованому аналізі двох найповніших розгортань «безґрунтянства» М. Хвильового та В. Домонтовича в довіклєвих, історико-культурних та філософських контекстах.

Мета — дослідити феномен «безґрунтянства» як творчий принцип у письмі М. Хвильового та В. Петрова-Домонтовича, оприявнивши довіклєві, психоаналітичні, естетичні, етичні, гендерні, владні імплікації феномена.

Методологічна база дослідження залучає загальнонаукові методи, теоретичні (аналіз, синтез, дедукція та індукція) та емпіричний описовий. Також історико-культурний та біографічний для реконструкції тягlosti феномена та його варіацій від кінця ХІХ століття до першої половини ХХ століття, герменевтичний, компаративістичний та текстологічний методи.

Залучено категорію письма у філософській постструктуралістській перспективі, психоаналітичний метод (Мл. Долара, Сл. Жижека, Ю. Крістевої, Ж. Лакана, Е. Рудінеско) для аналізу взаємодії символічного та уявного реєстрів свідомості, символічного та семіотичного (дономінативного) процесів у мові, взаємин з іншим, потягу до смерті, стратегій образотворення в письмі; інтертекстуальний метод для аналізу стратегій творення персонажів у письмі

В. Петрова-Домонтовича. Використано напрацювання з феміністичних та гендерних студій (С. Гілберт, Л. Ірігаре, К. Малабу, К. Міллет, А. Рош, Г. Сіксу, Тр. Тейт, Е. Шовалтер) для виокремлення варіацій «безґрунтянства» у полі сексуальности та гендерних ідентифікацій, з теорій владних відносин (М. Фуко, Дж. Батлер) для з'ясування емансипаторних потенцій «безґрунтянства» щодо механізмів влади та деякі поняття довікіллевої гуманітаристики (А. Баздирєва, Бр. Латур, А. Льовенгаупт Цзин, П. Слотердайк) для реконструкції ситуації «безґрунтянства». Актуалізовано аналітичні категорії «письмової сцени» та «сцени письма» (Р. Кампе) для оприявнення матеріальности творчого процесу В. Петрова.

Наукова новизна. Феномен «безґрунтянства» розглянуто у філософському контексті кінця XIX, першій половині XX століття та проаналізовано метафорику «безґрунтянства» в українській літературі модернізму. Вдалося оприявнити тривкий зв'язок феномена з модерністським письмом, яке виникало під час технологічних, соціальних та естетичних трансформацій першої половини XX століття. Було розширено історико-культурні, інтердисциплінарні межі розуміння та вивчення «безґрунтянства». Аналіз контекстів радянської індустріалізації на помезжів'ї 1920–1930-тих років дозволив означити «безґрунтянство» як довікіллеву ситуацію модерної людини, чий зв'язок із ґрунтом і матеріальною культурою опиняється під загрозою зникнення.

Доведено, що літературний феномен «безґрунтянства» діє не лише тематично, рефлексією на травматичні воєнні події, індустріалізаційний поступ, втрату політичної агентности, еміграцію, але як творчий принцип. Уперше було досліджено дію «безґрунтянства» в полі сексуальности та гендерних ідентифікацій. Здійснена спроба розробити теорію серафічности на основі роману «Доктор Серафікус» В. Домонтовича, який має тяглості до моделей сексуальности *Fin De Siècle*, відмінних від патріархальних традицій на тлі становлення соціалістичного суспільства. Досліджено також посттравматизм у взаєминах статей у прозі М. Хвильового, спільний досвід у минулому сприяє солідарності між чоловіками та жінками, утопійної або деструктивної. Емансипаторний потенціал феномена оприявнюється також у переданні голосу

жіночому, коли потравмований чоловік не здатний до оповіді. Зроблено перші кроки в дослідженні етичного аспекту «безгрунтянства» як літературного феномена та, загалом, етичного виміру письма М. Хвильового.

Практичне значення полягає в застосунку дослідження для розробки методологічних матеріалів та дисциплін з теорії письма, філософії та теорії літератури. Обґрунтування постструктуралістського психоаналітичного підходу може стати засновком для досліджень в українському літературознавстві. Результати дослідження стануть у нагоді також для академічних науково-освітніх програм з літературознавства, довікільової гуманітаристики та гендерних студій.

У **першому розділі** «Теоретичні, довікільові та мистецькі контексти феномена “безгрунтянства”» досліджено філософські праці, які актуалізують «безгрунтянство» метафорично та концептуально. Так у працях Фр. Ніцше просторова метафорика створює критичну дистанцію для філософського мислення. Одірваність від ґрунту убезпечує можливість діонісівського творення, а ґрунт асоційований з обмеженістю позитивістичного розуму. «Безгрунтянство» передбачає звільнення від раціоналістичного мислення та знання, натомість уможлиблює тривання та становлення. Останні два поняття концептуалізував А. Бергсон у перспективі вільної творчої взаємодії інтуїції та світу, свідомості та матерії. Його ідеї суголосні з розгортанням модерністського письма і його подальшим осмисленням у філософії другої половини ХХ століття.

Обґрунтовано застосунок категорії письма у постструктуралістській перспективі, зосібна з опорою на теорії Р. Барта, М. Бланшо, Ю. Крістєвої. Творчий принцип «безгрунтянства» в письмі передбачає ускладнений процес сигніфікації, мінливість та перехідність знака і значення, інтертекстуальність як неможливість сталих та одиничних сенсів, особливі відносини зі смертю.

Досліджено довікільові, культурні контексти кінця 1920-тих та початку 1930-тих років, зокрема будівництво Дніпрельстану. Огляд мистецького процесу 1920-тих років вказує на співприсутність ентузіастичного та меланхолійного передчуття втрати ґрунту через індустріалізаційний поступ. Увагу приділено

періоду 1932–1933 рокам, коли остаточної деструкції зазнають відносини людини та ґрунту. Не менш важливий довкіллевий контекст — це килимові бомбардування, руйнації та тимчасові простори українських інтелектуалів-емігрантів у другій половині 1940-х років в Німеччині.

Досліджено феномен у дискурсі українського модернізму. У письмі М. Коцюбинського та О. Кобилянської означено метафорику «безґрунтянства», а в кількох драматичних творах Лесі Українки аналізовано наближення до смерті як рафіновано трагедійну дію, а, отже, дію «безґрунтя». Простежено концептуалізацію феномена в українських літературних та есеїстичних текстах 1940-х та початку 1950-тих років, а також у працях сучасних літературознавців. Деякі розглядають феномен як негативне деструктивне явище, пов'язане з еміграцією, втратою державности та кризою національної ідентифікації на тематичному рівні. Інші досліджують «безґрунтянство» як утверджувальний принцип у контексті історичних, філософських та естетичних зрушень в Україні зокрема та європейській частині світу загалом в кінці XIX, впродовж першої половини XX століття.

У **другому розділі** «“Безґрунтянство” в письмі М. Хвильового» увагу приділено розгортанню феномена у стосунку до механізмів влади, у процесі творення суб'єкта. У новелі «Я (Романтика)» процес інтерпеляції переходить у реєстр уявного і так відкриває емансипаторний потенціал «безґрунтянства». У подібний спосіб в новелі «Лілюлі» напередвизначеність комуністичного майбуття підважується дією семіотичного процесу в мові (Ю. Крістева). У новелах «Я (Романтика)» та «Редактор Карк» проаналізовано код революції, який зберігає можливість етичної дії (за А. Бадью) в пореволюційній ситуації. Принцип «безґрунтянства» досліджено також у стосунку до сексуальности та гендерних ідентифікацій, зокрема він пов'язаний з посттравматичними взаєминами статей, які, поділяючи досвід революції та втрати, не обов'язково прагнуть до патріархальної динаміки влади, радше створюють простір солідарности або остаточно його поруйнують. Потравмований чоловік часто передає голос жіночому, адже опиняється поза символічним порядком, не спроможний свідчити самотійно. Проаналізовані жіночі образи, вони

зберігають емансипаторний потенціал «безґрунтянства» завдяки еротизму, революційному потягу та спроможності творчо мислити.

«Романтику вітаїзму» розглянуто як етико-естетичний принцип у письмі, уможливлений досвідом смерти. Етична складова полягає в утриваленні «процесу істини» (А. Бадью) протягом трагедійної дії та в авдіальному просторі. Досліджено дві авдіальні динаміки в психоаналітичній перспективі: від голосу до логосу; від галасу життя до німоти смерти. Естетично «романтика вітаїзму» полягає у взаємопроникненні далекого та близького. Інша складова — «запах слова», стратегія образотворення, яка полягає в уречевленні знака та тривалому мінливому ставанні персонажів.

У **третьому розділі** «“Безґрунтянство” в письмі В. Петрова-Домонтовича» насамперед увагу приділено роману «Без ґрунту». У цьому тексті розглянуто філософсько-естетичний принцип «розумового вагабондизму», який полягає у спроможності подорожувати уявою та мистецтвом. Його естетичні засади оприявлені в дендичних прагненнях схопити сучасність у мистецтві, а філософський засновок пов'язаний з вільним творенням, уможливленим Ніцшевим «духом легкості». Інша варіація «безґрунтя» — турботлива взаємодія з довкіллям та збереження матеріальної культури світу напередодні радянської модерності.

Розвинуто теорію серафічності як варіації «безґрунтянства», яка утримує простір свободи для гендерної перехідності та взаємопроникнення бажання, тіла та письма в «Докторі Серафікусі». Інтертекстуальність проаналізована як стратегія творення персонажів: у «Дівчині з ведмедиком» вона допомагає розвинути етичну чутливість до світу персонажа Іполита Варецького; в «Аліні й Костомарові» організовує психічне життя, а в «Без ґрунту» є рефлексією-втручанням щодо історико-культурних процесів через суб'єкта в письмі. Простежено відбитки «безґрунтянства» у практиках письма В. Петрова у 1950-тих роках, зокрема в його листуванні та археологічних записах. Археологічне письмо має хронологічні та просторові перегуки зі змінами ландшафтів Півдня України впродовж 1950-тих років. Листування з С. Зеровою — спосіб упорядкування життя та мимовільне збереження концептуальних тягlostей з

власними літературними персонажами, однак насамперед листи — це досягання далекої іншої через матеріальність письма та його середовищний вимір.

Творчий принцип «безгрунтянства» — це тривалі перетворення наявних та винайдення відмінних способів взаємодії свідомости, матерії та літературного письма у ситуації модерности, до якої спричинилися технологізація дійсности, криза раціоналістичного мислення, історико-культурні, економічні та політичні зміни на території України в першій третині ХХ століття. Письмо М. Хвильового та В. Петрова-Домонтовича — це два найбільш повні розгортання цього творчого принципу в українській літературі модернізму. У їхніх текстах досліджено філософські, психоаналітичні, етичні та естетичні імплікації «безгрунтянства», а також його дію у взаєминах статей та відносинах влади.

Ключові слова: «безгрунтянство», Перша світова війна, гендер, Ніцше, модернізм, інтертекстуальність, В. Петров-Домонтович, Микола Хвильовий, простір, смерть, революція, «романтика вітаїзму», українська література, Інший, раціональність

ABSTRACT

Karpets Y. Y. Phenomenon of «Groundlessness» in the Writings by Mykola Khvylovyi and V. Domontovych. – Qualification scientific work submitted as a manuscript.

PhD thesis to obtain the degree of Doctor of Philosophy in the Programme Subject Area 035 «Philology» (03 — Humanities). — National University of Kyiv-Mohyla Academy, Kyiv, 2026.

This dissertation is a comprehensive research on the literary phenomenon of «groundlessness» (*bezgruntianstvo*) in the works of Mykola Khvylovyi and Viktor Petrov-Domontovych. «Groundlessness» is concerned with the crisis of modern people, who realize the exhaustiveness of the idea of progress and their own knowledge of the world. «Groundlessness» unfolds in the context of early Soviet modernity and acts as a creative principle of Ukrainian modernist writing, comprising the invention of alternative interactions between consciousness, matter, and writing.

There is a need for the thorough analysis of the two most significant unfoldings of «groundlessness» by M. Khvylovyi and V. Domontovych, their historical, cultural, and philosophical contexts.

The research aims to explore the phenomenon of «groundlessness» as the creative principle in the writings of M. Khvylovyi and V. Petrov-Domontovych, identifying the environmental, psychoanalytical, aesthetic, ethical, gender, and power implications of the phenomenon.

The methodological framework is based on general scientific methods: theoretical (analysis, synthesis, deduction, and induction) and empirical descriptive methods. It also includes historical, cultural, and biographical methods to reconstruct the continuity of the phenomenon and its variants from the late 19th century to the first half of the 20th century, as well as hermeneutic, comparative, and textological methods.

The category of writing in the philosophical poststructuralist perspective and the psychoanalytic method (Mladen Dolar, Slavoj Žižek, Julia Kristeva, Jacques Lacan, and Élisabeth Roudinesco) are used to analyze the interaction of symbolic and imaginary registers of consciousness, symbolic and semiotic (pre-nominative) processes in language (J. Kristeva), relations with the other, death drive, and strategies of image creation in writing. The intertextual method is used for analysis of strategies for character creation in the writing by V. Petrov-Domontovych. Feminist and gender studies (Sandra Gilbert, Luce Irigaray, Catherine Malabou, Kate Millet, Andre Roche, Hélène Cixous, Trudi Tate, and Elaine Showalter) are applied to identify variation of «groundlessness» in sexuality and gender identifications. The works by Michel Foucault and Judith Butler are involved in the examination of emancipatory potentials of «groundlessness» in relation to the mechanisms of power. Also, the concepts from the environmental humanities (Asia Bazdyrieva, Bruno Latour, Anna Lowenhaupt Tsing, and Peter Sloterdijk) contribute to the reconstruction of the situation of «groundlessness». The analytical categories of «*Schreibszene*» (writing scene) and «scene of writing» (Rüdiger Campe) help to disclose the materiality of Petrov's creative process.

Scientific novelty. The phenomenon of «groundlessness» is examined in the philosophical context of the late 19th and the first half of the 20th century, and the continuity of metaphors of «groundlessness» is traced in Ukrainian modernist literature. The research highlights a persistent connection between the phenomenon and modernist writing, which evolved during technological, social, and aesthetic transformations of the first half of the 20th century. It extends historical, cultural, and interdisciplinary limits of understanding and examination of «groundlessness». The contextual analysis of Soviet industrialization at the turn of the 1920s and 1930s allowed the conceptualization of «groundlessness» as an environmental situation of modern humans, whose connection to the earth and material culture is under threat of destruction.

The research argues that the literary phenomenon of «groundlessness» acts not only thematically as the reflection on traumatic war events, industrialization, loss of political agency, and emigration, but also as a creative principle. For the first time, the phenomenon has been examined in the field of sexuality and gender identification. An attempt was made to elaborate the theory of seraphicity, based on *Doktor Serafikus* by V. Domontovych, which has continuities with *Fin De Siècle* models of sexuality, different from patriarchal conventions, in the emerging socialist society. The dissertation also explores post-traumaticism in relationships between the sexes in M. Khvylovyi's prose, shared experience in the past contributes to utopian or destructive solidarity between men and women. The emancipatory potential of the phenomenon is also evident in the transference of the voice to the female when a traumatized man is unable to narrate. It also initiates the research of the ethical aspects of «groundlessness» as a literary phenomenon and Ukrainian modernist literature.

V. Petrov's letters to Sofiia Zerova, dated 1951–1956, are considered as a self-contained writing, and the analysis of its materiality and psychoanalytic implications reveals the continuity of the author's creative and philosophical intentions. The chapters from an archival version of *Doktor Serafikus* were explored through a psychoanalytic and power relations lenses.

The practical relevance of the dissertation is its possible contribution to the development of methodological materials and disciplines in the theory of writing, philosophy, and literary theory. The reasoning of the poststructuralist psychoanalytic approach can become a basis for further research in Ukrainian literary studies. The research results will also be relevant for academic research and educational programs in literary studies, environmental humanities, and gender studies.

The first chapter, *Theoretical, Environmental, and Arts Contexts of the Phenomenon of «Groundlessness»*, examines philosophical works in which «groundlessness» is approached metaphorically and conceptually. Accordingly, in the works of Friedrich Nietzsche, spatial metaphors create a critical distance for philosophical thinking. Detachment from the ground secures the possibility of Dionysian creation, while the ground is associated with the limitations of the positivist reason. «Groundlessness» implies liberation from rationalistic thinking and knowledge, while enabling duration and becoming. Henri Bergson conceptualised these two notions and elaborated the idea of free creative interaction between intuition and the world, consciousness and matter. His ideas resonate with the emergence of modernist writing and its subsequent conceptualization in the philosophy of the second half of the 20th century.

In the chapter, the application of the category of writing in a poststructuralist perspective is reasoned, specifically referring to the theories by Roland Barthes, Maurice Blanchot, and Julia Kristeva. The creative principle of writing «groundlessness» entails an intricate process of signification, the fluidity and transience of signs and meanings, intertextuality as the impossibility of fixed and singular meanings, and specific relations with death.

It explores the environmental and cultural contexts of the late 1920s and the early 1930s, specifically the construction of Dniprelstan. An overview of the artistic process of the 1920s highlights the coexistence of enthusiastic and melancholic anticipations of the loss of the soils because of industrialization. It focuses on the period of 1932–1933, when the relationships between humans and Earth were destroyed. The other environmental context is the carpet bombings, destruction, and

temporary spaces of Ukrainian intellectual emigrants in Germany in the second half of the 1940s.

The chapter also examines the phenomenon in the discourse of Ukrainian modernism. The metaphors of «groundlessness» are identified in the writings of Mykhailo Kotsiubynskyi and Olha Kobylianska, and in the dramatic works by Lesia Ukrainka, where the nearness of death is analyzed as a refined tragic action, and, therefore, an action of «groundlessness». It traces the conceptualization of the phenomenon in Ukrainian literary and essayistic texts that date back to the 1940s and early 1950s, as well as in the works of contemporary literary scholars. Some of them consider «groundlessness» to be a negative, destructive phenomenon thematically associated with emigration, loss of statehood, and a crisis of national identity. The others consider «groundlessness» as an affirmative principle in the context of historical, philosophical, and aesthetic shifts in Ukraine and the European part of the world at the end of the 19th and throughout the first half of the 20th century.

The second chapter, «*Groundlessness*» in the *Writings of M. Khvylovyi*, focuses on the unfolding of the phenomenon in relation to the mechanisms of power in the process of subject formation. In *Ya (Romantyka)*, the process of interpellation enters the domain of the imaginary and thus reveals the emancipatory potential of «groundlessness». Similarly, in *Liliuli*, the predetermination of the communist future is undermined by the semiotic process in language (J. Kristeva). The code of revolution, providing the possibility of ethical action (according to Alain Badiou) in a post-revolutionary situation, is analyzed in *Ya (Romantyka)* and *Redaktor Kark*. The principle of «groundlessness» is also explored in relation to sexuality and gender identifications. In particular, it is associated with post-traumatic relationships between sexes, which share the experience of revolution and loss. Males and females do not necessarily strive for patriarchal power dynamics, but rather create a space for solidarity or ultimately destroy it. A traumatized man often gives voice to a woman, as he finds himself outside the symbolic order, unable to testify on his own. The female characters continue the emancipatory potential of «groundlessness» thanks to their revolutionary drive, creative thinking, and eroticism.

«Romantyka vitaizmu» (romance of vitaism) is considered an ethical and aesthetic principle in writing, enabled by the experience of death. The ethical aspect is to maintain the «process of truth» (A. Badiou) in the tragic action of the character and in the auditory space. Through a psychoanalytical lens, two auditory dynamics are examined from voice to logos and from the noise of life to the silence of death. Aesthetically, the «romantyka vitaizmu» implies the interaction of the distant and the intimate. The other component is the «zapakh slova» (smell of the word) that is the strategy of image creation, involving the physicalization of the sign and the continuous becoming of the characters.

The third chapter, «*Groundlessness*» in the *Writings of V. Petrov-Domontovych*, first of all, addresses the novel *Bez gruntu* (Without Ground). The philosophical and aesthetic principle of «intellectual vagabondism» is identified and defined as the possibility to travel through imagination and art. Its aesthetic basis is interrelated with dandy aspirations to capture the contemporary in art, and its philosophical basis is connected with free creation, enabled by Nietzsche's «spirit of lightness». The other instance of «groundlessness» is the thoughtful interaction within the environment and protection of the material culture of the world on the eve of Soviet modernity.

The chapter elaborates the theory of seraphicity as the variant of «groundlessness», which secures a space of freedom for gender transience and the interaction of desire, body, and writing in *Doctor Serafikus*. Intertextuality is analyzed as a strategy for character creation. For instance, in *Divchyna z vedmedykom*, it helps develop ethical sensitivity to the world of the character Ipolit Varetsky; in *Alina and Kostomarov*, it organizes mental life, and in *Without Ground*, it is both a reflection on and an intervention into historical and cultural processes through the subject in writing. The imprints of «groundlessness» are observed in V. Petrov's writing practices in the 1950s, particularly in his correspondence and archaeological notes. Archaeological writing has chronological and spatial reverberations with changes in the landscapes of southern Ukraine during the 1950s. Letters to S. Zerova is a possibility for organising life and an involuntary persistence

of conceptual connections with one's own literary characters. Above all, letters are to reach the distant other through the materiality and milieu of writing.

The creative principle of «groundlessness» is the lasting alterations of existent and invention of alternative modes of interaction between consciousness, matter, and writing in the context of modernity, which was conditioned by the technologization of reality, the crisis of rationalist thinking, and historical, cultural, economic, and political changes in Ukraine in the first third of the 20th century. The writings of M. Khvylovyi and V. Petrov-Domontovych are the two most thorough unfoldings of this creative principle in Ukrainian modernist literature. Their writings explore the philosophical, psychoanalytical, ethical, and aesthetic implications of «groundlessness», as well as its effect on relationships between the sexes and power relations.

Keywords: «groundlessness», The First World War, gender, Nietzsche, modernism, intertextuality, V. Petrov-Domontovych, Mykola Khvylovyi, space, death, revolution, «romance of vitaism», Ukrainian literature, Other, rationality

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Карпець Ю. «Безґрунтянство» В. Петрова-Домонтовича у філософському контексті другої половини ХХ століття. *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство*. 2024. № 4–5. С. 82–90. <https://doi.org/10.18523/2618-0537.2024.4-5.82-90>
2. Карпець Ю. Ідеологія та етика в письмі Миколи Хвильового. *Сіверянський літопис*. 2025. № 3. С. 115–123. <https://doi.org/10.58407/litopis.250312>
3. Карпець Ю. Між логосом та голосом: авдіальний простір «Повісті про санаторійну зону» Миколи Хвильового. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія». 2025. № 96. С. 98–103. <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2025-96-14>
4. Карпець Ю. Посттравматичні взаємини статей у прозі М. Хвильового. *Сіверянський літопис*. 2024. № 2. С. 119–132. <https://doi.org/10.58407/litopis.240213>
5. Karpets Y. Seraphic Gender in «Doktor Serafikus» by V. Domontovych. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2024. № 11. P. 160–178. <https://doi.org/10.18523/2313-4895.11.2024>.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Карпець Ю. «Без ґрунту» В. Домонтовича: дійсні та вигадані суб'єкти мистецького модернізму. *Історія як текст & художній текст як історія. Матеріали V Всеукраїнської наукової конференції до 100-річчя від дня народження Павла Загребельного (30 жовтня 2024 року, м. Дніпро) / Ред. кол. Н. П. Олійник (голова). Київ : ВЦ «Просвіта», 2024. Вип. 1. С. 104–111.*

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

7. Карпець Ю. Від виснаження до утопання і навспак: рецензія на книжку Бориса Філоненка «Культура під тиском від ООО/ОООО». *Сенсор*. 2024. URL: <https://sensormedia.com.ua/books/vid-vysnazhennya-do-utopannya-i-navspak-reczenziya-na-knyzhku-borysa-filonenka-kultura-pid-tyskom-vid-ooo-oooo/>
8. Карпець Ю. В умовах незалежності: країна та пам'ять. Рецензія на книжку «Радіо “Війна”» Дарини Гладун. *Український журнал*. 2022. № 4. С. 61–62.
9. Карпець Ю. Ліси, мигдаль, прогулянки в гори і коктейлі: рецензія на «В кафе екзистенціалістів» С. Бейквелл. *Контур*. 2024. URL: https://kontur.media/karpets_review/
10. Карпець Ю. Нова збірка Катерини Калитко: «злістю, ніжністю і знанням...». Рецензія на «Люди з дієсловами» Катерини Калитко. *Український журнал*. 2023. № 4. С. 69–70.
11. Карпець Ю. Осмислити життя модерністської авторки: нова біографія Лесі Українки. Рецензія на «Леся Українка. Книги Сивілли» Тамари Гундорової. *Український журнал*. 2023. № 4. С. 71.
12. Карпець Ю. Простори мешкання, творення, піклування. Рецензія на фотокнигу Євгена Нікіфорова та Поліни Байцим «Чипси: Українські наївні мозаїки, 1950–90». *Сенсор*. 2024. URL: <https://sensormedia.com.ua/books/prostory-meshkannya-tvorennya-pikluvannya-reczenziya-na-fotoknygu-yevgena-nikiforova-ta-poliny-bajczym-chypsy-ukrayinski-nayivni-mozayiky-1950-90/>
13. Карпець Ю. Слово в українському мистецтві під час повномасштабної війни. *Суспільне Культура*. 2023. <https://suspilne.media/culture/627800-slovo-v-ukrainskomu-mistectvi-pid-cas-povnomasstabnoi-vijni/>
14. Карпець Ю. Смерть, спокута та життя в Берліні 100 років тому. «Берлін Александерплац» Альфреда Дебліна. *Сенсор*. 2025. URL: <https://sensormedia.com.ua/books/smert-spokuta-ta-zhyttya-v-berlini-100-rokiv-tomu-berlin-aleksanderplacz-alfreda-deblina/>

15. Карпець Ю. Тропізм: Мінливе письмо Наталі Саррот з перекладом уривків із книжки Н. Саррот «Tropismes». *Контур*. 2023. URL: <https://kontur.media/tropismes/>
16. Карпець Ю. У шумовинні життя та філософій. Рецензія на книжку Джима Голта «Чому існує світ? Екзистенційний детектив». *Сенсор*. 2025. URL: <https://sensormedia.com.ua/books/u-shumovynni-zhyttya-ta-filosofij-recenziya-na-knyzhku-dzhyma-golta-chomu-isnuye-svit-ekzystencijnyj-detektyv/>
17. Karpets Y. Inner Space: The Word in Ukrainian Art Amid The Full-scale War. *Artslooker*. 2023. URL: <https://artslooker.com/inner-space-the-word-in-ukrainian-art-amid-the-full-scale-war/>
18. Karpets Y. On the Uprooted Existence of the Ukrainian Intellectual in Postwar Germany in the 1940s. *Visible Ukraine*. 2025. URL: <https://visibleukraine.org/story/on-the-uprooted-existence-of-the-ukrainian-intellectual-in-postwar-germany-in-the-1940s/>

ЗМІСТ

Вступ	19
Розділ 1. Теоретичні, доквіллєві та мистецькі контексти феномена «безгрунтянства»	34
1.1. Засновки «безгрунтянства» у філософському письмі зламу XIX-XX століть.....	34
1.2. «Безгрунтянство» та французькі теорії письма другої половини XX століття.....	40
1.3. «Безгрунтянство» як доквіллєва ситуація в Україні в першій половині XX століття.....	52
1.4. «Безгрунтянство» в дискурсі українського модернізму	59
1.5. Варіації «безгрунтянства» в українському мистецькому процесі 1920-тих років.....	70
1.6. «Безгрунтянство» як світовідчуження українських інтелектуалів у Німеччині в другій половині 1940-х років.....	80
Висновки до першого розділу.....	86
Розділ 2. «Безгрунтянство» в письмі М. Хвильового	90
2.1. Емансипаторний потенціал «безгрунтянства»	90
2.2. Гендерна варіація «безгрунтянства»: посттравматичні взаємини статей.....	109
2.3. «Романтика вітаїзму» як етико-естетичний принцип у письмі М. Хвильового.....	128
Висновки до другого розділу.....	148
Розділ 3. «Безгрунтянство» в письмі В. Петрова-Домонтовича	151
3.1. Філософські та естетичні засади «розумового вагабондизму» в романі «Без ґрунту» В. Домонтовича.....	151
3.2. Гендерна варіація «безгрунтянства»: серафічність у романі «Доктор Серафікус» В. Домонтовича.....	176
3.3. Інтертекстуальність як варіація «безгрунтянства» в письмі В. Петрова-Домонтовича.....	190
3.4. Письмо В. Петрова протягом 1950-тих років.....	201

Висновки до третього розділу.....	213
Висновки	217
Список використаних джерел	226
Додатки	249

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Модернізація спричиняє перетворення довкілля та долає межі людської свідомості. Ідея незворотного прогресу захоплює людину XIX століття, її вражає швидкість пересування та комунікації, механістична точність робітничих рухів, архітектурні міські новації. Прикметно, що найбільш стрімко та форсовано, порівняно з іншими європейськими країнами, індустріалізація та супровідні соціальні та культурні зміни відбувалися в Німеччині протягом 1830–1870-тих років. Потому Перша світова війна (1914–1918) стає кульмінацією технологізованої дійсності, в якій винайдена хімічна зброя масового ураження, вперше застосована німецькими військами 22 квітня 1915 року, уповні змінює відносини людини та її середовища [178, с. 19]. Економічна та соціальна тканини життя так само змінюються, і модерна людина активно згоджується бути у вирі перетворень, тобто бути без сталості, без ґрунту. Таке світовідчування, загалом, можна означити як безґрунтянське, почасти воно виявляється спільним для італійських футуристів, які маніфестують нагальність, тотальність технологічного та мілітарного поступу, і для більш консервативних модерністських митців та письменників, як Томаса Стернза Еліота, який засвідчує прикрість та збіднілість сучасності в поемі «Спустошена земля» 1922 року. У ситуації «безґрунтянства», в якій опиняються модерні європейські суспільства на початку XX століття, ентузіастична згода на майбутнє межує з меланхолією від втрати сталості.

В архівній версії роману «Доктор Серафікус» В. Домонтовича батько Вер Ісайя Петрович Ельснер у власному доробку має книжку «Апологія безґрунтового мислення» [160, с. 43], її назва — це алюзія на працю філософа Лева Шестова «Апотеоз безґрунтя» (1905). Послідовник Фрідріха Ніцше Л. Шестов розвиває метафорику «безґрунтя» як альтернативний принцип мислення. Ґрунт раціо та класичної епістемології виявляється непридатним для вільного мислення та творення. Тож феномен «безґрунтянства» виникає в момент кризи позитивістичних засновків пізнання і здатний до відкриття нових обріїв у філософії та літературі.

Коли досліджувати «безґрунтянство» як літературний феномен, варто долати застигли категорії, сформовані на догмах, з яких сама література прагне вивільнитися у власному безперервному мінливому множинному розгортанні. З цієї причини в дисертаційне дослідження залучено постструктуралістські праці Ролана Барта, Моріса Бланшо, Фелікса Гваттарі, Жилья Дельоза, Юлії Крістевої, тому що на помежів'ї літератури та філософії усі вони винаходили такі способи говорити до літератури та про неї, які би їй, зрештою, суголосили. Французькі філософи 1950–60-тих років послідовно звертаються до письма модерністських письменників Антонена Арто, Вірджинії Вулф, Джеймса Джойса, Франца Кафки, Марселя Пруста, Наталі Саррот, Луї-Фердинана Селіна тощо. Важливими складовими їхніх міркувань є психоаналіз у фройдівському та лаканівському варіантах; розлам мови на помежів'ї символічного та уявного реєстрів, всепроникність мови, проблема сигніфікації, оголені та ускладнені взаємини з іншим; що дозволяє аналізувати «безґрунтянство», його розгортання не тематично, але досліджувати відповідні текстуальні та психічні інтенсивності та плинності в письмі, згущення та розпорошування смислів. Постструктуралістський підхід принагідний також тим, що був зроджений у спробі осмислити катастрофи тоталітарних суспільств, віднайти та наново ствердити свободу творення [246, с. хііі].

В українській літературі феномен «безґрунтянства» тривко пов'язаний з романом «Без ґрунту» В. Домонтовича, який був уперше опублікований у журналі «Український засів» у Харкові у 1942 році, потому перевиданий в умовах української еміграції в 1948 році в місті Регенсбурзі. У романі проблема буттєвої одірваності та несталості порушена на початках радянської модерності у місті Катеринославі (нині м. Дніпро), який охопила стрімка індустріалізація в межах першого п'ятирічного плану (1928–1932). Саме у зв'язку з цим текстом та його культурософськими рефлексіями щодо українського модернізму Віра Агеева окреслює такі аспекти «безґрунтянства»: по-перше, втрата сталості, відсутність «малої батьківщини» [5, с. 178], яка поруйнована або зазнала незворотних змін через війни, революційні події; по-друге, як наслідок, людина опинилася серед руїн, незавершених модерністських

проектів, архітектурних та національних; по-третє, «стандартизація, омасовлення життя» [5, с. 180] у світі, в якому «природа обертається технологічною пусткою» [5, с. 181]. Якщо «синдром бездержавності» [5, с. 180] відзначають більшість дослідників, то увагу літературознавиці привертає також середовищна ситуація (архітектурні руїни, технологізація дійсності, зміна ландшафтів внаслідок індустріалізації тощо) та перипетії мистецького процесу першої половини ХХ століття. У статті «Путівник для інтелектуального бродяжництва» (2002) В. Агеєва вперше зіставляє «безґрунтовних романтиків» М. Хвильового та персонажів «без ґрунту» В. Домонтовича [6].

Реактуалізація метафорики «безґрунтянства», дотичних концептуальних образів спустошеності, одірваності, несталості, свободи, втрати та спроба осмислити творчі, філософські потенції «безґрунтянства» в стосунку до історичних потрясінь ХХ століття, мистецьких, літературних процесів, — усе це відбувається в повоєнній Німеччині другої половини 1940-х років із виданням роману «Еней та життя інших» (1947) Юрія Косача, перевиданням роману «Без ґрунту» В. Домонтовича у 1948 році та текстами Ігоря Костецького («Фрагмент про В. Домонтовича» (1953) [105]), Юрія Клена («Думки на дозвіллі» (1947) [91]), Юрія Косача («Вільна українська література» (1946) [102], «Театр екзистенціалізму» (1947) [104]), Віктора Петрова-Бера («Наш час як він є» [164], «Сучасний стан української поезії» [164]), Юрія Шевельова («Донцов ховає Донцова» (1948) [206], «Над озером. Баварія» (1948) [206], «Прощання з учора» (1947, 1951) [202], «Від Коцюбинського до Росселліні, від Росселліні до Коцюбинського» (1951) [202]), Юрія Лавріненка («Про ґрунт одного безґрунтя» (1949) [112]). У 1951 році Ю. Шевельов означає «безґрунтянство» як «найхарактеристичнішу проблему ХХ століття» [202, с. 500] та наголошує на закладеній у поняття необхідності віднайти ґрунт наново.

В есеї «Коренями догори і страх міграції» (2022) Тамара Гундорова міркує про історичну риму «безґрунтянства» в стосунку до вимушеної еміграції українців з початком повномасштабної російсько-української війни [42], тим реактуалізуючи феномен. Тексти Світлани Кочерги [107], Віталія Мацька та Галини Циц [137] розгортають «безґрунтянство» як заперечливе, деструктивне

поняття, приналежне до еміграційного українського контексту. Буття без ґрунту часто призводить до екзистенційної поразки, зосібна в статті Олексія Сінченка [177], який досліджує тексти В. Домонтовича та Ю. Косача. Схожі тлумачення можна віднайти в текстах Володимира Моренця [143], Ольги Полюхович [170], яка розглядає тему «безґрунтянства» у творах Миколи Хвильового. Ольга Демчук, досліджуючи імагопоетику Василя Махна, звертається до «безґрунтянства» у зв'язку з категорією етноідентичності [53]. Д. Морозова аналізує «безґрунтянство» як перебування у внутрішній міграції, до чого спричиняються історичні перипетії початку ХХ століття та особлива чутливість до змінності епох письменника, прицільно Віктора Петрова [144]; Олена Наумова розглядає «безґрунтянство» як світовідчуження, яке відкриває поле для гри [146].

В'ячеслав Брюховецький найбільш послідовно та множинно оприявнює феномен та засвідчує тяглість його концептуальних засновків до дослідження В. Петровим філософії Григорія Сковороди протягом 1920-тих років. Це зацікавлення В. Петрова залишає відбитки на його подальших критичних та літературних творах. В. Брюховецький, як і раніше до цього Ю. Лавріненко, наближує «безґрунтянство» до «знедійснення дійсності» — творчого принципу, тяглість якого прокладає до Миколи Гоголя. В. Брюховецький вважає, що «безґрунтянство» — це, по-перше, «позитивний рушійний момент» [29, с. 14], по-друге, «тривалий і кожного разу індивідуалізований процес» [29, с. 13]. Дослідник наголошує на множинності та індивідуальній мінливості кожного розгортання «безґрунтянства». Світлана Матвієнко, досліджуючи особливості письма Франца Кафки та Бруно Шульца, прокладає ці шляхи літератури в наближенні до смерті на тлі епохи «безґрунтянства» як «наслідку кризи *ratio*» [133, с. 90].

Мета і завдання дослідження. Існує потреба нюансованого аналізу феномена «безґрунтянства», творчі та філософські потенції якого уповні можуть бути досліджувані в літературному письмі. Необхідно також уточнити хронологічні відтинки зародження феномена, його концептуальні розгортання в дискурсі українського модернізму; розглянути його стосунок до довкіллевої

ситуації в умовах радянської модерності та окреслити перетин теорії літератури, філософії, доквілєвої гуманітаристики та гендерних студій, на якому «безґрунтянство» оприявнюється як множинний феномен, діючи водночас у кількох пластах літературного твору. Феномен «безґрунтянства» може бути визначений як ситуація, світовідчування та творчий принцип у письмі.

У цій дисертаційній роботі феномен «безґрунтянства» буде досліджений як творчий принцип в літературі модернізму, який полягає у тривалому перетворенні наявних та винайденні відмінних способів взаємодії свідомости, матерії та письма, до чого спричиняється ситуація модерної людини та її світовідчування, визначене технологічним поступом, змінами доквілля, історичними потрясіннями, кризою раціоналістичного мислення.

Варто зауважити, що я не маю на меті означити спільності та відмінності літературного феномена як неподільного в компаративістичній парі, але оприявнити два гетерогенні, найбільш інтенсивні розгортання «безґрунтянства» у літературі українського модернізму. Такими є практики письма М. Хвильового та В. Петрова-Домонтовича. Адже «безґрунтя», хоча і має смислові тяглості до загальноєвропейських філософських ідей та естетичних зрушень зламу століть, однак як феномен в українській літературі оприявнюється саме в 1920-тих роках, коли письменники та митці набувають безпосереднього, а не умоглядного, досвіду одірваности: життя серед руйнувань у революційному та пореволюційному просторах, криза ідентифікації у новому соціалістичному суспільстві, створення власних етичних, естетичних керунків, та, зрештою, зміни у відносинах людини та доквілля наприкінці 1920-тих, початку 1930-х років внаслідок пришвидшеної модернізації («соціалістичної перебудови»). Тривка дискурсивна пов'язаність феномена «безґрунтя» з есеїстикою українських інтелектуалів у повоєнній Німеччині 1940-х років виявляється вторинною щодо його літературної з'яви та історико-культурної ситуації в 1920-тих роках. Саме твори М. Хвильового та В. Домонтовича найповніше засвідчують соціальні, етичні, естетичні, доквілєві перетворення, тобто

реагують на ситуацію «безгрунтя» та активно рефлексують її протягом 1920–1940-х років.

Можна говорити про певну взаємодоповнюваність двох розгортань «безгрунтянства» у творах М. Хвильового та В. Домонтовича. У середохресті їхнього письма виявляється подвійний порух в літературі модернізму загалом: це інтелектуальне (текстуальне) буття в мистецтві, літературі та філософії (В. Домонтович) та буття в мові як тканині свідомості, в яку повсякчас втручаються домінуючі тілесні та психічні відбитки, де існує потреба порозуміння з іншим (М. Хвильовий); згода на творче буття «без ґрунту» (В. Домонтович) та неминуче меланхолійне буття «без ґрунту» опісля втрати, де можна творити письмо (М. Хвильовий). Цим не аргументую, що письмо М. Хвильового менш інтертекстуальне або що уявне видалено з письма В. Домонтовича, однак, коли говорити про «безгрунтянство», то саме переважно текстуальні у В. Домонтовича та психічні у М. Хвильового інтенсивності переважають у відповідних розгортаннях. Важливо, «безгрунтянство» в обидвох випадках не підпорядковується вузько означеним ідеологічним кінцестоям, не виявляється винятково тематично або сюжетно, але діє самим принципом письма, містить філософські імплікації, альтернативні способи взаємодії людини та середовища.

Взаємодоповнюваність можна також обґрунтувати біографічно та концептуально. Їхні життєві шляхи, хоча й різняться, симптоматичні для епохи, увиразнюють відмінні та неоднорідні траєкторії українських інтелектуалів: тих, хто був травмований безпосередньою залученістю у воєнні, революційні події перших десятиліть ХХ століття, і тих, кого така доля оминула; тих, які усвідомлювали нагальність творення нової соціалістичної культури та провадили інтелектуальну й організаційну діяльність, і тих, хто уважно спостерігав, вивчав та зберігав минуле, так само докладаючись до культурного поступу в умовах соціалізму; зрештою, тих, хто не пережив 1930-ті роки, і тих, кому вижити вдалося. Нижче я означу лише кілька біографічних деталей кожного з письменників, які увиразнюють складність та відмінність досвідів, які матимуть відбитки в їхньому літературному письмі. Деякі з цих епізодів

будуть деталізовані та аналізовані в розділах далі. Микола Хвильовий (1893–1933, справжнє прізвище — Фітільов) завдяки батькові учителю Григорію Фітільову надихається до прочитання класичної літератури. Після навчання в Охтирській та Богодухівській гімназіях розпочинає мандрівний робітничий спосіб життя, виконуючи різні види фізичної роботи на заводах у містах Донецького вугільного басейну. У 1915 році рекрутований, бере участь у Першій світовій війні, в Українській революції 1917–1921 років, змінюючи власні позиції з учасника «Мурахв'янської республіки», яка відстоювала позиції Центральної ради [192, с. 12], до політпрацівника Червоної армії та члена КП(б)У. Впродовж 1914–1920 років проходить східним фронтом Першої світової «через волинські болота, Галичину, Карпати, Польщу, Буковину», Румунію [192, с. 11], у 1920 році тимчасово служить на Кавказі [192, с. 14]. Від 1917 року тримає зв'язок з боротьбістами і, повертаючись до мирного життя в Харкові у 1921 році, розпочинає власну організаційну, редакторську діяльність побіля боротьбіста Василя Еллана-Блакитного. З ініціюванням літературної дискусії у 1925 році, потому заснуванням Вільної академії пролетарської літератури у 1926 році, він опиняється у центрі уваги не лише читачів, критиків, колег-письменників, але й більшовицької влади. 1926 року постать М. Хвильового критикує Сталін у листі до Лазаря Кагановіча [192, с. 26]. ВАПЛІТЕ вимушено розпускається 1928 року, цього ж року М. Хвильовий здійснює подорож у Відень та Берлін, паралельно розгортається критика першої частини його роману «Вальдшнепів» [195, с. 392–397]. 13 травня 1933 М. Хвильовий скоює самогубство, безпосереднім приводом для чого став арешт його друга, письменника та боротьбіста Михайла Ялового.

Віктор Петров (1894–1969) не бере безпосередньої участі у війні та революційних подіях, він має ґрунтовну освіту, яку здобуває вдома від батька, богослова та педагога Платона Петрова, у Холмській чоловічій гімназії та інших навчальних закладах. У 1918 році він закінчує університет Святого Володимира в Києві і залишається «як стипендіат з метою підготовки до посади професора» [163, с. 12]; через складні (по)революційні часи у Києві В. Петров їде працювати у Горобіївку, протягом 1922–1923 років викладає у Баришівці. Якщо

М. Хвильовий одірваний від ґрунту, тому що опиняється в осерді історичних перипетій, то В. Петров — той, хто одривається від ґрунту, проте певною мірою лишається захищеним від потреби бути активним учасником історичних подій. Повернувшись у Київ, працює в Етнографічній комісії Всеукраїнської академії наук поруч із Андрієм Лободою. У час, коли М. Хвильовий веде активну публічну культурницьку та організаційну діяльність, В. Петров так само активно, проте не публічно, в Києві провадить академічну роботу. Наприкінці 1920-тих у складі етнографічної експедиції В. Петров засвідчує зникомість української культури під товщами цементу та води Дніпрельстану, кілька років потому, в 1933 році, М. Хвильовий побачить наступні етапи дії більшовицької влади на території України, а саме штучний голод. Після 13-ти років роботи в Етнографічній комісії, в 1933 році В. Петров починає працювати в новоутвореній установі Спільноті інституцій матеріальної культури, яка в 1934 перетворена в Інститут історії матеріальної культури (ІМК), тут В. Петров — старший науковий співробітник, а з 1938 — завідувач сектору дофеодального і феодального періодів у вкотре перетвореній установі Інституті археології АН УРСР. В. Петров — один з тих, хто пережив більшовицький терор, його життя триватиме і в окупованій Україні під час Другої світової війни, і в еміграції в Німеччині 1940-х, у Москві протягом 1950–1956 років, а потому у Києві до смерті в 1969 році.

Зрештою, концептуально феномен «безґрунтянства» в літературних творах М. Хвильового і В. Домонтовича оприявнюється, найперше, як невіддільна умова творення персонажів: наприклад, «безґрунтовні романтики» з «Повісти про санаторійну зону» (1924) М. Хвильового; «розумовий вагабондизм» як керунок головного персонажа «Без ґрунту» В. Домонтовича. Переживають одірваність від ґрунту по-різному. Для персонажа М. Хвильового, наприклад, для анарха з «Повісти...», буття без ґрунту — це пережиття втрати ідеальних поривань у пореволюційній дійсності, де можна зустріти лише «харю непереможного хама» [193, с. 117]. Письмо М. Хвильового розгортається з простору втрати, стає її трагічним свідченням у психічному житті окремої людини та перетворюваній соціальній тканині. Натомість для персонажа

В. Домонтовича, наприклад, Ростислава Михайловича з роману «Без ґрунту», буття без ґрунту не меланхолійне і не трагедійне, натомість це простір перехідності естетичних та етичних кодів. Персонаж В. Домонтовича користується з неусталености та уникає небажаних зв'язків, здатний подорожувати мистецькими традиціями та критично осмислювати зміни дійсних ландшафтів. Письмо В. Домонтовича розгортається в умоглядному безчассі культури та дійсному довкіллі, зрушуваному модернізацією радянського штибу.

Зрештою, тексти обидвох дозволяють досліджувати «безґрунтянство» як творчий принцип та світовідчування у відмові від раціоналістичних орієнтацій у мисленні та творчості, технологічного та соціального поступу, виявити той філософський критичний дискурс зламу століть, в якому метафорика «безґрунтя» вже виявляється розвинутою, а її відголосок присутній в літературі раннього модернізму, а саме в творах О. Кобилянської, М. Коцюбинського та Лесі Українки.

Об'єкт — прозові твори Миколи Хвильового («Арабески», «Вступна новела», «Лілюлі», «Дорога й ластівка», «Вальдшнепи», «Повість про санаторійну зону», «Сентиментальна історія», «Кімната Ч. 2», «Редактор Карк», «Кіт у чуботях», «Синій листопад», «Чумаківська комуна», «Я (Романтика)») та В. Петрова-Домонтовича («Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус», «Аліна й Костомаров», «Без ґрунту», «Емальована миска», «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі», «Спрага музики»).

Предмет — феномен «безґрунтянства» в письмі М. Хвильового та В. Петрова-Домонтовича.

Мета — дослідити феномен «безґрунтянства» як творчий принцип у письмі М. Хвильового та В. Петрова-Домонтовича, оприявнивши довкіллеві, психоаналітичні, естетичні, етичні, гендерні, владні імплікації феномена.

Задля досягнення мети визначено такі **завдання** дисертаційного дослідження:

1. окреслити історико-культурні контексти з'яви та розвитку феномена «безґрунтянства»;

2. оприявнити «безгрунтянство» як творчий принцип у модерністському письмі у філософській та психоаналітичній перспективах;
3. з'ясувати філософські, етичні та естетичні імплікації «безгрунтянства» у письмі М. Хвильового та В. Петрова-Домонтовича.
4. проаналізувати «безгрунтянство» в стратегіях образотворення в письмі М. Хвильового та В. Петрова-Домонтовича;
5. визначити емансипаторний потенціал феномена в полі відносин влади в письмі М. Хвильового та В. Петрова-Домонтовича;
6. дослідити варіації «безгрунтянства» у полі сексуальності та гендеру, а саме посттравматичні взаємини статей (М. Хвильовий) та серафічність (В. Домонтович).

Методи дослідження. Дисертаційна робота залучає загальнонаукові методи, зокрема теоретичні (аналіз, синтез, дедукція та індукція) та емпіричний описовий. Також історико-культурний, біографічний для реконструкції тягlosti феномена та його варіацій від кінця XIX століття до першої половини XX століття в загальних тенденціях у філософії, літературі українського модернізму та творчості вищезазначених письменників; компаративістичний для аналізу гендерних варіацій «безгрунтянства»; герменевтичний для аналізу творів; текстологічний в окремих випадках роботи з архівними матеріалами В. Петрова.

У дослідженні також актуалізовано поняття письма як літературознавчої категорії аналізу у філософській постструктуралістській перспективі, яка полягає, по-перше, в обґрунтуванні письма як тяглої та мінливої творчої літературної практики, яка виходить за межі цілості твору і вільно взаємодіє з дійсністю, відносинами влади в ній та простором уявного; по-друге, в оприявненні емансипаторних та філософських інтенцій письма; по-третє, постструктуралістський підхід передбачає аналіз потенцій, метаморфоз та оприсутнення концептуальних образів та феноменів, у випадку цієї дисертації — «безгрунтянства». Такі літературні феномени мінливі й, імовірно, мають множинні втілені варіації у творах одного або кількох письменників. Такий

підхід допоможе оприятити «безґрунтянство» як творчий принцип у модерністському письмі.

Психоаналітичний метод, зокрема його постструктуралістську варіацію, використано для оприятення критичних імплікацій щодо позитивістичного раціоналістичного мислення, психічних інтенсивностей (роботи уявного), взаємодії символічного та уявного реєстрів свідомості, символічного та семіотичного (дономінативного) процесів у мові, взаємин з іншим, потягу до смерті, стратегій образотворення в письмі; інтертекстуальний метод для оприятення тяглостей, зокрема в середохресті філософії та літератури, а також аналізу стратегій творення персонажів у письмі В. Петрова-Домонтовича. У деякі частини роботи залучено феміністичні та гендерні студії для окреслення «безґрунтянства» у полі сексуальності та гендерних ідентифікацій; теорії відносин влади для оприятення емансипаторних потенцій «безґрунтянства» щодо владних механізмів в окремих літературних творах; та деякі поняття доквіллевой гуманітаристики для реконструкції ситуації «безґрунтянства» у радянській модерності. Точково актуалізовано літературознавчі аналітичні категорії «письмової сцени» та «сцени письма» (Р. Кампе) для оприятення матеріальності творчого процесу В. Петрова.

Теоретико-методологічна основа — філософські праці Дж. Агамбена, Л. Альтюссера, Р. Арона, А. Бадью, Ж. Батая, В. Беньяміна, А. Бергсона, І. Берліна, Ш. Бодлера, С. Вейль, Ф. Ґваттарі, Д. Гребера, Ст. Ґюнцеля, Ж. Дельоза, Е. Левінаса, Фр. Ніцше, Л. Шестова, В. Юринця; праці з філософії літератури, зокрема теорії письма, Р. Барта, М. Бланшо, Ю. Крістевой, Н. Саррот; літературознавчі праці В. Агеєвої, Ю. Безхутрого, В. Брюховецького, Т. Гундорової, Н. Зборовської, В. Ґ. Зебальда, Р. Кампе, І. Костецького, Ю. Лавріненка, Ґр. Майфета, Св. Матвієнко, Р. Мельниківа, А. Мердок, В. Моренця, С. Павличко, Я. Цимбал, Ю. Шевельова; праці з психоаналізу Мл. Долара, Сл. Жижека, Ю. Крістевой, Ж. Лакана, Е. Рудінеско; праці з відносин влади та творення суб'єкта Ю. Батлер, М. Фуко; праці з феміністичних та гендерних студій Н. Ґаммарена, С. Ґілберт, Л. Іріґаре, Т. Йоганссона, Б. Кахана, К. Малабу, К. Міллет, А. Роша, Ґ. Сіксу, Тр. Тейт, Я. Цимбал,

Е. Шовалтер, Т. Шранда; філософські та дослідницькі праці з довікіллієвої гуманітаристики А. Баздирєвої, Бр. Латура, А. Льовенгаупт Цзин, П. Слотердайка, Дж. Д. Петерса; праці з історії Дж. Бергмана, В. Вжосека, Р. Конквеста, В. Кулікова, О. Подобєд, М. Фавлер; мистецтвознавчі та кінознавчі праці Г. Коваленка, Р. Калассо, І. Козленка, К. Малевича, М. Мудрак, Б. Небесьо.

Наукова новизна отриманих результатів. Уперше означено гендерні аспекти «безгрунтянства», зосібна мова про розробку теорії серафічності на основі роману «Доктор Серафікус» та оприявнення моделі утопійних рівноправних та деструктивних взаємин статей у письмі М. Хвильового. Доведено, що для обидвох письменників передання голосу жіночому стає стратегією збереження емансипаторних потенцій у письмі. Зроблено перші кроки в дослідженні етичного аспекту «безгрунтянства» як літературного феномена, його емансипаторних потенцій та, загалом, етичного виміру письма М. Хвильового та В. Петрова-Домонтовича.

Вперше принцип «безгрунтянства» досліджуваний у стосунку до матеріальних та середовищних вимірів письма. Зосібна мова про залучення деяких понять довікіллієвої гуманітаристики для окреслення ситуації, де стосунок до ґрунту був повністю або частково дискурсивно опосередкований більшовицькою владою в період форсованої індустріалізації наприкінці 1920-тих років. Означено також складові «безгрунтянства» як довікіллієвої ситуації — це пореволюційні повоєнні руйнації 1920-тих років та метаморфози ландшафтів внаслідок радянської модернізації, зосібна проєкт Дніпрельстану, пережиття та засвідчення українською еміграцією килимових бомбардувань та руйнацій у Німеччині в середині 1940-х років.

Вперше здійснено спробу аналізу матеріальності листування В. Петрова та роману «Доктор Серафікус» В. Домонтовича за допомогою аналітичної категорії «письмової сцени» Р. Кампе та психоаналітичних імплікацій у листуванні. Листи В. Петрова до С. Зерової періоду 1951–1956 років проаналізовано як самодостатнє та художньо ціннісне письмо, в якому продовжується втілення творчих та філософських інтенцій автора.

Також до дослідження залучено архівну версію роману «Доктор Серафікус», яка зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України (фонд 16, опис 1, справа 95). Вперше здійснено детальний аналіз її окремих частин крізь психоаналітичну призму та теорії відносин влади М. Фуко.

Уточнено історико-культурні та інтердисциплінарні межі розуміння, вивчення літературного феномена «безґрунтянства» в гуманітарному полі. Ньюансовано просторовий аспект метафори «безґрунтянства», який полягає не лише в одірваності від ґрунту рацію, але й у спроможності проникнення в довкіллі та безособистісні психічні глибокості, зосібна у відносини творення та смерті. Досліджувано текстуальні та психічні інтенсифікації, які зрушують та розгортають письмо як модерністську літературну практику на помежів'ї літератури та філософії. Детально проаналізовано літературні простори, зокрема в письмі Миколи Хвильового.

Уточнено та доповнено тяглість метафорики «безґрунтя» у філософських працях А. Бергсона, Ф. Ніцше, Л. Шестова та літературних творах українського модернізму, зосібна на прикладі текстів О. Кобилянської, М. Коцюбинського та Лесі Українки.

Доведено, що феномен «безґрунтянства» в літературі діє не лише на тематичному рівні як відбиток заперечливого світовідчуження внаслідок травматичних воєнних подій, втрати політичної агентності, еміграції тощо; а як творчий принцип модерністської літератури, який збуває, перетворює або підважує ґрунт рацію, технологізовану раціональність, механізми влади, символічний (на відміну від семіотичного (дономінативного)) процес у мові; який сприяє з'яві та розвитку альтернативних взаємодій свідомості та матерії в процесі письма, відносин людини та довкілля, взаємин статей тощо.

Теоретичне значення дисертаційного дослідження полягає в обґрунтуванні категорії письма та її застосунку як теоретико-методологічного засновку для дослідження феномена «безґрунтянства». Оприєвнено деякі взаємодії та перехідності філософського та літературного дискурсів у модернізмі; залучено теорію відносин влади та аналіз процесу творення

суб'єкта в літературному творі; зроблено спробу аналізу інтелектуальних (текстуальних) та психічних принципів розгортання суб'єкта в письмі крізь постструктуралістську та психоаналітичну призму.

Практичне значення полягає в можливому застосунку результатів дослідження для розробки методологічних матеріалів та дисциплін з теорії письма, філософії, теорії літератури. Обґрунтування постструктуралістського психоаналітичного підходу може стати засновком для подальших досліджень модерністського письма в українському літературознавстві. Результати дослідження стануть у нагоді для розробки академічних інтердисциплінарних науково-освітніх програм з літературознавства, довірливої гуманітаристики та гендерних студій.

Апробація результатів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри літературознавства ім. В. Моренця Національного університету «Києво-Могилянська академія», у межах науково-освітньої програми «Invisible University for Ukraine» (2023–2026) у Центрально-Європейському університеті, у межах проєкту «Digital Memory Storage. Віктор Петров (Домонтович)» Наукового архіву Інституту археології НАН України (2024) та під час дослідницького візиту до «Imre Kertész Kolleg» у «Friedrich Schiller University Jena» (2025). Теоретичні засади та результати дослідження були доповідані на 8-ми конференціях: 1) доповідь «Серафічність, бажання та письмо. “Безґрунтянство” на прикладі кількох творів В. Домонтовича». Щорічна конференція «Дні науки НаУКМА», м. Київ, 26–27 січня 2023 року; 2) доповідь «Посттравматизм та взаємини статей в українській та англійській прозі після Першої світової війни та українських національно-визвольних змагань (1917–1921)». Щорічна конференція «Дні науки НаУКМА», м. Київ, 5–6 лютого 2024 року; 3) доповідь «“Мікрофізика влади” в письмі Миколи Хвильового». Науковий семінар «Ренесанс 1920-х: ідеологія і естетика», Інститут літератури НАНУ, Український мовно-літературний факультет імені Г. Квітки-Основ'яненка ХНПУ та Факультет української філології, культури і мистецтва КСУБГ, м. Київ, 17 квітня 2024; 4) доповідь «“Безґрунтянство” як конструктивний принцип буття українських інтелектуалів у повоєнній

Німеччині 1940-х років». Всеукраїнська (з міжнародною участю) наукова онлайн-конференція «Літературний процес: територія пам'яті», КСУБГ, Інститут літератури НАНУ, Варшавський університет, Гданський університет, 26 квітня 2024 року; 5) доповідь «“Без ґрунту” В. Домонтовича: дійсні та вигадані суб'єкти мистецького модернізму». Всеукраїнська наукова конференція до 100-річчя від дня народження Павла Загребельного «Історія як текст & художній текст як історія», МОН України, Інститут літератури НАНУ, Дніпровський національний університет ім. О. Гончара, м. Дніпро, 30 жовтня 2024 року; 6) доповідь «Сцени письма В. Петрова (Домонтовича)». Щорічна конференція «Дні науки НаУКМА», м. Київ, 4–6 березня 2025 року. 7) доповідь «“Безґрунтянство”: довікліве мислення та радянська модерність». Міжнародна наукова конференція «Людина і природа в добу Антропоцену: екокритичні читання», кафедра філології та кафедра культурології Українського католицького університету (Львів, Україна), Центр транснаціональних і транскультурних студій, Університету Вулвергемптона (Велика Британія), Горійський державний педагогічний університет (Грузія), Кафедра українських студій Університету Палермо (Італія), м. Львів, 2-3 жовтня 2025 року. 8) доповідь «Конструктивізм та звихнутий простір в “Докторі Серафікусі” В. Домонтовича». Щорічна конференція «Дні науки НаУКМА», м. Київ, 4–6 березня 2026 року.

Структура та обсяг дисертації. Структура дисертаційного дослідження включає вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел (289 позиції) та один додаток. Загальний обсяг роботи – 251 сторінки, із них — 206 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ, ДОВКІЛЛЄВІ ТА МИСТЕЦЬКІ КОНТЕКСТИ «БЕЗГРУНТЯНСТВА»

1.1. Засновки «безгрунтянства» у філософському письмі зламу XIX-XX століть

У цьому підрозділі розглянуто множинні відбитки «безгрунтянства» як світовідчуження та творчого принципу в працях Фрідріха Ніцше, Льва Шестова та Анрі Бергсона. Саме їхнє філософське письмо взаємодоповнюване з літературою модернізму в розгортанні над *грунтом* рацію, тобто незалежно від класичної епістемології та ідеї незворотного прогресу.

У 1872 році у «Народженні трагедії з духу музики» німецький філософ Фрідріх Ніцше засвідчує кризу модерної людини, яка прагне власного «бога машин і плавильних тиглів, — тобто визнаних на службі вищому егоїзмові і застосовуваних сил природних духів» [148, с. 143]. Така людина починає відчувати межі власного пізнання, «яке на основі причиновості приписує собі здатність дослідити глибинну суть речей» [148, с. 147]. Вона «поривається з цього широкого пустельного моря знань до берега» [148, с. 145]; «боязко бігає вона туди-сюди по березі, [...] відчуває, що побудована на наукових принципах наука мусить бути зрівняна з землею, як тільки почне ставати нелогічною, тобто втікати геть від своїх наслідків» [148, с. 148]. Вже тут помітна виразна Ніцшева просторова метафорика, яка створює «патос дистанції» [149, с. 154], необхідний для критики європейської культури та ідеї прогресу.

У цій же праці Фр. Ніцше оприявнив співдію двох творчих сил: діонісівської та аполлонівської, їх можна тлумачити як сп'яніння та сновидіння, музику та візуальний (Рафаель) або епічний (Гомер) образи. Разом вони витворюють античну трагедію, де хор є осердям діонісівського, тобто музики та захованого в ній «праболю», і де образи та діалоги на сцені — це «аполлонівські явища», вони постають «необхідним наслідком зазирання у внутрішнє та жахливе природи — ніби саяливими плямами» [148, с. 88]. Фр. Ніцше вбачає у цій співдії природну необхідність «праєдиного», «глибинну

тугу за видимістю, за звільненням через видимість» [148, с. 58]. Однак варто наголосити, що хоча й два пориви перебувають «найчастіше у відкритому розбраті та взаємному спонукуванні один одного до все новіших і потужніших породжень» [148, с. 43], вони невід'ємні та пов'язані «взаємною необхідністю» [148, с. 57]. Безперечно, динаміці між діонісівським та аполлонівським Фр. Ніцше приділяє багато уваги, розглядаючи різні епохи та мистецькі форми, в яких ці дві сили перероджувалися та співдіяли. Однак не менш важливою і навіть нагальною для автора «постає нова» суперечність, яка має стосунок і до його сучасности, а саме «діонісівського та сократичного» [148, с. 108], трагічного та теоретичного світорозумінь відповідно.

Модерна людина — це «озброєна найвищими силами пізнання служителька науки — *теоретична людина*, прообразом і родоначальником якої є Сократ» [148, с. 144]. Її безумовно оптимістичне пізнання засноване на «причиновості мислення», яке «сягає аж найглибших безодень буття і [...] здатне не лише пізнати але й *виправити* буття» [148, с. 126]. Важливо наголосити, що у такий спосіб унеможлиблюється не лише діонісівське, але й аполлонівське творення: «Аполлонівська тенденція була схоплена і огорнена в кокон логічного схематизму» [148, с. 120]. Тобто замість видіння та світлого явлення образу тепер можлива лише доконечна естетична зрозумілість: «Все мусить бути свідомим, аби бути добрим» [148, с. 113]. У світорозумінні лишається лише «раціоналістичний метод» [148, с. 110]. Загибель античної трагедії, яку німецький філософ пов'язує з Евріпідом та Сократом, полягає в таких змінах: «холодні парадоксальні *думки* — замість аполлонівських споглядань, а також полум'яні афекти — замість діонісівських екзальтацій, до того ж надзвичайно реалістично підроблені» [148, с. 110].

У модерності теоретична людина поступово усвідомлює вичерпаність власного пізнання і залишається спустошеною: «Даремно вишукуємо хоча б одного сильно розгалуженого кореня, одного клептика плідної та здорової землі: всюди пил, пісок, заціпеніння, виснаження» [148, с. 161]. Однак

прикметно, що творчі сили в перехідності до трагічного світорозуміння існують та здатні до відродження *без ґрунту*: «Штормовий вітер хапає все віджило, прогнило, розбите, захиріло і, крутячи, огортає все червоною хмарою пилу, і, наче орел, відносить увись. Спантичено шукає наше око за зниклим, адже бачене вийшло на золоте світло наче з забуття, таке повне та зелене, таке розкішно жваве, таке незмірно тужливе» [148, с. 162]. Одірваність від землі уможлиблює погляд на сповненість та різномайття світу, що годі охопити. Так зроджується трагічна культура, «її найважливішою ознакою є те, що на місце науки як найвищої мети ставиться мудрість, яка, незважаючи на наукові зваби, звертає незворушний погляд на загальний образ світу і намагається зі *співчутливою любов'ю* схопити в ньому вічне страждання як страждання власне» (курсив мій — Ю. К.) [148, с. 147]. Така трагічна культура, вже не приналежна ґрунту рацію, наново уможлиблює мистецтво та пропонує нові взаємини свідомости та матерії навколо.

У праці «Так казав Заратустра» (1883) Фр. Ніцше продовжує розвивати метафорику природної просторовости та наголошує на необхідності одірватися від усталеного ґрунту, стати мандрівником: «хто відкрив землю “людина”, той відкрив і землю “людське майбутнє.” Тепер вам належить бути мореплавцями, відважними й терплячими!» [150, с. 213]. Стефан Гюнцель доводить, що для Фр. Ніцше «радше вода, ніж повітря, — медіум для вільного духу та парадигми нестримуваного руху» мислення [254, с. 80] на відміну від «патріархального елементу землі», тривко асоційованого з «чоловічою поведінкою топографа» [254, с. 81]. Зрештою, танок та народження зірки, омріяні Заратустрою, можливі лише в левітації, натомість ближче до ґрунту панує «дух тяжкості»: «серйозний, ґрунтовний, глибокий, урочистий» [150, с. 40]. Для критики філософського штибу потрібний уже згадуваний «патос дистанції» від окцидентальної раціоцентричної ґрунтовности. У ХХ столітті Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі означають Фр. Ніцше як філософа-зачинателя геофілософії — концепту, в який інтенсивно залучено мислення «теоретичними ландшафтами» [254, с. 82].

Розуміння трагедійного як радісного сприяє можливості життя та творчого акту без ґрунту. Властивістю такої творчості є ставання. Це передчував Фр. Ніцше у понятті діонісівської природи, коли міркував про неї як про вічно мінливе: «Будьте такими як я. Під невпинною зміною явищ — вічно творчою праматір'ю, котра вічно змушує до існування і в цій зміні явищ — вічно себе задовільняє» [148, с. 136]. Тож мова не лише про дійсне або теоретичне, географічне чи, загалом, просторове дистанціювання людини; але мова про усвідомлення власних несталостей. Мені зокрема йдеться про мінливість суб'єкта, яка оприявнюється в літературному письмі як тяглій творчій практиці, про що мова буде далі.

Лев Шестов, послідовник Фрідріха Ніцше та Серена К'єркегора народився та сформувався як філософ у Києві, у 1920 році виїхав з Російської Імперії до Франції, справив значний вплив на французьких інтелектуалів, зокібна Жоржа Батая. У праці «Апотеоз безґрунтянства» (1905) Л. Шестова виразна просторова метафорика, а саме метафора «безґрунтя», виповнюється в принцип мислення. Він увиразнює важливі для модернізму мисленнєві просторовості: «твердий ґрунт рано чи пізно йде з-під ніг людини, [...] після цього людина все ж продовжує жити без ґрунту або з вічно хитким під ногами ґрунтом, [...] опісля вона припиняє сприймати аксіоми наукового знання як істини, які не потребують доказів, [...] припиняє сприймати їх істинами та називає брехнею» [207, с. 45–46].

Втрата ґрунту, тобто підважування раціональних позитивістичних стратегій пізнання, хоча і є наслідком стрімких зрушень ландшафтів внаслідок модернізації, сприяє вивільненню людського мислення, а не його загибелі. З наведеного вище уривку стає очевидно: «безґрунтянство» сягає не лише становища модерного суб'єкта, його світовідчування, але це ситуація епістемологічної кризи, яку Л. Шестов вважає здоланною в «апотеозі безґрунтянства». Тож це принцип філософської думки, який передбачає вихід у «безбережне море фантазії, фантастичного, де все однаково можливо і неможливо» [207, с. 59]. Спустошеність та загроженість ґрунту — це прикмета вченої людини, якій, за Л. Шестовим, «до вподоби великі, добре втопані

дороги, на яких легко і вільно рухається теоретична думка, де немає ні деревця, ні трав'яного стебельця навіть, де править пряма лінія. Найкраще вона відчувається на широкому, урівняному плацу» [207, с. 44]. Знову-таки така просторовість модерної людини уповні зіставна з Ніцшевою. Л. Шестов закликає: «Потрібно розрити вбите та втопане поле сучасної думки» [207, с. 54]. Водночас якщо німецький філософ виображує (втілює в образах) різноманітні «теоретичні ландшафти», їхню сповненість сонцем, горами, тваринами тощо, то Л. Шестов працює з ґрунтом та одірваністю від нього.

Філософію тривалости та ставання розвинув А. Бергсон. Його праця «Творча еволюція» (1907) сприяла «проростанню й цвітінню» [22, с. 300] письма завдяки особливого стибу викладу ідей та спростуванню наукових абстракцій, оприявненню можливости інтуїтивного осягання життєвих явищ у їхній мінливості. Взаємовпливи філософії А. Бергсона та модерністського письма зауважували перекладач «Творчої еволюції» українською Роман Осадчук [22], дослідники Габріель Макінтайр у стосунку до творчості Т. С. Еліота та В. Вулф [272], Мері Ен Жиль в контексті британського модернізму [251]; а також Поль Ардуен та Леона Токер у стосунку до естетики модерністської літератури [286].

А. Бергсон пише: «Від становлення ми помічаємо лише стани, від тривалости — лише моменти, коли ми й говоримо про становлення й тривалість, то думаємо про інше. Такою є найразючіша з двох ілюзій [...] Вона полягає в упевненості, що мислити непостійне за допомогою постійного, рухоме за допомогою нерухомого є можливим» [22, с. 212]. З наведеного уривку стає очевидним також і наголос на відмінних способах пізнання, які би могли прийти з інтуїцією. Тож модерністську літературу неможливо осягнути, дослідивши її в обмеженості та сталості, яка є «одним з поглядів розуму, нав'язаним, скорше, неусвідомленою метафізикою, ніж психологічним спостереженням» та в якій означають лише «непротяжні відчуття, штучно локалізовані у просторі» [22, с. 161].

За А. Бергсоном, «естетична здібність» людини — доказ того, що життєтворчість можлива. У письмі втілюється свідомість, яка «також мала би

бути інтуїцією» [22, с. 207], не лише розумом як головним керунком Просвітництва, адже мова звільняє свідомість «від необхідності зупинятися винятково на матеріальних тілах» [22, с. 206]. Свідомість вільно взаємодіє з довкіллям: вона «перебігає через матерію, губиться, в ній-таки себе віднаходить, ділиться й відновлюється» [22, с. 144]. Якщо інтелект піклується про практичний інтерес, то інтуїція «завдяки взаємній *симпатії*, яку вона встановить між нами й рештою живого, завдяки розширенню нашої свідомости, якого вона досягне, інтуїція введе нас у власну сферу життя, яка є сферою взаємопроникнення, сферою творчости, що триває безкінечно» (курсив мій — Ю. К.) [22, с. 143]. Варто наголосити, що цей інший штиб взаємодії зі світом набагато більш продуктивний, ніж суб'єктно-об'єктні детермінації та фіксації в ґрунті розуму, у сталому, або насильницько змінюваному та контрольованому, ландшафті. Саме тому й письмо — це вседозвільний повсякчасний порух свідомости в напрямку до «нових матерій буття» [22, с. 94], їхнього заковтування та перетворення в естетичні сув'язі — образи, «присутности, що мовлять» [24, с. 104], довкіллеві та інтерсуб'єктивні просторовості.

Становлення як принцип мислення та творення продовжують розвивати Ж. Дельоз та Ф. Ґваттарі у «Що таке філософія?» (1991): «Ти не в світі, ти перебуваєш у становленні разом зі світом, у становленні в процесі його споглядання. Ти стаєш всесвітом. Можливо стати твариною, рослиною, молекулою, нулем» [242, с. 44]. Обмеженість варто здолати та оприявнити тривалість, плинність людської свідомости, яка, однак, досі «йде за інтелектом, розглядає внутрішнє життя як щось уже створене й лише неясно відчуває, що воно створюється» [22, с. 211]. Застиглість — це виплід теоретичної людини, за Фр. Ніцше, яка «вірить у виправлення світу через знання, кероване наукою життя й справді у змозі загнати окрему людину в найтісніше коло вирішуваних завдань, у якому та весело промовляє до життя: “Я волю тебе: ти варте того, щоб тебе пізнати”» [148, с. 143]. Теоретична людина прагне до пізнання, певності та естетичної зрозумілості, залишається байдужою до природних властивостей свідомости, її творчих потенцій.

1.2. «Безґрунтянство» та французькі теорії письма другої половини XX століття

У цьому підрозділі я спробую означити кілька теорій письма французьких філософів другої половини XX століття, які по-різному розглядають письмо як мінливу та тяглу творчу практику. Спершу я розгляну аналіз переплетіння письма та історії в праці «Нульовий ступінь письма» (1953) Ролана Барта, а також розуміння модерністської літератури та семіотичного процесу в мові Ю. Крістевої, звернувшись до її текстів «Як говорити до літератури» (1971), «Революція поетичної мови» (1974) та «Від однієї ідентичності до іншої» (1975). Обоє мислителів приналежні до групи французьких філософів та письменників навколо журналу *Tel Quel* (1960–1982) за редакції Філіппа Соллерса. Серед авторів журналу були також Жак Дерріда, Моріс Бланшо, Мішель Фуко, Цветан Тодоров, Франсіс Понж тощо. Далі я звернуся до праці «Тисяча плато» (1980) Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, аби за допомогою їхнього концепту ризому оприявнити творчі імплікації «безґрунтя» в письмі та нюансувати деякі смисленнєві сув'язі навколо нього. Насамкінець я розгляну відносини письма та смерти у «Просторі літератури» (1955) Моріса Бланшо та теорію інтертекстуальності, розвинуту Юлією Крістевою та Роланом Бартом від 1960-тих років. Цей підрозділ безпосередньо стосується теоретико-методологічних засад цієї дисертаційної роботи, однак ним вони не вичерпуються. Деякі методології будуть окреслені окремо в безпосередньому стосунку до аналізованих текстів у наступних розділах, зокрібна мова про праці, які стосуються відносин влади, М. Фуко, становлення суб'єкта Дж. Батлер, етики істин А. Бадью, теорії голосу Мл. Долара, сцени письма Р. Кампе.

Услід за Р. Бартом, у цьому дослідженні письмо, зокрібна модерністське, визначено як тягле та нелінійне творення літератури, свідомої власної застиглости та спрямованої на самоподолання. У праці «Нульовий ступінь письма» Р. Барт дає таке визначення: «сучасне [*moderne*] письмо — це достоту незалежний організм, який проростає навколо літературного акту [...] та накладає на значення слів непроникні означники, які містять вторинні історію, поступку перед сумлінням або спокуту, так що певна ситуація думки

змішується з додатковою, часто відмінною, завжди обтяжливою долею форми» [220, с. 65]. Таке письмо не надається до встановлення в ньому референцій, адже, з одного боку інтертекстуальність відкриває його до множинності та перехідності сенсів, тим унеможлиблює інтерпретацію як (роз)кодування; з іншого боку, у такому письмі оприявлені домінативні відбитки, які можуть бути пов'язані з тілесним досвідом та плинністю свідомості (роботою уявного). Р. Барт potwierджує: письмо має коріння, які «тягнуться в ґрунт поза мовою» [220, с. 21]. Т. Гундорова розглядає письмо як таке, що відкриває «нашу свободу і здатність бути новими», «тче свою канву, свою праформу» [43, с. 111].

Р. Барт зважає на «зануреність в історію» та соціальне. Для французького філософа це достоту сенс письма: «взаємини між творінням та суспільством, літературна мова, трансформована власною соціальною кінцевістю, форма, яку розглядають як людську інтенцію і відтак пов'язану з великою кризою Історії» [220, с. 18]. Натомість стиль, який залучає матеріальність, — це «його велич, його самота та його в'язниця». За Р. Бартом, «стиль — це лише об'єкт, письмо — функція» [220, с. 18]. Функція — наголос на порусі та діяльності, об'єкт — те, що може бути урухомлене у вимірі соціальному та історичному: «історія, на думку Барта, невіддільна від розгортання в глибину суб'єкта сигніфікації», тобто процесу означування [220, с. 27]. Письмо — «це акт історичної солідарності» [220, с. 18].

У тексті «Від однієї ідентичності до іншої» Ю. Крістева міркує: «з “літератури” витворюється щось інше, ніж пізнання, а саме: осередок, де знищується та відновлюється соціальний код, даючи таким чином, як писав Арто, “вихід тривогам своєї доби”» [94, с. 136]. Адже «письмо запроваджує іншу законність. Підтримане не суб'єктом розуміння, а суб'єктом подвоєним, ба навіть плюралізованим, який займає не місце висловлювання, а взаємозамінні, можливі й рухливі місця, письмо зосереджує в *гетерогенному* просторі номінацію феноменів (вводить їх до символічного закону) й заперечення цих імен (фонетичний, семантичний, синтаксичний вибухи)» [94, с. 34]. Множинний суб'єкт та розгортання феноменів у подвійному русі в

символічному та семіотичному процесах мови долають раціоналістичне пізнання.

Варто уважно розглянути такий гетерогенний простір у філософії Ю. Крістевої, адже саме в ньому існують ті творчі потенції, які притаманні й «безгрунтянству». Гетерогенність протиставлена «значенню та сигніфікації» [94, с. 136], символічному, тобто «тому неминучому для свідомості трансцендентального *ego* елемента — значення, знака, позначеного об'єкта» [94, с. 137]. Гетерогенність та символічне співприсутні в мові. Аби її оприявити в сигніфікативному процесі, Ю. Крістева звертається до поняття хори (*χώρα*) з діалогу Платона «Тімей». Прикметно, що, міркуючи про розуміння матерії у Гр. Сковороди, В. Петров так само звертається до цього діалогу Платона та актуалізує поняття хори, чия «необмежена й невизначена “безобразність”, “пустота”, відсутність форми (виду, образу, симетрії, плану, міри й числа) й дозволяє матерії завжди набувати кожного образу, кожної форми й міри» [163, с. 316]. В. Петров перекладає давньогрецьке *χώρα* як «поле, що в ньому з'являються ідеї» [163, с. 317]. Саме в такій перспективі можна розуміти твердження Т. Гундорової про письмо, яке «тче свою праформу» [43, с. 111].

Однак Ю. Крістева відходить від платонівського розуміння хори в лінгвістичній та психоаналітичній перспективі, зосібна вона розглядає простір хори як такий, що передує увіходженню суб'єкта у символічний порядок. Тут відбувається співіднесення «фрагментованих частин тіла одне до одного і також до “зовнішніх” “об'єктів” та “суб'єктів”, які ще не утворені як такі» [265, с. 28]. Цей процес відбувається водночас із Фройдовими «первинними процесами (зміщенням та конденсацією)» [265, с. 28]. Тож хора має безпосередній зв'язок з тілом та є, по суті, «психосоматичною модальністю сигніфікативного процесу» [265, с. 28]. Важлива прикмета письма — це його матеріальність та зв'язок із тілом, тому що «конкретний суб'єкт зашифровує нормативну мову звичайного спілкування непередбачуваними, випадковими, необґрунтованими позалінгвістичними, біологічними та соціальними кодами» [94, с. 23]. Як і Р. Барт, який стверджує, що коріння письма «тягнуться в ґрунт поза мовою», Ю. Крістева наголошує на довербальній, творчій потенції хори, якій

притаманна не «фігуративність та видимість», але «вокальний та кінетичний ритм» [265, с. 26]; це «непевна та невизначена артикуляція», відмінна від «диспозиції, уже залежної від репрезентації» [265, с. 25].

Тож, за Ю. Крістевою, семіотичне, тобто гетерогенне сигніфікації, має власним осердям хору. Семіотичне походить від грецького слова *sēmeion* (σημείον), що означає «характерну [відмінну] рису, слід, указівку, призвістку, доказ, карб, відбиток — одне слово *відмінність*, яку можна виражати непевно й невизначено, бо вона ще не відсилає (в дітей) або вже не відсилає (у психотичному дискурсі) до об'єкта» [94, с. 136]. Семіотичне в процесі сигніфікації послаблює та робить проникними межі між знаком та значенням, оприявнює в мові тіло, голос, ритм, порушує соціальний код, наприклад, ненормативною лексикою. У такий спосіб семіотичний процес «запроваджує в мову блукання і туманність» [94, с. 139]. «Безгрунтянство» так само у власній семантиці та зв'язках навколо себе вказує на неможливість фіксації значення та смислів, їхні плинності.

Зрештою, семіотичний процес переважає у «поетичній мові», понятті яким послуговувався формаліст Осип Брік, потому лінгвіст Роман Якобсон [265, с. 2] і яке розгортає Ю. Крістева у власному дослідженні 1974 року. Для філософині «поетична мова» аванграду та деяких літературних практик, які йому передували, як поезія Малларме, діє, «розмиваючи правдоподібність, яка неминуче лежала в основі класичного мімезису та, важливіше, самої позиції висловлювання (тобто постулювання суб'єкта як відсутнього в позначнику), поетична мова ставить суб'єкта в *процес/у судовий процес* через мережу позначок та семіотичних сприянь» (курсив мій — Ю. К.) [265, с. 58]. Поетична мова передбачає «повернення до семіотичного тіла» [94, с. 139]. Знак «унезалежнюється від значення, щоб підтримувати себе у семіотичній модальності поблизу інстинктивного тіла» [94, с. 138]. У такий спосіб поетична мова розхитує простір між знаком і значенням, забезпечує самостійність знака та несталість значення. Зрештою, поетична мова розкриває «невизначений процес між значенням і безглуздя, між *мовою* і *ритмом* [...], між символікою та семіотикою» [94, с. 138].

Ю. Крістева також уповні усвідомлює, що науковий дискурс «намагається приховати» невизначеність та неусталеність будь-якої мови [94, с. 138]. Аналізуючи поетичну мову в тексті «Від однієї ідентичності до іншої», філософія звертається до письма Луї-Фердинана Селіна. Його модерністське письмо оприявнює силу семіотичного процесу, який розхитує тетичну позицію, тобто ґрунтовність та сталість трансцендентального *ego*.

Це дослідження теоретично та методологічно має опору в теорії Ю. Крістевой, адже співприсутність символічного та семіотичного процесів у сигніфікації вказує на можливість помислити «безґрунтянство» не лише як екзистенційну тему чи проблему, але оприявнити те, як цей принцип діє на глибших рівнях творення смислу, суб'єкта, письма, та надається до віднайдення та тлумачення в деяких літературних творах українського модернізму.

У постструктуралістській перспективі творчий принцип «безґрунтянства» не передбачає бінарних опозицій: *з ґрунтом* і *без ґрунту*, — радше це остаточний злам у відносинах людини та простору (фізичного та умоглядного), який спричиняється до відмови від його пошуків або фіксації на його поверхні. «Безґрунтянство» відкриває простір для ризоматичного кореневища у триванні над або під ґрунтом, яке розростається в нескорочувані безкінечні множинності та ніколи в єдину, подібну до стовбура, вертикаль. Відповідно до цих зрушень Ж. Дельоз та Ф. Ґваттарі вказують на те, що «дерево накладає дієслово “бути”, але матерія ризоми — це сполучники “і... і... і...”». Цей сполучник має достатньо сили, аби розхитати та витягти корінь дієслова “бути”» [241, с. 36]. Тож для французьких філософів важить певна серединність життя, у чому можна спостерегти вплив філософії А. Берґсона. Ризома у «Тисяча плато» (1980) виникає як спосіб осмислити спільний досвід роботи вдвох над книжкою «Анти-Едип. Капіталізм і шизофренія» (1972). Тож цей концепт безпосередньо стосується письма та книжки, мета якої не так працювати в полі репрезентацій, як утворити асамбляж зі світом. Важливо наголосити, що ризома не стосується лише мови, але відмінних знакових і не-знакових систем, інших дискурсів та навіть речей або живих організмів: «ризома невтомно встановлює зв'язки між організаціями влади та обставинами, які мають стосунок до мистецтв, наук,

соціальної боротьби» [241, с. 14]. Саме в ризоматичному принципі мислення та письма уможливлено ставання-іншим та лінії вислизання, адже ризома — це «модель у постійному творенні та колапсуванні, процес, який постійно утривалює, перериває себе і починається наново» [241, с. 31].

Зрештою, Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі вважають: «На відміну від центрованих (навіть поліцентричних) систем з ієрархічними модальностями комунікації та наперед визначеними шляхами, ризома — ацентрична, неієрархічна, не-значеннева система», яка складається не з частин, але вимірів або радше напрямів у русі» [241, с. 32]. «Безгрунтянство» так само відкидає ієрархічні організації свідомости, мови або соціальної тканини, радше прокладає текстуальні або психічні інтенсифікації в письмі. Насамкінець варто означити, що ризома як метод «може аналізувати мову лише через її децентрування на інші виміри та регістри» [241, с. 14], відкидаючи генеалогію як спосіб дослідження, натомість вона відкриває можливість перехідности та асамбляжу, помічання та аналіз досі невидимих та неочевидних зв'язків та явищ.

Метод ризоми вплинув і на організацію цього літературознавчого дослідження, де літературний текст формує асамбляжі зі світом та іншими дискурсами в ньому, зосібна дискурсами українського літературознавства, модерністських візуальних практик, влади, сексуальности, доккілля, філософії тощо. Я не маю на меті аналізувати, який, зрештою, світ виявляється проєктований або репрезентований у тому або тому тексті, але в який спосіб цей літературний текст долає власні межі у напрямку до дійсности: «Як книжка може знайти адекватний зовнішній світ, з яким вона може створити радше асамбляж у гетерегонности, ніж відтворити світ?» [241, с. 35]. Наприклад, антропологиня Анна Цзин переконана: аби рухатися «вглиб недослідженої території» модерности, варто розвинути «нові інструменти уважності», за допомогою яких можна було би простежити досі невидимі та неочевидні зв'язки, оприявнити «поліфонічні асамбляжі» [126, с. 66–67]. У власному дослідженні вона оприявнює зв'язки між політичною економією, змінними культурними традиціями, середовищем, антропогенним впливом на нього тощо.

Такий підхід відображений й у структурі її книжок, розділи однієї з них «розвиваються як асамбляж із відкритою структурою, а не як логічний механізм» [126, с. 20].

«Безгрунтя» відкриває простір як безмежжя, в якому немає потреби в локалізаціях, остаточних зв'язуваннях, фіксаціях; воно полягає в можливості мови та творчого процесу бути в помежів'ї, продовжуючи рослинну та просторову метафорику, — бути «травою»: «Трава існує лише між великими неопрацьованими просторами. Вона заповнює пустки. Вона проростає між і посередині інших речей» [241, с. 29]. Видається, саме ці «неопрацьовані простори», сповнені травами, зроджують письмо, становлять його «праформу» (Т. Гундорова), адже унеможлиблюють єдиний порядок сигніфікації, застиглість значення, завершення та остаточне віднайдення «Твору», «великих мовних пам'яток» [189, с. 216]. Зрештою, така перспектива відповідає й філософії Л. Шестова, який відмовляється від «зовнішньої скінченності», його «задача у тому, щоби один раз і назавжди позбутися усіляких початків та кінців» [207, с. 35]. Письмо-безгрунтя спонукає вдивлятися в помежів'я структур, пустки, вислизання та ковзання значень: «Проростання й цвітіння цієї форми [письма] відбувається під час нескорочуваної тривалости, невіддільної від цих процесів» [22, с. 300].

«Безгрунтянство» — це відсутність ґрунту в Ідеї Платона, початку або кінця; протидія цілості та лінійності мислення. Там, де немає платонівської ієрархії ідеї та копій, там є панування симулякру — утворення без прототипу, в якому дозволена внутрішня мінливість. Таке утворення вказує «на гігантські форми, глибини та відстані, з якими глядач не може впоратися» [239, с. 49]. За Ж. Дельозом, воно породжує «афект подібности» [239, с. 49], проте це лише примара, мистецький експеримент, коли «теорія чутливості як форма можливого досвіду» поєднується з «відображенням реального досвіду» [239, с. 51]. У «Засадах поетики» В. Петров міркує: «Естетична доктрина наступної доби виступає з гаслом суцільної неґації реального» [164, с. 901] — послідовно заперечуючи реальність, мистецтво стає тотальним та заступає реальність. Якщо пристати до порівняння літературного твору з симулякром, як це робить

Ж. Дельоз, звертаючись до «Поминок за Фінеганном» Джеймса Джойса, то саме утримувальні структури симулякру — гетерогенні серії у кожній взаємодії з текстом наново збирають реальність, залишаючись естетичною цілістю [239, с. 31].

«Чи не стане саме тому наш час добою розцвіту глибоко самотнього й сугубо приватного, замисленого в собі мистецтва, мистецтва душі, що ридає в пустелях безмежного?» [164, с. 909] — продовжує В. Петров. «Пустелі безмежного», по-перше, послідовні з теоретичною просторовістю Фр. Ніцше, яка уможлиблює критичне розгортання думки завдяки «патосу дистанції»; по-друге, «безмежність» уможлиблює розгортання думки глибинами, так само за Фр. Ніцше: «за кожною печерою ще глибша печера (мала б критися) — незмірно чужіший і багатший світ під кожною поверхнею, провалля під кожною основою, під кожним “обґрунтуванням”» [239, с. 53]. Платонівська стіна печери порушна, як і світ літературної репрезентації, точка опори тіней (копій від ідей) втрачена: реципієнт мистецтва та читач літературного твору приречені на непевність єдиного представлення. У «Тисяча плато» автори також наголошують на зникомості відносин між «реальністю (світом), полем репрезентації (книжкою) та полем суб’єктивності (автором)» [241, с. 34]. Однак існує «асамбляж книжки з зовнішнім, і не існує книжки як образу світу» [241, с. 34].

Письмо та потяг до смерти — важлива сув’язь для розуміння емансипаторних та творчих потенцій «безґрунтянства» в літературі модернізму. Досліджуючи взаємовпливи творчості та смерти, М. Бланшо стверджував: «смерть — це прірва, не основа, а відсутність і втрата будь-якої основи» [24, с. 144].

Митець, як і будь-хто, прагне «встановити зі смертю стосунки свободи» [24, с. 82], так само як із власним творінням. За М. Бланшо, існує кілька шляхів до такої свободи: добровільна (самогубча) смерть, простір смерти та Відкритість. Добровільно знищивши власне письмо, письменник «зберігає в

собі величезну здатність до усталення»; скоївши самогубство, він починає подію, «яку не досить назвати добровільною, оскільки вона цілковито невідвладна часові й винятково зумисна» [24, с. 91], такою вона залишається в історії української літератури, утвердженням життєлюбства. Такий вчинок «становить відмову бачити іншу смерть, котрої не впіймати, котрої ніколи не досягнути» [24, с. 95], однак лише пережити у відчаї, у безгомінні. Ця «інша смерть» — один з екстремумів «безґрунтянства», — оголений простір, до якого можна торкнутися в літературі: трагедійне «наближення до смерти під покровом письма» [24, с. 78]. М. Бланшо так описує: «Хто належить йому, той у цій належності вже не може покинути самого себе, адже він належить до нейтрального простору відсутності, де вже більше не є сам собою» [24, с. 91]. «Нейтральний простір відсутності» також суголосний простору літератури, як про нього міркує Емануїл Левінас: «буття не несе ніякого прихистку, не містить нічого внутрішнього. Це і є літературний простір. Тобто абсолютна *extériorité* (екстеріорність) — *extériorité* абсолютного вигнання» [270, с. 17].

Третьою можливістю «стосунків свободи» між письменником, творенням та смертю стає Відкритість — «простір, де існує нескінченний перехід поміж двома площинами, де все помирає, та смерть виступає подругою життя» [24, с. 131]. Мова не лише про дві площини життя та смерти, але про уможливлену взаємопроникність світу зовнішнього та внутрішнього, яку М. Бланшо описує в такий спосіб: «може, є якась точка, де простір водночас був би і внутрішнім, і зовнішнім, де зовні він був би внутрішньою духовністю, а всередині нас реальністю зовнішнього» [24, с. 124]. У вірші 1914 року Райнер Марія Рільке творить *Weltinnenraum* (внутрішній простір світу), «що вільно сполучає обидва світи, це вільна і нестримна потуга, в якій усталюється чиста міць невизначеного» [24, с. 125]:

Через усі істоти струмить єдиний простір:
внутрішній простір світу. Летять безмовно
Птахи крізь нас. О як я рости хочу! І дивлюся зовні,
Й бачу, як дерево росте [24, с. 124].

Безперечно, література уможливилює взаємопроникнення зовнішнього та внутрішнього, далекого та близького (знову-таки завдяки бергсонівській симпатії або ж «співчутливій любові» з мудрості Фр. Ніцше). Таке становлення, взаємотворчість зі світом достоту наріжні і для розуміння «безґрунтя», адже поетичні рядки Р. М. Рільке суголосні з вже розглянутими теоріями письма та увиразнюють наслідок творчого буття без ґрунту — довільну подорож до глибин життя та навспак.

Варто також окреслити поняття інтертекстуальности таким, як його вперше обґрунтувала Ю. Крістева в роботах другої половини 1960-х років та Р. Барт. Адже, якщо взаємини письма та смерти уповні розгортатимуться в М. Хвильового, то для «безґрунтя» у письмі В. Петрова-Домонтовича саме інтертекстуальність стає наріжною. Я звертаюся саме до ідей Ю. Крістевої та Р. Барта, також тому що для них насамперед важив модерністський текст, позаяк він вперше усвідомлює самого себе та «стає “непрочитаним” (Джойс) та внутрішнім щодо мови (Пруст, Кафка). Починаючи з цього надламу, не лише соціального, політичного та філософського у своїй природі, проблема текстуальності (інтертекстуального діалогу) з’являється як така» [263, с. 71].

Вперше Ю. Крістева вжила поняття інтертекстуальности в роботі «Слово, діалог і роман» у 1966 році, потому у «Зв’язаному тексті» (1966–1967) та уповні розгорнула задум у «Революції поетичної мови» (1974), проблематизуючи інтертекстуальність через певну загроженість терміна: його використання здебільшого обмежувалося «вивченням джерел» [265, с. 15], віднайденням першотекстів цитувань, алюзій, перифразів тощо. Одна з перших згадок інтертекстуальности пов’язана з концепцією діалогічності Михайла Бахтіна, яку Ю. Крістева залучає у французький гуманітарний дискурс, наголошуючи на текстуальному вимірі ідей літературознавця та філософа: «будь-який текст сконструйований як мозаїка цитат; будь-який текст — це всотування та трансформація іншого тексту» [263, с. 66]. Однак інтертекстуальність не

обмежена мозаїчною структурою тексту: художнє слово динамічне, тому що перебуває у вимірі кількох «текстових поверхонь» [263, с. 65]: у вертикальній перспективі — це автор та читач; у горизонтальній перспективі — це усі інші тексти [263, с. 66]. Так зроджується множинність смислу літературної мови, це завжди зустріч із іншим поза (моно)логічністю.

Зрештою, у «Революції поетичної мови» Ю. Крістева розглиблює межі інтертекстуальності, означуючи концепт транспозиції — «перехід з однієї знакової системи в іншу» [265, с. 60]. Його особливість полягає у «новій артикуляції тетичного — позиціонування вимовляння та денотації: це “місце” вимовляння та денотований “об’єкт” ніколи не одне, завершене та дорівнюване до себе, але завжди множинне, розбите» [265, с. 60]. Попередньо можна припустити, що транспозиція — ключова стратегія В. Петрова-Домонтовича, яка проходить крізь його літературознавчі дослідження, художнє письмо, зокрема белетристичні біографії та історіософічні розвідки. У такому розумінні інтертекстуальність не зроджує до кінця тетичної функції, в якій відбувається одночасне утвердження і «тези, і *буття*, і *ego*» [94, с. 133] і яка пов’язує безпосередньо автора та його текст. Перш за все, інтертекстуальність підважує прозорість та логічність зв’язків, вона тяжіє до *парадоксу*, точки колапсування значення в наново утвореній текстуальній структурі, генезу суб’єкта в письмі годі виснувати та зафіксувати.

Невід’ємним від інтертекстуальності (транспозиції) є «гетерогенний» процес *signifiance*. *Signifiance* — це «практика структурування та де-структурування, перехід до зовнішніх *кордонів* суб’єкта та суспільства» [265, с. 17]. Якщо інтертекстуальність — це рівень текстуальних середохресть, то *signifiance* — це також питання політичного горизонту, від якого літературна практика не від’ємна, і в цій невід’ємності вона здатна до «трансформації природних та соціальних опорів, обмежень та стагнацій» [265, с. 17].

Р. Барт також користується цим концептом у «Насолоді від тексту» (1973), наближає його до *la jouissance* та дає йому таке визначення: «Це смисл [*le sens*], створюваний чуттями [*sensuellement*]» [221, с. 97]. Він принципово наголошує на матеріальності творення сенсу, таке творення «дає прихисток тексту від

уявного в мові» [221, 55]. Така практика тривко пов'язана з «втратою суб'єкта як у бракові значення, так і в поза-значенні» [94, с. 30], що означає недорівнюваність суб'єкта письма та суб'єкта в письмі.

Усі тексти існують водночас, і зв'язки між ними переплетені в довільності, якою є читач, його внутрішня послідовність або зовнішній світ загалом. Наприклад, у «Насолоді від тексту» Р. Барт пише, як читаючи Стендаля, він мимоволі спогадує Марселя Пруста: «Я знаю панування формул, плутаність початків, невимушеність, з якою попередній текст виходить із тексту подальшого» [221, с. 59]. В есеї «Смерть автора» (1967) Р. Барт міркує навколо «Втраченого часу» М. Пруста, який з письма витворює власне життя, так що «Монтеск'ю в його анекдотичній історичній реальності, щонайбільше, вторинний фрагмент, виснуваний з Шарлю» [219, с. 63]. Лінійність історії літератури, культурних кодів під час читання та письма, спростовується, так що існування тексту стає багатовимірним настільки, що Р. Барт, зрештою, розглядає інтертекстуальність як «неможливість жити поза нескінченним текстом» [221, с. 59].

У деяких пізніших працях, як «Ролан Барт про Ролана Барта» (1975) або «Фрагменти мови закоханого» (1977), Р. Барт розгортає нові модуси інтертекстуальності. Зосібна увагу привертають «Фрагменти мови закоханого», які витворюють особливу мову: кожний закоханий суб'єкт, віднаходячи ті чи ті фігури кохання в коді або топіці, наповнює їх власною історією. Р. Барт відкидає усталені позиції трансцендентального *ego*, і «фрагменти» не мають логічного розвитку чи новотвірних позицій: «любовний *dis-cursus* не діалектичний; він іде колом як вічний календар, як енциклопедія афективної культури» [12, с. 9]. Подібне «вічне повернення» притаманне й інтертекстуальному коду загалом. Зосібна на сторінках цього дослідження, присвячених питанням гендеру та сексуальності у творах В. Домонтовича, спогадувано різні дискурсивні фігури любови, крізь які міняться взаємини Серафікуса та Вер.

Насамкінець варто зазначити, що в 1974 році Ю. Крістева також розгорнула поняття полілогу в однойменній статті, аналізуючи роман «Н» Філіппа Соллерса. Фактично полілог стає найбільш вільною та радикальною

формою в полі інтертекстуальності, яку неможливо дорівняти до «вивчення впливів» або до «перекладу»: інтертекстуальні елементи в романі «Н» філософія означає як «гетерономні “сфери”» [94, с. 188]. Ці «гетерономні “сфери”» перетворювані «внаслідок поєднань, коротких замикань» у «специфічні темпоральності», які потому складаються «гетерогенними періодами полілогічного, політемпорального суб’єкта» та які читачеві належить «реконституювати» [94, с. 189].

Феномен «безґрунтянства» в дискурсі українського модернізму містить потенції для таких тяглих та множинних смислових зроджень та відтак виповнюється як творчий принцип.

1.3. «Безґрунтянство» як довіклілева ситуація в Україні в першій половині XX століття

У попередньому розділі «безґрунтянство» теоретично та методологічно було обґрунтовано як можливий принцип мислення та літературної творчості в напрямку до подолання раціоналістичних засновків пізнання наприкінці доби позитивізму. Лише побіжно було вказано на ті стрімкі модернізаційні процеси в Європі та їхні наслідки (зміна природних ландшафтів, пришвидшення пересування та комунікації, перетворення у соціальній тканині, криза ідентифікацій тощо), які драстично змінювали становище людини та спонукали її засвідчити кризу рацію, вичерпність ідеї прогресу, та, зрештою, втрату ґрунту. Помислити «безґрунтянство» можна безпосередньо, звернувши прицільну увагу на *ґрунт*, тобто на землю, та «режими матеріальної влади» [223], які зв’язують людину з нею або поруйнують ці зв’язки. У цьому підрозділі буде розглянуто ті модернізаційні процеси, які спричинилися до ситуації «безґрунтянства» та її подвійної концептуалізації: по-перше, як ентузіастичної згоди на буття без ґрунту в історичній та культурній традиції, згоди на радикальні довіклілеві та соціальні зміни; по-друге, як меланхолії від утрати ґрунту, сталих ідентифікацій, соціальних зв’язків, ландшафтів в українському контексті 1920-тих років.

Технологізація довкілля, усвідомлена або неусвідомлена відповідальність за це — одна з наріжних рис нового часу та модерного суб'єкта. Австро-Угорська Імперія, Російська Імперія та СРСР впливали на український ландшафт, перетворюючи населення, степи, річки, ліси тощо, найперше, в інструмент для власних модернізацій (проектів індустріального поступу). Населення України натоді не лише було ресурсифіковано (перетворено в ресурс), але й неминуче набувало агентности в технологічній взаємодії з природою. Індустріалізація соціалістичного штибу була всеохопна для людей і землі, з нею було неможливо не взаємодіяти. Модернізацію я розглядаю як частину модерности — зроджуваної нової парадигми, в якій індустріальний поступ, політичні та економічні зміни, які йому передували та які він уздатнював, співприсутні та співзалежні з метаморфозами в соціальних та мистецьких процесах. У випадку радянської модерности з'ява нових перехідних дискурсивних, соціальних та мистецьких практик має власну кінцевість в усталенні комунізму. Така спрямованість відкриває ще одну сучасність, тобто усвідомлювану якісну змінність часу; відбувається розглиблення та розгортання часу на новий лад. Модерність, зокрема на території України, — це ситуація *без ґрунту*, коли технологічне перетворення природи передбачає також дискурсивне посередництво. Воно є невід'ємною складовою ресурсифікації — процесу, коли встановлений «режим матеріальної влади» «розглядає територію [...] як операційне поле, місце матеріальних обмінів» [223], матеріалом виявляються не лише ґрунти, корисні копалини, рослини, вода, але й люди.

Я звертаю увагу на відтинок 1920-тих та початок 1930-тих років, адже це початок соціалістичного будівництва, всієї радянської модерности сталінського штибу. Моя інтенція полягає в окресленні того, як будівництво Дніпрельстану (1927–1932) та в подальшому Голодомор 1932–1933 років спричинили нові модуси відносин людини до ґрунту, що мало відбитки в літературі та візуальних мистецтвах в Україні протягом першої половини XX століття.

Індустріалізація в Російській Імперії була відкладена, проте не набула такої потужності, як у Німеччині наприкінці XIX століття. Все ж попередньо варто коротко згадати про становище Миколи Фітільова (у майбутньому його

псевдонімом буде Микола Хвильовий), який до початку Першої світової війни та рекрутування в армію у віці 21-го року в 1915 році, працював «чорноробочим котельного цеху Дружківського заводу, вантажником у Таганрозькому порту, на цегельному заводі біля донської станиці Іловайської, вантажником коксу в Горлівці» [192, с. 10]. У переліку робочих місць М. Фітільова очевидна неусталеність, волоцюжницький спосіб життя, іншими словами «вагабондизм», на якому наголошує й Р. Мельників [192, с. 10], однак не інтелектуальний, який буде спостережено в письмі В. Петрова-Домонтовича, але дійсний, який майбутній письменник переживає «в тисячному потоці працівників» [193, с. 292]. Володимир Куліков пише про тодішню динаміку робітничого життя: «Заводські та шахтарські поселення як міста мігрантів мали специфічні риси: високу плинність населення, його фрагментарність, відчуття тимчасовості, сприйняття заводських та шахтарських поселень як транзитних місць. Плинність була пов'язана і з особливостями функціонування містотвірних підприємств» [108, с. 350]. Неусталеність людей доповнена присутністю адміністрації в питаннях житла, соціального захисту, освіти, медицини тощо: «Оскільки корпорації мали величезну владу, вони могли прискорити певні соціальні процеси. Фактично вони діяли як величезні соціальні лабораторії» [108, с. 344]. Понад те, «засновники містотвірних підприємств» утримували контроль (переважно мова про англійських, бельгійських та німецьких підприємців), бачили себе «як агентів цивілізації та модерності», зображуючи «Придніпров'я й особливо Донбас до своєї появи як голий степ» [108, с. 7]. В. Куліков наголошує, що «образ першопрохідника цивілізатора надавав адміністраціям підприємств моральне право облаштовувати власний лад на своїх територіях» [108, с. 63]. Тож, щонайменше, дискурсивно суб'єктами Придніпров'я та Донецького вугільного басейну були власники підприємств та їхні установи. Соціальна фрагментарність та повсюдні відносини влади в різних формах визначатимуть деякі сторінки цього дослідження, зосібна присвячені «безґрунтянству» в письмі М. Хвильового.

Від дореволюційної індустріалізації звернуся до українських територій з усталенням радянської влади. Видається, саме «безґрунтянство» може

допомогти описати довкілльєву ситуацію, відносини людини та землі. Проект радянської модернізації тотожний до всьому послідовному розвитку СРСР: «комунізм — це радянська влада плюс електрифікація» [121, с. 83], — одна з найбільш пропагованих цитат Леніна протягом 1920-тих років. В одному з популярних видань, яке мало на меті ознайомити пересічну людину зі задумом побудови гідроелектростанції на березі Дніпра, проголошено: «А коли ми плян електрифікації виконаємо, тоді й до соціалізму дійдемо. Дніпрельстан є могутній рухач соціалізму. Ним ми кладемо міцну підвалину для соціалістичної України» [121, с. 83].

Напередодні неосяжної втрати для українських науковців було важливо зберегти пам'ять про ландшафти Дніпра, архітектуру, професії, які мали зникнути внаслідок утворення водосховища. Один з описів Дніпрових порогів, доволі коротких та доступних для широких читацьких кіл, подає у виданні «На Дніпрельстан» (1930) Микола Філянський, поет-модерніст, а згодом директор Музею історії Дніпробуду (а також імовірний прототип Арсена Петровича Витвицького, персонажа роману «Без ґрунту» В. Домонтовича). У передмові Державного видавництва України до «Дніпрових порогів» (1928) Дмитра Яворницького можна натрапити на ще одне ідеологічне гасло індустріалізації, а саме упокорення природної сили: бурхливі води Дніпра, «що такі суворі, грізні і непереборні були для наших предків, а тепер упокорені непереборною силою соціалістичної людини — колективу» [213, с. 7]. Невідомий автор цього короткого тексту — один з тих, хто, затамувавши подих, очікує, коли вода поглине минуле: «над затопленою її [старовини] віковою славою незабаром постане нова соціалістична індустріялізована майбутність» [213, с. 7]. Ця стратегія змаління природи помітна також у репортажі Дм. Бузька та Гео Шкурупія в першому випуску «Нової генерації» 1927 року: «Такий спокійнісінький старуган Дніпро. Хіба він може ревти? Він лише муркотить» [30, с. 23].

Як і будь-яка соціалістична нова людина, анонімний автор передмови та автори репортажу згоджуються на втрату ґрунту заради модерности. Відтак напрочуд доречними до контексту «соціалістичної перебудови» видаються

слова Брюно Латура: «модернізація була без ґрунту». Для Бр. Латура, «ці “безґрунтові” [*soil-less*] модерні люди такі дивні, адже вони якраз пишалися тим, що були матеріалістами й нібито “приземленими” [...] доволі кумедний вислів, якщо подумати, бо в модерністській ідеї “фактичної приземленості” не було жодної землі [...] Маркс не міг собі уявити рівень “безґрунтіства” [*de-grounding*], який визначив розвиток ХХ століття» [115, с. 28]. Бр. Латур формує поняття «безґрунтіства» (*de-grounding*) в розмові навколо доквілля, модерності та гуманітарних наук. Протягом 1920-тих років у радянській Україні не можна спостерегти навіть примарної приземленості, радше суб’єкт соціалістичного будівництва ідеологічно піднесений та зв’язаний водночас, свідомий одірваності від природи та вищості над нею.

Важливий аспект втіленого «безґрунтіства» в умовах будівництва Дніпрельстану та низки заводів поруч — це втрата питомо українських гідронімів, культурного археологічного прошарку ґрунту, життєвого простору місцевих селян. Натоді було створено цілу низку етнографічних, археологічних, мистецьких та кінодокументальних ініціатив з дослідження ландшафту, який згодом мав зникнути під водою та цементним фундаментом. Наріжним є перебіг Дніпрогесівської комплексної археологічної експедиції протягом 1927–1932 років, очолюваної Дм. Яворницьким — директором Дніпропетровського краєвого історико-археологічного музею. Один із учасників експедиції Аркадій Добровольський у листі до Дм. Яворницького пише: «Роботами Дніпрельстану руйнуються пам’ятки зразу в різних місцях [...] вороже до нашої справи ставляться грабарі, вони не дивлячись на мої прохання, не заявляють про знахідки. [...] Доводиться працювати майже 12 годин, про своєчасне оформлення щоденників говорити не доводиться» [98, с. 287]. Тобто прошарки ґрунту, в яких зберігалася неосяжна кількість поховань та решток археологічних культур, руйнувалися та зникали з очей археологів за їхньої присутності, незважаючи на те, що знайдені об’єкти «змінювали первісну історію людства південно-східної Європи» [98, с. 289]. Ірина Ковальова зазначає: «За відсутністю часу та робочих рук археологи вимушені були “пробігати” по берегах, обмежуючись поверховим оглядом» [98, с. 288]. Відтак ґрунт вислизав

з-під ніг, а з ним історія українських територій від найдавніших часів до козацтва. Ситуація «безгрунтянства» — це також повсякчасне засвідчення втрати.

Остаточною деструкцією відносин людини з ґрунтом став Голодомор 1932–1933 років. У спогадах про М. Хвильового «Його таємниця» Аркадій Любченко згадує їхню спільну подорож до сел Лохвицького району Полтавської області навесні 1933 року. А. Любченко пише: «Перед нами лежав потужний чорнозем Полтавщини, на якому пухли голодні люди. Перед нами лежала благословенна земля, в якій тайвся незліченний скарб і яку здавна підгорнув під себе загребущою лапою чужинець» [127, с. 10], наголошуючи на спотвореній співприсутності людей та землі. Ці девіантні взаємини були спричинені форсованою та насильницькою політикою колективізації та хлібозаготівель. Очевидне втручання сталінського «режиму матеріальної влади» [223]: «Вона [селянка] перша має право на хліб, бо сама його робить, — сумовито зронив Хвильовий. — А вона при соціалізмі шматочок хліба просить» [127, с. 5]. Мимоволі А. Любченко увиразнює мету цієї влади на землі: «Просто віри не йметься, а проте виглядає все так, ніби чомусь спеціально треба збурити населення, конче зрушити його з місця, відірвати від свого пня, геть розколошкати, розкидати, знесилити, знівечити» [127, с. 11].

Симптоматично, що в одному з перших досліджень Голодомору Роберта Конквеста «Жнива скорботи: радянська колективізація і Голодомор» (1986) є розділ, який називається «Спустошена земля», чи не з покликанням на одноіменну поему Т. С. Еліота, в якому наведено спогади свідків, які доповнюють розуміння «безгрунтянства» як не винятково літературного феномена, але як становища модерного суб'єкта та довіклєву ситуацію в Україні, а саме її катастрофічний відтинок 1932–1933 років, який передував утвердженню феномена в українській гуманітаристиці другої половини 1940-х років. Р. Конквест наводить такі свідчення: «вояки частин ДПУ [...] пройшли крізь країну, мов рій сарани, [...] вони перетворили найродючішу землю у світі на журливу пустелю»; «Були округи, крізь які можна їхати цілий день між полями пшениці, що чорніла, і лише час до часу побачити крихітну оазу, в якій

урожай, на щастя, зібрано» [100, с. 211]. Тож знову мова про спустошеність, проте зовсім не умоглядних просторів, як у працях Фр. Ніцше або Л. Шестова, але спустошеність смерті, цілеспрямованого геноциду в Україні.

А. Любченко наводить такі слова М. Хвильового: «І так воно якось — чи сон, чи дійсність... Чорт його зна!» [127, с. 10]. Важливо, що це змішування сну та дійсності, відтак «знедійснення дійсності», яке переслідує М. Хвильового в подорожі на Полтавщину і повсякчас його персонажів у творах, резонує в особливий спосіб зі «знедійсненням дійсності», — фразою В. Петрова 1947–1948 років та літературним принципом, з яким В. Брюховецький пов'язує засновки «безґрунтянства». У спогадах А. Любченка увиразнено не так і не лише *«концептуальний висновок щодо певних умов самого існування й функціонування у світі тогочасних літератури й мистецтва»* (курсив мій — Ю. К.) [29, с. 4]. Найперше, дереалізація викликана засвідченим життєвим досвідом: конкретні селяни та селянки позбавлені можливості взаємодіяти з довкіллям у звичний спосіб, дбати про власні життєві сили та землю. М. Хвильовий вчинив самогубство 13 травня 1933, коли голод в Україні тривав. Восени того ж року «Березіль» розпочинав театральний сезон виставою «Маклена Граса» Миколи Куліша, яка сюжетно стосувалася «голоду в Польщі, проте ставили її під час голоду в Україні» [183, с. 280]. Через загалом викличний сюжет п'єсу було критиковано як «антихудожню, фальшиву, нікчемну» [183, с. 284]. Зрештою, після цієї вистави Леся Курбаса усувають з посади директора «Березолу». Микола Куліш втрапляє в подібну ситуацію «безґрунтянства», переживаючи ці події: «[Т]аке почуття, ніби я гублю фізичну рівновагу і нібито під мною хитається земля» [183, с. 284].

Зрештою, в роки Голодомору відбувається остаточний перелам «режиму матеріальної влади» [223], адже впроваджена у 1932 році паспортна система унеможлиблює довільне пересування, зосібна селян, які не отримували паспорт та були приналежні колгоспам [23, с. 154]. Тож поза домінантним українським еміграційним дискурсом 1940-х років, де «безґрунтянство» тривко асоційоване з прикрою неусталеністю людини, одірваної від батьківщини, на території УРСР та інших республік «безґрунтянство» довгий час лишалося омріяним та

неможливим світовідчуванням. Така неможливість «безгрунтя», тобто довільних пресувань у теоретичних та насамперед дійсних ландшафтах, почасти засвідчує й В. Петров протягом 1950–1956 років, коли перебуває у Москві. Якщо вийти за хронологічні межі цього дослідження та подовжувати прокладати тягlosti довкілльової ситуації «безгрунтянства», в якій віховими є динаміка відносин людини, довкілля та модернізації, то Чорнобиль є апотеозом «безгрунтянства» в українській історії XX століття.

1.4. «Безгрунтянство» в дискурсі українського модернізму

Як вже було згадувано, літературний феномен «безгрунтянства» уповні окреслюється в повоєнному еміграційному інтелектуальному колі, зосібна з публікацією романів В. Домонтовича «Доктор Серафікус» (написаний протягом 1928–1929 років, вперше опублікований в Мюнхені 1947 року), та «Без ґрунту» (вперше опублікований 1942 року в харківському журналі «Український засів», вдруге опублікований в Регенсбурзі 1948 року). В осерді літературного феномена міститься також візуальний образ, який втілений у дереворізі Я. Гніздовського на обкладинці першого видання «Доктора Серафікуса». Чоловіча постать в окулярах тримає дерево коренями догори та лопату, пташка поруч сидить на стосі книжок, а не на гілках дерева. Графік увиразнює світовідчування, яке є спільним для розглянутих філософських ідей та модерністського письма загалом: це образ афектацій психічного життя людини від модернізаційних процесів. Видання «Без ґрунту» 1948 року оформлює також Я. Гніздовський: на обкладинці він малює рибу з крилами, яка левітує над водою та привертає увагу глядачів, які водночас нагадують рослини. Тут спостережено так само натяк на технологічне перетворення довкілля: будівництво Дніпрельстану змінює початковий стан Дніпра, за чим захоплено та настрашено споглядають у світі. Риба з крилами, імовірно, має зв'язок з персонажем Степаном Линником, в прізвищі якого кодовано рибу — лина. Степан Линник — той, хто не має безпосереднього зв'язку з технологічною дійсністю оповідача Ростислава Михайловича, однак є невід'ємною частиною оповіді, реєстру уявного, в яке він повсякчас занурюється.

Не менш важливим є роман «Еней та життя інших» (1947) Ю. Косача, де зустрічається поняття «безґрунтян» у тривкому зв'язку з перипетіями української (без)державности у першій половині ХХ століття. Прикметно, що саме жінка, Галочка, ословлює «безґрунтя»: «ми приречені бути *deracines* — вирваними з ґрунту, чи не так? Уперте хотіння долі, й ми нічого не порадимо, ми скоряємось — у нас не може бути батьківщини й навіть, коли б вона була, ми будемо чужі їй...» [103, с. 145]; «Україна — шестикрил, драпіжний птах, гірський орел, що прилітає в сповнену загравами ніч і проквіляє, й кров сочиться, згустками падає з дзьоба... Це неспокій, це вічний бурелім, що в душі, й цим неспоєм ми тавровані. Є в цьому одержимість, є й приреченість. І трагізм нашої доби — нас, безґрунтян, нас — *deracines*, нас — гнаних, мов перекотиполе, нас — м'ятежних і метушливих. Це, звичайно, романтично, але — нежиттєво» [103, с. 146]. Прикметно, як питання національної державности тривко сплетено з роботою уявного та екзистенційною ситуацією одірваности. У цитованих уривках варто звернути увагу, по-перше, на образ перекотиполя, в який імпліковано інший можливий розвиток дослідження «безґрунтянина» як номадичного суб'єкта (образ перекотиполя актуалізує також В. Моренець [143, с. 18]); по-друге, «безґрунтяни» — це відповідник французького слова *déracinés*, яке дослівно можна перекласти кількома способами «вирвані з коренем» або «що втратили коріння»; або ж «люди, які переселилися до чужої країни, втратили зв'язок з корінням»; «вигнанці» [188, с. 180]. Тобто актуалізовано саме французьке слово *la racine*, корінь, яке в утвореному дієприкметнику *déracinés* зазнає знищення або позбавлення ґрунту. Слово має негативні конотації у додаткових значеннях. В українському варіанті «безґрунтяни», насамперед, — це одірвані від ґрунту, відтак семантика кореня, знищеного коріння або безкоріння відсутня. Варто зауважити, що *déracinés* — це також імовірна алюзія на роман «*Les déracinés*» (1897) французького письменника та політика Моріса Барреса, тривко пов'язаного з розвитком французького націоналізму. У цьому романі персонажі знекорінені тому, що полишають рідне місто Нансі та прямують до Парижу, втрачаючи власне коріння, «малу батьківщину». Існує також суто політичний вимір безґрунтян — це становище «жителя країни без

влади» [93, с. 84], коли «політичні інституції у стані кризи більше не забезпечують символічної ідентичності влади та осіб» [93, с. 184]. Такими «жителями» послідовно опинялися українські інтелектуали впродовж чи не всього XX століття, такими їх зображує Ю. Косач в «Енеї та житті інших».

Літературознавець В. Моренець у зв'язку з питанням національним вкладає в «безґрунтянство» такі конотації: «у різний спосіб художньо втілене безґрунтянство, манкуртство, безрідність — усі ці мистецькі похідні вічного блукальства біблійного Агасфера, за гріх байдужості покараного неспроможністю полюбити бодай щось, притулитися душею бодай до чогось, віднайти “своє”» [143, с. 18]. О. Сінченко встановлює причиново-наслідкові зв'язки між бездержавністю та втратою «самої основи людської екзистенції» [177, с. 8]. На думку О. Полюхович, «безґрунтовні романтики» 1920-тих років позбавлені простору свободи та виявляються представниками «втраченого покоління», «для яких втрата ідеального часопростору означала також втрату ідентичності» [170, с. 51].

Тож в літературознавчому дискурсі існує дві тенденції. У першій з них розглядають «безґрунтянство» як втрату політичних, національних, культурних орієнтирів для ідентифікації, що, зрештою, призводить до деструкції. Ці дослідники наголошують на нагальній потребі віднайти ґрунт наново, на «безґрунті» як тимчасовому становищі. У другій тенденції «безґрунтянство» розглядають як світовідчужання та принцип, який необов'язково передбачає руйнацію коріння або необхідність пошуку нового ґрунту; радше неunikна згода на буття без ґрунту уможлиблює творче буття без сталих ідентифікацій, у мінливості соціальних та естетичних тканин, і, як наслідок, відкриває поле до дії.

Філософські ідеї Фр. Ніцше, А. Бергсона, Л. Шестова, М. Бланшо, Ю. Крістевой оприявнюють «безґрунтя» як простір постійного творення та перехідності, який постає у модерністському письмі. Літературний феномен «безґрунтянства» містить емансипаторний потенціал попри не завжди сприятливі причини та контексти зродження, як наприклад, довікілева ситуація «безґрунтя» або бездержавність. У літературному феномені, який насамперед

діє як світовідчуження та творчий принцип, коріння не порулюється, і в цьому дослідженні важливо простежити, як воно триває без ґрунту і що в цей час відбувається з самим ґрунтом і як розгортаються відносини людини з ґрунтом, людини з середовищем.

Ю. Шевельов використовує поняття «безґрунтянства» для критики Дмитра Донцова в есеї 1948 року «Донцов ховає Донцова», нарікаючи на «безґрунтовний фанатизм» [206, с. 21], не зіставний з українськими національними ідеями. Натомість сам Ю. Шевельов та Мистецький український рух втілюють у життя ідею української культури, так вона «перестає бути кабінетною й безґрунтянською, а набирає живущих сил з ґрунту» [206, с. 41]. Прикметно, що в цьому тексті «безґрунтянство» поєднується кілька разів з «кабінетністю» як замкненістю і нежиттєспроможністю. Натомість в есеї «Від Коцюбинського до Росселліні, від Росселліні до Коцюбинського» 1951 року, який став програмовим для концептуалізації «безґрунтя», відсутність ґрунту не призводить до деструкції та смерті, це інший модус існування поза нібито апіорними ідеями та традицією у вимірі естетичному. Ю. Шевельов також вбачає кілька імовірних причин для розвитку феномена: «в зовнішній механіці воєн і революцій, чи в тому, що в душі людини зародилася туга за безґрунтям? За тим, щоб самим, заново, в поті чола свого і в крові життя віднайти свій ґрунт» [202, с. 503]. Тобто до настрою «безґрунтянства» спричинилися і конкретні історичні події, і світовідчуження, яке есеїст віднаходить в естетиці М. Коцюбинського. «Пастельна романтика» М. Коцюбинського може стати насагою розвивати коріння, навіть у левітації. Водночас для Ю. Шевельова ґрунт для коріння все ж необхідно віднайти, і тому «безґрунтянство» оформлюється лише для того, аби бути подоланим. Тобто для Ю. Шевельова, це певна тимчасова концептуальна перспектива, з якої варто розпочинати пошуки.

У тексті «Про ґрунт одного безґрунтя» (1949) Ю. Лавріненко наближує феномен «безґрунтянства» до поняття В. Петрова «знедійснення дійсності», яке зустрічається в одному життєвому епізоді емігрантського кола: «На новорічну анкету одної газети – “що нового приніс із собою 1948 рік” – В. Домонтович відповів: “Дальше знедійснення дійсності”» [112, с. 140].

В. Брюховецький у статті «Засновок концепції “безґрунтовності” Віктора Петрова» послідовно оприявнює тенденції явища в українській літературі, починаючи від Миколи Гоголя, потому Лесі Українки та критичного осмислення її творів Миколою Євшаном; прокладаючи шлях зацікавлень «безґрунтям» у В. Петрова до філософії Гр. Сковороди.

В. Петров досліджує Гр. Сковороду у 1920-ті роки. Це не випадковий, притаманний українським інтелектуалам інтерес натоді, він пов'язаний, по-перше, зі зверненням до епохи бароко в модернізмі [158], зокрема в колі неокласиків; по-друге, у 1894 році Дмитро Багалій видає велике зібрання творів Гр. Сковороди, що спричинило подальші спроби осмислення його філософії, як, наприклад, «Г. С. Сковорода» (1913) Андрія Товкачевського. У тексті «Теорія “нероблення” Гр. Сковороди» (1926) В. Петров діалогізує з книжкою Дм. Багалія «Український мандрований філософ Гр. Сав. Сковорода» (1926). В. Петров підважує обґрунтоване Дм. Багалієм народництво філософа, наголошуючи на тривкому зв'язку ідей нероблення, умалення з античністю та християнством, також підкреслюючи тогочасні суспільно-економічні обставини, яким Гр. Сковорода протиставляв власний світогляд [163, с. 301].

У цьому ж тексті молодий науковець окреслив особистість філософа: «мрійник, непрактичний химерник, людина без ґрунту, громадського впливу й ваги» [163, с. 295]; з'ясував його інтенції: «Розірвавши з суспільством, не почуваючи себе зв'язаним жадними нормами й традиціями, не маючи під собою певного ґрунту й обов'язків, він ішов у безмежність, у вічність, у нікуди» [163, с. 296]. У цитованому вище уривку помітний, по-перше, просторовий метафоричний вимір, по-друге, «преромантичний» [163, с. 301], позасуспільний та позаобов'язковий характер світовідчування, який буде імпліковано також і в літературних персонажах В. Домонтовича. В. Брюховецький [163, с. 48], В. Агеєва [5, с. 363] наголошують, що саме в дослідженні Гр. Сковороди В. Петров почав осмислення «безґрунтянства», зосібна дослідники порівнюють його зі сквородинівськими ідеями безземности [29, с. 10] та «зреченням атог лосі» [5, с. 363]. Понад те, літературознавці послідовно наголошують на певній автобіографічній зумовленості теми дослідження Гр. Сковороди, зосібна

Св. Матвієнко міркує про історичний контекст біографії В. Петрова, коли у вирі воєнних дій «складалося відчуття, що нібито єдиною реальністю є власне “Я”», і саме тому настанова Сковороди на пізнання “Я” та самозаглиблення могла привабити на особистісному рівні письменника та науковця» [135, с. 55].

У тексті «До характеристики філософського світогляду Сковороди (Вчення Сковороди про матерію)» 1927 року В. Петров окрему увагу звертає на «антиномічне світорозуміння» Гр. Сковороди, розглядаючи його вчення про матерію за Платоном, яке, однак зіставне також із ідеями Арістотеля, так що у Гр. Сковороди виникає ідея «пустого вещества» [163, с. 318]. Для В. Петрова платонівське сквородинівське розуміння матерії таке: «мінливе й ірреальне, [...] чиста негація, пустош, відсутність (*στέρησις*), [...] щось безобразне, безформне й безводне, як [...] земля, поле (*χώρα*), що в ньому з’являються ідеї» [163, с. 317]. Матерія є «небуття», проте зберігає можливість творення: «“пустые пространственные материалы”, в чому здійснюється процес бування, “таится и является” “прѣсветлая истина”» [163, с. 313]. Тобто можна припустити існування й внутрішньої смислової тягlosti від філософії Гр. Сковороди до письма В. Петрова, адже принцип «безгрунтянства», маючи просторові та творчі виміри, діє на рівні матерії письма, у його «небутті», в якому в певний момент виникають форми, образи, ідеї. Зрештою, у примітках до статті В. Петров звертає увагу на те, що, за Платоном, матерія «важка для розуміння» та «непрístupна мисленню», її «можна пізнати тільки через “несправжнє мислення”» [163, с. 314]. Припускаю, що саме таке «несправжнє мислення» самого В. Петрова оприявнювалося в парадоксах. Ю. Шевельов згадував про В. Петрова: «Та коли впіймати його думку, вона завжди була цікава, хоч завжди загострена до ступеня парадокса» [202, с. 831]. Книжка В. Агєєвої про письменника та археолога має назву «Поетика парадокса», а В. Брюховецький зважає також на інтелектуальні витоки зацікавлень В. Петрова «парадоксальною іронією» в Анатолія Франса та Григорія Сковороди [27, с. 98], серед переліку прізвищ письменника літературознавець зазначає: «Доктор Парадокс».

Важить особливий методологічний погляд сучасного літературознавця В. Брюховецького на «безгрунтянство»: «Історичне формування й форматування принципу безгрунтовності – тривалий і кожного разу індивідуалізований процес, у ньому існують свої невидимі, ненамацувані зв'язки, закономірності й випадковості» [29, с. 13]. Власне, «безгрунтянство» тут означено як принцип, завжди сингулярний, чиї тягlosti та мінливості не варто узагальнювати, редукувати або відкидати. Понад те, вже згадуваний принцип «знедійснення дійсності» безпосередньо вказує на активну роботу уявного. Св. Матвієнко тлумачить «безгрунтянство» як наслідок «кризи *ratio*» та аналізує його в письмі Фр. Кафки та Бр. Шульца та їхніх стратегій: «автобіографічність, тілесність письма, дитинність світосприйняття, міфологічність, мазохістичність, зрештою, фемінність» [133, с. 90]. Звертаючись до Ж. Дерріда, дослідниця означає жіноче як «непривласнювану, амбівалентну та множинну позицію, яку не можна звести до одної функції» в модерністському письмі [133, с. 90]. Прямуючи в цьому дослідженні за В. Агеєвою, В. Брюховецьким, Св. Матвієнко, у цій роботі мені прагнеться до глибшого та нюансованого оприявлення «тривалих і кожного разу індивідуалізованих процесів» [29, с. 13] «безгрунтянства» у письмі М. Хвильового та В. Домонтовича. Ці процеси тривають не лише на рівні теми, але й матерії письма, творення в ньому образів та «присутностей, що мовлять» [24, с. 104]. Вони також оприявнюються у відносинах влади та взаєминах між статями.

«Безгрунтянство» не обмежується хронологічними межами української еміграції в повоєнній Німеччині; тут феномен лише інтенсифіковано в життєвому досвіді, фіксовано та концептуалізовано в есеїстиці. Так само в письмі М. Хвильового зроджено «безгрунтовних романтиків» 1920-тих років внаслідок згущених інтенсифікованих подій Української революції. Ранній український модернізм також містить потенції «безгрунтянства». Наріжними виявляються етичні колізії, зосібна докiллєві; жіноче модерністське письмо, яке одривається од Логосу, провокує нові творчі стратегії та спричиняється до гендерної транспозиції письма загалом; неоромантичний потяг *ins Blau* (в блакить), тобто інтенсивна, іноді меланхолійна, дія уявного, яка уздатнює

трансгресивність в простір трагедійного та становлення в письмі. Далі розглянуто деякі фрагменти творчості українських ранніх модерністів М. Коцюбинського, О. Кобилянської та Лесі Українки. У їхніх творах втілювалися перші розгілля «безгрунтянства» метафорами та персонажами.

У новелі М. Коцюбинського «На камені» Фатьма, вирвана з рідної гірської місцевості, змушена жити з чоловіком побіля «ненавидного моря», чия присутність стає надмірною. Зрештою, хоча і Фатьма кидається в море з гори, проте не віддається йому, не скорюється. Спершу, вона радше трансгресує: «Її душа перелинула через гори» [106, с. 384], — потому розчиняється: «розпучливим рухом закрила очі і втратила рівновагу. Синій халат у жовті півмісяці нахилився і зник серед крику сполоханих чайок...» [106, с. 384]. Варто зауважити акцент на одязі: це одяг зникає, а не її тіло; суто імпресіоністичне кольорове враження, яке містить відбиток десуб'єктивації Фатьми. Передую цьому порівняння, яке тяжіє до посутньої метаморфози персонажки в рослину: «Фатьма йшла попереду — зелена, як весняний кущ» [106, с. 383]. Здатною до «безгрунтя» виявляється саме жінка, тим вона одривається од ґрунту, у цьому випадку патріархальної влади, та прямує до *terra incognita*. Прикметно, що жінка вперше втілює «безгрунтя» і в письмі В. Домонтовича, а саме Зина у «Дівчині з ведмедиком».

Етюдіві «Цвіт яблуні» (1902) М. Коцюбинського присвячена новела «Я (Романтика)» М. Хвильового, яка буде аналізована в другому розділі. У новелі раннього модерніста присутня колізія етичного та естетичного: свідомість, тяжіючи до естетизму, «ненажерливою пам'яттю письменника всичує в себе всю сю картину смерті на світанні життя...» [106, с. 399] замість інтимного переживання смерті дитини в дійсності. Ранній модернізм загалом має наріжним конфлікт між етикою та естетикою. Наприклад, у п'єсі В. Винниченка «Чорна пантера і білий ведмідь» (1911) він також присутній у смерті дитини митця. Натомість у М. Хвильового смерть — це середохрестя інтимного та політичного, етичне питання пов'язане не з естетичною рецепцією смерті, але зі скоєнням вбивства. Якщо у М. Хвильового персонаж наприкінці одривається од ґрунту та прямує до «таємних вершників», тобто до фантазму, то персонажу

М. Коцюбинського вдається продовжувати саме життя, в яке вживлений естетизм. Цим продовженням стає цвіт яблуні на світанку, яким він обрамлює тіло мертвої доньки і який, він того певний, втілиться літературно.

У письмі О. Кобилянської можна простежити деякі довіклієві та гендерні потенції «безгрунтянства» у тривкому зв'язку з філософією Фр. Ніцше. Новела «Битва» (1895) виображує ситуацію «безгрунтя», яку засвідчує ліс. Простір вирваних коренів та зрубаних дерев — це простір «експліцитности» П. Слотердайка, де оприявнюється довіклля або певний його аспект, який до антропологічного втручання був неспостереженим або незауваженим [178, с. 8]. У новелі О. Кобилянської увиразнена опозиція рослинної глибини та пласкої спустошеної поверхні ґрунту, що призводить до збіднення та виродження рослинних кореневищ, суголосно з просторовою метафориною Фр. Ніцше.

«Безгрунтянство» в О. Кобилянської пов'язано також із феміністичними питаннями. Набуття жіночої суб'єктности або її втрата оприявнюється не лише сюжетно, але й на рівні образотворення: у новелі «*Valse mélancolique*» (1898) артистка Ганнуса закликає Марту: «Відорвися раз від ґрунту старих фрагментів і перекинься в який новіший» [95, с. 90], тобто трансгресуй, зазнай ставання. У новелі «Некультурна» (1897) Параска оповідає: «Ішла я до шлюбу, як по коліна в землі, чому? — не знаю» [95, с. 74]. Прикметно, що в праці, присвяченій О. Кобилянській, Т. Гундорова означає як теорію «ґрунтівства» [47, с. 48] погляди Фр. Ніцше на біологічну напередвизначеність жінки. Порух Параски спрямовано вгору, її веде «сила непригнетеного життя» [95, с. 68], її життєвий простір самодостатній, андрогінний. Зрештою, Наталка Верковичівна з повісті «Царівна» стає втіленням прагненням до «полудневого», її щоденникове письмо, обізнаність з працями Фр. Ніцше, музика та споглядання довіклля виповнюють мрію. Прикметно, що це «безгрунтя» зроджує відчуття глибини. Край «полуденового» бабуса Наталки описує так: «Там такі тихі, глибокі, цілком сині води, [...] ліси, котрих віку ніхто не знає, вони стоять вічно у воді, у дзеркалі. На тій воді плавають водні цвіти і різнорідні дикі птахи» [96, с. 324]. Для О. Кобилянської саме жінка здатна сягнути «вищої культури», етосу «вищої людини» та відповідно перебувати в ідеальному локусі. У повісті «Через

кладку» авторка передає голос оповіді чоловіку Богдану Олесеві, що свідчить про «перехідну гендерну ідентичність» у письмі [47, с. 168]. Подібна творча стратегія, однак у зворотному напрямку до жіночого, віднаходиться також у «Докторі Серафікусі» В. Домонтовича та творах М. Хвильового, про що мова буде далі.

Справжнім трагічним героєм для Лесі Українки переважно є жінка. Зокрема мова про трагедію як сходження в *Até* — межовий стан, в якому герой трагедії готовий померти вперше та померти вдруге. Перше помирання не збуває тіло та не заспокоює душі, це втрапляння в оголений простір смерти, за М. Бланшо. Жак Лакан, коментуючи «Антигону» Софокла, згадує Шекспірового Гамлета, який не вбиває Клавдія, тому що хоче, аби він потрапив саме в пекло [268, с. 251]. Про щось схоже марить Міріам з «Одержимої»: «чи в огняній геєнні, чи в темряві без краю доведеться мені по вік віків з душею пробувати та радощі моєї не зруйнує сам князь темноти» [117, с. 141]. Передчуваючи цей стан радості, Міріам віддається трагедійному шляху та провадить його з «карою», яку «ніхто не здійме» [117, с. 127]. Саме через «жінку» відбувається спроба гри трагічної, переступу *Até*, перебування в ньому. Антей («Оргія») скоює самогубство, проте Міріам та Кассандра далі «грають». На думку Алена Бадью, в трагедії актор та акторка прямують у грі саме до жіночого як позафалічного [217, с. 59], і таке відступання не має на увазі кастрацію та спробу сублімувати почуття втраченого.

Міріам, Кассандра Лесі Українки чи Антигона Софокла перебувають по той бік життя, тому вони не здатні на самогубство, на відміну від, наприклад, Антея з «Оргії» або анарха з «Повісти про санаторійну зону». Ж. Лакан вказує на грецьке слово жалоба (*κοιμός*) з трагедії Софокла [268, с. 280]. Видається, звідти провадить земне життя Кассандра і звідти вдається до голосінь, які мають за означник весільне запрошування до палання Трої: «Сюди, сюди отих квіток огнистих! Гранати зацвіли! Весільний час!» [118, с. 92] У жалобі героїні здатні до трагічної гри: так само Міріам на запитання охоронця про Месію, замість того, аби приховати його воскресіння вільно говорить: «Ви знаєте, він царь був іудейський. Тепер він знов по всій країні піде» [117, с. 142].

Міріам «прокляла себе і душу» [117, с. 137]. Кассандра так само відчуває насування тої «багряної хмари на очі, на розум» [118, с. 75] вже в епілозі вона остаточно зрікається себе: «Колись була пророчиця Кассандра, — вона згоріла на пожежі в Трої, слова її пророчі спопеліли, і вітер їх розніс ген-ген по морю...» [118, с. 95]. Така інтенція превалює над звичним глядацьким «я», яке прямує до пере-життя жаху в катарсисі, який, за Фр. Ніцше, лише віддаляє «естетичного слухача» від суті трагедійного [148, с.174–175]. Психологізація вже неможлива, адже трагічний герой зрікається особистости, в якій потрясіння могло би знайти прихисток для сублимації.

Скептично до катарсису ставиться також Ж. Лакан, він критикує тлумачення Арістотеля та відкидає його мету трагедії. Натомість її смисл психоаналітик лаштує у ствердженні бажання, інстинкту смерти, який коріниться в прототрагедії — святкуванні смерти Діоніса. Міріам відмовляється притлумлювати свої потяги: «В моїх очах я чую зброї полиск, в моїх речах я чую зброї брязкіт, так я узброєна в свою ненависть, як вартовий коло царської брами» [117, с. 130]; відмовляється скеровувати свої почуття: «я любить не вмію ворогів. О, кожний тихий усміх фарисея для мене гірш від скорпіона злого» [117, с. 130]; та, зрештою, відкидає змирення: «Нехай даремне! То позволь загинуть хоч не за тебе, то з тобою вкупі» [117, с. 133]. Можливість померти зі своїм богом укупі за одну ідею уповні відповідає ніяк не християнському «інтерналізованому стражданню» [238, с. 130]. Героїні Лесі Українки не згоджуються на царство Боже на Землі, поза їхнім розумінням знаходиться «терпеливість і покора» [117, с. 259], відтак будь-яке ґрунтівство. Вони ладні діяти, і цей потяг не має раціональної причиновости, він концентрований у персонажі як його підсвідоме знання: у такій логіці на розпитування Месії Міріам відповідає: «Бо мушу йти» [117, с. 126]. Подібно пояснює свій вчинок Креонту Софоклова Антігона: «це так, тому що це так» [268, с. 278]. Ж. Лакан розширює відповідь Антігони, завершуючи: «Лад, який ви мені нав'язували, я вважаю за ніщо, адже для мене, в будь-якому випадку, брат мій залишиться моїм братом» [268, с. 278]. Так і слова Міріам можливі до розгортання в її нездоланному розумінні Месії: «Не маловірна я, занадто вірю, і

віра та мене навек погубить» [117, с. 129]. Застиглий означник із уст трагічних героїнь — постулювання їхньої етики. За Ж. Лаканом, це прагнення до жалоби — дія етичного та естетичного штибу: «Артикуляція трагічної дії освітлює суб'єкта. Це стосується краси Антігони» [268, с. 248]. Елізабет Рудінеско наголошувала: для Лакана Антігона «втілює впертість та незвідність суб'єкта, готового на все, щоб не зрадити своїм прагненням» [10, с. 72]. Трагічним етосом послуговуватимуться деякі персонажі М. Хвильового та почасти В. Домонтовича, тим зрушуючи власні життя від відмови від режиму більшовицької влади до утвердження трагічного тривання без опори, а, отже, до рафінованого вияву «безґрунтянства».

1.5. Варіації «безґрунтянства» в українському мистецькому процесі 1920-тих років

«Безґрунтянство» має тривкий зв'язок із модерністю, *сучасністю*, яку різному прагнули схопити кіноапаратом, словом, пензлем, простим олівцем тощо. Сучасність на крок попереду теперішнього, відтак схопити її означало би одірватися од ґрунту поточного часопростору, а плекання мистецьких та архітектурних барокових кодів лише доповнює це буття поза дійсністю поразки Української революції, денікінського та більшовицького свавілля. Цей подвійний порух поза теперішнє — у сучасність та крізь минуле, — визначатиме «безґрунтянство» як становище модерного інтелектуала, феномен в літературі українського модернізму та буде узасаднений в есеїстиці у другій половині 1940-х років на еміграції. Ш. Бодлер, той, хто вперше вжив слово *modernité*, модерність, означає цей порух до майбутнього як «нескінченне Зараз», «Інтенсивне або Невчасне, це не мить, а становлення» [156, с. 145], зосібна в просторі. Адже за П. Слотердайком, модерний суб'єкт «мусить визнати свою готовність брати участь у Модерності, підкорюючись її експлікативному насильству над тим, що колись непомітно “лежало” в основі чи оточувало й охоплювало задля формування довкілля» [178, с. 54]. Творці нового кіномистецтва були такими суб'єктами, які згоджувалися на Модерність та відважно фіксували унікальний процес експлікації — вихід назовні пластів

довкілля та їхнє поглинання, тим заохочували до споглядання інших. Наприклад, навколо будівництва Дніпрельстану був створений дискурс першого великого соціалістичного індустріального проєкту, який складався з кіно, репортажів, художніх творів, науково-популярних видань, фахової періодики тощо.

Феномен «безгрунтянства», який взаємодоповнено втілювався в письмі М. Хвильового та В. Петрова-Домонтовича, суголосний стрімкому поступу візуальної культури у 1920-тих роках. У цьому підрозділі я спробую оприявнити кілька мистецьких процесів, співприсутніх з розгортанням літературного письма. Увагу приділено кінематографу, — мистецтву, яке зломило звичне бачення та було чи не єдино спроможним унаочнити особливі відносини людини та простору в умовах соціалістичного будівництва; також розглянуто панфутуризм та бойчукізм. Саме ці мистецькі течії суголосні подвійним естетичним засновкам «безгрунтянства».

Розглядати кінематограф у зв'язку з «безгрунтянством» у контексті 1920-тих років доречно з кількох причин. По-перше, камера авангардного режисера уможливлювала новітні перспективи бачення ландшафту, зосібна з повітря. Доречно коротко згадати епізод з «Маклени Граси» (1933) Миколи Куліша, в якому музикант засвідчує спустошеність опісля усіх змін влад: «Земля стара й холодна. І лиса. Ані билиночки на ній». Натомість Маклена має примарну певність у більшовицькій технологізованій дійсності, яка не передбачатиме зв'язку з землею: «А я вийду заміж... За більшовика! На аероплані!» [110, с. 296]. Промовисті тут слова Дзиги Вертова від імені «ока механічного»: «звільнений від часових і просторових меж, я зіставляю будь-які точки світу, хай би де я їх фіксував. Мій шлях — до створення свіжого сприйняття світу» [33, с. 141]. По-друге, кінорежисери мали наріжну роль у документуванні метаморфоз внаслідок індустріалізації, втілюючи на екранах нову довкіллеву ситуацію. Будівництво Дніпрельстану присутнє, щойнайменше, у таких кінострічках: «Одинадцятий» (1928) Дзиги Вертова, «Вітер з порогів» (1930) Арн. Кордюма,

«Штурмові ночі» (1931) Івана Кавалерідзе та «Іван» (1932) Олександра Довженка¹.

Спільним для цих та інших фільмів стала «поезія підойм, коліс і сталевих крил, життєвий крик рухів, сліпучі гримаси розпечених металевих цівок» [69, с. 95]. Кінематографічне, себто не людське, око разом із машинним рухом мали витворити «досконалу електричну людину». У маніфесті Дзиги Вертова від 1922 року висловлено вже знайоме бажання здійснити «цивілізаційний акт», допомогти людині вступити в майбуття, одірвавши її від нескорочуваної природної тривалости руху: «Наш шлях — від незграбного громадянина через поезію машин до досконалої електричної людини. [...] Ми споріднюємо людей з машинами, ми виховуємо нових людей. Нова людина визволена від важкості та незграбності, з точними й легкими машинними рухами...» [69, с. 95]. Прикметно, що в «Повісті про санаторійну зону» (1924) М. Хвильового анарх вперше означаючи «безгрунтовних романтиків», звертається саме до наріжної для 1920-тих злуки людини та машини: «Для нас, безгрунтовних романтиків (а до них належите і ви, і я, і Хлоня), — для нас, це боляче. Але, по правді кажучи, і землі, очевидно, боляче держати нас на своїх плечах. Процес машинізації людини іде неухильно, і ніхто його не стримає. І наше завдання тільки прискорити його» [194, с. 67]. Зрештою, така людина — це модерний суб'єкт, який здатний до цілковитого «поступального ходу Розуму» [107, с. 111]. Дзига Вертов успішно втілював задум в «Одинадцятomu» (1928) та «Людині з кіноапаратом» (1929).

Оператором обидвох фільмів був Михайл Кауфман, режисер та брат Дзиги Вертова. Він нотує досвід зйомок «Одинадцятого» на Дніпрельстані: «Тричі на день у певний час обидва береги нагадують район військових дій. Один за одним вибухають фугаси, наповнюючи повітря димом, курявою та безперервним гуркотом. У цей гуркіт раптом вривається громовий удар. Це одночасний підривний ток цілої серії зарядів. Не тільки місце, на якому має

¹ Усі перелічені кінострічки були актуалізовані у дослідницькому кураторському проєкті «Ріка кричала, вила, як поранений звір», який зреалізував Довженко-центр у межах V Київської бієнале. Виставковий проєкт був приурочений до підриву Каховської ГЕС 6 червня 2023 року. Прикметно, що для назви було запозичено цитату з «Без ґрунту» В. Домонтовича.

бути збудовано станцію, а й та місцевість, що його оточує — суцільна граната. Підривами доводиться буквально зносити гори» [181, с. 249]. У цих рядках очевидне авдіальне потрясіння людини, яка всемогутнім кінематографічним оком мала би опанувати ці вибухи. У процитованому уривку стає очевидним поєднання індустріалізації та мілітаризму, саме ця злука зумовлюватиме «режим матеріальної влади» [223] протягом усієї радянської історії.

Режисерська робота самого М. Кауфмана передбачає особливий інтерес до людини, а відтак до її взаємин з середовищем, що очевидно з кінострічок «Навесні» (1929) та «Небувалий похід» (1931). На думку Івана Козленка, така світоглядна особливість М. Кауфмана пов'язана з його більшою зануреністю, ніж Дзиги Вертова, в український мистецький процес, зосібна мова про імовірне знайомство з творчістю М. Хвильового: «він розробляв власну кінопоетику [...], переживаючи тут [в Україні] естетичну асиміляцію» [181, с. 117]. Його фільм «Небувалий похід» оповідає про колективізацію села та згодом з Довженковою «Землею» (1930) буде критикований за «біологізм» [181, с. 115], іншими словами, за збережену увагу до людини та землі.

Зрештою, віхова кінострічка епохи — «Земля» Олександра Довженка, в якій відображено спробу зрушити землю машиною та усупільнити її. Завдяки співпраці режисера з оператором Данилом Демуцьким вдалося оприявнити землю як дійсного суб'єкта. По-перше, у вимірі художньої цілоти кінострічки: вітер та пшениця співтворять єдиний рух, в якому не бере участі людина. Прикметно, що, за Богданом Небесью, «в ті часи пейзажі, тим паче безлюдні, знімали нечасто. Перші, досить довгі плани “Землі” [...] змушували аудиторію споглядати і думати на відміну від монтажу атракціонів» [147, с. 84–85]. По-друге, у її сюжетному розгортанні: дійсно приналежний до цієї землі старий чоловік Семен помирає. У 1932 році саме Д. Демуцький працюватиме над зйомками Дніпра та будівництва Дніпрельстану для Довженкового фільму «Іван». У 1940-х роках режисер писатиме йому: «Зніми мені пейзажі так, як ти тільки вмієш. Зніми повинь на Дніпрі, щоб була ширина, щоб було весело, щоб усе неслося вперед: і вода, і дерева й хати у воді, і хмари» [147, с. 83]. У цьому описі прикметний рух кінематографічного ока, паралельний до руху одірваних,

тобто «безґрунтовних», змішуваних частин пейзажу. Задивленість землею та водою пов'язуватиме О. Довженка також і в роботі над сценарієм до фільму «Поема про море» (1958), присвяченому будівництву Каховської ГЕС.

Земля набуває суб'єктности, адже глядач зустрічається безпосередньо з нею, далі лише засвідчуючи нашарування людського. Прикметно, що людське підпорядковується «ритму коливання пшениці» [147, с. 85], згодом рух людей у кадрі переозначений швидкістю, з якою трактор наближається до села. З появою трактора навіть інтритри набувають футуристичних ознак, деякі з них стають фрагментовані та ритмічні [147, с. 140]. Далі кадри машинної та людської праці зливаються, монтаж робить їх узгодженими, однак це враження розвіюється зі смертю головного персонажа Василя. Перед смертю він, переоравши межі ділянок, чоботами збурює спочилу землю, за ним підіймається курява. Леонтій Кохно засвідчує: «Танець знімався на світанку, коли пил і все навкруги було вкрите вранішньою росою» [147, с. 83]. Ця витончена взаємодія майже «місячного» пилу та рухів Василя вказує на тривкий зв'язок між людиною та її середовищем, який не порулюється, коли він приїздить на тракторі, але зазнає незворотних змін.

Цікаво, що в ранньому фільмі О. Довженка «Звенигорі» (1928) глядач спостерігає культурний шар ґрунту крізь призму уявного, тобто у вставних кінематографічних новелах, які відсилають до минулого, однак сам ґрунт лишається невіднайденим, це лише фантазм втраченого. У мотиві пошуку прадавніх скарбів В. Агєєва вбачає «розкопування “великого льоху”, запалого крізь землю в незліченних історичних катаклізмах і поразках» [1, с. 31]. Прадавня історія Роксолани, Гайдамаччина, повстання на початку ХХ століття співіснують без історичної лінійности, їх одночасно актуалізовано у свідомості глядача. Сама кінострічка з її зміщеною внутрішньою хронологією стає спробою зафіксувати проблему культурного ґрунту, який може бути віднайденим лише в уявному.

Панфутуристи на чолі з Михайлем Семенком та Гео Шкурупієм, задивлені майбуттям, зв'язують його ідеологічно: «Панфутуризм хоче бути ідеологічно організованим» [145, с. 39]. Їхня мета — драстично та тотально змінити світ:

«Якщо процес деструкції мистецтва є одночасним з руйнуванням буржуазного суспільства, то панфутуристична конструкція може реалізуватися лише одночасно з закладенням фундаменту комуністичного життя, з усіма перипетіями, які цей процес супроводжують» [145, с. 40], — проголошував «Семафор у майбутнє». Саме панфутуристи, наприклад, вже згадувані Дм. Бузько та Гео Шкурупій активно згоджуються на втрату Дніпрових порогів, історичної та культурної тяглості, яка зберігалася в цій місцевості. Футуристи заступали в живопис, вибиваючи з-під ніг глядача міметичність або будь-яку зі звичних живописних стратегій, про що писав Казимир Малевич в одній зі своїх статей для «Нової генерації» у 1930 році: «Форма речей, моторів, аеропланів, коней, що біжать, людей, що будують, — не являються формою витворення, а, навпаки, вже розпускаються в динамічне відчуття футуриста на окремі елементи і складаються в порядок степені руху, що його відчують» [131, с. 55]. Понад те, відбувалася значна метаморфоза у тому, як футурист відчував себе уповноваженим та здатним до радикальної зміни простору, його всебічного урухомлення та технологізації.

Михайло Бойчук, Василь Седляр, Іван Падалка, Софія Налепинська-Бойчук, Оксана Павленко зверталися до візантійських мистецьких початків, створювали монументальні твори у Києві, Одесі та Харкові, вважаючи: «артист мусить бути ремісником-творцем. Треба пристосувати стиль, декорацію, зміст, вигляд до живої реальної дійсності. Чому ми, українці, маємо найбільше може даних, щоби взяти на себе таке завдання? Тому, що ми маємо невичерпані джерела зразків в іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі...» [15, с. 17]. Бойчукісти прагнуть досліджувати не технологізовану дійсність і не механізовану роботу, але селянську працю руками, чий інструменти та рухи відповідають довірливим формам та ритмам. Бойчукісти означуватимуть «вільну дисципліну, яка виникає з індивідуалізму й опирається на старому стилі» [15, с. 17].

Для панфутуристів місто стає форпостом комуністичного майбуття, і вони згоджуються бути модерними суб'єктами, вони незворотно входять у ситуацію «безґрунтянства», коли приймають поступ індустріалізації та прагнуть

деструкції старого мистецтва; однак для бойчукістів в поступі соціалістичного суспільства важить не так деструкція та розрив, як поступовий тяглий перехід до нової візуальної та матеріальної культури, яка буде містити органічні та впізнавані для українського суспільства коди: «Простота селянського життя, циклічність буденної праці, спокійна цілісність усього їхнього буття [...] набули високого духовного звучання, яке мало б надихати пересічного українського глядача» [145, с. 115]. М. Бойчук народився в селі Романівка на Тернопільщині та був свідомий власних тяглостей: «Маємо там, в Теребовельщині, наче досі князівську культуру. Перед'європейську на чисто національному українському ґрунті. [...] коляди, веснянки, щедрівки тощо. Я зріс на цих впливах, кохаючись у співах» [25, с. 19]. Понад те, протягом 1920-тих років В. Седляр та О. Павленко опікувалися Межигірським художньо-керамічним технікумом та увіходили у взаємодію з довкіллям, сповненим різноманітних видів глини, та соціальною тканиною. Важливо, що така тяглість уможливила тривання у сферичності мистецтв інших культурно-історичних епох та винайдення власного бачення сучасності. Подібний досвід у Баришівці зі збереженими ремісницькими практиками на Київщині мимохіть мали й неокласики на початку 1920-тих років.

У бойчукізмі присутні ті засновки «безґрунтянства», які почасти були притаманні й неокласикам. Слова Гійома Аполлінера у відгуку на побачені роботи бойчукістів в «Салоні незалежних» у 1910 році резонують не тільки з проторенесансними засновками М. Бойчука, але й з задивленням у бароко неокласиків, настановою «до джерел» М. Зерова: «Ця малоросійська група дає приклад того, як можна вільно мандрувати сторіччями. Досі на таке були спроможні поети, а нині й художники поставали ерудитами. Вони подорожують сторіччями і почуваються родичами Джотто і Чімабуе» [145, с. 112]. Таке певне співвідчування, співбуття сучасного митця з постатями минулого безперечно було притаманне неокласикам. Водночас задивлення у «східний християнський обряд» [145, с. 111], «простота рисунка, золоті фони, ніжність тонів» [15, с. 17] бойчукістів має стосунок і до естетичних засновків письма М. Хвильового. Зрештою, М. Хвильовий вважав, що модерне європейське мистецтво потребує

оновлення, яке розів'ється з України. Аналіз спільностей бойчукізму та письма М. Хвильового, В. Петрова-Домонтовича варто поглиблювати, аби змогти повніше окреслити естетичні засновки 1920-тих років.

Варто також звернути увагу на ще одну просторову складову «безгрунтянства» в культурно-мистецькому житті першої третини ХХ століття, а саме облаштування надійної місцини-сховку деінде — в уяві, степу, подалі від міста чи в його осерді, — де вдається перетривати крізь модерність, тимчасово збувши звичний ґрунт під ногами. Щось подібне можна спостерегти в лініях взаємопроникнення філософії та життя Мартіна Гайдеггера. Плекаючи життя в рідному Шварцвальді, він мислить виразно просторово. Серед його концептуальних філологічних сув'язей є «місцевість» (*die Gegend*), П. Слотердайк тлумачить її як «особливе місце, [...] яке оминула експлікація, наче вона здійснювалася деінде; місце, якого холодним вітром ззовні торкнулася загроза модернізації, та воно все ж лишилося батьківщиною» [178, с. 63]. Такою місцевістю для В. Петрова-Домонтовича та його друзів-колег неокласиків безперечно є Баришівка, до якої їх запрошують викладати у місцевій гімназії; там письменник жив та працював протягом 1922–1923 років. У статті «Микола Зеров та Іван Франко» В. Петров пише про повсякдення в Баришівці: «У цих острівних умовах відокремленого од цілого світу села витворюється той напрямок, який згодом став знаний під умовним і необов'язковим ім'ям “неокласицизму”. Ізольований побут уточнив не лише просторову, але й творчу відрубність тих, що осіли в “болотяній Люкросі”» [164, с. 786]. Варто однак зазначити, що для М. Бойчука і М. Гайдеггера місцевості належні їм від народження, натомість Баришівка для неокласиків — це радше неминучий, у дечому примусовий, вибір та спосіб порятунку з революційного Києва та голоду у великому місті.

В архівній версії роману «Доктор Серафікус» В. Домонтовича такою місцевістю для персонажа має стати село: «друзі, праця на природі, медитація і письмо як основа для щастя» [99, с. 147], як сформулював нідерландський теоретик Рем Колгас. Ця візія у випадку Серафікуса доволі утопійна та є лише візією перед повною адаптацією персонажа в соціалістичне суспільство. У

письмі М. Хвильового життя перебуває у тривкому зв'язку зі степом, великим містом, умоглядною далеччю або іншим екстремумним локусом — обмеженою та віддаленою територією комуни або санаторійної зони.

Зрештою, варто зважити на ще одну водночас спільну та відмінну рису практик письма М. Хвильового та В. Домонтовича, а саме псевдоніми, пов'язані зі становленням голосу в письмі, пошуками естетичних та етичних орієнтирів, читацьких аудиторій тощо. Дослідження псевдонімії письменників 1920-тих років, зокрібно М. Хвильового та В. Домонтовича, перебуває поза межами завдань цієї дисертації. Однак варто коротко зазначити, що конструювання нового імені в символічному просторі, зокрібно в умовах стрімких перетворень пореволюційних суспільства, культури та мистецьких практик, свідчить про певне свідоме переривання тяглості батькового імені, його біографічної ваги, соціокультурних імплікацій, тобто про активну згоду на буття без ґрунту. У психоаналітичній перспективі Ю. Крістєвої той, хто спроможний створити псевдонім, відмовившись від батькового ім'я, здатний «постулювати інший дискурс: ані уявний дискурс Я, ані дискурс трансцендентального знання, а дискурс, що завжди є проміжним між ними, врівноваженням знака і ритму, свідомості та інстинкту» [94, с. 142]. Таке помежів'я й зумовлює простір письма аналізованих письменників, проте відмінними шляхами.

М. Фітільов ще на початку 1920-тих років змінює кілька імен, серед яких Дядько Микола, Ю. Уманець, М. Тростянецький, М. Заноза, Стефан Кароль, перед тим, як остаточно стане Миколою Хвильовим. Прикметно, що цей псевдонім письменник використовуватиме і для літературних творів, і для памфлетів. Варто зважити також на кілька ранніх псевдонімів: «Дядько Микола» був використовуваний «у фронтових газетах» [111, с. 116], «М. Тростянецький» реферує до рідного міста Тросянця, а «Стефан Кароль» свідчить, за припущенням М. Куценко, про певне оновлення культурних орієнтирів молодого письменника [111, с. 117]. Увагу привертає псевдонім Ю. Уманець, під яким зокрема у першому випуску журналу «Шляхи мистецтва»

у 1922 році була опублікована новела «Кімната ч. 2-е» [182, с. 17]. Це ім'я відповідає імені другої дружини М. Хвильового — Юлії Уманцевої, яка, будучи, «молоденькою, чорноокою комуністкою», імовірно, порятувала М. Хвильового від розстрільного наказу ЧК під час революції [192, с. 13]. Набуття жіночого імені послідовне з повсякчасним переданням голосу жіночому в деяких літературних творах, що буде детально проаналізовано у другому розділі.

Віктор Петров також мав кілька псевдонімів, зокрібна В. Домонтович, В. Бер, В. Плят, В. П., Борис Веріго [27, с. 149]. Останній із них В. Петров використав один раз для статті «Маси, техніка й лібералізм (З приводу книги Хозе Ортеги і Гассет “Повстання мас”）」 [27, с. 128]. Якщо у М. Хвильового множинність псевдонімів — це особливість початку його літературного та, що не менш важливо, культурного та почасти політичного шляху, то псевдоніми В. Петрова позначають різні сфери діяльності та різні призначення письма, хоча й мають внутрішні переплетіння. У 1928 році, коли вперше з'являється псевдонім для літературних творів Віктор Домонтович у романі «Дівчина з ведмедиком», він лишається співприсутнім зі справжнім прізвищем В. Петрова для наукових публікацій та робочої документації в Етнографічній комісії. Псевдонім В. Бер вперше виникає в 1945–1946 роках, у власному походженні та використанні має тривкий стосунок до археології [27, с. 115], ним В. Петров послуговувався протягом другої половини 1940-х років в еміграційній українській періодиці для есеїв та досліджень, які стосувалися науки, релігії, мистецтва, філософських та історико-культурних проблем.

В. Петров має множинні співприсутні імена для різного штибу письма, які він обирає охоче, але й іноді вимушено. Цієї вимушености був уповні позбавлений М. Хвильовий, який до останньої передсмертної записки лишається М. Хвильовим, підтверджуючи незворотність власного шляху. Натомість В. Петров кілька разів користується ім'ям, яке не заперечує «батькове ім'я» як символічний закон і владу. Навпаки воно уповні зумовлене та диктоване механізмами влади: мова про повість «Щорс», яку пише В. Петров у 1930-ті та яка мала бути опублікована під ім'ям А. Семьонова: «Писати і саме писати за директивними вказівками центральних органів партії стало

обов'язком письменника, ухилитися від якого він не міг» [27, с. 129]. Зрештою, і безпосередня ангажованість В. Петрова в інститути влади впродовж 1930–1940-х років зумовлювала специфічні, віддалені від творчих інтенцій, агентурні прізвиська. Опісля повернення в Радянський Союз у 1950 році серед імен лишається лише справжнє — Віктор Платонович Петров.

1.6. «Безґрунтянство» як світовідчування українських інтелектуалів у Німеччині в другій половині 1940-х років

У цьому підрозділі я звертаюся до «безґрунтянства» як світовідчування та ситуації української еміграції в повоєнній Німеччині у другій половині 1940-х років. Перший відтинок — 1920-ті роки та українські міста, які оговтуються від революції, буремних змін влад. Другий — 1940-ві роки та ледь притомна Баварія опісля Другої світової війни, повсякдення Ді-Пі, заснування Мистецького українського руху. Неминуче я маю справу з двома завітками історії ХХ століття, у яких простежувано, як феномен «безґрунтянства» набуває втіленості поза письмом. У стосунку до 1940-х років цьому сприятиме аналіз культурних та довкіллевих контекстів, які оточували українських інтелектуалів в еміграції. Саме цей відтинок важливий тим, що В. Петров перебуває в Німеччині та провадить активну діяльність, зокрема мова про видання текстів «Без ґрунту» та «Доктор Серафікус», участь у дискусіях, видавничому процесі Мистецького українського руху, редагування журналу «Арка» та викладання у Вільному українському університеті, Православній Богословській академії Української Автокефальної Церкви, Українському технічно-господарському інституті [7, с. 147], участь в Українській вільній академії наук тощо.

Незважаючи на одірваність та непевність у фізичному просторі, інтелектуали плекали культурну тяглість, зосібна і в 1920-тих роках. Цікавить спокій та певність, з якими В. Петров в есеї «Вага і міра слів (з літературного щоденника)» пише: «Криза культури наших днів своїм коріння вростає в 20-ті роки. Наші дні реставрують уже знані настрої і відновлюють уже відомі ймення» [164, с. 834]. Так само, коли Ю. Шевельов розмірковує про елітарність МУРу, перш за все, він покликається на досвід ВАПЛІТЕ в надії, що модель

елітарної організації може існувати без тиску більшовицької влади [204, с. 95]. Оксана Забужко помітила: «він з роками оцінив і прийняв як особистий спадок головний екзистенційний стрижень культуротворчих амбіцій Хвильового — *самотній героїзм* послідовної ставки на “високе мистецтво” в культурній “пустелі” [...] Без цього прецеденту, швидше всього, не було б МУРу, і хтозна, чи відбувся б багато в чому аналогічний культурний подвиг самого ЮШ» [205, с. 205]. Вони самостійно ступають на шлях попередників, розігрують історію поза радянськими контекстами та перевіряють її емпірично.

У Нью-Йорку в 1955 році Юрій Луцький підготує «Голубі диліжанси» — видання листів ваплітян, для якого обкладинку створив Я. Гніздовський. Його візуальний образ унаочнює рецепцію недавнього минулого: пеньок, чия старість означена колами; на ньому проростає гілочка з листочками, — тяглість української культури, збережена на еміграції. Той самий художник малює дерево, велике та розлоге, для обкладинки поезій Богдана-Ігоря Антонича, виданого у тому ж Нью-Йоркському «Слові» у 1967 році. Однак початки творчої злуки Я. Гніздовського з українськими інтелектуальними колами можуть бути поглиблені. Мова про його ранішу співпрацю в Німеччині, зосібна в «Арці. Місячнику літератури, мистецтва і критики», який видавався протягом 1947–1948 років. Увагу одразу привертає «арка», яка мала означувати взаємоувіходження української та західноєвропейської культури [204, с. 276]. Я. Гніздовський був автором цього зображення, в якому впізнавані мотиви брами Заборовського — барокової пам’ятки Києва, через яку тепер проходили концепти, літературні експерименти та мистецькі хроніки нового світу ХХ століття. Увага до цієї пам’ятки послідовна з естетичними домінантами 1920-тих років, їй також було присвячено кілька поезій Миколи Бажана та Миколи Зерова.

Місячник «Арка» був вагомим виданням не тільки з перспективи оформлення, але й з огляду на зміст. Улас Самчук заповідав: «Досліднику літератури української в майбутньому! Коли ти не заглянеш до сторінок цього наснажливого ентузіяста, яким був цей діпівсько-таборовий збірник “Арка”, ти не зрозумієш місійної сили нашого гнаного слова в його акції» [176, с. 318].

Однак були й перешкоди в досяганні культури Західної Європи, Ю. Шевельов говорить про замкнутість кордонів Німеччини, в якій «тривала чистка від нацизму» [204, с. 279] та про грошову реформу, після якої було неможливо мати справи з видавцями з інших країн [204, с. 280]. Не менш цікавим є епізод, коли з метою присвятити одне число «Арки» доробку Жан-Поля Сартра Ю. Шевельов звертається листом до французького філософа, але на запит матеріалів «не був удостоєний жадної відповіді» [204, с. 280]. Адже «ліві і “середні” інтелектуали не хотіли й заходити у зв’язок з емігрантами: якщо ці люди не хотіли повертатися на батьківщину (УРСР), значить, вони реакціонери, прибічники фашизму» [204, с. 280]. Дещо українські періодичні видання запозичували з німецьких, які теж були доволі обмежені в ресурсах. Про їхнє становище можна дізнатися наприкінці щоденника «Жінка в Берліні», анонімна авторка (Марта Гіллерс) якого 3 червня 1945 року доєднується до редакторської ініціативи — щоденної газети «Нова справа» (*Die Neue Tat*): у команди бракує паперу, а для робочих зустрічей жінка долає шлях пішки в 20 кілометрів. Зачинаючи газету, вони мають отримувати дозвіл на публікацію в радянської влади [68, с. 257]. З подібних видань у частині Німеччині, підконтрольній США, надалі українська еміграція збиратиме дрібки мистецьких хронік та «переклади з чужих літератур», зосібна так діятиме Ю. Шевельов: «це робилося, сказати б, розбишацьким способом. Ми просто вибирали відомості з німецької преси й містили їх, нікого про це з позаукраїнських кіл не повідомляючи» [204, с. 332]. Особисті контакти з західноєвропейськими інтелектуалами також були вкрай обмежені: «крім зустрічі з білоруськими письменниками на байротській конференції, я можу згадати тільки два епізоди контактів з чужинницькими діячами культури. Були ці контакти випадкові, скороминущі і тільки з найближчими сусідами: росіянами й поляками» [204, с. 332]. Ставалися й важливі естетичні досвіди, й українська еміграція прагнула до них. Це зокрема підтверджують спогади У. Самчука в «Плянети Ді-Пі», де він говорить про «Арку» та діяльність українських театральних гуртків, які зважали на сучасників: «імена Т. С. Еліота, Франсуа Моріяка, Грегем Гріна, Патріс Ля-Тур дю Пена, Сартра розсипано по сторінках таборових видань, ми хочемо, ми

намагаємось, ми шукаємо. Ми не хочемо загубитися, не хочемо розчинитися в порожнечі, не хочемо здатися умовам» [176, с. 315]. Тож ситуація «безґрунтянства» була повсякчас наснажуваною естетично та інтелектуально, відтак це не була екзистенційна або культурна поразка, радше втрата була усвідомлюваною та здоланною у творчій дії, аби мати новий ґрунт у культурних стратегіях, літературних дискусіях, українських академічних, релігійних інституцій.

Спільним місцем в спогадах Олекси Воропая та Уласа Самчука є Ваймар. Зазвичай, його означають як місто В. Гете та Фр. Шиллера. О. Воропай вичерпно описує відвідини будинку В. Гете та означає Ваймар як місце, де діяли українські видання та діяльність Українського національного комітету. Етнограф застає місто вцілілим, описує контраст між вже зруйнованим Берліном та спокійним Ваймаром, потім переживає там бомбардування. У. Самчук описуватиме вже зруйнований будинок В. Гете, в якому, на диво, лишався стояти «непорушний фронт [будинку]» [176, с. 157]. В обидвох спогадувачів прізвища В. Гете та Фр. Шиллера викликають тихе шанування. З Ваймаром в У. Самчука пов'язаний ще один важливий епізод. Перебуваючи в одній з книгарень міста, вони з друзями натрапляють на книжку Дж. Джойса, знахідка викликає захват: «Костецький і Барка накинулись на книжечку Джойса, яку вони побачили у піврозбитій книгарні Ваймару. Джойс, Тортон Валдер, Гемінґуей. Літературний процес сьогодні. І признаюсь: приємно таке бачити. Відмовитись від такого карнавалу поезії було б злочином, [...] Хай живе МУР!» [176, с. 35].

Імовірно, В. Петров бачив наслідки килимових бомбардувань, через які послідовно були винищені великі та численні маленькі міста Німеччини протягом 1943–1945 років. Руїни Берліна, Мюнхена, Гамбурга, Дрездена та багатьох інших міст були простором, у якому наново облаштовували *одірване життя* не тільки німці [204, с. 44], але й емігранти з УРСР. Ці відбитки можна віднайти в деяких есеях В. Петрова. Так, наприклад, в тексті «Сучасний стан

української поезії» змальоване воєнне тло: «Серед зруйнованих будинків, під гул літаків, під приливи й одливи ліній фронту, під залізний скрегіт танкеток, під вибухи скинених бомб знов квітне й міцніє в боях проти руїнництва загартований дух» [164, с. 619]. Або ж у «Наш час, як він є» В. Петров звертається до довкілля, міркуючи про руїнницьку силу технологізованої раціональності, зосібна її апотеозу — винайдення атомної бомби: «Ми бачили куряву, що важкою хмарою пливла над Гірошімою. Ми бачили Гувера на руїнах Варшави й Черчіля, що проходив в дні Потсдамської конференції по знищених вулицях Берліна. Ми жили в містах, що вже не були ними. Емальована табличка з назвою вулиці лежала на купі каміння, умовно означаючи те, що було на сьогодні нічим» [164, с. 817].

Хвиля зруйнованих та допоки зцілених міст котиться сторінками спогадів кожного, хто рухається з інших регіонів країни до Баварії у спробі не потрапити до територій, підконтрольних Радянському Союзу. З Берліну через Саксонію та Тюрингію до Баварії — це приблизний шлях Ю. Шевельова. У Берліні на Фрідріхштрассе його застало бомбардування, це один з найбільш повно описуваних епізодів руйнацій у його спогадах «Я—мене—мені...(і довкруги)»: «Вулиця була захрясла грузами впалих будинків. Вулиця була суцільне море полум'я. [...] Повітря було чорне, точніше — чорно-рожеве від диму, пороху стін, що перестали бути стінами. [...] Я не бачив забитих і поранених, але можу собі уявити, скільки їх було. Якщо вони кричали, то цього не було чути через гуготіння полум'я, падіння зрушених стін, запізнілі вибухи бомб» [204, с. 44].

На час нальотів на Дрезден у ніч з 13 на 14 лютого 1945 лютого Ю. Шевельов перебував у Пляуені та чув, як понад містом пролітали американські літаки. За декілька днів Пляуен так само буде стертий з землі. Ось як описує ці події Ю. Шевельов: «Безглуздий дрезденський голокост, про який ніхто не кричить і чиї жертви не волають до неба» [204, с. 52]. Мовчання свідків та забуття аналізує В. Г. Зебальд: «абсолютно виняткова в історії операція винищення [...], здається, майже не залишила больового сліду в колективній свідомості, значною мірою була усунута з ретроспективного досвіду потерпілих, а в дискусіях про внутрішній стан нашої країни не відігравала

якоїсь суттєвої ролі» [71, с. 19]. Якщо дослідник висловлює цю думку у часовій дистанції, оглянувши купу літератури та маючи досвід життя в такому повоєнному суспільстві, то Ю. Шевельов партикулярно пише про мовчання: «Ми мовчали — це подиву гідна риса німців, точніше, переважно німкенів: вони переносили все без гістерик і крику стоїчно і мужньо, у якійсь суворій, понадлюдській дисципліні мовчки» [204, с. 52].

Для записів Ю. Шевельова притаманне ретроспективне сприймання дійсності, він засвідчує зміну влади в Пляуені 1945 року, порівнюючи схожий досвід змін влад у Харкові 1941-го, потому описує «ритуал здачі міста: білі простирадла на зцілілих будинках» [204, с. 54]. Цікаво, що у цьому ритуалі він відтворює читану історію: «Так було, напевне, в середні віки, так було за Тридцятилітньої війни» [204, с. 54].

Саме повоєнним пейзажем біля річки Ізар у Баварії розпочинається роман Ю. Косача «Еней та життя інших»: «А втім це був запущений садок, як і всі тут, на Мавлькірхенштрассе, де, почавши від мосту, вдаряє суцільна зеленява, де губляться руїни, нашвидку поправлені павільйони, що стали мешкальними [...] Бур'ян, лопухи, кропива буяли на купах румовищ [...] Час закляк на румовищах, на заржавлених частинах танків, що між ними весело гороїжився молочай, час, як ледар, ледве шелєвів над тремтом низької листви, густим пахом лип» [103, с. 138].

Відбувається певна синхронізація німецького та українського досвідів в одному часопросторі — це «безгрунтянство» — одірвані життя та навички без обтяжливої речевості або з речами завжди у валізах. У. Самчук згадує: «Книги, архіви, картини, одяги, білизна, постіль. Тягнемо це за собою від самого Рівного різними засобами комунікації, через Львів, Краків, Відень, Люнденбург, Берлін, Ваймар, Герсфельд, Гальсдорф... Протягом ось скоро трьох років. І куди далі?» [176, с. 68]. Українська еміграція іноді мала можливість зберегти та обрати речі, однак німці вступали в «мобільне суспільство» здебільшого без обтяжливої ваги минулого та матеріальності [71, с. 44].

Варто зважити і на особливості переміщення українців всередині Німеччини. Пішохідні подорожі у великих містах були єдино можливим

способом побачитися з рідними. Так, наприклад, О. Воропай невтомно подорожує до Берліну, де адміністрація залишає його дружину, а він перебуває за містом у чоловічому таборі. Понад те, шлях диктований надією, що в тому чи тому таборі є спроможний до дії український культурний осередок. Кожний прагнув знайти власну місцину на «планеті Ді-Пі», яка, видається, була переважно гуманітарного спрямування. Це зокрема підтверджує статистика О. Подобєд: серед українських науковців-емігрантів у повоєнних Західній Німеччині та Австрії — 48 філологів [169, с. 503].

Кожний тепер мав біографію «наново», яка окреслюється на мапі пересуваннями. Наприклад, У. Самчук неодноразово перелічує: «ми зробили через Львів, Краків, Відень, Берлін, Ваймар, Франкфурт, Ульм дивовижну мандрівку аж сюди до Штуттгарту [176, с. 187]. Для У. Самчука одірваність та постійна подорож — прикмета часу: «Феноменальний роман феноменальної доби» [176, с. 187]. Ю. Шевельов наголошує на великій мобільності українців у Баварії, він сам довгий час їздив до Мюнхена на роботу з сусіднього містечка та згадує: «Ще інтермедійніші були появи на день, на кілька годин гостей з інших міст. Залізничі ставали на ноги, люди мали безліч вільного часу, віддалі в межах Баварії розмірно невеликі, і весь український малий, у межах Баварії, світ приходив у рух» [204, с. 76]. Під час такої зустрічі відбувається заснування Мистецького українського руху — організації, яка початково була потрібна, аби зберегти можливість користуватися українськими шрифтами, які в критичний момент змін влад у Регенсбурзі були вивезені подалі від радянської адміністрації [204, с. 77].

Висновки до першого розділу

«Безґрунтянство» може бути тлумачене як світовідчужання модерної людини, до якого спричинилися афектації її психічного життя від історичних потрясінь та технологізації дійсності. Амбівалентність модерної людини, а, отже, і ситуації «безґрунтянства», полягає в тому, що людина ентузіастично або меланхолійно вичерпує ідею прогресу, розриває зв'язок із природними тягlostями та ритмами, водночас виявляється спроможною тривати без ґрунту,

підважуючи власний поступ та винаходячи нові стратегії творчості. У спробі характеристики феномена важливе інтердисциплінарне помежів'я літератури, філософії, довкіллевої гуманітаристики. «Безгрунтянство» як світовідчужання уповні зіставне з довкіллевою ситуацією, тобто з відносинами людини та ґрунту, ширше людини та її середовища, які зазнають незворотних змін внаслідок модернізації.

У цьому розділі окреслено дві довкіллеві ситуації, які спричинилися до розгортання феномена «безгрунтянства» в українському контексті: уламки пореволюційного простору та стрімкі індустріалізаційні процеси кінця 1920-тих років; руйнації внаслідок Другої світової війни в 1940-х роках. Метаморфози довкілля — це водночас фізично осяжне осердя самої метафори та додаткові інтенсифікаційні процеси, які сприяли розвитку феномена. Було розглянуто значення Дніпрельстану в його археологічних та мистецьких контекстах, адже археологи та митці, зокрібна кінематографісти, засвідчували драстичні зміни ландшафту — зникнення ґрунту, його культурних археологічних прошарків під водою водосховища, така ситуація буде повторювана і в наступні десятиліття з будівництвом інших ГЕС на Дніпрі. Зроблено припущення, що саме в умовах радянської модерності зачинається «безгрунтянство» як літературний феномен, зокрібна події роману «Без ґрунту» В. Домонтовича розгортаються серед довкіллевих, соціальних, культурних змін, спричинених форсованою індустріалізацією соціалістичного штибу. Візуальна культура так само чутлива до цих змін, скажімо, мистецькі практики панфутуристів та бойчукістів безпосередньо взаємодіють із сучасністю. Панфутуристи виявляють ентузіастичну згоду на технологізацію дійсности та мистецтва, відмовляються від попередніх культурних традицій. Бойчукісти так само згоджуються рухатися в майбуття, однак з опорою на візантійські традиції українського мистецтва, зважаючи на локус села та природні ритми роботи на відміну від панфутуристів, чиїм єдино можливим простором виявлялося модернізоване місто та машинні швидкості в ньому. Особливий інтерес викликає віднайдене середохрестя неокласиків та бойчукістів, які так само прагнули сягнути сучасність через минуле.

У цьому розділі «безгрунтянство» розглянуто як принцип мислення. Просторова метафорика стає наріжною стратегією філософування у працях Фр. Ніцше та Л. Шестова. У працях обидвох «безгрунтя» розгортається від метафори до концепту: спочатку усвідомлення кризи раціоналістичного мислення, потому винайдення нових способів думки, яка би не мала опори в догмах та загрожених опініях. Віхові концепти тривання та становлення А. Бергсона матимуть взаємовідлуння в модерністському письмі та сприятимуть подальшому оновленню філософського дискурсу в другій половині XX століття. До з'яви феномена спричинилася низка загальноєвропейських процесів: індустріалізація (іноді запізнiла, а тому форсована), епістемологічна криза, втрата політичної агентності, світові війни та революційні події, зміни в соціальних тканинах тощо. «Безгрунтянство» має творчий потенціал, про що зосiбна свiдчать філософські праці Фр. Ніцше, Л. Шестова, А. Бергсона кінця XIX, початку XX століття.

Теоретично та методологічно творчий принцип «безгрунтянства» в літературі можна окреслити як тривалі психічні, сигніфікативні, естетичні процеси, які розгортаються в модерністському письмі, сягаючи відносин влади, взаємин статей, відносин зі смертю та простором. Залучено визначення модерністського письма Р. Барта з праці «Нульовий ступiнь письма», актуалізовано поняття хори, символічного та семіотичного процесів у письмі, за Ю. Крістєвою та обґрунтовано концепт ризоми Ж. Дельоза і Ф. Ґваттарі як метод письма, зосiбна дослідницького. Також теоретично означено відносини смерти та літератури, за М. Бланшо, адже саме ця напруга лаштована в осерді письма М. Хвильового, що буде проаналізовано в другому розділі. Окреслено поняття інтертекстуальності як засадничого принципу буття в мистецьких та літературних інтенсивностях у теоріях Ю. Крістєвої та Р. Барта у зв'язку з тим, що саме так оприявнюється творчий принцип у письмі В. Петрова-Домонтовича, що буде обґрунтовано в третьому розділі.

Розширено та нюансовано деякі естетичні імплікації «безгрунтянства» в літературі раннього українського модернізму, а саме в письмі М. Коцюбинського, О. Кобилянської та Лесі Українки. У творах письменниць

актуалізовано довіклі, гендерні, етичні та естетичні аспекти «безгрунтя», які мають внутрішні перспективні тяглості до «безгрунтовних романтиків» М. Хвильового та деяких персонажів В. Петрова-Домонтовича. Окрему увагу приділено концептуалізації феномена в текстах Ю. Шевельова, Ю. Лавріненка та романі «Еней та життя інших» Ю. Косача. У романі Ю. Косача «безгрунтянство» безпосередньо стосується проблеми української державности та буттєвої ситуації на еміграції опісля Другої світової війни. Протягом 1940-х та на початку 1950-тих років у текстах Ю. Шевельова та Ю. Лавріненка розпочинається критичне осмислення феномена. Ю. Шевельов звертається до раннього українського модернізму в пошуках тяглостей «безгрунтянства». Він убачає причини його з'яви в осяжних історичних процесах та в особливому світовідчутті, «тузі за безгрунтям», яке зродилося ще на зламі століть, зосібна в новелах М. Коцюбинського. Ю. Лавріненко тлумачить «безгрунтянство» у стосунку до іншого принципу, пов'язаного з В. Петровим, — «знедійснення дійсності». Уповні дотичність цих двох концептуальних понять обґрунтував В. Брюховецький, проклавши їхню тяглисть до творчості М. Гоголя та досліджень В. Петрова філософії та життя Гр. Сковороди. Можливо прокласти кілька методологічних тяглостей всередині українського літературознавства, де «безгрунтянство» тематично пов'язуване з українськими національними ідентифікаціями, еміграційним дискурсом. Водночас в інтенції дослідити «безгрунтянство» як творчий принцип письма, його варіації, інтенсифікації та метаморфози це дисертаційне дослідження продовжує концептуальні засади праць про «безгрунтянство» В. Брюховецького, В. Агеєвої, Св. Матвієнко. У їхніх текстах феномен набуває творчого потенціалу, який притаманний літературному, зосібна модерністському, письму, та перебуває на помежів'ї філософії та літератури.

РОЗДІЛ 2. «БЕЗГРУНТЯНСТВО» В ПИСЬМІ М. ХВИЛЬОВОГО

2.1. Емансипаторний потенціал «безгрунтянства»

Націонал-комуністичні поривання певної частини української інтелігенції 1920-тих років полягали в набутті політичної, економічної, культурної самостійності та суспільно-економічне оновлення. Ці погляди мають витoki, зосібна, в діяльності «перших хоробрих» — боротьбистів Василя Блакитного, Андрія Заливчого, Гната Михайличенка та Василя Чумака. У 1923 році Михайло Яловий писав: «У такому вигляді розгортається перед нами сьогоднішній шлях української інтелігенції. Своїм кінцем у минуле він упирається в [...] Михайличенка, Заливчого, Чумака» [214, с. 119]. Продовжувачами їхніх ідей були почасти сам М. Яловий та М. Хвильовий, який наприкінці 1917 року зустрівся «з відомим українським боротьбистом Заливчим» [193, с. 293]. Хоча письменник відмовляється тоді вступати «у яку-небудь партію», ця зустріч вочевидь залишає відбиток на його становленні. Новела «Чумаківська комуна» (1923) М. Хвильового оповідає про життя комуни ім. Василя Чумака — поета та боротьбиста, якого розстріляли денікінці разом із Гнатом Михайличенком у 1919 році.

У цьому підрозділі мені прагнеться дослідити моменти, коли письмо М. Хвильового ще або вже не безгрунтовне, тобто віднайти ті владні механізми, які діють і яких вдається уникати в становленні персонажів; звернутися до відбитків у письмі, які свідчать про спроби подолання або продукування власних *points de captions* для творчого поступу. Відтак вдається відповісти на питання, як розгортається письмо М. Хвильового у подвійній перспективі: дія відносин влади та емансипаторний процес письма. Спершу, я проаналізую становлення суб'єкта через інтерпеляцію в «Я (Романтиці)», потому розгляну відносини влади в «Повісті про санаторійну зону», розбиття детермінізму в новелі «Лілюлі», і, зрештою, означу етичний вимір коду революції в письмі М. Хвильового. Я також звернуся до проблеми іншого, адже в багатьох випадках вражений травмою та меланхолією персонаж співприсутній з суб'єктом влади. Задля цього я залучаю праці «Наглядати і карати» (1975),

«Воля до знання» (1976), «Суб'єкт та влада» (1982) М. Фуко, «Етику. Нарис про розуміння Зла» (1993) А. Бадью та «Психічне життя влади» (1997) Ю. Батлер, де ідеї М. Фуко та Л. Альтюссера були переглянуті з психоаналітичної перспективи.

У праці «Наглядати і карати» М. Фуко пропонує вивчати «мікрофізику влади, до якої вдаються апарати та інституції, але царина її чинності міститься десь між їхнім величним функціонуванням і самим людським тілом з притаманними йому матеріальністю та силами» [190, с. 40]. Тобто мова не обов'язково про безпосередній фізичний або ідеологічний контроль, але про певний простір у напрямку до тіла, яке отримує «політичне наснаження» [190, с. 45], так що постає суб'єкт. М. Фуко розглядає душу як технологію влади, яка «постійно відтворюється навколо, на поверхні і всередині тіла» [190, с. 43]. Натомість Ю. Батлер припускає, що тілесний залишок, який уникає суб'єктивації (становлення суб'єктом та одночасне підпорядкування), в психоаналітичній перспективі зіставний з психікою. Жаклін Роуз вважає, що «несвідоме постійно оприявнює “невдачу” ідентичности. Тому що не існує тягlosti психічного життя [...] “невдача” повторюється та стається незліченну кількість разів у наших індивідуальних історіях» [230, с. 97].

Тож і суб'єкт не може бути утворений лише один раз і бути сталим, він радше постійно стається, відтворюється і триває, поки знову владний механізм не зазнає успіху або поразки. У цьому підрозділі маю на меті віднайти ці повторювані і множинні процеси творення суб'єкта та їх уникання. Повсюдність влади та її механізмів продукування суб'єктів М. Фуко нюансує в такий спосіб: «Всюдисущість влади зовсім не в тому, що вона буцімто має привілей згрупувати все навколо зі своєю нездоланною єдністю, а в тому що вона продукує себе кожної миті та в кожній точці, чи, радше, в будь-яких відносинах однієї точки з іншою» [191, с. 115]. Тож і в аналізі письма М. Хвильового я спробую дослідити саме таку мережу, яка, припускаю, постає в інтерсуб'єктивному просторі літератури.

Понад те, «мікрофізика влади» не передбачає єдиного власного джерела: «ці відносини [влади] не однозначні: вони визначають незліченні точки

зіткнення, вогнища нестабільності, кожне з яких містить ризик конфлікту, боротьби, зміни, принаймні тимчасової, співвідношення сил» [190, с. 41]. Саме тому коли говорити про «безґрунтовних романтиків» у письмі М. Хвильового, вони постають засвідченою неможливістю свободи та повноти дії, але саме прямуючи за їхнім, на перший погляд, незначним субверсіям влади та підпорядкуванням їй, імовірно, вдасться оприаявити деякі емансипаторні потенції письма М. Хвильового. Важливо, що саме анарх з «Повісти про санаторійну зону» «безґрунтовними романтиками» називає себе, Хлоню та сестру Катрю.

У першій частині «Історії сексуальности» М. Фуко міркує: «Існує багато опорів, які є особливими випадками: можливі, необхідні, неймовірні, спонтанні, дикі, одиничні, узгоджені, повзучі, насильницькі, непримиренні, готові до компромісу, зацікавлені або жертвні. За своїм визначенням вони можуть існувати тільки в стратегічному полі відносин влади» [191, с. 118–119]. Важливо, що ці опори можуть існувати лише як ефекти влади, тобто мова не про свободу в стані «безґрунтя», але про множинні повторювані вислизання серед відносин влади. Недостатньо, якщо це буде один спротив, одне звільнення, один залишок тіла, який уникнув підпорядкування, владні механізми не передбачають одиничності ні в собі, ні в опорах собі: «вони [опори] вносять у суспільство розломи, які змінюються, розбивають єдність та спричиняють перегруповання, залишають борозни на самих індивідах, перекроюючи та видозмінюючи їх, прокреслюючи в них, в їхніх душах і тілах неподільні зони» [191, с. 119]. Тож я не маю на меті зіставити «безґрунтянство» з утопічним «місцем великої Відмови» [191, с. 118], якого не існує, або остаточною свободою, але спробувати окреслити владні відносини, які зумовлюють підпорядкування та опори «безґрунтовних романтиків».

У «Я (Романтиці)», «я» знає про заздалегідь визначений історичний обшир, який він має довершити, узгодивши з ним дійсність: «...Але знову переді мною проноситься темна історія цивілізації, і бредуть народи, і віки, і сам час...» [194, с. 29]. Таку всеохопність погляду учасника революції пояснював Реймон Арон: «Революціонери схильні перебільшувати поле своєї свободи й

могутність долі. Вони уявляють собі, що з ними доісторичний період завершується» [8, с. 162]. Аби завершити «доісторичний період», персонаж, по-перше, має уповні стати суб'єктом революції — увійти в символічний порядок (з перспективи структурного психоаналізу Ж. Лакана), тим усунути дихотомію «я чекіст, але і людина». По-друге, повноцінно увійти у відносини влади (стати суб'єктом у них) з доктором Тагабатом, дегенератом та Андрюшею, тому що в першій частині новели «я» все ще почувається як «нікчема в [доктора Тагабата] руках, яка віддалася на волю хижої стихії» [194, с. 32]. Хоча він вже займає посаду главковерха, йому необхідно дорівнятися до власного місця в символічному порядку, механізмі влади. «Коли доктор — злий геній, зла моя воля, тоді дегенерат є палач із гільйотини» [194, с. 32]: дегенерат заступає фізичне звершення суб'єкта революції, а доктор Тагабат — інтелектуальне. Останнього не можна усунути, він втрутився назавжди: «...мій безвихідний хазяїн, мій звірячий інстинкт» [194, с. 32]. Прикметно, що в «Повісті про санаторійну зону» метранпаж Карно так само асоційований з «безвихідністю», яка схоплює анарха: «тепер перед ним поставало щось більш безвихідне і гостре, як метранпажеве обличчя» [194, с. 90].

Аби стати дійсним «главковерхом чорного трибуналу комуни», потрібно позбутися прихованого «одного кінця своєї душі» — матері, — «частини мого власного злочинного “я”, якому я даю волю» [194, с. 34]. У «я» тривкий фізичний зв'язок із матір'ю: «бере моє стомлене обличчя в свої сухі старечі долоні й схиляє свою голову на мої груди» [194, с. 34]; «я беру її милу голову з нальотом сріблястої сивини і тихо кладу на свої груди...» [194, с. 29]; «І я чую на своїх руках її хрустальні росинки» [194, с. 34]. Присутній також повторюваний оклик матері: «мій м'ятежний сину!» [194, с. 38], за яким впізнає себе «я». Цей прихисток фізичного дотику «онтологічно різниться від відносин влади» [230, с. 89]. Понад те, «самотній домок» матері розташований значно далі від панської садиби, де засідає чорна комуна. Мати, цей почасти фізичний, почасти психічний залишок, стає «полем інвестування» відносин влади [247, с. 790], коли вона перебуває в панській садибі «чорної комуни», тобто в просторі, який структурує «можливе поле дій інших» [247, с. 790]. Матір опиняється

всередині відносин влади та зазнає деструкції, з якої має зродитися дійсний суб'єкт революції — комунар.

Луї Альтюссер означив інтерпеляцію так: «Я припускаю, що ідеологія “діє” або “функціонує” так, що вона “рекрутує” суб'єктів серед індивідів (вона рекрутує їх усіх), [...] тою конкретною операцією, яку я називаю інтерпеляцією, або покликом, та яку можна уявити звичним поліцейським (або Іншим) окликанням: “Гей, ти там!”» [216, с. 86]. Симптоматично, що «я» означене як злочинне, йому надано «волю» скоїти злочин, отримати покарання. Для Ю. Батлер, ця первинна умова суб'єктивації має християнське підґрунтя. «Я» уповні відкрито Іншим до власної «злочинності» та подальшого покарання: «існує певна готовність бути поглинутим авторитарною інтерпеляцією, готовність, яка має на увазі, що хтось уже перебуває у стосунках з голосом до відповіді на нього» [230, с. 111]. Наприклад, «я» вже перебуває в стосунках з реготом доктора Тагабата: «Я цього реготу чекав». Далі Тагабат апелює до «злочинного “я”», тим утверджуючи, що злочин полягає в приховуванні «кінця душі» — матері: «— Ну, ну, тихше, зраднику комуні! Зумій розправитись і з “мамою”» [194, с. 38]. «Я» маніфестує себе як злочинне, відтак йому накладають провину ззовні, і підтвердження цієї провини продовжується зсередини: «Невже я, солдат революції, схиблю у цей відповідальний момент? Невже покину чати й ганебно зраджу комуну» [194, с. 39]. «Я» апелює до власної совісти, як відбувається і в християнській етиці. Опісля вбивства матері, стоячи навколішки біля її тіла, персонаж чує дегенератів оклик: «Ну, комунаре, підводься! Пора до батальйону!» [194, с. 45]. Він обертається, підводиться та біжить до інсургентів. На перший погляд, відбулася вдала інтерпеляція, коли «злочинне “я”» обернулося на оклик. «Я» промовляє відповідь дегенератові, радше інтерналізовано: «Ага, я зараз. Так, мені пора!» [194, с. 46]. Це важливо з огляду на те, що остаточно дегенерат має стати частиною «я» зі вбивством.

Ю. Батлер міркує: «Уявне певно преокуповане законом, структуроване законом, але не одразу підпорядковується закону» [230, с. 60]. На мою думку, саме в такий спосіб працює ідентифікація «я»: він бере «обов'язки перед революцією», мотивований «таємними вершниками» [194, с. 39], які наприкінці

постають «як дальні богатири, [...] кінні інсургенти» [194, с. 46]. Він рушає, наближається до них, але не досягає. Зрештою, коли заклик «комунаре» скочується в уявне, воно продовжує зроджувати «загірну комуну», а не дійсні вбивства. Ця робота уявного обрамлює твір та свідчить про зреалізовану *méconnaissance*, невпізнання, голосу. Імовірно, «я» знову втрапляє в дихотомію чекіст — людина. Суб'єктивація потребує повсякчасного підтвердження, саме ритуальна логіка зроджує віру. Тобто проєктовано подальший розвій ще одного оклику та ще одного вбивства (або його відсутності), читач або читачка бачить відкрите непередбачуване поле, в якому опозиція чекіст — людина знову може бути актуальна. Якщо ця опозиція еволюціонує, тоді буде засвідчений анарх з «Повісти про санаторійну зону», який втрапляє у фантазматичну дійсність. Однак існує імовірність, що таке протистояння буде повсякчас спростовуватися наступними вдалим вбивствами матері у «вічному календарі» [12, с. 9] літературного твору.

У «Я (Романтиці)» присутній телефон: «Десь апарат військового телефону тягне свою печальну тривожну мелодію, що нагадує дальній вокзальний ріжок» [183, с. 30]. Хоча це не вербалізовані директиви або звернення, звук із телефону все одно заповнює авдіальний простір навколо оповідача та інших персонажів. За Младеном Доларом, «це голос, який нічого не каже, а також голос, який неможливо висловити. Це мовчазний голос заклику, поклику, заклику відповісти, перейняти на себе власну позицію суб'єкта» [55, с. 176]. Революційний поступ до «вічного миру від обмеженого насильства» [8, с. 162] повсякчас кличе персонажа, який має у собі дихотомію «я чекіст, але я і людина», до того, аби «я» стало уповні революційним суб'єктом.

Натомість Андрій з «Чумаківської комуні» самотійно кличе до себе революцію, маніфестуючи радикальну відкритість до голосу Іншого. Поет Андрій повсякчас звертається до телефону без дроту, кидаючи свій оклик у нікуди: «Перекличка йде по соціалістичній федеративній радянській республіці... Відкіля? Ага, чую. Передавайте далі по лінії. Чумаківська комунa в бурю непівського лихоліття почуває себе твердо й непохитно. [...] Капітан комуні, Іванов, салютує в усі кінці, в гнізда братерських комун федерації. [...]

Ганьба нудьгуючим. Смерть неврастенії. Комуна ще раз салютує своїм буйним переконанням: шлях важкий, але шлях до комунізму. Гряде час світової революції. Слава комунам федерації! Слава Чумаківській комуні!» [193, с. 132]. На цю промову відповідають лише інші члени комуни, але не хтось по той бік дроту. У ширшій перспективі, ці слова виявляються призначеними «для вух великого Іншого історії» [55, с. 168].

На перший погляд, простір у «Повісті про санаторійну зону» виконує функцію влади «керувати, [...] структурувати можливе поле дій для інших» [247, с. 790]. Санаторійна зона віддалена від міста, має внутрішній ландшафт: малинник, командна висота, яблуневий сад тощо. Переважно територія та пацієнти застигли: вони зазнали поразки в процесі суб'єктивації в символічному порядку більшовиків, стають зайвими, надлишком до санаторійної зони та її «вінегрету» людей, так що про цей надлишок одна з хворих пише повість.

На початку сестра Катря є представницею дисциплінарної «санаторійної зони», яка переймається за дотримання режиму, особливо годин знерухомленої лежанки для пацієнтів. Однак згодом вона все більш схожа на пацієнтку через хворобливий стан та бажання полишити санаторійну зону. Натомість Карно, спочатку лише пацієнт, утверджує власну неминучу присутність як наглядача. Карно не перебуває в суб'єктно-об'єктних взаєминах з кимось, як сестра Катря, він також не репрезентує дисциплінарну інституцію, однак одразу діє в соціальній тканині.

Владу та контроль розсіяно. Як *metteur en pages*, укладач сторінок та рядків у книжці, Карно перескладає новий лад санаторійної зони. Прикладом може бути випадок, коли сестра намагається з'ясувати, хто кричав, і звинуватити когось із пацієнтів в «недисциплінованості» [194, с. 60]. Саме Карно вказує на Майю та звинувачує анарха в украдених яблуках, які він побачив, ніби крізь кишені. Погляд Карно стає викривальним для інших пацієнтів також, про це пише в щоденнику хвора, яка є мимовільною оповідачкою повісти: «Всюди він, ця нахабна фізіономія. Набачить — і

доносить ординаторові» [194, с. 96]. Карно діє складніше, ніж дисциплінарний апарат, він діє зсередини «соціального простору» [247, с. 791], втручаючись в інтимні зв'язки, «невидимі ланцюжки»: «Ті невидимі ланцюжки, якими його було зв'язано з Хлонею, сестрою Катрею, і особливо з Майєю, раптом почали потроху розпадатись, і всю його увагу було перенесено на метранпажа» [194, с. 65]. Прикметно, що і Майя, і Катря, і Хлоня увіходять у певні взаємини з Карно, радше співзалежать з його поглядом та владою.

Водночас сам Карно уповні не підпорядковується режиму: по-перше, коли він не доносить, тоді саркастично відгукується про правила: «Ще встигнете відпочити. На то єсть мертва лежанка... Хіба забули про неї?» [194, с. 94]; по-друге, він періодично полишає санаторійну зону; по-третє, до нього навідується «чоловік із города». Ці відвідини свідчать про заплутаність та поширеність відносин влади навколо Карна. Видається, метранпаж лаштує владу, водночас повсякчас демонструє її переступ; тим стаючи непристойним: «Тут щось було від інквізиції. Це був якийсь неможливий тваринний сарказм» [194, с. 92]. Карно повсякчас промовляє до анарха: «Він стільки говорив тієї ночі. [...] І анарх знав: це тому, що він тут. В кожному його слові почувався виклик і образа» [194, с. 102]. За умови всепроникності «нахабного» погляду, який викликає сором, та «безвихідного» становища, коли Карно унеможлиблює слова анарха, стає неможливим розв'язок уявного: Карно «не допустить приходу нового рожевого ранку» [194, с. 92].

В одному з перших діалогів анарх паралізований, у під-розмові, *sous-conversation* (з фр. під-розмова, поняття Н. Саррот), тобто у внутрішній інтенсивності діалогу в уявному, він «безпомічно борсається», «упаде на коліна і заскигнить жалібним голосом, щоб не чіпали, щоб помилували його» [194, с. 82]. Анарх мимоволі очікує помилування, яке може бути в разі, коли вже є скоєний злочин, звинувачення та вирок. Понад те, безвихідність Карно асоційована, перш за все, з неминучою владою та фізичним покаранням батька у під-розмові, тобто в просторі уявного. Надзвичайно важливо, що Карно досягає ніби одночасно тіла та психіки: «повалив його на холодний цемент обличчям униз, спустив з нього штани і почав бити його ременем по оголеному

тазу» [194, с. 93]. Кульмінація переступу — це втручання Карно в інтимний простір малинника Майї та Анарха, дівчина бачить на столі напис: «Майя є... (нецензурне слово) ...з анархом» [194, с. 116]. Карно втручається у фізичні та психічні простори, але так само в інтелектуальний. Про це свідчить візит метранпажа в кімнату сплячої сестри Катрі, де персонажка шукає «природи людини», безперервно читаючи книжки з філософії. Її пошуки не мають кінця, натомість метранпаж не шукає в книжках відповідей та не читає їх; він той, хто лише укладає сторінки.

Метранпаж схиляється над столом, на якому анарх залишає лист для своєї сестри Клавдії (імовірно, ім'я містить інтертекстуальний гамлетівський код — Клавдій — брат, зрадник та вбивця короля), так що початково лист має хибного отримувача, яким також могла стати сестра Катря. На диво, Клавдія також виявляється хибною отримувачкою, у відповідь вона пише: «Лист, як бачиш, попав не по адресі, бо з того часу, як ми бачились з тобою, я, брате, виросла порядком» [194, с. 117]. Сестра не допускає рятівного провалля в уявне, яким мало би стати писання листа для анарха, засуджуючи «цю екзальтацію» [194, с. 117], вона закликає до розуму: «мій оптимізм не перейде в безпартійну тоску» [194, с. 118]. Надії на серйозність, розсудливий європеїзм брата перекликаються з тим анархом у минулому, який вирішує потрапити на санаторійну зону: «Але на цей раз він повірив собі. Він подумав, що криза світогляду (вона виникла під впливом об'єктивних обставин) пройшла» [194, с. 56]. Сподівання увійти в новий символічний порядок зазнають поразки: «спаливши чорний [прапор], він багряного, можливо, не розгорне» [194, с. 56]. Однак згадується Лаканове: «лист завжди досягає свого призначення» [269, с. 205], і зрештою анарх отримує дві відповіді від сестри Клавдії та анонімний лист від Карна. Варто означити настроєву різницю в листах анарха та Карна. Анарх повільно провалюється у в'язке уявне, сподіваючись на те, що письмо звільнить, і він зможе нарешті трансгресувати: «Розірву груди. Розшматую серце. І побачу — надходить невідома голуба гроза. *Sic transit gloria mundi!* І в цей момент, люба сестро, я шаленію»; «Так заридати, щоб гримів цілий світ, щоб повстали всі океани, щоб розбити свою прокляту голову» [194, с. 107]. Натомість лист

метранпажа «нервовий, розкиданий, нескладний лист», він ковзає натяками та уривками, хоча його мета — чітке повідомлення-попередження.

«Витісне не повертається» — і почасти Карно віддзеркалює мотивації анарха потрапити до санаторійної зони. Якщо анарх «використав знайомство», тим «...доброхійно приймав послугу тих, з ким до цього часу вів запеклу боротьбу» [194, с. 56], то метранпаж описує шлях у санаторійну зону через багатомісячні спроби потрапити на аудієнцію до одного з секретарів губздраву. Тим демонструючи себе не спроможним подолати хистку бюрократію. Зрештою, метранпаж потрапляє на санаторійну зону в дещо анархічний спосіб: прийшовши туди одного разу та отримавши дозвіл залишитися. Там метранпаж зустрічає анарха, який навпаки носив чорний (анархістський) прапор, але, полишивши на мить чесноти, скористався не просто можливостями, але самим більмом бюрократії — знайомствами.

У такий спосіб остаточно оприявнюється мотив двійництва: для анарха Карно стає «чужинцем-двійником, бентежним та демонічним», «куди воно [я] викидає частину руйнації, яку не може вміщувати» [93, с. 243]. Це випадок зустрічі з *unheimlich* (поняття розвинуте психоаналітиком Зигмундом Фройдом в одноіменному тексті 1919 року). Прямуючи за З. Фройдом, Ю. Крістева означає *unheimlich* так: «є тим особливим різновидом страшного, яке заторкує щось віддавна знайоме, віддавна близьке» [93, с. 242]. Важливо, що психоаналітикиня розглядає *unheimlich* у тривкому зв'язку з категорією чужості, Карно — це оприявлена анархова тривожна (*unheimlich* або французькою *inquiétante*) чужість, яка «є випадком неспокою, де “тим неспокійним є щось погамоване, що повертається”» [93, с. 244]. Понад те, те, що повертається і є двійником, здатним до порушення меж свідомості: «У присутності чужинця, від якого я відмовляюся і з яким себе водночас ідентифікую, я втрачаю свої межі. В мені більше немає вмісту, я захлинаюся в спогадах про досвід, в який мене вкинули, я втрачаю витримку» [194, с. 248]. Описуваний механізм структурує розколоту свідомість також у «Я (Романтиці)», де доктор Тагабат, дегенерат, Андрюша трансгресують фізико-психічні кордони «я».

Напруга анарх — метранпаж ускладнюється тим, що Карно пише про «дружка»: «Це, між іншим, дуже оригінальна особа: він нічим не уступає вам. Це, так би мовити, ваш двійник» [194, с. 120]. Метранпаж поруйновує власну тотальність словами: «А втім, цього листа пишу не я, а мій дружок, що конспіративно ходить до мене» [194, с. 120]. «Дружок з города» промовляє крізь Карно, тим голоси множаться. Здається, голос дружка висловлює поради та застереження: «Я вам раджу: жити, читати газети, журнали “Огоньок” тощо, любитися прекрасними краєвидами з командної висоти, “кушати” борщ, котлети й т. п. От вам моя порада. Тільки попереджаю: ніколи не згадуйте свого минулого, в противному разі ви щось надумаете» [194, с. 120]. Ця частина листа стає спробою «символічного порядку, [...] регулювати глибинний досвід суб’єкта». Припускаю, що натомість метранпаж Карно безпосередньо пише початок: «цей вступ ви не маєте права забувати», — та кінцівку: «Цілую ваші уста»; «Підпису не ставлю, бо все одно догадаєтесь, хто вам пише» [194, с. 121]. Початкова та прикінцева частини листа виходять за межі символічного порядку. Саме завдяки такому обрамленню конкретних порад та застережень лист промовляє поза межами відносин влади, він стосується не регулювання, але самої роботи підсвідомого. За Славом Жижеком, у такому листі «суб’єкт-відправник отримує від адресата своє власне повідомлення в його справжньому вигляді, справжній сенс його стогону та ридання» [288]. Так Карно повертає анархові його світоглядну кризу та «рожеві перспективи», однак, зрештою, анарх лише «пізнав новий приступ душевної кризи», неспроможний «визнати в них власну істину» [288]. Анарх провалюється у світ фантомів: «Зрештою, лист досягає суб’єкта, а саме у формі психотичної “відповіді Реального” — галюцинації», коли він не здатний утримувати власні кордони [288]. Ю. Крістева наголошує, що тривожна чужість «здійснює *руйнування структури “я”*, яке може тривати як психотичний *симптом* або вписатися як *відкритість* до нового у спробі адаптації до неадаптного» [93, с. 249]. Саме такою відкритістю діє простір письма М. Хвильового — змішуванням чутливо осяжних фрагментів, які втрапляють у текст залишками інтуїтивної взаємодії зі світом, симпатією до нього.

У новелі «Лілюлі» є рядки: «безмежна кармазинова ріка, і протікає вона по віках невідомо відкіля й невідомо куди». Юрій Безхутрий зауважує, що ці слова — «еретичне для 20-тих рр. твердження про відсутність соціальної детермінованості кармазинового за кольором життя» [16, с. 51]. Однак, видається, цей уривок охоплює також інші смислові пласти. По-перше, мова не лише про «соціальну детермінованість» митця, але й загальну детермінованість історичного плину, який має увінчатися утопійним суспільством, коли «гадана діалектика суспільної історії» зазнає «перетворення дійсності на ідею» [8, с. 161]. Це перетворення розгортається в авдіальному просторі поета Альоші, для якого «паровик гудить спроволюка так: “Ка-пе-бе-у! Ка-пе-бе-у!”» [194, с. 211]. Фізичний звук гудка передає одразу аббревіатуру, ідеологічний код. Альоша виступає тут також провидцем, тобто тим, хто має сприяти здійсненню «марксистського пророцтва» та засвідчити його [8, с. 222]. Він «узгоджує будь-який аспект совєтської дійсності із вченням, гнучким у всіх напрямках» [8, с. 224]. По-друге, у «Лілюлі» акцентовано розлам календарного часу: «Україна стала жити по Григоріянському новому стилю, в “стилі” уесесер» [194, с. 209]. Прикметно, що цей розлам становить «просто — факт», а не перебуває в «диканських фантазіях геніального Гоголя» [194, с. 209]. Фантастичний, майже мітичний час, який, зазвичай, переживають циклічно, тут розламується, тому що Новий рік настає раніше, ніж Різдво. Плин часу набуває ознак лінійності «в “стилі” уесесер» та нової раціональності, заміщуються релігійні чи мітичні обрядовості.

Стає очевидною певна дихотомія: з одного боку, детермінованість життя полягає в природному втіленні «марксистського пророцтва», яке месійно нав'язує Альошею; з іншого боку, дисциплінарний час та розум сигналізують про неминучий суспільний та технологічний поступ. Р. Арон спростовує цю дихотомію природного та індустріального, мітичного та раціонального, коли наголошує: «комуністи, навпаки, претендують пов'язати кожен епізод свого руху із загальним плином історії, саму історію з філософією природи; вони нічого не ігнорують, ніколи не помиляються» [8, с. 224]. Такою тотальністю

наділено гудок паровика «Ка-пе-бе-у! Ка-пе-бе-у!». Замість розчинення в повітрі, гудок втрапляє в ґрунт, стаючи психо-фізичним згустком ідеології.

В опозиції до детермінованості комуністичного майбуття, керованого розумом та поясненого «філософією природи», лаштована «безмежна кармазинова ріка», яка також суперечить зовнішній подієвості новели. Раціоцентричний лінійний час, який передбачає кінцевість, а саме постановку п'єси, перерваний проваллями в чуттєві інтенсивності. Таким є епізод у трамваї, де оповідача схоплює така «химерна фантастика, що провалитись у безодню, захлинутись, умерти», та де «хтось розплющив сентиментальні очі й скрикнув нечутно — в розпуці, в божевільні — невідомо: ... — о мій прекрасний загоризонтний краю! Вірю!» [194, с. 215]. Це також роздуми поета про савояр, відлуння фрази товариша Шмідта «Ви безпартійний?» та епізод, коли Альоша «плюнув в обличчя некрасивої жінки» [194, с. 227]. Підготовка до кульмінаційної події, постановки «Лілюлі», означає безкінечне віддалення від оригінального тексту п'єси Ромена Роллана: «Це ж там вона буде ставити пародію не на Ромена Роллана, а на постановку “Лі-лю-лі”, п'єси Ромена Роллана» [194, с. 213]. Кульмінаційним стає руйнування «марксистського пророцтва», яке Альоша завжди чув: «Всі причаїлись, слухали. ...Тоді некрасивий карлик голосно й схвильовано сказав: — Коли паровик вилітає в далекий степ, коли він пролетить зелений семафор, тоді він назад кричить так: в п...— у-у!» [194, с. 227]. На початку Альоша здійснює транспозицію: гудок паровика втрапляє в символічний порядок, однак ритуальна насильницька дія не викликає акту віри, Альоша наприкінці остаточно відмовляється від нього, використовуючи лайку, тобто семіотичний регістр мови, який здатний до вислизання з-під механізму влади. Фізична сутність звуку одривається од ідеологічного ґрунту та розчиняється в повітрі.

У «Лілюлі» нівельовано задивлення Північчю, яке було прикметним для Мар'яни з «Заулку», анарха та сетри Катрі з «Повісти...». Такий екзотизм має не лише естетичне, але й ідеологічне навантаження, яке деконструйовано також у «Редакторі Карку»: «Нема в нас і північної жорстокости» [193, с. 248]. У випадку «Лілюлі» такі знаки не заперечуються, але вироджуються: Пупишкін

маркований російськими національними клішованими кодами: поцілунки по-руськи, тульський акцент, самовар. Поетові поривання в далеч торкаються нових обріїв, а саме Савойї — гірського південно-східного регіону Франції; Маруся в іронічній проєкції розмови поета та редактора спогадує, що, дивлячись на золоті окуляри редактора, поет думає про «золоті австралійські розсипи, і, може, далекий Індійський океан» [194, с. 214].

Р. Арон розкриває загальну тенденцію побутування «революції» в інтелектуальній історії Європи: «Міф про революцію править за прихисток для утопічної думки, він стає містичним, непередбачуваним адвокатом між дійсністю та ідеалом» [8, с. 66]. Революція як процес та подія не є «раціоцентричною» [70, с. 100], натомість такою є більшовицька історіографія революції, яка тоталізує закон та поняття навколо.

Більшовики означували Жовтневу революцію як дійсну спадкоємицю Французької. У вичерпному дослідженні «Традиція Французької революції у російській та радянській політиці, політичній думці та культурі» Джей Бергман стверджує, що «більшовики розглядали революції у Франції 1789, 1830, 1848 та 1871 років як постачальників практично всього, чого не вистачало їхньому марксизму» [227, с. viii]. Продовження Марксової боротьби класів та неминуче настання пролетарської влади, — у такий спосіб французька історія активно побутувала у дискурсі більшовиків: «Маркс, потім Ленін виплекали мрію про якобінців, активну меншину, яка місить народне тісто, місіонерський порядок на службі соціалістичної революції. Не було сумніву, що пролетаріат довершить справу буржуазії. Ідеологами пролетаріату є буржуа» [8, с. 256]. Французька революція також була рефлексована в українському культурному контексті протягом 1920-тих років.

У «Редакторі Карку» оповідач міркує: «Мій клас — пролетаріат — по крові в бур'янах і на шляхах боротьби за волю, рівність і братерство» [193, с. 51]. Відоме мотто тепер стосується не лише Французької революції, воно прозирає крізь дійсність, оповідач прокладає тяглість між 1789 та українськими

1917–1921 роками, визвольною боротьбою загалом: «згадували революції, не знали революцій — народні бунти, селянські повстання, Хмельниччина, Павлюк, Трясило...» [193, с. 51]. У новелі революція 1917–1921 років увиразнена не як більшовицька, але як українська селянська, робітничка. Партія боротьбистів увійшла до складу КП(б)У навесні 1920 року, однак це, вочевидь, не розв'язало до кінця складне переплетіння класових та національних питань в Україні, що відповідно мало власні відбитки в літературно-мистецькому процесі.

Українська революція для Карка увінчується поразкою, і тут доречно згадати розчарування, яке так само наздогнало французьке суспільство, як його означувала Сімона Вейль: «У всьому процесі, яким Революція підмінила короля суверенітетом нації, був лише один негативний бік: не було суверенітету нації» [32, с. 102]. Адже набуття відносної суб'єктності увінчується, перш за все, підпорядкуванням більшовицькій владі. Прикметно, що товариш Шкіц наголошує на політичній неспроможности: «Ми не політики. Ми поети. Нема в нас і північної жорстокости. Ми романтики»; а Редактор Карк протиставляє йому: «Велику французьку революцію поети робили» [193, с. 48]. Шкіц відчуває певну недоладність та невідповідність французького та українського контекстів: «Із злістю: — Французи — нація [...] А втім, ми не французької вдачі, ми до німців скоріш» [193, с. 49]. Німецькі романтики надихалися Французькою революцією для набуття цілоти, державної та культурної, як і українська інтелігенція під час подій 1917–1921 років. Прикметно, що «романтика вітаїзму» — умонастрій М. Хвильового, який зродився по той бік розпачу та травми, має естетичну спільність із німецьким романтизмом ХІХ століття: синьота, яка також відголосить раннім українським модернізмом.

Інше середохрестя української та французької революцій та культур в новелі «Редактор Карк» — це загадкова смерть композитора Леонтовича 1921 року: «він загинув химерно однієї зеленої ночі, а це було взимку, а його композиції французькі діти співають» [193, с. 54]. Відтак завдяки естетичному досвіду Леонтович трансgressує кордони та вже у безчассі смерти входить в омріяний простір європейської культури. Загадкова смерть композитора та

активна рецепція його музики за кордоном спричиняють певний парадокс у свідомості оповідача, цьому сприяє сакральний часопростір церкви на Великдень, де стається згадка про Леонтовича. Відтак «зелена ніч» пов'язана зі зеленавістю свята та асоціативним розвієм, дещо сюрреалістичним та космічним: «бачив колись комету з хвостом, чогось тепер зелена, біля Оріону... Нащо комета? А земля одірветься-таки від сонця й полетить у провалля. І тоді будуть смішні революції й автокефалії. Буде тільки дим. Дим заповнить повітря, і буде первотвір» [193, с. 53]. Для цього епізоду важлива циклічність: знову революції, знову первотвір. «Революція» (*la révolution*) вперше з'являється у французькій мові як «астрологічно-астрономічне поняття» та має «латинські прототипи *revolutus* (“знову перетворений”) або *revolutio* (походить від *revolvere* — “котитися назад”) [34, с. 68]. Важить космічний пласт та пласт *перетворення*, цей «первотвір» в новелі реалізується етично та естетично, однак не політично.

В інший спосіб код Французької революції присутній в «Я (Романтиці)»: історична подія не стає предметом рефлексії, намаганням досягнути космічну циклічність, радше свідчить про фантазматичне змішування 1917 та 1789 років. Так «чорна комуна» відчуває наближення версальців, «я» досконало знає, як міркують «версальці» та засуджує їх на розстріл. Таке змішування кодів захищає суб'єкта в письмі від реальності наступу історично відповідних сил, так що можна говорити про транспозицію дискурсів всередині «Я (Романтики)» на кількох рівнях тексту. По-перше, психо-фізичний пласт, а саме в інтимному просторі «злочинного залишку душі», матері: «— Хиже навколо? Хіба мати сміє думати так? Так думають тільки версальці!» [194, с. 34]. По-друге, пласт уявного, коли візуальне враження стає фантазматичним: «...В степу, як дальні богатирі, стояли кінні інсургенти» [194, с. 46]. По-третє, символічний пласт, який стосується авдіальних повідомлень ззовні через телефон: «Версальці насідали люто й яро — це передають у телефон» [194 с. 38].

Коли говорити про код революції М. Хвильового у ширшому контексті, увагу привертає позиція Володимира Юринця під час літературної дискусії (1925–1928). Він наголошував на ілюзорній природі дискусії щодо європеїзму

та відсутності традиції, яка би доклалася до послідовного розвитку української культури 1920-тих. В. Юринець обґрунтовує: «До катованого, марнованого, недоношеного і неповнокровного українського суспільства, [...] можна віднести слова Маркса, що він їх висказав по поводу ідеалістичної філософії Канта: вона була переживанням в поза облачних сферах багатой дійсності французької революції. Плід безсилля, що манив чарівними звуками одчаю... Як легко бути в пустих просторах, годувати в собі почуття сили, коли немає опору» [211, с. 3]. Однак у цих міркуваннях про відсутність опору, тобто ґрунту, міститься саме українське світовідчуття 1920-тих років, коли виснаження, розірваність пореволюційної реальності, її латання відбувалися в умовах бурхливої українізації, розквіту літературного та мистецького життя. Коли розколотий потравмований суб'єкт мав виповнити цілісну національну ідентифікацію без ґрунту в культурних тяглих традиціях.

На цьому етапі варто звернутися до філософського виміру революції як події етичного штибу. Плідна дискусія щодо тривалості та незавершеності революції розгорнулася після подій у Франції в травні 1968 року в текстах А. Бадью, Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі. Усі вони наголошували на радикальній незавершеності революційних заворушень. Ці тексти можуть бути допоміжні для розуміння Української революції як водночас «безґрунтовної» та конструктивної події. «Безґрунтовної» — такої, що одриває од усталеного ґрунту людину, так що вона ухвалює «рішення про *новий* спосіб буття» [9, с. 102], ця подія конструктивна або, радше, творча, адже людина витворює нове буття.

У праці «Етика. Нарис про розуміння зла» А. Бадью розуміє етику як «тривку максимуму *одиничних процесів*. Замість того, щоб слугувати виправданням для консервативної добромисності, етика відповідатиме за долю *низки істин*» [9, с. 63]. Припускаю, що його розуміння етики істин допоможе проаналізувати не лише естетичні або психоаналітичні особливості письма М. Хвильового, але й оприявнить деякі етичні сув'язі його персонажів. З'ява істини стається у події. А. Бадью протиставляє подію застиглій ситуації в такий спосіб: «до утворення суб'єкта приводить щось *надмірне*. Воно трапляється в

ситуації несподівано, як те, що ані сама ситуація, ані звична в ній поведінка не здатні пояснити»; «суб'єкт [...] вимагає, щоби відбулося дещо таке, що не зводиться до його звичної вписаності в “те, що є”». Назвімо це *доповнення “подією”* і відрізняймо надалі буття-множинне, де не йдеться про питання істини (а лише опінії) від події, яка змушує приймати рішення про *новий* спосіб буття» [9, с. 102]. Події можуть стосуватися політики, любови, мистецтва та науки. Українська революція (1917–1921) може бути розглянута як така політична подія. Варто також зауважити, що А. Бадью тлумачить суб'єкта в події дещо відмінно від звичного розуміння: «це не індивідуальний активіст, ані, тим паче, химера “класового суб'єкта”». Це одиничне продукування відоме під різними іменами [...] активіст входить до конструювання цього суб'єкта» [9, с. 104].

У вже досліджуваній вище новелі «Я (Романтика)» головний персонаж «скоює» саме таку надмірність, створює етичний розрив, вбиваючи власну матір. Він перебуває на нагальному та екстремумному початку нового суб'єкта. Однак після того, як подія стається, постає неминуче питання, а в який спосіб її утривалити, як далі бути суб'єктом цієї події і не зраджувати її. Імовірно, частиною «суб'єкта революційної політики» [9, с. 104] у пореволюційному просторі лишається Редактор Карк щодо застиглої *ситуації*, в яку втрапляє товариш Шкіц, підпорядковуючись більшовикам: «...Увечері бачив Шкіца. Дивно: почав одягатися краще, навіть надто» [193, с. 56]. Шкіц усуває розрив, для нього не існує етичного виміру дій: «— Практика — річ велика. [...] Треба жити». Натомість Редактор Карк перебуває по той бік застиглої більшовицької *ситуації*: «— Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну?» [193, с. 56].

Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі розгортають філософію революції: «В історичних феноменах, таких як революція 1789 року, Комуна, революція 1917 року, завжди є частина події, що не зводиться до соціального детермінізму та низки причин. [...] Але сама подія знаходиться у зриві або у розриві з причинністю: це біфуркація, відхилення від законів, нестійкий стан (*état*), який відкриває нове поле можливостей» [49]. На мою думку, саме таким «розривом»

постала революція для українських інтелектуалів 1917–1921 років, вони самостійно розглибили історичну лінійність та утримували «переривання»: «Тривай у перериванні. Охоплюй у своєму існуванні те, що охопило та пронизало тебе» [9, с. 108]. Такою настановою послуговується «я» з «Я (Романтики)» серед інтенсифікованого простору «чорної комуни» та революції загалом. Те саме питання постає перед персонажами, які продовжують життя з пам'яттю про революцію: Редактор Карк з одноіменної новели, Макс з «Кімнати Ч. 2», Мар'яна з «Заулку», товаришка Уляна з «Сентиментальної історії» тощо. Усі вони ставлять питання та не завжди знаходять на нього відповідь: «Як мені — певному “комусь” — й далі перевищувати власне існування?» [9, с. 110]. Це становлення суб'єкта «в процесі істини». Зрештою, «Вальдшнепи» стають передостаннім виявом «етики істини» М. Хвильового — революційну суб'єктність Дмитрія Карамазова так чи так виламає і починає наново персонажка Аглая. Її тверді та вольові переконання дають підстави говорити про її виняткову роль в утриманні національного виміру суб'єктності серед повсюдних заслаблених Карамазових та товаришів Вовчиків.

Не лише інтелігенція стає діяльною. «Нестійкий стан (*état*), який відкриває нове поле можливостей» [49], зроджує й інші агентности: наприклад, селянство, дієвість якого розгортається махновщиною. Цей анархістський рух — лібертарна селянська спільність, — прикра для Нюсі та Редактора Карка: «махновщина то є трагедія інтелігенції Лівобережної України» [193, с. 50]. Редактор Карк — інтелігент, який промовляє замість іншого (відмінного, проте не владного) — селянина: «український мужик ніколи не бачив фарфорових чашок, а потім він пішов у повстанці — і бачив чашки. [...] Український мужик біг обідраний і темний, з гарячими очима, з порожніми руками на багнети — чимало їх бігло. Вони уміли умирати» [193, с. 58]. Нюся та Редактор Карк бачать махновщину трагедією, найперше, для себе, для їхньої візії українського майбутнього. Карк перебуває на межі суб'єктності, яка зроджується в *події*, тобто революції, та товаришем Шкіцом, старим боротьбистом, останній перебирає літери р, к, п, б, у, намагаючись втрапити в *ситуацію*. Карк у всій множинності тяжіє до другого екстремуму: «А я от: Запоріжжя, Хортиця.

Навіщо було бунтувати? Я щоденно читаю голодні інформації з Запоріжжя. І я згадую тільки, що це була житниця» [193, с. 58]. Українська революція, як *подія*, припиняє існувати, коли її дієвці, мислячи сентиментально та месійно, не здатні співбути, -творити, -переживати ставання з іншими суб'єктами. Зрештою, більшовизм тоталізує пореволюційний простір, в якому революціонери-інтелектуали, лібертарна селянська спільність виявляються зайвими. Тривання без ґрунту продовжує на деякий час безпартійний анархіст Макс з «Кімнати Ч.2», анарх з «Повісти...» або Дмитрій Карамазов із «Вальдшнепів». Однак усі вони перебувають у певній «кризі вірності» [9, с. 136], адже вони — «безґрунтовні романтики», позбавлені опори в події, яка би робила їх спроможними.

2.2. Гендерна варіація «безґрунтянства»: посттравматичні взаємини статей

Гендерний аспект «безґрунтянства» в письмі М. Хвильового пов'язаний, найперше, зі зламом у взаєминах чоловіків та жінок, який спричиняє Перша світова війна, зосібна мова про посттравматичні ментальні розлади. Елейн Шовалтер висвітлює статус чоловічої істерії до та після Першої світової війни: попередньо це була винятково жіноча хвороба. Європейські спільноти довго нехтували темою чоловічої істерії і початково використовували «евфемізмні діагнози», зосібна під час Першої світової — неврастенія, *shell shock* [282, с. 64]. Літературознавиця Сандра Гілберт зазначає, що чоловіки втрапили в кризу маскулінності, допоки були «буквально та фігуративно розбиті» в шанцях [250, с. 428]. Водночас дівчата та жінки були в русі, отримуючи роботу, яку раніше виконували чоловіки.

В. Агеєва розглядає «модернізацію романтично закоріненої символіки національного служіння» [2, с. 66], яка починається після символічного вбивства матері, тож «“сини”-модерністи таки звільнилися від обов'язку самозреченого служіння поневоленій/знедоленій матері» [2, с. 68]. У межах цього підрозділу мене цікавлять персонажі та персонажки М. Хвильового, які стаються «опісля» такого символічного акту, адже після поразки Української

революції чоловіки та жінки зустрічаються в поруйнованому просторі, поділяють втрату та травматичний досвід. За словами Ю. Крістевої, література — це «осередок, де знищується та відновлюється соціальний код» [94, с. 133]. Тож я вдивлятимуся в ці соціальні коди в письмі М. Хвильового, зіставляючи їх з кількома іншими модерністськими текстами В. Вулф, Д. Г. Лоуренса, Н. Романович-Ткаченко, Г. Михайличенка. Мені прагнеться заналізувати варіації маскулінності, «жіночого» та роль жіночого голосу в утриманні або перехідності чоловічої суб'єктності. Я також досліджуватиму простір спільності між чоловіками та жінками в письмі М. Хвильового.

Варто зауважити, що на відміну від англійського суспільства, яке від 1918 року мало справу з налагодженням мирного життя, досвід українських письменників — це суспільство, яке, повертаючись з імперіалістичної війни, з ентузіазмом втрапило у революцію та, не складаючи зброї, підтримало боротьбу за українську державність. Ще одна заувага: чоловіки опинялися знерухомлені та померлими заживо в умовах війни в шанцях, якою була Перша світова; на противагу дівчатам та жінкам, які відчували «задоволення від (жіночої) мобілізації» [250, с. 438]. Натомість в українському контексті хаотичні та динамічні революційні події опісля Першої світової спонукали до постійного руху чоловіків та жінок. Як наслідок, обидві статі поділяють минуле та посттравматичні стани, тут не існує фактичного розриву, як у досвідах Лукреції та Септімуса Ворренів-Смітів («Місіс Делловей» В. Вулф), Конні та Олівера або Кліффорда («Коханець Леді Чаттерлей» Д. Г. Лоуренса).

В есеї «А що як я хочу, аби мене відпустили?» Сл. Жижек звертає увагу на особливого штибу взаємини під час Жовтневої революції, характеризуючи їх так: «там відбувалося щось унікальне. Виникла нова форма подружжя: пара, що живе в постійному режимі надзвичайної ситуації, повністю віддана революційній справі, готова пожертвувати їй усе своє сексуальне задоволення, готова навіть покинути або зрадити одне одного, якщо того забажає Революція, але водночас повністю віддана одне одному, насолоджуючись рідкісними спільними моментами з надзвичайною інтенсивністю» [67]. Послідовною є теза С. Павличко щодо письма М. Хвильового: «Чоловіки й жінки в цій прозі

пов'язані ненормальними, божевільними стосунками» [151, с. 271], саме тому видається важливим здійснити нюансований аналіз таких стосунків та спробувати пояснити причини їхньої появи.

Варто розглянути варіації маскулінності у повоєнних літературних творах: чи вони інкорпорують травму або витісняють її? М. Хвильовий та його персонажі незашорено та вільно говорять про свій діагноз, міркуючи також про його причини. У 1924 році в листі до Миколи Зерова М. Хвильовий пише з Бердянська: «Професура найшла в моїм організмі багато хвороб (головна — в різкій формі неврастенія)» [193, с. 240]. Визнання неврастенії сприяє дорівнюванню до досвіду «жіночої» істерії та послабленню уявлень про раціонального та врівноваженого чоловіка. Оповідач так означає стан анарха з «Повісти про санаторійну зону»: «Саме істерія, інакше і не могло бути: після довгих років горожанської війни, в якій він приймав активну участь, анарх мусив чекати цієї хвороби. І вона прийшла зі своїм знеладдям психічної сфери, з надзвичайною вразливістю, з ексцентричністю, з присупами тоски і страху» [193, с. 245]. Така щирість різнить його від персонажа Д. Г. Лоуренса. Літературознавиця Труді Тейт характеризує «лоуренсівського зраненого солдата [як] випростаного [*erect*], мужнього та сильного, він стоятиме в зухвалій (навіть збоченій) опозиції щодо репрезентацій травмованих війною чоловіків» [285, с. 106].

Вільгельм Райх міркував: «Оскільки авторитарне суспільство відтворює себе в структурі психіки масового індивіда з допомогою авторитарної родини, з цього випливає, що політична реакція має захищати авторитарну родину як основу держави, культури та цивілізації» [142, с. 261]. Тож будь-яка девіація або трансгресія з конформної сингулярної маскулінності або фемінності означає вихід за межі бінарної опозиції статей, за межі безпосередніх відносин між владою та підпорядкованими. Конвенційна маскуліність — це тривкий ґрунт авторитарного суспільства. Напередодні утвердження сталінської влади перспектива М. Хвильового унікальна, адже він вислизає від фалоцентричної авторитарної системи в письмі. Іншими словами, персонажі М. Хвильового неминуче виламують «сексуальну політику» (Кейт Міллет) підпорядкування

завдяки та через посттравматичний розлад, неспроможність до сексуального потягу та біологічного продовження життя.

Владна проактивна та потравмована заслабла маскулінності співприсутні у творах М. Хвильового та Гната Михайличенка. У тексті «Без ґрунту» (1928) Григорія Епіка також присутній мотив травмованого чоловіка опісля участі в революції. Зрештою, варто коротко означити, що криза маскулінності лише інтенсифікувалася з Першої світовою війною та революційними подіями, технологічний поступ, перерозподіл праці та жіноча емансипація зламу століть також спричинилися до зрушень у взаєминах статей, про що свідчать твори Ольги Кобилянської та Володимира Винниченка.

У новелі «Кімната Ч.2» М. Хвильового Вівдя, вражаючи та зневажаючи інтимний зв'язок з Максом, оголюється, розпластується перед «агітацією» комісара Вольського, його силою та життєлюбністю, зумовлені приналежністю до партії. Макс, як вільний та безпартійний, не здатний протистояти владному комісару: він відкрито говорить про неси́лу та виказує вразливість: «Вівдя пішла, а Макс плакав тихенько ще з годину» [193, с. 178]. Ментальні негаразди переживає вільний чоловік, анархіст, який перебуває на межі поглинання механізмом влади. У «Блакитному романі» Г. Михайличенка персонаж «ти» початково товаришує з Чоловіком, тим виявляє послух та служіння владному суб'єкту. Однак, коли він дізнається, що Чоловік торкався Іни, а отже, відбулося гвалтоване втручання в ціннісний інтимний простір, суб'єкт «ти» западає та слабує: «чоловік відчув, який дорогий Ти для нього, який необхідний. Дивувався — невже Тебе так образив? Не повірив, посміхнувся. Розправив широкі плечі, випростав на сторони руки, вийшов з куріня і вигукнув...» [141, с. 150–151]. Важливо, що є певна неминучість втручання механізму влади (Чоловіка) в інтимний зв'язок та його гвалтування: це радикальна відкритість до влади, яка також вражає взаємини персонажів М. Хвильового.

Важлива складова потравмованої маскулінності — це чоловіче товариство. Септімус Воррен («Місіс Делловей») та Олівер Меллорз (Коханець...) мають загиблого на війні друга-командира, який є втраченою та невидимою частиною їхніх особистостей. Образ загиблого Еванса становить

для Септімуса Воррена фантазматичний розрив дійсності: образ загиблого домішується до реальності і не може бути розділеним ні дружиною Рецією, ні лікарями. Близьке товариство Олівера Меллорза зі своїм командиром додає до джентльменства та шанованої маскулінності. У «Блакитному романі» Г. Михайличенка оповідач засвідчує потравмоване життя свого товариша опісля «червоної заграви» [141, с. 149], водночас звертаючись до товариша на «ти», він не просто оповідає про відбуте, але співтворить себе з «ти»: «Ти був тим, чим стану я завтра» [141, с. 164]. Натомість у письмі М. Хвильового чоловіча товаришескість або наблизений до релігійного, як у Г. Михайличенка, зв'язок зазвичай відсутній, натомість суб'єкт у письмі солідаризується з жінками, персонаж має, перш за все, товаришку, з якою поділяє травматичний досвід революції та меланхолійну тугу за втраченим комуністичним майбуттям. Співприсутність жінки та чоловіка в таких новелах, як «Синій листопад», «Заулок», та в «Повісті про санаторійну зону» — це світ рівності. Чоловіки М. Хвильового переважно не зазіхають насильницько на голос або тіло жінки задля усталення власної сили, як це відбувається, наприклад, у письмі Д. Г. Лоуренса або навіть у «Місті» Валер'яна Підмогильного; насамперед чоловік дорівнюється до вразливості та тілесності жінки.

М. Хвильовий часто наділяє товаришку більшою суб'єктністю або уповні передає їй голос. Міркуючи про це, я звертаюся до щоденника хворої з «Повісти...», з якого витворюється повість. Революція стає приводом для деїєрархізації жіночого та чоловічого письма: «То нічого, що я жінчина з женственною натурою, — в добу горожанських війн я — солдат революції, і моє перо — гострий багнет, який завше сторожко прислухається» [194, с. 144]. Для письма М. Хвильового та Н. Романович-Ткаченко спільна прикметність — це суб'єктна жінка, вона — товаришка, дієвиця революції та партнерка, проте ніколи не мати (навіть якщо є дитина, то вона завжди деінде). Товариш Жучок («Кіт у чоботях») не має дитини, вона була вбита під час революції. У «Синьому листопаді» оповідач міркує: «жінчини революції пішли плодити дітей. Тільки Марія й небагато не пішли» [193, с. 113]. Так само не хоче дітей Вівдя з «Кімнати Ч. 2»: «— Максе, не треба плодити дітей! Наслідування відзнак

нікчемности» [193, с. 172]. Коли Дмитрій Карамазов міркує про дружину Ганнусю, дітонародження для нього так само даремне, асоційоване з неволею та втратою тої історії, де мало сенс творити нове життя: «Хіба це не вона та типова українська жінка, що, так ганебно випроводивши синів Тараса Бульби на Запорізьку Січ, пішла плодити безвольних людей» [195, с. 193]. Виключення життя біологічного в М. Хвильового подібне до небажання персонажа В. Вулф Септімуса мати дітей: «У такий світ не можна приводити дітей» [38, с. 102].

У «Чебрець-зіллі» Н. Романович-Ткаченко Ада полишила маленьку дочку на бабусю та пішла творити революцію. Тим більше здобувається сил для персонажки, чим більш десексуалізованим стає зв'язок з чоловіком: «Ми з Андрієм, мов брат і сестра, мов близькі товариші [...] Щодня росте приплив творчих сил. Підноситься все вище, поринаєш все глибше» [173, с. 277–278]. Ще певнішим цей зв'язок стає, коли Ада робить аборт задля того, аби зберегти творення та неприналежність до традиційної патріархальної сім'ї: «Так, як добре, що висить заборона лікарки. [...] Мої ранки тепер буйно-творчі...» [173, с. 277]. Чоловік Ади Андрій не зазіхає на її репродуктивну біологічну спроможність, натомість уповні звіряє творення нового життя, комуни та музики: «Мені — чудесно, бо ти фея-чарівниця, ти чебрець-зілля... Це воно таке духмяне, таке свіже... Відроджує людину до життя» [173, с. 203]. Персонажки М. Хвильового різняться від Ади, тим що їхній творчий потяг вже вражений меланхолією та травматичними подіями. Така загальна настроєвість контрастує з домінантною ідеєю вагітності Конні в «Коханці леді Чаттерлей». Здоровий сексуальний потяг Конні до фалоса та рафінованої маскулінності стає запорукою того, що життя може бути порятованим та продовженим, що не є можливим у М. Хвильового та Н. Романович-Ткаченко.

Варто проаналізувати варіації жіночого в письмі М. Хвильового, зосібна в стосунку до революції, еротизму та інтелектуальної роботи. У новелі «Кіт у чоботях» шлях жінки тотожний розвою революції загалом. Алітераційне зближення слів *Ганка* та *гантувати* — асоціативний розвиток естетичних образів, пов'язаних із ім'ям персонажки, який уривається ім'ям, достоту ідеологічно зумовленим, — товариш Жучок. У цьому переході збувається

антропоморфність образу, тим оповідач видаляє приватний зв'язок з дівчиною Гапкою та означає тип: «кіт у чоботях», актуалізуючи замість словесних асоціацій візуальні: «малюнки з дитинства»; «неньчина рука з синьою жилкою» [193, с. 61]. Образ украй фрагментований, читач не здатний угледіти художню цілість, лише подорожувати низкою деталей: «бузиновий погляд, бузиновий сміх і носик — голівка від цвяшка: кирпатенький» [193, с. 69]; повторювана репліка «дзуськи» та чоботи. Попри доволі інтимні візуальні асоціації, оповідач не зволікає додати ще одну деталь: голова товариша Жучка поголена задля простору та свободи. Простір — це «бур'яни революції» [193, с. 63]. Єднанню товариша Жучка з революцією сприяє також візуальна сув'язь революції та її одягу: «Блуза колір “хакі”» [193, с. 62]. Тип множиться у свідомості оповідача: «Ах, ці жучки в чоботях, вони конче не дають мені покою!» [193, с. 65].

Прикметно, що генеза товаришів Жучків, за словами оповідача, у Жовтневій революції, однак реалістичність, яка превалювала в означенні «типу», не збігається з історичною подією, яка не до кінця оприявлена: «червінькова революція» — «це Жовтнева тайна» [193, с. 61], шляхи до і з якої зникомі. «Розв'язка — сонячний вік, і до нього йдемо» [193, с. 63], — відтак кінець історії «кота у чоботях» не справджений. Буття в революції — це буття без сталости, означене безкінечними потягами та білою хуртовиною: «вся революція без гудзиків, щоби було простору, щоби можна було розправитись, зітхнути на всі легені, на всі степи, на всі оселі...» [193, с. 62]. Товариш Жучок продовжує революції, провадячи просвітницьку діяльність про комуністичне майбуття.

Натомість у «Синьому листопаді» Марія, яка працює політкомісаром, означає кінець революції, адже персонажка кілька разів трансгресує в *крапку*: «Марія знітилась на колодці — крапка» [193, с. 113]; «...Марія — крапка. Збіглась у грудку, й не видно» [193, с. 115]; «Потім сіла з ногами на ліжку, знітилась у крапку» [193, с. 120]. Політична просвіта та підтримування стосунку до панівної ідеології складали обов'язок на посаді політкомісара. На відміну від товариша Жучка Марія не провадить читань програмових комуністичних текстів, не опитує товаришів у надії їхніх базових ідеологічних

знань. Ця полуда бюрократично організованих освітніх зустрічей відсутня. Натомість у приватній розмові з Гофманом та Зиммелем Марія міркує «про норми комуністичної етики», що завершується розладом поміж двома товаришами, персонажка залишається тут споглядальницею. Винятковою є розмова Гофмана та Марії, в якій вона питає: «де кінчається ваша дурість і починається контрреволюційність», — та засвідчує «харю непереможеного хама» [193, с. 117]. Однак Марія читає Леніна на самоті та переважно інтерналізує ідеологічні питання: думка, яка ніяк не знаходить відгуку в зовнішніх розмовах з іншими, знаходить послідовність у внутрішньому просторі. Повертаючись до тези про трансгресію персонажки, варто додати кілька деталей. Трансгресія пролягає від *утіленої* ідеології — жінки політкомісара, яка гуртує товаришів, через суто інтеріоризовані атомізовані враження та судження до розчинення в текстуальності: у пунктуаційній *крапці*, у просторі між персонажкою та читачем або оповідачем — *іронії*. Так у письмі *крапкою* означається ідеологічний кінець революції, нездатність Марії провадити ідеологічну настроєвість та наснажувати її.

Мар'яна з новели «Заулок» так само асоційована з перебігом революції. Ця персонажка має кілька прикметностей, які наближають її до інших потравмованих чоловіків та жінок М. Хвильового: по-перше, це пустка, відчутна зсередини: «Тоді в її очах загорілись порожні фосфорити. Порожнеча шамарила кожний нерв її істоти» [193, с. 194]. По-друге, Мар'яна після служби в чека опиняється «безпартійною комуністкою», а, отже, усуненою від механізму влади. З трагедійности такого становища вона втрапляє в спогади про «дикі замріяні степи, де чекає тривога, невідомість, де ціле провалля жури і радості» [193, с. 194]. По-третє, романтизовані степи асоційовані з розвієм революції та виражені в екстатичних листах, що вона їх пише товаришеві в «далекий край, на північ» [193, с. 194]. Подібний лист пише анарх з «Повісти...», і в дечому до композиції звертання-листування вдається сам М. Хвильовий у «Вступній новелі».

Винятковість Мар'яни полягає у свідомому вияві волі — вчиненні першої частини самогубства: «віддалась сифілітикові» [193, с. 195], — на противагу

анархові, який вбиває себе в кульмінації фантазматичного розриву. На цьому етапі вона, утім, потребує оклику іншим та підтвердження іншого, який виявляється недосяжним або недостатнім у написанні листа. Персонажка говорить із Гамарським: «прийшла до вас спитати: що таке безпорадність? Що — сила волі? Не знаєте?» [193, с. 197]. Гамарський, чиї сподівання стати «червоним професором» щойно зазнали поразки, перебуває так само в пороговому стані і не може бути тим голосом, що підтвердить намір Мар'яни. Вчинок персонажки миготить серед сподівань на майбутнє професора Гамарського та батька Аркадія Андрійовича; дієвиця ЧК засвідчує незворотний процес розладу пореволюційного суспільства.

Друга варіація жіночого, яка виламується з «грунтіства» патріархального суспільства з авторитарними тенденціями — вивільнена жіноча сексуальність. Захоплення воєнним та революційним виром, зреалізовані професійні потенції спричинилися до сексуальної емансипації жінок. Понад те, С. Гілберт висновує, що, працюючи медсестрами у Першій світовій війні, жінки ознайомлювалися з чоловічими оголеними тілами як «активні, автономні, трансцендентні суб'єкти» [250, с. 435]. У свідомості чоловіків існувала певна дихотомія: з одного боку, жінки були рятівницями; з іншого боку, солдати відчували неабияку тривогу щодо жінки та її сексуального бажання, яке видавалося загрозливим та неконтрольованим [250, с. 435]. Повоєнні твори деяких письменників послідовно «були означені “антифеміністичними”» [250, с. 448].

Письмо М. Хвильового, як попередньо зазначено, це світ рівності статей, підтримуваний спільними досвідом та поточною безвихіддю. Однак і тут є персонажки, суб'єктність яких почасти зумовлена надміром сексуальності, спраглистю за життям та тілесністю, як для перспективи загальної. Одна з них — це Майя з «Повісти про санаторійну зону», яка товаришує з анархом, враженим істерією. Варто зважити, що оповідач змальовує Майю думками «величезного», «волохатого анарха» з наголосом на тілесність: «її запашне тіло, яке вона завжди безсоромно демонструвала під надто прозорим капотом» [194, с. 51]. Майя також наголошує власну сексуальність: «швидко метнула погляд, схопила його погляд, і обидва перевела до тонкої сорочки, на свої тугі грудні

яблука» [194, с. 52]; «невже тебе не хвилює туге тіло юнки?» [193, с. 87]. Ця яблукова метафора має початок у ранній новелі «Життя» М. Хвильового («груди що яблука тверді» [194, с. 31]; «У неї такі тугі зітхання, як яблуки з антоновки» [193, с. 35]), де тілесне кохання марковане вітальністю та юнацькою цнотою. Прикметно, що вітальність одриває Оксану з усталености, і та вирушає в невідомість революційного розвою. Натомість Майя позбавлена будь-якої романтичної завіси, вона сприймає вітальність у винятково тілесному вимірі: «що й взагалі ніякого кохання нема, а єсть тільки потяг до coitus'a» [194, с. 70]. Вона не молодецька наївність, щонайменше її сміх — «Це був надзвичайний регіт сильної самиці, що почувала свою силу» [194, с. 58].

Однак анарх «з огидою згадував» фрагменти її тіла, коли Майя, як «активний, автономний, трансцендентний суб'єкт», могла зачепити чоловіка тим, що «тонко і безжалісно глузувала з нього» [194, с. 51]. Тривожить анарха однак не так кокетування, як ідеологічні коди, які актуалізує персонажка. Вона має достатньо сили ословлювати та свідчити в розважливій насмішці травматичний розрив дійсности та сподівань анарха. Саме цей аспект спонукає «од неї одійти». Образ Майї тим більш загрозливий, чим частіше її «тихий негарний смішок» [194, с. 53] асоційований з метранпажем, вона також лякає анарха згадкою про чека: «от і воджу за ніс. Це прийом чекістів» [194, с. 71]. У першій частині «Повісті» її образ переважно зближується з фізичним та емоційним здоров'ям за винятком тривожних проєкцій Карно та здогадки дідка: «фосфоричний блиск, легенька хвороба в очах» [194, с. 60]. Далі Майя втрачає життєву наснагу та повністю скочується у хворобливість, коли Карно заступає у свідомість анарха та вирізає на столі ножем фразу: «Майя є... (нецензурне слово) ... з анархом» [194, с. 116], тим оприявнюючи драстичну незахищеність спільности дівчини з анархом. Тут персонажка уповні прирівнюється до безсилля, в якому вже перебуває анарх.

Важить також прикінцева розмова Майї та анарха, в якій ґрунт їхніх взаємин виявляється відсутнім. Ж. Лакан вважав, що «сексуальних стосунків не існує», адже і чоловік, і жінка засвідчують власні бажання не одне до одного,

але спрямовані до «одного і того ж абсолютного означника. Цим означником є “фалос”» [129, с. 65]. Стосунки Майї та анарха деконструюються, адже сексуальність Майї перебуває на перетині жіночого тіла та механізму влади. Коли вона називає себе «тайною чекісткою, агентом червоної охоранки» [194, с. 134], тоді спадають накидувані обов'язок та потреба в коханні: «виходить, що ви мене не кохали, не кохаєте й не будете кохати. Це, безперечно, так, бо ж я чула — кохання зовсім не таке... Так? — Так. — А тепер я вам скажу, що й я вас точнісінько так кохала. І ви для мене були такою ж соломинкою, за яку я хапалась» [194, с. 134]. Спадає також полуда тілесности та сексуальної згаги, які мали спонукати анарха говорити: «Я знала, що моє тіло, моя ласка розв'яже вам язик» [194, с. 135].

Однак без клішованих засновків взаємин чоловіка та жінки, себто без «сексуальних стосунків», обумовлених дискурсивно, анарх стає спроможним відчувати «близькість до неї», Майї. Почасти це зумовлено тим, що вона опиняється «по той бік» від «потягу до coitus'a». Оприявнюючи приналежність до чека, вона заступає до утвердження волі до смерти, яке поділяє анарх: «ми живемо зовсім не для того, щоб жити, а для того, щоб умерти. Така наша воля» [194, с. 67]. Потому вони разом міркують про можливість самогубства анарха, і Майя продовжує творити світ на помежів'ї смерти та життя, коли пропонує револьвер анархові і жартівливо спростовує пропозицію: «— Чижик-пижик! — фальшиво засміялась вона. — Ніколи я не дам тобі свого револьвера! Звичайно, я жартую!» [194, с. 136].

Існує спільність їхнього минулого та світоглядних настроїв. Надмір еротизму виявляється дечим замисленим раціонально у випадку Майї. Її тіло приналежне до механізму влади, коли виступає відкрито сексуалізованим та бажаним для чоловічого погляду. Перший сексуальний досвід Майї також обумовлений обов'язком у чека: «я віддалася сильному красивому самцеві. Віддалася йому не тому, що покохала, а тому, що так було треба» [194, с. 71]. Однак, імовірно, з анархом вона втрапляє в пороговість: напис на столі про їхній інтимний зв'язок у малиннику викликає в неї панічну реакцію, тим означає сферу її інтимного.

Третя варіація жіночого, яка окреслюється в перспективі одриву від ґрунту, — це інтелектуальна та вольова персонажка, яка утримує аксіологічний вимір чоловіка-персонажа, чоловіка-автора. Такими постають сестра Катря з «Повісти про санаторійну зону» та Аглая з «Вальдшнепів».

На противагу акцентуаціям на тілесних принадах та сміхові Майї Катря «була тихою дівчиною, голос її ніколи не підносився на вищі нотки»; «трохи кирпатеньким носом і безцвітними тихими очима» [194, с. 62], деталі її одягу та волосся відгонять для анарха «чимсь древнім, забутим, але й близьким» [194, с. 62]. Сама сестра Катря мала «жести степової дівчини: наївні і м'яко суворі» [194, с. 63]; анарх «почував необхідність говорити задушевно» [194, с. 62]. Її образ повсякчас асоційований з «сибірськими нетрями» [194, с. 132], — вона «більш як півроку ніде не живе» [194, с. 63]. Понад те, можна простежити деяку її андрогінність, коли сестра Катря описує аристократизм Майї, оприявнюючи у винятковому світлі її тілесність, якої ніколи не бачив анарх отак, та потяг торкнутися до неї: «римський профіль, цей стрункий стан, ці надменні й нехороші очі, ці мініатюрні пальчики, які так і хочеться погладить» [194, с. 85].

Інтелектуалізм сестри Катрі полягає в шуканнях «природи людини», однак вона свідомо поразки: «уплутавши сюди Шпенглера, Бергсона, революцію, кохання й мільйон інших дрібниць, можна здобути тільки одну мовчазну стіну» [194, с. 63]. Ці пошуки спрямовані не тільки на загальну теоретичну проблему, вони мають інтимну складову — «фартушок [...] біленький, як перший далекий сніг» [194, с. 86], який прагнеться відчутти в «критиці чистого розуму». Її інтелектуальне «безґрунтянство» поширюється на розмови з анархом, який прагне дорівнятися до сестри Катрі. Симптоматично, що анархові, який перебуває в стані застиглості, до вподоби увесь ідейний розмах, з якого набуває власну суб'єктність сестра Катря. Анарх лишає її спати «під наступом сіверких вітерців», якими марковано спонуки сестри Катрі. У письмі однак знаходимо відбитки її вразливості та загрози спустошення, що свідчить про виснаженість персонажки в пошуках природи людини: «була втіленою нудьгою» [194, с. 121]; «Потім сестра Катря говорила, що її давить

якась невимовна тьма» [194, с. 63]; «Перед нею росла темна стіна, і здавалось їй, що на неї наступають якісь важкі незрозумілі квартали» [194, с. 114].

Для персонажки постає стіна та темінь, далі ословлення неможливе. Однак Хлоня та анарх втрапляють «по той бік», для них існує ще світ фантомів, виображувані й у свідомості Майї, яка наприкінці опиняється на командній висоті «з заплющеними очима», промовляючи стиха, «наче творила якусь невідому молитву» [194, с. 143]. «Безґрунтовних романтиків» поєднує меланхолійна ніжна спільність: анарх та Хлоня поділяють не тільки розмови, перебування на командній висоті, але згодом фантазматичні розриви дійсності та місце, де вони чинять самогубство. Сестра Катря занурена у філософські праці, вона прагне віднайти рішення проблеми в раціо: «де починається вільний геній царя природи й кінчається крамар, світовий чортик» [194, с. 63]. Хлоня, чий образ доволі іронічний, натомість давно полишив раціональні способи взаємодії з дійсністю, його вабить сновидне «китайча, яке мріє про невідомого Леніна...» [194, с. 77], він витворює патетичні новели. Прикметно, що серед творів Володимира Сосюри першої половини 1920-тих років є поема «Хлоня», в якій хлопець-вірменин, «наївний і простий» [179, с. 28], закохується у комсомолку, і перед ним постають візії комуни. Чим довше сестра Катря перебуває в санаторійній зоні, тим її більше не рятує логос. Персонажку вражає смерть спочатку Хлоні, потому анарха, і вона не здатна зрушити з місця: «з розпущеним волоссям сиділа на ліжку, обхопивши руками голову» [194, с. 141]. Персонажка, яка наснажено провадила шлях «безґрунтовних романтиків» інтелектуально, опиняється не здатною полишити кімнату на санаторійній зоні, її воля та згага до мислі губляться зі смертями товаришів.

Кейт Міллет наголошувала: «Стать — це соціальний статус з політичним підтекстом» [142, с. 50]. Однак коли чоловік не спроможний заступити на владні позиції в символічному порядку, жінка, яка більшу частину історії перебувала в підпорядкуванні до патріархальних механізмів влади, прямуючи власними емансипаторними шляхами, здатна утримувати суб'єктність, уникаючи засобів знищення. Такою мимоволі постає Аглая з «Вальдшнепів», виламуючи загроженості механізму влади, що перед ними зупинявся Карамазов. По-перше,

її ідентифікація не складається у звичну цілість: «І московське походження, і її порівняно чиста українська мова, й нарешті культурний прапрадід» [195, с. 231]. По-друге, її погляди викличні: «Я — одна з тих молодих людей, що як гриби виростають біля ваших ком'яченок і яких ви не помічаєте» [195, с. 227]. По-третє, її внутрішня воля не стримувана та мерехтить захватом від божевілля: «від природи покликано до кипучої діяльності, і я хочу творити життя» [195, с. 228].

Аглая «поспішає в його інтимні закутки» [195, с. 207]: зосібна тактильно, прикладаючи до обличчя Карамазова троянду, далі замшеву рукавичку, власне дівоче обличчя, потому розпитуючи про стосунки з дружиною Ганною. Видається, вона так вільно розтинає інтимне чоловіка, тому що впізнає тип Карамазових «в хаосі своєї ідеологічної кризи» [195, с. 244]. Вона заступає сміливістю Дмитрія, зосібна коли вони говорять про «ненависть до ближніх». Аглая виголошує більш тривку та радикальну позицію: «Єсть дві ненависті: справжня й твоя недоношена. Перша — велика ненависть, і вона творить життя. Ця ненависть не знає ближніх. Друга, недоношена, є тільки тінь від першої» [195, с. 210]. Аглая ставить для нього питання руба: «щось одне: або це ідея, або нова примара» [195, с. 210], і Карамазов починає відчувати «її впливи на свій світогляд» [195, с. 213]. Світогляд та тілесний потяг перетинаються: «І згадуючи її вчорашню розмову про безумство хоробрих, йому до болю захотілось бути таким же безумним. Йому захотілось схопити її в обійми й закричати побідним криком дикого переможця»; «нахабно подивився на Аглаїн торс і зупинив на ньому свої очі» [195, с. 232]. Зрештою, Аглая обґрунтовує таке середохрестя політичного та інтимного, коли перше розтинає друге: «в наш вік можна кохати справжнім коханням тільки тоді, коли це кохання підігрівається полум'ям соціальної ідеї» [195, с. 245]. Однак Аглая не справджує бажань Карамазова, вона мерехтить перед ним потенцією, і так зроджується меланхолія, «рецидив його ідіотської хвороби» [195, с. 242]. Дмитрій тужить за втраченим, себто несправдженим тілом Аглаї, тим віднаходячи у власних серединах її відбиток: «відчув у ній щось надзвичайно рідне. Йому здалось, що саме її він загубив колись, і вона тепер прийшла до нього, така бажана, як ніхто

і як ніщо» [195, с. 238]. Дмитрій інкорпорує «втрачений об'єкт» любови [230, с. 132], Аглая заковтується в його уявне. Натомість сама персонажка залишається уповні суб'єктною, вона не розчиняється в безумі, як сестра Катря зі смертю Хлоні та анарха та продовжує промовляти, не втрапляючи у внутрішні чи зовнішні репресивні механізми: «його Комуністична партія потихесеньку та полегесеньку перетворюється на звичайного собі “собірателя землі руської” і спускається, так би мовити, на тормозах до інтересів хитренького міщанина-середнячка» [195, с. 243], натомість товариш Вовчик виглядає в цій розмові вочевидь ослабим, Аглая його питає: «Чи не боїшся ти, що нас хтось підслухає?» [195, с. 243].

Насамкінець важить проаналізувати два екстремуми взаємин статей у М. Хвильового: взаємопідтримуване спілкування, яке маркує незреалізовану потенцію любови, та хворий травмований зв'язок «надломлених людей громадянської війни» [194, с. 159]. Направду, ці екстремуми лише поступовість в цілості унікального «соціального коду» [94, с. 133], утворюваного в просторі літератури.

У «Синьому листопаді» спілкування Вадима та Марії обмежується короткими артикульованими репліками та фрагментованими неословленими спонуканими. Здебільшого саме їхня погоджена співприсутність в одній кімнаті означає потенцію кохання, поза кімнатою на них чатують новоутворені суспільні структури. Соціальне розтинає приватне. Ця новела контрастує з іншими творами зі збірки «Сині етюди» М. Хвильового з кількох причин. Вадим та Марія відкрито говорять про кохання, радше його неможливість між ними.

Вище образ Марії був детально заналізований: Марія означає кінцевість ідеології та розвою революції. Натомість Вадим відчуває повсюдну присутність комуни. Вони перебувають в опозиції один до одного, артикують цю суперечливість: «ворогам не до кохання» [193, с. 120]. Непримиренність обертається їхньою спільністю, бо має коріння в меланхолії. Одна з точок перетину, де чоловік та жінка усвідомлюють один одного не ворогами, — це

спільна неприязнь до Зиммеля, «символа федеративного міщанства» [193, с. 122].

Лейтмотив синього листопада далекий, як відчуття відбутої революції чи нездійсненого кохання. Це комуна, яку бачить Вадим з двадцять п'ятого століття, і дурість та контрреволюційність, про які допитується Марія в Гофмана. Синій листопад тяглий, і в ньому завжди можна буде побачити XXV вік, натомість «Вадим догоряв. Лікар казав: на курорт пізно» [193, с. 115]. Марія ж «думала з тоскою й про кохання: вона хотіла кохати. Знала — і Вадим хоче кохати» [193, с. 115]. Вони освідчуються одне одному з безвиході та розпуки, під час розмови Марії ввижається за вікном постать, вона «розсипає хорий сміх» [193, с. 120], — втручається Інший. Симптоматично, що в три останні дні життя Вадима та розмов про ворогування та кохання відбувається підготовка до святкування річниці революції. В авдіальному просторі ці приготування розтинають приватність Марії та Вадима. По-перше, стуком від забивання цвяхів: «Це — останні цвяхи: завтра свято» [193, с. 123], ці звуки злічують час, залишений для Вадима. По-друге, численні згадки про соснові гілки, якими облаштовують простір. Далі соснове гілля відіграє важливу роль, воно надасть аромату тиші від слів Марії, коли помре Вадим: «Те, що вона промовила, здавила тиша. ...І тиша запахла сосною» [193, с. 125].

Залишається лише відбиток, спогад у словах Марії: «Але все-таки тоска. Це те, коли покидаєш позиції й непевний, що скоро повернешся» [193, с. 113]. Вадим та Марія про особисте спілкуються відбитками почуттів, які не мають діяльного втілення. Більше важать не так слова, як тиша та чуття одне одного: Марія в уяві ніби відтворює їхні розмови та те, що залишається у підрозмові. Марія супроводжує останній Вадимів подих словами: «По оселях урочисто ходить комуна» [193, с. 125], — попри власну незгоду з романтикою Вадима. У самому цьому вигуку присутній ідеологічний відбиток, так фрагмент мови закоханого залишається приналежним не винятково закоханому, ним говорить Інший. Французька філософиня Люс Ірігаре так означає втручання: «Твоя кров перекладена у їхні смисли» [258, с. 69]. Коли промовляє Марія, вона лише дотикається до останніх ковтків повітря Вадима, тим збуває ідеологічну

ваготу слів. Вона трансgressує крізь власні ідеологічні переконання, тим оприявнює, що завжди слухала та відповідала Вадимові під розмовою. Л. Ірігаре означувала подібну утопійну комунікацію: «Я слухаю тебе радше як одкровення ще не оприявленої істини. Приналежна тобі та світові, вона оприявлена крізь тебе, тобою... Я даю тобі тишу, в якій твоє майбутнє, — і можливо, моє... Це відкритість, яку ніхто не займає та якою ніхто не переймається» [257, с. 181–182]. У таку відкритість прямують персонажі М. Хвильового.

У пореволюційному просторі персонажі вочевидь залишаються без ґрунту в символічному порядку. Зрештою, вони залишаються без ґрунту у відчуттях через травматичні воєнні події та меланхолію. У «Сентиментальній історії» оповідачка Б'янка сусідує з подружжям: товаришкою Уляною та товаришем Бе., «колишнім комуністом», обоє вони брали участь у революції: «товаришка Уляна дуже погано живе із своїм чоловіком, але про товариша Бе. вона ніколи зі мною не говорила. — Бідний, бідний товариш Бе., — тільки зрідка проривалось їй, і тоді вона глибоко зідхала» [194, с. 151]. Частіше товаришка Уляна постає перед Б'янкою битою: з синцями під очима, перебитим носом або перемотаною головою [194, с. 189]. Вочевидь це свідчить про деструкцію чуттєвого та ментального життя товариша Бе., який у кінці убиває власну дружину. Відтак «сентиментальна історія» оповідачки розгортається у хворі та спорожнілі часи: вона приналежна до наступного покоління після товаришки Уляни, яка вважає, що «ви ніколи не можете затоскувати за раєм, як я й тисячі нас, надломлених людей громадянської війни» [194, с. 159]. Відтак товаришка Уляна переживає символічну смерть, засвідчуючи вигнання з раю себе та свого чоловіка: «ридання товаришки Уляни так глухо розривалися в повітрі, ніби вона лежала в домовині» [194, с. 159]. Її справжнє життя відбувалося тоді, коли вона «була красунею», а товариш Бе. — закоханим юнаком [194, с. 177]. Зрештою, минуле персонажа перетворює в марення утопічним світом: «той дикий і тривожний час, коли люди ходити голі й голодні й були велетнями й богами» [194, с. 177].

Спомини про громадянську війну становлять для товаришки Уляни та Б'янки час міту, який кожна по-різному прагне продовжити в дійсності. З одного боку, товаришка Уляна повертає до життя відбутий рай та революцію у розмовах з Б'янкою, себто, залучаючи уяву та пам'ять, розказує про громадянську війну, де люди були «велетнями та богами» [194, с. 177]. Вона також не може розбачити юнацького образу товариша Бе., їй залишається любов та жертвність: «Бідний, бідний товариш Бе.» [194, с. 151]. Їй також лишається віра в провидіння, яка рятувала її на фронті: «Я, знаєте, почуваю якусь небезпеку. Я певна, що зі мною трапиться якесь нещастя» [194, с. 176]. Кінець кінцем її передчуття справджується, і вона вмирає від руки власного потравмованого чоловіка. З іншого боку, Б'янку ваблять далі, і саме товаришка Уляна стає провідницею до країни, де «під її сонцем не тільки внутрішній світ кожного з нас перетворювався й робив нас ідеальними, мало того, ми фізично перероджувались» [194, с. 159]. У цій розмові Б'янка переживає перший екстатичний досвід: «майже релігійне почуття любови до цього маленького людського страждання [...] Вона взяла в свої руки мою голову й поцілувала її. Вона так поцілувала, що мені й зараз ходить дріж по спині. Потім вона пішла від мене. Я раптом заплакала» [194, с. 160]. Прикметно, що це один з небагатьох сюжетів М. Хвильового, де присутній такий тривкий платонічний зв'язок між жінками.

Стинання часів революції уповні зіставне з релігійними досвідами, що їх можливо втілювати у життя тут і зараз: саме тому Б'янка також спрагла зустрічі з Чаргаром, який уподібнюється до Спасителя: «Мені прийшла думка, що образ “Спасителя” — це не що інше, як мертвий Чаргар» [194, с. 189]. Врешті-решт, Б'янка вирішує, що «напіваабстрактну даль» вона здатна пізнати через Бога: «й тому обрушилась на нього з такою силою свого нового почуття, з якою звертались до неба тільки фанатики» [194, с. 184]. Симптоматично, що ікону їй мимоволі передають товаришка Уляна та товариш Бе., цей епізод підтверджує тотожність досвідів віри в теорію соціалізму під час революції та віри християнської: «В кладовій товаришки Уляни я колись бачила стару ікону: її туди викинув, очевидно, тов. Бе. Я рішила взяти її відтіля й поставити в своїй

кімнаті» [194, с. 184]. Видається, вона йде за розвоєм віри та зневіри товариша Бе.. Однак замість оприявлення чуттєвості та віри Б'янка переживає все у хворих сновидіннях, прокидається виснаженою та неспроможною до пережиття жаху зі смерті товаришки або любови до Чаргара. Процес набуття віри та суб'єктизації персонажки унеможлиблюється з катастрофою: після побаченого мертвого тіла товаришки Уляни, вона «підійшла до Спасителя й з не меншою насолодою, як і Чаргарові, плюнула в його прекрасне обличчя. Потім узяла із стола кухонний ніж і порубала дошку з образом Боженьки на маленькі трісочки» [194, с. 189]. Апатичний стан персонажки переважає, що засвідчують речеві деталі, відбитки яких вона залишає в «сентиментальній історії»: «Я вийшла в коридор, переступила через закривавлений труп товаришки Уляни й пішла на вулицю. В коридорі біля розрубаної голови, очевидно, було багато крові, бо я трохи забруднила свою спідницю» [194, с. 189]. Далі вона знечулено руйнує зв'язок з Чаргаром, віддаючись Куку: «Чаргар стояв блідий. Я йому мовчки показала на кров (мені на мить блиснула розрубана голова товаришки Уляни) і сказала, усміхаючись: — Це рештки моєї невинности... Забери, коли хочеш» [194, с. 190]. «Сентиментальна історія» — це історія колективного божевілля, яке драстично розтинає інтимні досвіди любови та віри, життя та смерті.

Жінка одривається од ґрунту підпорядкованості в «сексуальному дискурсі чоловічої влади» і спроможна свідчити та діяти у випадку, коли голос потравмованого чоловіка заслабкий. Ця спроможність фемінного продовжувати вислизати з-під владного механізму, фалоцентричного, стає рятівною для персонажів М. Хвильового, які лишаються безпартійними інтелігентами, «безґрунтовними романтиками» у пореволюційному новоутворюваному суспільстві, де переважає потяг до насилля. Часто історія катастрофи та поразки може бути утримана або оповідана лише вустами жінки.

Насамкінець варто наголосити: наведений вище аналіз має стосунок до письма чоловіка та категорії жіночого. Однак жіноче не обмежується репрезентаціями жіночого досвіду 1920-тих років, уявлення про який переважно сформовано саме чоловіком-письменником. Розвідка Я. Цимбал

«Визволення жінки» свідчить про те, що український літератор 1920-тих років не завжди був готовий помічати або визнавати окремий досвід, оприявнюваний у жіночому літературному письмі [199]. Жіноче, яке стає емансипаторною стратегією для М. Хвильового та почасти для В. Домонтовича, як буде з'ясовано згодом, виявляється проєктованим з уявного. Водночас у деяких феміністичних теоріях жіноче виходить за межі біологічної статі та перформативності ґендеру, так філософіня Катрін Малабу вживає «жіноче» «до будь-якого суб'єкта, будь-якої особи, котра, не обов'язково будучи жінкою, виявляється фемінізованою, тільки-но він або вона піддається цьому насильству. Жіноче позначає як вплив домінування, так і боротьбу проти нього» [129, с. 16]. Виконаний аналіз взаємин статей вказує на те, що було би доцільним подальше дослідження письма М. Хвильового з таким розумінням категорії жіночого.

2.3. «Романтика вітаїзму» як етико-естетичний принцип у письмі М. Хвильового

У 1997 році Т. Гундорова у доповіді «Література і письмо, або місце нового в українській літературі» означає письмо М. Хвильового як «авангардистське сюрреалістично-романтичне», міркуючи про те, що інституція Літератури «поборола» його [43, с. 111]. Видається, однак, що у настанові на європеїзм та вічні образи М. Хвильовий самотійно прагне до Літератури як інституту: «Бо й справді: Гамлети, Дон Жуани чи то Тартюфи були в минулому, але є вони в сучасному, були вони буржуазні, але є й вони пролетарські; можна вважати їх “вічними”, але вони будуть і “мінливі”» [193, с. 251]. На перший погляд, він прагне «літературних знаків, які відмовились від власного змісту і безпосередньо стверджують Літературу як явище, уповні полишене зв'язків з будь-якими іншими мовами» [220, с. 54]. Однак, по-перше, автор чітко усвідомлює мінливість цих образів, зумовлену змінністю епох. По-друге, за Р. Бартом, стиль «зроджується з письменницьких мітологічних глибин та розгортається поза його контролем» [220, с. 16]. Саме ці мітологічні глибини переважають «літературні знаки» М. Хвильового. Про це зосібна свідчить і

характеристика його письма Т. Гундоровою та сучасником В. Юринцем. У 1927 році В. Юринець у статті «Микола Хвильовий як прозаїк» висловлює таке спостереження: «Звичайно, бачать пружину його творчості в розчаруванні явищами нашого будівництва після великої епохи громадянської війни [...] Любов непоміркованої, сильної, масової, позаісторичної людської стихії, що продовжує процес стихії природи, вириваючись із берегів буденності, яка є в першу чергу біологічно-фізіологічним, а не суспільним фактом, — ось де ключ внутрішньої динаміки Хвильового» [212, с. 256]. У цьому уривку автор протиставляє «біологічно-фізіологічний» факт письма М. Хвильового історичному та соціальному вимірам. Іншими словами, В. Юринець, означаючи «стихію», насамперед характеризує *стиль* М. Хвильового. Однак лише стильових характеристик недостатньо.

Як було зазначено вище, за Р. Бартом, письмо — це також неминучий «акт історичної солідарності» [220, с. 18], і М. Хвильовий відкрито його здійснює, тим його письмо «вплітається в неосяжну історію Інших людей» [220, с. 18]. Про вплетеність до «Історії інших людей» свідчать розглянуті складові письма М. Хвильового: суб'єктивація в нових механізмах влади, революційна етика, яка лишається опісля революції, та нові типи взаємин статей, які були розглянуті вище. Однак продукування соціального в просторі літератури не діє винятково цими складовими. З цієї причини я звертаюся до «романтики вітаїзму» як етико-естетичного принципу в письмі М. Хвильового.

У памфлеті «Про Коперніка з Фрауенбурга або абетка азійського ренесансу в мистецтві (Другий лист до літературної молоді)» (1925) М. Хвильовий означає «романтику вітаїзму» як художній напрям, який визначає поточну переходову добу до її кульмінаційної точки — азійського ренесансу, і є його «першим періодом» [196, с. 45]. «Романтика вітаїзму» пов'язана з поточною «добою горожанських війн» та є, за визначенням М. Хвильового, «сумою — нового споглядання, нового світовідчуження, нових складних вібрацій» [196, с. 45]. Важливо, що автору йдеться про споглядальність та відчуття навколишнього світу у момент вразливості та перетворення. Таке розуміння «романтики вітаїзму» є засадничим для подальшого текстуального

аналізу та перегукується з ідеєю сучасности, важливою для деяких персонажів В. Домонтовича.

Дослідження концепції «азіатського ренесансу» та його окцидентальних імплікацій перебуває поза метою та завданнями цієї дисертаційної роботи, однак варто зазначити, що М. Хвильовий прокладає паралелізм італійського Ренесансу і азіатського: «світильник Ренесансу [...] під дальній гул барикадних, спалахне багряно-голубим п'ятикутником над темною європейською ніччю» [196, с. 41]. У цьому уривку прикметний виразно просторовий вимір мислення про економічний та мистецький поступ країн Азії. М. Хвильовий робить послідовну алюзію на початок «Маніфесту комуністичної партії» (1848): «ідеї комунізму бродять примарою не стільки по Європі, скільки по Азії, бо Азія, розуміючи, що тільки комунізм звільнить її від економічного рабства, використає мистецтво як бойовий чинник» [196, с. 42]. Письменник маніфестує нагальну потребу подолати колоніальне становище цих країн, водночас наголошує, що в мистецтві це можливо зробити лише за посередництва європейського мистецтва (тобто мистецтва колонізаторів): «Європа грандіозної цивілізації, Європа — Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса і т. д., і т. п. Це та Європа, без якої не обійдуться перші фаланги азіатського ренесансу» [196, с. 50].

У першому розділі було розглянуто три варіації «стосунків свободи» [24, с. 82] митця та смерти: по-перше, «добровільна смерть», яка полягає у фізичному знищенні текстів та самогубство; по-друге, тривання в просторі смерти, зіставним з простором трагедійного; по-третє, відкритість та організація «внутрішнього простору світу» [24, с. 124]. До всіх трьох варіацій «стосунків свободи» [24, с. 82] наближається М. Хвильовий, випробовує та засвідчує в письмі кожен з них. Зрештою, вчиняє самогубство 13 травня 1933 року. У передсмертному листі до доньки він пише про знищення «свого нескінченного роману»: «тому, що треба було себе переконати: зниж[щ]ив — значить уже знайшов у собі силу волі робити те, що я сьогодні роблю» [197]. Відтак самогубству передували не лише кілька спроб, але знищення

«нескінченого роману», власного письма. Однак також «добровільній смерті» передував той трагедійний простір, який спочатку розгортався в письмі.

Ю. Шевельов в есеї «Хвильовий без політики» наголошує на особливій настроєвості покоління, спогадуючи Павла Тичину, Івана Сенченка, Юрія Яновського, Олексу Слісаренка, Аркадія Любченка, Миколу Бажана — «словолюбів, життєлюбів, людинолюбів» [202, с. 276]. У цьому тексті дослідник торкається трагедії, в якій зосереджено етичні та естетичні імплікації «романтики вітаїзму». Важить те, як Ю. Шевельов невіддільно розглядає життя та смерть у контексті українських 1920-тих, зосібна стверджує: «Іде тут, чи пак ідеться, про трагізм людського життя і про шлях через смерть до життя. Ще ідеться про потрібний і непотрібний трагізм, про взаємини трагізму й гуманізму, про жертву й самозречення, про запах життя і запах смерті» [202, с. 277]. «Шлях через смерть до життя» — це шлях трагедійного героя, який сходить у небуття, він готовий померти двічі: символічно та фізично.

Персонажі М. Хвильового опиняються в радикальній відкритості шляхів, які колись були шляхами революції, не втрапляючи в поточний символічний порядок новопосталого соціалістичного суспільства. Так Мар'яна з «Заулку» попередньо була чекісткою та членкинею партії, однак: «З партії мене вигнано, не пам'ятаю за що, здається, не вносила три місяці членських» [193, с. 194]. Мар'яна, здійснивши перший символічний акт смерті, далі живе крізь цю смерть і наприкінці лише питає: «Куди?». У проміжку між першим актом смерті та її питанням свідомість руйнується, про що свідчить її погляд: «Тоді в її очах загорілися порожні фосфорити. Порожнеча гамарила кожний нерв її істоти» [193, с. 194]. «Кожний нерв її істоти» — опис внутрішнього простору, однак людська тілесність, до якої домішано душу як механізм влади, за М. Фуко, видалена, — це істота, яка дорівнюється до всіх живих істот у світі. Певна негвалтована порожнеча — це уламки свідомості, внутрішній простір заповнений лише нервами, плоттю. «Істота» відмінна від детального опису «людського, надто людського», з яким Мар'яна мала справу в той вечір: «...Згадувала спорзне, звіряче обличчя гладкого типа, і гнійні нарости на його животі» [193, с. 194]. Ця хвороблива темна сповненість чоловічого тіла

контрастує з рафінованим «фосфорним світінням» очей Мар'яни, яка, здолавши цю живу чоловічу тілесність, позбувається людських відчужень та свідомості. Саме в «Заулку» спостережено «нейтральний простір смерті» [193, с. 91], абсолютна екстеріорність зниклої свідомості.

Ю. Шевельов також пише: «Він [Хвильовий] не заплющував очей на потворне світу й людини. В нього були включені не тільки посмішка й сміх, а й сльози, не тільки життя, а і жертва й смерть» [202, с. 278]. Творчість М. Хвильового відкрита до смерті, тому що література уможливорює «фіктивний підхід до смерті» [14, с. 100], дозволяючи чи не феноменологічно досліджувати це помежів'я. Таку можливість дослідження розкриває Жорж Батай: «...фіктивний підхід до смерті — за посередництвом літератури або офіри — передвіщає ту радість, яка сповнить нас, якщо об'єкт її дійсно реальний, яка заповнить нас принаймні фактично, адже мертвими ми не будемо придатними для сповнення» [14, с. 100]. М. Хвильовий переживає загибель у власному письмі.

Така смерть присутня в «Елегії». Новела структурована циклічно: днем «тихого степового городка», зміною пір року, роботою старого газетяра, його життям та прогулянками до далекого дуба, насиллям над старим. Насилля «пацанів» над старим газетярем впродовж дня змінюється змиреністю: «падав у грязь, розкидав сьогоднішні газети; потім поспішно збирав їх, обтрушувався і, покірний, з кінським калом на лобі, спішив, спотикаючись, до бульвару. [...] Тоді над головою колихались гілки акацій» [193, с. 201]. Завжди є «Великдень цієї боротьби» всередині циклічного часу. Серед цієї боротьби, в один із таких циклів, помирає старий газетяр, ця смерть кульмінаційна, проте не закінчує новелу. Навпаки смерть змішується з «першим жайворонком», повним вдихом «на всі страчені легені» [193, с. 204], вона не припиняє космічного повторення. З таким смислом співдіє матеріальність письма: опісля є ще два уривки, розділені вервечкою крапок. Перший складається з двох абзаців, які починаються з трьох крапок, що актуалізує графічну складову письма та наголошує на триванні життя. Смерть старого газетяра продовжується

позаантропоморфно: «Але біля дуба зацвів уже молодий запах юного невідомого дня.

.....

Тихого ясного ранку над древнім степовим городком урочисто потопали голубі дзвони» [193, с. 204]. Астрономічний вимір коду «революції», який уможлиблює взаємопроникнення, симпатію, уявного та світу, оприявнений в «Елегії» «заокеанським сонцем», яке безпосередньо впливає на життя старого газетяра: «...Коли на древній дзвіниці годинник протеленькає чверть на восьму, коли повстане заокеанське сонце, — — вулиці знову прокидаються, і тоді бреде бульваром похила постать старого газетяра» [193, с. 201]. Безсмертя увиразнене також в образах весняної повені, далечі та квітах. Наприклад, чебрець в «Арабесках» уможлиблює тривання: «Вона затулила рану жмутом духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя» [193, с. 216]; «І, коли я умру і на моїй могилі ви положите пучок чебрецю — знайте: я воскрес» [193, с. 220].

Варто згадати про ще одне взаємопроникнення в «Елегії»: «Тільки за Балясним Бором маячить невідомий нічний вогонь. І був він не близький, тільки *далекий*, тільки чужий, як чужа земля, де тліє торішній гній» (курсив мій — Ю. К.) [193, с. 203]. Однак цей «торішній гній» повсякчас присутній в *близькому*: старий газетяр «відчуває» його. Понад те, увесь ландшафт міниться залежно від погляду та положення тіла персонажа: з одного боку, це суто кінематографічна стратегія, з іншого боку, урухомлена ренесансна перспектива: «Підводився. За старим газетярем підводились кучугури, і сунулись у небо, зливались із небом, відходили, пропадали, і була одна сторожка пустот» [193, с. 203]. У наведеному уривку присутнє *людинолюбство*, про яке міркував Ю. Шевельов, адже у свідомості перетинаються близьке та далеке, змінюються цикли дня, пори року; зрештою, тут стається «Великдень боротьби». Загалом, М. Хвильовий уважно працює з простором. У новелі «На глухім шляху» ця робота також полягає в середохресті тілесної близькості та далечі обрїю: « — Ляжу на твоє тьмяне лоно, мій коханий, невідомий обрїю!...» [193, с. 84]; «Наталя Миколаївна — це недосяжні кургани зір» [193, с. 85]. Чоловік має сповнити та *утілити* такий обрїй, пов'язаний із жіночим: «Налий усю мене

столітнім медом, туманним хмелем, Олексю! Розірви мені сорочку!» [193, с. 84]. Цей творчий потенціал чоловіка щодо обрію важить також тому, що дія відбувається в «глибокому чатиннику моєї несибірської тайги» [193, с. 81]. «Несибірська тайга» зроджує подію зсередини себе, а шлях до неї залишається назавжди «глухим», це місце виявляється загубленим: це точно не Сибір, але деінде, це утопійний простір, якого годі дошукатися, однак саме його варто виповнити тілесно, наблизити далеке романтичне до близького тілесного в письмі. Такий горизонт сповнений «другою молодістю», яка не реалізується: «...Плоть не розцвіла в закладний час» [193, с. 85]. Натомість в «Дорозі та ластівці» уявний простір кімнати убиває справжню живу ластівку.

«Теоретичний ландшафт» Ніцшевої філософії уможлиблює філософське мислення; у М. Хвильового є утопійний простір, де можлива «мисль» сестри Катрі з «Повісти...»: «Де-небудь у занесеній снігом оселі й народжуються справжні мислі» [194, с. 131]. Опис місцевості, захищеної та сприятливої для філософії, сестри Катрі уповні зіставний також із візією Мартіна Гайдеггера, який у тексті «Творчий ландшафт. Чому ми залишаємося в провінції?» («Schöpferische Landschaft: Warum bleiben wir in der Provinz?») 1933 року пише: «Коли в темряві зимової ночі навколо хати здійснюється снігова буря, тоді й настає час філософії» [185, с. 99]. Це саме та Гайдеггерова «місцевість», яку злегка торкається, але оминає модернізація, так що життя в ній може бути продовженим [178, с. 63].

У «Синьому листопаді» після смерти Вадима та кульмінаційного революційного напруження їхніх стосунків в останній розмові Мар'яна опиняється на відкритому шляху: «Марія йшла на схід» [193, с. 126]. Чумаківська комуна наприкінці новели їде «в снігову даль» [185, с. 138]. Зрештою, навіть медитативний текст «На озера» закінчується так: «Тоді я глибоко, на всі легені, зітхаю й починаю свою напівфантастичну путь» [193, с. 146]. Повсякчасні степи, дороги та залізниці — це спроба персонажів М. Хвильового далі «вписувати себе» у відкритість, однак яку ніколи не можна буде вповні наснажити настільки, щоби продовжити життя, це завжди буде тривання у смерті.

Як вже було зазначено, взаємопроникнення далекого та близького виявляється наріжним для *Weltinnenraum* як найпевніших «стосунків свободи» між смертю та митцем, позаяк останній спроможний повсякчас долати смерть. Ці взаємини перебувають в осерді «романтики вітаїзму» як етико-естетичної варіації «безгрунтянства» та так само наріжні для простору літератури загалом, про що свідчать слова М. Бланшо: «Надане нам через зіткнення на відстані — це образ, а зачарованість — це пристрасть до образу» [24, с. 20]. Такий «дотик на відстані» — це змішування надчуттєвого та чуттєвого в письмі М. Хвильового; «романтика зростається з віталізмом» [24, с. 24].

Іншу прикметність «романтики вітаїзму» означає Т. Гундорова, вона наголошує на екзистенціалістській та феноменологічній ваготі романтичних ідей, зосібна «загірної комуни», яка «стає при цьому не абсолютom людського життя, його кінцевою (по суті, абстрактною) реальністю, а моментом самоосмислення, самопроекції людини на далеку і близьку, і навіть зворотню, перспективу свого життя, отже, [М. Хвильовий] зробив її пунктом людської свободи» [44, с. 26]. Тож аналізований вище перетин смерти та життя, далекого та близького стає «пунктом людської свободи», який може бути утримуваний та продовжуваний у письмі. Дослідниця також припускає, що М. Хвильовий долає «соціалістичну романтику (метафізику)», не згоджуючись з її «категоричним імперативом» [46, с. 23]. З виконаного аналізу видно, що «феноменологічний фактор» [46, с. 26] в доланні романтичної метафізики має щонайменше дві складові: трагедійний поступ до пережиття смерти у фіктивному просторі та «запах слова» як стратегія образотворення. Сам «феноменологічний фактор» — це романтика вітаїзму з її естетичними засадами (взаємне проникнення далекого та близького, життя та вмирання, буденного та романтичного), взаєминами зі смертю та її етичним виміром у «процесі істини» [9, с. 108].

«Символ перестає бути символом і “набуває всієї ефективності і значущості символізованого”» [93, с. 246], — таким самодостатнім, у дечому тотальним є, наприклад, символ сосни, якою «тиша запахла», «солоні вітри» та

інші, на перший погляд, суто синестезійні враження в «Синьому листопаді». Слово діяло би як *символ*, зберігаючи власну присутність знака, який вказує на щось у дійсності або відсилає до конкретного значення, та власну відсутність, тобто без уречевлення в письмі. Однак ці присутності та відсутності зазнають метаморфоз, коли читач заступає у «запах слова», який сягає відчуттів, підважує символічний порядок, оприявнює семіотичний процес у мові.

«Запах слова» може бути прикладом «семіології тривожної чужости», коли «матеріальна реальність, на яку звичайно має вказувати знак, розсипається на користь уяви, яка є лише “надмірною акцентуацією психічної реальності”». [...] Нав’язливий невроз, а також, але по-інакшому, психози мають особливість “уречевлювати” знаки: сповзати від порядку “казати” до порядку “чинити”» [93, с. 247]. Така метаморфоза відбувається, наприклад, у листі Мар’яни з «Заулку»: слова «север» і «грусть» змішуються з іншими тілесними чуттями та фізично присутні для суб’єкта в письмі: «...А зараз дощ і болить серце. “Север”. “Грусть”» [193, с. 194]. Слово «че-ка» може відродитися та спричинитися до життя: «Тоді воскресне бірюзовий потік людського надхнення й степова тривога» [193, с. 195]. У зв’язку з цим варто згадати міркування Ю. Шевельова: «Запах слова міг бути іронічним. Але він міг бути і містичним, наважуся вжити слова — священним» [202, с. 274]. Ще одне «уречевлення» знаку пов’язане з Гамарським, якого анонімний рецензент порівнює з «телеграфістом Ять». Цей персонаж А. Чехова увіходить у письмо як «уречевлений» знак, який *чинить*, замикаючи Гамарського у фізичній реальності: « — Ага, телеграфіст Ять!.. Здавалось, б’ють обухом — цією важкою, безглуздою фразою... І майнуло в голові: — Пропав! І відчув тоді Гамарський, що нема вже повороту, і був один якийсь безвихідний тупик» [193, с. 197]. Цей тупик, який ущільнюється у троїстому повторюванні, ненадовго слабшає, коли Мар’яна заходить у кімнату до професора. Вже згадувану відкритість до смерти та «запах слова», який *чинить*, помітно також в «Елегії» (1924). Однак у цьому випадку «запах слова» іронічний. Слово *радість*, зринаючи в думці старого газетяра, утілюється авдіально та множитья: «І він подумав тоді: про радість. — Радість! І урочисто залунало про кварталах: — Радість!» [193, с. 199]. Далі це слово набуває

творчої сили: «І тоді було, як мигдальні потоки під ударом весняного весла» [193, с. 199]. Хоча «це була ілюзія», однак вона повноправно увиходить у дійсність, розглиблюючи її та стаючи самим *життям* старого газетяра.

У «Вступній новелі» оповідач міркує: «Вони мають рацію: весь я в лабетах пільняківщини та інших серапіонових братів». «Серапіонові брати» — це збірка оповідань німецького романтика Ернста Теодора Амадея Гофмана та літературне угруповання, яке існувало в Санкт-Петербурзі у 1921–1929 роках, яке було названо за Гофмановими оповіданнями. Його учасники шукали «здатність до “зміщення”, яка “миттю перетворює реальність у поетичний сон, а сон — у прозово-марудне життя” [...] (В Шкловський)» [123, с. 382]. Така семантична вервечка важлива, саме тому що ні в «Серапіонових братах», ні в М. Хвильового метафора не функціонує як «знак Літературности» [220, с. 9], але як дієва перетворювана сутність. Якщо в літературному угрупованні мова про перемикання модусів від реальності до сну і навспак, то «запах слова» здатний виповнюватися в конкретні події, домішуватися до реальності, не завжди змінюючи її на марення. Не тотальність вигадки, але мерехтіння уявного серед життя. Наприклад, як на початку «Вступної новели»: «Вчора в “Седі” безумствувала Ужвій, і “Березіль” давав ілюзію екзотичної зливи. А сьогодні над Харковом зупинились табуни південних хмар і йде справжній тропічний дощ — густий, запашний, надзвичайно теплий. Горожани зовсім збожеволіли з такої несподіванки й висипали на вулиці» [193, с. 27]. Відтак екзотичний дощ трансgressує театральну постанову та розливається в реальності, що засвідчує оповідач (М. Хвильовий), Юліян Шпол (Михайло Яловий), Олесь Досвітній, Михайль Семенко та професор Канашкін: «говоримо ми й ловимо язиками краплі теплої тропічної зливи» [193, с. 28].

Синь, як естетична прикметність «романтики вітаїзму», має відбитки в численних образах: враження «від синьої бурі громадянської баталії» [193, с. 30], далечі, всеохопна вода тощо. Відмінність між синявою раннього модернізму та творчістю М. Хвильового полягає в тому, що останній відкриває не лише естетичну глибину, а й концептуальну складову — поступ «азіатського ренесансу». Понад те, синій колір у Хвильового — наслідок сутінків,

описуваних у «Вступній новелі»: «В кімнаті, де я працював, було страшенно тісно (жило багато народу), так що я міг сідати за стіл лише вночі. Саме тому, мабуть, у моїх творах і мжичка» [193, с. 29]. Прикметно, що написаний у березні 1929 року авторський коментар Григорія Епіка до перевидання популярного натовді роману «Без ґрунту» у 1931 році розпочинається так само тіснотою та галасом його комунального мешкання, яку автор прагне підмінити «тропічною зливою», однак, яка набуває не романтиковітаїстичних, але грубих побутово-реалістичних конотацій: «я намагатимуся уявити, що то шумить не примус, а йде безконечна тропічна злива. Я думаю не про ту зливу, яку показав нам талановитий скульптор Кавалерідзе [...] Це безконечна злива чадної “карасинки,” в’їдливий, різкий свист стокової труби в кутку моєї кімнати, злива кухенних і некухенних розмов чотирьох-п’ятьох господиень, які ходять біля своїх примусів, часті вигуки терпкої сварки...» [66, с. xxiii].

У «Вступній новелі» життя оповідача серединне та літературне: «і я пригадую, що 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» [193, с. 30]. Немає дати народження або усвідомлення власної смерті, натомість це «десь у минулих віках» і «аж до Гофманської фантастики» [193, с. 30].

В «Арабесках» автор почасти оприявнює творчий процес, який полягає в постійній мінливості та пошуку: «бо ж яблуні тільки-но зацвітають у садах моєї духмяної фантазії, бо ж переді мною й за мною гори поетичного матеріалу» [193, с. 212]. Вода — метафорична тканина такого тривання, вона сповнює все довкола та протікає в далеке: «Ніч. Весна. Гримить повінь. І тікають мутні води в невідому даль» [193, с. 211]. Власне, плинності води суголосить і ритм письма М. Хвильового: все зроджується і зникає у невідомості: «Люди йдуть і зникають, мов безшумні шуми моїх строкатих аналогій і асоціацій» [193, с. 223]. Однак це не підміна реальності романтичним «поетичним сном», як у «Серапіонових братах», це радикальна відкритість до творення в наближенні до матерії.

В «Арабесках» не оповідають або описують, тут витворюється «вінок із польових дзвоників — з подій: як була, як пройшла, як гриміла, як народжувалася молода епоха» [193, с. 209]. Не «описувати», а «писати» у наближенні до матеріальності: «Я не буду описувати те інше, що, може, когось і цікавить, але мене, навпаки, і ніскільки; не буду описувати так, як писали наші корифеї; я буду писати так, щоб зрідка почути кармазинові дзвони з глухого заріччя» [193, с. 211]. «Писати» уможлиблює не розповідь, але звук «кармазинових дзвонів», не хронологію революції, а невимушеність «вінка із польових дзвоників — з подій» [193, с. 209]. Іншими словами, суб'єкт у письмі не пише про події або речі, він пише подіями та речами. Саме в такий спосіб діє «запах слова», виявляється «духмяна романтика», яка не прийде у твори «корифеїв» або в «стару форму». Суб'єкт у такому письмі перетворюється, уподібнюючись до кожної з подій-квіток. У подібних естетичних мінливостях перебуває середовище: «В кожному шелесті й тремтінні приморської сиротливої флори я відчував напружену боротьбу за майбутнього прекрасного Рафаеля. Вмирала стара форма, як лицарство, як запорожці» [193, с. 218].

Хвора з «Повісти...» так само прагне писати образами, не літописно: «рівне спокійне письмо ніколи не передасть запаху епохи, коли цю епоху пише сучасник. І мої далекі нащадки, витягнувши з архіву ці нерівні рядки, — я вірю! — мислено стиснуть мою руку і скажуть: “воістину ця жінчина уміла любити”» [193, с. 143]. Важливо наголосити, це не пошук довершеної нової форми або жанру, цей жанр завжди буде «химерним», а форма невіддільна від сповнення, тому що «запах слова» миготливий та дієвий у часі, що є наріжним для «безгрунтянства» як творчого принципу. Такою миготливістю наділені також люди, фантазії, літературні коди: «Тоді Стерн, Гоголь, Діккенс, Гофман, Свіфт ідуть теж від мене, і вже маячать їхні романтичні постаті, як голубі диліжанси на шляхах моєї безумної подорожі» [193, с. 223].

В «Арабесках» письмо Товаришки Мари романтичне та запашне. Романтичне, позаяк вона прагне до пережиття естетичних досвідів Персі-Біші Шеллі: «тут такі мислі, наче я не звичайний рядовий лікар, [...] а якийсь Персі-Біші Шеллі, що про нього я мріяла колись у своїй студентській кімнатці. Увечері

я йду до моря, дивлюся в сині краї й думаю: відтіля буря принесла уламки кайори й тіло Шеллі, а тут, на піщаному березі, його наречена вихопила з огню його прекрасне серце» [193, с. 219]. Прикметно, що саме морський обрій наближує Мару до її студентських мрій. Саме у воді перебувають зародки усіх коли-небудь вимріяних та надуманих образів. Письмо западне завдяки морю: «як чудово пахне одвічне море, яка даль за темними виноградниками, що так тривожать мою душу цієї химерної південної ночі» [193, с. 220]. Письмо утримує відкритість, плинну множинність, цього свідомий його суб'єкт, який не має на меті створити завершену історію або твір: «Я ще раз пізнав силу безсмертного слова, і воно перетворилось у мені. І з океану варіацій я випливаю, м'ятежний і радісний, до нових невідомих берегів» [193, с. 223]. Таке перетворення слова всередині «присутності, що мовить» [24, с. 104], оприявнює «пристрасть до образу» [24, с. 20], за М. Бланшо.

Т. Гундорова у статті «Руйнування романтичної метафізики» зіставляла М. Хвильового та М. Пруста: «пошуки втраченого часу стають у Хвильового, як і в Пруста, лейтмотивом часового простору буття» [46, с. 24]. Однак можливо простежити ще одну подібність: обидва письменники свідомі «соціального» в мовах, які їм приналежні і які вони виображають у письмі: «Пруст як письменник сплутує уповні людей з їхньою мовою» [220, с. 62]. У М. Хвильового соціальна тканина присутня в графічних та звуконаслідувальних елементах, авдіальному просторі. Однак наріжним для М. Хвильового є ставання-іншим, це звіряння голосу іншим, наснаження «присутностей, що мовлять» [24, с. 104]. Суб'єкт у письмі звертається до інших як «друг», тим організовуючи особливі «зони сусідкування», прокладаючи літературну «лінію чарівниці» [51], нестримувану силу, яка прямує до *terra incognita* суспільств та реальності. Тим М. Хвильовий здійснює «найбільш людяний літературний акт» [220, с. 64], залишаючи письмо драстично відкритим до взаємопроникнення, солідарності зі світом; це простір, в якому «розплітають та зміцнюють тканину світу» [226, с. 39].

Однак довго утримувати це середохрестя неможливо, чого свідомий М. Хвильовий. «Арабески» закінчуються так: «...А за мною прожектор,

трамвайні ліхтарики, тротуарні світлові плакати й мільйон інших дрібниць. І все це мчить у химерному колі асоціацій і пливе, мов Сатурн у телескопі, коли темна зоряна ніч нависла над обсерваторією і все, що тут, на землі, загубилось у хаосі планетарного руху і тільки ледве-ледве блищить у свідомості» [193, с. 225]. Цей швидкий, інтенсивний блиск у свідомості годі вхопити або зупинити, оповідач в «Арабесках» сам не зупиняється, він свідомий того, що «люди йдуть і зникають, мов безшумні шуми» [193, с. 223]. Це забуття, яке «послабшує онтологічне поле, розпускає петельки, розв'язує, розпушує, розтягує...» [226, с. 39].

Письмо М. Хвильового наснажене матеріальністю, яка досягає усіх п'яти чуттів. Візуальне: графічні виокремлення слів, крапкові рядки, розкиданий на сторінці текст. Дотикальне: фрагментовані тіла, їхні хвороби та метаморфози, матеріальність слів, плетених в арабески. Авдіальне: звуконаслідування, вітри, шумовиння міста та аббревіатур. Насамкінець слово трансгресує, полишаючи дихотомію означник — означуване, залишається лише психотичне уречевлення, «запах слова». Певний біологізм коріниться в особливій метафориці, яка, щонайменше, не становить «кліше, практично повністю розчинене в реальній мові» [220, с. 56]. Щонайбільше, метафори М. Хвильового спонукають суб'єкта в письмі до трансгресії, до змішування тіла, його фрагментів з чуттєво осяжним довкіллям, що було аналізовано вище. Наприкінці цього підрозділу я розгляну авдіальний простір письма М. Хвильового.

Наприклад, звук паровоза, з яким взаємодіє Альоша в «Лілюлі»; або ж роль телефонного зв'язку в «Я (Романтиці)» та «Чумаківській комуні». У «Повісті про санаторійну зону» вдається оприявнити наріжність голосу для письма М. Хвильового. Задля цього я звертаюся до теорії голосу словенського філософа Мл. Долара, почасти ґрунтовану на лаканівському та фрейдівському варіантах психоаналізу. Специфічна природа голосу як психо-фізичного явища також доповнить семантичне поле «безґрунтянства»: адже голос — це те, що має фізичний початок, але одривається від ґрунту-джерела та відлунює

повсюдно: «точка відсутньої основи» [55, с. 83]. Понад те, голос зроджується на хисткому помежів'ї: «це коротке замикання між природою та культурою, між фізіологією і структурою» [55, с. 41], — це простір трансгресії та перехідних явищ.

Перехідним простором є санаторійна зона, в якій пацієнти існують як «зайві та шкідливі» люди. «Повість про санаторійну зону» витворено з двох «безґрунтовних» межових явищ: письма та голосу. Хвора пише щоденник та повість; вона міркує про власне письмо та його доречність у стосунку до наступних поколінь, її статі, історичних подій. Хлоня пише «патетичні новели», анарх та Карно пишуть листи, Карно також викарбовує на столі деструктивну для Майї фразу. Зрештою, Карно — *metteur en pages*, укладач сторінок книжки та рядків. Сестра Катря, хоча й не витворює письмо, але все одно причетна до Логосу, тим що мріє про «мисль» та читає філософські праці Шпенглера, Бергсона, Маркса, Гегеля, Канта. По той бік Логосу є голоси та звуки: «негарні смішки» або регіт Майї, хіхікання дідка, крики, гигикання санаторійного дурня або ж анонімні крики. Також пацієнтів кликає дзвоник або «удар в мідь», сповіщаючи про розклад. Це перша динаміка: від логосу до голосу і навспак. Мл. Долар вважає, що «перехід від голосу до логосу — це одразу політичний перехід» [55, с. 172]. Зворотний перехід — також політичний та сутнісний, адже в натоді прийдешньому сталінізмі тим паче «голос потрібно було звести до якомога меншої величини», яка могла би бути контрольованою [55, с. 169]. Згадаймо, що Майїне « — О-о-о! ... стривожило медичний персонал. Прибігла сестра і одразу ж накинулась» [194, с. 59], тобто дисциплінарний апарат гостро реагує на нерегламентований голос.

Варто зазначити, що в інших творах М. Хвильового соціальне та політичне також співприсутні у звуковому просторі, де слова полишають власні значення. Письменник перетворює аббревіатури в запашні слова, себто *уречевлює*, вживлюючи їх у письмо. Ілюстративним прикладом тут буде «губ-трамот!» в «Редакторі Карку». Загалом, ця аббревіатура імовірно стосується «Губернського транспортно-моторизованного відділу», «це слово фігурувало в тогочасному міському фольклорі» [194, с. 307]. Фольклор — це усна культура,

яка не перетворювана в Логос, саме у такому «неперетворюваному» вигляді вона увіходить у письмо М. Хвильового.

Авідальний простір твору має також іншу динаміку: від галасу до тиші, тобто від життя до смерті. Перший розділ повісти починається голосом: «Над сторожкою тишею санаторійного закутка метнувся молодий голос і — пропав. Але дзвінкий відголосок, затихаючи за дальніми осоками, ще довго стояв над рікою. — Ма-а-айє! — гукали безгранні простори» [194, с. 49]. «Молодий голос» суголосить «димку молодої інсуреції» [194, с. 106], яка кілька разів зринатиме у свідомості анарха. У листі Карно писав, що Майя — ілюзія, відтак почасти саме ілюзією гукає хтось довкола санаторійної зони. Натомість всередині зони інший галас: ці репліки не починаються з тире всі вони, не залапковані та не розділені абзацами, утворюють особливо голосну щільну плинність, якої неможливо досягти звичною стратегією передання слів персонажів. Крізь письмо як плинність, а не окремими сегментованими репліками, промовляють ці голоси, оприявнюючи соціальну тканину. Загалом, авдіальний простір зони наповнений не лише людськими голосами або дисциплінарним дзвоником, тут безліч звуків: «дзвенів лікарів сêter», звук «мотору електричної станції», «дівочий спів», «на поселках гавкають собаки», «звуки “катеринки”», шумовиння дерев та води тощо. Прикметно, що природні звуки в одному епізоді уподібнені до зброї: «Риплять тачанки дощів, і тріскотять кулемети чвирі» [194, с. 80].

Мл. Долар припускає, що «голос подібний до голого життя, він є чимось зовнішнім щодо політичного, тоді як логос є відповідником полісу, суспільного життя, що керується законами і загальним благом» [55, с. 153]. Таким «голим життям» є крик дурня, який чують персонажі, саме Майя ототожнює його крик із життям: «Якщо хочете знати, так кричить саме життя!» [194, с. 59]. У цьому крику немає повідомлення, він нічого не говорить, відповідно дурень перебуває поза «полісом» соціалістичного штибу і часто поза межами санаторійної зони. Дурня та Карно можна розглянути як двох екстремумних суб'єктів санаторійної зони. Адже Карно, укладаючи сторінки, «допомагає здійснитися об'єктивному та науково вставновленому курсу історії» [55, с. 169], зсередини регулює

порядок у зоні, діючи «не від власного імені». За Мл. Доларом, такий суб'єкт «не законодавець, а простий секретар» [55, с. 169].

Натомість крик дурня перебуває по той бік мови — «нерозбірлива досимволічна маніфестація голосу» [55, с. 43], яка становить собою «чистий процес висловлювання» [55, с. 44] та заклику до Іншого. Крик дурня звернутий до когось, однак, здається, його функція полягає в заповненні простору, а не у віднайденні того, хто відповість: «І тоді ж раптом тишу розірвав химерний крик: то кричав десь за сіновалом санаторійний дурень» [194, с. 75]. Прикметно, що сам анарх знаходить спільність з санаторійним дурнем: «в нім він [анарх] находив надто близькі йому рисочки і цілковите заспокоєння» [194, с. 91]. У шостому розділі, де лунає крик, він сплетений також із «докучливою фразою: “— Хе... Хе... Тавонарола!”» [194, с. 75], яку промовляє дідок. Голос дідка містить сміх та оклик на ім'я, дідок завжди поруч і завжди «хихікає»: це голос, який «намагається досягнути іншого, спровокувати його, звабити, вблагати: він робить припущення щодо бажання іншого» [55, с. 44], а саме бути Джироламо Савонаролою. Ця фраза дідка уплітається в одну з розмов анарха та метранпажа, що сигналізує про певну спільність мовлення метранпажа та гигикання «як іншого логосу як його радикальної альтерности» [55, с. 77]. Альтерність втілена в гигиканні, тобто у сміхові, парадоксальному явищі, водночас досимволічному і такому, що є надмірністю в стосунку до символічного [55, с. 45]. У такому помежів'ї перебуває й «негарний смішок» Майї, який повсякчас приводить анарха до думки про Карно: «тихий негарний смішок, і цей смішок викликав — ні з того, ні з сього — образ метранпажа» [194, с. 86]. На відміну від нав'язливого і повторюваного гигикання дідка смішок Майї, хоч і «негарний», міниться та розпорошується: «Майя так голосно реготала, що здавалось — дзвенять всі перевали, весь ліс, усі бур'яни, всі зелені дороги. Відголоски її реготу метушились і тікали» [194, с. 57]. Анарх здатний відчувати відтінки цього реготу: «Щось надломлене, ледве помітне, забігало вперед і плуталось в міцних нотах реготу» [194, с. 58].

Сестра Катря помітно контрастує з вітальністю голосу Майї: «голос її ніколи не підносився на вищі нотки» [194, с. 62]. Як було зазначено вище, вона

перебуває не так у житті, як у розумових пошуках «людської природи»: «я за ніч поглинула мало не триста сторінок» [194, с. 95]. Двох персонажок можна протиставити як голос біологічного життя та внутрішнього знання, мислення. Понад те, у четвертому та п'ятому розділах відбуваються дві розмови: спочатку анарх говорить з сестрою Катрею та утверджує «волю до смерти», потому анарх говорить з Майєю, і в цій розмові превалює «потяг до coitus'a». Власне, «волею до смерти» переймається насамперед анарх. Здається, це його відповідь на пошуки людської природи, однак сестра Катря не згоджується з цим. Персонажка перебуває на власному помежів'ї: «вона вся в майбутньому. Але, з другого боку, вона не хоче залишати землю і її хресні муки» [194, с. 105]. Цей розлам посилюється з неможливістю виїхати з санаторійної зони, смертями Хлоні та анарха.

Анарх опиняється поміж двома екстремумами: «волею до смерти» та «криком життя». Іноді анарха огортає життя, тоді авдіальний простір навколо нього жвавий та сповнений, йому вдається відкидати думки про Карно, один із таких епізодів збудження супроводжуваний музикою: «Анарх пізнав приплив гарячої крові і, коли в залі раптом ударив хтось по клавішах, коли, спотикаючись, побігла музика легкої шансонетки й наздогнала його, він чітко пішов уперед» [194, с. 84]. Наснага до життя зберігається в сміхові Майї та крикові дурня. Під кінець голос дурня звучить все далі від зони. Майя також міниться: «раптом перестала сміятись своїм тихим смішком, і в ній анарх став помічати якусь різку перемену» [194, с. 97]; «Її не пізнавали. Вона схудла, змарніла» [194, с. 113]. Ретроспективно для анарха «негарний смішок» дівчини виявляється конче потрібним: «йому зараз до болю захотілось почути її дзвінкий голос. І коли анарх згадав, що вона тепер зовсім не та, що він, можливо, її тепер такою, як вона була на початку літа, ніколи вже не побачить, йому здалося: він загубив щось неможливо коштовне» [194, с. 125]. Далі в анархові та Майї починає уповні переважати «воля до смерти». Однак зважаючи на те, що персонажка початково була таємною чекісткою, вона одразу містила і власну альтерність: чека як «воля до смерти» та життя як «потяг до coitus'a», тиша та сміх.

Німоту спричиняє Карно. Доречно звернутися до розрізнення жіночого (емансипаторного) та Батькового (фалоцентричного) голосів Мл. Долара: «Чи є голос Батька чимось цілковито відмінним від фемінного голосу? [...] вони є одним і тим самим; що не існує двох голосів, а є лише один голос-об'єкт, який розколює і закриває розкол в іншому» [55, с. 82]. Карно асоційований в анарха саме з покаранням батька. Зрештою, «негарний смішок» Майї викликає образ Карно, утримує життя анарха і є цим «голосом-об'єктом». Мл. Долар підсумовує: «Маскулінна і фемінна позиції є, відтак, двома способами дати раду одній і тій самій неможливості» [55, с. 83]. Неможливість — це «точка відсутньої основи Закону» [55, с. 83], адже ні Майя, тому що її приналежність до влади амбівалентна, ні сестра Катря, тому що вона не впливає на відносини влади серед пацієнтів, ні Карно, тому що він має друга з города, не стають кінцевими точками Закону для анарха. Загалом, санаторійну зону можна вважати дещо анархічною у власній структури.

3. Фройд обґрунтовував: «Ми схильні зробити висновок, що потяги до смерті є за своєю природою німими і що гамір життя походить переважно від Еросу» [55, с. 186]. Саме так співіснують Майя та Карно у свідомості анарха. Його психічне тіло помережане їхніми голосами: «тиша потягу до смерті є супровідною мовчазною тінню гамору життя, його зворотним боком» [55, с. 186]. Варто наголосити саме на матеріальних початках ускладнень істерії анарха, йдучи за Фройдовим твердженням: «Фантазії виникають з речей які ми чуємо...» [55, с. 192], тобто саме авдіальний простір спричиняє одірваність од ґрунту. Анархове психічне життя містить відбитки патетики Хлоні, тихих розмов з сестрою Катрею, сміху Майї, гикання дідка, крику санаторійного дурня. Викликане голосами «царство фантомів» анарха німує: «царство фантомів, але тихих, задушевних, і вони не тривожили його» [194, с. 138], що уповні відповідає «тиші потягу до смерті». Все навколо застигає: «мовчить небо», «комиш якимось надзвичайно сторожко мовчав» [194, с. 140]. Однак кульмінаційно, коли помер Хлоня і фантоми заступають свідомість анарха, «всю ніч дзвеніли осінні води в ринвах» [194, с. 138]. Анарх байдужий до шумовиння навколо, спраглий води, яка, зрештою, його поглинає. Останній розділ, в якому

персонаж помирає, починається також авдіально: «На далеких бойнях ревів віл, і рев був тягучий і тривожний» [194, с. 137]. Прикметно, що раніше Карно порівнював санаторійного дурня з волом.

Як було зазначено вище, думка про Карно унеможлиблює «рожеві перспективи» анарха, знерухомлює життя персонажа: «він почував себе безсилим і розбитим» [194, с. 104]. Наявні дві варіації розвитку цієї тиші поміж персонажами. По-перше, між ними панує домовленість не говорити, навіть живучи в одній кімнаті. Згадаймо тезу Мл. Долара, однак розширено: «Перехід від голосу до логосу — це одразу політичний перехід, який [...] передбачає повторне виникнення голосу посеред політичного» [55, с. 172]. Від цього новоутвореного голосу відмовляється анарх, його натомість продукує Карно. Наприклад, коли на сіновалі метранпаж безкінечно говорить, анарх знає, «що всю цю тираду спеціально для нього призначено» [194, с. 104]. По-друге, особливої ваги набуває розмова Карно та анарха в шістнадцятому розділі, яка повертає до думки про трагедійного героя та його етики. На поставлене кілька разів питання «Чого ж ви мовчали?» анарх відповідає «Тому що треба мовчати!» [194, с. 127]. Відтак, якщо припустити, що голос Карно — це голос Закону, то анарх мав би безумовно відповісти на нього, підпорядкувавшись. У питанні приховані поклик Закону та вимога визнати власну слабкість, однак анархова відповідь не доречна щодо ситуації: «Тому що треба мовчати!». Тут немає раціональної причинності, лише внутрішні логіки письма та голосу, які чинять опір механізмам влади, саме тому анарх означає себе як «безгрунтового романтика».

Ж. Лакан розширює відповідь Антігони, завершуючи: «Лад, який ви мені нав'язували, я вважаю за ніщо, адже для мене, в будь-якому випадку, брат мій залишиться моїм братом» [268, с. 278]. Так само можливо розгорнути анархові слова: «Лад, який ви мені нав'язували, я вважаю за ніщо, адже для мене, в будь-якому випадку, голос Майї залишиться голосом Майї — “молодим голосом”, “димком молоді інсурекції”» [194, с. 106]. Голос анарха можна розглядати як такий, що лишається «без ґрунту», оминаючи «усі дискурсивні аргументи», а, отже, втрапляє в етику трагедійного. У такому прочитанні М. Хвильового стає

послідовним твердження В. Юринця про твори письменника як «позаісторичної людської стихії» [212, с. 256]. Голос анарха «походить з-поза меж логосу» [55, с. 125], тим розкриває етичний вимір «романтики вітаїзму».

Висновки до другого розділу

«Безґрунтянство» діє як творчий принцип у письмі М. Хвильового, який має також емансипаторний потенціал серед механізмів влади. За М. Фуко, організоване поле відносин влади уможливорює так само й множинність опорів та зісковзувань. Так аналіз процесу інтерпеляції в новелі «Я (Романтика)» вказує на неможливість одиничного та остаточного підпорядкування «я», його ґрунтістства в символічному порядку та набуття суб'єктності як «главковерха», чекіста. «Я» зберігає ризик не впізнати поклик Іншого, втрапити в уявне і залишатися на помежів'ї *чекіст — людина*. У «Повісті про санаторійну зону», на перший погляд, у дисциплінарній інституції, відносини влади вплітаються в соціальну тканину, де метранпаж Карно ускладнює їх навколо себе, проте не є самою владою, лише передавачем її технік. Зрештою, у просторі листування анарха та Карно оприявнюється їхні спорідненість і двійництво, де Карно, вияв тривожної чужості анарха, долає межі його свідомості, проникає в уявне і займає там позицію батька. У новелі «Лілюлі» руйнується більшовицький історичний детермінізм, а життя та письмо лишаються *одірваними*, уникаючи наперед визначеної завершеності в комуністичному майбутньому. Зрештою, код революції, зокрібна Французької революції, уможливорює транспозицію в уявне суб'єкта в письмі, що сприяє утриваленню політичної події, розгортанню естетичних потенцій та зустрічей з іншим, що відкриває простір етичної дії. У пореволюційному просторі для багатьох персонажів М. Хвильового постає етичне питання, в який спосіб утривалити «процес істини», розрив політичних та суспільних конвенцій під час революції. Етичний вимір «безґрунтянства» протистоїть детермінізму та жорстокості механізмів влади, розгортається в особливому інтерсуб'єктивному просторі письма.

Інтерсуб'єктивний простір письма розгортається також у потравмованих взаєминах статей, що було проаналізовано в другому підрозділі, тим розгорнуто

та нюансовано тезу С. Павличко: «Чоловіки й жінки в цій прозі пов'язані ненормальними, божевільними стосунками» [151, с. 271]. Причиною цього стали змінені сексуальні та гендерні динаміки внаслідок Першої світової війни та революційних подій 1917–1921 років. У випадку українських письменників Гн. Михайличенка, Н. Романович-Ткаченко, М. Хвильового взаємини статей оминають «ґрунтівство» патріархального перерозподілу влади та ідентифікацій. Можна говорити про гендерний аспект «безґрунтянства», який полягає у творенні альтернативної дії чоловічого та жіночого, незгоді на фалоцентричну владу. Персонаж М. Хвильового часто виснажений революційними подіями, не спроможний долучитися до владних динамік у створюваному соціалістичному суспільстві, він солідаризується не так з суб'єктами влади, як з персонажками, вони опиняються поруч, поділяють меланхолію за втраченим світом революційного виру та тривогу від зустрічі з «символом федеративного міщанства» [193, с. 122]. Голос оповіді часто звірений жіночому, це стає порятунком для «безґрунтовних романтиків», учасників революції, які опинилися на буттєвому та суспільному маргінесі, де переважають потяги до насильства та смерті. Така ситуація кардинально відрізняється від, наприклад, творів англійської літератури, у яких чоловіки переважно одразу відновлювали владу над жінками опісля суспільних потрясінь. Жіноче стає однією з важливих стратегій «безґрунтянства» кількома способами: по-перше, перетин із емансипаторним потенціалом революційних подій; по-друге, вивільнена жіноча сексуальність та еротизм, який діє як стратегія влади, яка підважує саму себе; по-третє, інтелектуальні пошуки, які стають свідченням волі та утриманням агентности. Зрештою, «безґрунтовні романтики» лаштують два екстремумні міжособистісні простори: по-перше, утопійний зв'язок рівності, який перевершує тілесний потяг та словесну комунікацію, він ґрунтується на солідарності; по-друге, деструктивний зв'язок поруйнованої чуттєвості через травму та втрату.

«Романтика вітаїзму» — етико-естетична варіація «безґрунтянства». Її особливість полягає, по-перше, в досвіді смерті, який має відбитки в житті та письмі, наснажує ставання персонажів. У письмі М. Хвильового проаналізовано

кілька модусів стосунку до смерті: «добровільна смерть» як знищення творів та самогубство; тривання у смерті, в яке заступає Мар'яна з «Заулку»; та «стосунки свободи зі смертю» [24, с. 82], які полягають у взаємопроникному творенні письма смертю, зовнішнім світом та уявою. По-друге, «романтика вітаїзму» разом із політичною подією революції визначає етичні керунки «безґрунтовних романтиків», зосібна анарха з «Повісти про санаторійну зону». Трагедійна дія етичного штибу розгортається в авдіальному просторі, де тривають різні «присутності, що мовлять» [24, с. 104]. У «Повісті про санаторійну зону» проаналізовано голос як психо-фізичне явище, його складні переплетіння з логосом та владою і також сміх, який підриває дію механізмів влади зсередини. Простір «санаторійної зони» визначений двома авдіальними екстремумами: тиша та галас, які в психоаналітичній перспективі відповідають німотному потягу до смерті та галасу життя.

Загалом, берґсонівська «нескінченна творчість» уможливлена в Хвильового після досвіду «крови» та «потворного світу й людини» [202, с. 277]. Естетично «романтика вітаїзму» оприявнюється, найперше, просторово та циклічно у змішуванні далекого та близького, романтичного та матеріально осяжного, людини та її середовища, що було зокрема проаналізовано в новелі «Елегія». Стратегією образотворення стає «запах слова», що полягає в психотичному уречевленні знака, яке Ю. Крістева витлумачує як семіотику тривожної чужості. Зосібна уявне та дійсність змішується у «Вступній новелі», де тропічна злива з театральної постановки долає межі сцени та переливається на вулиці Харкова. Загалом, вода та синь виявляються образними домінантами «романтики вітаїзму». В «Арабесках» оприявнюється творча стратегія, яка полягає не у творенні оповіді про події та речі, але в писанні подіями та речами. У такому письмі «присутності, що мовлять» [24, с. 104], перебувають у повсячасному взаємопроникному ставанні одне одним та світом довкола, як, наприклад, у випадку Товаришки Мари з «Арабесок».

РОЗДІЛ 3. «БЕЗГРУНТЯНСТВО» В ПИСЬМІ В. ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА

3.1. Філософські та естетичні засади «розумового вагабондизму» в романі «Без ґрунту» В. Домонтовича

У цьому підрозділі означено філософські та естетичні засновки принципу «розумового вагабондизму» як варіації «безґрунтянства» у романі «Без ґрунту». «Розумовий вагабондизм» — це спроможність подорожувати уявою, пам'яттю та сприймати дійсність через культурні коди, тим убезпечувати інтелектуальну й естетичну свободу. «Ідеологічне бродяжництво», поняття, яке також зустрічається в романі у стосунку до головного персонажа Ростислава Михайловича, полягає у спроможності вислизати з-під владних механізмів, оприявнювати відносність істин та відкидати метафізичне Єдине, філософську категорію та спосіб мислення. «Безґрунтянство» в письмі В. Домонтовича досліджувано в його філософсько-естетичних, докільлевих, гендерних аспектах як утверджувальний принцип існування та мислення.

Варязька церква сюжетно зумовлює подорож персонажа як консультанта Комітету охорони пам'яток старовини й мистецтва до Катеринослава, аби взяти участь у нарадах щодо перетворення церкви у «музейний заповідник», філіал Художнього музею [57, с. 135]. Степан Линник, архітектор церкви та автор її мозаїк, був вчителем Ростислава Михайловича. Останній усвідомлює релігійну та мистецьку цінність церкви, ризики її передачі Комунгоспу та перетворення у склад, однак не турбується обов'язковостями цієї справи протягом усього твору. Перипетії розгортаються у його внутрішньому просторі, де повсякчас повертається з пам'яті Линник та зберігається естетична чутливість до його творів. Ці інтеріоризовані роздуми залишаються невидимими для інших персонажів; стосунки з ними опосередковані установами, нарадами та загрозливою всепрозорістю, яку відчуває Ростислав Михайлович, коли в його катеринославській готельній кімнаті збираються колеги та висловлюють власні погляди на архітектурні канони та індустріалізаційні виверти недалекого майбутнього. Дія роману відбувається, коли триває будівництво Дніпрельстану

та довколишніх заводів. «Жили без Дніпрельстану, проживемо без нього й далі», — таку думку висловлює «запорізький дід» Петро Півень [57, с. 58] на протигагу Станиславу Бирському, який оповідає про комунальні житла майбутнього. Ростислав Михайлович відчуває, що «усі ж ці сьогоднішні промови й заяви записані будуть на відповідному місці в книгу живота мого!» [57, с. 56]. Переляк та дискомфорт виявляються фізіологічно: «Я нервуюсь. Я то підводжусь, то сідаю, то витягаю з кишені носову хустку, то знов ховаю її» [57, с. 56].

Коли настає черга висловитися Ростиславу Михайловичу, його слова позбавлені ідеологічного ґрунту та цілісности, яку він міг би перейняти в колег поруч. Водночас персонаж не може не говорити, тому засвідчує власну присутність, розчиняючись у говорінні: «Я обминаю гострі кути, я уникаю темряви — й тіней» [57, с. 59]. Він артикулює, вочевидь, безпечну позицію: він засуджує «несмак архітектури, спотвореної буржуазією», та капіталізм як «виродження» [57, с. 59]. Однак у цьому потоці слів він досі не відчуває безпеки: «Я стою на піску, і вода струмного потоку вирує, стремить, рине повз мене, рве, вириває, вириває з-під ніг у мене пісок» [57, с. 59]. Ця інтросекція ословленої назовні відповіді може бути означена як «під-розмова» (Н. Саррот), в якій інтенсивно працює уявне. Таке інтроспективне розглиблення промови свідчить про одірваність від дійсности, в якій відбувається дискусія, від полишеної позиції, до якої персонаж має пристати як співробітник офіційної установи, та, зрештою, від співрозмовників, невід'ємних від власних ідеологічних переконань. Ростислав Михайлович зумисне чи мимоволі уникатиме офіційних нарад, на яких визначатиметься доля Варязької церкви, і навіть коли ступатиме на поріг, змінюватиме рішення та тікатиме через ідеологічний тиск, керуючись бажанням або випадком. Власне, так персонаж позбувається «духу тяжкості» та набуває легкості, як заповідав Фр. Ніцше. Для глибшого розуміння не тільки Ростислава Михайловича, але й для наріжних смисленневих розгортань «розумового вагабондизму» варто залучити деякі концепти німецького філософа, адже він безпосередньо порушує питання

сталости істини, смерти Бога та генези творення, які так само порушено в романі.

У «Так казав Заратустра» Фр. Ніцше характеризує «дух тяжкості»: «він серйозний, ґрунтовний, глибокий, урочистий»; «завдяки ньому все падає вниз» [142, с. 40]. Установчі збори та обов'язки Ростислава Михайловича просякнуті «духом тяжкості», який уповні відчуває та приймає персонаж Іван Васильович Ґуля. Ростислав Михайлович з іронічною дистанцією спостерігає за цим: «Він страждав. Пригноблений свідомістю своєї відповідальності перед людством, перед історією, перед Комітетом охорони пам'яток старовини» [57, с. 48]. Спершу, здається, що Ґуля відчуває суто екзистенціалістську відповідальність перед іншим, яку обґрунтовував Жан-Поль Сартр: «кожний проєкт, яким би він індивідуальним не був, має універсальну значущість» [278, с. 57]; «як тільки починається дія, я зобов'язаний бажати із моєю свободою свободи інших» [278, с. 59]. Однак у кінці 1920-тих, на початку 1930-тих років свобода та дія без приписів унеможливорювалася. Ґуля — органічний у репресивній суспільно-політичній ситуації, тому що закорінений у неволі: «Він здібний був сприймати лише непохитні істини, величні, громіздкі, важкі, вилляті з чавуну...» [57, с. 42]; він потребує «золотолітерного напису на фронтоні», який переконає, «що ця істина заслуговує на пошану» [57, с. 42]. Іронія оповідача увиразнює «дух тяжкості», який панує в Ґулі попри загальну мінливість, антитетичність поведінки та навіть його доктрину — «мистецтво над усе» [57, с. 43]. Така зашкарублість присутня і в деяких інших знайомих Ростислава Михайловича, як Півень та його колега Данило Йванович: корінячись в *грунті* ідеї «білою глиною мазаної хати», вони заперечують будь-які новації: наприклад, перекручують ім'я французького архітектора Ле Корбюзьє («Маркузьє, Кармузьє, Баркузьє» [57, с. 57]). Попри очевидно обмежені думки дідів Ростислав Михайлович міркує, що вони «переживають трагічне в його рафінованому, чистому вигляді» [57, с. 52], адже не можуть не бачити зсуви традицій та усталеностей у небуття. Почасти те саме переживає персонаж, про що буде мова пізніше. Промови Бирського про архітектуру майбутнього з комунальним житлом та видаленими приватними просторами виглядають

комічно та виключно: Бирський не втримується на п'єдесталі прогресу, його задум хиткий та минулий, це очевидно з реакцій «старих запорожців» [57, с. 56] та подальшій долі Бирського у 1930-тих роках.

Натомість Ростислав Михайлович прямує до легкості: вже в наступному епізоді, коли ідеологічні розмисли, скупчені в готельній кімнаті, припиняють тиснути, він заходить до ресторану та в необов'язковості, невимушеності починає міркувати про мистецтво перед Гулею. Ці міркування, такі жадані на засіданнях, там ніколи не справдяться, адже персонаж мислить винятково поза інституціями. Його історико-культурні екскурси ословлюються та можуть тривати кілька розділів: наприклад, коли на схилі Дніпра перед нарадою він міркує про Линника та Варязьку церкву. Його свідомість збуває тяжкість, коли «віддається плину несталих думок» [57, с. 77], часопростір персонажа, відтак усього роману, утривалений завдяки активній роботі уявного: «Я пересуваю грані. Я одкриваю нові межі. Я пізнаю чужі обрії далеких відстаней. В моїй уяві постають образи тисячоліть» [57, с. 77]. Ю. Крістева зазначала, що «в уявному час йде не так як у слові... Це хитрий час, який становить собою позачасовість несвідомого, виснажливі повтори вічного повернення» [266, 110]. У подібний час потрапляє Ростислав Михайлович, тим одривається від поточного пейзажу та поринає в похмурий Санкт-Петербург часів навчання в Линника.

Коли Заратустра вчить легкості, перш за все, він вчить так: «спершу полюбіть самого себе. Полюбіть великою любов'ю, полюбіть великою зневагою» [150, с. 169], подібно міркує Ростислав Михайлович: «Ніколи й ні в чому не треба зраджувати себе, вище над усе слід ставити власну примху» [57, с. 110]. Ця примха, неабияка повага до бажання, поєднана з неможливістю визначити ґрунт цього бажання, тому що його визначає випадок або ж потреба не бути обґрунтованим, не мати причиново-наслідкової вервечки. Ростислав Михайлович поривається до легкості, не перетворюючись уповні на птаху та не народжуючи зірку, як Ніцшевий Заратустра, однак він повсякчас скидає з плечей ґрунтовність, адже, зрештою, потреба бігти від нудьги та нестерпної обов'язковості стає нагальною, так що він все частіше віддається бажанню та випадку. Раптове «бажання мандрів» [57, с. 34] спонукає персонажа пристати на

пропозицію робочої подорожі. Про вищість бажання він міркує: «Я завжди понад усе цінив примхливу химерність бажання» [57, с. 110].

Розгортається й «ідеологічне бродяжництво» Ростислава Михайловича: «Я відчуваю якусь дивну ненасичувану жадобу, поринаючи у відмінність істин» [57, с. 107]. У такий спосіб в «ідеологічному бродяжництві» відлунує Заратустрова огида до Єдиного, яка уповні суголосила зроджуваній філософії підозри на зламі століть. Наріжними для персонажа є такі Ніцшеві рядки: «Злим і ворожим для людини називаю я це вчення про єдиного, досконалого, незворушного, самовдоволеного й неминущого!» [150, с. 84]. Власне, у пануванні Єдиного полягає дух тяжкості, якому протиставлено легкість, бажання та випадок.

Легкість Ростислава Михайловича дозволяє вислизати з-під примусу та ґрунтовностей інших, грати в мінливості, відкидаючи обов'язки. Наприклад, подібна гра присутня в одному з передостанніх розділів, в якому відбувається розмова Гулі та Ростислава Михайловича про релігію. Сюжетно діалог зроджений знову-таки його примхою «іронізувати, внести неспокій в цю Гулеву певність» [57, с. 194]: він оголює зашкарублу опінію, в яку свято вірить Гуля. Ростислав Михайлович виголошує: «Договорімо до кінця те, що треба договорити. Відмовмося від нашої інтелігентської звички завжди спинятися на півдорозі і ніколи не доходити краю. [...] Майте мужність визнати, що немає половинних істин. Істина одна й суцільна» [57, с. 195]. Висловлена теза суперечить «ідеологічному бродяжництву» самого персонажа, проте акт висловлювання уповні послідовний. Варто розгорнути цей епізод у перспективі багат шаровості персонажа, в якому діалогізовані різні часові відтинки: сюжетний час, час написання роману та час, коли В. Домонтович редагує фінально текст. Ростислав Михайлович убирає тугу помежів'я 1920-1930-тих років та екзистенціалістську непевність у післявоєнній Європі, коли катастрофа тоталітарних суспільств стала доказом безглуздості непідважуваних ідей та якостей. Два хронологічні відтини, які вкладаються в Ростислава Михайловича, можна схарактеризувати так: кінець 1920-тих та 1930-ті роки — світ, в якому людина залишається у нестерпності буття; друга половина 1940-х років — світ,

в якому людина в еміграції збуває дух тяжкості та бере відповідальність за власну екзистенцію. В обидвох завитках ціновані «умоглядна» або дійсна подорож, випадок; остаточно відкидається глибина метафізичного та Єдиного: «— Жадної філософії. Ніякої достоєвщини» [57, с. 198]. Зшитки «відтінків епох, які круто відрізняються один від одного» [164, с. 915] складають роман «Без ґрунту» і його персонажів.

Вище було проаналізовано примху та легкість у необов'язковості, огиду до Єдиного. Нерозривно з ними пов'язаний випадок. Хоча Ростислав Михайлович заперечує випадковість зустрічі з Ларисою, проте саме під «небом випадковості» [238, с. 26] відбувається його творчий акт, коли він умоглядно творить музичну фразу, так що впізнає досі не знану Ларису. Акт творення можливий у невимушеності гри: «Вміти потверджувати випадковість — вміти грати» [238, с. 26]. Лариса та Ростислав Михайлович міркують про випадковість зустрічі, однак по-різному: для Лариси це збіг обставин, який стався без її волі та неминуче занурив у закоханість; для Ростислава Михайловича збіг обставин був допоміжним етапом для того, аби у випадку стався акт творення — розглиблення миті, Прустове «віднайдення часу»; аби у світі сталася музика з його волі. Потвердження випадку волею — це також і творення, за Фр. Ніцше: «всіляке “було” — це уламок, загадка, моторошний випадок, аж поки творча воля додасть: “Але цього хотіла я! Цього й хотітиму!”» [150, с. 140]. Ростислав Михайлович інтроспективно розгортає творчу волю та ставання музичної фрази: «з порізнених звуків і окремих тактів виростає в мені й довкола мене» [57, с. 113]. Це акт творення, в якому стається зустріч діонісівського та аполлонівського. За Фр. Ніцше, музика, як діонісівський початок трагедії, дає певність у «знанні про єдність усього сущого» [148, с. 96] та існуванні позаіндивідуального міту, тривко пов'язаного з довкіллям. Саме тут можлива зустріч композитора Шиманівського, автора Другої симфонії, та Ростислава Михайловича — у позачасі мистецтва. Послідовним є випадання персонажа з фізичної реальності, коли він грає мелодію в оселі Лариси та розчиняється в

музиці: «Реальність було знищено. [...] Світ обернувся в музику. Була музика, була музична, слухова абстракція світу» [57, с. 126].

Музика та ставання наріжні для деяких інших творів В. Домонтовича. У «Спразі музики» ідея оштучнення природи та людини набуває повсюдності: Р. М. Рільке прагне збути матеріальність власного тіла та розчинитись у музиці, яка видається найбільш самодостатнім прихистком. Так й Іполіт Варецький більше «повірів хрустальній чистоті напруженого дзвінкого альта» Зини [58, с. 42], ніж її словам. У «Дівчині з ведмедиком» також знаходимо «серафічну прозорість повітря» [58, с. 81], яка ніби стає передвісником свого оприявлення в абстрактній фікції — «Докторі Серафікусі». Комаха також перетворює довкілля на безпредметне мистецтво музики, стаючи його диригентом і «хвилинною втіленістю уявленої музики» [58, с. 257]; у подібний спосіб Тася означає Комаху: «не професор, а музика». Саме в епізодах про зникомість людини в мистецтві оприявнюється діонісівське прагнення до «безперервного потоку феноменів!» [148, с. 88].

Аполлонівське починається там, де з'являється конкретний образ, візуальний або пластичний, наприклад: «Аполлон як бог усіх образотворчих сил — це водночас бог-віщун» [148, с. 45]. Ростислав Михайлович з музики витворює візуальний образ Лариси: «Музичне почуття прокидається разом з зоровим, сполучається з ним, переплітається, перекриває його, опановує ним. Це мелодія, яку я бачу. Це зоровий образ, який я чую» [57, с. 116]. Цікаво, що головний персонаж витворює музичну фразу вдруге опісля композитора Шиманівського, так ніби в Ларисі, як у сховку, завжди була збережена ця симфонія. В. Домонтович актуалізує водночас аполлонівську та діонісівську творчі сили, які стають наслідком його збуття «духу тяжкості».

Довкіллеві сили також залучені до творення музики та впізнавання Лариси: здіймається вітер: «Вихор, зірвавшись, несе з собою степову куряву прибережний пісок, листя й квіти акацій і цілі хвилі пахощів» [57, с. 118]. Міське повітря змішується зі степом та річкою, так що зустріч Лариси та

Ростислава Михайловича відбувається у всеохопності довкілля. Вітер також полонить волосся Лариси та зумовлює її рухи: «висмикує у неї з-під гребеня пасма волосся» [57, с. 118]; «вихор пронісся, вона зводить голову»; «Вона стає боком до вітру й згинає голову» [57, с. 119]. У цьому випадку музика також спричиняється до розчинення: «Уся вона здавалася відсутньою» [57, с. 126]. З певністю персонаж каже: «Вітер розжене хмари!» [57, с. 126], ці слова свідчать про єднання персонажа з мистецькою волею природи, як її розуміли романтики. Туга відступає від персонажа, натомість заступають численні образи сонця, які наріжні в «Так казав Заратустра». Для Фр. Ніцше сонце постає іманентним явищем [254, с. 83], любов'ю до життя та моря як можливості незашореного пізнання, у подібній настроєвості в «Без ґрунту» є такі образи: «соняшний хаос» [57, с. 206], «соняшне божевілля» [57, с. 204], «Я біг соняшною стороною вулиці» [57, с. 173] тощо. Увагу привертає означення «полинного» присмаку вуст Лариси, бо полин, або євшан-зілля, — це рослина, яка тривко асоційована з пам'ятанням. Лариса пов'язана із рідним містом персонажа, але так само з легкістю, випадком та творенням. За допомогою персонажки Ростислав Михайлович віднаходить власний прихисток у творчому «безґрунтянстві». Водночас, здається, зустріч Лариси та Ростислава Михайловича поза Катеринославом навряд чи можлива, адже саме місто є місцем пам'ятання.

Польський композитор Кароль Шимановський має Другу сонату для фортепіано у власному доробку, вона присвячена Наталії Давидовій (дівооче прізвище — Гудим-Левкович). І Лариса Сольська, і Наталія Давидова пов'язані з мистецтвом, адже Лариса — співачка, а Наталія — дослідниця ужиткового народного мистецтва. У 1914 році в Римі Н. Давидова була поруч із К. Шимановським, коли той виконував цю симфонію під час гастролей [97, с. 31]. Можливо, саме відтинок дійсного життя, подорож до Італії, вкладений у світлину, яку бачить Ростислав Михайлович вдома в Лариси: «Берег моря; чорні ланцети кипарисів, скелі, що стали умовним стандартом південної екзотики... Я дивлюсь на просяяну радість її обличчя на маленькій світлині, де вона в білій

парусиновій сукні стоїть над морем» [57, с. 124]. К. Шимановського та Н. Давидову пов'язує також її образ в повісті композитора «Ефеб» (текст вважається втраченим), тривале інтимне листування французькою [280, с. 76], а також багато спільного часу вдома в Н. Давидової в Києві, де К. Шимановський знайомиться з Левом Шестовим, Миколою Бердяєвим, Олександром Екстер та іншими. Н. Давидова дарує К. Шимановському книжку Л. Шестова «Добро у вченні графа Толстого і Фр. Ніцше», постать цього філософа особливо відгукується композитору [97, с. 31]. Вони також проводять час разом у Вербівці на Черкащині, де Н. Давидова та О. Екстер організовують дослідницькі експедиції у пошуках автентичних орнаментів, практик ткацтва та малювання. У 1900 році Н. Давидова започатковує артіль у Вербівці, продовжуючи справу матері Юлії Гудим-Левкович зі збереження української вишивки та способів її створення, тому починає співпрацювати з Художньо-промисловим і науковим музеєм ім. Імператора Ніколая II, директором якого був археолог та мистецтвознавець Микола Біляшівський [97, с. 38], з яким потому тісно співпрацюватиме Данило Щербаківський, про якого мова буде пізніше. Н. Давидова також спілкується з К. Малевичем, який був опосередковано залучений у діяльність артілі як художник. Дійсний чоловік Н. Давидової — Дмитро Львович Давидов був «предводителем дворянства» [97, с. 23], чоловік Лариси — геолог. Образ Лариси Сольської лишається витвором уяви чоловіка-письменника з музики та естетичного враження, лишається голосом; її імовірний прототип, або радше жінка, якій була в дійсності так само присвячена Друга симфонія К. Шимановського, Н. Давидова була мисткинею та дослідницею. Подальша доля Лариси невідома читачеві, персонажка лишається назавжди в Катеринославі. На противагу життя Н. Давидової не було спокійним, вона втрапила в горнила революції, пережила конфіскацію майна (втрачено більшість її власного доробку та мистецької колекції), смерть сина-підлітка, ув'язнення у 1920–1921 роках у ЧК, еміграцію в

Німеччину, потому у Францію, де в Парижі у 1933 році скоїла самогубство [280, с. 77–78].

Цілість Ростислава Михайловича з «ідеологічним бродяжництвом» та примхою мимоволі підважується в статтях В. Петрова другої половини 1940-х роках, які присвячені християнству в сучасності. Ростислав Михайлович міниться в будь-якому висловлюванні; у тому, що любить власну примху та необов'язковість. Ця необов'язковість присутня в «Історіософічних етюдах» В. Петрова: «Новий час виходив з засади необов'язковості істин. Лише те, що необов'язкове, є істинне. Обов'язковості істинного не існує, [не існує] і обов'язкових істин» [164, с. 920]. В. Петров говорить також і про зміни, що він їх спостерігає у повоєнній Європі, а саме як Європа «одвертається від ідей Нового часу. [...] повертається до ідей і принципів, що їх плекало давніше людство, поки воно не стало на ґрунт і позиції механічного раціоналізму. Так накреслюється поворот до християнсько-церковних, конфесіональних основ суспільного життя проти чого протягом століть змагався Новий Час» [165, с. 1611]. Відтак образ Ростислава Михайловича органічний в сучасності В. Петрова 1940-х років, адже релігійне призначення Варязької церкви, імовірно, є непохитним в осерді персонажа. Текст «Християнство і сучасність» закінчується словами: «Не механічна кавзальність, а чудо. Не техніка, а віра Християнський шлях церкви» [165, с. 1613]. У такий спосіб В. Петров означає своє сприйняття релігії як «ірраціонального» шляху, який рятуватиме від механістичности навколо. Прикметно, що до проблематики релігії В. Петров звертається також у текстах «З сучасної релігійної літератури», «З новішої західної філософсько-релігійної та богословської літератури», «З новішої католицької літератури», «Лютер з католицького погляду» та «Християнство, Новий час і сучасність». Зокрема в останньому, він нарікає на Новий Час, який «зневажив метафізику, задля фізики» [165, с. 1652], не зважаючи на те, що метафізика та фізика перебували у тривкій злуці протягом усього розвитку

європейської інтелектуальної думки. «У мистецтві, репрезентованому експресіонізмом, у малярстві Кандинського або Пікассо устійненість ідеологічної функції грає далеко більшу роль, ніж талант мистця, його технічний досвід, вишкіл і професійний традиціоналізм» [164, с. 927], — пише В. Петров в «Історіософічних етюдах». Натомість Ростислав Михайлович тримає дистанцію з будь-якою доктриною, він «безґрунтовний» у множинності контекстів, що зустрілися в ньому. Водночас варто зважити на поняття «трагедійного знання», про яке міркував Фр. Ніцше у «Народженні трагедії з духу музики»: в епоху, коли трагедія знову стає можливою, «трагедійне пізнання» зроджується з потреби в «мистецтві як захисті та засобі зцілення» [148, с. 128]. Для Ростислава Михайловича «розумовий вагабондизм» — це спосіб філософського та естетичного існування, який діє для персонажа «як захист та засіб зцілення» [148, с. 128]. Певність у чуді, хоча й маскована в іронії під час розмови з Гулею, означає це можливе повернення до релігії в повоєнний час.

Ростислав Михайлович опиняється ніби на середохресті історіософічних розмислів В. Петрова та текстуальности власного світу. Адже персонаж здебільшого сприймає дійсність через уявне, схоплюване в естетичних та ідеологічних кодах, засвідчуючи «неможливість жити поза нескінченним текстом» [221, с. 59]. Коли він міркує про малюнки на стінах ресторану перед Гулею, уявляє: «Так, певне, урочисто й поважно слухали учні, десть за часів кватроченто або чінквеченто, в італійських майстернях свого вчителя» [57, с. 62]. Персонаж обертає дійсність у літературну ситуацію, коли вони з Гулею закінчують вечір: «Сцена була цілком у Діккенсовому стилі, і я заснув, почувачи себе правдивим Піквіком, з приємним почуттям оптимістичної віри в майбутнє людства» [57, с. 67].

«Розумовий вагабондизм», «ідеологічне бродяжництво» безпосередньо творять сюжет, адже персонаж відмовляється пристати до будь-якої форми смисло- або світотворення: комунізм та його оптимізм, надмірна відданість роботі в установі, серйозність збереження «білою глиною мазаної хати»

запорізькими дідами; погляд на Варязьку церкву як на винятково мистецьку цінність та музейний простір, або ж суто утилітарний. Іншими словами, Ростислав Михайлович — це повсякчасна подорож світами зчужілих переконань, відмова від обов'язковості істини Іншого, а смисли зроджуються в невимушеній зустрічі його свідомості з мистецтвом.

Естетичні засади «розумового вагабондизму» оприявнювані в аналізі Степана Линника. Хоча Ростислав Михайлович вважав, що від свого вчителя «взяв од нього менше, ніж він міг би дати» [57, с. 78], однак прямування учня за ним очевидне, зосібна в інтелектуальному та естетичному вимірах. Естетичні прикметності Степана Линника контекстуалізовано в українському модернізмі, а мрія Линника стати «основоположником мистецтва доби, яка починається щойно» [57, с. 97] тривко пов'язана з філософією Фр. Ніцше та дендизмом. На перший погляд, «безґрунтянство» у випадку Линника полягає в усіх потенціях формули «мистецтво заради мистецтва», зосібна відмова від образів повсякдення, зникості в уявному, витворення з уявного дійсного. Виверт назовні уяви свідчить про непогамованість мистецтва та певний віталізм: «Витвір власної, назовні виявленої уяви й волі, розумова конструкція, ідея, проєктована в світ речей, проти якого він змагався» [57, с. 83]. Тут також згадувана воля, яка невід'ємна від творення: «Жадання приносить волю, бо жадати означає творити» [150, с. 205].

Варто почати зі суголосся світоглядних засад Линника та філософії Фр. Ніцше: адже Ростислав Михайлович спогадує Ніцшевий підпис листа «Розіп'ятий», у такий спосіб означуючи Линника. Подібність філософа та митця дає можливість припустити, що, по-перше, В. Петров, імовірно, читав листи Фр. Ніцше; по-друге, ці рядки дозволяють зрозуміти, як зреченість моралі та «смерть Бога» розгортає простір мистецтва сучасності, повний відданості діонісійству. Листи з того хронологічного проміжку Фр. Ніцше підписує також як «Діоніс». Ці листи філософ пише за два роки до смерті друзям Пітеру Гасту (Йоганну Хайнріху Кьозеліцу) та Джорджу Бранду: це листи в одне речення,

один з яких промовляє: «Ти відкрив мене, не було складно знайти мене: складно загубити мене зараз...» [273, с. 345]. Линник у подібний спосіб не зникає зі свідомости Ростислава Михайловича. Вище згадано, як в акті творення персонаж увіходить у безособистісний простір завдяки легкості та випадку, природа доєднується та сприяє творенню. Однак якщо цей персонаж творить мимоволі і лише тому аналізує здійснене, то у Линника видалення індивідуальної межі стає настановчим: «...індивідуалізм, який уже переходив в свою протилежність, з якого народжувалося плекання надіндивідуального» [57, с. 83]. Позачасовість, в якій живе Линник, пов'язана також з безпосередньою відмовою від часу, годинника, тут художник «покликався на практичний досвід народів» [57, с. 80] з позиції митця, однак почасти сформованого в метрополії. «Плекання надіндивідуального» для Линника та Фр. Ніцше часів «Народження трагедії з духу музики» полягає в єднанні в Діонісі та мистецтві, яке виправдовує життя та стоїть «супроти нападів дійсності» [148, с. 80]. До надіндивідуального Линник уповні долучається, коли звертається до «елементів візантинізму, софійної соборности, клясицизму» [57, с. 177]; водночас така задивленість давнім минулим пов'язана зі спробою віднайти розлам сучасности поза панфутуристичними стратегіями. Потяг до архаїчного — це, безумовно, спільна риса для багатьох українських митців першої третини ХХ століття, наприклад, для Марії Синякової. Для Линника так само: «Він шукав первісного, основ, реального на стадії його виникнення»; «Замість Гетевої формули “На початку було діло!” він пропонував свою: “На початку був камінь!”» [57, с. 102]. Понад те, Линник тривко пов'язаний з рідною землею: «Ліва рука закладена була за спину, в правій він тримав велику ковіньку, — такий звичайний собі селянський кілок, якого він видрав собі десь на Україні з плоту, щоб одбитися від сільських псів» [57, с. 84].

Послідовна також одірваність Линника від суспільних усталеностей та людей: він харчується та одягається безвідносно свого матеріального становища; тривожить людей, не цікавлячись доречністю. Промовистим тут є

не просто байдужість до іншого попри потребу в ньому для раптової розмови на вулиці або для визнання власних творів, але зневага до людини, повстання проти «звичайно-людського» [57, с. 83]: «Людину, — казав він, — треба брати за груди, хапати за горлянку, збити з ніг, придушити коліном» [57, с. 87]. У подібний спосіб Ніцшевий Заратустра питає: «Як подолати людину?». Фр. Ніцше прирівнює смерть Бога до смерті людини, адже християнський Бог ув'язує страждання задля страждання як сутність людини; відтак коли усі знатимуть про «смерть Бога», станеться «перехід та загибель» людини. Про необхідність збути рештки гуманізму говорить також сам В. Петров в «Історіософічних етюдах», означуючи гуманізм Нового часу як «уже вичерпану віру», з якої лишилися лише уламки [164, с. 918].

Дещо відмінним від Ніцшевої філософії, на перший погляд, залишається такий аспект: «Линник своє мистецтво звів на ступінь теоретичної проблеми» [57, с. 104]. У «Народженні трагедії» йдеться про протиставлення митця теоретичній людині, яка керується рацією та логікою та прототипом якої був Сократ. У прагненні до розкладання епохи та мистецтва в теорії Линника вбачається саме теоретична людина, не митець. Для увиразнення такої дихотомії варто згадати зіставлення Моне та Линника, над яким міркує Ростислав Михайлович: Моне, як митець, прагнув враження від реальності, Линник, який тяжіє до теорії, «заглиблювався в пристрасне вивчення його [мистецтва] єства» [57, с. 98], у живописі він досліджував світ «розшарованим, протиставленим, різноплощинним» [57, с. 99], не прагнучи витворити цілість враження, але загубитися у «різноплощинності». Водночас він далекий від абстракції, його картини сюжетні.

Оповідач протиставляє Варязьку церкву до варіації українського модернізму в архітектурі Василя Кричевського. Він зіставляє Линника також із Георгієм Нарбутом, віднаходячи подібність в антинародницьких позиціях обидвох, однак розрізняючи їхні естетичні засади: Нарбутове задивлення в бароко XVII століття, державу та «стилістичну даність» та Линник, який прагнув до IX-X століть «від Скандинавії до Візантії», «держави на етапі її

становлення» та «стилістичної заданості» [47, с. 96]. У такий спосіб автор «упишує в епоху» Линника, адже як і Г. Нарбут, Линник певний час перебуває в Петербурзі. У 1908 вже збудована Варязька церква в Катеринославі, відтак приблизно 1908 року він перебуває в Україні, водночас Г. Нарбут живе в Петербурзі від 1906 до 1917 року. Однак якщо Нарбут повертається в Україну, і його життєвий простір стає також принадним для Миколи Зерова, Леся Курбаса, Павла Тичини та інших, то Линник не мав такого майбутнього. Варто зазначити, що серед можливих прототипів Степана Линника дослідники розглядали Миколу Реріха [29, с. 9]. В. Брюховецький звертає увагу також на російського художника Миколу Сапунова, який, як і Степан Линник, належав до «Мира искусства» та загинув, втопившись у Фінській затоці [29, с. 9]. Водночас у сюжеті Линника присутній загальний для українських художників XVIII-XIX століть шлях руху з України в Санкт-Петербург, адже лише в імперії була доступна повна академічна художня освіта, подальший професійний розвиток та, зрештою, визнання. Тут варто згадати й українського художника Іллю Ріпина (рос. Репіна, 1844–1930), який народився та сформувався в Україні, але мав можливість навчатися і потому викладати, як і Линник, в Петербурзькій академії мистецтв. Зрештою, як і Линник, був приналежним до «Мира искусства» та брав участь в художньому оформленні церков в Україні. Зрештою, схожими траєкторіями від України до Санкт-Петербургу рухалися Дмитро Левицький (1735–1822) та його учень Володимир Боровиковський (1757–1825) [200, с. 259].

«Уписування в епоху» візантинізму Линника зовсім не випадкове, адже реальним сучасником Г. Нарбута є М. Бойчук — ключова постать у відродженні візантійських технік та естетичних засад в українському модерністському мистецтві, зосібна мова про темперу і фреску. Постать М. Бойчука не є прототипом Линника через очевидну несхожість двох художників у біографіях, нюансованих естетичних настановах, однак структурно протиставлення Нарбут — Линник відповідає дійсному розгортанню двох струменів в українському мистецтві: бароко та неовізантинізм, — Нарбут та Бойчук. Для С. Павличко Линник залишається неназваним дійсним розгіллям українського мистецького

модернізму [151, с. 341–342]. М. Бойчук був розстріляний у 1937 році, і його смерть разом з колегами І. Падалкою та В. Седляром з перспективи ХХІ століття видається подібним до занурення «без жадного крику» Линника в глибини «червоного полум'я моря» побіля Петербургу — «цього величного і присмеречного міста» [57, с. 92]. Водночас в умовах Петербурзької академії мистецтв, теоретичних розумувань йому годі досягти самостійности та повнокровности в мистецтві. Модернізм, або радше модерність, Линника видається набагато сумнішою та біднішою, ніж дійсний український модернізм у візуальних мистецтвах, яким той утілювався у роботах Михайла Бойчука, Олександра Богомазова, братів Бурлюків, Олександри Екстер, Василя Єрмілова, Марії Синякової та багатьох інших на початку ХХ століття.

Доречно звернути увагу на невід'ємне від зламу століть естетико-філософське явище — дендизм. Безпосередньо В. Домонтович не означає Линника як денді, але саме в цьому образі він іронізує і діалогізує з цим явищем. В. Петров був добре знайомий із засадами дендизму і англійського, і французького, зокрема про це свідчить його доповідь про творчість М. Рильського від 25 березня 1924 року. Відтак В. Домонтович міг бути знайомий з есеєм французького поета Шарля Бодлера «Художник сучасного життя» (1886), де розвинуто образ денді, який має «сприйняття загострене, магічне, породжене простодушністю» [156, с. 154]. Я не прагну до ототожнення Линника з денді, проте неможливо не означити засади (анти)дендизму (В. Агеєва) та натовді сучасного художництва, які притаманні Линнику. Він не «милується вічною красою та разючою красою столичних міст», не зважає на «світло, прогавлене через сон» [156, с. 152]. Понад те, Линника не цікавить речевість або сповненість людьми світу, він химерний фланер, поглинутий не красою, але відразою. Ш. Бодлер також цінує час, який «печаттю» накладає на епоху її оригінальність [156, с. 157] на відміну від Линника, який прагне до мистецтва минулих епох та випадає в безчасся. Власне, справжній художник, за словами Ш. Бодлера, переступає межу задивлення світом, гонитвою за

враженнями, його вища мета в мандрівці «великою людською пустелею» — сучасністю [156, с. 155]. Линник прагне «здобути вічність зі скороминущого» [156, с. 155], бути на один крок попереду «тепер» означає його прагнення віднайти сучасність. Саме в цьому я віднаходжу подібність митця Ш. Бодлера та Линника. Французький поет наголошує: «Сучасність є перехідною, швидкоплинною, випадковою стороною мистецтва», схопити цю випадковість на тлі вічності важить понад усе» [156, с. 155].

В есеї «Що таке сучасність?» (2008) італійський філософ Джорджо Агамбен міркує про людей, які випадають зі свого віку та здатні проникнути до початків, побачити не лише невловну бодлерівську красу, але темінь поточної епохи, її «розламаний хребет» [215, с. 43]. З погляду вже інших сучасностей «частини непережитого» життя [215, с. 51], які здатна побачити одірвана від власної епохи людина, стають такими, що зосереджують в собі відповіді до цієї епохи. Тож, якщо Линник, подібно до інших одірваних від власної епохи мислителів, віднайде цю темінь, він насправду стане «основоположником мистецтва доби, яка починається щойно» [57, с. 97] на противагу людині, звиклій осягати лише відбуті сучасності, тобто минуле. Той, хто перебуває в цивілізаційній сув'язі та пласкій хронологічній лінії, не може крокувати побіля часу, вона йому приналежна. Необхідні одірваність та «різноплощинне» бачення, яким володіє Линник та його учень Ростислав Михайлович. Мистецькі пошуки у візантинізмі та бодлерівське віднайдення «чистого мистецтва, логіки, загального методу» [57, с. 157] у минулих епохах суголосять думкам Дж. Агамбена про розладнання часів та повернення до «архе», через яке можна пізнати сучасність. Постаті, які вивищувалися над власними епохами, все одно перебувають пліч-о-пліч зі своїми сучасниками, у їхніх спогадах; лише слова прийдешніх нарікають того чи того бути провісником незреалізованого «непрожитого життя» часу. Таким провісником мріяв бути Степан Линник, до цього наближався сам В. Петров-Домонтович. У цьому прагненні — осердя «безґрунтянства» як мистецького світовідчуження.

Сюжет «Без ґрунту» розгортається посеред радянської модерности, у цьому стосунку особливу увагу варто звернути на довкілля. Повертаючись у рідне місто, Ростислав Михайлович розчарований відсутністю дерев, а річка «здається нудною і вимученою вигадкою дадаїстичного поета. Абстрактною формулою механістичної теорії. Жадна ріка! Не ріка лише труп ріки. Мертвотний плин нерухомої рідини. Схематизований кресленик з підручника гідрографії» [57, с. 38]. Це формула, звична для мистецьких розвідок В. Петрова: «труп ріки» як «труп скрипки» на картині Пабло Пікассо. У творі «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі», біографічному нарисі про Вінсента Ван Гога, оповідач виголошує думку, що природа «призначена» стати мистецтвом, обернутися культурою. Мова про мітичне сонцепоклонництво: гілку квітучого мигдалю буде перенесено у склянку з водою на стіл з білою скатертиною [64].

Погляд персонажа спустошений, у механістичній реальності він втрачає можливість взаємодіяти з довкіллям. Він виглядає з вікна потяга, потому безпосередньо не може розгледіти та відчувати ландшафт: «щось немов назавжди загублено і натомість не знайдено нічого» [57, с. 38]. Природа та мистецтво як тривка пара (нео)романтизму або сецесії унеможливлена. В. Домонтович вживлює в письмо деякі живописні образи, як «труп ріки» та німотний крик, який зроджується в Ростислава Михайловича, подібно до постаті на полотні «Крик» (1910) норвезького художника Едварда Мунка: «Я не витримую. Я обертаюсь, спустошений, розчарований в німому пригніченні. Я потребую співчуття. Я нарікаю. Я скаржуся. Не звертаючись ні до кого, я кажу: Уявіть собі, жадного дерева! Крик виривається в мене зсередини. Мовчазний крик, для якого немає слів. На мене дивляться зі здивуванням, і ніхто не відповідає мені» [57, с. 38]. У наведеному пасажі увиразнено нашарування пластів жаху подібно до відтінків помаранчевого та синього кольорів в живописі Е. Мунка. Присудки,

виражені недоконаним видом дієслова, створюють особливу ритміку спроб взаємодії зі світом, хвилі «потоків свідомості».

Власне, стається одрив від землі, про який оповідач міркує на початку: «Вона [людина] розірвала пуповину, що зв'язувала її з материнським лоном місця. Відмовилась од почуття спільності з землею» [57, с. 36]. Ця відмова від спільності з землею — прикмета модерного суб'єкта, за Бр. Латуром. Ростислав Михайлович «відмовляється», бо тої землі з дитинства не існує, «могутні інстинкти зв'язку з місцем, з землею, з ґрунтом» [57, с. 36], які він намагався вловити на початку подорожі, згублені. Наприкінці роману персонаж залишається в цьому певний: «Ти бачиш: пісок цього пляжу притрушений курявою фабричних димарів. В воді пливе шлак, випущений з мартенів» [57, с. 200]. Природа як недоторканий образ з творчими потенціями романтичного стибу виявляється далеким від дійсності, де існує середовище з уже вписаним у нього технологічним впливом людини.

Окрім технологізованої дійсності, оповідач звертає увагу на уламки пореволюційного простору, які, імовірно, інтенсивно оприявнювалися та переглядалися у В. Петрова-Домонтовича вже у враженнях від наслідків килимових бомбардувань у Німеччині: «Люди втратили почуття сталості. Вони звикають жити в руїнах і серед руїн, немов в чеканні на нову катастрофу, нове знищення, ще страшніше, ще згубніше за попереднє. Свої дома вони обертають у випадкові притулки, хати — в печери або лігва, міста — в переходові табори» [57, с. 73]. Відтак мимоволі В. Петров описує концепцію «мобільного суспільства, [...] в умовах якого хронічний неспокій, що гнав людей з місця на місце, перетворився на кардинальну чесноту» [71, с. 44]. За В. І. Зебальдом, таке суспільство сформується за десятиліття після закінчення Другої світової війни [71, с. 44]. Імовірно, досвід пореволюційних руйнувань та Другої світової війни взаємодоповнювані у свідомості оповідача, тим лаштують тло роману. Однак оповідач не зіставляє два десятиліття та дві катастрофи, радше історіософічні імплікації дозволяють повніше оприявнити досвід «колишнього

губерніального міста» Катеринослава, приреченого бути засвіченим «світлом нового індустріального сонця» [57, с. 73]. Саме тому акцентовано не так масштаб руйнувань, як занедбаність вцілілого. У цих описах зберігається чи не археологічна речевість, яку відзначала В. Агеєва [3, с. 217]: «Малі цегляні будинки ще зберігають сліди космічних бур, які пронесли над містом в перші роки революції. Іржавіють нефарбовані дахи. Висять напівзірвані ринви. Парадні двері забито навхрест дошками» [57, с. 73]. Такі описи матеріальної культури наближають В. Петрова до В. Бен'яміна, який «думав, що колекціонування доброї емпіричної деталі могла бути способом філософської та історичної рефлексії» [275, с. 10].

Увага до міського досвіду В. Домонтовича реферує не до опозиції чистої природи та культури, яка заразом передбачає індустріалізацію, як добра та зла, однак про динаміку «режимів матеріальної влади» [223], простежувану не лише у звичній опозиції село — місто, але й всередині міста. Ростислав Михайлович міркує: місто «було розстріляне за перших років революції, його поглинув новий побут, і тепер воно було призначене на остаточне знесення» [57, с. 73]. Однак спогад про дореволюційне життя свідчить, що модернізація натоді в імперії відбувалася неквапливо та співіснувала з іншими темпоральностями. Знову В. Домонтович обирає річ, яка в потаємності власної, чи не бен'ямінівської, аурі променить зникомою епохою: «Трамвай уже бігав по проспекту, але воду ще возили з Дніпра в діжках. Вода хлюпала в чорноті горішнього чотирикутного отвору. В сінях, в темному кутку коло дверей стояла велика діжка для води, прикрита збитою з дощечок покришкою. І мідний кухлик, поставлений зверху на покришку, блідо сяяв каламутним золотом в холодній півтемряві ганкових сіней» [57, с. 74]. Важливо, що цей останній пасаж XI розділу присвячений саме воді, досвід взаємодії з якою драстично змінюється на Півдні України з першим п'ятирічним планом, коли її ресурсифікують в інтересах радянської важкої промисловости.

У роки революції змін зазнав і Потьомкінський сад: «Від старого саду не лишилося нічого, окрім оголених схилів гори над рікою. Його вирубали люди в перші безвладні й бездомні роки революції» [57, с. 146]. Так відбулася деавтоматизація зв'язку довкілля та людини, коли остання підступилася з сокирою до дерева в міському саду, аби врятуватися під час революції. Однак далі сад втрапляє в новий режим влади, його рослинність зазнає ще більших змін, ніж поодинокі користування, її реорганізують, перш за все, на догоду радянській модерності. У цю реорганізацію залучені дискурсивні практики влади, які вживлюють ідеологічний код у міський простір: «На клумбах квіти справляли враження помальованих на дикті. Кепка Ілліча й біблійна борода Маркса, викладені з битої цегли, перепаленого вугілля й повапнених кам'янів, повторювалися з убивчою одноманітністю. Од входу до берега я нарахував п'ять кепок і вісім борід» [57, с. 147]. Оповідач саркастично наголошує на надмірній бюрократії, яка стає складовою радянської модерності та організовує довкілля: «Молоді дерева були підпорядковані регламенту піском посипаних доріжок [...] Квіти перестали бути тим, чим вони були досі: квітами. На них складали акти. Їх реєстрували, заносили в бухгалтерські книги Тресту зелених насаджень, проводили по вхідних і вихідних книгах, акти підшивали до справ. Справи стояли на полицях шаф в канцеляріях установ» [57, с. 147]. Якщо до того під час революції Потьомкінський сад був життєвим простором містян, де вони здобували дрова або сушили «синяві, важкі од вологости, щойно випрані простирадла» [57, с. 147], то за нових часів простір саду підпорядкований технологіям влади, людей серед нього дисципліновано («спеціальними написами заборонені для дітей, псів і п'яних»), а довкілля знеживлюється: «з дикту, піску, коксу, крейди, битої цегли, рахітичних дерев і реєстрованих квітів» [57, с. 147]. Відтак у довкіллевій перспективі людина безпосередньо опиняється без ґрунту одразу в кількох варіаціях: по-перше, життя серед уламків, залишених революційними подіями; по-друге, надмірна регламентація міського простору; по-третє, стрімка індустріалізація, яка змінює ландшафт. Остання є

наріжною для роману, адже будівництво Дніпрельстану та стан очікування, коли Дніпрові пороги остаточно буде затоплено, — це особливий часопростір, який у В. Домонтовича пов'язаний із втратою ґрунту, матеріальної культури і зламом в українському модернізмі. В. Агеєва наголошує також на «омасовленні життя, коли приватний простір стискується до мінімуму» [5, с. 180], відтак сховок не передбачений ні в парку, ні в житловому будинку, який у радикальних проєктах передбачає винятково спільний простір.

Якщо образ Бирського стає квінтесенцією радянського ладу, в якому ресурсифіковано не тільки природу, але й людину: «вже заздалегідь вичислені гекатомби жерт, мільйонові маси, що не втримають надлюдської надмірности» [54, с. 49]; то Арсен Петрович Витвицький, директор міського музею, поет-модерніст уособлює інший модус взаємодії людини та довкілля, людини та часу. Його відносини з власним середовищем особливо інтимні та гармонійні: «Бути собою для нього значило: спостерігати, як росте трава, як дерева одягаються зеленавим димом першого листя, як співає в полі телеграфний дріт, як квітне навесні бузок [...] Степовий синій простір. Сухий аромат трав на закиненому кладовищі» [57, с. 160–161]. Персонаж взаємодіє зі світом у Ніцшевій «співчутливій любові», триває у взаємопроникненні з довкіллям, в якому, як і в дореволюційному парку, присутні відбитки людської діяльності (телеграфний дріт, кладовище). Арсен Петрович має особливий стосунок до матеріальної культури, зниклої в часи революції. Він зберігає речі без ідеологічних або естетичних ієрархічних керунків: «похитуючись од утоми й виснаження, раз-у-раз спиняючись, тягнув з напругою за собою візка, навантаженого картинами, меблями, книгами й рукописами. Він звозив до Музею речі з приватних збірок, колекції й мотлох, покинене майно, усе, що траплялось під руку і що могло згодом мати цінність експонату або придатись лише до смітника» [57, с. 167]. Імовірно, оповідач співчутливо іронізує над музейною вибіркою Витвицького: «В експозиційних залах на стінах поруч з шедеврами висів безнадійний мотлох. Це були збірки речей здебільшого випадкових. Таких же випадкових, як

випадково вони потрапити до Музею» [57, с. 172]. В. Агєєва звертає увагу на небажанні Ростислава Михайловича брати відповідальність у допомозі Витвицькому в музейній справі [5, с. 195]. С. Павличко також зупиняється на відношенні Ростислава Михайловича до діяльності музейника, зважаючи на критичне ставлення самого В. Домонтовича на представників раннього українського модернізму [151, с. 339–340].

Припускають, що прототипом цього персонажа був М. Філянський — поет раннього модернізму, саме на його першу збірку М. Коцюбинський пише дійсну негативну рецензію, як і на збірку Арсена Петровича в романі [187, с. 17–18]; від 1931 року М. Філянський — директор музею історії Дніпрельстану в Запоріжжі, організацію якого ініціював самостійно. Водночас у часи революції він не був на території України, а жив на Уралі, потім довгий час жив на Полтавщині [187, с. 20–21]. Однак сюжети порятунку мистецтва та культурних артефактів під час революції та формування в такий спосіб музейної колекції достоту присутні в історії української музейної справи XX століття. Мова про мистецтвознавця Данила Щербаківського, який від 1910 року завідував етнографічним та історично-побутовим відділами вже згадуваного Київського художньо-промислового і наукового музею імператора Миколи Олександровича (нині Національний художній музей України), після повернення з фронту Першої світової війни у 1917 році до Києва він брав активну участь у створенні Української академії мистецтв та інших науково-дослідницьких інституцій, не припиняючи власних розвідок. Зосібна Ірина Ходак пише, що під час воєнних революційних подій «у Києві разом із двома музейними служниками — своїми тезками — перевіз із полишених власниками помешкань до музею сотні пам'яток, які ще не встигли спалити чи понівечити» [209, с. 15]. З архівних матеріалів дослідниця також наводить деталі, які нагадують працю Арсена Петровича Витвицького: «більшості завідувачів доводилось, спасаючи музейні речі по різних будинках Києва підчас громадянської війни[,] тягати на своїх плечах статуї, бронзу, картини, складати їх на двуколку і самотужки вкупі з

іншими співробітниками одвозити до Музею» [198, с. 60]. Проблема розграбування, знищення та руйнування заможних будинків, панських садиб, а з ними й усіх культурних артефактів була нагальною протягом Української революції (1917–1921) і далі впродовж 1920-тих років, про що пише Д. Щербаківській у статті «Культурні цінності під загрозою», опублікованій у журналі «Життя і революція» в 1927 році. Він наголошує на знищенні матеріальної тканини життя, яка мала «цінність мистецьку й культурну, на утворення якої йшли всі лишки сільсько-господарського капіталу протягом сотень років, це цілий розділ соціальної історії, живий документ життя найзаможніших соціальних угруповань на Україні, життя керівних верств старої держави» [210, с. 97]. Так само в «альбомі зі зразками селянських вишивок» та «томах малюнків настінного розпису хат», які Витвицький має у власному архіві, проглядає мистецтвознавець, який досліджував і візуальні практики українського села. Д. Щербаківський скоїв самогубство 6 червня 1927 року, втопившись у Дніпрі. В одному з залишених листів перед смертю він писав: «...Бачити, як музей руйнується на моїх очах, не маю сил» [154, с. 44]. Цей епізод Віктор Петров опише також у тексті «Українська інтелігенція — жертва більшовицького терору».

У романі В. Домонтовича Арсен Витвицький опиняється під загрозою через музейну експозицію, яка організована без ідеологічних керунків, фахівці закидають Витвицькому «речезнавство», потреба в «перебудові експозиції» очевидна: «По інших музеях музейні робітники, щоб врятуватись од закидів в речезнавстві, здіймали зі стін картини, виймали з вітрин речі і, натомість, вішали плякати, льозунги, вирізки з часописів, портрети вождів, збільшені фота» [57, с. 172], тобто прагнули позбутися тягаря матеріальної культури, яка зберігає пам'ять про минуле. Д. Щербаківський перебуває під тиском «перевірок» на «якість наукової роботи в музеї», йому закидають «некомпетентність» [154, с. 41]. Однак він і М. Біляшівський, який помер у 1926 році, довгий час боролися за створення належних умов зберігання пам'яток і

повсякчасно інформували про стан музею Андрія Винницького, який, зрештою, організував бюрократичний ідеологічний тиск на Д. Щербаківського та його колег.

Тож Арсен Петрович Витвицький, вочевидь, поєднує в собі кілька історичних постатей, які були залучені до збереження та дослідження зниклої української візуальної та матеріальної культур, серед яких міг опинитися і сам В. Петров. Позаяк наприкінці 1920-тих, працюючи в Етнографічній комісії, разом з Андрієм Лободою, він брав участь у дослідженні професійних об'єднань, зокрема у складі експедиції на Дніпрельстан, збираючи фольклорний та етнографічний матеріал про професію дніпровських лоцманів, яка була на межі зникнення через затоплення порогів Дніпра, про що свідчить передмова А. Лободи до «Дніпровських лоцманів» [124]. Імовірно, саме враження від перебувань у Катеринославі під час цих експедицій стали засновком для сюжетного тла «Без ґрунту». Таке середохрестя дійсності та вигадки доволі симптоматичне для В. Петрова. Понад те, варто зазначити, що як археолог В. Петров братиме участь в експедиціях, так само пов'язаних із конструюванням дамб та наповненням водосховищ на Дніпрі, про що мова буде пізніше. Арсен Петрович та його прототип, сам автор роману В. Петров-Домонтович докладаються до збереження культурного прошарку ґрунту, етнографічних, археологічних досліджень до того, як він зникне під товщами води.

Витвицький опинився в ситуації «безґрунтя», стрімкому революційному вирі, серед якого він рятує уламки життя та у власному архіві зберігає втілені естетичні засади раннього українського модернізму в листах Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, українську візуальну культуру. Ця матеріальність доповнена чутливою взаємодією з довкіллям, так що персонаж облаштовує тривання-«безґрунтя», не спроможний влаштувати колекцію музею до вимог радянської влади. Маючи тривкий зв'язок із мистецькими та літературними артефактами, довкіллевими плинностями, така варіація «безґрунтя» перевершує «розумовий вагабондизм» інших персонажів та полягає в турботливому

ставленні до вразливих множинностей життя; взаємопроникненні внутрішнього та зовнішнього просторів, не маючи стосунку до відчуження, негачії та ієрархізації. Це один з небагатьох персонажів В. Домонтовича, який, встановлюючи «стосунки свободи зі смертю» [24, с. 82], мимоволі обирає шлях буття у «внутрішньому просторі світу» [24, с. 124].

3.2. Гендерна варіація «безгрунтянства»: серафічність у романі «Доктор Серафікус» В. Домонтовича

Ввечері 18 квітня 1949 року В. Петров полишив свою квартиру за адресою Фейлітцштрассе, 12 в Мюнхені та зник. Пізніше в листі до Ю. Лавріненка Ю. Шевельов писав: «Звісно, може, Петров у серафікусівських пригодах, дай Боже! — а як ні?» [113, с. 160–163]. Серафікусівські пригоди — це також сум'ятна подорож Доктора Серафікуса, головного персонажа однойменного роману, до Могилева, який він сплутав з Кам'янцем і трохи більше доби не був певен, на якій *terra incognita* опинився.

Написаний протягом 1928–1929 років «Доктор Серафікус» опублікований в українському видавництві «Українська трибуна» в Мюнхені у 1947 році. У короткій передмові В. Домонтович зазначає причину, чому роман не був опублікований в 1929 році: він «мав з'явитися у видавництві “Сяйво” (П. І. Коменданта), але не з'явився, бо видавництво “Сяйво”, як приватне, було закрите» [59, с. 6]. Автор післямови Юрій Корибут (Ігор Костецький) доповнює обставини: «бо діяльність приватних видавництв, у тому числі й “Сяйва”, з кінцем НЕПу була призупинена» [59, с. 159].

Доктор Серафікус, або ж просто Серафікус, — це прізвисько Василя Хрисанфовича Комахи. Поняття «серафічність» я експлікую з прізвиська і тлумачу його так: особливий модус існування в одірваності від соціальних, сексуальних та політичних конвенцій у культурній ситуації пореволюційних українських 1920-тих років. У цьому підрозділі я досліджую серафічність як простір гендерної перехідності, яка виявляється не тільки крізь «умоглядну» [151, с. 228] чи «заперечену» [151, с. 262] сексуальність, але й у письмі та

філософських розумуваннях, які Комаха має в собі та які його епоха пам'ятає з *Fin De Siècle*.

Цей підрозділ — це теорія серафічності (або серафічного гендеру); спроба оприявнити гендерну варіацію «безґрунтянства» як творчого принципу, який також має емансипаторний потенціал у письмі В. Домонтовича. По-перше, важить дослідити тенденції раннього українського модернізму, зокрема аспект емансипації, трансформацій сексуальності та гендерних ідентифікацій. По-друге, означу серафічність як утримання від конвенційних фалоцентричних ідентифікацій та перифраз абстрактної химерної сексуальності. Уповні функціонування серафічності буде проаналізовано на прикладі твору «Доктор Серафікус», зокрема розділів, які не увійшли у видання 1947 року, імовірно, не були редаговані в 1940-х та які зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України. Можливо, виокремити такі смисленні компоненти серафічності: «парафраз поняття гомосексуальності» [151, с. 227], «умоглядна» сексуальність [151, с. 228], абстрактна, а тому химерна; по-третє, це «заперечена сексуальність» [151, с. 262].

Незважаючи на те, що «Доктор Серафікус» був створений наприкінці 1920-тих років та оповідає про події другої половини 1920-тих, видається, Комаха та його прізвище «Серафікус» приналежні ранішій дореволюційній епосі. З оповіді стає очевидним, що він заангажований у суспільно-політичне життя, викладання рефлексології та наукової організації праці. Ці напрями в психології стрімко розвивалися в ранній радянський період, адже були суголосні ідеологічним та виробничим питанням новоутвореної соціалістичної держави [168]. Однак його внутрішній світ залишається незрушним та невідленим у часопросторі 1920-тих років: «попри всю свою грузьку, тяжку масивність він здавався абстракцією й фікцією» [60, с. 169]. Серафічність означає певний простір свободи, який було практично неможливо зберегти у щирій залученості до перипетій в літературному та академічному житті УРСР 1920-тих років. За цих умов «Доктор Серафікус» утворює простір інтимності, роман, який можна означити у вимірі квір-модернізму. Так Бенджамін Кахан визначає «квір-модернізм» як «сексуально трансгресивні та гендерно девіантні

енергії, які підживлюють бажання модернізму суперечити нормативній естетиці, знанням, географії та темпоральності» [259, с. 348]. Тобто в такому романічному просторі реалізована певна унікальна варіація сексуальності і «непрямі гендерні ідентифікації» [47, с. 164], тут вони наново віднаходяться.

На відміну від роману «Дівчина з ведмедиком» 1928 року «Доктор Серафікус» не надається до зіставлення з іншими любовними романами того періоду, як «Чебрець-зілля» Н. Романович-Ткаченко, «Майстер корабля» Ю. Яновського та менш відомими текстами «Беладонна» Василя Минка або «Золотий павучок» Олеся Донченка (усі датовані 1928 роком). Значно доречнішим стає порівняння Комахи та Якова Михайлюка — Кирпатого Мефістофеля з однойменного роману Володимира Винниченка 1916 року. Серафікус має фавстівське бажання народити дитину без участі жінки та примарні сни про це. Натомість Кирпатий Мефістофель достоту тілесний та пронизаний життям, а не лабораторіями та легендами, він має дитину від звичайної жінки, не притлумлює потяги до жіночого тіла та зв'язку з дитиною. Тож можна припустити, що ці два персонажі увіходять в особливий резонанс чоловічого бажання та віталізму в українському модернізмі.

Дотичним тут є важливий для зламу століть мотив андрогінності, що захоплював інтелектуальне європейське середовище. Зрештою, саме в 1928 році В. Вулф закінчує власний роман-біографію про андрогінну людину «Орландо», паралельно В. Домонтович пише «Доктора Серафікуса». На мою думку, Комаха може бути розглянутий з перспективи ідеї андрогіна творця-творчині В. Вулф, якого Е. Шовалтер описує так: «утопійна проєкція ідеального митця: спокійний, сталий, вільний від свідомості статі» [281, с. 289]. Важливо, що вона також спогадує утримання «від конфронтації між фемінністю та маскуліністю. Її [Вулф] ідеальний митець містично переходить межу статі або немає жодної» [281, с. 289]. Тут андрогінність — уможливлене творення, яке перебуває поза тілесними потягами та еротизмом. Понад те, це спроба віднайти цілість, тут «можна подолати тиск і двозначності, що впливають на чоловічу долю» [175, с. 97]. Така перспектива суголосить «запереченій сексуальності» Серафікуса [151, с. 262]. Він не готовий втрачати спокій перед магістерськими іспитами через

Тасю, оповідана іронічно його творча наснага та врівноваженість необхідні для читання, написання наукових приміток та підготовки до іспитів. Доктор Серафікус перебуває по той бік чуттєвості, яку найбезпечніше переживати на відстані, а зроджений сексуальний потяг перетворити в далеке кохання, яке буде ідеальним тільки, якщо ніколи не збудеться: «“Над” і “ніби” — єдине справжнє блаженство, солодке благо, вища втіха [...] шлях абстракцій та негативізацій» [60, с. 262]. Саме такі міркування Комаха висловлюватиме Вер — наступній жінці на його шляху.

Така стратегія кохання доволі симптоматична для українського раннього модернізму, зважаючи на те, як Т. Гундорова означає реакції Осипа Маковея на літературні твори його товаришки письменниці О. Кобилянської: «як правдивий український автор, цілком у згоді з літературною національною традицією, втікає від чуттєвості, коли остання не сублімується, скажімо, в ідеальну любов» [47, с. 201]. Така послідовність уповні притаманна й «умоглядній» сексуальності Серафікуса [151, с. 228]. Кохання призводить до розділення реального тілесного та уявного досвідів, на що звертає увагу також французький дослідник Андре Рош: «внутрішнє життя прокладає шлях, який не передбачає перетину сентиментальної та чуттєвої реальностей» [175, с. 96]. Отже, з одного боку, поети на початках модернізму намагаються винаходити нову чуттєвість, відхрещуючись від сентименталізму, вони екзотизують, тобто очуднюють, природу та прислухаються до почуттів, експериментують та придивляються. З іншого боку, Т. Гундорова припускає, що «форми декадентської чуттєвості в українській літературі тяжіють до переростання в жест, що претендує замінити саму реальність» [45, с. 233]. Якщо в першому випадку все прагне до відкриття чуттєвості і, зрештою, тіла, то в другому відбувається остаточне відчуження від тіла та шукання штучних форм існування. На перший погляд, «Доктор Серафікус» уповні стає у вервечку другої тенденції, однак, вочевидь, це текст складніший та містить у собі багато відтінків, відмінних від цих двох екстремумів. Варто лише згадати органічну тілесність та взаємний потяг інших персонажів роману — Корвина та Вер.

Понад те, не можна не оминати очевидного перегуку назви «Доктора Серафікуса» В. Домонтовича та роману «Серафіта» Оноре де Бальзака, початок якого був опублікований у 1834 році. Тема андрогінності пов'язана тут із містицизмом та вченням шведського теолога, філософа Еммануїла Сведенборга. Серафіта-Серафіт — це людина, яка не залежить від фізичних та соціальних детермінацій, тому що внутрішній дух превалює над зовнішніми обставинами. Понад те, дух всеосяжний, адже здатний до метаморфоз: Серафіт-Серафіта не має детермінацій в гендері (соціальній конструкції) або статі (фізичному тілі): дівчина Мінна сприймає Серафіта — юнака, в якого закохується; інший персонаж Вілфрід сприймає Серафіту — дівчину, до якої він має любовний потяг. Серафіта виголошує: «Бог створив не різні царства, але єдину субстанцію, одну рослину, одну тварину, але безперервні відносини» [218], саме серед таких пантеїстичних множинних та постійних відносин зроджується андрогін. Василь Комаха так само має кілька втілень: від Василя Хрисанфовича до Доктора Серафікуса та Фавста; від кошиного тата до Пупса. Однак, якщо Серафіт-Серафіта підноситься до небес, залишаючись неосяжною та безтілесною любов'ю, то Доктор Серафікус навспак пізнає земне кохання, полишає будь-яку абстракцію та здатність до метаморфоз власної субстанції.

Ріхард фон Крафт-Еббінг вважав, що андрогінність — це одна з форм гомоеротичної ідентифікації [47, с. 171]. Ця варіація також присутня у «Докторі Серафікусі» та притаманна *Fin De Siècle* [151, с. 92]. Доктор Серафікус та його товариш Корвин у студентські роки переживають філософську дружбу, що безперечно нагадує давньогрецьку філію, в якій саме Комаха опиняється наставником та тим, хто має вплив. Корвин означає цей період свого життя «серафікусівським» [60, с. 216]. У неопублікованих розділах роману, які зберігаються в архіві та, імовірно, можуть бути датовані кінцем 1920-тих або початком 1930-тих років, Корвин називає їхній зв'язок «романом», у якому він пише листи до Серафікуса. Згадка про листування нагадує взаємини в листуванні Гр. Сковороди з товаришем та учнем Михайлом Ковалинським. В. Петров вивчає Гр. Сковороду, заразом звертаючись до епістолярію. Дружба, спроба «ідеальної комунікації», в якій пристрасть розгортається лише в

листуванні, в якому присутня певна частка сповідальності, уповні може бути означена як платонівська філія. Важливою є думка Т. Гундорової про те, що прототипом такого зв'язку була «жіноча прокреативна природа»: «за аналогією з біологічною жіночою функцією — народжувати дітей, на чоловіків-філософів покладали функцію народжувати знання» [47, с. 24]. Прикметно, що Корвин натоді має наречену, однак, з якою не вдається зреалізувати філію, адже наречена Тетяна Беренс прагне тілесности, а не розумувань; шлюбу, а не платонічної любови. Водночас коли Комаха та Корвин перебувають у соціальному просторі, вони перебирають на себе гетеросексуальні детермінації. Корвин фемінізується, Комаха залишається непохитним у незвідності власної маскулінності: «Спільні знайомі питали Серафікуса про Корвина: — А де ваша дружина? І в Корвина: — Де ваш чоловік?» [60, с. 217]. Взаємини Серафікуса та Корвина також зумовлені соціально та культурно. Мова про епоху «зміщених соціальних динамік» [175, с. 201], в яких жінки вільно взаємодіють з чоловіками в публічному просторі. Корвин та Вер зустрічаються на пляжі, потому з Комахою вони знайомляться в кав'ярні, однак йому незвично бути в непевному гетерогенному просторі. Він уникає відвідин не тільки кав'ярень, але й театру, прогулянок за місто, тому що в нього зроджується страх жінки, він не готовий до будь-якої взаємодії з іншим.

Андре Рош, Нілс Гаммарен та Томас Йоганссон говорять про тривкість чоловічих товариств у непевній ситуації та напруженій передреволюційній атмосфері наприкінці 1910-тих років, коли Серафікус та Тася сусідують. Н. Гаммарен та Т. Йоганссон обґрунтовують термін гомосоціальності на позначення тривкої дружби, любови та інтимности між чоловіками без сексуальних потягів [255]. Хоча написання листів до Серафікуса та їхні взаємини означено як філію, цього було би замало. Товариство Корвина та Комахи спричинене також кризою маскулінності, симптоматичною для зламу століть і для становлення гендерної ідентифікації чоловіка в модерності загалом. А. Рош означає чоловічі стосунки, які наближені до дружби, але зумовлені, перш за все, острахом перед суспільством: «Окрім сентиментального виховання, ці довірливі розмови наповнюють час існування, що передуює

початку кар'єри та очікуваному соціальному визнанню» [175, с. 77]. Реконструюючи маскулінність опісля Французької революції, А. Рош говорить про великі очікування від чоловіка: «діяльність спроможність до боротьби» [175, с. 78]. Отож дружба Корвина та Комаха, імовірно, зумовлена не винятково їхніми духовними спонуками, а також соціокультурною ситуацією початку ХХ століття.

Корвин вочевидь переживає становлення ґендерної ідентифікації опісля того, як хистка та напівпримарна тріада ідеального товаришування з Серафікусом та Тетяною розвіюється. Про Корвина в юнацтві так само мало відомо, як і про Комаху, однак є опис дорослих маскулінних статур, наприклад, Корвина: «Струнка постава, смугляве обличчя й довга темна рука, — усе те, що жінкам здається бажаним» [60, с. 201]. Це свідчить про певну еволюцію персонажа, завершеність його «серафічного періоду» в житті, він і досі товаришує зі Серафікусом, але таке товариство не нагадує пристрасть, радше спілкування двох товаришів. Все ж певний серафічний відбиток залишається на Корвині, незважаючи на втіленість у життя: «людина різних площин, розірваних перекреслених ліній, взаємно-суперечливих рухів і рис, — найвиразніша прикмета кубізму, — був єдиний його (Серафікуса) учень і перший покликанець» [60, с. 217]. Отже, стає очевидною запереченість-у-собі Корвина, який відкидає симпатію до Комахи і переживає втрату. У такий спосіб працює меланхолія ґендеру Ю. Батлер: «меланхолія, якою формований ґендер з відмови виявляти скорботу за маскулінністю як можливістю любови» [230, с. 146]. Ці «розірвані перекреслені лінії» в Корвині вказують на меланхолійне «інкорпорування любови, яка заперечується» [230, с. 139].

Корвин проходить цей шлях до гетеросексуального потягу та плекає його в собі. Щодо Серафікуса, складно потвердити, що той проходить подібний шлях гомосексуальної любови та її втрати, цю історію читач знає лише з перспективи Корвина. Однак Комаха так само відкриває в собі гетеросексуальний потяг. Якщо у стосунку до Тасі перед революцією — це винятково «умоглядна» сексуальність [151, с. 228], то у випадку з Вер Комаха робить спробу ословити бажання, він пише до неї в одному з численних ненадісланих листів: «Мені б не

в кімнаті сидіти, зігнувши своє велике тіло над столом, а, як мій дід, бородатий мужик, ходити за плугом, напружуючи м'язи, відчуваючи вогкість землі, п'яніти від весняного запаху землі, що збуджує як жінка» [60, с. 286]. Абстрактний Комаха, Пупс, «паперова силюета» [60, с. 225] сповнюється тілом завдяки бажанню, спрямованому до Вер. Цю тезу про письмо та бажання я розгорну наступною.

Як було зазначено раніше, «Доктор Серафікус» ближчий до ранньої модерністської прози, де переважають «непрямі гендерні ідентифікації» [47, с. 164]. З метою компаративістичного аналізу я обрала роман Агатангела Кримського «Андрій Лаговський», перші дві частини якого були опубліковані у 1905 році. А. Кримський був сходознавцем, письменником та першим секретарем Національної академії наук України. Він був старший на 23 роки. Впродовж років в установі А. Кримський не провадив письменницьку діяльність та помер у 1942 році. Водночас у В. Петрова попереду ще багато справ, зосібна у повоєнній Німеччині в українській емігрантській спільноті: «Арка», МУР, два опубліковані романи «Доктор Серафікус» та «Без ґрунту» тощо. У літературі попри розрив поколінь діалог між ними уможливорюється. У листі до А. Кримського, міркуючи про Лаговського, Леся Українка писала: «Єдиний спосіб, щоб “природа” не лазила “без докладу” в вікно, се пускати її в двері, то, може, вона тоді більше поважатиме визначені їй *Sprechstunden*» [119, с. 402]. Ці слова уповні можна віднести і до Серафікуса, який також перебуває на шляху усвідомлення наявності і вікон, і дверей, крізь які можна пускати любов.

Два тексти подібні в деяких сюжетних деталях: пристрасть до жінки, чоловіча дружба, штибу платонівської філії, їхнє письмо (у Лаговського — поезія, у Комахи — листи, дослідження) та серафічність. Для Лаговського остання найбільш осяжна в аскетизмі, в якому він знаходить зцілення від сексуального зв'язку з грекиною Зоєю та розриву з родиною Шмідтів, зосібна зі старшим братом Володимиром. Іншими словами, Лаговський, математик та неврастенік, мимоволі йде на зв'язок із жінкою, а також близькість, у дечому тілесну, здебільшого духовну з Володимиром, тому долає відчуття втрати та

пригнічення завдяки вченню Єфрема Сиріна, голоду, аскетизму. Шлях Лаговського — це притлумлення бажання та тіла. Від аскетизму та «запереченої сексуальності» [151, с. 262] Василь Комаха прямує у зворотний бік до змирення з втратою, вираження меланхолії у письмі до Вер та, зрештою, віднайдення тілесного бажання, най із сум'яттям його реалізації.

Письмо самого Серафікуса та його уявне сповнене тілесністю, але не реальними стосунками з Вер. На початку Комасі не вдається увійти в «уявлене “неначе”» Ірці [60, с. 262], він замкнений у світі приміток, а творчий потяг відсутній. Опублікована частина роману 1947 року закінчується в момент, коли Комаха продовжує писати до Вер листи, які вона ніколи не прочитає. Видається, у цьому процесі Серафікус почасти віднаходить шлях до символічного порядку, який визначає суб'єкта. Якщо раніше він міг продукувати здебільшого лише коментар, примітки, то у фіналі він самостійно починає продукувати письмо — нескінченні листи до Вер, маніфестуючи власну суб'єктність у письмі, формуючи «далеке кохання» до жінки, виказуючи бажання. У такий спосіб він рухається від тотальної серафічності та мимоволі гармонізує символічний та уявний реєстри свідомості. Р. Барт писав: «писати — це вияв Еросу» [94, с. 14], бажання торкнутися іншого. Наближену думку висловлює Костянтин Шмідт, персонаж А. Кримського: «людина пише вірші, то вона не аскет» [92, с. 170].

У листах до іншого Серафікус виписує власне уявне. Він постулює бажання іншого завдяки письму. Важливо зупинитися на заперечливому, або контрапунктному, типі любові, який стверджують Вер та Серафікус: «Кінець роману може бути небайдужим лише тоді, коли його обернути на початок кохання» [60, с. 207]. Вер не до вподоби Корвинові банальності про кохання до жінки. У шуканнях нових модусів взаємин між людьми Вер не відкидає звичну гетеросексуальну пристрасть, але усталеність взаємин для неї прикра, як і для Серафікуса. Про це він міркує, коли в ньому прокидається бажання мати дитину. У романі багато діалогів присвячено любові та її втіленням, однак перемагає негативність, по суті, Вер та Серафікус «тішаються, шукаючи навіщо» [284, с. 167], їхні стосунки — це пошук взаємин у різних модусах: кохання через мистецтво та випадковості, коли Вер застає Серафікуса за піаніно,

конвенційні стосунки коханців, схованих у кімнаті від усього світу; це також невдача кохання, адже Серафікусова «сповненість — це відсутність», він хоче бути людством і йому, як Дон Жуану, потрібні всі жінки [60, с. 248]. Отже, світ залишається тотально серафічним, де немає потреби вагітніти та нести в собі іншого. Немає місця конвенційній родині та стосункам закоханих.

Наприкінці тривають постійно мінливі взаємини між двома. Нарешті, це «умоглядне» серафічне кохання, що починає увіходити у символічний порядок, вербалізуватися та ставати листами. Серафікус пише: «Усе, що я є, є ти. Я не існую. Існуєш ти. Я існую тобою» [60, с. 286]. Прикметно, що ці майже прикінцеві листи до Вер суголосять листам до Софії Зерової, в одному В. Петров пише: «відчуття себе — це водночас для мене відчуття тебе, і якщо я думаю про себе, то тим думаю про тебе, відчуваю тебе. Дні мої для мене сповнені тобою. Так було раніше, так є і тепер» (тут і далі переклад з рос. — Ю. К.) [162, с. 217]. Однак Комаха все ще одірваний та серафічний, тому що «у стурбованому бажанні та сподіванні зустрічатися з тобою я іду, біжу, шукаю, розпитую, турбуюсь, кидаюсь з одного місця в інше, — і ніколи з тобою не зустрічаюсь» [60, с. 286–287]. У подібний спосіб згадує про власні взаємини з С. Зеровою сам В. Петров в одному з листів взимку 1954 року до неї: «Дорогий Сонь! Колись я вихожував на Театральній, очікуючи зустрічі з Тобою. Тепер я вихожу наново, насправду, не на Театральній, але вздовж парканчика біля дому, очікуючи не Тебе особисто, але листа від тебе. На жаль, раніше мої зимові вечірні прогулянки не завжди мали успіх, зустріч з Тобою» [162, с. 289]. Серафікус не притлумлює бажання, а уповні прямує за ним. Один з есеїв Ю. Крістева закінчує так: «історії, які структурують суб'єкт і створюють лінгвістичні категорії, — це історії любові» [266, с. 112]. Таку історію любови відкриває Доктор Серафікус.

Почато цей підрозділ із «серафікусівських пригод», фрази, яку зронив Ю. Шевельов, коли В. Петров непередбачувано зник у квітні 1949 року. Аби простежити усі «унеможливлені умовності» [60, с. 224] тексту, тобто множинність літературного твору, я звернулася до неопублікованих у 1947 році розділів, збережених в архіві. У цій версії Серафікус безпорадно блукає

вулицями, його кроки — це «автоматизована стереометрія, безпредметна конструкція» [160, с. 116]. Зрештою, він відкриває тіло Вер в реальності: «і тихий біль пронизує його, тихий біль, — до себе, до Вер, до всесвіту, — він бере голову Вер в обидві руки, легко стискує в долонях і в ритмічному коливанні похитується. Біль, щастя, страждання, агонія» [160, с. 127]. Комаха «стомлюється од власної серафічності» [160, с. 138], все більше переважає бажання мати 15 дітей та корову, бути «плотяним», «родинним», «земляним» [160, с. 136]. Насамкінець Серафікус вдруге випадково зустрічає Тасю, яка, чи не з метапозиції оповідача, аналізує висловлювані Комахою почуття та звертається до нього: «Після стадії серафічної ізолюваності ви вступаєте в стадію біологічної самосвідомості» [160, с. 136]. У цих розділах Тася постає жінкою, яка допоможе Серафікусу увійти в соціалістичне суспільство. Авторка рецензії (імовірно, Зінаїда Тулуб [61, с. 12]), короткий текст якої подано після художнього тексту, маніфестує: «пліч-о-пліч з Тасею, життєспроможною дівчиною, а не виламаною перенасиченою жінкою, вихованою на занепадній розкоші дореволюційної літератури та театру. В цьому соціальний смисл роману» [160, с. 146]. У переламний кінець 1920-тих — початок 1930-тих років свобода мімікрує, здушується. Авторка розкриває соціальний смисл роману, викидаючи з цього смислу модерністські мистецькі тенденції, втілювані в персонажах, фавстівський мотив родити дитину не від жінки, гомосоціальний зв'язок Комахи та Корвина, абстрактну втіленість, а тому парадоксальність письма В. Домонтовича. Іншими словами, авторка взаємодіє з останніми розділами, які містять, найперше, ідеологічний розвиток персонажа і які В. Петров, імовірно, вирішив не публікувати в умовах еміграції. Варіант тексту 1947 року закінчується словами: «Кінець першої частини» [59, с. 157], відтак, імовірно, була планована друга частина роману, яка мала би інший розвиток персонажів.

«Сучасна людина — детальний робітник, робітник деталей, споруджувач приміток», — оповідач наголошує на «одноманітності й безперервності рухів» Серафікуса, коли той створює власні примітки, та прирівнює такий процес до конвеєрного диференційованого виробничого процесу, відтак описуване

створення знання «заперечує логіку почуттів», а «контроль суб'єкта» над його працею відкинуто [60, с. 238–239]. Така спроба вписати діяльність Серафікуса саме у вервечку конвеєрного виробництва дещо парадоксальна, адже одна з його доповідей свідчить якраз не про технологізоване виробництво знання, але про сміливість думки, нескорочуваний процес мислення, творення смислу: доповідь була «ерудитна, але недоладна, збагачена цитатами грецькими, латинськими, англійськими й німецькими, дещо суперечна» [60, с. 240], а певна змаленість, «непотрібність» дослідження — важливий мотив, який присутній також у «Дівчині з ведмедиком», листах до С. Зерової. Це не тільки данина традиції, але й спосіб бути не до кінця приналежним до механізмів влади, перебувати поза «великими мовними пам'ятками» [189, с. 216], цілісними завершеними працями.

Зрештою, на прикінцевих сторінках архівної версії є такі слова: «Останній час Комаха перейшов од “приміткових” студій до принципових питань, до перегляду основ наукової систематики. Цю серію своїх наукових вправ він розпочав статтею про історизм, як підвалину наукового світогляду. Перші історичні сторінки своєї розвідки він присвятив з'ясуванню суспільних корнів цього, здавалось би, давнього, традиційного й безумовного принципа» [160, с. 142]. Власне, сам В. Петров вивчає протягом десятиліть первісне родове суспільство, його ідеологію та працю на землі. «Історичний еволюціонізм» цікавить його і в розвідках про мітології ще від інтенсивно фольклористичних та етнографічних періодів 1920–1930-х років; тому, імовірно, у 1960-ті роки він детально вивчатиме історію письма, його найдавніші форми, у тому числі рунічні. Тоді матеріальність письма, як і в археології, передбачатиме кальку для перемалювання писемних символів відбутих епох. Накладена форма в літературі перетворюється та виповнюється в житті, навіть коли автор залишає її в архіві.

«Уявне розкладається на кілька масок (personae), лаштованих на сцені одна позаду іншої (однак за ними немає нікого [personne])» [222, с. 120], — подібно діє сцена письма «Доктора Серафікуса», в якій різного штибу «присутності, що мовлять» [24, с. 104], звіряють одна одній власне уявне. Хоча і

оповідь провадиться від третьої особи, читач засвідчує історію не лише сторонньо: він читає щоденники Вер та Серафікуса. Відбувається гендерна транспозиція письма: адже в щоденнику та листах персонажки саме вона переймає голос, і її лист починається дитячим спогадом про «сонячний стовп»: «Згадую, я ловила його руками й райдужна курява, невловима і тому особливо бажана, здавалась мені самим сонцем, привітним, м'яким, чудесним, кімнатним сонцем. Усе своє життя я ловила цю сонячну райдужну куряву» [160, с. 137]. Це ловлення сонячного променя впродовж життя уповні римується з подібним спогадом про весняний потічок, який сам В. Петров бачив в дитинстві в Одесі і про який пише в листі до С. Зерової. Загалом, як вже було обґрунтовано, В. Петров та «Доктор Серафікус» поділяють «фрагменти мови закоханого» [12]: вони однаково блукають уві сні та наяву, не зустрічаючись з коханою.

Прикметно, однак, що на початку Вер не пише про почуття в щоденнику, лише про прочитані книжки та політичну ситуацію; її письмовий простір у дореволюційний час виглядає так: «На стіл у своїй кімнаті поставила гіпсового Толстого, а на стінці повісила довгобородого “інтелектуального” Драгоманова в застібнотому сурдугі [...] Це все далеко менше говорило про її власні уподобання, як про невиразний відгук розпливчастих уяв про студентів і курсисток» [60, с. 208]. З революцією Вер змінює письмовий, переважно перекладацький, стіл на верстат заводу і навспак. Відтак інтимне та чуттєве Вер початково, як і в Серафікуса, відсутнє, і лише згодом у листах вони гармонізують уявний та символічний реєстри свідомости. Зважаючи на цитований вище «соціальний смисл роману», очевидно, що персонажка перестає відповідати тенденційним культурним кодам, як було в юнацькі роки, а Серафікус стає «плотяним» та «соціальним». Тож саме Вер продовжує зберігати емансипаторний потенціал, її жіночому передає автор голос, щоби достоту сміливо продовжувати маніфестувати серафічність, коли до цього не здатний Серафікус.

Варто зважити, що Вер у власному жіночому голосі зберігає також певну фалічність в наближенні до свого батька Ісая Петровича Ельснер, постать якого

детально описана в архівній версії роману: «Закордоном його знали, як лінгвіста, знавця палеоазіатських, американоїдних мов, близьких до кетської енисейсько-остяцької групи. Фр. Енгельс присвятив йому статтю в “Neue Zeit” під назвою “Eine neue Entdeckung” з приводу одкритої від нього в Сибіру так званої класифікаторської системи споріднености; в Росії його знали як філософа, гострого й дотепного мислителя, автора “Апології безгрунтового мислення” та “Патетики парадоксу”» [160, с. 43]. «Апологія безгрунтового мислення» — це очевидний перифраз на книжку філософа Льва Шестова «Апотеоз безгрунтя» (1905), а його зацікавленість первісними суспільствами знову-таки вповні суголосить Серафікусовим дослідницьким інтересам, як і самого В. Петрова. У перспективі батька Серафікус та Вер видаються лише дзеркально взаємодоповнюваними відображеннями одне одного. Засвідчуючи еволюцію часу в образі Серафікуса «від формалістичного конструктивізму до хуторянського ухилу», Вер закінчує останній лист так: «Я напишу батькові про ваш останній етап — він буде задоволений. Ваша Вер» [160, с. 140]. Тож кілька персонажів проводять серафічність, а письмо буде передано далі батькові, Великому Іншому.

Тася та Вер в ідеологічній різноті структурують повсякчасне становлення Серафікуса, яке відтак не обов’язково може бути детерміноване. Персонажі В. Домонтовича завжди зміщені зі своїх епох, і Серафікус почасти приналежний до епохи раннього модернізму, адже у травматичні пореволюційні роки було складно адаптувати внутрішнє життя до реальності футуристичного оптимізму, а потім до уніфікованої візії, диктованої соцреалістичними конвенціями. Серафікус — персонаж соціалістичного майбутнього, який не приналежний до нього. Кінець 1920-тих та початок 1930-тих — період, коли органічні культурні процеси, множинність думок та ідентифікацій починають притлумлюватися. Заборона та так звана самоліквідація ВАПЛІТЕ взимку 1928 року, процес СВУ (1929–1930) та, зрештою, утворення єдино можливої літературної організації Спілки радянських письменників у 1932 році. «Серафікуса» відроджується в 1947 році на еміграції. Повоєнна переможена Німеччина — це помежів’я, у якому був шанс не мати стосунку до нацизму чи більшовизму, оклигати та збути

острах, який для українських емігрантів зберігався через загрозу депортації назад до УРСР [37, с. 145]. Однак тут МУРівці спромоглися поновити тяглість українського модернізму, провадити літературну дискусію, перервану на більше, ніж 10 років. За таких умов для В. Домонтовича стає можливою публікація тої першої частини, яка була ще вільна від спроб перетворити Доктора Серафікуса в зразкову соціалістичну людину, додавання любови до конвенційно біологічного та соціального.

Ю. Шевельов вважає: «Домонтович починається там, де починається абстракція» [202, с. 886]. Ці слова уповні відповідають наскрізному образу «паперової силуети» [60, с. 225], романічній безтілесності: «паперова силуета» використовується для характеристики Серафікуса, тому Вер та Корвину зустрічається горбань, який вирізає з чорного паперу обрис Вер. Оповідач говорить про згагу життя, яка ховається за таким силуетом, у папері наукових приміток, тому в безкінечних листах минає життя Серафікуса, і саме через листи він робить перші кроки до віднаходження тілесности. Водночас твердження Ю. Шевельова заперечує буквальний зміст роману та спонукає зважати на усі «унеможливлені умовності» [60, с. 224] тексту.

3.3. Інтертекстуальність як варіація «безгрунтянства» в письмі В. Петрова-Домонтовича

Якщо у М. Хвильового письмо розгортається в стосунку до смерти та матеріальности голосу, то у В. Домонтовича письмо виразно інтертекстуальне, тобто зроджується мереживом внутрішньої інтелектуальної роботи в міжчасі інших текстів. У цьому підрозділі я розгляну інтертекстуальність як втілену творчу потенцію «безгрунтянства» в письмі В. Петрова-Домонтовича. «Шостий у гроні» неокласиків В. Петров писав прозу, в якій, подібно до поезії колег та друзів, переважала завороженість сталим горизонтом, бароковою вишуканістю форм та класичною прозорістю, але він «поєднує класицистські орієнтації з експресіоністськими» [5, с. 106]. Ці явища з прочитаних книжок, архітектури Києва, розмов у колі однодумців та академічна робота стали основою для

художнього письма, насиченого різноманітними культурними та мистецькими кодами. Вичерпний аналіз інтертекстуальності у всьому доробку автора перебуває поза метою та завданнями цієї дисертаційної роботи; однак важливо означити, у який спосіб вона побутує в письмі В. Домонтовича, зосібна організовуючи ставання його персонажів, унеможливлюючи або принаймні ускладнюючи їхню етичну або естетичну детермінації.

В. Петров-Домонтович повсякчас порушував проблему сучасної людини, позбавленої лінійної біографії, зосібна в есеях 1940-х років: «Трагедія останніх поколінь полягає в тому, що вони живуть уривками уявлень різних діб, тоді як вони належать новій, іншій, якої вони ще не уявляють собі» [164, с. 915]. Такими уривками він здебільшого формує персонажів, які, на перший погляд, складаються з досить зрозумілих базових прикмет тої чи тої доби, які нагадують атрибуцію до знайденого археологічного артефакту, водночас ця низка прикметностей у художній послідовності суперечлива, складові не збігаються, напливають одна на одну і все ж мають напругу, яка тримає їх разом. В «Історіософічних етюдах» В. Петров міркує: «Жаде́н з нас не має власної біографії, бо його біографія належить відтінкам епох, які круто відрізняються один від одного» [164, с. 915]. Персонажі В. Домонтовича видаються тоді без ґрунту в цілості літературного твору, тобто не обмеженими оповіддю, тому що приналежні руху «маленьких долей, криз любови» [222, с. 114], трансгресуючи цілість художнього світу, досягаючи дійсних, наприклад, у випадку Линника, мистецьких процесів зламу XIX-XX століть. Однак не завжди в передбачуваний лінійний спосіб. Такі уривки в письмі складаються, ніби за приписом Л. Шестова, спочатку з непомітних банальностей та їхнього діалогізму всередині одного ставання: «Тож, якщо вам вдасться, не порушивши тону, услід за рядом банальностей та спільних місць висловити приготоване раніше сумнівне та неприємне міркування, ваша справа вдалася. Читач не тільки не забуде ваших слів — він буде ними мордуватися, нудитися, поки не погодиться з вами» [207, с. 59]. Інтертекстуальність діє як згустки естетичних

або, ширше, ідеологічних кодів, у яких зроджуються персонажі, «присутності, що мовлять» [24, с. 104], в письмі В. Петрова. Буде розглянуто три випадки дії інтертекстуальності в стосунку до Іполіта Варецького з «Дівчини з ведмедиком», Костомарова з «Аліна й Костомаров» та Линника з «Без ґрунту».

У «Дівчині з ведмедиком» Іполіт Варецький мимоволі вступає в «безґрунтянство» завдяки *зустрічам* із культурними, літературними та історичними кодами. У такий спосіб інтертекстуальність стає невидимим суб'єктом письма, його матерією та змінює те, як персонаж сприймає дійсність: від усталених опіній через відносність істини до просвіту «безґрунтянства», уповні втілюваного в Зині. Про завод як «лаштунки» для Іполіта Варецького в рецензії спогадує Григорій Майфет та додає про значну обізнаність Іполіта з літературними творами, до якої він повсякчас звертається як оповідач [128, с. 240]. Як сюжетні лаштунки можна також означити Іполітове колекціонування книжок у власноруч обраних палітурках, так що персонаж зберігає дистанцію між собою та читанням, оправлена книжка є для нього «приборканою й переможеною» [58, с. 112]. Згодом Іполіт мимоволі відчуватиме суголося взаємин із Зиною з деякими книжковими або життєвими історіями. Персонаж естетично сповнюється та набуває внутрішньої множинності, адже усталений лінійний розвиток взаємин з Зиною руйнується, але може бути пояснений книжковими та життєвими історіями навколо. Попередньо до підтвердження та увиразнення цієї тези я розгляну кримський епізод із Зиною та Лесею, який є перифразом відпочинку з Мар'єю Іванівною на дніпровських берегах. Це зіставлення важливе, аби довести, що інтертекстуальність не починається винятково у свідомості Іполіта Варецького і не є кодуванням сюжету, але виникає завжди поміж «присутностями, що мовлять» [24, с. 104], в письмі. Остання зустріч з Мар'єю Іванівною гармонійна у вічній нескінченності сонячного дня. Однак вічність, в якій перебувають обоє персонажів замкнено у воді: «небо, дерева, берег живуть повтореним, подвоєним життям у прозорому дзеркалі води» [58, с. 67]. Тільки в цьому подвоєному житті, засланому сонячним промінням, можливе єднання Іполіта з Марусею. Розніжений персонаж існує крізь сон та сонце, ритм оповіді сповільнюється, і він слідкує,

як минає час, коли «Маруся, зігнувши долоню, через розкриті пальці сипле тонкий попелясто-жовтий струмок піску» [58, с. 67]. Грунт певний, можна осягнути чуттями пісок та воду, шелест дерев та їхнє повне відображення у воді. Однак Іполіт викочується з потоку медвянистого часу, поринає у викладання та роботу на заводі.

На противагу спільний часопростір з Зиною не має цілоти та витонченої симетрії: «риси обрису губитися, і не можна відрізнити, де в потоках білого саява кінчається море й починається небо» [58, с. 90]. Якщо в п'ятому розділі Іполіт проводить до річки Марусю, яка боїться води, то в сьомому персонаж «волів би лежати на пляжі, слухати Гетеву “Іфігенію”» [58, с. 95], однак з ініціативи Зини разом вони відпливають далеко від берега: тут у безкрайому морі Іполіт відчуває себе непевно, йому не до вподоби «це почуття простору, великої одірваності, повної самотності в морській пустелі» [58, с. 95–96], яке радо смакує Зина. Прикметно також, що літня розслабленість Іполіта на Дніпрі не залучає інтертекстів, однак в описуваному кримському епізоді читання вголос Гетевої «Іфігенії» дозволяє побачити, як Зина відкидає упокорений образ грекині [58, с. 95]. Крихка роль у німецькій драмі змінюється ближчою до Зини з давньогрецького міту — «жрекиня суворої богині, що їй офірували криваві людські жертви» [58, с. 95]. Іполіт же прихильний до примарно осяжного книжкового образу, за яким можна безпечно спостерігати, слухаючи дівочий голос. Персонаж залишається на березі з літературною Іфігенією, прагне зазирати в провалля, проте обережно, через літературу, про яку Ж. Батай міркував: «ми підходимо до безодні — але не для того, щоби упасти в неї. Ми прагнемо сп'яніння від запаморочення — і нам достатньо тільки образу падіння» [14, с. 99]. Втрачати ґрунт — зваблива перспектива для Іполіта, проте не до кінця переконлива. Ці епізоди означають два антитетичні простори.

Дослідники вже наголошували на психоаналітичних імплікаціях у творах В. Домонтовича. Роман є сеансом, у кінці якого персонаж наново розпочинає шлях у символічному світі. Етичне значення психоаналізу стверджували наступники Ж. Лакана А. Бадью, Е. Рудінеско та Ю. Крістева: «Психоаналіз випробовується як подорож у чужість іншого й самого себе, до *етики поваги до*

несумісного» (курсив мій — Ю. К.) [10, с. 241]. У цих рядках уповні видніється той шлях, який проходить Іполіт, усвідомлюючи варіації життя в історії родини Буцьких, «Державці» Ніколо Макіявеллі, розмовах Василя Гриба про «серйозне ставлення до несерйозних речей» [58, с. 125], випадку з матір'ю та вагітною дочкою на вулиці. Зрештою, він оприявнить чужість у собі та Зині: ним «заволодіє бажання тікати, усе одно куди» [58, с. 154]. У такий спосіб Варецький втрачає ґрунт — світоглядну певність та усталеність, тим більш гірка іронія, що Варецький протягом усього роману видається уважним споглядальником, тим, хто помічає та аналізує долі інших. Зокрема, так його сприймає Панас Григорович: «Ви, Іполіте Миколайовичу, психолог (слово “психолог” Панас Григорович говорить, наголошуючи на останньому складі)» [58, с. 140]. Однак тоді Іполіт не спроможний створити неконвенційний зв'язок з Зиною, виснувати власні істини і по-справжньому пізнати чужість.

Письмо — це там, де ідеологеми заломлюються, де суб'єкт стає на шлях вислизання та конструкції іншого із себе. Ю. Крістева у «Самі собі чужі» розмірковує: «Поліфонічна майстерність письма полягає в тому, щоб безупинно складати і розсипати фрагменти складанки якоїсь основоположної загадки, а не “світу”, що його метафізичний митець вважає недосяжним внаслідок бозна-якої помилки» [93, с. 46] — це те, чого досягає Іполіт Варецький наприкінці, — складність світу. У «Дівчині з ведмедиком» годі шукати цілоти, тут Іполіт зіштовхується з верлібровою Зиною. Цілість роману зміщена у межовість, немає філософської точки тяжіння сюжету. «Основоположну загадку» ніби по-різному, але впізнають Василь Гриб, Зина та Іполіт, вони маніфестують її в розмовах. Йому також стає доступним згорнуте передсмертне послання від Зини, яке було її письмом. Варецький — той, для кого слова були завше «пустельні» та оманливі, у кінці розмірковує про останню варіацію власної історії у «Державці» Н. Макіявеллі. Ця варіація складності взаємин струменить із книжки, тут Іполіт «під текстом виявляє інший текст, своє інше...» [94, с. 42]. Важливо, що саме в читанні для персонажа стає доступна уся складність світу, останні рядки свідчать, що він усвідомлює хиткість та непевність життя: «Я дивлюсь на шафи, заставлені книжками в палітурках, і думаю» [58, с. 151], —

так закінчується не один пасаж наприкінці роману. Триває автопсихоаналітична робота за посередництва текстуальних інтенсивностей. Водночас книжка Н. Макіявеллі — об'єкт колекціонерства. В есеї «Розпаковуючи мою бібліотеку» (1931) Вальтер Беньямін так означає зв'язок колекціонера з власними об'єктами, зокрема книжками: «вивчає та любить їх як діяння та сцену їхньої долі» [225, с. 5]. Такою сценою для розігрування вже власної долі стає книжка для Іполіта: колекціонер у «світі об'єктів перетворюється на тлумача долі» [225, с. 6].

Варто звернути увагу також на Зину, яка витворює «неправдоподібні істини», не маючи точки тяжіння у «фальшованому театрі фалоцентричної репрезентативности» [235, с. 884]. Єдине бажання, до якого чутливий Іполіт, — це бажання тілесне: його літні примари, за якими він прямує до Москви. Натомість персонажка відчуває жагу повсюдно, вона левітує, тому що відмовляється від падіння, зокрема говорить про це в розмові про втрату цноти: «Падіння, дорогий Іполіте Миколайовичу, не існує» [58, с. 72]. Такий стан можна означити як левітацію, тобто урівноважене тривання без ґрунту в патріархальних традиціях. У левітації вона вільно конструює власні цінності та орієнтири, як, наприклад, відмова від шлюбу, вивчення китайської чи світлини в напівоголеності. У В. Домонтовича прямувати за власним бажанням — це шлях втілення химерностей, який обґрунтовує Василь Гріб: «Фантоми, хоча б які химерні вони не були, треба здійснювати» [58, с. 124]. Дослідники вважають Зину авангардною, однак початки можуть бути поглиблені, саме романтична доба філософії та літератури Йоганна Фіхте, Фрідріха Шеллінга та Фрідріха Шиллера вперше уздатнює людину витворювати власний світ, відкидаючи приписи Просвітництва, адже «уніфікована відповідь у справах людей, імовірно, буде згубна» [228, с. 146]. Романтичне мистецтво, за визначенням Фр. Шлегеля, — це «постійне ставання без змоги коли-небудь досягнути досконалости» (курсив мій — Ю. К.) [228, с. 122], воно полишає усілякі спроби знайти ґрунт у раціоцентричних тлумаченнях людської сутности, мистецтва та філософії. Відтак це втрапляння у *Sehnsucht* та безкінечна подорож до блакитної квітки Новаліса. Трагічність полягає в її недосяжності та незворотному рухові

життям та мистецтвом. Видається, Зина тяжіє до трагедійного «убезмеженого суб'єкта» (Ю. Крістева) так само, як і текст «Дівчини з ведмедиком» лише наближається до полілогу, не досягаючи політичних горизонтів. На перший погляд, конфлікт роману залишається в естетичному вимірі: класицизм проти авангарду [5, с. 155], — і роман не перетинає межу політичного. Водночас Зина — є «лінією чарівниці» [51], яка цю межу перетинає, адже сюжетно вона пориває з патріархальними поглядами Варецького. Ю. Крістева протиставляє позачасовість полілогу традиційному «родинному часу [...], відносно якого мислить себе родинний суб'єкт-син-донька» [94, с. 187]. Важливо, що Зина безпосередньо руйнує такий «родинний час» [94, с. 187], коли віддається двірникові та опиняється в Німеччині. Зрештою, вона — це постійне ставання та чужість, до зустрічі з якою наближається Іполіт через інтертекстуальні коди навколо.

У белетризованій біографії «Аліна й Костомаров» інтертекстуальність так само є осердям становлення головного персонажа, однак відмінно від Варецького. Якщо Варецький — той, хто лише вчиться «безґрунтовності» задля пізнання чужості, то Микола Костомаров — той, хто користується з неї задля замкненості. Іполіт вчиться пізнавати складність світу поза суспільними конвенціями, складність стосунків з Зиною за допомогою книжок та життєвих історій, так що інтертекстуальність організовує сюжетний, композиційний та інтерсуб'єктивний простори роману. Якщо Іполіт Варецький лише прямує до довколишніх текстуальних інтенсивностей ставання, то Костомаров перебуває всередині них: вкладаючи життя в книжки, він не набирається повноти, радше знаходить образ, який убезпечить: «ось книжки допомогли йому виліпити маску, потрібну для втілення його душі. Перечитуючи улюблених поетів і письменників, він у книжках знаходив свій уявний портрет, який найбільше відповідав його поглядів на самого себе. Жести вигаданих персонажів ставали жестами живої людини» [56, с. 98]. Понад те, навколо Костомарова оповідач розгортає есеїстичні літературознавчі роздуми щодо інтертекстуальності. Почасти ці міркування суголосні Бартовим, розглянутим в першому розділі: уявлювані жести літературних персонажів виповнюються в реальність.

В. Домонтович міркує: «Руссо свого часу витворив чутливість мільйонів французів. Гетеві “Страждання молодого Вертера” викликали епідемію самогубств»; «Скільки, — зауважує Андре Жід, — схованих Вертерів не знали себе, чекаючи тільки на кулю Гетевого персонажа, щоб покінчити з собою» [56, с. 98].

Становище М. Костомарова — насильницьке одривання людини від ґрунту, що інтенсифікує її втрапляння в уявне, зосібна через літературу, та спричиняється до «безґрунтянства» як творчого принципу психічного життя: «Людину було вибито з колії, викинено з життя, одірвано од праці, од друзів, од батьківщини. Що безглуздішим здавалося його становище вигнанця, то безглуздішою нісенітницею “месмеричних” захоплень він тріумфував свою над ним перемогу» [56, с. 143]. Оповідач не передає голосу персонажу, лише спостерігає, провадить оповідь, викладає біографію, ніколи не домішуючи рефлексії самого персонажа, тобто його внутрішні «психологічні» перипетії, лише психічні та естетичні. Йдучи за естетичними серединами Костомарова, оповідач оприявнює його майже донкіхотівське двосвіття, маючи справу одразу з психічним життям, регістром уявного. Видається, у белетризованій біографії інтерсуб’єктивний простір ніколи не діє вільно, а інтертекстуальність — виявляється ще одним (разом із біографією) полем рефлексії та експерименту автора, який, ретельно «оголюючи непослідовність суб’єкта, його атопічність, [...] унеможлиблює будь-яку лірику» [222, с. 89] та психологізацію. Прикметно, що з інтенсифікованою «літературною темою “магнетизатора й сомнамбули”» [56, с. 141], втіленої у М. Костомарові, цей текст стає одним з небагатьох, де В. Домонтович працює з божевіллям, почасти філософським та змиреним.

Натомість ще в одному творі про божевілля «Емальованій мисці» оповідач — психіатр, який, найперше, спостерігає за власним пацієнтом-філософом з позиції влади. Оповідач утримується від глибшої симпатії до чоловіка, який каже, що «досліджує Гассенді з філософії 17 століття» [62, с. 292]. Лікар прямує в бібліотеку, аби пересвідчитися в цьому, знайти його досьє. В інтенції реконструювати інтелектуальну біографію оповідач натомість розгортає процес (де-)суб’єктивації людини з допомогою стенограм, довідок,

рекомендацій, рецензій. Філософська праця пацієнта лишається свідченням відбутого життя, вона спричиняється до розгортання біографії у свідомості читача документів — психіатра. Вона не діє творчо у свідомості власного автора, не спричиняється до подальших інтелектуальних інтенсивностей, присутня в ньому лише відлунням, тривогою, підтримуваною повторюваним образом емальованої миски.

Третьою варіацією інтертекстуальності як стратегії творення персонажа є Степан Линник з «Без ґрунту». Варто означити, що певні спільності з імовірними прототипами та історико-культурні тяглості до історичних особистостей вже почасти були прокладені на початку цього розділу з метою окреслення естетичних засновків «розумового вагабондизму». Однак також «гетерогенні періоди», які складають Линника, а саме: візантинізм, застиглість, повітря в живописі сучасність та *l'art pour l'art*, викликають до пам'яті постать французького художника Жана-Огюста-Домініка Енгра. Про художника доволі багато писав Ш. Бодлер в оглядах французьких мистецьких салонів у другій половині XIX століття. Прізвище Енгра згадується в романі у зв'язку з Линником: він «говорив про мистецтво, за Енгром: — Малювати — це міркувати! Мистецтво повинно стати доктриною. Або, висловлюючись дещо точніше: складовою частиною доктрини» [57, с. 93]. Цьому висловлюванню суголосить зацікавленість В. Петрова ідеологією та «доктриною» в мистецтві, які він розвинув в есеїстиці 1940-х років. Спільні для Енгра та Линника прикметності не стануть розв'язком або виходом до прототипа Линника, проте ще одним зміщенням в цілості персонажа як такого, який перебуває у ставанні «полілогічним, політемпоральним суб'єктом» [94, с. 189].

У праці «*La Folie de Baudelaire*» (укр. Божевілля Бодлера) Роберто Калассо оповідає про сучасників поета, згаданих у мистецькій критиці. Прикметно, що Енгр став натхненником багатьох модерністів, зокрема Пабло Пікассо: у його «Авіньйонських дівчатах» (1907) проглядаються обриси дівчат із «Турецької бані» (1862) Енгра. Теофіль Сільвестр означає вплив митця так: «Його вважали попередником кубізму через його анатомічні спотворення та попередником сюрреалізму через його квазіфотографічне зображення

нереальних речей» [283, с. 74]. Линник приналежний епосі, на яку вплинув Енгр, ранньому кубізму Пабло Пікассо та сюрреалізму, який проглядається з тематики картин Линника, злегка означеної Ростиславом Михайловичем.

Подібність Енгра та Линника полягає, по-перше, в увазі до прадавнього мистецтва, хоча дослідники наголошують на позірності закликів Енгра споглядати античне мистецтво [231, с. 75–76], його захоплювало гармонійне невіддільне існування з природними силами та подорожі різними епохами. Подібно до цього Линник перебував у задивленні Середньовіччям. Понад те, у таких ретроспекціях митці прагнули віднайти та назавжди закарбувати «не стиль і не форму» [57, с. 101], але сутність мистецтва, або, зрештою, доктрину. Для Линника це можна також означити як «принцип централізованого призначення мистця й мистецтва» [57, с. 101]. Якщо Линник прагнув втілити цей принцип у власній творчості, то для Енгра — це радше шлях вправлення, один з багатьох.

Настановою для віднайдень сутності є «штучність» мистецтва та відкидання канонів, так у Линника світло «скам'яніле», переважає «суворий закон синьої кольорової гами» [57, с. 103]; Бодлер означає кольори Енгра як «гіркі та різкі», такі, які можуть бути до вподоби лише «збоченим поетам» [231, с. 104], тобто декадентам, яким і був сам Ш. Бодлер. Р. Каласо розмірковує: «повітря відсутнє» на картинах Енгра, що відповідає словам Ш. Бодлера: «все постає у майже лякаючому штучному освітленні»; «у розрідженому повітрі серед випарів хімічної лабораторії або ж у фантасмагоричних обставинах» [231, с. 101]. Енгр і Бодлер перебувають на помежів'ї непевної сучасності, до якої прагнув і Линник. Бодлер спостерігає також зникомість уяви в живописі Енгра [231, с. 102]. Натомість Линник був «витвором власної, назовні виявленої уяви й волі» [57, с. 83]. Химерним чином схожість двох постатей полягає в їхній поведінці: Ростислав Михайлович неодноразово спогадує, як було неприємно випадково опинитися в компанії Линника: «він розмовляв з вами роздратованим тоном, нібито сварився з вами» [57, с. 85]. Схожі характеристики мав Енгр: «повненький, кремезний, грубий та нахабний у спілкуванні» [231, с. 77]; «нетерпимість, обмеженість, гордовитість, пихатість» [231, с. 73], які

врівноважувалися геніальністю. Зрештою, вони подібні у тому, що обидвох неможливо зробити приналежними та детермінованими.

Існують певні непослідовності між двома митцями. По-перше, Линник малює уявлювані, дещо фантазмагоричні, образи прадавніх часів та прагне монументалізму — органічної риси візантинізму. Міркуючи про сюжети картин Линника, Ростислав Михайлович актуалізує багатолітнє дослідження про підсічне землеробство самого В. Петрова: «В Наддніпров'ї ще нема ґрунту, ланів, які можна було б орати. [...] Синіє темний, суворий, цілинний ліс. [...] Люди живуть на відрубних берегових горах. Щоб сіяти збіжжя, палять ліс. [...] Довгими дрючками опалені вогнем люди перекочують по ляді палаючі купи хмизу. Сіячі в полотнянках кидають в попіл насіння, просо й льон, заволочуючи насіяне зерно зрубаною ялинкою» [57, с. 103]. На противагу Енґр малює жінок, історичні та мітичні сюжети, хоча і на свій особливий манір. По-друге, варто поточнити розбіжності в «протичуттєвому» мистецтві. Мистецтво Линника описуване як «протичуттєве», і «він знущався з мистецтва, яке зворошує» [57, с. 93]. Для Линника важить думка: «Малювати — це міркувати», а Енґр «демонстрував зумисну байдужість до ідеї»; «мав на меті створити культ форми шляхом скасування думки» [231, с. 78]. Це головна розбіжність, яка парадоксально вкладається у вже згадувані рядки роману «Без ґрунту»: «Линник говорив про мистецтво, за Енґром» [57, с. 93].

Отже, втілена творча потенція «безґрунтяства», інтертекстуальність у В. Петрова-Домонтовича діє в письмі кількома шляхами: по-перше, в інтерсуб'єктивному просторі в напрямку відкриття іншости, тим актуалізує етичний вимір літератури; по-друге, як стратегія (де)суб'єктивації персонажа має стосунок до психічного життя, яке розгортається естетично; по-третє, може створювати персонажа винятково інтелектуально або естетично, «радіше задля розкриття ідей» [140], які однак не розгортаються в послідовності, але в парадоксі нанизуваних кодів та прикметностей.

3.4. Письмо В. Петрова протягом 1950-тих років

Опісля зникнення в Мюнхені у квітні 1949 року, у 1950 році В. Петров опиняється в Москві, поновлює листування з С. Зеровою та влаштовується працювати в Інститут історії матеріальної культури Академії наук СРСР в Москві (далі ІМК). Раніше він уже мав зацікавлення та професійний досвід в археології. Імовірно, вперше у 1934 році В. Петров брав участь в археологічній експедиції поблизу с. Райки (Житомирська область).

На попередніх сторінках я детально проаналізувала, яким чином діє «безґрунтянство» в кількох ключових літературних текстах В. Петрова-Домонтовича, які мають безпосередній стосунок до 1920-тих та 1940-х років. У цьому підрозділі зроблена спроба оприятити можливі відбитки чи залишки «безґрунтянства» як світовідчуження та творчого принципу в період 1950-тих років. На це є кілька причин.

По-перше, В. Петров — один з небагатьох, кому вдалося пережити терор 1930-тих років. Опісля еміграційного періоду нові літературні твори В. Домонтовича не публікувалися й, імовірно, ніколи не були написані. Однак письмо як щоденна особиста та професійна практика залишається в його житті, зосібна мова про листування та активні археологічні дослідження. Важливо зазначити, що я не маю на меті вичерпно схарактеризувати науковий доробок В. Петрова в археології у період 1950–1960-тих років (плідні розвідки у цьому полі здійснили В. Андрєєв [7], В. Брюховецький [27, 28], В. Корпусова [101]). Однак мені йдеться про те, аби поглянути на його археологічні записи та листування, найперше, як на письмо (не обов'язково художнє) — тяглу життєву практику, яка не обмежена цілістю літературного твору, її годі притлумити вимогами наукового дискурсу або повсякденням.

По-друге, «безґрунтянство» — творчий принцип, зосібна в літературі першої половини ХХ століття, зумовлений стрімкими індустріалізаційними процесами в Україні в контексті російської та радянської імперських модерностей; ситуацією «жителя країни без влади» [93, с. 84], кризою ідентифікацій в умовах соціалістичного суспільства тощо. У дослідженні «безґрунтянство» переважно розвинуто метафорично в його філософських

потенціях, однак актуалізовано також і довкіллевий аспект. Раніше я наголошувала, що саме в романі «Без ґрунту» В. Домонтовича «безґрунтя» концептуалізовано в осерді змін у довкіллі, соціальній та естетичній тканині дійсності на помежів'ї 1920-тих та 1930-х років. У цьому ж творі та в есеїстичних розвідках 1940-тих років досвід руйнувань та неусталености життя в Німеччині після Другої світової війни має власні відбитки. Протягом 1950–1956 років складається ще один модус взаємодії з простором загалом, адже подібно до другої половини 1930-тих В. Петров активно бере участь в археологічних експедиціях; він продовжує перебувати в одірваності та неусталеності: живе у тимчасових кімнатах, прагне з Москви остаточно переїхати до Києва. Детальне дослідження життя та наукової діяльності В. Петрова у 1950–1960-тих роках не є завданням цієї дисертації, однак неможливо оминати його практики письма в цей період, які мають безпосередній стосунок до проблеми буття без ґрунту та довкіллевих перетворень, початки яких рефлексовані в «Без ґрунту».

Мені прагнеться дослідити помежів'я письма, тобто звернутися не до «літератури, а того побічного гомону, того повсякденного зникомого письма, що ніколи не набуває статусу твору або відразу його позбувається» [189, с. 216]. Під помежів'ям я розумію лінії змішування, розрізнення та контакту між різними практиками письма В. Петрова в їхній матеріальності: листування, археологія та література. Таке помежів'я зберігає в собі можливість розглянути письмо в його гетерогенній матеріальності та тривалості. Задля цього я залучаю аналітичну категорію «письмова сцена» (*Schreibszenе*), яку розвинув німецький літературознавець Р. Кампе: «нестійка композиція мови, інструментальности та жесту» [234, с. 973]. Письмова сцена може залучати «дату написання, структуру та акт письма, семантичне огортання тіла в сцені письма та технічне тіло, яке пише» [234, с. 979]. Варто також означити поняття сцени письма (*scene of writing*), за Р. Кампе, — це тематизація письма в його середині; тобто самопокликання, подвоєння, інкорпорування довкіллевих обставин та їхніх відбитків, що творить «ефект літератури *par excellence*» [233, с. 1127], подібне можна спостерегти у «Докторі Серафікусі». Роман починається зі сцени письма,

яка одразу містить замкнений в собі образ: «лунке шепотіння й рип пера виростають у погрозу уявленої катастрофи, після книжкової тиші, коли одноманітність прямокутників паперу, книжок, лискованої площини стола замикає в собі обрій вражень» [60, с. 165].

Анна Цзин міркує про досвід роботи з ґрунтом для гуманітарів: «задоволення помічати цю землю, а також помічати цілу низку взаємин, частиною яких вони стають під час проведення дослідження» [115, с. 39]. В. Петров гармоніював з довкіллям під час археологічних експедицій, про що пише в листах до С. Зерової. Розкопування надавали осяжності, або радше були осяжним ґрунтом для його не лише археологічних, але й лінгвістичних зацікавлень, так знання конструювалося у тяглому та комплексному процесі: від знахідки під час розкопок, її перемалювання або фотографування, фіксації в експедиційному щоденнику, інвентарній книжці, лаштування в систематизовані теки візуальних матеріалів, опрацювання в чернетках та вписування у завершену наукову працю з археології та її перехідність в інше поле знання. Згрубша, археологія передбачає кілька письмових сцен. Перша стається під час експедицій у щоденниках, кресленнях, малюнках, тут довкіллеві обставини безпосередньо впливають на перебіг роботи, наближеної до ґрунту. Друга має більш сталий кабінетний, або ж кімнатний, характер: це безпосереднє опрацювання матеріалу в наукових роботах. Проміжним та додатковим етапом може бути робота в музеї зі знахідками інших дослідників, упорядкування власних матеріалів, перемалювання деяких об'єктів тощо. В усі ці етапи занурюється В. Петров; проміжний часто пов'язаний з київськими установами, куди він їде у відрядження, заразом до С. Зерової. У листах до неї присутні відбитки експедицій, тривалої роботи за друкарською машинкою або в бібліотеці.

Археологічні експедиції часто зумовлені певними індустріальними процесами. Такою віховою подією для української археології стає будівництво Дніпрельстану від 1927 року, що спричинилося, як уже було згадувано, до організації Дніпрогесівської комплексної археологічної експедиції (1927–1932), очолюваної Д. Яворницьким. Натоді В. Петров брав участь в експедиції на

Південь України в складі Етнографічної комісії, яка досліджувала професійні об'єднання, зосібна Дніпрових лоцманів. Впродовж цих поїздок він, імовірно, знайомиться з Дм. Яворницьким, М. Філянським, який так само починає експедиції на Дніпрельстан, їхнім результатом стають поетичні і довідникові видання про Дніпро та майбутню ГЕС [187, с. 21]. Зрештою, вже як археолог В. Петров братиме участь в розкопках під час будівництва Каховської ГЕС, зокрема влітку 1953 року він приїжджає в село Велика Знам'янка Запорізької області у складі експедиції російської археологині Надії Погребової, колежанки в ІМК². У листі до Софії Зерової він залишає враження про роботу біля будівництв: «Поки я живий та здоровий, не зважаючи на пил, зрушений тракторами, які вминають глину та чорнозем для дамби» [162, с. 213]. Таке наближення до землі виявляється іноді заскладним для вже 61-річного В. Петрова, і в листі до С. Зерової в липні 1956 року можливо спостерегти інший фізіологічний бік взаємодії з ґрунтом: «До того ж від вогкої землі, яку доводиться розчищувати ножами, стоячи на колінах або сидячи, почало боліти колінце» [162, с. 389].

Речевість письма стає «самій собі ціллю»: описи відтінків, щільності ґрунту або детальні атрибуції керамічних уламків, стають органічним продовженням, ніби до кінця виповнюють матеріальність, яка проступала в його художньому письмі. Письмо як археологічна практика перекладає візуальну, дотикальну складову речі у прозорість синтаксису, ніби око обмацує та вкладає намацане в досконалий перелік, який чітко визначить місце знахідки у системі інших об'єктів. Наприклад, от уривок звіту з експедиції у Миколаївці 1956 року: «Фрагмент н. 148/1, як і минулий, — темно-сірого кольору, з шорстко-згладженою поверхнею, тісто з домішком ретельно подрібненого піску. Стінка значно товща, ніж у зерновика н. 61/1, 8 см. Віничок широкий, пласкуватий, з виступ-обідком краями і на середині верхньої поверхні віничка, як це буває у широких пласкогоризнтальних віничків черняхівських вмістищ»

² У подібний спосіб у 1954 році він бере участь в Пруто-Дністровській експедиції на території Молдавської РСР у складі археологів з Москви. У випадку цієї експедиції взаємодія В. Петрова з археологічним прошарком ґрунту ініційована інституцією колонізатора та проводиться за її посередництва на території колонії [30].

[161, с. 13]. Загалом, в археології ґрунт як ніколи осяжний, його відтінки свідчать про внутрішні та зовнішні площини будинків, поруйнованих тисячі років тому, розташування печі, входу тощо: «Над підлогою житла був доволі товстий шар піску з включеннями прошарків попелу і дрібних вугликів. Цей шар створився тут як наслідок життєдіяльності людей, які тут жили та просто його натоптували. Зрідка в цьому натоптуваному прошарку зустрічалися дрібні кісточки, загалом, рибні, а також дрібні уламки» [166, с. 95], — це уривок зі звіту робіт біля с. Стецівки Кременчуцького району протягом 1957–1958 років, напередодні заповнення Кременчуцького водосховища та кінця будівництва Кременчуцької ГЕС. Тож В. Петров продовжує засвідчувати події радянської модернізації, перетворення Дніпра у каскад ГЕС та водосховищ, драстичні довкіллеві зміни, які заковтували археологічні прошарки ґрунту, історичні місцевості, життєвий простір людей, які були вимушені відриватися од ґрунту та переселятися на нові місця.

У фонді В. Петрова в Науковому архіві Інституту археології НАН України зберігається велика колекція негативів, малюнків, фотографій кераміки, які ретельно вирізані, колажно склеєні, пронумеровані, а також фотографії площин розкопок, усі вони ніби життєво продовжують колекціонерства персонажів у літературному письмі. Принагідно можна поставити питання: чи В. Петров урівноважує уявне, поки захопливо працює, днями перемальовуючи малюнки на кальку, формуючи теки з візуальними матеріалом, упорядковуючи експедиційні фотографії та замальовки. Імовірно, певна дисциплінарність, яку вимагають археологія та лінгвістика, якраз додає упорядкованості розкладу й внутрішньому світові, ніби утримуючи від тривоги: наприклад, в одному з листів 1955 року В. Петров пише: «Життя тече своїм потоком, великим та глибоким, і чи буду я їхати на “електричці” в місто в тому чи тому настрої, кислому або спокійному, похмурому чи радісному залежить лише від мене. Я рішуче заборонив собі під час поїздки думати про що-небудь, окрім власних мовнобалтійських студій, переживування гумки старих мовних текстів або ж читання вчорашньої газети» [162, с. 322].

Зрештою, саме робота в ІМК діє, з одного боку, як неминуча згода на буття в інституції; з іншого боку, загалом уможливорює звичну плинність життя: «воно — життя — якимось улаштує мене в старі колії наукової праці, і я наново звикатиму до звичайного» [162, с. 46]. Так стають можливим продовження дослідження «Підсічне землеробство», робота в історичному музеї, участь в археологічних експедиціях тощо. У 1955 році В. Петров фіналізує чотирирічну «планову» наукову роботу у 400 сторінок, ретельно розраховуючи час для того, аби видрукувати її, тому що «поки вона в мене зовсім майже не написана через всілякі сторонні блукання супутніми орбітами та еліпсами» [162, с. 329]. У цей час він намагається узгодити периферійні кружляння, його розклад стає суворіший, а «тіло опиняється примушеним до знання» [234, с. 979], продукування академічного тексту, який передбачений «виробничим» планом. Ще раніше він оптимально організовує власний робочий день: «кожну годину я роблю 10-хвилинну перерву, аби рука та очі відпочити. Удосконалення виявилось корисним, і завдяки ньому можна витримувати роботи від 5–6 годин ранку до 8-ї вечора з безвихідним перебуванням у кімнаті» [162, с. 280].

В. Петров міркує про те, що вчить скіфську мову, у той час, як інші колеги пишуть дисертації: «Це інші пишуть докторські дисертації, які утилітаристи. Я ж обираю віддаватися бурхливим науковим пристрастям, дисертацій не писати, а вивчати такі дивні речі, як скіфська мова» [162, с. 328]. У дечому такі міркування дотичні до «непрактичної», «непотрібної справи», якою для Василя Гриба з «Дівчини з ведмедиком» було вивчення української лексики XIV–XV століть. Тож таке переплетіння інституційно необхідних 400 сторінок та насправду захопливих лінгвістично-археологічних дослідницьких проєктів натякає на певну дистанцію та байдужість до цілостей, оформлених «мовних пам'яток» [189, с. 216], на кшталт дисертацій, які би з більшою інтенсивністю вписували його в інституцію. Водночас він виконує мінімальні обов'язки та не полишає спроб поновити наукове звання.

У період 1950–1956 років написання листів — це спосіб змирення з часом, найперше, часом очікування. Суб'єкт у письмі упорядковує дійсність, той її залишок до отримання листа від співрозмовниці або зустрічі з нею: «Бо

час іде і це добре, тому що він наближає зустріч» [162, с. 108]. У зв'язку з цим є повторювана, як «вічний календар» [12, с. 9], фігура, фрагмент мови закоханого — перевірка поштової скриньки або відділення в очікуванні листа: «Вже сьогодні я заглядав у поштову скриньку — божевілець і фантаст! Але це лише безглузді мрії — скринька, звичайно, була пуста» [162, с. 362]. Подібно до В. Петрова очікує імовірного листа від Зини Іполіт Варецький з «Дівчини з ведмедиком». Часто ці фігури в листах змальовані вкрай детально та динамічно: «Свій лист Ти поклала в неділю, а тут [він] вже був у вівторок, і, вискочивши у своїй фланелевій піжамі, у чорній шапці і зі зеленим величезним кашне, я взяв Твій лист біля хвіртки від листоноші разом із номером “Крокодила”, “Спортивної газети” та “Московського будівничого,” які отримує мій сусід» [162, с. 372]. Цей фрагмент почасти оприявнює також певну іронію автора, як і в епізоді, де він порівнює себе з Санчо Пансо. Загалом, листи також містять доволі фізіологічних деталей, особливо в період відновлення після восьми місяців проблем із травленням. Готуючись до подорожі в Київ на початку 1950-тих, він дає інструкції С. Зеровій щодо пляшечок тваринного соку для травлення, достатню кількість якого потрібно накопичити завчасно. Крізь роки він поступово повідомляє про зміни в харчуванні: від аскетичних двох картоплин до сповнених кавуново-абрикосових експедиційних періодів.

В. Петров також детально розповідає про бюрократичні перипетії з поновленням посвідки на проживання в Москві. У його листах присутні враження від нововідкритих станцій метро, нового корпусу бібліотеки, яка нагадує йому станцію метрополітену своєю ошатністю, та будівництво хмарочосів. Він ходить у кіно, за кращого здоров'я харчується в їдальнях або заходить у гастроном, у Київ їздить потягом або літає літаком, запитує, які парфуми привозити подрузі С. Зерової Маргариті Калинович. Він залишає алюзії на «Дівчину з ведмедиком», «Труди і дні» Гесіода, так і на популярний радянський фільм «Підкидьок» (1939). Відносини влади діють у листах цими культурними кодами і вервечкою бюрократичних папірців, обов'язкових відміток в інституті, видачі та підписів посвідок про відрядження, які уможливлювали двомісячні подорожі до Києва, іноді кілька разів на рік, іноді

вкупі з експедиційними маршрутами. Він уважно планує ці процеси. Повсякчас В. Петров занурюється в календарні розрахунки: «Сьогодні середа, коли я дописую цей лист, а завтра, за всіма правилами календаря, четвер, коли я подам заяву про відрядження на лютий та березень, тобто вже починаю паперово-канцелярське оформлення подорожі, організацію наступного року, його першої половини, у будь-якому випадку» [162, с. 119]. Тобто В. Петров, щонайменше, не одірваний від плину часу, як, наприклад, Ростислав Михайлович. Його робота в межах доби або місяця, або пів року ретельно планована. Тож «безгрунтянство» як світовідчуження набуває нових прикметностей: наприклад, від левітації (тривання без матеріальної або раціоцентричної опори) до вживлення в плин часу, його календарний розрахунок. Уявне в письмі працює не в інтертекстуальному міжчассі, але уповні спрямоване до далекого, до С. Зерової в Києві.

В. Петров мислить змінністю епох, їхніми проблемами, зачинає жанр «інтелектуального роману» (С. Павличко), однак також виявляється напрочуд чутливим до матеріальної плинності життя, прагне стишености, що має стосунок не лише до поточного дня, але й до того, що лишається в минулому: наприклад, потічок талої води, який він спостерігав у дитинстві в Одесі, «і ніколи потім, імовірно, ніяке море і ніяке високогірне озеро не були так само чудові» [162, с. 323]. У кількох листах він спогадує тишу та тепло, які важливо втримувати всередині: «Розумна здатність — відчувати легку радість та тепло. Кінець кінцем — це найбільше, що доводиться бажати кожному, Тобі та собі» [162, с. 156]. У доволі складний та виснажливий 1955 рік він так само втримує життя в теплій байдужості, про що пише С. Зеровій та висновує: «Життя просте, воно спокійне та людяне. Проліски на вулицях так само чудові, як і блакить конверта в глибині поштової скриньки, особливо, коли людина безмірно втомилася від цілоденної праці від світанку» [162, с. 324]. Тиша, чи не сковородинівська, як філософема, стає життєво необхідною настановою: коли «все, що діється, у порівнянні з пережитим, стає необов'язковим, — доводиться переконувати себе, що найголовніше — це зберігати себе *в тиші*... І коли тепер з якого-небудь приводу або без приводу раптово виникає *вихор*, буря та щось

рве Тебе з належного порядку, то докладаєш усіх зусиль знову увести себе в тишу» [162, с. 278] (курсив мій — Ю. К.). Зрештою, ця виважена визріла тиша в листі відлунує філософією Гр. Сковороди та віховим мотивом поезії М. Рильського, на якому уважно зупиняється В. Петров у доповіді 1924 року: «Він має глибоку тишу й мир у собі: “Тиша є головна умова споглядання[”]» [162, с. 115]. Тож і сам В. Петров наближується до романтиків Новаліса, про які в чернетці пише: «Хто штудіював романтиків Novalis’a, скажімо, той знає, що ще N[ovalis] проповідував це рослинне напівжиття: життя подібне на сон; напівбуття квітів, що не відчувають свого буття: дрімотне, прозоро-тихе спокійне життя квітів» [163, с. 122]. У європейському філософському дискурсі можна віднайти подібну ідею, інтенсифіковану з перевідкриттям філософії А. Бергсона в другій половині XX століття: «Звичка несе творчий характер. Рослина спостерігає воду, землю, азот, вуглець, хлориди та сульфати та поглинає їх, щоби отримати концепт самої себе та наповнитися ним» [22, с. 137]. Прикметно, що і Серафікус у власній праці схожий на «амфібію, молюска», у його випадку це чи не позаантропоморфне існування містить також тривкі конотації андрогінності.

Явище вихору, спогадуване в листі до С. Зерової, у зв’язку також із чорною хворобою (епілепсією) В. Петров досліджував у фольклорі в другій половині 1920-тих років, про це зокрема свідчить публікація «Вірування в вихор і чорна хвороба» в третьому випуску «Етнографічного вісника» у 1927 році. Вихор безпосередньо містить у собі кілька смислів, наріжних для «безґрунтянства». По-перше, «безґрунтянство» як світовідчуження так само формоване, коли «ми маємо ототожнення двох віянь, аври психічної й природньої» [163, с. 333]. Тільки якщо у випадку чорної хвороби «уявлення внутрішнього підвію переноситься на зовнішнє явище природи» [163, с. 333], то в «безґрунтянстві» відбувається навспак: технологізована дійсність впливає на психічне життя. По-друге, психічні афектації «безґрунтянства» та вихору в дечому збігаються: «Деякі хорі на чорну неміч мають почуття надзвичайної легкості, піднесення, зльоту. Їм не тільки здається, що тіло втратило свою колишню вагу, що вони більш не зв’язані з землею і можуть злетіти, знестися,

але вони цілком переконані, що справді підіймаються в повітря, що дійсно вітер односить їх» [163, с. 335]. По-третє, варіація «безгрунтя» в письмі М. Хвильового та вихор тривко пов'язані зі смертю, увіходженням людини в неї: «Становище вихрового схоплення тлумачиться в фольклорі як становище подібне до смерті, хоч од смерті й відмінне, як становище уподібленості смерті, як певне хтонічне переживання» [163, с. 339]. Тривання в смерті персонажів М. Хвильового, їхню застиглість, було означено як трагедійність. Така одірваність — це простір для трансгресії, так і «вихор створює можливість доторкнутися невідомих “океанічних” країн. Він, за народними віруваннями, є засіб зносин з потойбічним світом, посередник між царством живих і мертвих» [163, с. 340], таким посередником може бути також уявне, простір літератури.

У травні 1954 року В. Петров переїжджає з Москви до станції Железнодорожная (нині м. Балашиха) у сільський будинок, де споглядає сонце та довкілля життя: «Однак все ж різниця є: у перерві між машинним стукотінням можна вийти з кімнати, сісти на дошку під верандою та відчути істинну насолоду від сонця; і тоді — Людина, Сонце та Курка, яка, повернувши на бік голову, уважно дивиться на Людину. Іноді підійде корова, намагаючись полизати або пожувати людську штанину. Таке життя!» [162, с. 252]. Рівновагу на новому місці убезпечує вже спогадувана тиша та письмо: «Направду, нічого кінець кінцем не змінилося в моєму житті: вікно, стіл, [друкарська] машинка» [162, с. 252], тобто мінімальна структура письмової сцени завжди вже наявна, тим утримує сталість. Подібно до того Р. Барт міркує про власні робочі місця: «Моє тіло вільне від будь-якого уявного лише тоді, коли опиняється на робочому місці. Це місце усюди однакове та ретельно пристосоване для насолоди малюванням, письмом, розкладанням паперів» [222, с. 44].

Цікаво, що в листах В. Петров повсякчас звертається до всіх трьох перелічених складових письмової сцени: вид з вікна або конверт — це середовище; описує змінність столу бібліотечного на домашній як простір письма, де зосереджується життя: «з дев'ятої ранку і до восьмої вечора на стільці за чорною лакованою дошкою бібліотечного столу, ніч — з дев'ятої і до сьомої ранку в ліжку, лежачи спочатку з “Огоньковой” книжечкою, потім зі

сновидіннями» [162, с. 222]. Саме популярний журнал «Огоньок» радив читати Карно, даючи настанови на змирене пореволюційне життя в листі до анарха в «Повісті про санаторійну зону» М. Хвильового. Зрештою, В. Петров повсякчас спогадує друкарську машинку, наприклад, він розказує, що тримає її під ліжком [162, с. 112, 123]. У деяких листах він наголошує, що друкування — це довгий процес, з іншого боку, він іноді полегшує навантаження на руку. Загалом, В. Петров очуднює роботу на друкарській машинці: «Чи варто написати — письмового столу, якщо він не письмовий, але стукальний» [162, с. 122]; або ж «поки цілую письмово або, відповідно до вищесказаного, — стукально. Висловлювання незвичне, але відповідає смислу дії. Живи!» [162, с. 123]. Науковець стверджує, що «рух пера — основний вид мого життя. Будь здорова...» [162, с. 255]. Природність писання виявляється також у переплетінні зі здоров'ям у такому фрагменті: «Тож пиши і будь здорова. Що більшого потрібно людині: писати та бути здоровим?!...» [162, с. 252].

Друкарська машинка та перо стають взаємозамінні, коли він має проблеми з правою рукою, і доводиться робити більші перерви між абзацами, замість писання від руки — «стукати» і правою, і лівою рукою. Іноді він втомлюється від друкування: «так настукався змінив стукалку на ручку», іноді саме олівець дозволяє йому бути більш вільним у писанні: «Бачиш, як я розбалакався, звернувшись, замість чорнил та машинки до олівця!» [162, с. 114]. Матеріальності письма він приділяє особливу увагу, повідомляючи про вичерпаність конвертів або про погану якість паперу: «Виbach за пливкі літери на конверті, але я не винний, винний поганий папір» [162, с. 370].

Листи В. Петрова оприявнюють життя та письмо в інтенсивній злуці: «що більше потрібно людині, ніж писати і бути здоровим» [162, с. 252]. Часто в листах є постскрипtum, в якому він дописує поточний часопростір у спробі якнайточнішої синхронізації двох життєвих плинів, двох часопросторів. Така спроба завчасно виявляється невдалою, і суб'єкт свідомо переживає примирення з поразкою. Ці постскриптуми іноді короткі з дописаною датою або маленькою деталлю: «Понеділок. 5-е. Вечір... Восьма година. У радіо щось шипить...» [162, с. 356]; в іншому випадку дописування розлогі: «Зараз [пів] на

шосту. Небо рожево-[жо]вте. Сонця немає, і я пишу лист поза блиском сонячних променів. Лист від Тебе [є], але ще не читав!» [162, с. 207]; або ж майже імпресіоністичних відбитків: «16, середа. Рівно 8 вечора. Курки вже давно сплять. Я вже двічі не давав півнику спати та змушував його відчутти приємність вогкуватого вечора, який починає зеленіти, але він мною, здається, не зовсім задоволений» [162, с. 383]. Або ж письмо вбирає деякі довкіллеві фрагменти, наприклад, сонячних зайчиків, які потрапляють на папір в момент написання, вони безпосередньо вписані в лист: «Зараз цю поштівку пишу і сонце падає на папір, степлюючи ніс» [162, с. 140]; «Цей лист пишеться зранку у Твій день іменин, і на аркуші паперу перебігають сонячні зайчики» [162, с. 393]. Тож, наближаючись до літератури, письмова сцена в листуванні так само звертається до самої себе. За Р. Кампе, «подвоєння письмової сцени у сцені письма, [...] — це ефект літератури *par excellence*» [233, с. 1127]. Однак у який спосіб цей ефект розгортається в не художньому письмі? Часопростір письмової сцени збігається з темою листа, сцена письма залучає письмову сцену в її оголеності, і її мета полягає в досяганні життя С. Зерової. Робота уявного та руки разом прокладають заспокійливе прибуття до коханої, огортаючи тіло у відчуття цілунку в папері: «Кожний день я все більше і більше буду вживатися у Київ, далечі стануть ближчими, уявлення стане осяжним, відчуття цілунку видимим та втіленим. Втім, поки цілую тільки в листі» [162, с. 119]. У цьому випадку «разом дві перверсії — мовлення та цілунок» [222, с. 139] вкладені в письмо: «Цілую: це вимагає мовчання. Тому: най буде мовчання. Будь здорова. До побачення. Твій В.» [162, с. 306]. Тож саме в листах активно діє уявне, і понад те, подвійно. Уявним В. Петров не тільки досягає С. Зерової у власноруч написаному листі, але й отриманий лист від неї продовжує життя: «Пиши! Твої листи для мене дуже важать. Адже це єдине свідчення, що я живу — вікно на “велику землю”. Пиши частіше» [162, с. 320]. Він прагне передати власну письмову сцену і повсякчас проєктує зустріч із адресаткою уві сні («Під ранок бачив Тебе, але сон залишився недодивленим, тому що я прокинувся...» [162, с. 222]) або мріє вдень: «А мені хотілося би, я мрію: ось Ти живеш легко та мило і

ніщо Тебе не засмучує, і я приїду і знайду Тебе, спокійною, гарною, милою та радісною» [162, с. 108].

Археологія та лінгвістика радше дисциплінують та усувають надмірність думок та уявного. У листуванні уявне діє з неабиякою інтенсивністю та насолодою від наближення «далекої» коханої. Так виникає образ, як його описує М. Бланшо: «надане нам через зіткнення на відстані — це образ, а зачарованість — це пристрасть до образу» [24, с. 20]. «Дотиканням на відстані» стає письмо для В. Петрова, ефект літератури реалізований тут не так внаслідок «накладання форми на життя» [232, с. 63], як це безпосередньо відбувається в романічних пошуках форми, однак внаслідок досягання іншого. Н. Саррот означувала цей базовий потяг в літературі словами Кетрін Менсфілд: «жахне бажання встановити контакт» [277, с. 33], яке спричиняється до постійного наближення самотності до іншої самотності по той бік уявного та письма: «Чи так само я супроводжую Тебе, як Ти супроводжуєш незмінно в думках мене, і я проваджу повсякчасну розмову з Тобою відсутньою, можливо, більше, ніж якщо б ми були в одній кімнаті?!» [162, с. 103]. Отже, «безґрунтянство» продовжує діяти як творчий принцип у спробі досягти іншого; саме листування стає надійним простором для змирення з життєвим плином та збереженням філософських потенцій.

Висновки до третього розділу

«Безґрунтянство» у В. Петрова-Домонтовича розгортається, найперше, текстуально. Однією з його варіацій є «розумовий вагабондизм» — це можливість подорожувати уявою, пам'яттю та взаємодіяти з мистецтвом «як захистом та ліками» (Фр. Ніцше) в модерності, за власний керунок його має Ростислав Михайлович з «Без ґрунту». Персонаж керується необов'язковістю, примхою та випадком, так що, зрештою, йому вдається рафіноване пережиття мистецтва, творення музичної фрази в переплетінні з візуальним образом Лариси, тобто він засвідчує в собі гармонійну дію аполлонівської та діонісівської творчих сил. Притаманні Ростиславу Михайловичу легкість, примху та випадок було проаналізовано як складові розгортання концепту

«духу легкості» Фр. Ніцше. Естетичні засновки «розумового вагабондизму» можна віднайти в образі Степана Линника, мова про дендизм, звертання до відбух епох, зосібна візантинізму, прагнення оприявнити сучасність як особливий мистецький часопростір. Образ Линника вписаний в український мистецький процес межі ХІХ-ХХ століть та перетинається з різними візуальними практиками або біографіями Гр. Нарбута, бойчукістів, І. Ріпіна та багатьох інших митців, завдяки цьому образ лишається «різноплщинним». Дотичною стратегією до «розумового вагабондизму» в романі є «ідеологічне бродяжництво» — уникання фіксації в ідеологічних кодах, підважування, відкидання Єдиного. «Ідеологічне бродяжництво» конструйоване не лише униканням ґрунтовної позиції, яку мають інші персонажі, але внутрішньою множинністю різних «зшитків епох», яка увиразнюється під час зіставлення «Без ґрунту» з деякими статтями В. Петрова другої половини 1940-х років.

Інша філософсько-естетична варіація «безґрунтя» розгортається через нюансування образу Арсена Петровича Витвицького та полягає у «співчутливій любові» до довкілля, зникомої матеріальної культури, якою він опікується як музейник. З одного боку, Арсен Петрович наближається до самодостатнього, майже рослинного існування романтичного митця; з іншого боку, персонаж перебуває у Відкритості до світу, турботливій взаємодії з ним без відчуження, що має відбитки в тому, як він формує колекцію та експозицію в музеї. Літературознавці означають раннього українського модерніста та музейника М. Філянського як прототипа Витвицького, однак у цій дисертаційній роботі окрему увагу було звернуто на збіжність діяльності Данила Щербаківського та Витвицького у революційні роки, коли вони обидва приділяли увагу мистецьким пам'яткам з панських помешкань, народним візуальним практикам, як розписи хат або орнаменти. Витвицький опиняється в довкіллевій ситуації «безґрунтяства» і діє в ній, намагаючись зберегти матеріальність відбухого світу.

Гендерною варіацією «безґрунтяства» у письмі В. Домонтовича є серафічність, простір свободи для гендерних ідентифікацій, яка була детально

проаналізована в романі «Доктор Серафікус». Компоненти розвинутої теорії серафічності такі: по-перше, тяглість деяких її рис, зосібна питань творчості, до ранньої модерністської перспективи (андрогінність, «умоглядна» сексуальність [151, с. 228], гомосексуальність); по-друге, перетини бажання, письма та тілесності персонажа, який гармонізує символічний та уявний реєстри; по-третє, трансформація та перехідність серафічного дискурсу протягом 1920–1940 років. Серафічність неможливо детермінувати як одну конкретну практику або ідентифікацію, це середохрестя різних сексуальностей серед соціальних та владних динамік. Психоаналітичний підхід до тексту дозволив дослідити Комашине відкриття іншості у Вер та їхні постійно мінливі стосунки, зосібна через автопсихоаналітичні інтенції в листах Комахи до Вер; в архівній версії роману персонажка продовжує маніфестувати серафічність у листах до нього; передання голосу жіночому зберігає емансипаторний потенціал серафічності.

Інтертекстуальність — це множинна стратегія творення персонажів, яка діє в інтерсуб'єктивному, уявному та символічному прошарках письма В. Домонтовича. Вона може бути розглянута як дія «безгрунтянства» у творенні самого літературного письма. Інтертекстуальність спричиняється до пізнання інакшості та відкриття етичного простору в «Дівчині з ведмедиком». Взаємодіючи з різними життєвими історіями та текстами, Іполіт Варецький проходить шлях автопсихоаналізу відкриваючи інакшість, що стає поштовхом до одірваності та усвідомлення релятивності істин. В «Аліні й Костомарові» інтертекстуальність складає персонажа зсередини, перекладає, упорядковує його чутливість та психічне життя. Зрештою, у «Без ґрунту» Степан Линник творений інтертекстуальними кодами, «зшитками епох», які мають внутрішні непослідовності, взаємосуперечливі характеристики.

«Безгрунтянство» В. Петрова-Домонтовича важливо розглядати не лише в художніх творах, але на міждисциплінарному помежів'ї, заразом зважаючи на практики письма після квітня 1949 року, які рідко опиняються в полі уваги літературознавчих досліджень. Впродовж 1950-тих років «безгрунтянство» зазнає метаморфоз, адже В. Петров з поверненням в Радянський Союз

повертається і до археології, тим знову сягає безпосередньо ґрунту; увіходячи в академічні установи, він облаштовує також простір і для власних наукових пристрастей, тим не припиняючи ціннісний зв'язок з Василем Грибом з «Дівчини з ведмедиком», Василем Комахою, з «Доктора Серафікуса». Зрештою, у листах до С. Зерової В. Петров актуалізує філософему «тиші» та почасти втілює ідею романтичного «напіврослинного існування», тим розгортання «безґрунтянства» у 1950-ті роки долає «розумовий вагабондизм» Ростислава Михайловича та наближається до варіації взаємодії зі світом Арсена Петровича Витвицького. Тут «безґрунтянство» розгортається на тонкому та проникному помежів'ї середовища та свідомости і не є відчуженням. У листуванні з С. Зеровою змішується віхова потреба одриватися од ґрунту та досягати іншого-далекого в письмі.

ВИСНОВКИ

«Безґрунтянство» може бути означене як довіклілева ситуація, в якій дійсність технологізована, а ландшафти зазнали стрімких перетворень внаслідок індустріалізації. Тож «безґрунтянство» є також світовідчуванням модерної людини, яка засвідчує вичерпаність ідеї прогресу опісля Першої світової війни, зникомість старих та винайдення нових матеріальних та візуальних практик, однак продовжує науково-технологічний поступ, наприклад, в умовах радянської модерності. «Безґрунтянство» — це амбівалентний феномен, який втілюється як ентузіастична згода на буття без ґрунту та меланхолійне пережиття його втрати, можливість творення та мислення опісля. У цій дисертаційній роботі феномен досліджено як творчий принцип, дія якого оприявнюється в модерністському письмі, до його формування в українській літературі спричиняються досвід Першої світової війни, Української революції 1917–1921 років, становлення радянської модерності у футуристичних пориваннях та будівництво Дніпрельстану (1927–1932). Осмислення феномена, його концептуалізація відбувається в дискурсі української еміграції опісля Другої світової війни у 1940–1950-ті роки та продовжується в українському літературознавстві ХХІ століття.

Творчий принцип «безґрунтянства» — це тривалі перетворення наявних та винайдення відмінних способів взаємодії свідомості, матерії та письма в ситуації модерності, до якої спричинилися вичерпаність ідеї прогресу, технологізація дійсності, криза раціоналістичного мислення, історико-культурні, економічні та політичні зміни на території України в першій третині ХХ століття. Цей принцип діє, і його можна дослідити в образотворенні, взаєминах статей, відносинах влади, етичних, естетичних, психоаналітичних керунках модерністського письма.

«Безґрунтянство» передбачає низку одірваностей від ґрунту, прямування до відкритості: від символічного реєстру до активної роботи уявного та семіотичних (дономінативних) відбитків у мові, від позитивістичного раціоналістичного мислення до критичного дискурсу у філософії, до якого спричиняється мислення просторами; від технологізованої раціональності до

винайдення або збереження різних способів взаємодії з довкіллям, які передбачають турботу; від фалоцентризму до утопійних рівноправних взаємин між статями, відмінних сексуальних практик та перехідних гендерних ідентифікацій; від захоплення в механізмах влади до емансипаторних стратегій вислизання та відкриття етики; від логоцентричних реалістичних засновків, лінійності та психологізації літератури до письма оголених ставань, матеріальності, інтертекстуальності; зрештою, до рафінованої трагедійності.

До появи «безґрунтянства» по-різному спричиняються історичні події ХХ століття, що дозволяє мислити феномен не лише метафорично, але безпосередньо у відносинах людини та ґрунту. Було простежено технологічні перетворення довкілля, які зумовлювали з'яву та розвиток «безґрунтянства» як світовідчування. Перша світова війна (1914–1918) призвела до знерухомлення людини в шанцях, революційні події 1917–1921 років сприяли одірваностям та неусталеностям людини або ж облаштуванню відносно віддалених та безпечних місцевостей, якою, наприклад, мимоволі стала Баришівка для неокласиків; або ж віддалені комуни для персонажів М. Хвильового. Безпосередні учасники революції, потому «безґрунтовні романтики» М. Хвильового, опиняються в складному переплетінні відносин влади, передчуваючи «процес машинізації людини» [194, с. 67], а форсована модернізація на помежів'ї 1920-тих та 1930-тих років доконечно змінює відносини людини та середовища. Під час будівництва Дніпрельстану нова соціалістична людина дискурсивно засвідчує власну вищість над довкіллям, радикально змінюючи його. Водночас культурний шар ґрунту, матеріальні тканини життя стають вразливими та зникомими, залишаючись такими впродовж усього ХХ століття. Мистецький процес 1920-тих років по-різному резонує з модернізацією: кіномистецтво технічно спроможне до погляду камери з повітря; панфутуристичні поривання спрямовані в детерміноване комуністичним та технологічним поступом майбуття; бойчукісти, маючи справу так само з посталим соціалістичним суспільством, левітують умоглядно, звертаючись до візантійських естетичних засновків та технік, вони прагнуть до візуальної мови, яка ґрунтувалася би на мистецьких тягlostях. Цей розділ дисертаційної роботи довів потребу

подальших комплексних досліджень візуальних мистецтв та літератури, які би сприяли цілісному та нюансованому розумінню радянської модернізації, її взаємовпливів з довкіллям та культурним процесом 1920-тих років на території України.

Протягом 1932–1933 років в УРСР життєві простори людини замкнені та спустошені, опісля чого на десятиліття окремі верстви населення позбавлені можливості пересування, так що «безгрунтянство» у такій перспективі стає радше недосяжним світовідчуванням. Водночас саме як світовідчування та концептуальне поняття воно розгортається в наступному завитку в українській еміграції в повоєнній Німеччині протягом другої половини 1940-х років. У цей період «безгрунтянство» не лише домінантна метафора на позначення одірваності від Батьківщини, але також спроба осмислити історичні події та екзистенцію людини першої половини ХХ століття, зокрема Другу світову війну, яка засвідчена українськими інтелектуалами серед руйнацій німецьких міст опісля килимових бомбардувань, у тимчасових просторах — таборах Ді-Пі. Дослідження середовищних, матеріальних обставин життя української еміграції можуть сприяти глибшому вивченню її культурних процесів. Зрештою, життя В. Петрова уможлиблює дослідницьку рефлексію щодо контекстів та метаморфоз «безгрунтянства» протягом 1950–1960-тих років на території Радянського Союзу.

Метафорика «безгрунтянства» втілена вже у творах раннього українського модернізму, її естетичні та етичні потенції мають власні тяглості у філософії Фр. Ніцше, він провадить мислення умоглядними просторами, які створюють необхідну одірваність від ґрунту раціо. Виразно Ніцшева метафорика природних середовищ присутня в письмі О. Кобилянської, а в драмах Лесі Українки постає героїня, яка здатна до рафіновано трагедійної гри, діонісівського мистецтва. Послідовник Фр. Ніцше, Л. Шестов у праці «Апотеоз безгрунтянства» (1905) продовжує мислити теоретичними ландшафтами супроти класичних епістемологій, зосібна позитивізму ХІХ століття. Філософ увиразнює саме метафору «безгрунтя» як наріжний принцип мислення. Тяглості філософських імплікацій «безгрунтянства» сягають «Творчої еволюції»

А. Бергсона, який наголошував на невинному творчому взаємному ставанні свідомості та матерії.

Ідеї А. Бергсона суголосні віховим змінам літературного письма в модернізмі, в якому починають переважати мінливості, множинності смислів та ставання персонажів. З психоаналітичної перспективи завдяки вільній роботі уявного свідомість та середовище стають взаємопроникними, наприклад, у психотичному уречевленні означників. «Безгрунтянство», яке, загалом, уникає застиглостей, варто досліджувати в стосунку до модерністського письма, яке підважує конвенційні літературні догми та сталості. Воно розгортається вглиб психічними інтенсивностями від зродження суб'єкта до його смерті (М. Бланшо) та текстуальними інтенсивностями, які зрушують лінійність оповіді та сягають міжчасся у *signifiance*, мінливому творенні значення (Ю. Крістева, Р. Барт).

Творчість М. Хвильового та В. Петрова-Домонтовича — це два найбільш інтенсивні взаємодоповнювані розгортання феномена в літературі українського модернізму: перше має стосунок до психічних інтенсивностей суб'єкта в письмі, спричинених безпосереднім досвідом смерті, друге — до повсякчасної інтелектуальної рефлексії з приводу засвідчених історичних зрушень. Обидва стаються під час зустрічі з середовищем як повсюдним розмаїтим мереживом історичних перипетій, відносин влади, докільлевих змін, міжособистісних взаємодій, естетичних тяглостей в літературі, філософського багатоголосся зламу століть.

У творах обидвох розігрується складне переплетіння репресивних фіксацій у ґрунті та емансипаторних порухів-вислизань-одірваностей. У письмі М. Хвильового робота уявного запобігає остаточному зв'язуванню суб'єкта у відносинах влади під час інтерпеляції, а семіотичний (дономінативний) процес у мові поруйновує владну напередвизначеність історії та художнього твору. Водночас неunikною лишається наявність двійника, пов'язаного з психічним життям суб'єкта та «тривожною чужістю» (З. Фройд, Ю. Крістева), яка повертається попри спроби витіснення. Уявне, наприклад, транспозиція дійсності в код Французької революції, допомагає утримувати «процес істини»

(А. Бадью), у випадку персонажів М. Хвильового мова про вірність події Українській революції — розриву, який звільняє суб'єкта від усталеного ґрунту попередньої ситуації. Утривалення «процесу істини» (А. Бадью) — це дія етичного штибу. Етичний вимір «безґрунтянства» стосується події, Української революції 1917–1921 років та зустрічі з іншим у пореволюційній ситуації. Відкритість літературознавчого дискурсу до етики як розділу філософії може сприяти подальшим нюансованим дослідженням української літератури.

Етичний вимір «безґрунтянства» було розглянуто в психоаналітичній перспективі. Серед персонажів В. Домонтовича Іполіт Варецький відкриває власну етику автопсихоаналітично, пізнанням чужості в собі через історії інших, кульмінаційною серед яких стає книжка «Державець» Ніколо Макіавеллі. У «Без ґрунту» принцип «ідеологічного бродяжництва» убезпечує персонажа від зустрічі з іншим та запобігає репресивним фіксаціям. Натомість ширший філософсько-естетичний принцип «розумового вагабондизму» діє не лише запобіжно, але відкриває письмо як простір нескінченних транспозицій естетичних та етичних кодів. Можливий завдяки необов'язковості, випадку та бажанню «дух легкості» Фр. Ніцше стає філософським засновком «розумового вагабондизму» не тільки як способу бути не приналежним ґрунту рацію, але як можливості подорожі в *terra incognita* сучасності та мистецтва, так відкриває естетичний вимір. Відкритість літературознавчого дискурсу до етики як розділу філософії може сприяти подальшим нюансованим дослідженням української літератури.

Гендерний аспект «безґрунтянства» у М. Хвильового пов'язаний з посттравматичними розладами опісля Першої світової війни та революції. У прозі М. Хвильового травмований чоловік переважно не здатний до діяльного романтичного «безґрунтянства», потенціал якого уповні переймають персонажки, незалежно від того, чи реалізують вони його у житті, як Аглая з «Вальдшнепів», перебувають у трагедійному помежів'ї, як Мар'яна з «Заулку», або ж ставляться до такого романтизму критично, як Марія з «Синього листопада». У «Повісті...» М. Хвильового саме пацієнтка здатна до написання історії «безґрунтовних романтиків» та усвідомлення власного процесу письма;

водночас «безґрунтовні романтики», зокрема анарх, мають нервовий розлад, тривають завдяки фантазмам, згодом вчиняючи самогубство. Персонажки М. Хвильового здатні утримувати простір свободи, коли до цього не спроможні чоловіки: жіноче — це осердя емансипаторної революційної спроможности, вивільненої сексуальности та утвердження волі до дії. Більшовицька влада з часом усе більше детермінує маскулінність, спонукаючи підпорядкованих витворювати альтернативні гендерні ідентифікації та способи взаємодії. Літературне письмо стає простором для витворення таких альтернатив. Так «безґрунтовні романтики» не поновлюють дореволюційні патріархальні взаємини статей, вони лаштують утопійні рівні або ж уповні деструктивні стосунки на основі спільного травматичного досвіду 1917–1921 років.

Тож «безґрунтянство» реалізує емансипаторний потенціал у полі сексуальности, гендерних ідентифікацій, тривко пов'язаних з патріархальними соціокультурними динаміками та жіночою емансипацією зламу століть. У «Докторі Серафікусі» В. Домонтовича серафічність постає простором свободи для «перехідних гендерних ідентичностей» [47, с. 168], маючи відбитки та тяглості від експериментувань *Fin De Siècle*. Така варіація «безґрунтянства» розгортається творчо, порушуючи межі тілесности, бажання та письма. Серафікус гармонізує символічний та уявний реєстри, відкриваючи тілесний потяг до Вер, маніфестуючи його в листах до неї. Важливо, що в архівній версії роману саме Вер продовжує утримувати серафічність, коли до цього стає не спроможний Серафікус через набування тілесности та остаточне увіходження в соціалістичне суспільство. Загалом, звіряння, або ж передання, голосу жіночому в письмі убезпечує творення від остаточної деструкції, так Зина — перша уповні «безґрунтова» літературна персонажка В. Домонтовича, яка прямує до простору трагедійного.

Творчі потенції феномена «безґрунтянства» в письмі М. Хвильового втілені серед іншого як етико-естетичний принцип «романтики вітаїзму». Загалом, «романтика вітаїзму» уздатнена досвідом смерти та розгортанням відносин з нею в просторі літератури. Етична складова — це вже згадуване утривалення «процесу істини», зреалізоване в письмі, де буття трагедійного

персонажа розгортається в перехідності від галасу життя до безгоміння смерті і навспак. У письмі порушується фалоцентрична логіка мови, голос переданий жіночому, а будь-яка «присутність, що мовить» [24, с. 104], опиняється у відкритості до світу, в оголеному психо-фізичному помежів'ї — голосі. Трагедійність дозволяє встановити «стосунки свободи зі смертю» [24, с. 82], тим уможлиблює естетичні розгортання. Естетична складова «романтики вітаїзму» пов'язана з творенням письма у бергсонівській симпатії до світу; змішуванні та взаємопроникненні «запаху життя та запаху смерті» [202, с. 277], далекого та близького. Далечі сповнюються тілесністю та співприсутні в чутливій близькості з персонажами. Такий уможливлений «дотик на відстані» (М. Бланшо) різнить умоглядні простори М. Хвильового та Фр. Ніцше, адже в останнього вони не завжди надаються до чутливої осяжності, залишаючись вивертом думки. Персонажі М. Хвильового вживлюються у власні середовища та живлять їх до циклічного розгортання в космічних вимірах. Вони перебувають у ставанні, віддаючись не логічним оповідним фіксаціям, але триваючи власними плинностями в товариських рівних стосунках з оповідачем. Насамкінець стратегія образотворення «запах слова» сприяє мінливості іншого штибу, коли заковтуючи довкілля в уявне, мова зазнає психотичного уречевлення. Письмо натикається на матеріальність, ґрунт, і саме завдяки цьому виламає логоцентризм та раціоналістичні настанови відносин свідомості та довкілля.

«Безґрунтянство» В. Петрова-Домонтовича має подібні філософські імплікації, однак, на відміну від далечей М. Хвильового, які наближаються зсередини, В. Петров-Домонтович має справу з дійсними ландшафтами, перетворюваними технологізованою раціональністю, тривко пов'язаними з закономірностями розвитку мистецтв. Творення персонажа у цьому випадку — це низка прикметностей, перелік яких колапсує в парадокс, незбіжність власних складових. Тож неможливо встановити один прототип того чи того персонажа, тому що він твориться інтертекстуально, облаштовуються текстуальні довкілля («Дівчина з ведмедиком»), психічне життя («Аліна й Костомаров»); або ж персонаж є рефлексією-втручанням щодо дійсних історико-культурних процесів

(«Без ґрунту»). Якщо персонаж М. Хвильового «безґрунтовний», тому що відкритий до потоку ставань та плинностей психічного життя, то персонаж В. Домонтовича — це міжчасся текстів, які лишаються умоглядними доти, доки творчий принцип «безґрунтянства» не уможливилює їхню подальшу трансгресію в музику, тілесність письма або турботливе ставлення до довкілля. Арсен Петрович з роману «Без ґрунту» не пориває витонченої взаємодії людини та її середовища, зберігаючи зникоме, якими є навіть його власні імовірні прототипи, як Д. Щербаківський, який скоює самогубство у 1927 році, або М. Філянський, репресований 1937 у році.

В особливий спосіб «безґрунтянство» відлунює в інших типах письма В. Петрова-Домонтовича, яке твориться якомога ближче до ґрунту під час археологічних експедицій, або ж стає конструюванням наукового знання на інтердисциплінарному помежів'ї або ж в інтимному листуванні з С. Зеровою. Дослідницькі інтереси В. Петрова, зосібна протягом 1950–1960-х років, продовжують резонувати з зацікавленнями Линника, Серафікуса, Василя Гриба. Арсен Витвицький піклується про музей у час, коли побудова Дніпрельстану спричиняється до вислизання ґрунту з-під ніг; в резонанс із романом «Без ґрунту» та Витвицьким увіходить археологічна діяльність В. Петрова впродовж 1950–1960-х років, коли він бере участь у розкопках, ініційованих у зв'язку з конструюванням каскаду гідроелектростанцій та водосховищ на Дніпрі. Уявне продовжує діяти в листуванні з С. Зеровою протягом 1950–1956 років. Сцена такого письма заковтує власну матеріальність та спрямовує виображуваний дотик цілунку та дійсний дотик паперу до досягання далекої отримувачки листа. Тим творчий принцип «безґрунтянства» продовжує захоплювати дійсні простори та створювати уявні, діючи у письмі В. Петрова протягом 1950-тих років.

Отже, у цій дисертаційній роботі феномен «безґрунтянства» досліджено як творчий принцип модерністського письма, який має тяглості у філософії зламу XIX-XX століть та суголосся з теоріями письма другої половини XX століття. З'ясовано довкіллі, історичні та мистецькі контексти його виникнення, так що можна означити «безґрунтянство» не лише в просторі

літератури, але як довкілляву ситуацію та світовідчування модерної людини. Письмо М. Хвильового та В. Петрова-Домонтовича — це два найбільш повні розгортання творчого принципу в українській літературі модернізму. У їхньому письмі досліджено філософські, етичні, естетичні, психоаналітичні імплікації «безґрунтянства», а також його емансипаторний потенціал у відносинах влади та взаєминах статей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеева В. Дороги й середохрестя. Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. 352 с.
2. Агеева В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму. Київ : Факт, 2008. 360 с.
3. Агеева В. За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини. Київ : Віхола, 2021. 360 с.
4. Агеева В. Мистецтво рівноваги. Максим Рильський і його час. Київ : Віхола, 2023. 336 с.
5. Агеева В. Поетика парадокса. Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. Київ : Факт, 2006. 432 с.
6. Агеева В. Путівник для інтелектуального бродяжництва. *Критика*. 2000. № 3 (29). С. 14–17.
7. Андрєєв В. Віктор Петров. Нариси інтелектуальної біографії вченого. Дніпропетровськ : Герда, 2012. 476 с.
8. Арон Р. Опій інтелектуалів / пер. з фр. Гр. Філіпчук. Київ : Юніверс, 2006. 272 с.
9. Бадью А. Етика. Нарис про розуміння зла / пер. з фр. В. Артюх, А. Рєпа, П. Швед. 2-ге вид. Київ : Комубук, 2019. 216 с.
10. Бадью А., Рудінеско Е. Жак Лакан: сучасність минулого. Діалог / пер. з фр. П. Швед. Київ : Комубук, 2020. 120 с.
11. Байцим П., Нікіфоров Є. Чипси: Українські наївні мозаїки 1950–90. Харків : ist publishing, 2024. 189 с.
12. Барт Р. Фрагменти мови закоханого / пер. з фр. М. Філь, І. Магдиш. Львів : Бібліотека журналу “Ї”, 2006. 283 с.
13. Бартусяк П. і життя і дельоз і література. *Контур*. URL: https://kontur.media/pavlo_bartusiak_comment_deleuze-2/ (дата звернення: 8.10.2022).
14. Батай Ж. Історія еротизму / пер. з фр. І. Рябчій. Львів : Видавництво Анетти Антоненко, 2021. 176 с.
15. Бачинський Е. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині. *Нові дні*. 1952. Ч. 32. С. 16–21.

16. Безхутрий Ю. Митець і влада. Мотиви й інтертекст в оповідання М. Хвильового «Лілюлі». *Слово і час*. 2003. № 5. С. 47–56.
17. Безхутрий Ю. Хвильовий: проблеми інтерпретації. Харків : Фоліо, 2003. 495 с.
18. Безхутрий Ю. Художній світ Миколи Хвильового. Харків : Видавництво ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2005. 332 с.
19. Бейквелл С. В кафе екзистенціалістів: свобода, буття і абрикосові коктейлі / пер. з фр. В. Станкевич. Київ : Комубук, 2024. 472 с.
20. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / пер. з нім. Ю. Рибачук. *Вибране*. Львів : Літопис, 2002. С. 53–97.
21. Беньямін В. Про поняття історії / пер. з нім. Ю. Рибачук. *Вибране*. Львів : Літопис, 2002. С. 39–52.
22. Бергсон А. Творча еволюція / пер. з фр. Р. Осадчук. Київ : Вид-во Жупанського, 2010. 318 с.
23. Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії: гра проти апарату. Харків : MOKSOP, 2020. 368 с.
24. Бланшо М. Простір літератури / пер. з фр. Л. Кононович. Львів : Кальварія, 2007. 272 с.
25. Бойчук М. Історія моїх думок. *Нові дні*. 1952. Ч. 32. С. 19–20.
26. Бойчукізм. Проєкт «великого стилю» / упоряд. В. Клименко. 2-ге вид. Київ : ДП «НКММК “Мист. арсенал”», 2024. 368 с.
27. Брюховецький В. Віктор Петров: Верхи долі — верхи і долі. Київ : Темпора, 2013. 168 с.
28. Брюховецький В. Віктор Петров у двобої з Левіафаном: Біографічні розвідки й літературознавчі констатації / наук. ред. А. Пучком, А. Бахтіна. Київ : Дух і літера, 2025. 592 с.
29. Брюховецький В. Засновок концепції «безґрунтовності» Віктора Петрова. *Слово і Час*. 2019. № 7. С. 3–17.
30. Бузько Дм., Шкурупій Г. Старим Дніпром в останній раз. *Нова генерація*. 1927. № 1. С. 21–36.

31. Бузько О. Віктор Петров у Пруто-Дністровській експедиції : археологічні та ідеологічні контексти. *Археологія і давня історія України*. 2024. № 4 (53). С. 261–274. <https://doi.org/10.37445/adiu.2024.04.17>
32. Вейль С. Укорінення ; Лист до клірика / пер. з фр. Є. Єременко ; передм. К. Сігов. Київ : Дух і літера, 1998. 296 с.
33. Вертов Дз. Кіноки. Переворот. *ЛЕФ*. 1923. № 3. С. 135–143. URL: https://monoskop.org/images/0/0d/Vertov_Dziga_1923_Kinoki_Perevorot.pdf (дата звернення: 3.06.2024).
34. Вжосек В. Історія — Культура — Метафора. Постановня неklasичної історіографії ; Про історичне мислення / пер. з пол. В. С. Саган, С. О. Серяков, В. Склокін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 296 с.
35. Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля / передмова В. Агеєва. Київ : Віхола, 2023. 328 с.
36. Віктор Петров: мапування творчості письменника / ред.: К. Глінянович, П. Крупа, Й. Маєвська. Краків : Universitas, 2020. 380 с.
37. Воропай О. В дорозі на захід: Щоденник утікача. Лондон : Українська видавнича спілка, 1970. 281 с.
38. Вулф В. Місіс Делловей / пер. з англ. Т. Бойко. Київ : Клубук, 2022. 232 с.
39. Вулф В. Орландо / пер. з англ. Т. Дуда. Київ : Ще одну сторінку, 2024. 288 с.
40. Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича / наук. ред. М. Зубрицька. Львів : Літопис, 2008. 286 с.
41. Гніздовський Я. Український гротеск. *Арка*. 1947. Число 6. С. 6–9.
42. Гундорова Т. Коренями догори і страх міграції. *Читомо*. 2023. URL: <https://chytomo.com/tamara-hundorova-koreniamy-dohory-i-strakh-mihratsii/> (дата звернення: 26.02.2023).
43. Гундорова Т. Література і письмо, або місце нового в українській літературі. *Світовид*. 1997. № 3. С. 111–113.
44. Гундорова Т. Поліморфізм «Доктора Серафікуса» В. Домонтовича в контексті постмодерної епохи. *Cossacks in Jamaica, Ukraine at the Antipodes* :

Essays in Honor of Marko Pavlyshyn / ed. by A. Achilli, S. Yekelchuk, and D. Yesypenko. Boston : Academic Studies Press, 2020. Pp. 475–498.

45. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997. 297 с.
46. Гундорова Т. Руйнування романтичної метафізики. *Слово і час*. 1993. № 11. С. 22–28.
47. Гундорова Т. *Femina melancholia*: Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ : Критика, 2002. 272 с.
48. Гваттарі Ф., Дельоз Ж. Анти-Едип. Капіталізм і шизофренія / пер. з фр. О. Шевченко. Київ : Карме-Сінтно, 1996. 384 с.
49. Гваттарі Ф., Дельоз Ж. Травня 68-го не відбулося / пер. з фр. О. Рісований. *Спільне*. URL: <https://commons.com.ua/uk/travnya-68-go-ne-vidbulos/> (дата звернення: 17.05.2025).
50. Гребер Д. Анархізм, академія і авангард / пер. з англ. Хр. Дрогомирецька. *Контур*. URL: https://kontur.media/graeber_academy/ (дата звернення: 17.05.2025).
51. Дельоз Ж. Література і життя / пер. з фр. П. Бартусяк. *Контур*. URL: https://kontur.media/literatura_i_zhuttia (дата звернення: 28.12.2022).
52. Дельоз Ж. Що таке творчий акт? / пер. з фр. П. Бартусяк. *Контур*. URL: https://kontur.media/deleuze_acte_de_creation/ (дата звернення: 06.08.2022).
53. Демчук О. Імагопоетика творчості Василя Махна : дисертація на здобуття доктора філософії в галузі філології : 035. Острог, 2024. 239 с.
54. Дзюба І. Микола Хвильовий: «Азіятський ренесанс» і «психологічна Європа». Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005. 48 с.
55. Долар М. Голос і більше нічого / пер. з англ. П. Швед. Київ : Комубук, 2022. 304 с.
56. Домонтович В. Аліна і Костомаров. *Запрошення на Цитеру. Белетризовані біографії* / передмова, упоряд. В. Агеєва. Київ : Комора, 2014. С. 63–197.
57. Домонтович В. Без ґрунту. *Спрага музики. Вибрані твори* / передмова, упоряд. В. Агеєва. Київ : Комора, 2021. С. 27–207.

58. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. *Дівчина з ведмедиком. Доктор Серафікус* / передмова, упоряд. В. Агеєва. Київ : Комора, 2021. С. 25–162.
59. Домонтович В. Доктор Серафікус / ред., автор коментаря Юрій Корибут. Мюнхен : Українська трибуна, 1947. 175 с.
60. Домонтович В. Доктор Серафікус. *Дівчина з ведмедиком. Доктор Серафікус* / передмова, упоряд. В. Агеєва. Київ : Комора, 2021. С. 163–287.
61. Домонтович В. Доктор Серафікус / упоряд., передмова В. Левицький. Харків : Віват, 2024. 315 с.
62. Домонтович В. Емальована миска. *Спрага музики. Вибрані твори* / передмова, упоряд. В. Агеєва. Київ : Комора, 2021. С. 289–302.
63. Домонтович В. Романи Куліша, Мовчуще божество / передмова О. Щур. Київ : Комора, 2020. 264 с.
64. Домонтович В. Самотній мандрівник простує по самотній дорозі. *Спрага музики. Вибрані твори* / передмова, упоряд. В. Агеєва. Київ : Комора, 2021. С. 321–410.
65. Домонтович В. Спрага музики. *Спрага музики. Вибрані твори* / передмова, упоряд. В. Агеєва. Київ : Комора, 2021. С. 303–314.
66. Епик Г. Без ґрунту / передм. Г. Костюк. Харків : ДВОУ Молодий більшовик, 1931. 243 с.
67. Жижек С. А що як я хочу, аби мене відпустили? / пер. з англ. Дм. Пащенко. *Контур*. URL: https://kontur.media/zizek_ishiguro/ (дата звернення: 02.11.2025).
68. Жінка в Берліні / пер. з нім. Р. Свято. Київ : Комора, 2019. 304 с.
69. Затворницький Г. Кіно-око. *Антологія української кінокритики 1920-х*. Київ, 2019. Т. 2 : Кіно / Експеримент. С. 91–105.
70. Зборовська Н. Феміністичні роздуми: на карнавалі мертвих поцілунків. Львів : Літопис, 1999. 336 с.
71. Зебальд В. Г. Повітряна війна і література / пер. з нім. Р. Осадчук. Харків : ist publishing, 2023. 176 с.
72. Зеров М. Сонети і елегії. Київ : Час, 1990. 80 с.

73. Ільницький О. Полеміка футуристів з Хвильовим у період ПРОЛІТФРОНТУ. *Записки товариства імені Шевченка*. Т. ССХХІ : Праці Філологічної секції / ред. М. Ільницький, О. Купчинський. Львів, 1990. С. 136–155.
74. Карпець Ю. «Без ґрунту» В. Домонтовича: дійсні та вигадані суб'єкти мистецького модернізму. *Історія як текст & художній текст як історія. Матеріали V Всеукраїнської наукової конференції до 100-річчя від дня народження Павла Загребельного (30 жовтня 2024 року, м. Дніпро)* / ред. кол. Н. П. Олійник (голова). Київ : ВЦ «Просвіта», 2024. Вип. 1. С. 104–111.
75. Карпець Ю. «Безґрунтянство» В. Петрова-Домонтовича у філософському контексті другої половини ХХ століття. *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство*. 2024. № 4–5. С. 82–90. <https://doi.org/10.18523/2618-0537.2024.4-5.82-90>
76. Карпець Ю. Від виснаження до утопання і навспак: рецензія на книжку Бориса Філоненка «Культура під тиском від ООО/ОООО». *Сенсор*. 2024. URL: <https://sensormedia.com.ua/books/vid-vysnazhennya-do-utopannya-i-navspak-recenziya-na-knyzhku-borysa-filonenka-kultura-pid-tyskom-vid-ooo-oooo/> (дата звернення: 1.02.2026).
77. Карпець Ю. В умовах незалежності: країна та пам'ять. Рецензія на книжку «Радіо “Війна”» Дарини Гладун. *Український журнал*. 2022. № 4. С. 61–62.
78. Карпець Ю. Ідеологія та етика в письмі Миколи Хвильового. *Сіверянський літопис*. 2025. № 3. С. 115–123. <https://doi.org/10.58407/litopis.250312>
79. Карпець Ю. Ліси, мигдаль, прогулянки в гори і коктейлі: рецензія на «В кафе екзистенціалістів» С. Бейквелл. *Контур*. URL: https://kontur.media/karpets_review/ (дата звернення: 24.09.2025).
80. Карпець Ю. Між логосом та голосом: авдіальний простір «Повісті про санаторійну зону» Миколи Хвильового. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2025. № 96. С. 98–103. <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2025-96-14>
81. Карпець Ю. Нова збірка Катерини Калитко: «злістю, ніжністю і знанням...». Рецензія на «Люди з дієсловами» Катерини Калитко. *Український журнал*. 2023. № 4. С. 69–70.

82. Карпець Ю. Осмислити життя модерністської авторки: нова біографія Лесі Українки. Рецензія на «Лєся Українка. Книги Сивілли» Тамари Гундорової. *Український журнал*. 2023. № 4. С. 71.
83. Карпець Ю. Посттравматичні взаємини статей у прозі М. Хвильового. *Сіверянський літопис*. 2024. № 2. С. 119–132. <https://doi.org/10.58407/litopis.240213>
84. Карпець Ю. Простори мешкання, творення, піклування. Рецензія на фотокнигу Євгена Нікіфорова та Поліни Байцим «Чипси: Українські наївні мозаїки, 1950–90». *Сенсор*. 2024. URL: <https://sensormedia.com.ua/books/prostory-meshkannya-tvorenniya-pikluvannya-recenziya-na-fotoknygu-yevgena-nikiforova-ta-poliny-bajczym-chypsy-ukrayinski-nayivni-mozayiky-1950-90/> (дата звернення: 24.12.2025).
85. Карпець Ю. Слово в українському мистецтві під час повномасштабної війни. *Суспільне Культура*. 2023. URL: <https://suspilne.media/culture/627800-slovo-v-ukrainskomu-mistectvi-pid-cas-povnomasstabnoi-vijni/> (дата звернення: 24.09.2025).
86. Карпець Ю. Смерть, спокута та життя в Берліні 100 років тому. «Берлін Александерплац» Альфреда Дебліна. *Сенсор*. 2025. URL: <https://sensormedia.com.ua/books/smert-spokuta-ta-zhyttya-v-berlini-100-rokiv-tomu-berlin-aleksanderplacz-alfreda-deblina/> (дата звернення: 17.01.2026).
87. Карпець Ю. Тропізм: Мінливе письмо Наталі Саррот з перекладом уривків із книжки Н. Саррот «Tropismes». *Контур*. URL: <https://kontur.media/tropismes/> (дата звернення: 22.03.2025).
88. Карпець Ю. «Тропізм» Наталі Саррот у філософському контексті другої половини ХХ століття»: магістерська робота в галузі філології : 035. Київ, 2022. 76 с.
89. Карпець Ю. У шумовинні життя та філософій. Рецензія на книжку Джима Голта «Чому існує світ? Екзистенційний детектив». *Сенсор*. 2025. URL: <https://sensormedia.com.ua/books/u-shumovynni-zhyttya-ta-filosofij-recenziya-na-knyzhku-dzhyma-golta-chomu-isnuye-svit-ekzystenczijnyj-detektyv/> (дата звернення: 14.01.2025).

90. Кісельова Л. Виправдання Слова. Статті про українську літературу: від Шевченка до сьогодення. Київ : НаУКМА, 2014. 234 с.
91. Клен Ю. Думки на дозвіллі. *Українські вісті*. 1947. Число 84 (142). С. 3.
92. Кримський А. Андрій Лаговський / передмова В. Агеєва. Київ : Віхола, 2023. 416 с.
93. Кристева Ю. Самі собі чужі / пер. з фр. З. Борисюк. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 262 с.
94. Кристева Ю. Полілог / пер. з фр. П. Таращук. Київ : Юніверс, 2004. 480 с.
95. Кобилянська О. Вибрані твори. Київ : Дніпро, 1977. 686 с.
96. Кобилянська О. Царівна. Царівна: Повісті / передм. Н. Білоцерківець. Київ : Котигорошко, 1994. С. 75–386.
97. Коваленко Г. Олександра Екстер / пер. з англ. М. Панченко : монографія. Київ : Родовід, 2021. 376 с.
98. Ковальова І. До 80-річчя Дніпрогесівської археологічної експедиції 1927–1932 рр. *Наддніпрянська Україна: історичні процеси, події, постаті*. 2013. Вип. 11. С. 283–290.
99. Колгас Р. ?. *А комусь ще подобаються міста? Екологія проти модернізації* / пер. А. Репа, упоряд. Б. Філоненко. Харків : ist publishing, 2021. С. 119–155.
100. Конквест Р. Жнива скорботи: колективізація і голодомор. Київ : Либідь, 1993. VII, 275 с.
101. Корпусова В. «Третє» життя В. П. Петрова: «Він був людиною покликання, а не визнання». *Слово і час*. 2002. № 10. С. 69–74.
102. Косач Ю. Вільна українська література. *МУР*. Збірник П. Мюнхен-Карльсфельд, 1946. с. 47–65.
103. Косач Ю. Еней та життя інших. *Глухівська пані. Повісті. Оповідання* / упоряд. В. Агеєва. Київ : Віхола, 2025. С. 137–261.
104. Косач Ю. Театр екзистенціалізму. *Арка*. 1947. № 1. С. 9–15.
105. Костецький І. Фрагмент про В. Домонтовича. *Україна і світ*. 1953. № 10–11. С. 50–52.
106. Коцюбинський М. Твори в двох томах / упоряд., прим. М. Грицюта. Київ : Наукова думка, 1988. Том I : Повісті та оповідання (1884–1906). 584 с.

107. Кочерга С. Художня інтерпретація комплексу безгрунтянства в романі Уласа Самчука «На краю часу». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологія». 2024. Вип. 22 (90). С. 66–69.
108. Куліков В. Підприємства й суспільство в заводських і шахтарських поселеннях Донбасу та Придніпров'я в 1870–1917 рр. : монографія. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2019. 388 с.
109. Куліш В. Слово про будинок «Слово» / передм. В. Агеєва. Київ : Віхола, 2025. 168 с.
110. Куліш М. Маклена Граса: п'єси. Харків : Фоліо, 2007. 316 с.
111. Куценко М. Дзеркально-символічна трансформація реальності в художній прозі Миколи Хвильового : дисертація на здобуття доктора філософії в галузі філології : 035. Харків, 2016. 213 с.
112. Лавріненко Ю. Зруб і парости: Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. Мюнхен : Сучасність, 1971. 331 с.
113. Лавріненко Ю., Шерех Ю. Листування 1945–1949. *Хроніка 2000: Український культурологічний альманах*. 2013. Вип. 2 (96). С. 160–163.
114. Латур Бр. Злегка простукуючи архітектуру Рема Колгаса тростиною сліпця. *А комусь ще подобаються міста? Екологія проти модернізації* / упоряд. Б. Філоненко. Харків : ist publishing, 2021. С. 109–115.
115. Латур Бр., Стенгерс І., Цзин А. та інші. Антропологи говорять: про капіталізм, екологію, апокаліпсис. *А комусь ще подобаються міста? Екологія проти модернізації* / пер. А. Рєпа, упоряд. Б. Філоненко. Харків : ist publishing, 2021. С. 19–53.
116. Лесняк Ю. Вокалізація чужості в художній прозі (на матеріалі новел Миколи Хвильового). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2020. Т. 31(70). № 1(4). С. 103–109. <https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.1-4/19>
117. Леся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. Т. Левчук ; передм. Е. Соловей ; упоряд., комент. С. Кочерга, О. Вісич,

- Р. Тхорук. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 1 : Драматичні твори (1896–1906). 512 с.
118. Леся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. М. Моклиця ; упоряд. С. Кочерга, О. Вісич ; комент. В. Агеєва, О. Вісич, С. Кочерга. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 2 : Драматичні твори (1907–1908). 428 с.
119. Леся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. Ю. Громик ; упоряд. В. Прокіп (Савчук) ; комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 13 : Листи. 1902–1906. 616 с.
120. Лицар, дама, авангард. Розмова Валентини Клименко з Жаном-Клодом Маркаде. Київ : Родовід, 2019. 128 с.
121. Лісовий П. Дніпрельстан. Харків : Державне видавництво України, 1930. 180 с.
122. Література та ідеологія : колект. монографія / упоряд. В. П. Моренець. Київ : НаУКМА, 2017. 482 с.
123. Літературознавча енциклопедія: у двох томах / уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
124. Лобода А. Матеріали до вивчення виробничих об'єднань / за ред. А. Лободи, В. Петрова. Випуск 1 : Дніпровські лоцмани. Київ : друкарня Всеукраїнської Академії Наук, 1929. 140 с.
125. Лоуренс Д. Г. Коханець леді Чаттерлей / пер. з англ. С. Павличко. Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. 432 с.
126. Льовенгаупт Цзин А. Гриб наприкінці світу. Про можливість життя на руїнах капіталізму / пер. з англ. Я. Стріха. Харків : ist publishing, 2025. 484 с.
127. Любченко А. Його таємниця. *Наші дні*. 1943. Ч. 5. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Liubchenko_Arkadii/Yoho_taiemnytsia.pdf? (дата звернення: 03.04.2025).
128. Майфет Гр. Віктор Домонтович. Дівчина з ведмедиком. Неправдоподібні істини. *Червоний шлях*. 1929. № 7. С. 239–241.

129. Малабу К. Стерте задоволення: клітор і мислення / пер. з фр. В. Мірошниченко. Львів : Контур, 2024. 138 с.
130. Малевич К. Автобіографічні записки 1918–1933. Київ : Родовід, 2017. 96 с.
131. Малевич К. Спроба визначення залежності між кольором та формою в малярстві. *Нова генерація*. 1930. № 8–9. С. 55–60.
132. Матвієнко С. Біографічне та автобіографічне: перетин у текстах Віктора Петрова. *Магістеріум*. Випуск 4. Літературознавчі студії. 2000. С. 9–16.
133. Матвієнко С. Бруно Шульц та Франц Кафка на тлі настроїв «безгрунтянства». *Наукові записки. Том 19 : Філологічні науки*. 2001. С. 87–91.
134. Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. Львів : Літопис, 2004. 144 с.
135. Матвієнко С. Опосередковане зізнання: Віктор Петров та його «Особа Сковороди». *Слово і час*. 2002. № 10. С. 54–60.
136. Махно Є. Подвижник науки. *Слово і час*. 2002. № 10. С. 74–75.
137. Мацько В., Циц Г. Сукупність концептів художнього дискурсу безгрунтя в українській та польській еміграційній літературі. *Філологічний дискурс*. 2020. Вип. 10. С. 180–194. DOI: 10.31475/fil.dys.2020.10.18
138. Мейс Дж. Комунізм та дилеми національного визволення: національний комунізм у радянській Україні 1918–1933 / пер. з англ. М. Яковлєв. Київ : Комора, 2018. 496 с.
139. Мельників Р. Літературні 1920-ті. Постаті (Нариси, образки, етюди). Харків : Майдан, 2013. 256 с.
140. Мердок А. Мовні акти і мовні речі / пер. з англ. Кс. Мейта. *Контур*. URL: https://kontur.media/iris_murdoch/ (дата звернення: 16.04.2025).
141. Михайличенко Г. Блакитний роман. *Зваба і блакить. Чуттєва література українського модернізму* / упоряд. Д. Шестакова. Київ : Стилет і стилос, 2021. С. 136–164.
142. Міллет К. Сексуальна політика / пер. з англ. У. Потятиник, П. Таращук. Київ : Основи, 1998. С. 619.

143. Моренець В. *Tertium non datur. Tertium non datur: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX-XXI ст.* : колективна монографія. 2014. С. 9–39.
144. Морозова Д. С. Безґрунтянство у світоглядній парадигмі В. Петрова-Домонтовича, О. Мандельштама та Ф. Сологуба. *Наукові праці. Серія: Філологія. Літературознавство*. Том 217. Вип. 205. Миколаїв : Чорноморський державний університет імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія», 2013. С. 61–63.
145. Мудрак М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні / пер. з англ. Г. Яновська. Київ : Родовід, 2018. 352 с.
146. Наумова О. Ігровий чинник у романі В. Домонтовича «Без ґрунту». *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна*. 2012. № 989. Сер.: Філологія. Вип. 63. С. 120–123.
147. Небесьо Б. Німа кінотрилогія Олександра Довженка. Київ : Національний центр Олександра Довженка, 2017. 200 с.
148. Ніцше Фр. Народження трагедії з духу музики. Народження трагедії; Невчасні міркування I—IV / упоряд. Дж. Коллі, М. Монтінарі ; наук. ред. укр. вид. О. Фешовець ; пер з нім. К. Котюк, О. Фешовець. Львів : Видавництво «Астролябія», 2022. С. 27–190.
149. Ніцше Фр. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / пер. з нім. А. Онишко. Львів : Літопис, 2002. 320 с.
150. Ніцше Фр. Так казав Заратустра; Жадання влади / пер. з нім. А. Онишко, П. Таращука. Київ : Основи, Дніпро, 1993. 415 с.
151. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
152. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм. Складний світ Агатангела Кримського. Київ : Основи, 2016. 399 с.
153. Павличко С. Теорія літератури / упоряд. В. Агеєва, Б. Краченко. 2-ге вид. Київ : В-во Соломії Павличко «Основи», 2009. 679 с.
154. Павловський В. Данило Михайлович Щербаківський (1877–1927). Його життя та доля. *Сучасність*. 1978. Ч. 1. (205). С. 31–46.

155. Панченко В. Повість про Миколу Зерова. Київ : Дух і Літера, 2018. 624 с.
156. Паризький сплін. Есе / Ш. Бодлер, В. Беньямін ; пер. з фр. та нім. Р. Осадчук. Київ : Клубук, 2023. 368 с.
157. Пашко О. «...Серед скитів-чинбарів»: підступи до символіки взуття у творчості Віктора Петрова-Домонтовича. *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство*. 2022. Т. 3. С. 53–67. <https://doi.org/10.18523/2618-0537.2022.3.53-67>
158. Пелешенко Н. Рецепція творчості Г. Сковороди в українській літературі 1920–1940-х років. *Наукові записки Києво-Могилянської академії. Серія Філологія*. 1999. Том 17. С. 61–67.
159. Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу : Культура й література XIX–XX століть / за ред. А. Матусяк. Київ : Laurus, 2014. 368 с.
160. Петров В. [«Доктор Серафікус». Роман. Маш. з правкою автора]. *Центр. держ. архів-музей літ. і мистецтва України*. 243. Спр. 95. Машинопис.
161. Петров В. Звіт про розкопки у с. Миколаївка в 1957 році. Радянсько-болгарська експедиція ІМК АН СРСР — ІА АН УРСР Черкаської області. Кераміка. 1957. *Наук. архів Ін-ту археології НАН України*. Фонд експедиції. Спр. 157/39. Машинопис.
162. Петров В. Листи до Софії Зерової / упоряд. В. Сергієнко ; передм. А. Портнов. Київ : Дух і літера, 2021. 432 с.
163. Петров В. Розвідки / упоряд., передм., прим. В. Брюховецький. Київ : Темпора, 2013. Т 1. 592 с.
164. Петров В. Розвідки / упоряд., передм., прим. В. Брюховецький. Київ : Темпора, 2013. Т 2. 576 с.
165. Петров В. Розвідки / упоряд., передм., прим. В. Брюховецький. Київ : Темпора, 2013. Т 3. 536 с.
166. Петров В. Стецівка. 1959. *Наук. архів Ін-ту археології НАН України*. 16. Спр. 54. Машинопис.
167. Плющ Л. Його таємниця, або Прекрасна ложа Хвильового. Київ : Комора, 2018. 800 с.

168. Погорільська Н. І. Особливості розвитку радянської психології на початку СРСР. *Габітус*. 2020. № 15. С. 77–81.
169. Подобєд О. Культурне життя та повсякдення переміщених осіб і біженців з України в Західній Німеччині (друга половина 1940-х рр.) : дисертація на здобуття доктора філософії історичних наук : 032. Черкаси, 2018. 549 с.
170. Полюхович О. На маргінесах великої історії (тема безгрунтянства в текстах Миколи Хвильового). *Магістеріум*. Літературознавчі студії. 2012. Вип. 48. С. 46–52.
171. Полюхович О. Санаторійна зона як приклад паноптикону. *Гуманітарний часопис*. 2013. № 3. С. 91–99.
172. Рильський М. Меланхолійний бенкет осені. Художня проза, есеї, спогади / упоряд. Є. Ю. Плясецький ; за заг. ред. М. Г. Рильського. Київ : ВГ «Ще одну сторінку», 2024. 272 с.
173. Романович-Ткаченко Н. Твори. Київ : Дніпро, 1987. 399 с.
174. Росовецький Р. Володимир Перетц. Біографія інтелектуала. Київ : Дух і Літера, 2023. 376 с.
175. Рош А. Перша стаття. Зміни та криза чоловічої ідентичності / пер. з фр. І. Славінської. Київ : Основи, 2018. 248 с.
176. Самчук У. Плянета Ді-Пі: Нотатки і листи. Вінніпег : накладом товариства «Волинь», 1979. 355 с.
177. Сінченко О. «Безгрунтянство» як екзистенціальна проблема в повісті «Без ґрунту» В. Домонтовича й «Еней та життя інших» Юрія Косача. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2015. № 6. С. 159–167.
178. Слотердайк П. Терор з повітря / пер. з нім. О. Григоренко. Харків : ist publishing, 2023. 112 с.
179. Сосюра В. Вибрані поезії : (р. 1921, 1922 і 1923-й). Харків : Книгоспілка, 1925. 39 с.
180. Сучасники про Д. І. Яворницького / упоряд. М. Чабан. 2-ге вид., доп. Київ : Ярославів Вал, 2006. 234 с.

181. Українська дилогія Михаїла Кауфмана. Київ : Національний центр Олександра Довженка, 2018. 300 с.
182. Уманець Ю. Кімната ч. 2-е. *Шляхи мистецтва*. 1922. № 1. С. 17–21.
183. Фавлер М. Бомонд на краю імперії: держава і сцена в радянській Україні / пер. з англ. Я. Стріха. Київ : Родовід, Центр міськ. історії, 2025. 384 с.
184. Фізер І. Український Фуко чи французький Петров? Разюча схожість двох історіософів. *Наукові записки Києво-Могилянської академії*. Серія Філологія. 1999. Том 17. С. 42–44.
185. Філоненко Б. Культура під тиском від 000/0000. Вибрані тексти 2020–2024. Харків : ist publishing, 2024. 160 с.
186. Філянський М. На Дніпрельстан. Харків : Державне видавництво України, 1930. 94 с.
187. Філянський М. Поезії / упоряд., передмова В. Шевчук. Київ : Радянський письменник, 1988. 240 с.
188. Французько-український словник. Українсько-французький словник / під заг. ред. В. Бусела. Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2012. 1104 с.
189. Фуко М. Археологія знання / пер. з фр. В. Шовкун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 326 с.
190. Фуко М. Наглядати і карати. Народження в'язниці / пер. з фр. П. Таращук. Київ : Комубук, 2023. 452 с.
191. Фуко М. Воля до знання / пер. з фр. Р. Осадчук. Київ : В-во «Комубук», 2025. 200 с.
192. Хвильовий М. Повне зібрання творів у п'яти томах / за заг. ред. Р. Мельників ; упоряд., ред., прим. Р. Мельників ; передм. О. Соловей. Київ : Смолоскип, 2018. Том 1 : Поезія. 256 с.
193. Хвильовий М. Повне зібрання творів у п'яти томах / за заг. ред. Р. Мельників ; упоряд., ред., прим. Р. Мельників ; передм. В. Агеєва. Київ : Смолоскип, 2018. Том 2 : Етюди. 344 с.
194. Хвильовий М. Повне зібрання творів у п'яти томах / за заг. ред. Р. Мельників ; упоряд., ред., прим. Р. Мельників ; передм. Ю. Безхутрий. Київ : Смолоскип, 2019. Том 3 : Твори 1927–1930-ті. 360 с.

195. Хвильовий М. Повне зібрання творів у п'яти томах / за заг. ред. Р. Мельників ; упоряд., ред., прим. Р. Мельників ; передм. В. Зенгва. Київ : Смолоскип, 2019. Том 4 : Твори 1927–1930-ті. 344 с.
196. Хвильовий М. Повне зібрання творів у п'яти томах / за заг. ред. Р. Мельників ; упоряд., ред., передм., прим. Р. Мельників ; Київ : Смолоскип, 2023. Том 5 : Публіцистика. 536 с.
197. Хвильовий М. «Золотий мій Любисток». Пер едсмертна Миколи Хвильового записка адресована донці. *Галузевий державний архів Служби безпеки України*. 16. Спр. 183. Машинопис. URL: <https://avr.org.ua/viewDoc/30137> (дата звернення: 20.02.2026).
198. Ходак І. Наукова діяльність Данила Щербаківського в контексті історії українського мистецтвознавства першої третини ХХ століття : дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 2010. 451 с.
199. Цимбал Я. Визволення жінки. *Моя кар'єра. Жіноча проза 20-х років*. Київ : Темпора, 2017. С. 5–16.
200. Червоник О. Чи має Україна історію мистецтва. *Деколонізація мистецтва. За межами очевидного* / упоряд. Т. Філевська. Київ : ist publishing, 2025. С. 242–283.
201. Чернюк С. Топос комахи в українській літературі 20-30-х років як соціально-антропологічне дзеркало. *Сучасні літературознавчі студії. Топос тварини як антропологічне дзеркало*. Вип. 8. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2011. С. 306–315.
202. Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / упоряд. І. Дзюба. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 1151 с.
203. Шевельов Ю. (Юрій Шерех). Я — мене — мені... (і довкруги) : Спогади. 1. В Україні / передм. С. Вакуленко, прим. С. Вакуленко, К. Каруник, Ю. Полякова, В. Романовський ; упоряд. С. Вакуленко, К. Каруник, О. Савчук. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2017. 728 с.
204. Шевельов Ю. (Юрій Шерех). Я — мене — мені... (і довкруги) : Спогади. 2. В Європі ; Зустрічі з Романом Якобсоном / післям. С. Вакуленко, прим. С. Вакуленко, К. Каруник, В. Романовський ; упоряд. С. Вакуленко, К.

- Каруник, О. Савчук. Харків ; Нью-Йорк : Видавець Олександр Савчук, 2021. 896 с.
205. Шевельов Ю., Забужко О. Вибране листування на тлі доби: 1992–2002. Київ : Комора, 2013. с. 504.
206. Шерех Ю. Думки проти течії. Видавництво «Україна», 1948. 100 с.
207. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления. Ленинград : ЛГУ, 1991. 216 с.
208. Шкандрій М. Модерністи, марксисты і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років : монографія / пер. з англ. Т. Цимбала ; наук. ред. Я. Цимбал. 2-ге вид. Київ : Ніка-Центр, 2015. 382 с.
209. Щербаківський В., Щербаківський Д. Українське мистецтво: в двох томах з додатками / передм. І. О. Ходак ; предм., геогр. показч. В. М. Слободян ; упорядн. О. О. Савчук. Харків : Видавець Савчук О. О., 2015. 472 с.
210. Щербаківський Д. Культурні цінності в небезпеці. *Життя й революція*. 1927. Ч. 1. С. 95–102.
211. Юринець В. З нагоди нашої літературної дискусії. *Комуніст*. 1926. 16 квітня. С. 3.
212. Юринець В. М. Хвильовий як прозаїк. *Червоний шлях*. 1927. № 1. С. 253–268.
213. Яворницький Д. Дніпрові пороги. Альбом фотографій з географічно-історичним нарисом. Харків : Перша друкарня Держ. вид-ва України, 1928. 76 с.
214. Яловий М. Перші хоробрі. *Червоний шлях*. 1923. № 9. С. 111–119.
215. Agamben G. What is the Contemporary?. «*What Is an Apparatus?*» and Other Essays / trans. D. Kishik, St. Pedatella. Redwood City : Stanford University Press, 2009. P. 39–50.
216. Althusser L. Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation). *Lenin and Philosophy and Other Essays* / trans. B. Brewster. New York : Monthly Review Press, 1971. P. 127–186.
217. Badiou A. Rhapsody for the Theatre / transl. Br. Bosteels, M. Puchner ; ed., inr. Br. Bosteels. London ; New York : Verso, 2013. xviii, 173 p.

218. de Balzac H. *Seraphita* / transl. K. Pr. Wormeley. *Project Gutenberg eBooks*. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/1432/pg1432-images.html> (дата звернення: 1.03.2025).
219. Barthes R. *La mort de l'auteur. Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Éditions du Seuil, 1984. P. 63–69.
220. Barthes R. *Le Degré zéro de l'écriture: suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Éditions du Seuil, 1972. 187 p.
221. Barthes R. *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973. 109 p.
222. Barthes R. *Roland Barthes by Roland Barthes* / transl. R. Howard. Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 1994. 188 p.
223. Bazdyrieva A. No milk, no Love. *e-flux Journal*. 2022. № 127. URL: <https://www.e-flux.com/journal/127/465214/no-milk-no-love/> (date of access: 01.12.2025).
224. Benjamin W. *Moscow Diary* / transl. Richard Sieburth. *Oktober*. 1985. Vol. 35. P. 9–136.
225. Benjamin W. *Unpacking My Library* / transl. Harry Zohn. New York : ERIS, 2022. 21 p.
226. Benjamin W. *Zum Bilde Prousts. Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1977. S. 335–348.
227. Bergman J. *The French Revolutionary Tradition in Russian and Soviet Politics, Political Thought, and Culture*. Oxford : Oxford University Press, 2019. 543 p.
228. Berlin I. *The Roots of Romanticism*. Princeton : Princeton University Press, 1999. 171 p.
229. Blanchot M. *The Writing of the Disaster* / transl. A. Smock. Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 2015. 152 p.
230. Butler J. *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford : Stanford University Press, 1997. 219 p.
231. Calasso R. *La Folie Baudelaire* / trans. A. McEwen. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2012. 339 p.
232. Campe R. *Form and Life in the Theory of the Novel. Constellations*. 2011. № 18 (1). P. 53–66.

233. Campe R. Writing Scenes and the Scene of Writing: A Postscript. *MLN*. 2021. № 136 (5). P. 1114–1133. <https://dx.doi.org/10.1353/mln.2021.0082>
234. Campe R., Klausmeyer, B., & Wankhammer, J. Writing; The Scene of Writing. *MLN*. 2021. № 136 (5). P. 971–983. <https://doi.org/10.1353/mln.2021.0075>
235. Cixous H. The Laugh of the Medusa / transl. K. Cohen, P. Cohen. *Signs*. 1976. Vol. 1. № 4. P. 875–893.
236. Coeckelbergh M. Sartrean Existentialism: Extreme Freedom and Groundless Choice. *The Metaphysics of Autonomy*. London : Palgrave Macmillan, 2004. P. 93–104.
237. Deleuze G. Bergsonism / transl. H. Tomlinson, B. Habberjam. New York : Zone Books, 1991. 142 p.
238. Deleuze G. Nietzsche and Philosophy / transl. H. Tomlinson. London ; New York : Continuum, 2002. 221 p.
239. Deleuze G. Plato and Simulacrum / transl. R. Krauss. *October*. 1983. Vol. 27. P. 45–56.
240. Deleuze G. Guattari F. Kafka: Toward a Minor Literature. Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 1986. 105 p.
241. Deleuze G., Guattari F. Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie. Paris : Éditions de Minuit, 1980. 493 p.
242. Deleuze G. Guattari F. Qu'est-ce que la philosophie ?. Paris : Éditions de Minuit, 2005. 207 p.
243. Eliot T. S. Selected Poems. London : Faber and Faber, 2002. 114 p.
244. Foucault M. Des Espace Autres (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 March 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*. 1984. № 5. P. 46–49.
245. Foucault M. La vie des hommes infâmes. *Dits et écrits, 1954–1988* / éd. D. Defert, Fr. Ewald. Paris : Gallimard, 1994. P. 237–253.
246. Foucault M. Preface. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia* / G. Deleuze, F. Guattari ; transl. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1983. P. xi-xiv.
247. Foucault M. The Subject and Power. *Critical Inquiry*. 1982. Vol. 8. № 4. P. 777–795.

248. Foucault M. What Is an Author?. *Aesthetic, Method, and Epistemology*. 1988. Vol. 2. P. 205–222.
249. Freud. S. The Uncanny / transl. D. McLintock. *The Uncanny*. London : Penguin Books, 2003. P. 123–162.
250. Gilbert S. Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women, and the Great War. *Women and Violence*. 1983. Vol. 8. №. 3. P. 422–450.
251. Gillies M. A. Henri Bergson and British Modernism. Montreal and Kingston ; London : McGill-Queen's University Press, 1996. 212 p.
252. Grabowicz G. G. Symbolic Autobiography in the Prose of Mykola Khvylovyyi (Some Preliminary Observations). *Harvard Ukrainian Studies*. 1998. Vol. 22. Cultures and Nations of Central and Eastern Europe. P. 165–180.
253. Grosz E. Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth. New-York : Columbia University Press, 2008. 116 p.
254. Günzel S. Nietzsche's Geophilosophy. *The Journal of Nietzsche Studies*. 2003. № 25 (1). P. 78–91. <https://doi.org/10.1353/nie.2003.0010>
255. Hammarén N., Th. Johansson. Homosociality: In Between Power and Intimacy. *SAGE Open*. 2014. Vol. 4. № 1. P. 1–10. <https://doi.org/10.1177/2158244013518057>.
256. Ilnytskyj O. S. The Modernist Ideology and Mykola Khvylovyyi. *Harvard Ukrainian Studies*. 1991. Vol. 15. №. 3/4. P. 257–262.
257. Irigaray, L. J'aime à toi: esquisse d'une félicité dans l'histoire. Paris : Grasset, 1992. 238 p.
258. Irigaray L. When our lips speak together / trans. C. Burke. *Journal of Women in Culture and Society*. 1980. Vol. 6. № 1. P. 69–79.
259. Kahan B. Queer Modernism. A Handbook of Modernism Studies / ed. J.-M. Rabaté. Oxford : John Wiley and Sons Limited, 2013. P. 347–362.
260. Karpets Y. Inner Space: The Word in Ukrainian Art Amid The Full-scale War. *Artslooker*. 2023. URL: <https://artslooker.com/inner-space-the-word-in-ukrainian-art-amid-the-full-scale-war/> (date of access: 14.06.2025).
261. Karpets Y. On the Uprooted Existence of the Ukrainian Intellectual in Postwar Germany in the 1940s. *Visible Ukraine*. 2025. URL: <https://visibleukraine.org/>

story/on-the-uprooted-existence-of-the-ukrainian-intellectual-in-postwar-germany-in-the-1940s/ (date of access: 08.09.2025).

262. Karpets Y. Seraphic Gender in «Doktor Serafikus» by V. Domontovych. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2024. № 11. P. 160–178. <https://doi.org/10.18523/2313-4895.11.2024>.
263. Kristeva J. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York : Columbia University Press, 1980. 305 p.
264. Kristeva J. New forms of revolt. *Journal of French and Francophone Philosophy*. 2014. Vol. XXII. № 2. P. 1–19.
265. Kristeva J. *Revolution in poetic language* / transl. M. Waller. New York : Columbia University Press, 1984. 271 p.
266. Kristeva J. The inexpressible child. *New Maladies of the Soul* / transl. R. M. Guberman. New York : Columbia University Press, 1993. P. 103–112.
267. Kristeva J. Word, Dialogue and Novel. *The Kristeva Reader*. New York: University Columbia Press, 1986. P. 34–61.
268. Lacan J. *The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960* / ed. J.-A. Miller ; transl. D. Porter. New York, London : W. W. Norton & Company, 1997. 342 p.
269. Lacan J. *The Seminar of Jacques Lacan* / ed. J.-A. Miller ; transl. S. Tomaselli. New York : Norton, 1988. Book II : The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis. 343 p.
270. Levinas E. *Sur Maurice Blanchot*. Montpellier : Fata Morgana, 1976. 81 p.
271. Lorraine T. Irigaray and Deleuze: Experiments in Visceral Philosophy. Ithaca ; London : Cornell University Press, 1999. 273 p.
272. McIntire G. *Modernism, Memory, and Desire: T. S. Eliot and Virginia Woolf*. Cambridge University Press, 2008. 264 p.
273. Nietzsche Fr. *Selected Letters* / trans. Chr. Middleton. Chicago and London : The University of Chicago, 1969. 370 p.
274. Olenenko A. In Quest of Development: Territorialization and the Transformation of the Southern Ukrainian Wetlands, 1880–1960. *A New Ecological Order: Development and the Transformation of Nature in Eastern Europe*. 2022. P. 65–86.

275. Peters J. D. The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 2015. 410 p.
276. Richardson T., Tsymbaliuk D. Environmental Humanities, Ukrainian Studies: It's time to talk. *NiCHE*. URL: <https://niche-canada.org/2022/11/25/environmental-humanities-ukrainian-studies-its-time-to-talk/> (date of access: 08.09.2025).
277. Sarraute N. The Age of Suspicion. Essays on the Novel. New York : George Braziller, 1963. 146 p. URL: https://www.bard.edu/library/pdfs/archives/Sarraute-Age_of_Suspicion.pdf
278. Sartre J.-P. Existentialism Is a Humanism. *Existentialism Is a Humanism* / ed. J. Kulka, transl. C. Macomber. New Haven ; London : Yale University Press, 2007. P. 17–72.
279. Semenik O., J. Turnbull. Woe to Those People Who Are Illiterate and Do Not Understand Anything. *Solomia*. 2025. № 4. P. 16–29.
280. Shatskikh A. Black square : Malevich and the origin of suprematism / transl. M. Schwartz. New Haven ; London : Yale University Press, 2012. 346 p.
281. Showalter E. A Literature of Their Own. New Jersey : Princeton University Press, 1977. 392 p.
282. Showalter E. Hystories. Hysterical epidemics and modern culture. New York : Columbia University Press, 1997. 244 p.
283. Silvestre Th. Jean-Auguste-Dominique Ingres. New York : Parkstone Press International, 2011. 80 p.
284. Sollers Ph. H. Paris : Éditions du Seuil, 1973. 184 p.
285. Tate T. Modernism, history and the First World War. Manchester and New York : Manchester University Press, 1998. 204 p.
286. Understanding Bergson, Understanding Modernism / ed. P. Ardoin, S. E. Gontarski, L. Mattison. New York ; London ; New Delhi ; Sydney : Bloomsberry, 2013. 346 p.
287. Zamuruieva I. A Landscape Simplified. *Solomia*. 2025. № 4. P. 50–63.
288. Žižek S. Why does a Letter always arrive at its Destination? URL: <https://www.lacan.com/symptom16/why.html> (date of access: 12.07.2025).

289. Žižek S. The Sublime object of Ideology. London : Verso, 2008. p. 272.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Карпець Ю. «Безґрунтянство» В. Петрова-Домонтовича у філософському контексті другої половини ХХ століття. *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство*. 2024. № 4–5. С. 82–90. <https://doi.org/10.18523/2618-0537.2024.4-5.82-90>
2. Карпець Ю. Ідеологія та етика в письмі Миколи Хвильового. *Сіверянський літопис*. 2025. № 3. С. 115–123. <https://doi.org/10.58407/litopis.250312>
3. Карпець Ю. Між логосом та голосом: авдіальний простір «Повісті про санаторійну зону» Миколи Хвильового. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія «Філологія». 2025. № 96. С. 98–103. <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2025-96-14>
4. Карпець Ю. Посттравматичні взаємини статей у прозі М. Хвильового. *Сіверянський літопис*. 2024. № 2. С. 119–132. <https://doi.org/10.58407/litopis.240213>
5. Karpets Y. Seraphic Gender in «Doktor Serafikus» by V. Domontovych. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2024. № 11. P. 160–178. <https://doi.org/10.18523/2313-4895.11.2024>.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Карпець Ю. «Без ґрунту» В. Домонтовича: дійсні та вигадані суб'єкти мистецького модернізму. *Історія як текст & художній текст як історія. Матеріали V Всеукраїнської наукової конференції до 100-річчя від дня народження Павла Загребельного (30 жовтня 2024 року, м. Дніпро) / Ред. кол. Н. П. Олійник (голова). Київ : ВЦ «Просвіта», 2024. Вип. 1. С. 104–111.*

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

7. Карпець Ю. Від виснаження до утопання і навспак: рецензія на книжку Бориса Філоненка «Культура під тиском від ООО/ОООО». *Сенсор*. 2024. URL: <https://sensormedia.com.ua/books/vid-vysnazhennya-do-utopannya-i-navspak-reczenziya-na-knyzhku-borysa-filonenka-kultura-pid-tyskom-vid-ooo-oooo/>
8. Карпець Ю. В умовах незалежності: країна та пам'ять. Рецензія на книжку «Радіо “Війна”» Дарини Гладун. *Український журнал*. 2022. № 4. С. 61–62.
9. Карпець Ю. Ліси, мигдаль, прогулянки в гори і коктейлі: рецензія на «В кафе екзистенціалістів» С. Бейквелл. *Контур*. 2024. URL: https://kontur.media/karpets_review/
10. Карпець Ю. Нова збірка Катерини Калитко: «злістю, ніжністю і знанням...». Рецензія на «Люди з дієсловами» Катерини Калитко. *Український журнал*. 2023. № 4. С. 69–70.
11. Карпець Ю. Осмислити життя модерністської авторки: нова біографія Лесі Українки. Рецензія на «Леся Українка. Книги Сивілли» Тамари Гундорової. *Український журнал*. 2023. № 4. С. 71.
12. Карпець Ю. Простори мешкання, творення, піклування. Рецензія на фотокнигу Євгена Нікіфорова та Поліни Байцим «Чипси: Українські наївні мозаїки, 1950–90». *Сенсор*. 2024. URL: <https://sensormedia.com.ua/books/prostory-meshkannya-tvorennya-pikluvannya-reczenziya-na-fotoknygu-yevgena-nikiforova-ta-poliny-bajczym-chypsy-ukrayinski-nayivni-mozayiky-1950-90/>
13. Карпець Ю. Слово в українському мистецтві під час повномасштабної війни. *Суспільне Культура*. 2023. <https://suspilne.media/culture/627800-slovo-v-ukrainskomu-mistectvi-pid-cas-povnomasstabnoi-vijni/>
14. Карпець Ю. Смерть, спокута та життя в Берліні 100 років тому. «Берлін Александерплац» Альфреда Дебліна. *Сенсор*. 2025. URL: <https://>

sensormedia.com.ua/books/smert-spokuta-ta-zhyttya-v-berlini-100-rokiv-tomu-berlin-aleksanderplacz-alfreda-deblina/

15. Карпець Ю. Тропізм: Мінливе письмо Наталі Саррот з перекладом уривків із книжки Н. Саррот «Tropismes». *Контур*. 2023. URL: <https://kontur.media/tropismes/>
16. Карпець Ю. У шумовинні життя та філософій. Рецензія на книжку Джима Голта «Чому існує світ? Екзистенційний детектив». *Сенсор*. 2025. URL: <https://sensormedia.com.ua/books/u-shumovynni-zhyttya-ta-filosofij-reczenziya-na-knyzhku-dzhyma-golta-chomu-isnuye-svit-ekzystenczijnyj-detektyv/>
17. Karpets Y. Inner Space: The Word in Ukrainian Art Amid The Full-scale War. *Artslooker*. 2023. URL: <https://artslooker.com/inner-space-the-word-in-ukrainian-art-amid-the-full-scale-war/>
18. Karpets Y. On the Uprooted Existence of the Ukrainian Intellectual in Postwar Germany in the 1940s. *Visible Ukraine*. 2025. URL: <https://visibleukraine.org/story/on-the-uprooted-existence-of-the-ukrainian-intellectual-in-postwar-germany-in-the-1940s/> (date of access: 08.09.2025).

Документ підписано у сервісі Вчасно (продовження)

Дисертація_Карпець.pdf

Документ відправлено (16459396): 19:11 17.04.2026

Документ отримано (16459396): 19:11 17.04.2026

Відправник документу

Електронний підпис

19:11 17.04.2026

Ідентифікаційний код: 3620103126

КАРПЕЦЬ ЮЛІЯ ЮРІЇВНА

Власник ключа: КАРПЕЦЬ ЮЛІЯ ЮРІЇВНА

Час перевірки КЕП/ЕЦП: 19:11 17.04.2026

Статус перевірки сертифікату: Сертифікат діє

Серійний номер: 5E984D526F82F38F04000000B2875A014B307B07

Тип підпису: удосконалений

Тип сертифікату: кваліфікований