

ІНТЕРМЕДІАЛЬНА МАТРИЦЯ НОВЕЛИ “АРАБЕСКИ” М. ХВИЛЬОВОГО

Тетяна БОНДАРЄВА

Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди

Стаття містить аналіз художньої прози М. Хвильового, яка увійшла до збірки “Сині етюди”, а саме новели “Арабески”. Пропонується розглянути твір як інтермедіальну матрицю, елементами конструкції якої є різні медіапростори, зокрема образотворчі (зорові), музичні, літературні медіуми. У статті застосовується інтертекстуальний аналіз, який набуває екстралінгвальних рис. Теоретичним інструментарієм розвідки виступають роботи Чернявської В., Кагана М., Ільїна І. тощо. Розглянуто твори М. Хвильового у мистецькій парадигмі епохи, проаналізовано значення новели у створенні “інтертекстуальної свідомості” читача.

Ключові слова: інтермедіальність, інтертекстуальність, арабеска, новела, мистецтво, текст мистецтва, медіапростір.

Статья содержит анализ художественной прозы М. Хвильового, которая вошла в сборник “Синие этюды”, а именно новеллы “Арабески”. Предлагается рассмотреть произведение как интермедиаальную матрицу, элементами конструкции которой являются различные медиапространства, в частности изобразительные (зрительные), музыкальные, литературные медиумы. В статье применяется интертекстуальный анализ, который принимает экстралингвальный характер. Теоретическим инструментарием исследования выступают работы Чернявской В., Кагана М., Ильина И. и др. Рассмотрены произведения М. Хвильового в художественной парадигме эпохи, проанализировано значение новеллы в создании “интертекстуального сознания” читателя.

Ключевые слова: интермедиаальность, интертекстуальность, арабеска, новелла, искусство, текст искусства, медиапространство.

The article contains the analysis of M. Khvylyovy's fiction included in the collection *Studies in Blue*, namely the short story *The Arabesque*. The text is dealt with as an intermedial matrix constructed by a number of various media spaces, in particular, graphic (visual), musical, and literary media. The paper makes use of intertextual analysis in its extralingual aspect. For its theoretical foundation the research relies upon the works by V. Chernyavska., M. Kagan., I. Ilyin, and others. M. Khvylyovy's works were studied within the period artistic paradigm, the role played by the story in forming the reader's “intertextual consciousness” was analyzed.

Keywords: intermediality, intertextuality, Arabesque, short story, art, text art, media-space.

Постановка наукової проблеми. Твори М. Хвильового є об'єктом дослідження літературознавців уже протягом багатьох десятиліть, проте є багато ще недослідженого і неказаного. Геній цього письменника продукує наукові праці, зокрема в інтертекстуальній парадигмі. Серед таких дослідників є і В. Агеєва [1,2], і Ю. Шевельов “Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового)” (2009) [19], і Ю. Безхутрий “Хвильовий: проблеми інтерпретації” (2003) [3], і М. Наєнко “Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література” (2000) [14]. Також останнім часом з'являються наукові статті молодих учених, які приділяють увагу інтертекстуальним ресурсам у творах М. Хвильового, а саме: статті Н. Коробкової “Алюзія як інтертекстуальний прийом (“Кіт у чоботях” етюд М. Хвильового та казка Шарля Перро)” (2012) [12] та В. Зенгви “Метафізичний вимір героя М. Хвильового” (2013) [9] тощо. Щодо новели “Арабески”, то знаходимо такі розвідки: стаття Хом'яка Т. “Новела М. Хвильового “Арабески” в контексті концепції універсальної моделі світу” (2004) [18], де автор говорить про творчість письменника як про певний інтелектуальний код, Ереджепова А. “Арабески” – ключ до розуміння стильової магії Миколи Хвильового” (2010) [7], у якій авторка доводить наявність імпресіоністичних елементів у новелі. Проте, на наш погляд, малодослідженим залишається факт інтертекстуальності творів цього письменника, варто залучати не лише поняття “алюзія” та “ремінісценція”, а й такі механізми утворення міжтекстових зв'язків, як інтермедіальність. Отже, основна наукова проблема – довести наявність інтертекстуальних ресурсів у новелі “Арабески”, розглянути текст твору як мистецьку матрицю, елементи якої набувають інтермедіального характеру, встановити рівень інтермедіальності новели “Арабески” в аспекті інтертекстуальності; мета нашої статті – дослідити механізм створення мистецького медіапростору новели засобами інтертексту.

Обґрунтування отриманих результатів. Поняття “інтермедіальність” з'явилося в термінологічному апараті філософії, філології та мистецтвознавства в останні десятиліття ХХ століття, ставши в один ряд з поняттями “інтертекстуальність” та “взаємодія мистецтв”. Системно до вирішення цієї проблеми підійшов М. Каган у роботі “Морфологія мистецтва” (1972) [11], проте автор розглядав загальноестетичні (а не літературні) метахудожні зв'язки. У цей же час у вітчизняному (і не тільки) літературознавстві з'являються праці, які оперують поняттям “текст” не лише в розумінні літературного письма. Виникають “текст мистецтва”, “текст культури”. Найпершими такий підхід запропонували

М. Бахтін (увівши в ужиток термін “поліфонізм”), Ю. Крістева (пропонує термін “інтертекстуальність”) та Р. Барт. Ґрунтуючись на роботах М. Бахтіна, Ж. Дерріда, теоретик інтертекстуальності, проголошує: “Немає нічого, крім тексту” [13]. Термін “медіа” на разі використовується для позначення широкого інформаційного простору, яке утворюється через засоби масової інформації, проте в більш широкому розумінні пропонує використовувати його І. Льїн: “Під цим багатозначним терміном мається на увазі не лише власне лінгвістичні засоби вираження думок та почуттів, але й будь-які знакові системи, в яких закодоване якесь повідомлення. З семіотичної точки зору, усі вони являють собою рівноправні засоби передачі інформації, чи то слова письменника, чи колір, тінь, лінія художника, звуки (і ноти...), ...і нарешті аранжування зорового ряду...” [10, с. 8].

Таким чином, інтермедіальність як систему зв’язків різних медіа (види мистецтв чи знакових систем) можна розглядати в контексті інтертекстуальності як ширше поняття, яке дає більші можливості для екстраестетичного прочитання та новітньої інтерпретації оповідання “Арабески” М. Хвильового як знакової інтермедіальної конструкції.

Назва твору звернула на себе увагу багатьох дослідників своєю оригінальністю, адже “арабеска – це насичений і складний орнамент, заснований на вибагливому переплетенні геометричних та стилізованих рослинних мотивів, іноді із крапленнями написів. Отримав розвиток у пластичних мистецтвах арабських країн. У музиці арабською називають п’єсу із складною орнаментованою мелодією (“Арабески” Р. Шумана, або К. Лядова, або К. Дебюссі)” [6]. Дослідники творчості М. Хвильового, зокрема Ю. Безхутрий, звертають увагу на те, що така назва розкриває перед читачем поле для роздумів про жанрові особливості твору, яке виходить за межі літературного, стає загальномистецьким. Арабеска як жанр архітектурного орнаменту, музики тощо спонукає письменника до підбору особливих тропів, які б організували не лише звукове аранжування оповідання, а й візуально споріднили його б з орнаментальним оформленням. Ю. Безхутрий вказує на інтертекстуальні джерела назви, найбільш прозорими є, звісно, “Арабески” М. Гоголя. Це збірка творів у двох частинах, опублікована у 1835 році, яка об’єднувала статті з історії, географії, мистецтвознавства. У цій збірці відсутня єдність тематики і стилістики, адже твори у складі “Арабесок” М. Гоголя становлять собою абсолютно непок’єднану комбінацію.

Проте, на наш погляд, існує інше джерело, яким не слід нехтувати – це двотомна збірка творів Е. По “Гротески і арабески” (1839), яка містить двадцять п’ять новел. Конструюючи свій твір, М. Хвильовий влітає декілька сюжетів, не пов’язаних один із одним. Один із таких сюжетів починається зі слів “P.S.” та розповідає про химерний сон, який напрочуд деталізується автором: з-під канапи вилазить звичайний пацюк з перебитим задом, але оповідач не може його вбити, скільки б не опускав на пацюка руку з молотком. Неможливість убити поєднана тут зі згадуванням про мандрагору (через подібність кореневої системи цієї багаторічної рослини до людини їй приписується магічна сила) та про адамову голову. Хоч письменник і уточнив, що йдеться про метелика, проте існує така рослина, яка, за віруваннями наших пращурів, надавала силу бачити нечисть і звалася “царем між травами” [21]. Крім того, символ мертвої голови можна побачити у християнстві. У підніжжі розп’яття знаходиться череп Адама, і кров Ісуса, стікаючи по ньому, змиває первородний гріх людства. Символ “Адамова голова” використовував особливий підрозділ ЧК, а під цим символом підписувався слоган “Смерть буржуазії та її прихвосням. Нехай живе червоний терор!”, і звісно, на знаменах анархістів на чолі з Махном (відповідно, слоган “Смерть усім, хто на перешкоді здобуття вільності трудовому люду”). Згадка про бражника Мертва голова є і у оповіданні Е. По “Сфінкс” (1846). Головний герой твору вдивляється вдаль і йому здається, що на нього з пагорба насувається величезна химера, яка видає страшні звуки, проте виявилось, що це лише ілюзія, утворена важким психічним станом оповідача. Дослідники творчості Е. По називають його оповідання “розповідями таємниць і жахів”, а Ф. Достоевський [13] говорить про те, що творам Е. По властива неймовірна “сила подробиць”, яка здатна була переконати читача у тому, чого ніколи не було. Подекуди М. Хвильовий вдається до такого прийому, насичуючи подробицями той чи інший фрагмент твору, що допомагає містифікувати читача. Досить правдоподібно виглядає розповідь під назвою “Деталь із моєї біографії” про важку долю Соїрейля, у яку майже вірить Марія. Проте виявляється, що це вдала містифікація: “Маріє! Ти наївничаш. Нічого подібного не було. Я приніс тобі запах слова”. [19, с. 313]. Підбір імені не випадковий, як стверджує Л. Плющ [16], адже слово “Соїрейль” співзвучне з іменем Жульєна Сореля з роману “Червоне та чорне” Стендаля. Обидва герої походять з низьких соціальних шарів: у М. Хвильового – байстрюк “горняшки”, у Стендаля – син столяра. У новій родині Соїрейля народжується рідний син – майбутній колезький реєстратор (до речі,

це найнижчий громадянський чин XIV класу у Табелі про ранги XVIII – XIX ст. у Росії, а також той чин, який мали головні герої творів М. Гоголя “Мертві душі” та “Ревізор”, О. Пушкіна “Станційний наглядач” (“Станционный смотритель”). Дослідник Р. Мельників [19, с. 991] у примітках до статті “Україна чи Малоросія” М. Хвильового подає відомості про французького філософа Жоржа Сореля, який був ревізіоністом поглядів К. Маркса та автором таких праць як “Ілюзії поступу” (1908) та “Роздуми про насильство” (1908).

У фрагменті під назвою “Деталь із моєї біографії” розсіяні алюзії на М. Коцюбинського “Цвіт яблуні”: “коли зацвіли яблуні, під яблунями” [19, с. 312], “небо було в яблуневій завірюсі” [19, с. 312], “стояла яблунева завірюха” [19, с. 313], “каже крізь яблуневу завірюху” [19, с. 313]. Ці цитати зустрічаються лише у цьому уривку, хоча протягом твору ми можемо віднайти й інші інтертекстуальні зв’язки з М. Коцюбинським. Така вибірковість може говорити про те, що М. Хвильовий створює для кожного міні-сюжету власне орнаментальне обрамлення. У даному випадку це рослинний розпис, але автор не забуває про звукові образи: “хрумтить жемчуг” [19, с. 313], “я буду писати так, щоб зрідка почути кармазинові дзвони з глухого заріччя” [19, с. 313].

Оповідання починається з підрозділу “IX слово”, яке дослідниками ототожнюється з мистецтвом слова в цілому, а також пропонує поле для роздумів у інтертекстуальному контексті. Ю. Безхутрий говорить про зв’язок зі словами з Євангелія від Іоана [3, с. 89] як найбільш містичного з усіх чотирьох. Проте ми пропонуємо розглядати слово як жанр (варто врахувати, що вперше твір вийшов під назвою “Слово”), що використовувався у античній, давньоруській ораторській прозі та літературі (наприклад, “Слово про закон і благодать” тощо). У такому випадку до інтертекстуальних зв’язків із Біблією долучимо також медіапростір літератури доби середньовіччя.

Цікавим, на наш погляд, і де у чому бароковим є візуальний орнамент у вигляді сходинок:

“Ніч.

Весна.

Міст.

Марія.” [19, с. 309]

Кожен абзац закінчується крапкою, отже, виражає абсолютну думку, яка не потребує розгорнутого пояснення. Кожне нове слово відповідає на яесь питання, а саме: “Що?”, “Коли?”, “Де?”, “Хто?”. Маємо максимум

інформації при мінімальному використанні засобів, що властиве для будь-якого виду образотворчого мистецтва. Недарма М. Хвильовий використовує тавтологію типу “темна темрява” [19, с. 309] чи інші часто повторювані орнаменти. До такого належить згадка про японський ліхтарик, який встановлює зв’язки із романом Б. Пільняка “Коріння японського сонця” (1927) [15]. Твір має характер етнографічно-культурних записок, містить багато екскурсів у історію Японії, релігію, граматику тощо. Зокрема у цей період на сцені “Березоля” під час гастролей ставиться оперета “Мікадо”, над якою працювали О. Вишня, М. Йогансен та М. Хвильовий. Оперета написана за однойменним твором А. Саллівена та У. Гілберта (які, до речі, мали власний театр під назвою “Савой”, побудований у 1881; можливо, саме про цю Савойю говорить М. Хвильовий).

На сцені “Березоля” розгорталася історія кохання мікадо (титул імператора) та гейші Юм-Юм. Характер оперети хоч і жартівливо-саркастичний, проте, проходячи крізь автоінтертекстуальну трансформацію через інтерпретанту японського ліхтарика (тут присутній мотив і “чарівного ліхтаря” з театрального фантазмагоричного жанру, про який скажемо далі), набуває глибокого мистецького смислу. Японською мовою гейша означає “присвячена мистецтву”, в цілому, це відповідає меті героя написати роман про “жінчину”. Можливо, саме тому Марія звинувачує героя у тому, що усі змальовані жінки – то лише самички (а не “жінки мистецтва”).

Ідея арабески співзвучна з переконаннями ісламських богословів про “вічну тканину Всесвіту”, а також заявлений жанр не терпить пустоти в елементах конструкції: “В кожному шелесті й тремтінні приморської сиротливої флори я відчував напружену боротьбу за майбутнього прекрасного Рафаеля (виділення наше – Бондарєва Т. П.). Вмирала стара форма, як лицарство, як запорожці. По таємних лабіринтах мистецтва мчав вітер із незнамого краю”. [19, с. 321] У цій орнаментальній надбудові міститься згадка про Рафаеля Санті, художника епохи Відродження. Такий вид інтермедіальності відомий ще з часів античності, коли в одному творі мистецтва описувалася форма чи зміст іншого твору – екфрасис. Дослідник Е. Берар у роботі “Екфрасиси у російській літературі XX ст.” (2002) [4] розрізняє різні види екфрасису, зокрема існують повний, частковий та нульовий екфрасис. Згадка про Рафаеля є неатрибутованим нульовим міметичним екфрасисом: М. Хвильовий не називає картину художника, але сподівається, що його творчість знайома читачеві (тобто, є упізнаваною – міметичною). Наступний фрагмент твору розповідає про курорт, на якому

людей годували дохлою рибою: “Чим годували котів чи то собак, я напевне не знаю. Але людей годували дохлою гнилою рибою...” [19, с. 321], “курорт дуже гарний і коли риба гнила, то це – помилка, бо вона зовсім не гнила” [19, с. 322], “Вона [Мара] дивувалася, чому хорі незадоволені гнилою рибою, бо ж гнилу рибу подають не кожного дня...” [19, с. 322]. Дійсно, досить дисонансно звучить така інформація, особливо після згадки про Рафаеля, проте свідомий читач знає, що цей художник відомий своїми картинами з Богоматір’ю (їх у нього понад 19), серед яких є картина “Мадонна з рибою” (1513-1514 р.р.). У центрі картини Діва Марія з Христом, праворуч – Святий Ієронім, який читає Вулгату (перекладена латиною Біблія), ліворуч – архангел Рафаїл та Товіас із рибою. Згідно з Книгою Товіта, Рафаїл використовував рибу для зцілення сліпоти та вигнання Сатани з одержимих. За іншою інтерпретацією, упіймати рибу Товіаса – значить, отримати благословення, пройти хрещення тощо.

Таким чином, цей орнаментальний екфрасис дає змогу говорити про неможливість героїв твору отримати зцілення від сліпоти чи отримати благословення, адже риба увесь час гнила (попри те, що “курорт” знаходиться на морі, абсолютно неможливим видається дістати свіжу рибу), отже, немає надії на зцілення.

Також важливим, на наш погляд, є той факт, що Рафаель Санті – автор багатьох картин з Божою Матір’ю, що є суголосним творчості М. Хвильового, адже образ Марії у письменника багатогранний, яскравий, енігматичний.

Інтермедіальність “Арабесок” посилюється наданням образотворчості та музичності. М. Хвильовий раз у раз пропонує читачеві “звучання” деяких елементів твору. У тканині новели ми можемо зустріти тавтологію, наприклад, “шум шумного міста”, “тобі, музичному музикантові”, яку автор використовує для посилення відчуття певної озвученості “Арабесок”. Можемо помітити, що усе, що оточує героїв, якимось “звучить”: “з мого... будинку падає весняна “капель”” [19, с. 314] (слово “капель” взяте М. Хвильовим у лапки, щоб представити його як самостійний твір мистецтва), “тримить повінь” [19, с. 310], “підручні, які зараз шумлять, як музика” [19, с. 315], “хропуть коні” [19, с. 316] тощо.

Арабески – це жанр здебільшого настінного розпису, отже, покликаний прикрашати оселю. Для цього жанру властива відсутність фону, один сюжет (орнамент) вписується у інший, закриваючи поверхню та утворюючи художню матрицю. У конструкції твору зустрічаємо сюжетні надбудови, які подекуди нагадують читачеві наскельні малюнки: “І плентаються

сюди люди – білі, незнайомі, забуті, як далека Іспанія, як троглодитний вік, коли люди ловили за хвіст леопарда й тут же роздирали його надвоє, щоб їсти” [19, с. 316]. Згадка про леопарда та своєрідне полювання на нього нетипове для української дійсності, проте автор заповнює пустоти твору замальовками, щоб утворити неперервний сюжетний малюнок. Інший орнамент – про “діда-мороза”: “У далекому бору, що ледве маячить, *дід-мороз трусить білою бородою* (виділення наше – Бондарєва Т. П.), і якась *фантазмагорія* (виділення наше – Бондарєва Т. П.) навкруги. Під столом сидить кішечка і муркотить про радість морозного дня. Над оселею здійснюються димки й пливуть у тихе голубе небо. І ніхто не розкаже мені: що це?” [19, с. 321]. Інтермедіальність цього уривку забезпечується його фантазмагоричністю, адже це – жанр театральної вистави у Європі XVIII-XIX ст., під час якої на задньому плані використовувався “чарівний ліхтар”, щоб підкреслити передній план.

Проте уривок інтертекстуальний, бо виділена нами частина цитати про Діда Мороза є упізнаваною навіть для пересічного читача, особливо для того, хто знайомий з творчістю С. Дрожжина, сучасника М. Хвильового, російського поета-самоучка, співавача важкої долі селянина-трудівника. Серед його творів можемо знайти вірш:

Улицей гуляет
Дедушка Мороз,
Иней рассыпает
По вервям берез;
Ходит, бороною
Белою трясет,
(виділення наше – Бондарєва Т.П.)
Топают ногами,
Только треск идет... [5, с. 316]

Такий збіг не випадковий, на наш погляд, адже С. Дрожжин був досить популярним поетом на той час, проте оминув у своїй творчості події 1905-1907 років. Дійсно, тоді про революційні події писали усі, хто бажав бути актуальним, однак цей поет залишився таким, не використовуючи тематику революційної епохи.

Інший фрагмент художньої матриці твору – анекдоти про папугу та когось, хто падає з десятиповерхового будинку, причому сам М. Хвильовий посилається на Діккенса та його твір “Записки Піквікського клубу”. Проте у творі “Посмертні записки Піквікського клубу” немає жарту про папугу, але це дослівно цитований епіграф до збірки творів А. Аверченка “Записки

простодушного” (1921), який також був сучасником М. Хвильового. Проживаючи у Харкові у 1903-1907 роках, А. Аверченко редагує сагіричні журнали “Штик” і “Меч”, друкує свої твори у газеті “Южный край”.

Дивним видається згадка про Ч. Діккенса у зв'язку з цитатами з А. Аверченка, проте у романі першого можна знайти багато історій (які колекціонує пан Піквік), серед яких – “Рукопис божевільного”. У цьому оповіданні автор розповідає про героя, який усвідомлює своє божевілья, проте радіє з того, що йому вдається обдурити усіх, зокрема дружину. Врешті, дружина помирає, а герой опиняється замкненим у камері. В цілому, у романі багато новел про жіночу долю (образ матері каторжника, дружини актора...).

Отже, маємо інтертекстуальний трикутник з таких творів: М. Гоголь “Записки божевільного” (вперше вийшли у збірці “Арабески”) – А. Аверченко “Записки простодушного” – Ч. Діккенс “Посмертні записки Піквікського клубу” (зокрема “Рукопис божевільного” у складі роману).

Продовжуючи розвідку щодо жіночих образів “Арабесок” М. Хвильового, можна сказати, що деякі з них, наряду з Марією, належать до божественного кола. Про Марію вже сказано багато, зокрема Ю. Безхутрий ототожнює її з образом Божої Матері [3, с. 85]. Інша героїня – панна Мара, згідно з висловлюванням самого М. Хвильового, має зв'язок з п'єсою В. Винниченка “Панна Мара”, головна героїня якої постає проти стереотипної дійсності. У М. Хвильового ця героїня працює лікарем на зруйнованому курорті, вона крива і нікому не потрібна, і навіть її обличчя нікого не зупиняє. Така портретна характеристика узгоджується з божественним образом Марі (Морани, Морени), у слов'янській міфології [21] ця істота називається ще Темною Богородицею або Чорноматір'ю, адже вона давніша за основний пантеон і утілює темні сили (на противагу Марії – Богоматері світла). Тут же, у цій замальовці, автор подає лист Марі до матері. Абсолютно дисонуюча деталь, на наш погляд, адже лист починається словами “Яке хороше життя, який божественний запах навкруги мене...” [19, с. 323], а попередній абзац закінчується невтішною для героїні фразою “...ніхто не звертав на неї уваги й ніхто не хотів покохати панну Мару...” [19, с. 323]. І тут у листі до матері героїня просить не згадувати про Стефана. Вибір імені коханого не випадковий, на наш погляд, адже М. Хвильовий, змальовуючи, безперечно, сильну героїню та її коханого Стефана, натякає на роман О. Кобилянської “Людина” (Олена Ляуфлер кохає лікаря Стефана Лієвича, але їм не судилося бути разом).

Інша героїня – Бригіта, також, на наш погляд, є важливим елементом пантеону твору (на ряду з Богородицею Марією, Темною Богородицею-Марою та мусульманською Маріям), проте мусимо не погодитися з дослідником Ю. Безхутрим, який у монографії “Хвильовий: проблеми інтерпретації” (2003) ототожнює усіх чотирьох, вважаючи їх трансформаціями образу Богородиці: “...давньоірландське за своїм походженням ім'я означає “сильна”, отже, здатна до опору, як, за однією з версій, і давньоєврейське...Марія!” [3, с. 77], оскільки “здатність до опору” героїні ніяк не узгоджується з кінцівкою сюжету, адже вона сама пішла у маєток графа.

Проте, якщо розглядати Бригіту як кельтську богиню поезії, можна без перешкод уписати її у мистецьку парадигму М. Хвильового, який намагався донести читачеві “запах слова”. Крім того, цей сюжет дійсно досить популярний і нагадує відомий твір А. К. Дойля “Собака Баскервілів”, а саме текст прокляття роду Баскервілів, написане Гуго. Автор намагається вплести казковий сюжет у загальну конструкцію твору, пропонуючи читачеві найкращі зразки української та світової літератури.

Нарешті, образ Пульхерії Іванівни, працівниці “установи”, “славетної людини”, привертає до себе увагу не менше, ніж інші жіночі образи, адже за пані Жохою від М. Хвильового стоїть Пульхерія Іванівна Товстогуб М. Гоголя та Пульхерія Олександрівна Раскольниково Ф. Достоевського. Дійсно, такі твори як “Старосвітські поміщики” та “Злочин і кара” дають велике поле для роздумів. З одного боку, образ люблячої дружини, з іншого – матері, відповідають меті автора написати твір про жінку революції (скажімо, матір головного героя з “Я (Романтика)” могла б бути трансформованою Пульхерією Раскольниковою). Красномовне прізвисько “Жоха” також обране автором не випадково, адже є багатозначним словом. У складі фразеологізму “стати жохом” це слово означає “ребро”, отже, “стати ребром” – тобто, протистояти. Інше значення: “Хитра, ловка, гарно пристосована людина, пройдоха...” [8, с. 213], додаткове значення, більш старе, отже, більш актуальне для часу М. Хвильового, таке: “...Старожил, корінний житель...” [8, с. 213]. Останнє все ж таки натякає на повість М. Гоголя.

Висновки та перспективи дослідження. Говорючи про новелу “Арабески” М. Хвильового, слід враховувати інтертекстуальні ресурси твору. Такими претекстами виступають не лише літературні жанри, а і жанри різних мистецьких медіапросторів. У матриці новели присутні музичні, образотворчі, драматичні та власне літературні інтертекстуальні

інтерпретанти, що дає підстави говорити про інтермедіальність “Арабесок” у парадигмі інтертексту. У перспективах подальшого дослідження є поглиблений аналіз творів у складі збірки “Сині етюди” з огляду на їх міжтекстові зв’язки. Варто звернути увагу на те, що з урахуванням жанрів претекстів (в основному, записки – як у М. Гоголя, у Ч. Діккенса, у А. Аверченка) та артефактів (живопис, драматичні твори, музичні арабески) потрібно докладніше дослідити механізм синтезу жанрів та визначити жанровий різновид твору, окреслити його місце у теорії літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. “Зайві люди” у прозі М. Хвильового / Віра Агеєва // Слово і час. – 1990. – № 10. – С. 3–9.
2. Агеєва В. Микола Хвильовий // Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Книга перша: Перша половина ХХ ст. Підручник/ За ред. В.Г. Дончика. –К.: Либідь, 1988. – С. 284–292.
3. Безхутрий Ю. М. Хвильовий : проблеми інтерпретації [монографія] / Юрій Безхутрий ; [худож. оформл. Б. П. Бублик] – Х. : Фоліо, 2003. – 495 с. – Література : с.[491] – 495.
4. Берар Е. Экфрасис в русской литературе ХХ века // Экфрасис в русской литературе: сборник трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 142–155.
5. Бойников А. Поэзия Спиридона Дрожжина: монография. –Тверь: Тверской гос.ун-т, 2005.–389 с.
6. Большой Энциклопедический словарь. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/274370>
7. Ереджепова А. “Арабески” – ключ до розуміння стильової магії М. Хвильового. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://naub.org.ua/?p=1097> [Ресурс 2010 року]
8. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 567 с.
9. Зенгва В. Метафізичний вимір героя М. Хвильового. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/VKhNU/Filol/>[Ресурс 2012 р.]
10. Ильин И. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты / Ильин И. // Сборник научно-аналитических трудов. – М., 1989. – 257 с.
11. Каган М. Морфология искусства.– Л., 1972. – 348 с.

12. Коробкова Н. Алюзія як інтертекстуальний прийом (“Кіт у чоботях” етюд М. Хвильового та казка Шарля Перро). [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/VKhNU/Filol/> [Ресурс 2012 р.]
13. Мала філологічна енциклопедія : довідк. вид. / уклад. О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк– К. : Довіра, 2007. – 478 с.
14. Наєнко М. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. – 2-е вид., зі змінами і доп. / М.К. Наєнко. – К.: Вид-во центр “Просвіта”, 2000. – 382 с.
15. Пильняк Б. Корни японского Солнца. –Ленинград: Прибой, 1927. – 198 с.
16. Плющ Л. Його тасмниця, або “Прекрасна ложа” Хвильового. – К.: Факт, 2006. – 872 с.
17. Тишуніна. Н. Методология гуманитарного знания в перспективе ХХІ века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: материалы международной научной конференции (Санкт-Петербург, 18 мая 2001 г.) – Серия “Symposium”.– Вып. №12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 149 – 154.
18. Хом’як Т. Новела М. Хвильового “Арабески” в контексті концепції універсальної моделі світу. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://eprints.zu.edu.ua> [Ресурс 2004 року]
19. Хвильовий М. Вибрані твори / [упоряд., передм., примітки Р. В. Мельників]. – К.: Смолоскип, 2011. – 1038 с. – (Серія “Розстріляне Відродження”)
20. Чернявская В. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учебное пособие / В.Е. Чернявская. – М.: Книжный дом “ЛИБРОКОМ”, 2009. – 248 с.
21. Шарапова Н. Краткая энциклопедия славянской мифологии. – М: АСТ, 2001.– 624 с.
22. Шевельов Ю. Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового) / Ю. Шевельов // Шевельов Ю. Вибрані праці: у 2-х кн.. Кн. II: Літературознавство – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. – С. 287–343
23. Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hg. von W.Schmid und W.D.Stempel (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). – Wien, 1983. – S. 291–360.