

Лесняк Ю. В.

Львівський національний університет імені Івана Франка

ВОКАЛІЗАЦІЯ ЧУЖОСТІ В ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО)

Стаття присвячена вивченню мотиву чужості у структурі композиції творів художньої літератури, зокрема, у художній прозі Миколи Хвильового, стильові особливості якої демонструють різноманіття вимірів та причин чужості, і, крім того, дуже точно відображають психологію людини періоду міжвоєнтя.

Наслідком наукових пошуків філософії, культурології, антропології та психіатрії ХХ ст. стало вже нині загально визнане твердження, що «інший» або «чужинець» є частиною кожної особистості, а його викриття, аналіз та прийняття трактується як необхідна умова становлення людської індивідуальності. Юлія Кристева визначає систему властивих чужинцеві ознак, серед яких відстороненість та особлива німота, постійний рух і неспокій, нехтування нормами моралі тощо.

Лаканівський психоаналіз також включає «іншого» у структуру психіки особистості, де «інший», тобто «об'єкт а», репрезентується, наприклад, поглядом та голосом. Пізніші дослідники теорій Лакана, а також психіатричних та культурологічних особливостей феномена голосу, вказували на те, що він є не лише необхідним елементом комунікації, а й закодовує інформацію про психологічний, емоційний тощо стан мовця. Тому пошук причин, наприклад, втрати голосу (або ж нездатності говорити голосно чи, навпаки, тихо) стає важливим і для сфери дійсності, і для сфери мистецтва, де голос часто стає важливим елементом образної системи. Якщо вважати голос своєрідним дзеркалом особистості, тоді особливої уваги заслуговує гра з голосом, навмисна його деформація, що може трактуватися як намагання особистості сповістити собі ж щось про себе або вплинути на себе шляхом зміни свого «відображення».

Що ж стосується теми чужості та іншості у літературі, то їх можна вважати лейтмотивними для всього ХХ ст. У цьому контексті проза Миколи Хвильового репрезентує різноманітні вияви психологічної та соціальної чужості, позаяк особистий досвід автора трансформується у психологічний стан і світогляд персонажів, формує основу внутрішнього конфлікту. Важливим є питання міметики чужості і відчуження. У цьому разі, оскільки психологічно найправдоподібніше передає емоційний стан людини її голос, який водночас найменше піддається вольовому контролю, найчастіше саме голос персонажа (персонажів) або ж деформація, втрата голосу тощо формують поетику іншості та чужості.

Ключові слова: чужий, інший, відчуження, голос, мовлення, деформація голосу, досвід, біографія, психологічна криза.

Постановка проблеми. Тема чужості і відчуження стає однією з центральних у філософській думці, культурі, мистецтві і, зокрема, у літературі ХХ ст. Чужість та іншість починає мислитися не лише як фізична, лінгвістична, національна дистанційованість іноземця-емігранта, а і як ментальна, духовна, психологічна чужість, яка стає осью ознакою існування особистості у соціумі (повоєнному, урбанізованому тощо).

Для української культури тема чужості та відчуження не менш актуальна, ніж для Європи. Особливо важливим є вивчення досвіду відчуження у культурі першої половини ХХ ст., оскільки у тогочасному мистецтві досвід емоційного та світоглядного переживання змін відображався особ-

ливо виразно. Розгляд теми чужості крізь призму образів голосу у літературі 20-х років (зокрема, у новелістиці Миколи Хвильового) репрезентує перехід від узагальнень до конкретизації, тобто до спроб аналізу екзистенційного досвіду цілої епохи, переданого через ту чи іншу деталь.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наріжний концепт дискурсу відчуження або ж іншості ілюструє Воррен Моріс у монографії “Escaping Alienation”: «Все має Іншого і саме є Іншим для чогось іншого. Це так само, як стверджувати, що коли А є іншою стороною В, то і В є іншою стороною А» [1, с. 7]. Дихотомія Я – Інший виявляється включеною у процес самопізнання та прогресу: «Заперечення через Іншого

(Інших) є онтологічною базою кожного скінченного існування, рушій руху, індикатор процесів, що відображається у думках» [1, с. 8].

Темі алієнації в українській літературі присвячена дисертаційна робота Ольги Полухович з назвою «Феномен алієнації в українській прозі 1920–1930-х років». Дослідниця висловлює думку, що герой «алієнований від традиції, але не пристосований до нової реальності» [2, с. 6] є типовим для більшості найяскравіших письменників досліджуваної епохи. Окремі розділи роботи стосуються прози Миколи Хвильового. Зокрема, автор акцентує на тому, що персонажі Миколи Хвильового часто не мають конкретних життєвих цілей, однак відчувають «потужний потяг до далі» [2, с. 8]. Це зауваження суголосне з деякими міркуваннями Юлії Кристєвої про сутнісну динамічність і невизначеність чужинця: «Не належати ніякому місцю, ніякому часові, ніякій любові. <...> Простір чужинця – це поїзд у русі, літак у леті, це власне перетворення, що виключає зупинку» [3, с. 15].

На досвіді переживання екзистенційної кризи, а отже, відчаю та відчуження акцентували також такі дослідники Миколи Хвильового, наприклад, Соломія Павличко, Юрій Безхутрий, Ірина Цюп'як та інші.

Постановка завдання. Упродовж кількох десятиліть у європейській культурології та філософії виробився чіткий підхід до вивчення феномена чужості та іншості, а також виокремилася низка домінантних поведінкових ознак та психічних особливостей образу чужинця. Ці домінанти однаково актуальні і для простору дійсності, і для простору мистецтва. У контексті літературних досліджень важливим стає простежити, як особливості голосу та мовлення персонажів або ж гра з голосом, деформація голосу тощо сигналізують про наявність психологічної кити, зовнішнього та внутрішнього конфлікту. Тому метою цієї статті буде аналіз вокально-мовленнєвого маркування виявів чужості у новелах Миколи Хвильового.

Виклад основного матеріалу. Юлія Кристєва у праці «Самі собі чужі», як згодом і Воррен Морріс, наголошує на присутності чужинця у кожному з нас. Чужість мотивована як ззовні (еміграція тощо), так і зсередини: «...починається (чужинець) тоді, коли виникає усвідомлення моєї відмінності, він закінчується тоді, коли ми всі визнаємо себе чужими, бунтуємо проти зв'язків і спільнот» [3, с. 7]. Суттю чужості є бездіяльність і відстороненість, чужинець – не діяч, а спостерігач, у ньому тісно переплітаються історія світова,

зовнішня та історія особистості, адже дистанційованість дає змогу йому, попри виняткову увагу до себе самого, дистанціюватися від себе, дивитися на себе й інших з відстані, збоку: «Чужинець схильний вважати, що тільки він має біографію, тобто життя, що складається з випробувань, не катастроф, не пригод <...> просто життя, де вчинки стають подіями, бо передбачають вибір, несподіванки, розриви, адаптування чи хитрощі, та аж ніяк не рутину та спокій» [3, с. 14].

Спостереження за світом і фіксація подій, надавання смислу подіям разом з байдужістю і відстороненістю є, за Юлією Кристєвою, першими ознаками чужості. Оскільки ж стан чужості – це стан стійкої невизначеності, неприлаштованості й невловності, то чужинця неможливо детермінувати, він не має сталих характеристик, «він ніколи не буває ні цілком справжнім, ні цілком фальшивим, бо вмє пристосовувати до проявів любові й ненависті поверхневі антени базальтового серця» [3, с. 16]. Тому ознакою його стає змінність, динаміка, відстань і рух.

Чужинець приречений на мовчання, на неможливість висловитися, неможливість бути зрозумілим: чужинець «заблокований у цьому багатолічному німуванні» [3, с. 25]. У чужинцеві, умовно кажучи, переплітається небажання висловлюватися з усвідомленням неможливості правильно оформити думки у слова, і разом все це викликає ефект відсутності порозуміння, деформації або блокування контакту й комунікації з оточенням.

Згідно з теорією Жака Лакана «інший» (autre) є необхідною умовою людської самосвідомості: повноцінне бачення себе можливе тільки за умови відчуження від себе для «погляду зі сторони». Тому «інший» завжди є предметом бажання об'єкта (людини), він у певних випадках стає тим своєрідним дзеркалом, в якому закладені знання об'єкта про себе самого (момент, коли дитина вперше бачить себе у дзеркалі, «стадія дзеркала», за Лаканом, є відправною точкою, звідки починається криза Реального і виникає потреба «іншого» та «Іншого»). Фактично «Я» дорослої людини складається радше з проєкції іншого та проєктує себе в іншого: «з самого початку об'єкт тяжіє радше до форми іншого, ніж до відкриття власних нахилів. З самого початку він являє собою хаотичний набір бажань <...> і перший синтез ego – це обов'язково alter ego, ego відчужене» [4, с. 28].

Голос і мова посідають важливе місце в концепції Лакана, адже мова завжди спрямована на (до) «іншого», а голос є не лише її посередником, а й «іншим» сам по собі. «Інший» визначає межі

реальності суб'єкта, підтверджує його існування, тому відношення Я до «іншого» репрезентується у моделі Реальне–Уявне–Символічне, де Символічне позначає поле знакової комунікації, тобто мови. Голос у цьому сенсі виконує роль особливого «іншого»: це об'єкт, який водночас і належить тілу, і не належить: «Сказане дає змогу виявити всередині мовного зв'язку дещо, що виходить з іншого джерела, це якраз і є різниця між Уявним і Реальним. Інакшість від початку включена в об'єкт, оскільки й він з самого початку є об'єктом суперництва й конкуренції» [4, с. 28].

Особливий статус голосу (як і погляду) підкреслює Славої Жижек, акцентуючи на тому, що голос не належить ні тому, хто говорить, ні тому, до кого говорять [5, с. 90–91]. Голос відокремлюється від тіла і в тіло ж повертається, водночас належить тілові і не належить. Ця амбівалентність зумовлює його властивість «відзеркалювати» тіло мовця: на короткий момент звучання голосу тіло мовця виявляється нібито подвоєним, хоча подвійність ця невловна і неохопна, не піддається опису, а сама собою описує те, що її породило.

Младен Долар, коментуючи лаканівські теорії, акцентує увагу на ще одній особливості голосу: «ми маємо відокремити його (голос як об'єкт (voice as the object)) від емпіричного голосу, який можна почути. Всередині голосу, який ми чуємо, є деякий нечутний голос, афонічний голос <...>. Адже те, що Лакан назвав *objet petit a*, простіше кажучи, не збігається з чимось, що реально існує, хоча й завжди викликане дешицею матеріального, прикріплене до неї як невидимий, нечутний, але й не з'єднаний (amalgamated) з нею додаток: водночас явний і прихований, оточений голосом і такий, що голос приховує; голос не перебуває деінде, але воно не збігається з голосами, доступними слухові» [6, с. 57]. Лінгвістичний дуалізм означника й означуваного, яку Лакан включив у свою психоаналітичну теорію, став темою досліджень інших науковців, зокрема й Младена Долара. Останній розкриває багатовекторну природу голосу: голос водночас є посередником між означником та означуваним (або констатує розрив, брак або надлишок), провідником змісту думок та змісту власного звучання тощо: «Це ніби маємо два механізми одночасно: один, спрямований на значення і розуміння, попутно затьмарює голос (який не має значення для розуміння), і, з іншого боку, механізм, що не має нічого спільного зі значенням, а радше із задоволенням» [6, с. 55].

Ця невловність голосу, його належність одночасно до сфери тілесного і ментального робить

його особливим об'єктом: «Точкою, у якій мова і тіло перетинаються, є голос, однак голос не є частиною ні мови, ні тіла» [6, с. 56]. Втім, голос не постає з нічого, як уже було сказано вище, тож і на його «творення», і на звучання мають вплив безліч факторів, серед яких і фізичні (фізіологічні – наявність і функціональна валідність органів мовлення), і психологічні. Тому для психоаналізу голос стає цінним джерелом інформації не лише про фізичне, а й про ментальне здоров'я особистості.

Якщо за Лаканом, образ Ідеального Я («об'єкт А (Autre)») є набором рис і елементів із соціального і культурного оточення індивідуума, що автоматично зумовлює конкуренцію і суперництво, то боротьба за власне «оригінальне» Я обертається таким собі відчуженням навиворіт, відчуженням усередину себе. І також закономірно, що переживання різних досвідів іншості й чужості зазвичай позначається на мовній практиці індивідуума.

Разом із тим чужість означає також, що з маргіналізацією життєвого простору чужого приходять і відчуття повної свободи, а звідси і ламання цінностей суспільства, імморалізм. Можливий також і рух у зворотний бік: від руйнування духовних цінностей до відчуження. Микола Ігнатенко у статті «Відчуження й імморалізм у дійсності та літературі ХХ ст.», говорячи про кризу ідентичності у особистості цього століття, ставить знак рівності між відчуженням та духовним вигнанням, духовною безпритульністю особистості. Відчуження, спровоковане глобальним дискомфортом, стає особливим станом духовної еміграції, коли територію комфорту зруйновано або покинуто, а перспектива віднайдення іншої перебуває на межі нездійсненого.

Цей світовий дискурс відчуження знаходить вияв у літературі не лише через вибір тем та сюжетів, а й через структурну побудову твору, через композиційні особливості, поява яких зумовлена появою новітнього способу художнього мислення, «який не зображує, не змальовує, не відтворює дійсність у класичній «іконічній» мімізисній традиції, а моделює її в ігрових ситуаціях – суб'єктивному міфологізуванні, іронії, гротеску, мареннях, візіях, чудодійних перетвореннях, антиутопіях, колажі, монтажі» [7, с. 48].

Наприклад, поява жанру інтелектуального роману, за словами Тетяни Стадницької, також зумовлена явищем відчуження. Дослідниця трактує його як літературно-теоретичну категорію, доводячи, що мотив відчуження, окрім впливу на сюжет та композицію твору, зчеплений

ще з декількома питаннями, перше з яких стосується відчуження у біографії письменника, інше – відчуження самого читача. Так, досвід письменника відіграє визначальну роль у дослідженні дискурсу відчуження у його творчості: «Біографія є одним зі структуральних правил, що діють під час витвору значень і продукції тексту. Відчуження в цьому разі стає реальністю, що переживається індивідуально. Письменник свій власний досвід узагальнює, перекладає на мову універсальних символів» [8, с. 21].

Феномен відчуження у тих двох аспектах, про які говорить Т. Стадницька, має психологічне підґрунтя, і в обох цих випадках письменник, навмисно чи мимохіть переносячи свій досвід відчуження в літературу, вдається до самоаналізу, процес якого і відображається в той чи інший спосіб у творах. Грубо кажучи, твір отримує заряд з відчуження від автора, перетворюючись на умовного психоаналітика, оглядача світу і соціуму.

Ще одна проблема, на якій варто акцентувати увагу, – проблема мови, яка водночас і творить спільний простір культури, але разом із тим сприяє відчуженню, відділенню від світу. Т. Стадницька пише, що мова «стає своєрідною площиною існування. У творах взаємодія носіїв різного типу ніби породжує мовні ігри. <...> можна говорити не лише про відчуження на персонажному рівні, а й про дистанціювання читача, який мусить приймати функцію «перекладача», інтерпретатора та історіографа, щоб видобути всі потенційні сенси та значення, закладені авторським задумом у тексті» [8, с. 23].

Утім, між поняттями чужості і відчуження є суттєва різниця. Тоді як чужинець, хоча б унаслідок національних, расових, мовних особливостей, завжди віддалений від світу, де протікає його фізичне існування, то відчужений не завжди є повністю чужинцем, оскільки здатен зберегти формальний статус «свого серед своїх». Амбівалентність процесу відчуження, негативним боком якого є психологічна криза та розрив зі світом, а позитивним – персональна рекреація, під час якої відбувається переоцінка цінностей та акумуляція життєвих ресурсів, зумовлена у статті Катерини Фоменко, де, зокрема, розглядається і проблема відчуження митця, творчої людини: «відчуження творчої людини може набувати ще форм внутрішньо-екзистенційної відокремленості від звичного та буденного або ж стану трагічної викинутості з людського буття, або ж дистанціювання від навколишнього світу з метою прориву до екзистенційно розгорнутого буття тощо» [9, с. 125].

Отже, можна зауважити певну закономірність: біографічний досвід чужості або відчуження автора обов'язково знаходить відображення у творі, нерідко стаючи центральною темою. Взаємопроникнення досвідів автора та персонажів у цих випадках часто виявляється таким інтенсивним, що художній твір перетворюється на майданчик для самоаналізу автора, а згодом стає не лише об'єктом мистецької вартості та літературно-критичних досліджень, а й матеріалом для біографіко-психоаналітика. Прикладом такого письменника в українській літературі є Микола Хвильовий, чия біографічна та психоемоційна зрощеність із власними персонажами влучно окреслила Соломія Павличко: він «описує передовсім свою драму, своє роздоріжжя, свій неспокій та кризу» [10, с. 273].

Однією з текстових стратегій описування чужості є мовлення і голос, тобто його деформація, втрата голосу, мовчання або ж крик, істерика, вибухи тощо. Це зумовлено тим, що мовленнєва поведінка дуже тісно пов'язана з емоційним життям, а психоемоційне напруження здатне у певний момент прорватися назовні через мову. Отже, йдеться про міметизм: реальна здатність людської емоційної природи проявляти себе у голосі прямо переноситься і матеріалізується у літературному творі, причому однаковою мірою варто звертати увагу як і на слова, так і на голос, на символічні уособлення голосу тощо. Фелікс Штейнбук, підкреслюючи вагому роль голосу у постмодерністській літературі, звертає водночас увагу на матеріальність мовлення, покликаючись на психіатричні дослідження тих особливих випадків звучання голосу, коли людина, яка говорить, водночас не хоче говорити і не бажає, щоб її слова чули інші: «...спотворення голосу робить його чужим, але воно ж, своєю чергою, вказує на роздвоєння та відчуження. Деформація голосу засвідчує зростаючу дисоціацію особистості, а також одночасно голос перестає належати тілу і «виділятися» з нього, він втрачає якості «об'єкта а» та ніби не створює вже тілесного з'явлення, яке розщеплює суб'єкт» [11, с. 104].

Однак схожі випадки деформації мовлення, які, однак, ґрунтуються не на психічних відхиленнях чи розладах аутичного спектра, дуже часто пов'язані із ситуацією, коли людині чи суспільству примусово нав'язано певний дискурс, переступити межі якого індивідум не має права й можливості, а отже, можна у цьому контексті говорити про політичний вимір, про тоталітарні режими тощо.

Якщо у випадках дисоціації особистості голос і справді здатен втрачати властивості «об'єкта а», то у випадку навмисного спотворення голосу, гри з голосом, наприклад, надмірної штучності, театральності вимови, використання нетипових для суб'єкта мовних практик тощо, голос ці властивості зберігає. Тому подібні експерименти варто трактувати одночасно і як матеріалізацію необхідності появи «іншого», і як моделювання способів хоча б умовного примирення з ним.

У Миколи Хвильового простежується широкий спектр моделей вияву такої емоційної нестабільності, наприклад, безсоромні пісеньки та нецензурні вислови. Вівдя з новели «Кімната ч. 2» у розпалі дискусії з Максом раптом співає непристойний куплет, доповнюючи спів задиранням спідниці: «Вівдя підняла трошки спідницю й цинічно заспівала: – Пошла я раз к дантисту...» [12, с. 221]. Альоша з новели «Лілюлі» (чия іншість, а тому і чужість, підкреслюється ще й фізичною вадою, тобто карликовістю і горбом), пародіюючи звук паровика в степу, голосно вигукує серед гостей нецензурне слово: «Альоша так чітко протягнув на «у» площадне слово, що всі аж підскочили» [12, с. 306]. За словами Юлії Кристєвої, зневага до форм пристойності, нехтування мораллю тощо також є однією з ознак чужинця. (З цього ракурсу можна також розглядати поведінку Б'янки з «Сентиментальної історії»: її піднесеність та ідеалізм, що різко контрастують з розпусною поведінкою людей з її оточення, що у місті, що у селі, отже, також маркують у ній чужинця *inversus*).

Епізоди, пов'язані з імітацією гудка паровика, виконують у новелі функцію обрамлення, адже на початку твору цей же звук порівнюється з партійною аббревіатурою: «...паровик гудить спроквола так: «Ка-пе-бе-у! Ка-пе-бе-у!» [12, с. 287]. Динаміка переходу цієї інтерпретації від «Ка-пе-бе-у!» до «площадного слова» демонструє наростання психологічної напруги та внутрішнього відчуження Альоші від середовища, у якому він формально залишається своїм, адже є членом партії. Голос, яким Альоша пародіює гудок паровика, у обох випадках прирівнюється до виття голодного вовка у степу, і ця деталь з самого початку натякає на наявність конфлікту, внутрішнього, посиленого фізичним каліцтвом, та зовнішнього, який виливається у демонстративну поведінку, що свідчить про поступове дистанціювання персонажа від себе самого, про проєктування «двійника», який став би уособленням цієї чужості та дистанції. Епізод, яким закінчується сцена святкування Нового року, запускає, згідно з Юрієм Безхутрим, меха-

нізм руйнування ілюзії: «Намагання протистояти абсурдності ворожого, роздробленого й хаотичного світу в координатах звичних буттєвих реалій апріорі приречене на невдачу. Але герой робить спробу знайти вихід із трагічної для себе ситуації екзистенційного глухого кута. <...> Проте результатом подібного вибору може бути тільки смерть» [13, с. 388]. З цього ракурсу «Лілюлі» демонструє один з найважливіших смислових нюансів, властивих всій творчості Миколи Хвильового: в умовах нової дійсності внутрішнє відчуження не має шансів стати простором рекреації, чужість має можливість перейти хіба що у важку психологічну кризу, наслідками якої стають автодеструктивні нахили і навіть фізична загибель.

Центральні персонажі творів Хвильового буквально заражені симптомом чужості, і їхня самособі-чужість виростає з того самого джерела, що й чужість їхнього творця, зумовлена багатьма факторами, серед яких і обставини дитинства, і революція, і реалії післяреволюційної дійсності. Революція виступає особливим фактором, межею, що розділяє життя персонажів на «до» і «після». Причому ці «до» і «після» що для обивателів, що для революціонерів, комунарів і чекістів не ілюструють протиставлення щасливого/нещасливого, світлого/темного, спокійного/неспокійного, радісного/сумного тощо. «До» і «після» у Хвильового демонструють злам площини, зміну ракурсу та історичного наративу, а отже, і розгубленість, пов'язану з невмінням адекватно розкодувати її вимоги до особистості.

Для редактора Карка революція уособлюється у звучанні голосу, коли на вулиці він випадково зустрічає сліпого з госпіталю, де лікувався після революції: «Відкіля цей голос? Так, він знає цей голос, це сімнадцятого року, голос сімнадцятого року, голос молодої, бадьорої, червількової революції, тривожної радості – може, глибокої, може синьої, може, це не голос, а сон з оточеного ворогами героїчного Луганська» [12, с. 72–73]. Прикметно, що зустрічаючись у такий спосіб із фантомом минулого, Карк, який переживає кризу ідентичності, опиняється в умовах, які ще більше загострюють його стан, оскільки приховане розчарування дійсністю, зіставлення подій революційного минулого і теперішнього, а також зіставлення реальності та оптимістичної «реальності» обертається для нього когнітивним дисонансом, у якому неможливо знайти правильні ціннісні орієнтири. Юрій Бондаренко визначає цей дисонанс як конфлікт феноменальної та рутинної історії, тобто ідеалістичного та матеріального, імпульсивного

та статичного: «Домінування рутинності викликає страждання в персонажів феноменального спрямування <...>. Вони постають перед непростим вибором: зазнати внутрішньої асиміляції чи стати зайвим у суспільстві» [14, с. 79].

Дисонанс прагнень та духовних орієнтирів героїні новели «Життя» з її оточенням ще на самому початку новели також ілюстровано за допомогою характеристики вимови її родини: «Батько її, Рубан, сюсюкає, а мати теж сюсюкає» [12, с. 53]. У цьому разі сюсюкання виступає як шаблонний маркер образу куркуля, але водночас натякає і на обмеженість, навіть дитячу безпомічність світогляду, страх і неспроможність хоча б віртуально вийти за межі рутинного існування. У тій же новелі приховане відчуження (адже героїня перебуває на межі «старого» і «нового», як і більшість персонажів письменника, вона «заражена» тугою за невідомим їй життям, але не ідентифікується ні з селянами, ні з комуністами) викривається також піснюю, коли на одному кінці села співають «Не за Леніна, не за Троцького», на іншому – «Чий я козак, звуся Воля...» [12, с. 55].

Зміна конотаційного діапазону характеристики мовлення персонажів прикметна і у новелі «Синій листопад», де відчуженість персонажів розкривається не лише у тому, що сказано, а у тому, як сказано. Опис мовлення персонажів, коли ті дискутують про цілі комунізму характеризується словами «грубий», «чіткий», «глухий», «лукавий», «сухий», «демонстративний» тощо. Інтуїтивне осягнення ілюзорності оптимістичного налаштування радянського ладу провокує потребу висловлюватися безапеляційно і грубо («Гофман уперто одрубав» [12, с. 154], «Гофман суворо відрубав» [12, с. 155], «Зиммель демонстративно засвистів» [12, с. 154]), викриваючи несвідому потребу позбутися сумнівів та хоча б умовно поставити останню крапку у питаннях (наприклад, етики і моралі), які режим, попри позірну легкість запропонованих рішень, не спростив і не вирішив. Отже, спроби маніпуляцій, часто втілені в звучанні голосу, свідчать і про відсутність довіри та єдності поглядів, і про нерозуміння дійсності (але також і про інтуїтивно правильну, хоч погано усвідомлювану, оцінку її перспектив).

«Агітаційна бадьорість» у новелі конфліктує із сковородинським умонастроєм Марії та Вадима. Тому на противагу агітаційному пафосу, інтенсивність якого нерідко поглиблює психологічну напругу персонажів і провокує істеричні зриви («І раптом (Гофман) закричав на Зиммеля: – Геть відци... мальчишка!» [12, с. 156]), надходить ліризм позначених тими ж сумнівами, непевністю й смутком, особистих розмов. Наприклад, тон мови Вадима у розмові

з Марією передано через низку поетичних образів: «...Буває в синю ніч зарипить далеко журавель – витягають воду. Зарипів» [12, с. 152].

Розлам і відчуження ілюструють також звуки ззовні, як, наприклад, у новелі «Кімната ч. 2» лейтмотивний крик дитини («...за стіною, в сусідній кімнаті кричала дитина: – У-а! У-а!» [12, с. 213]) оприсутнює психологічну дистанцію між спорідненими через внутрішній дискомфорт і світоглядну невизначеність персонажами, Вівдею і Максом, і водночас викриває загострені, кризові обставини їхніх стосунків: вони ні не подружжя, ні не пара у звичному розумінні цього слова, позаяк невпевненість і екзальтація, з одного боку, і умови нової реальності – з іншого, деформують у кожного з них уявлення про суть особистого щастя, блокують саму можливість його досягнення. Крик дитини з-за стіни умовно визначає межу між умовним міщанським світом і світом нових ідей та можливостей.

Механізм функціонування чужості розкривають слова, які Мар'яна з новели «Заулок» вибирає для характеристики свого психоемоційного стану: «Мені хочеться сказати «на север». Твій народ має два чудових слова, вони не перекладаються – «север» і «грусть» [12, с. 247]. Натяк на неперекладність означає те, що йдеться не лише про те, щоб виокремити якесь абстрактне поняття, важливе також і звучання, на чому акцентує також слово «сказати», вжите в першому реченні листа. Можна припускати, що слово «грусть» неодноразово промовлялося вголос, стаючи таким чином способом естетичної констатації і прийняття хворобливого психологічного стану. У такому контексті ця «грусть», як і слово «тоска», лейтмотивне для прози Хвильового загалом, межує з К'єркегорівським відчаєм, зближуючи його персонажів не просто з ідеалістами, які пропустили свій час, а з тими, для кого, згідно з К'єркегором, надмір існування виливається в брак існування і яким «ніяка дійсність не адекватна» [15, с. 188].

Висновки і пропозиції. Проза Миколи Хвильового є яскравим прикладом того, як художній образ або деталь стає інструментом до розкриття смислів тексту періоду модернізму. У цьому разі образи голосу закодовують інформацію і про стосунки між персонажами, і про їхнє ставлення до дійсності, і про їхні психоемоційні стани, духовні кризи, розлади тощо. Роль біографічної чужості у формуванні аналогічного стану літературних персонажів підкреслюється також обставинами життя і смерті письменника. Тому подальші дослідження в цьому напрямі дадуть змогу краще зрозуміти як особистість та твори Миколи Хвильового, так і дух цілої епохи, відображений у них.

Список літератури:

1. Morris W. F. *Escaping Alienation: A Philosophy of Alienation and Dealienation*. University Press of America, 2002. 350 p.
2. Полухович О. П. Феномен алієнації в українській прозі 1920–1930-х років : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2015. 21 с.
3. Кристева Ю. Токата і fuga для чужинця. *Самі собі чужі*. Київ : Основи, 2004. 262с.
4. Лакан Ж. Психоз и Другой. *Московский психотерапевтический журнал*. 2002. № 1. С. 17–34.
5. Žižek S. “I Hear You with My Eyes”; or, The Invisible Master. *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham-London : Duke University Press, 1996. P. 90–126.
6. Dolar M. *A Voice and Nothing More*. Cambridge–Massachusetts : MIT Press, 2006. 215 p.
7. Ігнатенко М. Відчуження й імморалізм у дійсності та літературі ХХ ст. *Слово і Час*. 2001. № 11. С. 45–49.
8. Стадницька Т. І. Відчуження як теоретично-літературна категорія. *Наукові записки. Філологічні науки*. 2005. Т. 48. С. 20–24.
9. Фоменко К. Амбівалентність відчуження в структурі людського буття. *Філософські обрії*. 2009. № 22. С. 120–131.
10. Павличко С. Психопатичний дискурс: Микола Хвильовий. *Теорія літератури*. Київ : Основи, 2009. С. 266–273.
11. Штейнбук Ф. Текстові стратегії сучасної літератури в контексті антропології тілесно-міметичної категорії голосу. *Сіверянський літопис*. 2008. № 1. С. 103–112.
12. Хвильовий М. Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2011. 1032 с.
13. Безхутрий Ю. М. Хвильовий : проблеми інтерпретації : монографія. Харків : Фоліо, 2003. 495 с.
14. Бондаренко Ю. Феноменальна та рутинна історія у прозі Миколи Хвильового: зони конфліктів та небезпек. *Слово і Час*. 2009. № 2. С. 74–81.
15. Киркегор С. О понятти иронии / пер. А. Коськовой, С. Коськова. *Логос*. 1993. № 4. С. 176–198.

**Lesniak Yu. V. VOCALIZATION OF ALIENNESS IN FICTION
(BASED ON SHORT PROSE BY MYKOLA KHVYLOVYY)**

The article studies the motives of strangeness in structure of composition in fiction, for example, in prose by Mykola Khvylovy, whose style features show a great variety of dimensions and causes of strangeness and, besides, reflect in a very correct way the psychology of a person who lives in time between two wars.

The result of scientific investigations in philosophy, culturology, anthropology and psychiatry is now generally accepted idea that “the stranger” or “the other” is a part of every personality and exposure, analysis and acceptance of it is an essential condition for becoming a personality. Julia Kristeva defines a system of characteristics of a stranger, for example indifference and muteness, constant movement and anxiety, neglect of moral standards etc.

Lacanian psychoanalysis also includes “the other” into an every person’s structure of a psyche, and “the other”, or “objet petit a”, is represented by a look and a voice. The later researchers of Lacanian theories as well as psychiatric and cultural features of phenomena of voice say that the voice is not only a necessary element of communication, but also contains an information about speaker’s psychological and emotional state. Therefore, research for the causes of aphonia for example (or inability to speak loudly or quietly) becomes important both for reality and fiction. When to compare the voice with the mirror, it is than obvious that cases of playing with voice or it’s intentional deformation need a special attention, as it could be interpreted as person’s attempt to tell to itself something about itself or to influence itself by changing own “reflection”.

So topics of strangeness and otherness may be considered as leitmotifs in literature of the XX st. The prose by Mykola Khvylovy in this context represents a great amount of variants of psychological and social strangeness, as a real experience of author transforms into a psychological state of the characters and helps to form the basis of the conflict. The issue of mimetics of strangeness and alienation is also important. In this case, since the voice almost cannot be controlled by a will, it reflects psycho-emotional state of personality in the most reliable way. Therefore, it is the voice of a character or deformation of this voice or aphonia etc. forms the poetics of strangeness and otherness.

Key words: *stranger; other; alienation voice, speech, deformation of voice, experience, biography, psychological crisis.*