

РОЗДІЛ 9 ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 861.161.2-32.09«192»М.Хвильовий:7.049.1

НОВЕ МОДЕЛЮВАННЯ ЧАСОПРОСТОРУ У НОВЕЛАХ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

THE NEW MODELING OF THE TIMESPACE IN SHORT STORIES BY MYKOLA KHVYLOVYY

Лесняк Ю.В.,

orcid.org/0000-0002-6170-7312

*аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики
Львівського національного університету імені Івана Франка*

У статті зосереджено увагу на особливостях художнього конструювання простору у ранній прозі Миколи Хвильового. Проаналізовано формули моделювання топосів міста, села, степу тощо, а також особливих типів простору, таких як комуна та санаторійна зона. Зосереджено увагу на функціях образів людського голосу у структурі опису простору та часової динаміки. У цьому контексті репрезентація міста, яка будується на урбанічно маркованих акцентах-орієнтирах (наприклад, гудок заводу або паровика, дзвінок трамвая тощо), висвітлює тенденцію до формування нового «міфу міста». Перенесення елементів людської діяльності (крик, сміх та інше) на механічні предмети сприяє виникненню образу особливого антропоморфного урбанічного середовища.

Ключові слова: простір, час, голос, місто, урбанізація, відчуження, Микола Хвильовий.

В статье внимание сосредоточено на особенностях художественного конструирования пространства в ранней прозе Микола Хвильового. Проанализировано формулы моделирования топосов города, деревни, степи и т.п., а также особенных типов пространства, таких как коммуна и санаторийная зона. Сосредоточено внимание на функциях образов человеческого голоса в структуре описания пространства и временной динамики. В этом контексте репрезентация города, которая строится на урбанически маркированных акцентах-ориентирах (к примеру, заводской гудок или гудок паровоза, звонок трамвая и прочее), освещает тенденцию к формированию нового «мифа города». Перенесение элементов человеческой деятельности (крика, смеха и другого) на механические предметы способствует возникновению образа антропоморфного урбанического пространства.

Ключевые слова: пространство, время, голос, город, урбанизация, отчуждение, Микола Хвильовой.

The article focuses on the specifics of artistic construction of space in early prose by Mykola Khvylovyy. It analyses the formulas of modeling the topos of town, village, steppe etc. as well as the special types of space such as a commune and a sanatory zone. The article also focuses on functions of human voice images in the structure of space description and time dynamics. In this context, the representation of town, which is based on urban signs (like a factory whistle, train ring etc.), enlightens the tendency of forming "a new myth of town". The transfer of elements of human activity (a cry, a laughter etc.) on the mechanical objects leads to the appearance of anthropomorphic urban space.

Key words: space, time, voice, city, urbanization, alienation, Mykola Khvylovyy.

Постановка проблеми. Урбаністичне літературознавство – відносно молодий напрям теорії літератури. Початок зацікавлення містом як особливим осередком культурних взаємин можна визначати за теоретиком урбанізму Е. Сойя, який висловився про те, що в останні десятиліття ХХ ст. «відбулося щось, що привело до трансдисциплінарного сплеску цікавості до міст і критичної просторової думки» [1, с. 184]. Значення цього перевороту, за словами дослідника, проявляється вже в тому факті, що завдяки йому відбувається подальша трансформація і переосмислення «канонічних ідей майже у всіх сферах – від археології та літературної критики до бухгал-

терського обліку й етнографії» [1, с. 184]. Есей М. Бютора «Місто як текст» [2] засвідчує появу нового способу культурного осмислення міста, поєднує урбанічну образність із мовною діяльністю людини та дає перспективу для літературознавчих досліджень.

Важливим із цього ракурсу постає вивчення образів міст у художній літературі, оскільки чинники, які зумовили згадуваний вище трансдисциплінарний переворот, базувалися насамперед на зміні умов життя та поступовій зміні світогляду міського мешканця, що обов'язково повинно було знайти відображення у літературі. Місто як життєвий простір літературних персонажів завжди

перебувало в центрі уваги письменників різних країн і жанрів, однак із першої половини XIX ст. місто стає об'єктом особливого зацікавлення літератури, оскільки стрімка урбанізація, зміна умов життя та праці зумовлюють появу нових світоглядних перспектив та ідей. Тому можна говорити про умовний ріст самостійності та індивідуальності простору вже у творах письменників-модерністів.

За словами Л. Лавріновича, «від початку промислової революції та епохи модернізму (яка великою мірою вплинула не лише на зміну уявлення про феномени часу й простору, але, очевидно, й на самі феномени) у світовій художній літературі відбуваються спроби осмислити ці зміни, що оприявнюється, насамперед, в особливому зацікавленні творчої свідомості темою урбанічного простору» [3, с. 310]. Отже, вивчення образів простору, способів моделювання простору, зокрема урбанічного, у літературі модернізму з перспективи сучасних теоретичних досліджень дає змогу відтворити процес формування свідомості людини початку XX ст., який у випадку української літератури періоду міжвоєнної супроводжується додатково ще й травматичними політичними обставинами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Увага до особливостей простору в художній прозі Миколи Хвильового починається ще в 90-ті роки XX ст., тобто відтоді, коли творчість письменника стала доступною для читачів і дослідників. Окремі розвідки з проблем простору є в О. Вечіркі (стаття «Правда про замкнений простір (Хвильовий та Пільняк)» [4]), окремі характеристики простору прози Миколи Хвильового є у розділах монографії «Хвильовий: проблеми інтерпретації» Ю. Безхутрого [5] та в працях інших учених. Варто згадати також про дослідження О. Богданової «Місто Харків як рушійна та руйнівна сила у творах Миколи Хвильового (на матеріалі повісті «Сентиментальна історія»)» [6].

Постановка завдання. Простір у прозі Миколи Хвильового має низку специфічних ознак, зумовлених не лише екзотичністю та формальною парадоксальністю образів. У творах письменника простір наділений самостійністю, він не лише віддзеркалює психологічні і душевні стани персонажів, тобто виступає таким собі пасивним тлом, контрастом тощо, а умовно кажучи, сам «говорить за персонажів». У деяких випадках (що, наприклад, проглядається вже в самій назві «Повість про санаторійну зону») простір виступає на перший план, визначаючи умови існування та світовідчуття персонажів. Сьогодні відчувається брак досліджень, які розкривали б

це питання. Отож завданням статті є аналіз структури образів часопростору з метою визначення його ролі та функцій у прозі автора.

Виклад основного матеріалу. Період початку XX століття додав до вже традиційного трактування міста багато нових рис. Зокрема, в українській літературі поступово відбувається відхід від уявлення про місто як про вороже до людини, деструктивне середовище і починається повільне осмислення унікальності, нової екзистенційної моделі урбанічного простору. І хоча місто продовжує залишатися складним, незрозумілим середовищем із таким набором ознак і правил, незнання яких неодмінно призводить до непорозумінь або трагедії, хоча елемент неосвоєності й деструктивності нікуди не зникає з його характеристики, але акцент із відвертої ворожості переноситься на відчуття самотності й відчуженості, які переживає в координатах цього простору індивід. Такий підхід водночас засвідчує невідворотність урбанізації.

Літературні спроби «примирити» людину з містом, тобто вдосконалити схеми опису міста, причому джерелом таких намірів є свідомість автора, його особисті переконання та вподобання, приводять (хоча б на початковому етапі) до формальної деконструкції, а відтак – до перегрупування ознак і символів міського простору. Ці літературні практики завжди закінчуються витвором усе нових і нових міфів міста. Тамара Гундорова це витворювання нових серій міфів міста у рамках модерністичної традиції протиставляє історичній сакралізації міських координат, характерній для XIX ст., виводячи для літератури кінця XIX – початку XX ст. другу домінуючу опису міста – іронічну [7, с. 79].

Однією з причин іронічної деконструкції є переосмислення неможливості охоплення простору в його цілісності: десакралізувавши простір міста, тобто частково очистивши його рецепцію від історичних конотацій, модернізм усе ж мусить віднайти у місті такі точки опори, що допомогли б охарактеризувати цей конкретний простір і згодилися б для диференціації одного просторового осередку від іншого, наприклад, міста від села, міста від іншого міста тощо. Для модерністів та авангардистів такими точками найчастіше є багатоквартирні будинки, квартали, крамниці, автомобілі, механізми, машини, заводи і всі властиві їм звуки, запахи та кольори. Прикладом радикальної деконструкції міста можна вважати однойменний вірш Михайля Семенка.

На дещо інший тип освоєння міського простору можна натрапити у прозі Миколи Хвильового.

Genius loci міста, яке здебільшого залишається безіменним і тільки з окремих топонімів (Лопань, Тайгайський міст) можна зробити висновок, що йдеться саме про Харків, розкривається насамперед через звукове і запахове наповнення простору, причому в деяких випадках звук залишається чи не найголовнішою просторовою характеристикою, а водночас і способом переживання досвіду існування в цьому просторі.

У статті «Місто Харків як рушійна та руйнівна сила у творах Миколи Хвильового (на матеріалі повісті «Сентиментальна історія»)» О. Богданова систематизує наявні в тексті елементи опису міста. При цьому вона зазначає: «Усі ці запахи та звуки органічно переплітаються із настроями міста, створюючи цілісну картину столиці того часу. <...> кольори тут не є самоціллю, а лише надають міському тексту глибини та значимості. Вони тонко відтіняють почуття героїв та урізноманітнюють ритмомелодіку тексту» [6, с. 250]. Дослідниця підсумовує, що ритмомелодика та колористика допомагає у висвітленні позитивної та негативної сторін міста.

Однак «цілісну картину столиці того часу» [6, 250] можна висувати не зі всіх творів Миколи Хвильового. Здебільшого, особливо у новелах, автор обмежується кількома штрихами, грубо окреслюючи просторово-часові координати. Однак при цьому малозначущим елементом системи образів цей простір не стає, радше фрагментарність простору відображає картину цього простору у свідомості типового мешканця. На думку О. Вечірко, відсутність чіткого окреслення часу та простору у прозі Хвильового (зокрема, у «Повісті про санаторійну зону») надає притчевого, позачасового характеру зображуваним подіям [5, с. 36]. Цілісна, а тим більше реалістична картина міста не є, відповідно, метою Хвильового-письменника, просторова поліфонічність його прози вимагає індивідуальної схеми інтерпретації.

Коріння міських симпатій Миколи Хвильового варто шукати не лише в його ідеологічних поглядах, але й у співзвучності атмосфери міста з настроями 20-х років ХХ століття. Позаяк хаос, невпорядкованість, метушня, гамір тощо, які загалом властиві таким урбанічним середовищам, гармонують зі станами невизначеності, розгубленості й розчарування, породженими постреволюційною дійсністю, із депресивним афектом, з психічними розладами та потягом до самогубства, які зазвичай супроводжуються елементами символічної автодеструкції. Герої Хвильового, тобто, як вважає, Л. Коломієць, революційні герої, характерною рисою яких є гостра емоційність, внутрішнє

піднесення, екзальтація, засадничо не здатні знайти собі місця у «раціональній» (детермінованій) радянській дійсності [8, с. 65]. Дисонанс, викликаний романтичним несприйняттям об'єктивної дійсності та раціональною потребою прийняти «правила гри» дійсності, провокує відтак автодеструктивні процеси у свідомості персонажа. Водночас усе це, накладаючись на парадигму елементів міського життя, формує майже есхатологічну концепцію гармонії індивідуальної автодеструкції та символічної урбанічної деструкції, умовна тотожність яких закладена у низці згаданих кількома рядками вище ознак. Приклади такої перверсивної гармонії легко знайти на сторінках новел Миколи Хвильового. Наприклад, герой новели «Кімната ч. 2» після вітаїстичної тиради про любов до життя раптом заявляє: «А всі ми, правда, може й ненормальні, бо не кожному пережити ці дні... важко...» [9, с. 225]. Акомпанує цьому внутрішньому сум'яттю періодичний плач дитини у сусідній кімнаті та метушня на вулиці: «Коли вони полягали на ліжка, біля гостинниці затрубив ріг і з грохотом пробігла пожежна команда. Не спали майже до ранку» [9, с. 225]. Парадоксально, але місто з його шумом, гамором, з прикрими випадками й катастрофами стає саме тим простором, який персонажі вибирають місцем свого існування, хоча ні про духовний комфорт, ні про спокій не може бути й мови. Чужість людини у місті проектується на відчуження персонажа від самого себе.

Важливо, що навмисний відхід, втеча персонажа подалі від міста, у своєрідну санаторійну зону (анарх із «Повісті про санаторійну зону») не гарантує повернення психологічного комфорту й рівноваги. Така логіка дає можливість зафіксувати перенесення акценту з конфлікту села (не-міста) й міста на конфлікт людини із самою собою, акцентувати на внутрішній роздвоєності (або й розтроєності), загрозу якої неможливо нівелювати зміною фізичного простору. Така логіка властива передовсім експресіоністичній поезії і репрезентує патетику світового трагізму як варіанта «світової скорботи».

Зв'язок між простором і персонажем у прозі Миколи Хвильового часто починається з опису міських звуків, і, оскільки для цього опису нерідко використано елементи людського мовлення, можна вважати, що місто буквально «отримує» голос. У новелі «Дорога і ластівка» «город шумів, кричали мотори» [9, с. 260]. Своєрідний калейдоскоп шумів присутній у новелі «Лілюлі»: «Експрес перелітає яри <...> і чути далекий надзвичайний гул» [9, с. 283], «заводський квартал,

що вже не мовчить – вийшов із німого мертвого кола і шпурляє в блакитні межі крицевий і грізний клекіт» [9, с. 283], «Трамвай теж дзвенить, а коли на поворотах – тоскує, або рипить і виє» [9, с. 286]. Причому і гудок заводу, і крик паровика, і дзвін трамвая є лейтмотивними образами. Це оголошення міста не випадкове: «простір байдужості» (за Ж. Бодріаром), у такий спосіб набуваючи ознаки людської істоти, частково позбувається чужості і ворожості [10] (однак у сутнісному плані не втрачає деструктивних рис).

Взаємопроникнення ознак урбанічного і людського має велике значення як і для формування нового міфу міста, так і для формування міфу людини нової епохи. Наприклад, у новелі «Лілюлі» кількаразове пародіювання гудка паровика оприявнює спробу привласнення простору не лише у розумінні пошуку точок дотику людини й міста: «А коли паровик, минувши депо, вилітає в степ, він кричить не то радісно, не то журливо: «Гу-гу-у!». ... А я чомусь думаю, що паровик гудить спроквола так: «Ка-пе-бе-у! Ка-пе-бе-у!». І Альоша провів «капебеу», мов голодний вовк у голоднім і дикім степу» [9, с. 287]. Така імітація, в одному випадку позначена іронією, а у другому – деструкцією й агресією, передає розчарування і безвихідь, яких не зможе «вилікувати» зміна простору: «Знаєте, як гудить паровик, коли вилітає в далекий степ? Ви думаєте так: Гу-у-у? ... – Коли паровик вилітає в далекий степ, коли він пролетить зелений семафор, тоді він кричить назад так: вп...-у-у! Альоша так чітко протягнув на «у» площадне слово, що майже всі підскачили» [9, с. 287].

У прозі Миколи Хвильового простежується тришарова організація простору: замкнутий простір (кімната тощо) – місто/село – безмежжя (степ, горизонт). І попри те, що розвиток дії зазвичай обмежується замкненим простором, між ним та іншими «шарами» здійснюється безперервний зв'язок, відбувається символічний обмін інформацією. Дотичні один до одного замкнені простори також не бувають ізольовані один від одного: «за стіною в сусідній кімнаті кричала дитина. – У-а! У-а!» (лейтмотив новели «Кімната ч. 2»), «В стіну глухо входили цвяхи» (лейтмотив новели «Синій листопад»), «З товаришем Огре в тім же домі живе й французенка Фур'є. Коли Фур'є брала віолончель (а в степу кричав гудок), вона, Фур'є, думала і про віолончель, і про Бордо» [9, с. 285]. В останньому фрагменті простежується накладання одного лейтмотиву на інший, причому перший лейтмотив маркує замкнений простір, а другий лейтмотив – безмежжя. У поетиці прози

Миколи Хвильового безмежжя тісно пов'язане з образом майбутнього, зі сподіваннями на своєрідне відродження дійсності.

Взаємопроникнення і конфлікт просторів на психоемоційному рівні характеризує також така деталь, як агітаційні пісні чи ідеологічні гасла, пафос яких дисонує з настроями персонажів. Наприклад, герої новели «Життя», ночуючи у клуні, прислухаються до співів із різних кінців села: «І чути було ще тоскний заспів: – Не за Леніна, не за Троцького. А в другому кінці співали: Чий я козак, звуся Воля...» [9, с. 55]. Марія з новели «Синій листопад», перебуваючи на самоті, чує агітаційні крики з вестибюля: «Кричав хтось: – Ми не раби! А другий голос дзвінко одкликався: – Рабами не будемо!» [9, с. 157], і думає про «дитячу наївність мільйонної маси» [9, с. 157]. Ще показовіший контраст настроїв і світоглядів демонструє новела «Заулок»: «Мар'яна прийшла з роботи й пройшла прямо у свою кімнату. Сіла біля вікна й задумалась. <...> З огидою згадувала вакханалію в «Гранд-Отелі». <...> В її очах загорілися порожні фосфорити, порожнеча гамарила кожний нерв її істоти. <...> Тоді у вікні, напроти, зашарів огонь. Чути було тринькання на балалайці і веселі вигуки. Долітало: Ми ковалі, ми ковалі / Куєм ми щастя на землі... За стіною жили комольці й завжди тривожили заулок своєю агітаційною бадьорістю» [9, с. 246].

Рух від одного типу часопростору до іншого супроводжується низкою ознак урбанізації. У новелі «Редактор Карк» вміщено дещо іронічну схему: «Знаєте, майбутнє не в обмашиненні життя, а в притягненні природи до машини. Ах, як природа дивиться на машину! <...> Колись я вийшов із цеху після нічної зміни. Цокотіли молотки, гуділи машини – і все задумливо. А вгорі одне небо з зорями – і тільки» [9, с. 82]. Машина перебирає на себе функцію освоєння природи, «обмашинення» проводить умовну межу між просторами. Невипадково навіть уявний рух до горизонту позначений «нанизуванням» елементів ландшафту на семафори, рейки, потяг, гудок паровика: «Вилітає експрес і курить. Тоді в калейдоскопі: – жита, степи, гони й північний туман із осінньої магістралі. Провалюються темні горизонт, оселі, байраки, глухі нетрі. Виростають фабричні поселки, содові заводи, шахти, домни» [9, с. 283]. Тому романтичні візії безкінечності поступаються «обмашинено» маркованим критеріям визначеності й охопленості: «Під'їдуть до семафора, а там іще семафор, іще семафор» [9, с. 205], «Вона: – От дивіться: все далі й далі, а куди – невідомо. Він: – Ви про рейки? Чого ж

невідомо? Далі станція – одна, друга, третя» [9, с. 229].

Також присутність міста, хоч і номінальна, як присутність нового, освоєного простору, передається через заводський гудок. Так закінчується новела «Синій листопад»: «На далекій цегельні скликали нічну зміну: – Гу-у!» [9, с. 165]. Гудок у цьому контексті символізує підсумок ідеологічних суперечок і світоглядної невизначеності героїв твору, розрив із часом, у якому вони живуть.

Контраст міста й села як нового і старого у новелі «Життя» також частково розкривається через звуки. Застаріле, архаїчне передається через деформацію мови: «З Оксаною от що: їй 17 літ, батько її, Рубан, сюсюкає, а мати теж сюсюкає» [9, с. 53] (сюсюкання як стереотипна ознака образу куркуля). Тікаючи з дому, Оксана опиняється перед фантомним містом, ознакою урбанізації – семафором: «Недалеко прокричав паровик, показалося червоне око. З шумом пролетів потяг і зник в даліні. Оксана підходила до семафора» [9, с. 60]. Такий контраст переносить історію нового варіанта Катерини у площину нового трагізму.

Втім, і простір поза тим, де проходять будні персонажів, часто буває окресленим через звук і голос. Виття трамвая, крик паровика, «неясні дзвони зі степу» [9, с. 59], «гул експреса» [9, с. 283] тощо виокремлюють освоєний простір, окреслюють його межі: найбільш фізично віддалені від персонажа уявні далі його свідомість маркує гулом потяга, стукотом коліс тощо.

За схожим зразком межі міста позначає трамвай: «На повороті почули останню міську пісню: трамвайна путь розлетілася в яри й раптом плавко спланувала півколом назад» [9, с. 263], «Не хотілось знати, що трамваї біжать на край міста, що трамваї повертаються, що нема далі трамваїв, що далі важкі дороги й кістки замучених коней» [9, с. 69]. Місто репрезентує «тут-і-тепер» персонажів, перебіг часу перебуває немов на маргінесі, на горизонті, «в глухих нетрях республіки». Видимість такої хронологічної статичності тісно корелює із внутрішнім напруженням героїв, свідомість яких не допускає розривів (забування) і які, попри ідеологічну угоду жити цілком по-новому, не здатні припинити «жити в майбутньому» і не здатні позбутися свого революційного минулого.

Десакралізація простору, частково акумульована і його позірній всеохопності і поясненості, не позбавляє, однак, від настроїв «тоски» і «м'ятежності». З показовим звуковим контрастом ця сітка настроїв накладається на часову вісь. Місто – тут-і-тепер – це «жити один день»

[9, с. 254], це передовсім крик, а отже, звук гучний, чистий, що репрезентує вітаїстичний вимір буття людської особистості. Момент екзистенції міста і людини у ньому – це момент найвищої кульмінації активності: «коли крик повертається до своєї вихідної суті, до своєї безпричинної, безпосередньої люти, прозорої, як звучне, променисте енергією cogito: я кричу, отже, я є енергія» [11, с. 337]. Натомість, що далі від міста, то глухіше й невиразніше звучить простір: «глухі нетрі республіки» [9, с. 154]. Прикметник «глухий» тут має додаткові конотації відсталості, забуття тощо. Однак у контексті творчості Миколи Хвильового присутність крику неодмінно актуалізує вокальний складник слів «глухий» і «німий». Цим епітетом часто характеризується перебіг часу: «І відступають – місяці, роки, тисячоліття в глуху невідому безвість минулого» [9, с. 255]. Минуле (у «Я (Романтика)» – «темна історія») немов запускає у свідомості персонажів дві протилежні реакції: пам'ятати і забути. Причому психологічно більш бажаною (і найбільш нереалістичною) є потреба забути, спровокувати «глухість часу» і «глухість до часу» – результат травми, спричиненої неадекватною дійсністю та (ймовірно) втратою ідентичності. Це своєрідний механізм самозбереження, адже що деструктивнішою є десакралізація сьогодення, то спокусливішою стає можливість реконструювати (та реінкарнувати) минуле.

Внутрішній конфлікт персонажів, яким важко пережити, пристосуватися до нового часу, символічно замикає їх у певних обмежених просторах (кімната, квартира тощо), які, попри функцію відносно комфортного місця, також підкреслюють внутрішню розбалансованість особистостей і посилюють тривожність та непевність. У деяких випадках ці простори (комуна, санаторійна зона) набувають ознак топосів, які Мішель Фуко називає «гетеротопіями»: «функція гетеротопій полягає у створенні простору ілюзії, що викриває ще більшу ілюзорність будь-якого реального простору, всіх просторів, усередині яких міститься людське життя» [12, с. 39]. Такі місця мають низку ознак, до яких належить, наприклад, ізолюваність і наявність певного ритуалу доступу. У прозі Миколи Хвильового поява таких місць зумовлена і часовими зсувами у свідомості персонажів: наприклад, комуна стає своєрідним випередженням часу, а натомість санаторійна зона акумулює тих, чия «хвороба» полягає у неможливості прийняти вимоги нового часу. Водночас смислове навантаження таких топосів реалізується також у тому факті (особливо гостро це

виявляється в «Повісті про санаторійну зону»), що там акумульовано особистостей із виразними ознаками розхитаної психіки, тобто з тим рівнем внутрішньої розбалансованості, за якого деструктивні процеси стають незворотними і водночас дають чітку характеристику та перспективу майбутнього тієї епохи, у якій жив сам автор.

Висновки. Координати уяви й пам'яті у Миколи Хвильового накладаються на координати простору й часу. Останні є визначальними для

свідомості героя (або героїв): деталі простору, історичні факти, взаємопроникнення та конфлікт теперішнього, минулого і майбутнього виявляються орієнтирами, на які проєктується географія внутрішнього життя. З цього ракурсу набувають актуальності дослідження особливостей конструювання простору у творчості письменника, а аналіз описів Харкова структурно доповнить літературні дослідження поезики «харківського» тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Соїя Э. Как писать о городе с точки зрения пространства? / пер. с англ. А. Смирнова. *Логос*. 2008. № 3 (66). С. 130–140.
2. Бютор М. Город как текст. *Роман как исследование* / Сост., перевод, вступ. статья, комментарии Н. Бунтман. Москва : Издательство МГУ, 2000. С. 157–164.
3. Лаврінович Л.Б. Міський текст у сучасній літературі. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. Вип. XXII. Ч. I. С. 310–320.
4. Вечірко О.Л. Правда про замкнений простір (Хвильовий та Пільняк). *Слово і час*. 1992. № 12. С. 33–36.
5. Безхутрий Ю.М. Хвильовий: проблеми інтерпретації : монографія. Харків : Фоліо, 2003. 495 с.
6. Богданова О.І. Місто Харків як рушійна та руйнівна сила у творах Миколи Хвильового (на матеріалі повісті «Сентиментальна історія»). *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2011. Вип. XXIV. Ч. I. С. 248–254.
7. Гундорова Т.І. У колиці міфу, або топос Києва в літературі українського модернізму. *Київська старовина*. 2000. № 6 (336). С. 74–82.
8. Коломієць Л.В. Український ренесанс : у пошуках індивідуальності. *Слово і час*. 1993. №10. С. 64–70.
9. Хвильовий М.Г. Вибрані твори / упор. Р.В. Мельників. Київ : Смолоскип, 2011. 1032 с.
10. Бодріяр Ж. Символічний обмін і смерть / пер. з франц. Л.Г. Кононович. Львів : Кальварія, 2004. 376с.
11. Башляр Г. Избранное: Пoesтика пространства / пер. с франц. Н.В. Кислова и др. Москва : Российская политическая энциклопедия, 2004. 376 с.
12. Фуко М. Інші простори / пер. з франц. І. Собченко. *Рухливий простір : Міждисциплінарна антологія* / за ред. К. Міщенко, С. Штретлінг. Київ : Арт Книга, 2018. С. 30–40.