

Ю. М. Безхутрий

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Ідеї Олександра Потебні і модерністські пошуки М. Хвильового

Безхутрий Ю. М. Ідеї Олександра Потебні і модерністські пошуки М. Хвильового. У статті розглядається характер модерністських шукань М. Хвильового у зв'язку з ідеями О. Потебні про іносказання й алегоричність художнього образу. Публіцистика, листування, а також твори М. Хвильового свідчать про те, що творчість письменника тісно пов'язана з модерністською філософсько-естетичною парадигмою. Усе це властиве новелам і повістям М. Хвильового, обумовлюючи специфіку рецепції його творчості.

Ключові слова: модернізм, філософсько-естетична парадигма, художній образ.

Безхутрий Ю. Н. Идеи Александра Потебни и модернистские искания М. Хвильового. В статье рассматривается характер модернистских исканий М. Хвильового в связи с идеями А. Потебни об иносказательности и аллегоричности художественного образа. Публицистика, переписка, а также произведения М. Хвильового свидетельствуют о том, что творчество писателя тесно связано с модернистской философско-эстетической парадигмой, предусматривающей внутреннюю многозначность текста, иносказательность, семантическое "мерцание". Все это присуще новеллам и повестям М. Хвильового, обуславливая специфику рецепции его творчества.

Ключевые слова: модернизм, философско-эстетическая парадигма, художественный образ.

Bezkhutry Yu. M. The Ideas of O. Potebnia and Modernistic Research of M. Khvyliovyy. The article studies the nature of modernistic research conducted by M. Khvyliovyy in the context of O. Potebnia's ideas about allegorism, allusion of the art image. Publicism, correspondence and works by M. Khvyliovyy demonstrate that the creative works of the writer are closely connected with modernistic philosophical and aesthetical paradigm. This is a characteristic feature of the short stories and narratives written by M. Khvyliovyy, which specifies the reception peculiarities of his works.

Key words: modernism, philosophical and aesthetical paradigm, art image.

Думка О. Потебні про те, що "...поетичний образ, кожного разу, коли сприймається й оживлюється тим, хто сприймає, говорить йому щось *інше й більше*, ніж те, що в ньому безпосередньо втілено", а "...поезія є завжди *іносказання, алегорія* в найширшому значенні слова" [4:68], становить собою фундамент модерного розуміння художнього твору. Внутрішня багатозначність, семантичне мерехтіння, наявність т. з. "подвійного дна" – усе це ознаки літератури останнього сторіччя. В українському письменстві з особливою виразністю ці тенденції почали виявлятися у творчості письменників-модерністів, зокрема у творах Миколи Хвильового, якому судилося стати чи не найяскравішою постаттю українського відродження 20-х років ХХ ст.

Його тексти – яскравий доказ характерного для модернізму акцентованого антитрадиціона-

лізму і відмови від міметичного, "наслідувального" в аристотелевому сенсі принципу мистецтва. Натомість утверджується принцип антиміметичний, такий, що продукує власну естетичну реальність, створену фантазією автора. Як відомо, для модернізму загалом характерний підкреслений антинормативізм, який засновується на усвідомленні того факту, що люди живуть за нормами, ними ж самими і створеними, історично мінливими і релятивними. Отже, слідування цим нормам – це прояв косності і догматизму, "негнучкості" розуму. Модернізм виникав як усвідомлення кризи старих форм культури і їхнє заперечення – від розчарувань у можливостях позитивізму до оголошення Бога мертвим і пошуків нового Месії (вплив і роль Ніцше і Фрейда тут незаперечні). Прагнення до зміни, "трансформації" світу, обстоювання "позитивної"

програми, впевненість у можливості побудувати “Рай на землі”, “досконалий суспільний устрій” [1:40] також важливий складник модерністського світовідчуття.

Трансформаційні інтенції модернізму виливаються в усвідомлення потреби в новій мові, а пошук “нового” слова у потєбнянському його розумінні стає співмірним можливим трансформаціям соціального світу. “Рай на землі”, ця ідеальна мета, може бути досягнутий словом митця. Так формується модерністський міф про художника-деміурга, здатного словом сотворити нову, альтернативну існуючій дійсність. Така тенденція прямо співвідноситься з оцінкою модернізмом цієї дійсності. У свідомості митця вона постає розірваною, деформованою, бездушною, ворожою людині. Змінити її “тут і зараз” виявляється принципово неможливим. Саме тому реалізація модерністського міфу завжди перебуває у площині ілюзорній, утопічній, а безнадійність, відсутність життєвих перспектив, як і амбівалентність, стають ознаками модерністської концепції героя.

У художній свідомості Хвильового переважає сприйняття світу як ірраціонального, недоступного для пізнання. Тому створене уявою, фантастичне, виключно умовне має таку ж, якщо не більшу, цінність, як і реальне. Розколотий світ стає світом фрагментів, свідомих і неусвідомлюваних цитат, культурних ремінісценцій.

Думки Хвильового щодо деяких проблем розвитку літератури і, зокрема, стильових її аспектів (а значить, і щодо власної творчості також) частково викладені ним у його памфлетах-маніфестах і листуванні. Ці думки далеко не завжди точні й науково бездоганні, але вони дають певний ключ до розуміння естетичної системи й естетичних пріоритетів письменника.

Як відомо, у памфлетах Хвильового, особливо першого етапу дискусії (1925 – початок 1926 року), йшлося про фундаментальні засади побутування мистецтва і літератури в нових умовах, здійснено спробу спрогнозувати їхній розвиток на майбутнє. Усі ці роздуми густо замішані на цитуванні різних марксистських і білямарксистських джерел, але якщо абстрагуватися від цього неминучого в ті часи антуражу, то стануть очевидними деякі важливі висновки, до яких приходить письменник. Мистецтво (Хвильовий, зрозуміло, підкреслює: пролетарське мистецтво) не повинно бути утилітарно-прикладним, справжнє мистецтво тільки те, яке здатне пізнати життя в художніх образах. Під таким пізнанням письменник розуміє не рабське копіювання дійсності, а творення її в тексті. Митець тільки тоді митець, коли прагне випере-

джати свій час, підносить читача до свого рівня, а не опускається в бажанні бути зрозумілим і доступним пересічності. Цей засадничий принцип, у свою чергу, неминуче вимагав справжньої новизни й у змісті, й у формі. Сам Хвильовий залишався вірним йому протягом усіх 20-х років. Скомплікований, мерехтливий образ, іносказання, асоціація, гротеск, натяк, інтертекстуальна переадресація, дозволяли письменникові “пізнати” життя значно предметніше й глибше.

У кількох листах до М. Зерова, а також у памфлеті “Україна чи Малоросія?”, який, на жаль, став відомим сучасному читачеві лише 1990 року, письменник вдається до терміну “модернізм”, об’єднуючи ним передусім митців і критиків, що активно виступили в літературі на початку ХХ сторіччя, зокрема М. Вороного, О. Кобилянську, М. Євшана, “молодомузівців”, тобто тих, кого вважає модерністами і сучасне літературознавство: “...я надаю представникам нашої модерністської Європи велике громадське значення” [6:862], – пише Хвильовий, підкреслюючи роль модерністів у наближенні України до Європи і називаючи це “психологічним навчанням”. Саме модерністи, на його думку, поривалися до “найвищих естетичних цінностей”, відкидаючи “сахаринно-народницькі засади”, “просвітянство”, проти якого так гаряче виступав він сам: “...основна установка нашого модернізму <...> була цілком правильною. Ставка була все-таки на “дійсну” Європу...” [6:581].

Інша річ, що письменник не завжди послідовно вживав цей термін. Поряд із “модернізмом” і “модерністами” у Хвильового фігурують “естетизм” і “естети”, причому деякі персональні оцінки “модерністів” далекі від схвальних. Проте навряд чи можна беззастережно погодитися з Г. Грабовичем, який вважає, що в полеміці Хвильового немає ствердження естетики як такої, що все зводиться до політичної функції літератури. На наш погляд, це не зовсім так. Безперечно, Хвильовий у своїх публікаціях політизований, оскільки його власний модерністський міф про “Рай на землі”, який він назвав “азіатським Ренесансом”, потребував певного соціологічного обґрунтування. Але це якась дивна, наскрізь естетизована соціологія: “Хіба “Молода муза”, культивуючи крайній індивідуалізм, не була етапом до символізму? Хіба останній не зіграв революційної ролі, виховавши в своїх рядах таку досить таки імпульсанти фігуру, як Олесь? <...> Чи, може, вона (“Молода муза” –Ю.Б.) була такою вже бездарною? <...> Так тоді відкіля ж взялися “Сонячні кларнети”, “Інтермеццо” і т.д.?” [6:580–581].

Ясно, що Хвильовому імпонувало в “модерністах” насамперед прагнення розірвати зачаро-

ване коло малоросійського мистецького провінціалізму. Реалізація цієї ідеї могла відбутися лише шляхом творення власних художніх зразків, умовою чого й було те порівняння “до найвищих естетичних цінностей”, яке Хвильовий побачив у модернізмі. Так що попри соціологічну риторику питання естетики в публіцистиці письменника постають цілком виразно. Але себе до модерністів письменник не зараховує, хоча в одному контексті із названими вище митцями згадує й свого сучасника футуриста М. Семенка, не обмежуючи, таким чином, модернізм, як могло спочатку здатися, виключно початком століття. Це можна пояснити кількома причинами, серед них і неусталеністю самого терміна, і його негативними конотаціями, які переважали в “радянизованій” суспільній свідомості 20-х років, і ментальною неготовністю Хвильового до самооцінок і рефлексій у контексті модерністських номінувань... Фактом залишається те, що для характеристики особливостей свого власного художнього світу письменник шукає інше визначення.

Так у систему релевантних для Хвильового понять увиходить “романтика вітаїзму”, саме той, на думку письменника, стиль, який найбільше відповідає “буремній добі горожанських воєн” і який сповідує він сам. Розглядаючи “пролетарське мистецтво” як новий етап у розвитку світової культури й цивілізації, названий ним “азіатським Ренесансом”, Хвильовий твердить, що етап цей буде досить тривалим у часі. Відповідно до “закону циклічності”, він матиме кілька періодів, серед яких у свій час прийде й період реалізму. Але зараз, коли відбувається процес становлення нової культурно-цивілізаційної якості, настає “доба романтизму”. Ця думка, судячи з усього, з’явилася у Хвильового давно. Принаймні у “Редакторів Карку”, задовго до памфлетів, у главі під промовистою назвою “Уривок з мого щоденника” оповідач заявляє: “Міркую про сучасну українську белетристику. Думаю так: іде доба романтизму. Хто цього не зрозуміє, багато втратить. Реалізм прийде, коли з робфаків вийдуть тисячі, натуралізм – коли конче запаскудимо життя” [5:151].

Отже, теперішнє – це час романтизму. Але що означає тут це слово? Що має на увазі письменник, коли оголошує себе “романтиком” у “Вступній новелі” чи “Арабесках”? Судячи з усього, Хвильовий не заглиблювався у теоретичні тонкощі романтизму як естетичної системи, хоча інтуїтивно відчував близькість до окремих її елементів. У кожному разі, такі естетичні ознаки романтизму, як суб’єктивне подолання матеріалу (слова), сміливе руйнування жанрового канону, протиставлення ідеалу і дій-

сності були помітними у його творах. Проте насамперед (і це основне!) “романтика” для Хвильового – метафоризований термін-образ, що означає тип, сказати б, соціально-естетичної поведінки митця у нових умовах. Це своєрідна психологічна категорія, яка має стимулювати дух неспокою, протесту, боротьби, активізовувати життєву енергію людської спільноти (звідси й уточнення: романтика вітаїзму). Основною функцією такої “романтики” – “будувати” суспільство, не давати йому заснути, розкривати внутрішні суперечності його і людини в ньому: “Наше гасло – вияви подвійність людини нашого часу, покажи своє справжнє “я” [2: 421].

Мовилося, таким чином, про дух опозиційності, нонконформізму, про право творчої особистості добиватися істини, навіть оголошуючи душевні виразки власного “я”. У пошуках зразка такого творчого духу, який він називає “психологічним чинником історії”, Хвильовий звертає свій погляд на Захід – “психологічну Європу”, побачивши там носіїв цієї креативної сили. Пізніше він роз’яснить свою думку: йшлося про класичний тип європейської людини, що перебуває “...в перманентній інтелектуальній, вольовій і т.д. динаміці” [6: 468] і прикладом якої може бути і імператор Август, і Вольтер, і Лютер, і Маркс, і навіть Ленін з Петром I. “Це – європейський інтелігент у найкращому розумінні цього слова. Це, коли хочете, – знайомий нам чорнокнижник із Вюртемберга, що показав нам грандіозну цивілізацію і відкрив перед нами безмежні перспективи. Це – доктор Фауст, коли розуміти його як допитливий людський дух” [6:468]. Таким чином, “романтика вітаїзму” стає виявом цього фаустівського духу неспокою, вічного прагнення до істини. До естетики романтизму як такої з її культом самотності й монологізмом чи апологією індивідуалізму й народності Хвильовий якщо й має дотичність, то дуже відносну.

Проте письменник продовжував у своїх текстах уперто говорити про “романтику”, “романтику вітаїзму”, “романтику революції”, “романтичні постаті”, “безґрунтовних романтиків” і “романтизм”. Причина такої любові до цих слів, на нашу думку, має своє пояснення. Йдеться про те, що в кінці XIX – першій третині XX сторіччя терміни “романтизм” і “неоромантизм” були досить популярними. Пізніше “неоромантизм” майже зникає з ужитку як літературознавча дефініція, але цікаво, що Хвильового багато критиків і дослідників називали саме “неоромантиком”, і то не лише в 20-і роки, але й у роки 90-і. Принаймні серед переліку стильо-

вих ознак письменника поряд з імпресіоністичними, експресіоністичними, символічними постійно фігурують і “неоромантичні”.

На наш погляд, значною мірою це пов'язано із тими самовизначеннями, що зустрічаються у текстах Хвильового, хоча для письменника “романтика вітаїзму” швидше була символом, за яким стояв “дух часу”, що про нього почали говорити ще з кінця XIX століття, вимагаючи від мистецтва переходу “від старого до нового – молодого, сучасного”. Оцей “дух часу” і дістав назву “неоромантизм”, сутнісні характеристики якого були дуже розмитими, нечіткими. Важливо, що саме у 20-і роки минулого сторіччя в Європі, передусім у Німеччині, загострився інтерес до неоромантизму завдяки поширенню ідей Ніцше, Г. Вельфліна, О. Вальцеля. Свого часу про “новоромантизм” писала Леся Українка. Деякі сучасні дослідники, зокрема М. Наєнко, слушно вважають, що неоромантизм (як засвідчила творчість самої Лесі Українки) ніс у собі ознаки модернізму [3:132]. Тому звернення Хвильового до “романтики вітаїзму” виглядає природним – письменник ішов у річищі загальної тенденції.

“Неоромантизм” виявляється, по суті, наочним “симптомом” оновлення картини світу (якраз це, певно, й мав на увазі Хвильовий, коли говорив про те, що “іде доба романтизму”). Той філософсько-естетичний зсув, який саме тоді відбувався, вимагав, на думку письменника, рішучої відмови від “класичного” побутописання (“я хочу творити по-новому”). “Некласичність” справді домінувала у його творах. Проте герой Хвильового, попри словесні декларації автора, так ніколи і не став людиною активної дії тієї бурхливої епохи, що відкрилася перед ним, чого, загалом, вимагав від героя “неоромантизм”. Навпаки, цей герой усе глибше занурювався у суперечності цієї епохи і розчаровувався у ній. “Романтика вітаїзму” (“неоромантизм”) на практиці, в естетичному, а не в теоретичному своєму варіанті, вилилася у типово модерністські інтенції, а в поезії – прямо перегукувалася з експресіонізмом.

Тут доречно звернути увагу на ще одну думку Хвильового з памфлету серії “Камо грядеши” (“Третього листа до літературної молоді”), яка дозволяє зрозуміти деякі суттєві риси модерністських пріоритетів письменника і стосується такого мистецького напрямку, як експресіонізм, зокрема німецький, проголошуваний предтечею великого “азіатського Ренесансу” [6:435]. Симпатії до експресіонізму не випадкові: як і не названий Хвильовим імпресіонізм, він став одним із складників його художньої палітри. Нарешті, ще одна деталь, яку маємо в памфлетах, здається важливою для розуміння стильових уподобань

письменника. Це, зокрема, твердження про “вічність” людських типів: “...Гамлети, Дон-Жуани чи то Тартюфи були в минулому, але вони є і в сучасному, були вони буржуазні, але вони є і пролетарські, можете їх уважати “вічними”, але вони будуть і “мінливі” [6:467].

Додамо також, що у листі до М. Зерова в жовтні 1925 року, викладаючи попередньо ці ідеї, що потім становитимуть основу циклу памфлетів “Думки проти течії” (розділ “Психологічна Європа”), Хвильовий передбачає можливе звинувачення у наданні пріоритетів етичному, а не класовому критерію і навіть наводить аргументи проти цих есентуальних закидів [6:859]. У самому ж памфлеті цього “захисного” місця немає. Хвильовий навіть не вважає за потрібне вибудувати оборонні редути там, де йдеться про речі для нього засадничо очевидні. Адже тут він говорить про мистецтво, а не про політику: на відміну від Леніна з Бабелем “Гамлети, Дон-Жуани, Тартюфи” – це художні типи. У цій тезі маємо основу однієї з корінних властивостей художнього світу Хвильового: його онтологічний, буттєвий характер.

Таким чином, у памфлетах і в листуванні наявні художні ідеї та системні ознаки, що наочно виявляються у творчості Хвильового. Хоча щодо самого себе він ніколи не вживав терміну “модерніст”, об'єктивно в художніх текстах письменника реалізована саме модерністська система.

Основу художнього світу Хвильового становить трагічне усвідомлення байдужості й бездушності, по суті, ворожості реальної дійсності людині, яка відчужується від неї. І справді, світ, у якому існують герої Хвильового, не тільки фрагментарний і калейдоскопічний. Він зрушений зі звичних підвалин соціальними катаклізмами, утратив стабільність, позбавлений внутрішньої логіки, дисгармонійний, абсурдний і жорстокий. Цей безжальний новий світ забрав у вчительки Наталії Миколаївни кохання і мету в житті, залишивши гібіти в духовній пустелі (“На глухій шляху”); познущався над Уляною і Б'янкою, вбивши обох, – одну фізично, другу духовно (“Сентиментальна історія”); влаштував апокаліптичне випробовування “я”, заманивши болотяними вогнями ілюзії в примарні безвісті “загірних комун” (“Я (Романтика)"); викинув на маргінеси мадам Фур'є з її нікому тепер не потрібним вселенським гуманізмом (“Лілюлі”).

Хвильовий – теоретик і публіцист – сам не приймає такого життя. Але він ніде, в жодному із своїх творів художньо не зміг протиставити цьому абсурдному світові іншу модель, яка могла б стати реальною альтернативою безглуздій дійсності. Усі такі есентуальні альтернативи по-

стають виключно як ілюзорні або пародійні. У “Повісті про санаторійну зону” зона сприймається як символ “нового” життя, зразкове у своїй механічній розміреності суспільство-норма. Альтернативою ж зоні фактично стає... ріка, у водах якої гинуть самогубці анарх і Хлоня, а також фантомні Сибір і Байкал, до яких так ніколи й не доїде сестра Катря. У “Сентиментальній історії” це ірреальна метафізична “даль”, у “Шляхетному гнізді” й “Арабесках” не менш ілюзорна й фантастична Україна. Не лише як ілюзія, але й як суцільна пародія фігурує альтернативна реальність у “Чумаківській комуні”. Уся ця вимріяна дійсність, яка нібито мала б відрізнитися від тієї, в якій існують герої Хвильового, насправді або примарна, тобто ніяка, або цілком абсурдна й безглузда.

На відміну від західних модерністів (Дж. Джойса чи Ф. Кафки), у творах яких такий світ поставав швидше як евентуальний, ніж реально існуючий, Хвильовий перебував у середині

нього, йому випало жити в цьому світі насправді. Тому його твори – дійсно приголомшливий філософсько-художній документ людського виміру “добі революції і реконструкції”. Власний міф Хвильового, зокрема теорія “азіатського Ренесансу”, розвінчувався самим автором. Пройшовши еволюцію від оптимістичної надії в новелі “Життя” до песимістичних і катастрофічних візій у “Сентиментальній історії”, Хвильовий зруйнував не лише сконструйований ним же універсальний історіософський і культурологічний проект, але й, фактично, виступив з позицій постмодерністської деструкції, коли під сумнів було поставлено модерністський міф про всевладність художника-творця.

Усе це змушує під новим кутом зору подивитися як на ідеологічні, так і на естетичні характеристики новел і повістей Хвильового. Адже, як відомо, судити митця можна лише за законами, ним же самим і створеним.

Література

1. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. Затонский. — Харьков, 2000.
2. Лейтес А. Десять років української літератури (1917–1927) : у 2 т. Т. II : Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури / А. Лейтес, М. Яшек. — Харків, 1928—1930.
3. Наєнко М. К. Романтичний епос : ефект романтизму і українська література / [2-е вид., зі змінами й доп.] / М. К. Наєнко. — К., 2000.
4. Потебня А. А. Из записок по теории словесности / А. А. Потебня. — Харьков, 1905.
5. Хвильовий М. Твори : у 2 т. / [упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майдаченка] / М. Хвильовий. — К., 1991. — Т. 1.
6. Хвильовий М. Твори : у 2 т. / [упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майдаченка] / М. Хвильовий. — К., 1991. — Т. 2.