

МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ: СТИЛІСТИЧНА НЕВПРАВНІСТЬ ЧИ ГРА СЛОВОМ?

Анотація. У статті розглядається новаторська роль М.Хвильового в літературному процесі ХХ століття. Зокрема, досліджуються деякі аспекти його модерністської прози як естетичної гри.

Ключові слова: модернізм, естетична гра, читач, умовність, перmutація, інтертекстуальність.

Resume. The article is devoted to the pioneering role of M. Hvylioviy in the literary process of XX century. Certain aspects of his modernistic prose as an aesthetic game are analyzed as well.

Key words: modernism, aesthetic game, reader, convention, permutation, intertextuality.

Упорядники й редактори, які нині готують нові видання творів Миколи Хвильового, неодмінно постають перед складною проблемою: як бути із численними орфографічними помилками, стилістичними огріхами, русизмами в його текстах? Що думатимуть сучасні читачі про провідного українського письменника 1920-х років, за О.Білецьким – „основоположника справжньої нової української прози”? Задля порятунку репутації Миколи Хвильового рука мимохіть так і потягнеться все виправити. Однак зупинімося: такий текст уже не буде авторським, він утратить „запах слова” Миколи Хвильового.

Першим, хто вжив це словосполучення як своєрідний код естетичної гри митця, був Юрій Шерех. У статті „Хвильовий без політики” він писав: “Хвильовий любив запах слова, вживаючи його улюбленого окреслення, *безумно*. Він заплітав слова в арабески й візерунки, розгортав їх у жалібні процесії і шиковав у танечні групи. Часом йому не вистачало українських слів, він хотів більших контрастів і п’янкіших букетів запахів – він удавався до французьких і російських слів. Мовознавці-пуристи сердилися на нього...” [7, 55]. Чи не перегукуються ці думки з Й.Гейзінгом, одним із авторів теорії мистецтва як гри, що писав: “Хто назве поезію, слідом за Полем Валері, грою, в якій граються словами й мовою, той насправді удасться не до метафори, а схопить точну, буквальну істину” [1, 152]?

Звернімо увагу, як Шереху вдалося вловити саму суть творення тексту Хвильовим і як це розвінчує упередженість усіх дослідників, що звинувачували його в незнанні української мови й антиукраїнстві. З цього приводу варто також згадати статтю мовознавця 1920-х років М.Сулими, який підкреслював, що саме неупорядкована мовна стихія Хвильового найточніше відбиває всю

суспільну атмосферу свого часу – її “зросійщеність” великих міст, наслідки боротьби проти української мови як “особливого наріччя” тощо. А постійне вживання ним народно-масових фразеологізмів свідчить про рефлексивно-індивідуальні, тобто вроджені риси мови письменника [5, 263-290]. Його мова справді “волохата”, різностильова, а від того пахуча й колоритна – текст грає, переливається різними семантичними нюансами, читач швидко й легко втягується в цю гру, зовсім не помічаючи мовних огріхів і, можливо, не розуміючи, про що йдеться.

Творчість М.Хвильового в цілому нагадує вільну, безпосередню гру дитини, що хаотично перебирає слова-іграшки, вишукуючи з-посеред них найяскравішу, а віднайшовши, уважно, зосереджено розглядає, кладе на розчищене місце і відразу ж з не меншим азартом продовжує шукати далі.

Перш ніж говорити про це, зупинімося на теоретичному питанні: наскільки закономірною є творчість як гра для модернізму 1920-х років?

Зауважмо, що вже ранній модернізм актуалізував відтиснуті реалізмом на задній план такі функції мистецтва, як гедоністична та естетична. Реципієнт ставав активним співучасником творення тексту – отже, виникла необхідність змушувати його думати, будити в ньому емоції та почуття, а також розігрувати, містифікувати. У результаті стає умовним сюжет, змінюється нарація, посилюється езотеричність, загадковість змісту, більше декорується ідея, зазнає деструкції жанр, реінтерпретується міф. Мистецтво в цілому стає насамперед “справою індивіда та його смаку”, його індивідуальною грою. Відповідно змінюються стимули і мета творчого процесу, створення тексту все частіше виконував психотерапевтичну функцію, хоча це й старанно

маскувалося. Заперечуючи сам принцип детермінованості, модернізм позбавляв митця серйозного ставлення до самої творчості. Отже, давав йому можливість звільнитися від усіх табу, штовхав на порушення традиції, врешті – допомагав у процесі творчого самовияву відчувати себе “вільним художником” і підсвідомо повернутися до індивідуальних первнів, до своєї “дитинної невинності”. Отже, для модернізму ігровий елемент є притаманний настільки ж, як і культ індивідуалізму, прагнення до універсалізму, ірраціональності, неоміфологізації тощо. А синкретичність і еkleктизм мистецтва 1920-х років лише сприяли посиленню ролі його ігрової функції.

У якому ж контексті відбувається ця модерністська гра зі словом Миколи Хвильового? Наскільки він був вільним митцем, адже найпершою умовою мистецької гри, за Й.Гейзінгом, є свобода?

У 1920-ті роки суспільно-мистецька атмосфера ще була відносно вільною від ідеологічних чи якихось інших табу. Рівень власної свободи міг визначитися самим митцем, який ще мав індивідуальний вибір. Однак існували й певні застороги, що блокували процес творчості. Хвильовий як лідер тогочасного літературного процесу не обтяжував себе посадами, вважався “вільним художником”. Щоправда, відчував власну велику відповідальність за українську літературу, мистецтво. Ця відповідальність була найбільшою спонукою його памфлетів, статей, виступів, вона ж і блокувала його свободу як митця. Микола Хвильовий розумів це й сам, зокрема, писав до М.Зерова: “Тепер про внутрішню свободу. Саме її і бракує мені. Поет безперечно є продукт свого часу, але поетом ще не можна назвати того, хто в полоні фейлетонної сучасності... Саме внутрішня свобода і є одно із моїх хворих місць. Ви добре помітили... Я розтріпаний. А розтріпаність тому, що надто вразливий. Ця-то вразливість і не дає мені добути “внутрішню свободу” [6, 841].

Прикметно, що художня творчість частково входила у “сферу необхідності” його памфлетів – як необхідності творити нову пролетарську літературу на принципово нових засадах. Це провокувало постійний власний пошук, тобто сам процес його творчості був заангажований ідеєю месійної функції, що теж блокувала внутрішню свободу вільного митця. Однак Хвильовий бачив себе на маргінесі літературного процесу (“Я завжди вважаю себе далеко слабшим хоч би за того ж Винниченка” [6, 873]). Ця невпевненість у собі переростала в комплекс неповноцінності (“Я в стані “чорного песимізму”. Друкувати другу книжку боюсь” [6, 847]; “...нового я нічого не дам – нема відповідного таланту. Словом, на моїй творчості треба поставити хрест” [6, 853]; “...знову рву папір, знову мучусь. Мабуть, раніш, як через 10 років, не випущу” [6, 867]), який, зокрема, відчутний у його листах до М.Зерова.

Усвідомлюючи свою невідворотну месійність у теоретичному дискурсі української літератури

1920-х років, Хвильовий не особливо покладався на власну художню практику, ставився до процесу творчості легко, навіть безвідповідально – як до гри, що дає насолоду автору й може захопити читача (“Ах, як радісно блукати невідомими чебрецевими шляхами!” [6, 144]). Це своє прагнення не стримував, бо короткочасне спілкування з мистецтвом, існування в ньому, як у відокремленому просторі, було необхідною частиною його справді вільного існування як творчої індивідуальності. Адже “гра не є “звичайне” чи “справжнє” життя. Це радше вихід із рамок справжнього життя в тимчасову сферу діяльності, де панують її власні закони” [1, 15].

Очевидно, Хвильовий це відчував, так само як і те, що ігрова сфера творчості – *вільне поле* пошуку нових форм, непередбачуваний процес (“Я не хочу бути зв’язаним. Я хочу творити по-новому. Все-таки новелу мою дочитайте – цікаво, до чого я прийду?” [6, 150]). Для нього творити по-новому означало насамперед пошук точного, сокового, живого слова, що не обмежене номінативною функцією, а кодує глибинний метафізичний зміст або й кілька змістів. Крім усього, це було тим підсвідомим прагненням естетства, притаманного ранньому модернізму, від якого модернізм 1920-х декларативно відгороджувався. Як пише Ю.Шерех, “Хвильовий любив запах слів, бо слова були для нього не ширмою від життя і не відбиткою життя... Вони були для нього частиною життя. Хвильовий безумно любив життя” [7, 55]. Тому можна припустити, що життя було для нього своєрідним театралізованим дійством, у якому він бачив себе активним гравцем. А художня творчість – приємна, захоплююча, з непередбачуваним кінцем гра, *творча гра як особлива життєдіяльність*, що створює особливий, радісний, піднесений стан душі, тобто є *виявом життєлюбства у слові й через слово*. Така вітаїстична позиція неминуче включає відчуття себе, пошуків своєї внутрішньої сутності. Адже Хвильовий був митцем ліричного, емоційного складу мислення, який не може й не хоче вгамувати свої пристрасті (емоційні, психологічні, політичні тощо). Поетичність його естетичної свідомості оптимально сприяла тому, що сам процес творчості реалізовувався ним як гра, бо лірика, в порівнянні з прозою, завжди перебуває в рамках „ігрової царини”.

Вроджена інтуїція М.Хвильового допомагала швидко схоплювати те, що ще визрівало в загальній суспільній свідомості, постійно перебувати в стані захопленого відкриття. Тому зазвичай він був лише першопрохідцем. Як пише І.Сенченко, “він був лише майстром початку. Почне, а закінчують уже інші” [4, 551]. Його проза, не обмежена жодними канонами жанру, ставала вільним полем мистецької гри-пошуку. Тому вона настроєво нецілісна, справді ніби “розхристана”, завжди відкрита для багатьох змістів.

Натхненне мрійництво, пошук виходу, розчарування, прозріння, бажання відійти в тінь і замкнутися в келії власного “я” – все це химерно,

хаотично переплелася, все ставало предметом гри з собою, пошуків себе, внутрішньою боротьбою з власними психологічними комплексами. Так, ступивши на шлях утопічного мрійництва (притаманного в цей час Г.Уелсу, Р.Роллану), дуже скоро зійшов із нього й не створив жодного утопічного твору. Навпаки, антиутопічні мотиви в нього тісно переплелися з ідеями “загірної комуни”, “романтикою вітаїзму”. Взагалі триада “мрія – дійсність – розчарування” у творчості Хвильового закодує три рівнозначні площини, на яких відбувається одночасна мистецька гра пафосом, іронією (сатирою), медитаційністю. Суб’єктивована й стилістично еkleктична проза М.Хвильового цілісна ігровою самодостатністю, вільним авторським самовиявом.

Найосновніший ігровий аспект прози Миколи Хвильового, який він вносить у літературу 1920-х і його підхоплюють митці-авангардисти (М.Йогансен, Ю.Яновський, Л.Скрипник, Г.Шкурупій), – це *гра з уявним читачем*.

Чи міг розраховувати будь-хто з тодішніх митців на реальне існування такого читача, з яким можна говорити нарівні, що став би співтворцем тексту? Ю.Шерех українську літературу 1920-х років слушно називає “непророслими зернятими”, наголошуючи, що вона існувала лише для студентства та невеликого гурту творчої інтелігенції, бо була доступна лише їм. Тому очевидно, що для Хвильового використання цього ігрового чинника – не “продумана стратегія”, як для постмодерністів, а більше умовний “відпочинок” із уявним співрозмовником, необхідним співгравцем, двійником реального читача. Він то звертається до нього, залучаючи до співтворчості (“Я боюсь, що ви мою новелу не дочитаєте до кінця. Ви в лабетах просвітянської літератури. І я поважаю. Та кожному свій час... І читач творець, не тільки я, не тільки ми – письменники. Я шукаю, і ви шукаєте” [6, 140]); то оголює секрети ігрових прийомів, містифікацій (“Маріє! Ти найвничаєш. Нічого подібного не було. Я тільки приніс тобі запах слова” [6, 304]; “І герої, і події, і пригоди, що їх зовсім не було...” [6, 317]). Так, містифікуючи, заплутуючи читача, автор непомітно стирає грань між дійсним і уявним, вигаданим, створює нову “умовно-метафізичну реальність”, що обмежена умовним часом і умовним простором (або “ігровим часом” та “ігровим простором”) – тобто текст стає в цілому умовним. Таким чином, “настає примирення між літературою і життям... Розрив між літературними і практичними дискурсами зникає, але не шляхом приписування літературі об’єктивної істини, а шляхом позбавлення істини всіх дискурсів. Настає примирення між фактами і цінностями: вони разом перетворюються на фікцію” [2, 61].

Відповідно цей *прийом пермутації* розширює горизонт гри зі словом на різних рівнях, “гри з різними системами цінностей”, як то можна спостерегти в новелах “Редактор Карк”, “Я

(Романтика)”, “Елегія”, “Арабески”, “Пудель”, “Лілюлі”, повісті “Санаторійна зона”.

Водночас традиція, від якої М.Хвильовий так декларативно намагається відступити, має свою об’єктивну неперервність. Постійно пам’ятаючи гасло свого літературного вчителя М.Зерова “До джерел!”, у художній практиці він використовує його по-своєму – на рівні *інтертекстуальної гри*, що займає в його творах велике (або основне) місце. Настільки велике, що сприяє прояву інтертекстуальності у модерністичній прозі 1920-х років як однієї з її типологічних ознак. Адже чимало текстів митця чи їх окремих фрагментів, що самі є інтертекстуальними, стають основою для нових інтертекстів як власних, так і чужих. Кілька прикладів: “Бараки, що за містом”, “Санаторійна зона” – “В епідемічному бараці” В.Підмогильного; “Свиня”, “Кімната ч.2” – “Іван Іванович”, “Я (Романтика)” – “Я (Елопея)” А.Белого – “Смерть” Б.Антоненка-Давидовича; “Арабески” – “Арабески” М.Гоголя, А.Белого; “Сентиментальна історія”, “Життя”, “Із Варинної біографії” – “Невеличка драма” В.Підмогильного – “Катерина” Т.Шевченка; “Елегія” – “Елегія” І.Дніпровського; “Синій листопад” – “Смерть” В.Підмогильного; “Лілюлі” – “Лілюлі” Р.Ролана; “Мати” – “Подвійне коло” Ю.Яновського.

Зауважмо, що в М.Хвильового можна знайти різні типи інтертекстуальності, серед яких превалюють співпричетна (цитати чи фрагменти з інших текстів) та гіпертекстуальна (реінтерпретація чи пародіювання іншого тексту, полеміка з ним). Остання спостерігається, скажімо, в етюді “Легенда”, де в різних аспектах переосмислюється відомий у слов’янському фольклорі трагічний сюжет про сміливого ватажка повстанців – у Хвильового це „молода красуня”, “горда, як сокіл”, перевдягнена у юнака Стеньку.

Хвильовий захоплюється і *культурологічною грою*: вводить багато імен митців минулого (Сковорода, Конан Дойль, Мікеланжело, Рабіндранат Тагор, М.Коцюбинський, Кіплінг, Леонтович, Уелс, Шевченко, Гоголь, Рафаель та ін.), назви їхніх творів, різноманітні цитати, літературні алюзії (“Задавалось, що тут нещодавно проїхав Чичиков” [6, 217]; “Вітер на арфі грав, як у книзі “Золотий гомін” [6, 198] тощо), переселяючи чужих героїв у свій текст (Пульхерія Іванівна та Афанасій Іванович з “Старосвітських поміщиків” М.Гоголя в етюд “На озера”), обігрує їх у новому часово-просторовому контексті, наділяючи новими змістами, кодами. Робиться це невимушено, більше асоціативно, алогічно. Таким чином, відбувається вільна авторська гра в умовному культурологічному просторі. Читач так само мимохіть втягується в неї, прагнучи розкодувати нові змісти імен, названих творів, цитат із них. Іноді автор сам захоплюється настільки, що відомі культурні сенси хаотично нанизує один на одного, перетасовує, заплутує – ігрове поле з багатьма новими змістами розширюється – створюється “солідний пласт гри в шаради, анаграми,

кросворди” (Л.Плющ). Наприклад, в оповіданні “Силуети” Хвильовий час від часу мовби звільняє місце в загальній нарації для своєрідного ліричного відступу, що насправді є ігровим жестом. Так обігруються образи, ритмічні засоби з “Слова о полку Ігоревім”: “І лине сторожкий клекіт по туманних шляхах. І співає боян вечірню молитву, і каже слово “о полку” людяності: за морями, за лісами, за широкими тривожними ланами лежать золоті піски, і блукають там отари здійснених бажань. І чути вже шум – то зграями линуть на захід. І кажуть з тоскою: “Чи скоро, горлице?” – І розбігаються мислі по дереву, по степах, далеко, за невідомість. Боян змовк...” [6, 194].

Важливим елементом гри з читачем є “відкритість” закінчення творів, що створює нове поле для роздумів – гра продовжується і після його спілкування з текстом, вона є невичерпною, безкінечною. Автор же так і залишається замаскованим, він ніколи не робить остаточного висновку, ніде не виявляє власне ставлення до зображуваного. Таким чином, текст має безкінечну перспективу нових і нових прочитань. Водночас цією “відкритістю перспективи” у ньому підсилюється мотив невідомості, недовершеності, загадковості, іманентно присутній у художній свідомості митця. Варто звернути увагу на організуючу роль нарації в такому модерністичному тексті – зазвичай, вона створює відповідний “грунт для гри” (наприклад, мінорний у “Синьому листопаді” чи іронічний у “Івані Івановичі”). Тон оповіді упродовж одного твору може змінюватися кілька разів, відповідно до того сенсу, який вкладається у мимовільну естетичну гру. Авторський голос, що час від часу чується в тексті, стирає межу між подією та оповіддю про неї, хоча сам автор маскує свою ймовірну участь у них.

Можна також говорити про гру Хвильового на рівні ідей, його мистецьку гру як орнаментування, учуднення тексту, про метафору кольору, гру лейтмотивом тощо.

У цілому Микола Хвильовий через ігрові аспекти художнього тексту “переоцінює всі вартості”, успішно втілюючи ніцшеанівський “принцип текстуальності”, що означає “заховування-проявлення смислів”. Художня реальність у нього умовна, придумана, сфантазована вільною авторською грою зі словом, фактом, ідеєю, врешті самим текстом, вона ніби “відкривається” заново. Активна роль автора, читача, підтекст, контекст, метафора, лейтмотив, семантика й символіка образу, інтертекстуальність – все це той інструментарій, за допомогою якого відбувається модерністське “проявлення слова”. Ця естетична гра М.Хвильового, що на тлі заполітизованого часу була актом цілком авангардним, знаменувала остаточний відхід української прози від “міметичного принципу образотворення”, започаткований раннім українським модернізмом, і розкрила “новий спосіб модерністського образотворення”. Та настроєва “розхристаність” його прози, її зовнішня стильова непорядкованість, на що Хвильовий нарікав у листах до М.Зерова, не лише мала суб’єктивно-психологічне підґрунтя, а й була ознакою відродження ігрового елемента в тодішній літературі – як *супутній кризовому часові ритуал, як спосіб творення нового, модерністського тексту, засіб самоздійснення, врешті як новий стилістичний прийом*. Це вносило в неї абсолютно новаційний сенс. Саме Микола Хвильовий, повернувши літературі загублену реалізмом ігрову функцію, справді створив і продемонстрував нову перспективу для української прози, яку вона тут же підхопила (М.Йогансен, Ю.Яновський та ін.), але через об’єктивні причини не розвинула в 1930-ті роки, згадавши про неї лише в „хімерній прозі”, що стала своєрідним перехідним містком до постмодернізму. І саме тому є досить точними давні слова О.Дорошкевича, що назвав Миколу Хвильового “правдивим реформатором, може навіть – революціонером” [3, 323].

Література

1. Гейзінга Й. Homo Ludens. – К.: Основи, 1994. – 250 с.
2. Graff G. Literature Against Itself. – Chicago, 1995. – 141 с.
3. Дорошкевич О. Микола Хвильовий // Дорошкевич О. Історія української літератури. – Харків: Книгоспілка, 1926. – 367 с.
4. Сенченко І. Нотатки про літературне життя 20-40-х років // Сенченко І. Оповідання, повісті, спогади. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 540 – 580.
5. Сулима М. Фразеологія Миколи Хвильового // Червоний шлях. – 1925. – № 1-2. – С. 263 – 290.
6. Хвильовий М. Листи до Миколи Зерова // Хвильовий М. Твори у двох томах. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 2. – С. 840 – 881.
7. Шерех Ю. Хвильовий без політики // Шерех Ю. Не для дітей. Літературно-критичні статті й есеї. – Нью-Йорк: Пролог, 1964. – С. 53 – 67.