

# ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 883.3.09

Олена Галета

## ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА ЮРІЯ МЕЖЕНКА (МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ: ПОЯВА *ІНШОГО*)

*У статті з'ясовуються особливості літературно-критичного діалогу Миколи Хвильового та Юрія Меженка, одного із Першо-читачів художніх творів українського письменника 1920-1930-х років.*

В українській літературній критиці Юрій Меженко був одним із Першо-читачів художніх творів М. Хвильового. Його рецензії, які з'являються відразу після виходу у 1923 році книжки "Сині етюди" (*Микола Хвильовий. Сині етюди.* - Харків: Д.В.У., 1923. - С. 194//Книга: журнал літератури, критики, бібліографії. - Х., 1923. - № 1. - С. 49; Творчість М. Хвильового//Шляхи мистецтва. - Х., 1923. - Ч. 5. - С. 55 - 59 (при посиланні на останню працю у дужках вказуватиметься лише сторінка)), започатковують розмову автора з читачем і критиком. У цьому діалозі двох творчих постатей, для яких спосіб мовлення був способом життя і шляхом пошуку істини, в яку вони вірили, але навряд чи сподівалися відкрити і присвоїти, бо, за зізнанням Меженка, "знайти й повірити - то значить спинитися і вмерти. Суть не в тому, щоб знайти, а щоб інтенсивно, уперто шукати" [1, 133], вперше зазвучали і вперше були почуті, тобто *осмислені*, ті проблеми, які бентежили Хвильового і які вчитувала і вчитувала епоха у його твори.

Розглядаючи ранню творчість Хвильового (збірки "Молодість", "Досвітні симфонії", "Сині етюди"), Меженко передовсім звертає увагу на дві іпостасі автора - поета і прозаїка: "Поет і новеліст. Подвійний, ріжний, але єдиний в своїй творчій логіці, неподільний і математично-послідовний" [2, 55]. Народження автора як *іншого* щодо себе попереднього і щодо зображуваного та сотворюваного ним світу - так можна означити словами той ракурс, у якому критик розглядає твори Хвильового.

Основна еволюційна лінія, котру накреслює перо Меженка у ранній творчості Хвильового, перетворюється на вектор, спрямований від лірики до епосу. Цей шлях, характерний, на думку критика, для загальної генези літературної творчості, Хвильовий проходить послідовно і незворотно: від лірики через поему (ліро-епічний жанр) та ритмізовану прозу (окремі новели із "Синіх етюдів" - "чистісінькі вірші") до власне прозової новелістики, яка, на думку дослідника, повинна привести автора до написання великих прозових по-

лотен. Формальна межа поміж поезією та прозою Хвильового не повністю відповідає розмежуванню поміж ліричним та епічним способами художнього мислення - "поетом він лишається і в своїх бездоганно прекрасних новелах" [2, 58]. Меженко акцентує увагу на появі етюдів як особливого перехідного жанру, який синтезує у собі елементи лірики та епосу. "А як він добре назвав "етюди". Це засіб, на якому вчать, ще невеличкі технічні моменти, що мають бути підготовленням до великої роботи вивчання" [2, 58]. На цю особливість вказували й пізніші дослідники творчості Хвильового. На думку С. Гординського, "він відкрив, що свій ліризм може висловлювати прозою та що та проза все-таки звучатиме ритмічним биттям потужних підземних джерел. Поет перестав писати поезії, але його проза стала понад усяку міру поетичною" [3, 281]. Спеціальну увагу цій проблемі приділяє М. Шкандій у статті "Про стиль ранньої прози М. Хвильового". Цей стиль дослідник визначає як орнаментальний і ліричний, у якому панують момент, запал і поетичність, на відміну від стилю пізніших прозових творів, яким властиві протилежні ознаки - час, заспокоєність і прозовість. Перевага специфічних образних та синтаксичних засобів, таких, наприклад, як заміна описів персоніфікаціями, використання окремих частин тексту як ліричних рефренів або для реалізації музичної функції лейтмотиву, згущення мови, ліричні інтерлюдії, "вдоволення бунтом проти логіки" спонукає дослідника зробити остаточний висновок: "Наш автор є в прозі більшим поетом, ніж у поезії" [4, 14].

Ю.Меженко відкидає також спрощений критерій розрізнення лірики та епосу як суб'єктивної та об'єктивної форми викладу, вважаючи його недостатнім. Усвідомлене відсторонення Хвильового-прозаїка від викладених фактів та подій не означає для Меженка авторової непричетності до описуваного. У його рецензіях прослідковується постійний діалектичний зв'язок поміж частиною і цілим: з одного боку, Хвильовий сам завжди залишається невід'ємною частиною то-

го матеріалу, на якому постає художній твір, а з іншого - створений ним художній світ є органічною частиною його самого: "Той, хто хоче знати революцію не в теорії і не в цифрах, а в житті, такою, якою вона була і в людській масі, обов'язково звернеться до "Синіх етюдів", бо вони є людські документи нашого часу запеклої боротьби великих змагань" [5, 49]. Революція (бо саме вона, на думку Меженка, є основною темою лірики та ранньої прози Хвильового) завжди постає як подія, значуща для особистісного буття. Б. Марков, досліджуючи проблему взаємодії індивідуального й загальнолюдського розуму та історії, стверджує, що остання може розгортатися як суб'єктивна або об'єктивна. Якщо "об'єктивна історія - це минулі події, а суб'єктивна - пам'ять, сказання, реконструкція того, як "було насправді" [6, 105], тобто як саме події переживалися та сприймалися через індивідуальний досвід, то прозу Хвильового можна вважати саме такою суб'єктивною історією. Хвильовий як поет і як прозаїк творить однаково особистісно, але перемога епічного способу художнього мислення свідчить про зростання усвідомленості своєї самості, *інакшості* - окремішності, але не відчуженості. Усе, що стає предметом естетичної думки і переживання Хвильового, залишається йому *близьким* - так, як можуть бути близькими і друг, і ворог. До кінця свого життя він збереже почуття відповідальності - і за себе, і за інших.

Перехід від лірики до епосу Меженко бачить передусім у заміні емоційно-екстатичних форм переживання понятійно-логічним осмисленням, що виражається зміною ритму, зникненням пафосу та появою аналізу й навіть скепсису. Якщо у ліриці суб'єкт і об'єкт нероздільно поєднані в акті становлення-переживання, який відбувається у певній точці у певний момент, то епічне мислення виникає разом із появою суб'єктно-об'єктних відносин та часопросторової диференціації художнього світу - за словами Меженка, "коли є час і психологічна змога" [2, 58]. Таке розуміння родових ознак художньої творчості наближає Меженка до поглядів О. Лосева, який поділяє мистецтва за ступенем оформленості на структуровані і не структуровані за допомогою людської думки, тобто на образні і не образні, або чисту музику ("музику" слід розуміти саме з огляду на означений критерій; не всі музичні твори є виявами "чистої музики", і навпаки) [7, 297-320; 8, 623-636]. При цьому саме для перших характерне суб'єктно-об'єктне протиставлення, тоді як "чистій музиці" притаманна (на гносеологічному рівні) нерозчленованість, співбуття суб'єкта і об'єкта; точніше - вони перебувають у моменті становлення, радше прагнення буття (окремішеного), аніж його наявності.

Ті тенденції прямування від лірики до епосу та форми їхнього вираження, які Меженко визначив на матеріалі ранньої творчості Хвильового, дослідники прослідковували й у пізнішій його прозі. Так, рецензуючи збірку новел "Осінь", П. Христюк вказує на відстороненість автора від дійсності, на його схильність уже не стільки до переживання, скільки до

студіювання. Хвильовий постає для критика передусім як "вдумливий та пильний обсерватор" [9, 256], який насамперед аналізує дійсність: як ті життєві факти, котрі слугують матеріалом для написання твору, так і саму літературну форму. М. Зеров розглядає ранню творчість Хвильового (правда, трьома роками пізніше від появи розвідок Меженка) як "мистецтво переходової доби", що йде шляхом від "геройко-життєрадісної романтики юности" до "тверезого реалізму дозрілого віку" [10, 153].

Виникнення лірики як феномена, винесеного поза звичні рамки часових та просторових координат, споріднює її із так званою "ситуацією переходу", в якій розривається усталений еволюційний зв'язок поміж минулим і майбутнім, космос перетворюється на хаос і вимагає нового впорядкування через Логос. Юрій Меженко зараховує Хвильового до тих письменників, які були "цілковитим витвором революції", зауважуючи, що "революційність Хвильового не в тому, що він закликає до революційних вчинків, не в тому, що пише бойові агітки /.../. Революційність він відчув як прихід нового світогляду, як прихід нового бога - людської сили" [2, 55 - 56]. Перш ніж починати розмову про Хвильового як лірика та епіка, Меженко перший розділ своєї статті присвячує проблемі якісної зміни української літературної традиції у другому десятилітті ХХ століття - "революції" "старого поета" і появи "нового", справжньої "дитини життя", зорієнтовані на сучасність та реальність: "Цей новий поет не теоретична постать, не риторична фігура, а реальна людина" [2, 55] з тверезим розумом, незрушною волею і величним розмахом думки, яка приходить шукати-втілювати "нечувану по сміливості й красі мету земного життя" [2, 55].

За В. Топоровим, творення культури починається із продукування свідомістю ідей, а відтак - появи речей як своєрідної їхньої проєкції. Звичайно, йдеться не про онтологічну появу певних феноменів - мається на увазі існування речей як явищ, здатних існувати не лише "для себе", але й "для інших", або для іншого як філософської категорії, здатних, отже, вступати у певну комунікацію - творити культуру як певне дискурсивне поле. Таким чином відбувається організація світу, в якому перебуває сама творча свідомість, перетворення його з хаосу на певну просторово-часову впорядкованість: "Творення речей - хронологічно остання хвиля космогенезу та антропогенезу, етап творення, який актуально розгортається. Людина не тільки бачить і переживає його, але й, знаходячись всередині цього етапу, свідчить про нього тим, що виступає як деміург /.../, як *homo faber*" [11, 8].

Хвильовий свідомо змагає до перемоги речей. Якщо у поезії ще бачимо статистичну перевагу властивості над річчю, то у прозі річ перемагає остаточно. На диво перегукуючись із Франком ("Із секретів поетичної творчості"), Меженко зауважує: "Хвильовий прийняв світ таким, як це показали п'ять його змислів: зір, чуття, смак, нюх, дотик. Є ще шосте - емоціональність. Але це у нього так. Від старих традицій" [2, 56].

Доречно зауважити, що зменшення значення емоційності у Хвильового, яке Меженко вважає назагал позитивним явищем, все ж таки не означає виключної орієнтації лише на раціональні форми досягнення дійсності. Так, критик наголошує на тому, що Хвильовий уміє промовляти до серця, і при цьому протиставляє серце інстинктові, тобто, по-перше, вказує на серце як філософсько-психологічну категорію, за допомогою якої визначає відмінність поміж людиною і твариною, та, по-друге, розглядає діяльність серця як індивідуальний вияв свідомості. У бібліографічній замітці про "Сині етюди", ведучи мову про світогляд, Меженко виділяє такі його складові, як душа, серце і розум. Таким чином, його уявлення про серце перебувають у руслі філософії серця, яка розвивалася у християнській філософській традиції ще з часів Київської Русі, а найповніше була викладена у працях Г. Сковороди та П. Юркевича. Так, П. Юркевич розглядає серце як "осереддя всього тілесного й духовного життя людини, як найістотніший орган і шонайближче містилице всіх сил, функцій, рухів, бажань, почувань і думок людини з усіма їхніми напрямками й відтінками" [12,73]. Розглядаючи роль серця у тілесному, душевному та духовному житті, Юркевич, спираючись на слова Біблії, стверджує: "Позаяк слово є явлення або вираження думки, то й воно виходить із серця" [13, 75]. Для Меженка промовляти до серця означає говорити про індивідуальне, знаходячи "слова і образи для того, щоб зворушувати індивідуальності інші" [2,57].

П. Юркевич поряд із мовленням розглядає також мислення, називаючи його розмовою душі зі собою, внутрішньою розмовою у своєму серці. Серед загальної проблематики взаємозв'язку та взаєморозбіжності мовлення і мислення, мовлення зовнішнього та внутрішнього у сфері естетичній постає проблема внутрішньої та зовнішньої художньої комунікації. Її виникнення безпосередньо пов'язане зі ступенем "оречевлення" художнього мислення. Перевага речовості художнього образу (орієнтація на п'ять основних органів сприйняття) визначає не тільки сам спосіб сприймання, але й характер інформації, яка виділяється серед шуму, спосіб вірізнення фігури на фоні. Зорієнтованість на сприйняття речей означає усвідомлення власного тіла, яке є межею між зовнішнім і внутрішнім: поряд із відчуженням себе-у-собі виникає та утверджується усвідомлення себе-у-світі. Ю. Лотман розрізняє у словесній творчості два основні види художньої комунікації, які можна описати схемами Я - Він та Я - Я, зазначаючи при тому, що у другому випадку мова йде не про реалізацію мнемонічної функції (тобто такої, коли інформація переміщується у часі, на відміну від переміщення інформації у просторі під час комунікації Я - Він), а про ті випадки, коли людина не звертається до себе самої з метою запам'ятовування певних даних, а "внутрішньо перебудовує свою сутність" [13, 26]. При передаванні інформації каналом Я - Я відбувається, за Лотманом, якісна трансформація інформації, яка "приводить до перебудови самого цього "Я" [13, 26]. Меженко,

аналізуючи поезію Хвильового, називає її свідченням революції в індивіді. Критик розглядає його поезію не тільки як спонуку до внутрішньої зміни читача чи показ внутрішньої зміни ліричного героя, але і як з'явлення такої зміни у собі самому - йдеться не стільки про життєву біографію Хвильового, скільки про ліричний образ Хвильового-автора. Якщо скористатися терміном, введеним у філософський та літературознавчий обіг К. Ясперсом, то такий спосіб мовлення можна назвати екзистенційною комунікацією. За визначенням К. Ясперса, "вона відбувається між двома особистостями, які не репрезентують собою чогось або когось іншого" [14, 138-139]. Для означення другого типу комунікації-того, учасником якого є *інший*, - Р. Зимовець пропонує термін "інституційна комунікація" [15,42], зазначаючи при цьому, що екзистенційна комунікація у чистому вигляді навряд чи можлива, адже будь-яка комунікація передбачає використання мови, а мовне опосередкування завжди спрямоване на типізацію індивідуально значущого досвіду.

За Ю. Лотманом, залежно від наближення художнього тексту до тієї чи іншої комунікаційної схеми передавання інформації сприймається як "вірші" (лірика) або "проза" (епос) (тут варто також вказати на спорідненість лірики та міфологічної свідомості, якій властива тенденція перетворення міфу на суто синтагматичний, асемантичний текст, який стає вже не стільки повідомленням, скільки схемою організації повідомлення, що мав на увазі К. Леві-Строс, кажучи про його музичну природу, - а суть автокомунікації полягає саме у перекодуванні (способі організації) інформації, а не у її якісній новизні). Характерною синтаксичною ознакою автокомунікації Лотман вважає тенденцію до ізоритмічності, яка набуває функції організатора неупорядкованих асоціацій і таким чином перебудовує ту особистість, яка включена у процес автокомунікації. Якщо, на думку дослідника, у побудові природних мов ритм не є окремим структурним рівнем, то в художній творчості, яка коливається поміж системами Я - Він та Я - Я, "ритм підноситься до рівня значень, а значення складаються у ритм". Формально це виражається утворенням ритмічних рядів, повторів, додаткових впорядкованостей, кількість яких зростає з наближенням до осі Я - Я. Меженко, аналізуючи поетичні твори Хвильового, окремо зупиняється на розгляді такої його особливості, як повторення речень та інших частин тексту із повним або частковим збереженням порядку слів, що вважає важливим структурним чинником його ранньої творчості, поява якого спричинена не загальним "духом доби", а індивідуальними властивостями Хвильового-поета, які, однак, "в минулому, в недавньому, але в віджитому" [2, 57], і Хвильовий-прозаїк приходиться до читача з якісно іншою творчою психологією, з іншим ставленням і розумінням світу. М. Гіршман безпосередньо пов'язує ритмічну організацію художнього твору із його родовою належністю. При цьому ритмічна організація поезії виступає єдиною можливою формою

втілення специфічних часових характеристик лірики, а саме так званого перцептивного часу, який принципово відрізняється від реального та концептуального і є своєрідним способом буття Я, яке "зосереджує в собі світ", - перцептивний час завдяки ритмові "напружено виділяється і утворює себе як всезагальний закон поетичної художньої організації, тим самим час "Я", завершуючись у собі самому, прямо і безпосередньо прилучається до позачасового буття" [16, 26-27]. Таким чином виявляє себе зв'язок двох родових властивостей лірики, про які уже йшлося, - невключеності Я у суб'єктно-об'єктні відносини та відсутності звичних часопросторових координат у ліричному тексті.

Окрім лотманівської автокомунікації, яка є свідченням переваги ліричного художнього мислення і яку можна розглядати як діалектичний спосіб становлення "нетотожної самототожності", Меженко фіксує у творчості Хвильового ще один спосіб розмови із собою - з собою *іншим*. Йдеться про "внутрішнього Іншого", який постає уже не гарантом гармонійного саморозвитку, а, навпаки, свідчить про внутрішню суперечність, дисонанс всередині самого Я. Замість послідовної зміни Я у часі з'являється одночасова конфронтація у внутрішньому просторі особистості. М. Семенов називає таку ситуацію "розривом комунікації": "Я" з жахом виявляє структуру "Іншого" не зовні, не предстоящого ззовні, а в собі самому, тобто виявляє "розрив" всередині себе" [3, 181]. У рецензії в "Книзі" знаходимо таке зауваження з приводу "Синіх етюдів": "Хвильовий не винен у тому, що людська душа не завжди є такою, як того вимагає революція" [5, 49]. Саме із цього внутрішнього розламу постає книжка - як намагання його подолати і заповнити. Тема "зовнішнього Іншого" винесена окремо: послуговуючися визначеннями Хвильового і Меженка, її можна означити як тему "всефедеративного міщанства".

Внутрішній розлам Хвильового Меженко помітив у найперших його прозових творах. Свідченням про виникнення нетотожності особистості для Меженка слугує поява сумніву - і це саме тоді, коли у "Вступній новелі" Хвильовий проголошує своє натхненне кредо: "Я вірю в "загірну комуну" і вірю так божевільно, що можна вмерти" [17, 123]. І ще коротше: "Я-вірю!", - словесна формула, в якій напрошується знак рівності, знак абсолютної відповідності. Але перед автором і критиком постають питання, на які сучасність відповіді не дає. Хвильовий шукає тих випадків, у яких "не доберешся правди, де оцінка дуже легко може стати протестом проти вчинків, або проти психології, що на них спинається, довго і вдумливо шукає межі між міщанством і бунтарством" [2, 58 - 59]. Іншими словами, дійсність здатна руйнувати, розщеплювати як зовнішній, так і внутрішній світ особистості.

Хвильовий-поет "знає молитву і любить молитись" [2, 56]. Меженко говорить про молитву у поезії Хвильового як про літературну форму і як про спосіб настанови щодо світу. Його молитва - це молитва сили, молитва до того, "що має дати йому владу", "і молитесь

він як революціонер, не з похиленою головою, не прохаючи милості, а повним голосом, твердо висловлюючи свою волю" [2, 56]. У розумінні Меженка молитва постає як протилежність до агітки і плаката: "Згадайте: прокламації в "Поемі повстання моєї сестри" у нього перетворились у своєрідні молитви" [2, 56]. Якщо спробувати зробити узагальнення, то можна сказати, що в інтерпретації Меженка поетична творчість Хвильового позбувається ідеологізації слова і прямує до його сакралізації; слово - молитовне слово поезії - перетворюється на усвідомлену дію. Людина не тільки співпереживає, вона воліє - виявляє власну волю у процесі становлення нового світу. За Е. Левінасом, "свідомість дістається до кінця, до терміну, до даних, до світу. Пізнання - це інтенційність: дія і водіння" [18, 158]. Хвильовий як поет молиться свідомо і молиться свідомості з певністю своєї сили. Хвильовий-прозаїк, натомість, "уже не молиться. Пройшов час молитви" [2, 59]. Він - помовчує, бо все частіше перед ним постають "прояви зв'язаних традицій" [2, 59] (цікаво, що у даному випадку Меженко спеціально наголошує на визначенні "звірячі" і недоречності слова "буржуазні", - і тим самим відкидає класовий критерій, актуалізуючи проблему людини і людського; адже саме до людини, на його думку, звернені попередні молитви поета, саме вона творить світ, який, у свою чергу, очікує її остаточного приходу). Зникає колишня певність своєї сили і переконаність у своїй правоті. Сумнів і скепсис приходять на зміну "пафосові життєствердження". Як вважає С. Павличко, "божевільна віра" Хвильового, яка мала б стати основою для його романтики вітаїзму, поставала з необхідності "перемогти її ж таки трагізм і розчарування", а сама "божевільна віра" означає "надмірність аж до абсурду" [19, 269]. За словами Меженка, Хвильовому-прозаїкові боляче від того, що він бачить довкола себе. Але він не осуджує, а тільки обсервує. Особистісна свідомість потрапляє у кризову ситуацію: зникає чітка межа між добром і злом, між своїм і чужим. Відбувається експансія зовнішнього у внутрішній світ особистості, і саме на його території розгортається справжня драма. Як стверджує Ю. Давидов, "людина - це єдина тілесно-природна істота, якій постійно доводиться відтворювати - у собі самій! - цілісність універсуму, - так що потяг до універсальності перетворюється тут на особистісно пережите та глибоко усвідомлене устремління" [20, 55]. Меженко звертає увагу на це устремління у ранній творчості Хвильового, називаючи його потягом до гармонії. Хвильовий любить гармонію, шукає гармонії, і навіть саму лексему використовує досить часто: "У нього всесвіт гармонійний, людський дух - гармонія, людина - то найвища гармонія" [2, 57].

У попередній боротьбі емоції і речі Хвильовий став на сторону речей, а, за словами Е. Левінаса, "джерело всіляких насильств, різноманітних, згідно з різними способами буття, - життя тих, хто живе, існування людей, реальність речей /.../, матерія речей, важка матерія" [18, 2]. Левінас, обираючи для себе за основу

філософування етику, відмовляється від речі на користь процесу, події, пригоди. Хвильовий же, якщо йти за міркуваннями Левінаса, *при-речений* зіткнутися із річчю: серед його нових кумирів - свідомість, яку він зрозумів насамперед як інтелектуальну, пізнавальну діяльність людського розуму, а саме вона, за Левінасом, власне, й прагне "дістатися до речей", до яких "можна доторкнутися рукою" [18, 158]. В. Юринець, розвиваючи думку Меженка про речевість як особливість творчості Хвильового, називає його першим великим майстром в українській літературі, якому вдалося розкрити ідею самовідчуження (внутрішнього Іншого), що він пов'язує із оречевленням внутрішнього світу особистості: "Рух людських взаємовідношень уявляється як рух речей, /.../ всі внутрішні імпульси оречевлюються й стають для самих героїв чимось чужим і потойбічним" [21, 261]. Перемога речі, тілесних відчуттів загрожує перемогою матеріального над духовним, цивілізації над культурою. Саме це Меженко констатував і виступав супроти такої культурної орієнтації у статті "Творчість індивідуума і колектив": "Матеріальна культура (ми кажемо не про матеріальний добробут, а про самий потяг, про той принцип, який ставить собі зараз людність /.../) зараз остільки заповонила психологію митця, що самі абстрактні форми мистецтва, як поезія і особливо музика, вже засмічуються машинністю і фабричністю" [22, 78]. Хвильовий, як вказує Меженко, проголошує техніку однією із своїх натхненниць. Саме техніку, "електричний вік" вважає письменник найвищим досягненням людського інтелекту. У цій констатації вже можна прочитати майбутню загрозу: машина стає не просто засобом, вона перетворюється на цінність. Іще Декарт звернув увагу на появу так званої соціальної фізики, а А. Сміт розробив теорію, згідно з якою суспільство розглядається як замкнена саморегульована система, котра, за Б. Марковим, "працює в автономному режимі без втручання Бога і тому цілком впевнено порівнюється з машиною" [6, 42]. Людина змушена улягати загальнообов'язковим зовнішнім законам, виконувати роль "гвинтика". "Друга природа", позначена печаттю людського духу, загрожує перетворитися на взірць, "за образом і подобою" якого твориться нова людина. Як не парадоксально, але до таких наслідків може призвести надмірний індивідуалізм, поєднаний із раціоналізмом, тобто орієнтація на необмежені можливості людського розуму. На думку Маркова, безоглядне покладання на свої інтелектуальні зусилля перетворює пізнання істини на універсальну процедуру, яка витісняє будь-які інші здібності духу. Отже, істина стає раз і назавжди відкритою і загальноприйнятною, супроти чого застерігав Меженко і чого намагався уникати в художній творчості М. Хвильовий. Сформульована і ратифікована істина перетворюється на мертву догму, породжує поняття норми і патології, які стають репресивними знаряддями загалу (або панівної ідеології, яка нав'язується заголові) щодо особистості.

Проблема *іншого*, внутрішнього і зовнішнього, породжує проблему соборного ми. Безпосередньо це питання Меженко ставить перед собою у статті "Питання літературної критики в часі класового перевороту", але розглядає його значною мірою у термінах "класової ідеології". Попри те, він стверджує прихід нового типу суб'єктивності, який, з одного боку, відкидає абсолютний індивідуалізм, відірваний від "життя і маси", а з другого - виступає проти "приступної і зрозумілої для пролетаря" [23, 22] книжки як остаточної мети літератури. Нова суб'єктивність, як вважає Меженко, покликана виражати "стихийно-творче *ми*". Однак із завершенням перехідного, революційного етапу настає тривалий процес повсякденного існування, у якому стихію опановує розум, а індивідуальні межі проступають і окреслюються чіткіше. За таких умов проблема соборного *ми* вирішується дещо іншим способом: Хвильовий як письменник і Меженко як літературознавець говорять не про одиницю і не про масу - вони говорять про *кожного*, про те, що є значущим для *кожного особисто*. У людині, яка для Хвильового репрезентується через "засмажене обличчя", бачить Меженко основну цінність і головного героя його поезії: "Да не будуть тобі бозі друзі" [2,58]. Однак місце і роль людини у художньому світі Хвильового змінюється: з переходом від поезії до прози зникає пафос. Творець і полум'яний борець, готовий віддати себе у жертву заради омріяного "завтра", перетворюється на робітника. "Завтра" перетворюється на "сьогодні" і вимагає не стільки натхнення, скільки впертої і тяжкої буденної праці. Людина не просто змінює тип життя і мислення, вона змушена також улягати тим вимогам, які диктують їй зовнішні умови: "Це ж так ясно: "Поема повстання моєї сестри" вже скінчена. Сестра зараз працює в жінвідділі, а той робітник, що натхненно прорік: "Аз есмь робітник", /.../- він зараз ходить в непоганому френчику і працює в повітпарткомі", і Хвильовий бачить, як "намул мішанства намагається покрити протестантську психіку" [2,58]. За рецензіями Меженка, на прикладі творчості Хвильового можна прослідкувати відображення загальної тенденції "змаління" ролі людини у світі. У поезії Хвильовий молиться людині як "новому богові", молиться синій блузі і "засмаженому обличчю"; ліричний герой приходив до критика і читача справді як героїчна постать. Але вже в "Синіх етюдях" "*великих, але непомітних в своїй величі* (курсив мій - О. Г.) він помітив, побачив, відчув і показав" [5,49].

У Хвильового-прозаїка "інша психологія, інший підхід до світу" [2, 58]. Лірик зумів охопити "революцію в цілому" - "Хвильовий-поет відчув революцію ззовні, він охопив її світогляд в цілому і поетичною силою дав її загальні форми, ідеї, вказав шлях, яким вона проступала" [2, 58], і при цьому "умів бути інтимним" [2, 57]. За словами Меженка, життя як певного укладу в той час іще не було. Хвильовий народжує у собі людину, внутрішню людину, яка прийде по діамантовій росі, і разом із її народженням розгортається процес становлення світу, який перебуває в її очікуванні. Немає мину-

лого і немає майбутнього, точніше, вони є, але десь незмірно далеко. З винятковою пильністю аналізуючи синтаксичні та пунктуаційні особливості поезії Хвильового, Меженко звертає увагу на особливу семантичну значущість окремих розділових знаків. Дотримуючись переконання, що "поетична логіка будується не побутовим синтаксисом" [2, 58], дослідник підкреслює принципове значення трикрапки на початку речення, що порівняно часто трапляється у поетичних творах Хвильового: "Він починає трьома крапками, щоб підкреслити, що початок не ухоплено, що він зайвий" [2, 58].

Хвильовий-прозаїк відчуває й усвідомлює свою відрубність від світу - "підглядає у вікно, підслухує під дверима життя" [2, 58]. Поява *іншого* у зовнішньому світі викликає зацікавленість та жагу пізнання, і Хвильовий-новеліст проголошує своїм кумиром людську свідомість, діяльність людського інтелекту. Нова свідомість приходить - і автор досягає Іншого у собі:

1. Меженко Ю. Читаючи "Ранню осінь": Суб'єктивні нотатки аматора поезії//Сучасність. - Мюнхен, 1978. - № 7 - 8.
2. Меженко Ю. Творчість М.Хвильового // Шляхи мистецтва. - Х., 1923. - Ч. 5.
3. Гординський С. Поезія Миколи Хвильового//Хвильовий М. Твори: У 5-й т. - Нью-Йорк - Балтімор - Торонто: Укр. В-во "Смолооскип" ім. В. Симоненка, 1982. - Т. 3.
4. Шкандій М. Про стиль ранньої прози М. Хвильового//Хвильовий М. Твори: У 5-й т. - Нью-Йорк - Балтімор - Торонто: Укр. В-во "Смолооскип" ім. В. Симоненка, 1980. - Т. 2.
5. Меженко Ю. Микола Хвильовий. Сині етюди. - Харків: Д.В.У., 1922, - С. 194//Книга: журнал літератури, критики, бібліографії. - Х., 1923. - № 1.
6. Марков Б. В. Храм и рынок. Человек в пространстве культуры. - СПб.: Алетейя, 1999.
7. Лосев А. Ф. Стрoение художественного мироощущения // Лосев Л. Форма. Стиль. Выражение. - М.: Мысль, 1995.
8. Два мироощущения//Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. - М.: Мысль, 1995.
9. Христюк П. Соціальні мотиви в творчості М. Хвильового: 3 приводу збірки нових етюдів М. Хвильового: "Осінь"//Червоний шлях. - Х., 1924. - № 4 - 5,
10. Зеров М. Наші літературознавці і полемісти//Червоний шлях. - Х., 1926. - № 4.
- И. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. - М.: Изд. группа "Прогресс" - "Культура", 1995.
12. Юркевич П. Серце та його значення у духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого//Юркевич П. Вибране. - К.: В-во гуманітарної л-ри "Абрис", 1993.

" Вже не летимо як куля, навіть не біжимо, а твердо, хоч і швидко, ступаємо повною ногою. Вже не галасуємо, не б'ємо на гвалт - а солідно і авторитетно говоримо" [2, 58]. Але замість внутрішньої гармонії з'являється відчуження, той трагічний розлам, задля заповнення якого постане ще не один твір, однак і того буде замало. Слово, яке з революційним пафосом змагало до творення нового світу, виявиться неспроможним залатати його чорні діри. Вони вимагають більшого - жертви словом. Меженко через кілька років назавжди буде вимушений замовкнути як літературознавець, Хвильовий обере для себе інший шлях - мовчання онтологічне, яке стане безкомпромісною відповіддю на запитання, що хвилювали письменника і критика у 1923 році: "Чи то та сама свідомість, яку оспівував, якій молився Хвильовий? Чи прийшла та сама людина, яка йшла по діамантовій росі?" [2,58].

13. Лотман Ю. Автокомунікація: "Я" и "Другой" как адресаты // Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: Человек - Текст - Семіосфера - История. - М.: "Языки русской культуры", 1999.
14. Ясперс К. Комунікація//Ситниченко Л. Першоджерела комунікативної філософії. - К., 1996.
15. Зимовец Р. В. Парадокс экзистенциальной коммуникации // От Я к Другому: Проблемы социальной онтологии в постклассической философии. - Мн.: ПроPILEI, 1998.
16. Гриман М. М. Ритм і родова природа літературного твору / / Теорія родів і жанрів художньої літератури: Тези доповідей республіканської наукової конференції 20 - 22 листопада 1975 року. - Одеса, 6. в., 1975.
17. Семенов Н. С. Я, Другой и Жертва//От Я к Другому: Проблемы социальной онтологии в постклассической философии. - МН.: ПроPILEI, 1998.
18. Левінас Е. Між нами: Дослідження. Думки-про-іншого. - К.: Дух і Літера: За друга, 1999.
19. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. - Вид. 2-е, перероблене і доповнене. - К.: Либідь, 1999.
20. Давидов Ю. Культура - природа - традиція//Традиція в історії культури. - М.: Наука, 1978.
21. Юринець В. Хвильовий як прозаїк//Червоний шлях. - Х., 1927.- № 1.
22. Меженко-Іванів Ю. Творчість індивідуума і колектив//Музагет. - К., 1919. - № 1 - 3.
23. Меженко Ю. Питання літературної критики в часі класового перевороту//Пролетарська освіта. - К., 1921. - № 3 - 4.

Olena Haleta

## THE LITERARY CRITIQUE BY YURI MEZHENKO ( MYKOLA KHVYLOVY: APPEARANCE OF OTHER)

*In the article the peculiarities of literary-critical dialogue between Mykola Khvylovy and Yuri Mezhenko, one of the first-readers of works written by the Ukrainian writer in 1920-1930-th, are elucidated.*