

УДК 883.3.09-32

Олена Муслієнко

"ВСТУПНА НОВЕЛА" МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО: ВАРІАНТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ КОДІВ

У статті пропонується варіант прочитання "Вступної новели" М. Хвильового як тексту-коду, що забезпечує сприйняття творчості письменника як декларованої моделі існування в абсурдному світі.

Якщо погодитись із тим, що Хвильовий, керуючись "принципом детектива", вклав "у сам шифр ... ключі дешифрування ...своєї творчості", та ще й "дублює ключі-дешифратори в різних кодових системах" [13, 145], то останній абзац "Вступної новели"(1927) може виявитись варіантом подібного тексту-коду. Початок та кінець фрагмента новели, обрамленого екзальтичним поєднанням життя і смерті, позначені закликами: "Драстуй, Юліане Шпол! Драстуй, запашне життя!" [16, 35]. У центр фрагмента винесена надзвичайно важлива для митця емоція: "Завтра піду на могилу комунара, автора "Ударів молота і серця." Я понесу йому пучок синьооких фіалок і там згадаю про свою загадкову смерть" [16, 35]. А ключем для "допитливого читача" може бути написана М. Хвильовим у тому ж 1927 році передмова до збірки Василя Еллана [15].

М.Хвильовий починає статтю про поета [15] актуалізацією виключного значення називання - псевдоніма для митця. На грі та зіставленні різних образів поета, що ховається за певними іменами (Вас. Еллан, Вал. Проноза, Блакитний) ґрунтується розвідка ангажованого у проблему колеги. Кожне ім'я - псевдонім відповідає особливостям світовідчуження поета у той чи той період. Особисту проблему називання Микола Фітільов вирішує аналогічно: із низки псевдо, що він ними користувався (Дядько Микола, М. Псьол, М. Заноза, М. Тростянецький), письменник обирає те, що найбільш відповідає внутрішній суті та життєвій позиції - Хвильовий (від хвилина, мить, хвиля, хвилювати). "Енергетичну сутність імені" (Лосев) відчували сучасники: "... Істинно Хвильовий. Сам хвилюється і нас усіх п'янить і непокоїть, дратує, знесилює, і полонить. Аскет і фанатик, жорстокий до себе і до інших, хворобливо вражливий і гордий, недоторканий і суворий, а часом - ніжний і сором'язливий, химерний характерник,

залюблений у слово, у форму, мрійник." [9,526]. Подібна гра іменами традиційна у колі митців, перейнятих відчуттям неможливості "прямої розмови про дійсність" і, відповідно, здатних виражати себе "тут і тепер" в якості власного "я" [14,124]. Заміщення однієї людини іншою фіксується в імені. У такий спосіб події у тексті відокремлюються від індивідуальної психології і утримуються в якості "індивідуальної екзистенційної форми" [14, 124]. Так гра іменами відображає світоглядну позицію Хармса, організовану відчуттям "я - світ, але світ не я" [7,230]. Йдеться про затіяну самим автором гру перестановок і означає те, що він у даному разі не присутній у тексті, його "заступає" інша персона. Заміщення реального авторського "я" ідеально можливим Іншим стає стратегією Кіркегора. За такої умови псевдонім стає "не ім'ям якоїсь антропоморфної істоти, а радше іменем певної події" [14,92].

М.Хвильовий у статті "Вас. Еллан" підкреслює в особі та творчості поета те, що могло б характеризувати і його самого: Еллан "був "нескінчений малюнок", що "горить червоним одсвітом пожеж" [15, 335], "він був ліриком своєї епохи... він мав талант відчувати запах свого часу, виливати його в певні поетичні образи й тим передавати іншим" [16,332]. Для Хвильового, що любив " запах слів", вони були для нього "не ширмою від життя і не відбитком життя, як учить офіційна марксистська філософія. Вони були для нього частиною життя" [17,58]. Вже у 1928 році з боєм пише М. Куліш у листі до А. Л.юбченка від 10. IX. 28: "Оце уночі верталися з Григоровичем з полювання, ждали поїзда на півстанку, так Григорович між іншим сказав , що "беруть літа своє, не так уже пахне життя, як пахло воно п'ять, навіть три роки назад" Мені страшенно стало жаль чогось. І Григоровича стало жаль... на полустанку (а він його оспівав у своїх синіх етюдах, пам'ятаєш?) [10, 209].

Модальність дослідження акцентує відчуття глибокої спорідненості творчих амбіцій поетів: Елланові герої "бачать думи і настрої свого оточення й, нарешті, бачать себе", соціальну революцію відчують як "музику найбільшої радості" [15, 332]. Знаком декларованої у передмові духовної єдності Еллана та ідей Паризької комуни, комунарів ("він знав, звідкіль він, як поет, веде свою родословну, і хто зрозуміє його" [19, 336]) у "Вступній новелі" стає "пучок синьооких фіалок" [16, 35]. Золота фіалка була однією з найвищих нагород на щорічних поетичних змаганнях (jeux floraux) у Тулузі середньовічної Франції. Синій колір, що визначає кольористику новели ("синя вода", "синя буря"), як медіум правди, символ безсмертя психологами пов'язується із душевним звільненням. Амбівалентна природа кольору знайшла втілення у народній символіці центральної Європи, де синій вважався кольором вірності, та водночас обману й невпевненості. Символіка квітки створює відчуття вічної відновлюваності життя, зв'язку земного та небесного, стає у новелі знаком польоту думки, братської єдності романтиків, ліриків різних епох.

Зрештою проблематика розвідки виходить далеко за межі аналізу творчого доробку конкретного митця та торкається проблем концептуально важливих - стану лірики та ліриків у сучасному житті й мистецтві. Трансформація художніх засад у сучасній художній ситуації видається М. Хвильовому трагічно-невтішною: "Наша епоха зовсім не лірична й саме в тому сенсі, що вона органічно не виносить ліриків... особливо коли ці лірики роблять спроби примирити "чистий раціоналізм" із романтизмом своєї натури..." [15, 340], "новий мотив - мотив часів непу, коли для соціального лірика склалась неможлива ситуація. З одного боку, ти переможець, а з другого - ти зовсім навпаки, і ніяк не переможець. (...) З одного боку, ти мусиш (обов'язково мусиш) душити "живе слово", бо воно є не що інше, як продукт буржуазної культури, а з другого - ти, наперекір диктатурі пролетаріяту, сам хочеш почути це "живе слово", бо ти вже затоскував за ним і задихаєшся в сірій, нудній і роздериротазівотній казенщині "Єпархіяльних новостей", що її, казенщину, до речі породжує буття, яке визначає твою свідомість" [15, 339].

Свідомість митця орієнтована на принципово інший вектор майбутнього. Він бачив його не фактичним, а смисловим, у вигляді ментальних проєкцій та конфігурацій. Звідси - авангардова орієнтація на автентичність, оригінальність, новизну: "Я вірю в "загірну комуни" і вірю так божевільно, що можна вмерти. Я - мрійник і з висоти свого незрівняного нахабства плюю на слинявий "скепсис" нашого скептичного віку" ("Вступна новела"), "... - о мій прекрасний загоризонтний краю! Вірю! Вірю так глибоко, так незносно як пахнуть на забутих кварталах степові бур'яни. Вірю! ...Бо бачу - і Дафніса, і Хлою, і молоде

кохання, а далі Бокаччо "Ameto", а далі ідилія на обніжках духмяних степів. Отари золоторунних і зелена пісня, мов хміль, тиха, мов пух на скроню..." ("Лілюлі").

У який спосіб митець міг продемонструвати проєкт тексту як автономної реальності? Очевидно, роблячи текст незвичайною, окремою реальністю, відмінною від реальності емпіричного світу. Кредо Хвильового - право митця "віддзеркалювати всю епоху громадянської війни - такої жорстокої в своїй реальності й такої м'яко-романтичної й без кінця прекрасної в своїх кінцевих стремліннях" [15, 335] "як ми відчували соціальну революцію, як вона звучала нам" [15, 334] - стає основою творчого методу. Таким чином, організовується "тип екзистенційного повідомлення" [14, 47], в якому акцент переноситься з того, що говориться, на те, як це говориться. Відчайдушно - експериментальна форма "Вступної новели" може бути відповіддю на комунікативну ситуацію 20-30-х років, категоричним жестом митця, виборюваним ним правом ствердження романтики, лірики як органічної форми реалізації особистості у тоталітарному абсурдному світі. У вічному прагненні встановити метафізику смислу, Хвильовий намагався створити поетичну систему, спроможну не тільки пізнати, а й відобразити світ у його цілісності, співвідносно з ідеєю тексту як "багатовимірного простору" (Р.Барт).

За умови, що зміст твору живе не в митцеві, а в "розуміючому" (Потєбня), свідомо гра опозиціями та літературними сподіваннями читача залишається головною ланкою авторської стратегії. Кодом розрізнення "гри від життя чи... гри в житті від життя без гри" [17, 57] стає "запах слів".

Відтак, деклароване у новелі "свідоме французьке парикмахерство" для Хвильового - це колір звука у традиціях Рембо, театральність мови, відшліфований стиль, блиск слова. За всієї прозорості позицій залишається складний внутрішній план, виражений мовою символів та цитат, просторових кодів та витонченої метафорики. Ускладненість та герметичність - не самоціль Хвильового, вони адекватні відчуттю наростаючого світового хаосу. Згідно з авторським проєктом, світ вибудовується як фігура, яку треба прочитати.

Розлога символіка сузір'я Козєрога, що з'являється над Лопанню як чудо, у контексті художнього твору підкреслює і доповнює запропоновану митцем інверсійну модель мистецтва як дискурсу, протилежного офіційному. Відомо, що на сузір'я Козєрога перетворився бог Пан. Велика Музика небесних сфер, що у вченні орфіків та піфагорійців означає гармонію світотворення, звучала саме з його флейти [11]. Чудесна присутність Козєрога над Лопанню, його символічне призначення бути твариною-медіумом, посередником між верхнім та нижнім світами забезпечує

панування у художньому просторі новели ідеології амбівалентності. Відкрита індійцями властивість дракона Макари (аналог сузір'я Козерога) контролювати народження духовного мікрокосму і смерть або розклад фізичного Всесвіту, його перехід у сферу духовного, надає додаткових нюансів для інтерпретації твору. "Новий світ" відкривається через перекидання, а не лінійний поступ уперед.

Концептуально важливі "неявні смислові пласти" (Варт) письменник моделює навколо перцептивних точок з розлогою символікою. Зв'язок між елементами художньої системи має трансрівневий характер: за кожним поверховим і одиничним проявом тексту лежать глибинні та універсальні прояви. Джерелом для інтерпретації рефлексії митця - "...і я страшенно шкодую, що мені не судилося народитися таким шикарним, як леопард" [16, 35] - можуть бути тексти ранньохристиянського "Фізіолугуса". Давні мислителі вважали леопарда одним із атрибутів Бога, були переконані, що від голосу леопарда поширювалися надзвичайні пахощі, "звірі слідували за ним, підходили зовсім близько [5, 198]. " Я тільки приніс тобі запах слова" (16, 254), "...на моїй душі таке світле й прозоре озерце, що я відчуваю себе Господом Богом" (16, 263) - читаємо в "Арабесках", що увійшли до першого тому "Творів", до якого, власне, писалась Хвильовим "Вступна новела". Заключний XIV розділ "Арабесок" називається "Слово". Нова ланка у нескінченному ланцюгові інтерпретацій виникає, коли згадати про героя Борхесової новели "Писання Бога", якому в результаті трансцендентної напруги відкрилася істина, написана на шкірі леопарда як "вислів із чотирнадцяти незв'язаних (або таких, що здавалися незв'язаними) слів", які "досить було виголосити, щоб стати всемогутнім" [6, 185]. У запропонованому контексті як графічне втілення орнаментальної композиції "Арабесок" можуть сприйматися плями-текст на шкірі леопарда: "Одні з них виокремлювались як точки, інші зливалися у поперечні смуги, треті, кільцьові, без кінця повторювалися. Мабуть, то був один і той самий склад, або навіть слово. Деякі з них мали червонувату облямівку" [6,184].

Матафізична парадигма, що організовує креативний простір новели, заявлена в перших реченнях твору. Імпульсом стає п'єса "Седі (Злива)" С. Моєма та Д. Колтона у перекладі М. Йогансена (режисер В. Інкіжинов), поставлена трупю театру "Березіль" (про постановку 23 листопада 1926 року згадує Л. Курбас [8]). Саме у цій виставі дебютувала, "безумствуючи", Н. Ужвій. Концептуальні позиції письменника, виражені в контрастних модальностях "вчора" - "сьогодні", "ілюзія тропічної зливи" - "справжній тропічний дощ", "безумствувала Ужвій" - "горожани зовсім збожеволіли", "знали з географії" - "трапилось чудо", зрештою редукуються в моделі "театр-життя",

"артист-обиватель". Заявлені автором концепти набувають подальшого розвитку впродовж твору: модель "вчора" - "сьогодні" логічно завершується моментом "завтра" ("завтра піду я на могилу комунара..."), у межах якого акцентована позиція "життя" - "смерть". У творі українського митця позиція, що трансформується у гомологічний бароковим моделям ряд театр-(творчість, творче безумство, інтуїція, натхнення) - життя (упередженість, банальні знання), розгортається на тлі пандемії дощу, води. Значення її розкривається у контексті давніх уявлень про воду й дощ як маніфестацію божественного напою - Соми, котрий втілює "магічну силу мови взагалі" [12, 176]. Авторитетні серед митців першої чверті XX сторіччя містичні та оккультні вчення надавали стихії води виняткового значення, про що свідчить дослідження Папюса "Каббала, або Наука про Воду, Всесвіт і Людину" (СПб., 1910). Зокрема, алюзії на шановану Хвильовим літеру "мем" (експліковану у тексті новели згадками Хвильового про "любиме число -13", любов та смерть), що пов'язана із стихією води та відображує все оберненим, у дзеркальній трансформації [19], дозволяють прогнозувати додатковий вектор значень води - її інверсійний імператив. Іманентною характеристикою езотеричних текстів є інверсія ієрархії [20].

Амбівалентна стихія води експлікована в множині природних проявів, що складають вертикаль ("екзотична злива", "справжній тропічний дощ", "солідкі краплі тихої тропічної зливи") та горизонталь ("теплі калюжі") твору. Модельована митцем парадигма: "Хай живе життя! Хай живе безсмертне слово! Хай живе тропічна злива - густа, запашна й надзвичайно тепла" [16,35] складає ряд "життя - слово - злива (густа, запашна) - запашне життя." Причетність до стихії - "Натовпи суєтяться, ловлять язиками солодкі краплі тихої тропічної зливи" [16, 32], "ми ловимо язиками краплі теплої тропічної зливи" [16, 33], "я булькаю у теплі калюжі. Юліан Шпол (...) за мною" означає причетність до творчості, свободи, життя. Текуча вода, тобто образи, в яких завжди описується час, тісно пов'язана з "екзистенційною темпоральністю" [18, 116] нарації. Творчість як тривання, як "незавершений проект", що іманентно означає можливість творення безлічі моделей художньої реальності є стрижнем програми Хвильового. "Я можу бути автором тільки одного твору, який хочу написати через багато років і до якого я дійду, очевидно, через етюди..." [16, 34], - пише митець. Діалогічна відкритість, інтуїції щодо існування твору мистецтва як "перерваного творчого процесу, який насправді спрямований поза межі твору і, можливо, взагалі не може бути завершений" (Гадамер) [цит. за :18, 192], стає еквівалентом атестації сучасників: Аркадій Любченко - "автор "Буремної путі", кількох талановитих оповідань і незакінченого ще роману"; Пилипенко - "автор

"Бойківниці" й закінченого роману "Малоросія" [6,33].

Момент ініціації у струменях зливи зливає го-рожан та героїв твору у спільному дійстві, співвідно-сному із моделлю карнавалу. Дискурс гри реалізується у макаронічній вченій бесіді, де можливе дослідження про "...соціальне коріння богемських ухилів серед на-ших іспанських письменників" [16, 33], версія, що "Три мушкетери" написав несамолюбивий Рінальдо Рінальдіні", припущення, що "цей твір належить перу французького письменника Гофмана-молодшого, що писав під псевдонімом Дюма (батько)" [16, 34]; допов-нюють ряд балаганні шезання та поява героїв. Магічні перетворення, карнавальні інверсії подаються за логікою абсурду. Отже, письменник вдається до моде-лювання інверсійного, карнавального світу, у якому головний закон - комічне, ігрове і гротескне переки-дання усіх ієрархій та стосунків, перестановка дозво-леного і забороненого, високого і низького, важливо-го і пустого; звідси у ньому - вільний фамільярний контакт, безцеремонність, відміна усіх етикетів, свят-кова атмосфера, спільні імпульси, емоційне злиття на-товпу на площі. Панування "колективної неофіційної свідомості" (що є аналогом підсвідомого, за Бахті-ним), експансія інверсій різного рівня, що визначають поетику карнавалу, дозволяють митцєві сподіватися на відтворення смислу як умови людського існування і як смислу конкретної ситуації. Це проявляється і тоді, коли мова йде про сенс життя людини, про конкретну ситуацію в бутті або про слово в тексті.

Карнавальна культура руйнує епічну відстань та перетворює теперішнє у центр нової системи співвідношення часу. Для цієї культури характерна безперервна реінтерпретація, переосмислення мину-лого та теперішнього як означення незавершеного шляху змістотворення, що підноситься над індивідом, і в якому всі попередні змісти переживають своє вос-кресіння. У письменника - це ті ситуації, що їх Шопен-гауєр визначає як невідповідності (Inkongruenz), Карл Грос - безглуздість (Verkehrtheit), розгубленість, вик-ликана непорозумінням (Verblüffung) : "Олесь Досвітній інформує, що він допіру закінчив свій новий твір під такою назвою : " Собор Паризької Богома-тері". Вищеназваний професор виймає олівець і запи-сує : "Олесь Слісаренко написав удосвіта новий твір "Собор Паризької Богоматері" [16,34]. Ці нісенітничі схожі на ті, з якими ми зустрічаємось у творах Аристо-фана, Рабле, Гейне - символічні, вони немов "танці на-вколо істини" (Г. Честертон). Істина може відкритися через розуміння того, що абсурд ("абсурд" від лат. absurdus - немилозвучний, безглуздий, недоладний, від surdus - глухий, таємний, неясний) знаходиться всередині та поза нашим світом. Тому те, що є абсурд-ним для однієї системи, в іншій може сприйматися як

таке, що має певний сенс. Абсурдні ситуації можуть сприйматися не як результат відсутності смислу, а як смисл, що його треба віднайти. Прийом, яким вільно користується Хвильовий, А. Бергсон назвав "інтерфе-ренція незалежних комплексів подій" [4,92]. Ефект по-лягає в тому, що механізм містифікації демонст-рується у площині сприйняття героїв, автора і читача. Зрештою моделюється ідея рятівної і трагічної неадек-ватності світу і висловленої про нього думки, смисло-вої щільності між "Я" і словом, що виводить "Я" назвни.

Свідома гра з логікою, здоровим глуздом та сте-реотипом понять, уяв, поведінки, демонстративність і провокаційні спроби, на які наражається інтелект чи-тача, інтелектуалізм та філософічність - засоби тво-рення абсурдистського гумору, що ними користується письменник. Хвильовий відмовляється від моральної проблематики заради дослідження механізмів мислен-ня і ревізії звичних уявлень про світ: "А В цьому році вашого прізвища в держвидавівському календарі не буде.(...)

Та неужо ? - кажу я й сідаю до столу, щоб трохи по-плакати. (...)

За що? За що? - І, вийнявши з кишені жменю підсмаженого насіння, вибираю гарбузові кабачки й зі смаком лузаю гарбузові кабачки (мовляв, "за що ? за що?") [16, 34] . Ейдос мови героя генерує металогічні універсальні формули спілкування, семантичні пара-дигми комунікацій, інтонаційний репертуар і словни-ки жестів, зрештою, нагадує текст у тексті.

Карнавал у житті складає поетику в загальному розумінні, етологічну парадигму. Одна й та ж сама си-стема, що пізнала свої власні межі, змогла породити спершу поетику вільну та інтригуючу, а тоді поетику "розриву" та самознищення, що "здригається від жах-ливого сміху (...), який виникає при візії абсурду" [7, 11]. Творчість Миколи Хвильового є проміжним етапом між двома періодами, один із яких позна-чається абсолютним динамізмом творчих сил, а дру-гий - тотальним руйнуванням сподівань. Перший з них характеризується тяжінням до авангарду і у ньому домінує метафізичне прагнення охопити всесвіт; дру-гий - спрямований до абсурду і ним керує тяжка екс-стенційна криза.

Практично неможливо повністю врахувати по-тенційну множину зв'язків, надзвичайно високу щільність прихованих змістів, перегуків з іншими тек-стами М. Хвильового - листами, статтями, прозою, але окреслений їх обсяг ясно вказує, що перед ними не тільки новела, а й частини певного Великого Тексту. Можливо, перед нами - розповідь про самого себе, про себе як про митця, що переживає момент станов-лення, ймовірно, лише внутрішньої історії цього ста-новлення. Для письменника це стає головним, або єдиним засобом існування. Адекватною формою сло-

весного виразу справжнього людського життя є незавершений діалог. Варіантом "незавершеного діалогу" стає весь авто(біографічний) текст життя і творчості автора, окремою редакцією якого можна вважати той літературний текст, що мається на увазі. Останній роз-

пачливий жест митця може сприйматися як продовження (тривання) діалогу, в якому людина бере участь "не тільки думками, а й своєю долею, всією своєю індивідуальністю" [2,317].

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М.: Издательская группа "Прогресс", "Универс", 1994 - 616 с.
2. *Бактин М.* Проблемы поэтики Достоевского. - М., 1979.
3. *Бактин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. - М., 1986.
4. *Бергсон А.* Смех. - СПб., 1900. - С. 91-93.
5. *Бидерман Г.* Энциклопедия символов. - М.: Республика, 1996-286 с.
6. *Борхес Х. Л.* Письмена бога // Борхес Х. Л. Оправдание вечности. - М.: ДИ-ДИК, 1994.-С.182-186.
7. *Жаккар Ж. Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. - СПб.: Академический проект, 1995.-471с.
8. *Курбас Л.* Березиль: Из творчої спадщини. - К., 1988 . - 489 с.
9. *Лейтес Д., Яшек М.* Десять років української літератури. (1917 - 1997): У 3 т.- Х., 1928.-Т.1.- С. 7 - 25; 526-527.
10. *Юрій Луцький.* Вapлiтiянський збiрник. Видання Канадського Інституту Українських Студій. - Видавництво Мозаїка, 1977 - С. 208-210.
11. *Мамуна Н. В.* Зодиакальная мифология. Зодиак мистериий.- М.:Алтейа, 1998.- 437 с.
12. *Овсянников-Куликовский Д.* Художественное творчество и основы вейдаизма. -СПб., 1909.-Т.6 .- С.177-231.
13. *Плющ Л.* 1 < 3, але Кантор має рацію // Сучасність. - 1993.-№ 10.- С. 139-154.
14. *Подорога В.* Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка. - М.: Ad Marginem, 1995 - 426 с.
15. *Хвильовий М.* Вас. Еллан // Микола Хвильовий .Твори: У 5 т. - Нью-Йорк, Балтимор, Торонто: Смолоскип, 1983.-Т. 4.-С. 331-343.
16. *Хвильовий М.* Новели, оповідання "Повість про санаторійну зону". "Вальдшнепи" Роман. Поетичні твори. Памфлети. -К.:Наук. думка, 1995-816 с.
17. *Шерех Ю.* Хвильовий без політики // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. - Харків: Фоліо, 1999.-Т. 1.- С. 57-68.
18. *Ямпольский М.* Беспамятство как исток (Читая Хармса). - М.: Новое литературное обозрение, 1998.- 384 с.
19. *Cavendish Richard.* The Tarot. - New York: Crescent Books.-P. 107.
20. *Riffard Pierre.* L'esoterisme. - Paris: Robert laffont, 1990. - P.380-387.

Olena Muslienکو

"INTRODUCTION SHORT STORY" BY MYKOLA KHVYLOVY: VARIANTS OF INTERPRITATION CODES

The article presents the version of reading of «Vstupná Novela» by M.Khvylovy as the text-code, which provides the reception of writer's works as the proclaimed model of existence in absurd world.