Anastasia Tyshchenko[1]
National University of Kyiv-Mohyla Academy (Kyiv, Ukraine)

Тендітна фланерка: жіночий персонаж у пошуках «голубої далі» у міському просторі «Сентиментальної історії» Миколи Хвильового

Tender Flâneuse: Female Character in Search of "Blue Yonder" in Urban Space in "A Sentimental Tale" by Mykola Khvyliovyi. One of the prominent Ukrainian modernist writers Mykola Khvyliovyi (Fitiliov, 1893–1933) is well-known for his aesthetic experiments. Master of short prose, he poetically depicts conflict between grey reality and lofty ideals. This conflict produces a specific type of character in Khvyliovyi's prose. It is tender *flaneuse*, who makes an attempt to implement in life her dream about "the blue yonder" by immersing her fragile self into brutal reality of the Soviet city. The methodological approach develops the ideas of Janet Wolf, Griselda Pollock, and Elizabeth Wilson, who studied the *flâneuse* type in literature. The attention will be focused on defining strategies of *flanerie* and the *flâneuse*'s interactions with the urban space through representation of public places, itineraries, and the image of the city as a whole seen from the female perspective. The modernist literary imagery will be interpreted within gender context, in particular, from the viewpoint of women's sensibility to spatial, cultural and social issues.

Keywords: flâneuse, urbanism, image of the city, modernism, MykolaKhvyliovyi

Соціально-економічні та культурні зміни кінця XIX – початку XX століття, вплинули на підходи до зображення художнього простору в літературі. Модерні письменники активно створюють міські тексти, які розкривають нову екзистенційну проблематику сучасної людини: відчуття часу, простору, соціальних структур та взаємозв'язків, породжені переміщенням людей в урбаністичне середовище. Значну роль відіграє гендерний аспект цього процесу, адже спеціальні уявлення, успадковані від попередніх епох, сприймалися як гендерно марковані: чоловік освоював зовнішній світ, жінка – оселю. Із розвитком міст панівний гендерний розподіл втрачає свою силу, що виражається, зокрема, в тому, що тексти культури означують присутність жінки на вулицях міста. Проте варто

[1] **Adres do korespondencji:** 2 H. Skovorody st., Kyiv,04070, **e-mail:** ana.tyshchenko@gmail.com

відзначити, що освоєння міського простору статями було різним, що пояснюється силою дії попереднього ладу.

У нашій роботі нас цікавитиме зв'язок між гендером і урбаністичним простором. Сама по собі така постановка питання не є новою в українському літературознавстві. Віра Агеєвау студії *Жіночий простір* (2002) аналізує цю проблему у текстах жінок-авторок початку XX століття: Лесі Українки, Людмили Старицької-Черняхівської, Ольги Кобилянської та Ірини Вільде. Дослідниця робить висновок, що життя і творчість згаданих мисткинь слова позначені тенденцією до відходу від усталеної схеми «чоловічого-жіночого» простору. У своїх текстах письменниці розробляють образи героїнь, які помірковано або радикально уникають ролі «янгола хатнього вогнища» та жінок, чиє буття обмежене закритим простором. Таким чином, В. Агеєва демонструє, що жіноче питання у різних його проявах було актуальним для української модерної літератури. На зв'язок жіночої суб'єктності і міського простору вказує Тамара Гундорова. Аналізуючи репрезентацію простору Києва, дослідниця зазначає, що він «організовується також як простір сексуального бажання»[2], однак здебільшого чоловічого. На думку науковиці, в сюжетах романів «Записки Кирпатого Мефістофеля» Володимира Винниченка та «Місто» Валер'яна Підмогильного розкрито теми чоловічого статевого потягу та сексуальності чоловіків, що збуджуються під впливом урбаністичного простору.

Реалізація жіночої сексуальності у місті також поступово набуває видимості в українській літературі. Ця тема стає менш табуйованою загалом. Українські автори відображають присутність жінок у різних соціальних сферах міського життя. У міському просторі зароджуються нові жіночі типи, які беруть активну участь у житті міста: жінка, що приїхала із села, міщанка, інтелігентка-мисткиня (у творах Ольги Кобилянської, Володимира Винниченка, В. Домонтовича, тощо). Твір Миколи Хвильового «Сентиментальна історія» посідає тут окреме місце.

На думку дослідника творчості письменника Юрія Безхутрого, новела пропонує новаторське опрацювання популярного міського сюжету: «Традиційна сюжетна схема приїзду наївної провінціалки(-а) в місто для того, щоб підкорити його, – актуальна й популярна в багатьох літературах, тогочасній українській у тому числі (знамените "Місто" В. Підмогильного, наприклад)»[3]. Варто відзначити, що у своїй творчості М. Хвильовий часто приділяв увагу жіночим образам, проте з огляду на ідейно-естетичну спрямованість його текстів найбільш актуальними для

[2] T. Hundorova, *U kolystsi mifu, abo topos Kyieva v literaturi ukrainskoho modernizmu.* "Kyivska starovyna", 2000, № 6, p. 81.

[3] Y. Bezkhutryi. *Khudozhnii svit Mykoly Khvylovoho.* 2003, p. 130.

нього були образи матері, жінки-революціонерки. «Жінку революції» як узагальнений тип у письменника аналізує Юлія Должанська у новелах «Синій листопад» та «Кіт у чоботях», зазначаючи, що система жіночих персонажів М. Хвильового ще потребує детального вивчення. Водночас слід відзначити, що через надмірний інтерес до типу жінки у революційному часопросторі М. Хвильового, аналізу жіночого міського досвіду, художньо осмисленому письменником, приділено поки що невелику увагу.

У цьому полягає актуальність нашого дослідження. Образ Б'янки із оповідання «Сентиментальна історія» розкриває письменницьке бачення урбаністичного досвіду, у якому поєднуються проблеми ностальгії, сексуальності, засвоєння модерного світу. Досвід героїні новели формується через практики подібні до фланерських, що дає підстави розглядати їх як такі, що засвідчують народження типу фланерки в українській літературі XX ст. Розкриття цієї теми потребує використання синтетичної методології, яка є результатом поєднання історико-культурного та гендерного підходів, спрямованих на дослідження зв'язку урбаністичного простору і жіночої сексуальності. За допомогою такої герменевтики ми маємо намір проаналізувати авторське бачення М. Хвильовим жіночого досвіду, проживання модерності, трагедії етичного зламу, який настав разом із новою епохою. Подальший виклад матеріалу здійснюватиметься за таким планом. Спочатку ми розглянемо форми репрезентації міста у «Сентиментальній історії», далі ми перейдемо до зіставлення практик головної героїні із фланерськими практиками, описаними іншими європейськими письменниками-модерністами, і завершимо аналізом «Сентиментальної історії» з погляду зв'язку сексуальності Б'янки із урбаністичним та фланерським дискурсами, створеними Миколою Хвильовим.

Репрезентація міста в «Сентиментальній історії»

У розвідках, присвячених дослідженню міського простору в українській літературі, ім'я М. Хвильового згадується у зв'язку із Харковом. Із актуалізацією урбаністичної прози для української літератури стає популярним поняття міського тексту. Серед поодиноких спроб описати феномен харківського тексту на певних історико-літературних етапах слід згадати студію *«Харківський текст» 1920-х років: обірвана спроба* (2010) Ярини Цимбал. У ній науковиця обґрунтовує існування літературного тексту Харкова та доводить правомірність існування цього терміна, адже «корпус текстів, подібність описів, харківська міфологія, позатекстові структури, що визначають буття й свідомість персонажів, – дозволяють

стверджувати існування окремого «харківського тексту» 1920-х – початку 1930-х років»[4]. До творців цього корпусу текстів Я. Цимбал зараховує: Майка Йогансена, Павла Тичину, Олександра Копиленка та Івана Дніпровського, тому що дослідниця спирається на найбільш дотичні до історико-культурної реальності зразки літератури. Інша науковиця Тетяна Тимошенко, порівнюючи тексти Києва та Харкова 20-х років XX століття, включає у корпус твори М. Хвильового. Дослідниця цитує письменника, який казав, що для нього Харків: «смердюче, промислове місто велике, але не величне»[5]. Таке різко негативне ставлення письменника до міста є, на наш погляд, причиною того, чому дослідники так неохоче зв'язують міський простір, змальований М. Хвильовим, із реальним Харковом. Чільне місце з-поміж характеристик художнього простору у текстах М. Хвильового надається провінційності. На цій рисі міського простору у творах письменника наголошує Олена Муслієнко: «містечко – місце циклічного побутового часу. Тут немає подій, а є лише повторювані «бування». Час тут позбавлений поступального історичного руху»[6]. У такому ключі О. Муслієнко характеризує міста із текстів «Редактор Карк», «Чумаківська комуна», «Мати» та «Сентиментальна історія», яка є об'єктом нашого аналізу.

Відштовхуючись від спостережень вищезгаданих науковців, ми можемо стверджувати, що міський простір в «Сентиментальній історії» є простором провінційним. Про це свідчить його знеособлення. Маємо на увазі те, що хоча й сюжет новели розкривається у місті, й сам текст має ознаки міського, проте урбаністичний простір не має яскраво вираженої міської сутності. У нього навіть немає імені. М. Хвильовий у тексті називає його «місто Z», що говорить про умовність географічних координат квазі-урбаністичного простору, змальованого письменником. «Місто Z» позбавлене натяків на культурний, політичний, історичний центр, тобто організоване не як міський простір, який приваблює своїми можливостями та враженнями, а як неоформлене поселення. Головна героїня тексту Б'янка не називає місто тим ідеальним місцем, де можна знайти «голубу даль»: «Власне, в Z я не сподівалась найти її»[7], адже для героїні «голуба даль» – метафоричне означення якогось незрозумілого, розвиненого майбутнього. А місто Z – такий провінційний простір, де

---

4 Y. Tsymbal. „Kharkivskyi tekst" 1920-kh: obirvana sproba, „*Literaturoznavchi obrii",* Pratsi molodykh uchenykh*,* 2010,Vyp. 18, p. 60.

5 M. Khvylovyi, *Tvory v piatokh tomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv "Slovo", Ukrainske Vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka, 1980, p. 132.

6 O. Musliienko, Misto u semiosferi absurdu M. Khvylovoho, *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka, Filolohichni nauky*. 2010, № 20, p. 148.

7 *Ibidem*, p. 181.

нічого не відбувається й який не виконує функцію центру культури, він має риси маргінального.

Цю особливість відзначає й дослідник творчості М. Хвильового Юрій Безхутрий, але розглядає її з іншого погляду. На прикладі «Сентиментальної історії» та її персонажів науковець аналізує просторову метафору «соціального низу». Вона репрезентована образом підвалу, яким обмежений життєвий простір персонажів: товаришки Уляни, Чаргара й, власне, Б'янки: «Їхня [підвалів] функція полягає у своєрідній матеріалізації маргінальної суті героїв. […] Простір підвалу стає оціночною й одночасно екзистенційною категорією»[8].Наведена цитата нагадує про негативний опис підвальних приміщень Гастоном Башляром у «Поетиці простору», який зазначав, що у підвалах «замуровані трагедії»[9]. Трагедії персонажів М. Хвильового мають спільну основу – це ностальгія за високиим ідеалами революції, уособлена у недосяжній «синій далечіні», до якої прагнуть повернутися персонажі. Це прагнення є стрижневим конфліктом для всієї творчості письменника, який, на думку Івана Дзюби, М. Хвильовий сам переживав. Унаслідок краху втілення ідеалів у текстах письменника звучить:

> «відраза до всякої провінційності, звідси ж і конфронтація із «всефедеративним міщанством», неприйняття переродження революції – з її світовим соціально-етичним зарядом – у партійно-бюрократичну обивательщину: неприйняття, що набувало трагічного характеру»[10].

Авторський задум цілком резонує із сірим провінційним простором, на яке перетворилося місто після поразки революції, тобто переродження останньої на бюрократичну радянщину. Якщо продовжити застосування до тексту «Сентиментальної історії» ідей Г. Башляра, то можна побачити, що місто М. Хвильового є простором, позбавленим властивостей вертикальності, тобто таким, яке немає цінностей подолання, досягнення[11]. Отже, М. Хвильовий створює «місто Z» у «Сентиментальній історії» як провінційний маргінальний простір, місто, яке позбавляє своїх персонажів можливості прорватися до ціннісних ідеалів «блакитної далі».

Хоча просторовий образ міста змальовано у похмурих тонах, він все ж таки зберігає риси, що нагадують рештки ідеального простору, до якого персонажам немає повернення – простору ностальгії за справжньою революцією та пам'яті про її минулі перемоги. Ю. Безхутрий вказує на топоніми, присутні у тексті: вулиця Повстання, площа Повстання,

---

8 Y. Bezkhutryi. *Khudozhnii svit Mykoly Khvylovoho.* 2003, p. 140.

9 G. Bashlyar, *Izbrannoye. Poetika prostranstva.* Moskva: ROSSPEN, 2004, p. 39.

10 I. Dziuba, *Mykola Khvylovyi: "Aziiatskyi renesans" i "Psykholohichna Yevropa"*. Kyiv: Vydavnychyi dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 2005, p. 6.

11 G. Bashlyar, *Izbrannoye. Poetika prostranstva.* Moskva: ROSSPEN, 2004, p. 40.

сад Паризьких комунарів, площа Трьох комунарів, вулиця Делеклюза, майдан Лассаля. У міських маркерах збережена пам'ять про Французьку революцію та Паризьку комуну, як втілення революційних ідеалів. Тут дослідник пропонує їхнє прочитання у дидактичному ключі – як нагадування про поразку радянської революції: «насильство і кров – неминучий супутник і наслідок усякої революції, а добрими намірами воістину вимощена дорога до пекла»[12]. У результаті урбаністична метафора Парижу прочитується персонажами «Сентиментальної історії» як недосяжний ідеал, незаплямований гіркотою поразки. Вони самі вкладають у нього це значення: «журналістка запевнила мене, що Париж уже ніколи не повернеться й не може повернутися»[13]. У провінційному міському просторі новели відсутня матеріальна прив'язка пам'яті про ідеали із фізичними географічними об'єктами. Аляйда Ассман, аналізуючи інструменти збереження пам'яті пригадує термін П'єра Нора, автора концепції місць пам'яті: «Пам'ятне місце – це те, що залишається від того, що більше не існує. […] з руйнацією місця його історія не припиняється; воно зберігає матеріальні рештки, які стають елементами розповідей, а разом з тим вихідними точками нових культурних спогадів»[14]. Герої ж М. Хвильового, навпаки, зберігають спогад про ідеал, який не має жодного фізичного втілення і є ретроспективним, цим і зумовлена та велика і недосяжна дистанція між омріяним Парижем і провінційним Z.

Головна героїня тексту Б'янка, здійснює постійну спробу до подолання цієї дистанції. Її життєва історія вписується у стратегії повернення, пригадування, оновлення спогаду. За А. Ассман, у міському просторі таким інструментом є прогулянка містом, завдяки якій «хронологія стає топологією історії, яку можна вивчати шляхом прогулянки й відкривати крок за кроком»[15]. У місті Б'янка шукає не стільки матеріальних об'єктів, скільки особу, яка допомогла б їй здобути цей досвід: «вірила, що в Z я зустрінусь з якимсь великим чоловіком, і тоді станеться чудо»[16]. Загалом у репрезентації міста в «Сентиментальній історії» простежується роздвоєність міського простору на два втілення: на провінційний, маргінальний простір, який поглинає персонажів і позбавляє їх дотику до ідеалів «блакитної далі», та простір ідеальний, пам'ять про який зберігають герої

[12] Y. Bezkhutryi. *Khudozhnii svit Mykoly Khvylovoho.* 2003, p. 140.

[13] M. Khvylovyi, *Tvory v piatokh tomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv "Slovo", UkrainskeVydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka, 1980, p. 222.

[14] A. Assman, *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiati.* Kyiv: Nika-tsentr, 2012, p. 328.

[15] *Ibidem*, p. 329.

[16] M. Khvylovyi, *Tvory v piatokh tomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv "Slovo", Ukrainske Vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka, 1980, p. 180.

новели та оформлюють його у просторовій метафорі Парижа як місця, де втілення ідеалів революції було успішним. Між цими двома просторами знаходиться головна героїня тексту, й вона робить спробу пошуку й досягнення ідеалів через прогулянки міськими вулицями.

Фланерські практики Б'янки

Для того, аби наблизити можливість зустрічі з кимось, хто поведе її у хмарну голубу даль, Б'янка проводить час після роботи на вулицях міста, перетворюючись на фланерку, жіноче втілення нового типу, що формується в культурі у результаті освоєння людиною міста. Йдеться про фланера, чоловіка, що блукає, досліджує, збирає враження від міського простору. Його образ з'являється в наукових працях таких культурологів і літературознавців, як Вальтер Беньямін, Роб Шилдс, Девід Фрісбі, Зигмунт Бауман та Дорде Гарсія та ін. Якщо існування чоловічої іпостасі цього типу не викликає сумніву у дослідників культури та літератури, то наявність його жіночого варіанта – питання дискусійне. Легітимувати його намагаються Джанет Вольф, Грізельда Поллок та Елізабет Вілсон, які, застосовуючи гендерну оптику до осмислення феномену фланерства і закликаючи сконцентрувати увагу на вивченні репрезентацій жінки у місті, наполягають на потребі виокремлення типу *фланерки* як напряму досліджень. .

У своїх роздумах стосовно фланерки згадані дослідниці пропонують різне бачення питання, адже спираються на різне сприйняття цього образу. Дж. Вольф та Г. Поллок зазначають, що фланер є частиною патріархального дискурсу, для Е. Вілсон він, навпаки, є представником модерної ідентичності, яка ставить під питання патріархальні цінності. Для Дж. Вольф основна теоретична засада полягає у постулаті: «модерна література описує чоловічий досвід»[17]. Тому популярні та авторитетні у фланерському дискурсі тексти Шарля Бодлера, Георга Зіммеля та Вальтера Беньяміна є невдалою основою для дослідження та розкриття жіночого фланерського досвіду. Дослідниця зазначає, що навіть в урбаністичному просторі існувала політика «окремих сфер» (це поняття вона запозичує у Річарда Сеннета), яка розділяла місця на чоловічі та жіночі: «Те спільне, що мають усі розповіді – це їх інтерес до публічного світу роботи, політики та міського життя. І це ті сфери, з яких жінок було виключено, або вони були практично невидимими»[18]. Ту ж саму тезу дослідниця ілюструє на прикладі відомої британської художниці

[17] J. Wolff, *The Invisible Flaneuse: Women and the Literature of Modernity,* https://doi.org/10.1177/026327648500200305 [access: 14.09.2020].

[18] *Ibidem*.

Гвен Джон, яка у своїй творчості зображала переважно інтер'єри, закриті простори, і змагалась із митцями-чоловіками за право на присутність та на творчість у маскулінних просторах. Такої ж думки дотримується Г. Поллок, аналізуючи роботи видатних художниць Берти Морізо та Марі Кассат. На думку науковиці, жінки-художниці зображали найбільш близький для них та знайомий досвід, відповідно простір вулиці для них був малодоступним.

Інша характеристика, яку помічає Г. Поллок, – це погляд. Жінка-мисткиня дивиться на іншу жінку як на суб'єкт творчості, спосіб самовираження, позбавлений навмисної сексуалізації, об'єктності. Погляд митця-чоловіка, а зокрема митця-фланера, навпаки, є агресивним: «жінки не насолоджувались станом непомітності у натовпі. У них не було права дивитись, витріщатись, роздивлятись або спостерігати. Як показує Бодлерів текст: жінки не дивляться. Їх висвітлено, як об'єкт пильного погляду фланера»[19]. Отже, Дж. Вольф та Г. Поллок, аналізуючи урбаністичний простір, визначають тип фланера патріархальним, а простір – несприйнятливим для означення жіночих вуличних практик. Тому, на думку дослідниць, у цих умовах фланерка не могла з'явитися та існувати як культурний тип.

Іншої позиції притримується Е. Вілсон, яка у есеї «Невидимий фланер» зазначає, що абсолютизація патріархального дискурсу негативно впливає на загальний фланерський дискурс. Акцент на небезпеках життя жінок у великих містах та їхній обмеженості у просторі, об'єктивізації є проявами недалекоглядної заангажованості у сфері гендерних студій. «Проголошуючи, що фланерки не існували, Джанет Вольф нехтує історіями жінок-авторок XIX століття»[20]. Для Е. Вілсон біографії Жорж Санд та Дельфіни де Жирарден, жінок-представниць кола Прерафаелітів – це історії про втілення творчих і соціальних амбіцій, заперечення уявлень про жінку як пасивного об'єкта в урбаністичному та культурному просторах. Таким чином, дослідниця, навпаки, пропонує наголошувати на світоглядних змінах, які почали відбуватися на зламі епох та поклали початок новим формам культури, мислення та сприйняття. Як бачимо, у дослідницькому дискурсі домінантною залишається думка про обмеженість інформації про опанування міського простору жінками та їхні вуличні практики. Проте у конкретних випадках, а саме у біографіях згаданих письменниць, художниць, у літературних текстах, жіночі фланерські практики почасти присутні, адже жінка не може бути повністю ізольованою від міста. Відповідно, вона може бути присутня у рефлексіях

[19] G. Pollock, Modernity and the Spaces of Femininity [In:] *Vision and difference: femininity, feminism, and histories of art,* 50–90. London and New York: ROUTLEDGE, 1988, p. 71.

[20] E. Wilson, "The invisible flâneur." [In:] *Theory, Culture & Society: The contradictions of culture: Cities: Culture: Women*, London: SAGE Publications Ltd, 2001, p. 84.

чоловіків про урбаністичний простір. Чоловічий погляд на міську жінку та її досвід дають змогу поглибити дискурс модерних міських жіночих практик. Тому текст М. Хвильового, який переповідає про життя молодої жінки у радянському місті, дає можливість сформувати уявлення про формування типу фланерки в українському урбаністичному дискурсі першої половини XX століття.

Б'янка, головна героїня «Сентиментальної історії», – молода дівчина, що покидає село через відчуття, що її «тягне в даль» і що наступним етапом для формування її особистості стане освоєння нею урбаністичного простору. Провінційне «місто Z» не стає викликом для героїні: вона легко в нього вписується. Привертає увагу те, як вільно вона поводить себе у міському просторі: «Іноді після роботи я не йшла додому, я йшла куди очі дивляться»[21]. «Колись я вийшла з установи й кілька годин блукала по городу. Блукала якось без цілі»[22]. Оскільки із тексту видно, що дівчина проводила велику кількість часу на вулиці, то зрозуміло, що практика прогулянок не була забороненою чи соціально неприйнятною, тобто міський простір був комфортним середовищем для неї.

Б'янка має низку відмінностей від образу класичного фланера. За французьким публіцистом Луї Адрієном Уаром, фланер – це чоловік, який «має насолоджуватись надзвичайно детальним топографічним дослідженням Парижа»[23]. Л. Уар описує фланера, який отримує насолоду від дослідження простору, зберігання та накопичення інформації про нього: «він має дослідити усі вулиці, усі паризькі магазини, хто з капелюшниць, модисток, продавчинь м'яса та лимонадів найкрасивіша»[24]. Для Б'янки ж важливе не чисте фланерство заради накопичення вражень (хоча у її блуканнях містом вона описує картини міського життя), а місто як тло, а не як образ, на якому спеціально око концентрує увагу: «Далі над ратушею заблимала вечірня зоря, і побігли квадрати будинків у присмеркову даль. Стояла струнка вулиця…»[25].

Інша відмінність Б'янки-фланерки, на противагу Уарівському фланеру, полягає в тому, що вона не прагне залишатись інкогніто на вулиці, вона доступна погляду перехожих: «Я оглядала вітрини, автобуси,

---

[21] M. Khvylovyi, *Tvory v piatokh tomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv "Slovo", Ukrainske Vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka, 1980, p. 181.

[22] *Ibidem*, p. 186.

[23] L. Huart, 1841. *Physiologie du flaneur.* https://archive.org/details/physiologiedufla00huar [access: 14.09.2020].

[24] *Ibidem*.

[25] M. Khvylovyi, *Tvory v piatokh tomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv "Slovo", Ukrainske Vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka, 1980, p. 188.

трамваї, а мені казали збоку: – Подивіться, яка пейзаночка!»[26]. Тобто, героїня розуміє, що вона – жінка і є об'єктом споглядання перехожих. Її задоволення від того, що вона є видимою на вулиці, не є ознакою панування патріархального устрою, як можна було б подумати. У баченні М. Хвильового, вона не відчуває себе об'єктом, жертвою або упослідженою. Навпаки, видимість для героїні – це засіб привернути увагу особи із суголосними цінностями, аби з її допомогою відбути у пошук «блакитної далі». Передчуття зустрічі марковано у тексті постійною тривогою Б'янки перед чимось незвіданим: «мені здавалось, що якась невідома сила насувається на мене»[27]; «Мене затривожило. […] Хвилинами мені навіть здавалось, що цей вечір буде судним днем мого неспокійного життя»[28]; «Вже в перших числах березня я знову затривожилась, і мій зимовий сон якось хутко відлетів. Я знову затоскувала за даллю»[29]; «Легенька тривога раз-у-раз примушувала мене здригатись»[30]. Ця тривога виникає у стані психічного напруження героїні на її суб'єктивному піку наближення до далеких ідеалів протягом її прогулянок містом. У своєму фланерстві Б'янка намагається віднайти ґрунт, втрачений поколінням революції, поколінням її брата, пам'ять про якого вона зберігає.

Єдиний персонаж, який висловлює певну здогадку стосовно мети прогулянок Б'янки, – це сіроока журналістка, яку головна героїня теж найчастіше зустрічає на вулицях міста: «Потім вона говорила мені, що «в тихому болоті чорти водяться», що... і т. д. Я сказала, що «чорти» тут зовсім ні при чому, бо ходжу сама й навіть не маю знайомих мужчин»[31]. Сіроока журналістка – це персонаж, який представляє доволі цинічну позицію: «Невже ти не бачиш, що земля давно вже летить у безодню й що ми напередодні світової катастрофи. Ну?»[32]. І міський простір для неї постає лише можливістю втамувати втрату ідилічного простору задоволенням сексуальних потреб та інстинктів. Про вуличні блукання Б'янки вона відгукується так само саркастично: «світова скорбота з'їдає твоє серце?.. Чи, може, інтелігентська самотність спокою не дає?»[33]. Таке ж непорозуміння встановлюється між Б'янкою та іншими персонажами «Сентиментальної історії»: діловодом Куком та товаришкою Уляною. Загалом усі персонажі ставляться до міського простору як до закритого, суто функціонального, спустошеного. «Всі ці люди були, на мій погляд,

[26] *Ibidem*, p. 179.
[27] *Ibidem*, p. 181.
[28] *Ibidem*, p. 201.
[29] *Ibidem*, p. 206.
[30] *Ibidem*, p. 212.
[31] *Ibidem*, p. 187.
[32] *Ibidem*, p. 188.
[33] *Ibidem*, p. 187.

маленькими людьми, так чи інакше подібними до мене, і, очевидно, не могли допомогти мені вийти з того зачарованого круга дичавини, що загородив мені якусь таємну даль»[34]. У цьому контексті б'янчине фланерство постає як спроба протиставити себе безґрунтярству інших персонажів, які відмовляються робити спроби віднайти рештки минулого, аби наблизитися до ідеалів «блакитної далі».

Ольга Полюхович, дослідниця феномену відчуження в українській літературі, об'єднує цією темою персонажів М. Хвильового і характеризує взаємозв'язки між ними та простором таким чином: «У текстах Хвильового часопростір постає відчуженим від людини, оскільки з реальним часом та місцем у героя немає нічого спільного. Персонажі письменника майже ніколи не перебувають у площині тут-і-тепер»[35]. Персонажем, який найяскравіше підтверджує цю тезу, є товаришка Уляна, із якою Б'янка зустрічається лише у межах своєї квартири, де жінка часто ностальгує за революційним минулим: «тому, що ви ніколи не були в ролі Єви і ви ніколи не можете затоскувати за раєм, як я й тисячі нас, надломлених людей громадянської війни»[36]. Ця відірваність від реальності, замкненість у закритому просторі стає для товаришки Уляни настільки нестерпною, що за сюжетом героїня вмирає від рук власного чоловіка. На тлі цієї сюжетної лінії доходять свого логічного завершення Б'янчині пошуки «далі», коли прогулянки містом, все частіше замінює робота:

> «Мені здавалось, що я затоплю в цій роботі своє лихо. Але скепсис уже з'їдав мене. Мені ввижалось, що я по суті виконую дрібну й зовсім непотрібну роботу дрібних і нікчемних людей, що живуть, як воли, як корови, що коло їхніх інтересів обмежується «геранню» на столі»[37].

Таким чином, Б'янка, опинившись у провінційному міському просторі, становить опозицію до інших персонажів «Сентиментальної історії» через спроби досягнути ідеального простору «блакитної далі». Основною її стратегією для досягнення мети є прогулянки міським простором, які викликають у неї відчуття наближення до ідеального простору та мають на меті зустріч із людиною, яка приведе її до світу свободи. Проте її особистий міський досвід не можна описати як повноцінну фланерську практику, адже урбаністичні враження, отримані

---

34 *Ibidem*, p. 183.

35 O. Poliukhovych, Na marginesakh velykoi istorii (tema bezgruntianstva v tekstakh Mykoly Khvylovoho), *Mahisterium. Literaturoznavchi studii,* 2012,Vyp. 48, p. 48.

36 M. Khvylovyi, *Tvory v piatokh tomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv "Slovo", Ukrainske Vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka, 1980, p. 192.

37 *Ibidem*, p. 222.

героїнею новели впродовж прогулянок, замкнені реальністю міського провінційного простору. Загалом, фланерський досвід Б'янки можна описати радше як метафізичний. На противагу цьому міському досвіду можна протиставити інший досвід – еротичний: це зустріч із чоловіком на вулицях міста, яка має сюжетотвірну функцію.

Фланерство та сексуальність в «Сентиментальній історії»

У «Сентиментальній історії» письменник опрацьовує теми сексуальності, еротизму в міському просторі. «Для Хвильового любов була передовсім сексом, тобто феноменом низької сфери буття», зазначає Соломія Павличко[38]. Вулиці маргінального провінційного міста М. Хвильовий перетворює на простір сексуальних практик, пов'язаних передусім комунікативним актом виставляння себе на споглядання. І пошуку того, хто зрозуміє фланерку. Пізнання у міському просторі здобуло нову особливість, на яку звернув увагу Вальтер Беньямін: «Взаємовідносини людей у великих містах […] вирізняються яскраво вираженою перевагою активності зору над активністю слуху»[39]. Так і у «Сентиментальній історії» візуальний аспект є домінантним. До прикладу, діловод Кук, «пристаркуватий і аморальний холостяк», який має «шалену любов до молоденьких машиністок», пропонує Б'янці вийти із ним на прогулянку містом, обґрунтовуючи це таким чином: «Яка краса, – говорив він мені, – іти з красунею в парку, припустім (Кук натякував на себе й на мене), і почувати, що вона гідна тебе»[40]. Для діловода окремну насолоду становить не лише можливість проводити час із привабливою жінкою, а й її демонстрація оточенню. Не лише про красу, а й про сексуальну привабливість Б'янки говорять усі персонажі тексту, зокрема, на це натякає її товаришка Лізбет:

> «Невже я й досі не доміркувалась, що моїм обличчям і моєю фігурою можна цілий світ перевернути? Лізбет піднесла мені дзеркало й запропонувала подивитися на себе. Тоді я запротестувала: невже вона радить мені продати своє тіло? Лізбет почала запевняти, що ніякого тут продажу нема: на мене будуть дивитись і тільки!»[41].

---

38 S. Pavlychko, *Teoriia literatury.* Kyiv : Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2002, p. 226.

39 S. Bodler, V. Beniamin, *Paryzkyisplin. Ese.* Kyiv: Komubuk, 2017, p. 261.

40 M. Khvylovyi, *Tvory v piatokhtomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv "Slovo", Ukrainske Vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka, 1980, p. 182.

41 *Ibidem*, p. 180.

Крім аспекту демонстрації себе на вулиці, фланер (фланерка) у М. Хвильового стикаються з іншим аспектом фланерської культури – потребою враховувати загрозу небажаного фізичного контакту, який нав'язує вулиця. Проте деякі персонажі нахабно вриваються у тілесний простір Б'янки, як сіроока журналістка, яка постійно щипає її, або діловод Кук, який протягом прогулянок торкається дівчини чи притуляється до неї. Проте для самої Б'янки така поведінка є неприйнятною: «Мені було дуже неприємно вислухувати цю парикмахерську пошлятину, і я поспішала від нього відійти»[42]. Про протиставлення піднесеного почуття любові та задоволення сексуальних потреб зазначає Ю. Безхутрий: «Ерос як рушійна сила людських інтенцій, причому далеко не в "чистому" його розумінні, підкреслено акцентується оповідачем у поведінці навіть епізодичних дійових осіб повісті»[43].

Водночас слід зауважити, що загалом нараторка не стигматизує сексуальність жінки та її бажання до вдоволення тілесних потреб, про що свідчить наступний уривок тексту, який переповідає про міські сексуальні практики з позиції сіроокої журналістки:

> «Особливо її інтригують ці ночі, коли на Невському проспекті блукають юнаки з задуманими очима й продають своє тіло. Я здивувалась: невже й юнаки продають своє тіло? Сіроока журналістка зареготала й заціпила зуби. Потім вона казала мені, що це звичайна річ, і її дуже дивує, що їх нема в нашому городі. Вони б добре заробляли»[44].

Вона спокійно говорить про те, що має коханця та активне сексуальне життя. А в тім, її сексуальність постійно межує із відчуттям тривоги, передчуттям світової катастрофи, яке, можливо, й пробуджує у ній статевий потяг. Проте Б'янку бентежить відкрита сексуальність сіроокої журналістки. На її думку, вона межує із божевіллям. Ще варто звернути увагу на певне протиставлення у наведеній цитаті столичного і провінційного просторів, Пітера і «міста Z», де останнє не має тих сексуальних практик та можливостей, які може запропонувати велика столиця. Це знову-таки вказує на відсутність потенціалу міського простору, у якому персонажі втрачають здатність до реалізації різноманітних соціальних практик, у цьому випадку, безумовно, заборонених. Про це й шкодує сіроока журналістка, яка скептично ставиться до містаZ, у якому живе.

Єдиний персонаж, який, на думку героїні, становить протилежність до провінційних жителів міста, – це художник Чаргар. Можливо,

---

42 *Ibidem*, p. 182.

43 Y. Bezkhutryi. *Khudozhnii svit Mykoly Khvylovoho.* 2003, p. 133.

44 M. Khvylovyi, *Tvory v piatokh tomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv "Slovo", Ukrainske Vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka, 1980, p. 187.

для зустрічі з ними вона і вдавалась до фланерських практик. Через стосунки із ним Б'янка мала надію досягнути своїх ідеалів: «мені вони були потрібні, як повітря, бо тільки такі відношення приводили мене до останнього, невідомого мені закутка людської душі, що в ньому найкраще мусіли віддзеркалитись химерні озера загадкової далі»[45]. Проте, чим частіше Б'янка зустрічається із художником, тим глибше вона занурюється у пізнання себе, своєї тілесності та сексуальності, її погляд переміщується із міських картин на своє власне тіло: «Я підвелась і підійшла до дзеркала. Я знала собі ціну, але такою прекрасною я ще себе не бачила. Тоді мені ще ясніш стало, що Чаргар сьогодні свідомо й проти бажання відштовхує мене від себе»[46]. Дівчина доволі часто розглядає себе у дзеркалі, наголошуючи на силі своєї привабливості, яка зростає настільки, що Б'янка сміливо проявляє свою сексуальність на вулицях міста, вона говорить про себе: «Це була страшенно зворушлива картина. Серед шумної вулиці стояла красива жінка й пропонувала своє тіло. Повз нас пробігали городяни і здивовано оглядали і мене, і Чаргара»[47].

Великий злам відбувається у неспроможності митця задовольнити спрагу Б'янки за блакитною даллю, адже її омріяний маскулінний ідеал перетворився на безсилого чоловіка: «…в моїх очах маячіла Сентиментальна даль, і тому, коли я побачила, що Чаргар, моя остання надія, не міг утекти від світового бардачка, я кинулась у розпач»[48]. Так само художник не може реалізувати свій потенціал творця, творця-митця. І проєкт «картини універсального значіння» залишається лише в уяві художника, його він навіть усно не може висловити: «Говорив він, правда, страшенно плутано й незрозуміло»[49]. Мистецька криза плавно перетікає у кризу маскулінності, адже контакт із жінкою він заперечує навіть у мистецтві. На пропозицію Б'янки позувати йому митець відмовляється, як і опирається стосункам із дівчиною: «Я жінок іще ніколи не малював і, очевидно, не буду малювати»[50]. Врешті-решт, Чаргар сам постає серед сірих людей і викликає зневагу Б'янки через бажання отримати вигоду з її любові у якості «аліментів». Художник набуває спільних рис із діловодом Куком у своїй неспроможності взяти відповідальність за стосунки із жінкою у творчості й у житті.

Міський текст Б'янки переплітається із текстом тілесним тоді, коли почуття розпачу стає більшим за прагнення досягти блакитної далі. До того ж у передостанній розмові із сіроокою журналісткою Б'янка впізнає

[45] *Ibidem*, p. 197.
[46] *Ibidem*, p. 197.
[47] *Ibidem*, p. 198.
[48] *Ibidem*, p. 221.
[49] *Ibidem*, p. 194.
[50] *Ibidem*, p. 194.

і визнає своє сексуальне бажання: «раптом відчула, як мене обхопило пожаром бажання»[51]. Іще більше у міському просторі проявляє себе людська тілесність тоді, коли Б'янка вирішує віддатись діловодові Куку і описує свою дорогу до нього, але місто, яким вона простує, огидне, як той чоловік, якому вона вирішили віддатися:

> «Повз мене проїхав асенізаційний обоз, і вулиця раптом запахла важким калом. Але я не тільки не кинулась убік, навпаки – з якоюсь пожадливістю я вбирала носом важкий запах міських нечистот. Наді мною, очевидно, стояло м'яко-голубе ранкове небо, але я його не бачила»[52].

Отже, урбаністичний простір у М. Хвильового постає тлом для досліджень сексуальності головної героїні Б'янки, яка здійснює їх у прогулянках містом. Загалом жіноча сексуальність, хибність дівочих сентиментальних сподівань для письменника постала важливою темою, за допомогою якої він опрацьовує лейтмотив своєї творчості – крах ідеалів «синьої далі». Вдало резюмує увесь текст О. Полюхович: «Сентиментальна історія» М. Хвильового – це текст, який знищує усі ідеали та безжально розстрілює віру у всякі «сині далі» й «загірні комуни»[53].

Висновки

У «Сентиментальній історії» М. Хвильовий опрацьовує стрижневий конфлікт своєї творчості. Це конфлікт між сірою реальністю та блакитними ідеалами. Автор переносить його на вулиці провінційного «міста Z», у якому легко впізнати пореволюційне радянське місто. У ньому жінка, яка має схильність до фланерства, намагається здійснювати такі практики, як ходіння містом та намагається вступити у романтичні стосунки, що зароджуються і розвиваються на вулицях міста. У такий спосіб вона прагне знайти чоловіка, який їй допоможе досягти омріяного місця «синьої далі», де вона вповні змогла б реалізувати себе. Таке фланерство розпалює її сексуальне бажання, яке залишається вдоволеним не з тим обранцем, про якого мірялось, і за огидних умов. У цьому контексті М. Хвильовий активно розробляє тему жіночої сексуальності у міському просторі, поєднуючи міський ландшафт із тілесністю та її проявами на вулицях міста. Врешті-решт, урбаністичний простір у письменника є таким, що не дає реалізуватися фланерським схильностям головної

[51] *Ibidem*, p. 212.
[52] *Ibidem*, p. 230.
[53] O. Poliukhovych, Na marginesakh velykoi istorii (tema bezgruntianstva v tekstakh Mykoly Khvylovoho), *Mahisterium. Literaturoznavchi studii,* 2012,Vyp. 48, p. 51.

героїні. Жінка-фланерка М. Хвильового не зважає на соціальні правила, проте обмежена сірістю та закритістю провінційного радянського міста та своєю власною наївністю (сентиментальністю). Таким чином, історія Б'янки стає ще одним сюжетом про нездійсненність мрій про «голубу даль» (нову Україну), розчавлених радянщиною, до якого постійно повертався Микола Хвильовий у своїй творчості.

Bibliography

Aheyeva, Vira. 2002. "Zhinochyi prostir." *Magisterium,* Vyp. 8. Literaturoznavchi studii: 3–10.

Assman, Aliaida. 2012. *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiati.* Kyiv: Nika-tsentr.

Bashlyar, Gaston. 2004. *Izbrannoye. Poetika prostranstva.* Moskva: ROSSPEN.

Bezkhutryi, Yurii. 2003. "Khudozhnii svit Mykoly Khvylovoho." Doctoral dissertation, Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka.

Bodler Sharl, Beniamin Valter. 2017. *Paryzkyi splin. Ese.* Kyiv: Komubuk.

Dolzhanska, Yuliia. 2011. "Zhinka revoliutsii" v novelakh Mykyty Khvylovoho "Kit u chobotakh" ta "Synii lystopad." *Naukovi zapysky Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. H.S. Skovorody*, Ser. : Literaturoznavstvo, Vyp. 1(3): 73–79.

Dziuba, Ivan. 2005. Mykola Khvylovyi: "Aziiatskyi renesans" i "Psykholohichna Yevropa". Kyiv: Vydavnychyi dim «Kyievo-Mohylianska akademiia».

Huart, Louis. 1841. *Physiologie du flaneur.* Paris: Aubert; Lavigne. Access: 14.09.20 https://archive.org/details/physiologiedufla00huar.

Hundorova, Tamara. 2000. "U kolystsi mifu, abo topos Kyieva v literaturi ukrainskoho modernizmu." *Kyivska starovyna,* № 6: 74–82.

Khvylovyi, Mykola. 1980. *Tvory v piatokh tomakh*. Niu-York, Baltimor, Toronto: Obiednannia Ukrainskykh Pysmennykiv "Slovo", Ukrainske Vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka.

Musliienko, Olena. 2010. "Misto u semiosferi absurdu M. Khvylovoho." *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka, Filolohichni nauky*. № 20: 146–153.

Pavlychko, Solomia. 2002. *Teoriia literatury.* Kyiv : Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy".

Pollock, Griselda. 1988. "Modernity and the Spaces of Femininity" In *Vision and difference: femininity, feminism, and histories of art,* 50–90. London and New York: ROUTLEDGE.

Poliukhovych, Olga. 2012. "Na marginesakh velykoi istorii (tema bezgruntianstva v tekstakh Mykoly Khvylovoho)." *Mahisterium. Literaturoznavchi studii,* Vyp. 48: 46–52.

Tsymbal, Yaryna. 2010. "Kharkivskyi tekst" 1920-kh: obirvana sproba." *Literaturoznavchi obrii,* Pratsi molodykh uchenykh*,* Vyp. 18: 54–61.

Tymoshenko, Tetiana. 2010. “Kyivskyi” ta “kharkivskyi” teksty ukrainskoi literatury 20-kh rokiv XX stolittia.” *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka, Filolohichni nauky*. № 20: 36–41.

Wilson, Elizabeth. 2001. “The invisible flâneur.” In *Theory, Culture & Society: The contradictions of culture: Cities: Culture: Women*,72–89. London: SAGE Publications Ltd.

Wolff, Janett. 2015 “The artist and the flaneur: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris.” In *The Flâneur*, edited by K.Tester, 111–137. New York: Routledge.

Wolff, Janett.1985. “The Invisible Flaneuse: Women and the Literature of Modernity.” *Theory, Culture & Society,* Vol 2, No 3: 37– 46. Access: 14.09.2020 https://doi.org/10.1177/0263276485002003005.

Nota o Autorze

Anastasia Tyszczenko – doktorantka w szkole doktorskiej Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, członkini Stowarzyszenia Hispanistów na Ukrainie (Asosiación de Hispanistas de Ucrania), lektorka języka hiszpańskiego jako języka obcego na Uniwersytecie Narodowym “Akademia Kijowsko-Mohylańska”. Aktualny temat badawczy: obraz flaneura w literaturze hiszpańskiej i ukraińskiej końca XIX – początku XX wieku.