



Микола Хвильовий та естетичні пошуки в українській літературі
першої третини ХХ століття

Юрій Безхутрий

Схід-Захід: Історико-культурологічний збірник.

Випуск 6. – Харків; Київ: Критика, 2004. – С. 79-89.

При використанні матеріалів статті обов'язковим є посилання на її автора з повним бібліографічним описом видання, у якому опубліковано статтю. Дана електронна копія статті може бути скопійована, роздрукована і передана будь-якій особі без обмежень права користування за обов'язкової наявності першої (даної) сторінки з повним бібліографічним описом статті. При повторному розміщенні статті у мережі Інтернет обов'язковим є посилання на сайт Східного інституту українознавства імені Ковальських.

Адреса редакції:

Східний інститут українознавства імені Ковальських («Схід/Захід»), ауд. 4–87,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна,
пл. Свободи, 6,
Харків, 61077,
Україна.

E-mail: siu.kharkiv@gmail.com

Тел.: +38 057 705 26 30;
+38 096 1555 136

Веб-сайт: <http://keui.univer.kharkov.ua>

© Східний інститут українознавства імені Ковальських

© Автор статті

© Оригінал-макет та художнє оформлення – зазначене у бібліографічному описі видавництва

© Ідея та створення електронного архіву часопису – А. М. Домановський

МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ І ЕСТЕТИЧНІ ПОШУКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ*

Мистецтво і література першої половини ХХ століття в Європі характеризуються становленням нової філософсько-естетичної системи, що увійшла в історію під назвою «модернізм». Останній розуміють як сукупність мистецьких рухів від періоду «зламу століть» (XIX і ХХ) до Другої світової війни (від символізму до сюрреалізму). За всієї їхньої відмінності (дійсно, важко сплутати, скажімо, футуризм і сюрреалізм чи символізм і дадаїзм), між ними існує помітна філософсько-естетична спільність, що дозволяє ставитися до модернізму «як до певної мистецької філософії, певної моделі літературного розвитку»¹.

Процес «модернізації» охопив і українську літературу, хоча через низку причин, у тому числі й політико-ідеологічних, той варіант модернізму, який склався в Україні у перші десятиріччя ХХ століття, мав дещо зредукований характер. Проте деякі митці виривалися далеко вперед, демонструючи справді модерне світобачення, що дозволяє говорити про включеність української літератури до загальноєвропейського контексту. Серед таких письменників насамперед слід назвати Миколу Хвильового, чия творчість якраз і доводить не тільки існування модернізму як художньої системи в українській літературі того часу, але й демонструє плідність і перспективність подібних естетичних шукань.

У «філософії мистецтва», обстоюваній і практично реалізованій Хвильовим у власних творах, переважають антитрадиціоналізм і антинормативізм, відмова від міметичного принципу мистецтва, натомість утверджується інший, той, що продукує вигадану, створену зусиллями уяви власну естетичну реальність; наявні пошуки «нової» мови і «нового» слова, здатних трансформувати соціальний світ; яскраво виражена міфотворчість.

*В основу статті покладено доповідь на науковому семінарі «Модернізація, націоналізм і комунізм: До 130-річчя з дня народження Миколи Хвильового», організованому Східним інститутом українознавства ім. Ковальських спільно з філософським і філологічним факультетами Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна 23 грудня 2003 р.

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

Хвильовий — теоретик і публіцист — сам не приймає такого життя. Але він ніде, в жодному зі своїх творів художньо не зміг протиставити цьому абсурдному світові іншу модель, яка могла б стати реальною альтернативою безглуздій дійсності. Усі такі евентуальні альтернативи постають виключно як ілюзорні або пародійні. У «Повісті про санаторійну зону» зона сприймається як символ «нового» життя, зразкове у своїй механічній розміреності суспільство-норма. Альтернативою ж зоні фактично стає... ріка, у водах якої гинуть самогоубці анарх і Хлопя, а також фантомні Сибір і Байкал, до яких так ніколи й не доїде сестра Катря. У «Сентиментальній історії» це ірреальна метафізична «даль», у «Шляхетному гнізді» й «Арабесках» не менш ілюзорна й фантастична Україна.

Не лише як ілюзія, але й як суцільна пародія фігурує альтернативна реальність у «Чумаківській комуні». Уся ця вимріяна дійсність, яка нібито мала б відрізнитися від тієї, в якій існують герої Хвильового, насправді або примарна, тобто ніяка, або цілком абсурдна й безглузда.

На відміну від західних модерністів (Дж. Джойса чи Ф. Кафки), у творах яких такий світ поставав швидше як евентуальний, ніж реально існуючий, Хвильовий перебував усередині нього, йому випало жити в цьому світі насправді. Тому його твори — дійсно приголомшливий філософсько-художній документ людського виміру («доби революції і реконструкції»). Власний міф Хвильового, зокрема теорія «азіатського Ренесансу», розвінчувався самим автором. Пройшовши еволюцію від оптимістичної надії в новелі «Життя» до песимістичних і катастрофічних візій у «Сентиментальній історії», Хвильовий зруй-

нував не лише сконструйований ним же універсальний історіософський і культурологічний проект, але й фактично виступив з позицій постмодерністської деструкції, коли під сумнів було поставлено модерністський міф про всевладність художника-творця.

Усе це свідчить про те, що концепція світу, запропонована Хвильовим, має в собі ще й таку модерністичну рису, як безнадійність. Це виявляється не лише у відсутності життєвих перспектив у героїв, але й у неможливості їх реалізувати навіть там, де такі перспективи могли б з'явитися («Пудель»). За винятком хіба що першої новели письменника «Життя» і, певною мірою, «Заулку», де перед героїнею постає вибір: зашморг чи лікар (але рішення Мар'яни читачеві так і невідоме), усі інші не залишають героям шансів на моральний чи фізичний порятунок. Це приречений світ, як приречені на загибель Мазій і Юхим із «Бараків, що за містом», Савко із «Солонського Яру», редактор Карк із однойменної новели, Вівдя із «Кімнати ч. 2» чи анарх із «Повісті про санаторійну зону», як приречена, зрештою, символічна ластівка-творчість із «Дороги й ластівки». Трагізм як провідна ознака художнього світу Хвильового формує відповідний пафос усіх без винятку його текстів.

Метафоричний і універсальний художній світ творів Хвильового позначений історичною і національною специфікою. Майже все описане відбувається в Україні початку або середини 1920-х років, про що свідчать побутові деталі, топоніми, імена історичних осіб тощо. Це дає підстави говорити про створений Хвильовим образ тогочасної комунізованої України. Слід визнати, що це малопривабливий, типово модерністичний образ темної, зашкарублої у своїй провінційності, «глухої» (найулюбленіший епітет у Хвильового!) території. «Глухі дороги республіки», «несибірська тайга», «темна наша батьківщина», «провалля, де навалено сміття з міських будівель, з помийних ям». Такі та подібні до них характеристики наскрізно проходять через більшість творів письменника, остаточно вивершуючись у заключній повісті другого тому «Сентиментальна історія» деестетизованим експресіоністичним образом пропахлого «важким калом» кривого завулку, що веде з «майдану Трьох комунарів до глухої провінції».

Незважаючи на часову локалізацію, яка найчастіше відбувається завдяки топонімам, образ «комунізованої» України не лише гротесковий, він набуває символічного звучання. Тому конкретна часова приналежність частково втрачає тут свою актуальність, оскільки увага

письменника зосереджена на онтологічній суті безжального і воістину безумного світу, квінтесенцією якого стає простір «зони» («Повість про санаторійну зону», «Арабески», «Чумаківська комуна», «Колонії, вішли...», «Пудель» та ін.). Вона заселена напівбожевільними і просто безумними людьми, які не здатні відрізнити фантоми від реальності, дискутують з приводу того, що з'явилося раніше: курка чи яйце, і взагалі поступово втрачають усякий зв'язок із дійсністю.

Корені трагічної буттєвої моделі лежать, окрім усього іншого, у філософсько-естетичних засадах світосприйняття письменника, який відчув, що суспільство, створюване насильством і смертю, не може й не повинно претендувати на те, щоб стати «земним Раєм».

Із трагізмом як провідною рисою художнього світу Хвильового пов'язана концепція героя у його творах. Самосвідомість персонажів письменника постає по-модерністичному розірваною, внутрішньо суперечливою. Адже змінити цей світ і життя в ньому принципово неможливо. Герої можуть лише або прийняти його, чи, точніше, змиритися з ним, як це роблять персонажі новел «На глухім шляху», «Кіт у чоботях», «Я (Романтика)», «Свиня», «Шляхетне гніздо», «Лілюлі» (Огре, Льоля) чи «Сентиментальна історія» (Б'янка) та інші, або втекти від нього, найчастіше у смерть («Синій листопад», «Лілюлі» (Альоша), «Повість про санаторійну зону» (анарх, Хлоня), «Редактор Карк», «Дорога й ластівка» та ін.). Найтрагічніше те, що примирення із таким життям означає ту ж саму смерть, але вже духовну.

В особливо катастрофічній ситуації опиняється героїня підсумкової повісті «Сентиментальна історія» Б'янка, яка зазнає повного морального краху. Вона розпочинає *свою життєву путь* пошуками «далі», де живуть ідеальні люди ідеальної країни, і мріє про непорочне зачаття, що має символізувати настання новітньої епохи, в якій їй призначено стати новою Богоматір'ю. Завершує ж ці пошуки Б'янка в ліжку свого начальника, потворного й нищого діловода Кука з визнанням неминучості обраної дороги. Зачароване коло, яким виявилось життя, замкнулося. Воно відчужує людину від себе, і, як наслідок відбувається спотворення самих основ буття.

Усе це викликає шок у тих, хто ще сподівався на можливість змін («Редактор Карк», «Юрко», «Силуети», «Заулок», «Синій листопад»). Але винна в цьому сама людина, яка в ім'я абстрактної ідеї наважилася зруйнувати традиційну мораль («Повість про санаторійну зону», «Бараки, що за містом», «Заулок», «Я (Романтика)» та ін.). Безумство (справжнє чи символічне) — кара за цей гріх. У будь-якому разі

мотивація божевілля, хаосу, які охопили весь світ і людину в ньому, — в етичних, буттєвих зсувах, що їх остання переживає, самовпевнено уявивши себе новим Богом.

Водночас у художньому світі Хвильового поряд із трагедійним пафосом немало й інших істотних ознак. Окрім очевидних сатиричних рис, важливе місце в ньому посідають іронічність і пародійність, що також свідчить про зв'язок письменника з модерністичною художньою парадигмою. Іронія і пародія як реакція на «чужий текст», із чим зустрічаємося у «Коті в чоботях», «Силуетах», «Лілюлі» та багатьох інших творах письменника, стає в новелі «Чумаківська комуна» пародією на «ідею», на претензію більшовиків докорінно змінити дійсність і людину. Пародійна комуна з її телефонами без дроту, вагітними невідомо від кого «завжнівідділами повпарткомів», п'яними керівниками кампаній «боротьби з пиятикою», безпартійними «партійними теоретиками», зрештою, із власною служницею перетворюється на символ безумного і розірваного світу. Такий підхід — характерна особливість не лише модерністичної, але й постмодерної чутливості. А відтак слід відзначити, що світовідчуження і художня практика Хвильового містили в собі зерна філософсько-естетичних рецепцій дійсності, типових для всього ХХ століття.

Художньому світові Хвильового і модельованим на його основі мікрососмам новел і повістей письменника, як і способам їх творення, властива суперечливість, амбівалентність. Маємо явне прагнення до осягнення психології людини (інколи це справжнє заглиблення в людську душу, дослідження її діалектики — «Редактор Карк», «На глухім шляху», «Силуети», «Кімната ч. 2», «Я (Романтика)», «Пудель», «Лілюлі», «Повість про санаторійну зону», «Сентиментальна історія» та ін.) і разом із цим відверту й навіть визивну умовність, деформованість фабульних зв'язків.

Подібне неможливо уявити, скажімо, у прозі В. Підмогильного чи В. Винниченка, не говорячи вже про І. Франка або Панаса Мирного. Так, внутрішній світ «я» із «Я (Романтики)», анарха і Майї із «Повісті про санаторійну зону» об'єктивно психологізований у багатьох своїх фрагментах. Але цей психологізм проектується на по-кафкіанському умовну, параболічну фабулу. Те ж зустрічається і в «Сентиментальній історії»: душевні борсання Б'янки відтворено не тільки докладно, але й психологічно достовірно. Проте ці переживання вписані у гротесково-театральну, трагічно ускладнену до позірної надмірності сюжетну структуру. Та в межах модерністичної філософсько-есте-

тичної системи така невідповідність ракурсів виглядає не лише цілком можливою, а й закономірною, бо відбиває розірваність, контрастність, деформованість дійсності.

Тому не можна підходити до творів Хвильового із мірками класичної реалістично-психологічної літератури. Соціально-побутові, конкретно-політичні, психолого-особистісні мотивації характеру втрачають тут своє значення: модерністичне сприйняття не потребує обов'язкової включеності героя в контекст дріб'язкових, із погляду письменника, мотивуючих обставин і передумов. Авторіві, а разом із ним і читачеві, не важливо, де вчився «доктор Тагабат» і чим він займався перед тим, як став «членом чорного трибуналу республіки», і байдуже, звідки сімнадцятилітня Б'янка з глухого містечка, що від нього лише до станції добиратися треба цілий день, знає філософію Платона, Руссо, Тагора і «священні гімни Рамаян», та на якій підставі вона постійно резонерствує перед значно старшими й досвідченішими людьми. «Життєвість» Тагабата чи достовірність поведінки Б'янки перебувають у зовсім іншій площині, ніж та, яка здавалася єдино правильною наївному плужанинові Г. Яковенку, котрий формально зніщював 1925 року початок літературної дискусії.

Аналіз художнього світу Хвильового засвідчує, що показовим для нього є принципово інше, ніж у попередні етапи розвитку української літератури, ставлення до еротики. У байдужому, ворожому щодо окремої особистості світі, в якому не залишилося нічого святого, самотні герої Хвильового здебільшого позбавлені духовної підтримки у своєму змаганні з життям. Тому в текстах письменника еротика стає не безтілесним втіленням духовного піднесення людини, емоційним і водночас цнотливим спалахом почуттів, а набуває набагато відвертішого характеру і, що головне, знижується, фізіологізується у своїх проявах.

Еротизм присутній майже в усіх творах письменника (виняток становлять хіба що новели «Солонський Яр» та «Я (Романтка)»). Специфічно ідеальний, а не тілесний характер має також кохання оповідача з новели «Арабески» до Марії-революції; частково це ж може бути віднесено і до новели «Синій листопад», хоча назагал там ситуація значно складніша. У решті ж творів цей мотив сповнюється характерних модерністичних конотацій.

Прикметно, що втіленням біологічного начала й еротичної агресивності у Хвильового виступають переважно жінки. Чоловіки найчастіше виявляються пасивними учасниками подій чи навіть «жертвами» подібної агресивності. У цьому також виявилось модне у той

час прагнення жіночої емансипації, «розкріпачення» жінки, кардинальної зміни статевих ролей. Еротика в авторській моделі світу стає виразником такої тенденції. Водночас вона позначена втратою «чистоти», «наївності», «краси» почуттів, які були в центрі уваги класичних творів XIX століття. Відчутний присмак «зниженої» еротики несуть на собі стосунки героїнь з чоловіками в новелах «Кімната ч. 2» (Вівдя), «Чумаківська комуна» (Валентина), «Бараки, що за містом» (Оришка), «Свиня» (Хая, Яблучкіна), «Пудель» (мадмуазель Аріон, «барішні з редвидату»), в окремих епізодах «Арабесок» тощо.

В особливо концентрованій формі ця риса проявилася в «Повісті про санаторійну зону» і «Сентиментальній історії». Майя із «Повісті про санаторійну зону» свою сексуальну привабливість використовує навіть не заради власного задоволення чи досягнення особистого душевного комфорту, як це намагається зробити, наприклад, Вівдя з «Кімнати ч. 2», а виключно з ідеологічно вмотивованою, цілком раціоналістичною метою «розв'язати язика» своїм партнерам. Аморальність такої поведінки досягає межі: еротизм як життєдайна сила перетворюється тут на свою протилежність. Адже кінцевою ціллю Майї виявляється знищення, смерть обраних нею жертв. Б'янка ж із «Сентиментальної історії» переступає мораль з іншої причини, переконавшись у тотальному пануванні зла й несправедливості і неможливості в жодний спосіб цьому протистояти.

Її надія на те, що кохання, до якого вона щиро й захоплено прагла, здатне переробити світ, відкривши бажану даль, зазнає фіаско. Але та форма, в яку вона втілює свій протест проти такого стану речей (і одночасно згоду на існування світу таким, яким він є), аморальна й цинічна.

У художньому світі Хвильового важливе місце посідає властивий модернізму взагалі інтерес до ірраціонального, несвідомого. Як показало дослідження, сон, як і марення, з якими зустрічаємося у новелах Хвильового, подвоює дійсність, дає можливість повернути її неочікуваною гранню, посилити онтологічний аспект зображуваного. Водночас ці художні складники подрібнюють світ на фрагменти, підкреслюють хаотичність буття. Гротескові форми, в яких воно постає, сприяють загостреному відчуттю апокаліптичного, катастрофічного його характеру.

Сон дяді Варфоломія із «Силуетів», у якому він бачить, як художник Дема, немов Божа рука, пише фатальні слова «Мене, факел, фарес», пророкуючи кінець «Вальтасаровому царству»; сон оповідача

в «Арабесках» із фантасмагоричним сервільним символом — незнищйним пацюком, здатним ходити на задніх лапах; сні-видіння Б'янки із «Сентиментальної історії» з попередженням про неминучий крах надій на ідеальну «даль», як і сцени марень героїв у «Я (Романтиці)», «Лілолі» чи «Повісті про санаторійну зону» — все це знаки небезпеки, передвісники катастрофи, що очікує на людину в майбутньому. Причому модернізмові зрівняння у правах ментального і матеріального планів, коли зникає межа між ними, загострює відчуття екзистенційної самотності людини. Двоплановий ілюзорно-реальний світ «мерехтить», він втрачає чіткі контури, стає хистким і від того ще більш ненадійним. Постійна гра на межі між реальним та ілюзорним, що особливо наочно проявилось в «Я (Романтиці)», «Сентиментальній історії», «Повісті про санаторійну зону», «Лілолі», «Дорозі й ластівці» та деяких інших текстах, дала можливість письменникові зануритися у несвідоме як феномен людської поведінки, розкрити глибини «підпілля».

Ще однією вагомою ознакою художнього світу Хвильового є його інтертекстуальність. Численні алюзії, ремінісценції, уривки з чужих і власних творів буквально проймають новели і повісті митця. Автор постійно вдається до розширення змістового поля своїх творів шляхом виходу на метатекстуальний рівень, підштовхуючи читача до складних аналогій, змушуючи його відшукувати в пам'яті соціальні, історичні, культурні, психологічні паралелі. Згадки про Мазепу, Карла XII, «шведські могили», «слобожанські полки», як і про Паризьку комуну, Велику французьку революцію, імена багатьох письменників, назви численних творів європейської літератури тощо не лише часто зустрічаються у Хвильового, вони перетворюються на сталу семантичну вісь, що організовує тексти письменника.

Не менш важливу роль відіграють інтертекстуальні цитати з Т. Шевченка, О. Пушкіна, Ф. Достоєвського, Е.-Т. Гофмана, М. Гоголя, які зустрічаються в «Арабесках», «Сентиментальній історії», «Чумаківській комуні» та багатьох інших творах Хвильового. Вони постають як вільні асоціації, часто без вказівок на їхніх авторів, що ускладнює читачьке сприйняття, але натомість, на рівні підсвідомого, конотує у реципієнта відповідне емоційне поле сприйняття, надаючи текстам додаткового змісту, посилюючи їхній вплив.

Разом із тим, інтертекстуальність у Хвильового є не лише елементом конструювання художнього змісту твору, вона стає вираженням світо— і самовідчуття митця, частиною його художнього світу. У новелах і повістях «Арабески», «Кіт у чоботях», «Синій листопад», «На

глухім шляху», «Лілюлі», «Санаторійна зона», як і в решті творів письменника, інтертекстуальний складник є потужним чинником формування художньої моделі дійсності, що зумовлює її структурну багаторівневість, інтерпретаційну поліваріантність. Інтертекстуальність також є основою такої якісної риси художнього світу Хвильового, як згадувана раніше пародійність.

Естетичному мисленню Хвильового властивий неоміфологізм як одна із визначальних засад його художнього світу, що тісно пов'язана з інтертекстуальністю і, у свою чергу, є характерною ознакою модерністичної парадигми. Вона також обумовлює хисткість, «мерехтливність», подвійність художньої моделі світу в текстах Хвильового. Неоміфологізм, що від самого початку ХХ століття активно входить у літературу, був синтезом архаїчного, класичного і культурно-історичного міфу. У Хвильового це виявилось в одночасній художній абсорбції міфологем праміфу (небо, ліс, дорога, ріка та ін.), біблійних міфологем і їхніх аналогів (Марія, Христос, Голгофа, світло, Майя та ін.), а також міфологем, породжених літературою, історією, національною ментальністю тощо (Дон Квізано, Гоголь і численні міфологізовані алюзії до його творів, Гофман, Мазепа, «вишнева країна круторогих волів» та ін.). У цьому ж ряду перебувають і власні міфологеми письменника, зокрема «азіатський Ренесанс». Спрямований першою своєю гранню до сучасності, художній світ Хвильового завдяки неоміфологічним підтекстам другою виходить на онтологічні проблеми буття. Міфологічні ж елементи прояснюють «підводну», неочевидну частину сенсу, дешифрують її.

Такий неоміфологічний підтекст відчувається в багатьох творах Хвильового: «Життя», «Солонський Яр», «Силуети», «Чумаківська комуна», «Я (Романтика)», «Лілюлі», «Санаторійна зона» та ін. У «Пуделі», зокрема, він проєктується на фаустівський міф людської претензії на пізнану істину. Комісар Сайгор вважає себе вищим від своїх випадкових попутників у подорожі на віллу, а виявляється лише іграшкою в руках інфернальних сил, які ще раз довели свою абсолютну владу над людиною.

Модерністична у своїй основі концепція світу зумовила у прозі Хвильового й відповідні особливості виражальних засобів, що втілюють її в художньому тексті. Так, фрагментарний, розірваний, алогічний світ не може скластися в якусь цілість. Імпресіоністичні мазки, за допомогою яких твориться сюжет «Кота в чоботях», «На глухім шляху», «Редактора Карка», «Синього листопада» та багатьох інших

новел письменника, немов вихоплюють із калейдоскопу подій окремі образи й картини, справді миттєві враження тощо, внаслідок чого сюжет утрачає свій причинно-наслідковий характер, окремі частини поєднуються асоціативними зв'язками, а самі ці частини становлять собою серії розрізнених фрагментів життя.

Але водночас у творах Хвильового з'явилися ознаки експресіоністичної художньої стилістики. Усвідомлення письменником трагічного, деформованого і безжального світу спонукало до пошуків нових, адекватних дисгармонійній дійсності засобів естетичного оприявлення моделі такого світу. Ними виявилися експресіоністичні прийоми, що загострювали зображуваний об'єкт, специфічним чином цілеспрямовано його викривляли. Корені цієї традиції лежали у творчості улюблених Хвильовим Дж. Свіфта, Е.-Т. Гофмана, М. Гоголя, В. Стефаника. Щодо сучасників-однолітків, то тут письменника приваблювали пошуки петроградських «Серапіонових братів», що, як і сам Хвильовий, своєю метою вважали перетворення дійсності, право істинного художника не копіювати явище, а проектувати його на самого себе.

У цьому ж контексті, як ще один модерністичний і навіть постмодерний складник художнього світу письменника, доцільно розглядати й необарокові елементи, що їх можна також помітити в текстах Хвильового. Перегук з епохою бароко, можливо, найбільш яскравим періодом української культури, був органічною реакцією художника на виклик часу. Генетична пам'ять митця і схожість процесів, що характеризували епоху бароко і першу третину ХХ століття з її тенденціями до фрагментарного сприйняття дійсності, динамічності, художнього, а не раціоналістичного пізнання життя, зумовили появу в художньому мисленні Хвильового таких ознак, як тяжіння до творення фантомних світів, театральності. На рівні поетики це виявилось в появі різноманітних «барокових» і «необарокових» прийомів.

Так, бароковими за своїм походженням є використовувана також й імпресіонізм візуальна організація тексту, застосування Хвильовим зорових (або стилізованих під зорові) елементів (афіші, оголошення, записки, листівки тощо). Навіть макаронічна мова, що нею рясніють тексти письменника, корінням своїм сягає барокових традицій. Із цього ж арсеналу й оголення прийому, й образ-маска, і взагалі театральність, яка властива багатьом творам Хвильового («Вступна новела», «Пудель», «Чумаківська комуна», «Колонії, вилли...», «Ліцолі»). Елементи такої театральності помітні і в «Сентиментальній історії», де Б'янка майже за законами театрального дій-

ства розіграє фінальну сцену, як театральним, неавтентичним є, зрештою, все її життя. Подібною ж театральністю позначена й модель дійсності в «Повісті про санаторійну зону».

У цілому, все це дає підстави говорити навіть про якість передбачення Хвильовим того необарочного світовідчужання, яким сучасною постмодерною філософією і культурологією (К. Відаль, Ж. Бодрійар, О. Калабрезе) характеризується суспільство кінця ХХ століття. Цей «футурологічний» аспект спадщини Хвильового також вартий уваги.

Зрозуміло, Хвильовий не був самотнім у своїх естетичних шуканнях. В українській літературі того часу (20-ті роки ХХ ст.) модерністична тенденція знаходила свій вияв у художніх інтенціях багатьох інших письменників.

Тут варто назвати В. Підмогильного, В. Петрова (В. Домонтовича), М. Куліша², Г. Михайличенка, А. Головка, Г. Косинку³, М. Семененка, Г. Шкурупія, Д. Бузька⁴, М. Йогансена⁵, І. Дніпровського, Ю. Яновського і, звичайно ж, П. Тичину⁶. Їхнім творам тією чи тією мірою притаманний вияв модерністичної парадигми, хоча й з різною мірою наповненості конкретних її ознак — від символіко-імпресіоністичних у Г. Михайличенка й імпресіоністичних у Г. Косинки, І. Дніпровського та А. Головка, футуристичних у М. Семенка, Г. Шкурупія, Д. Бузька до експресіоністичних і необарокових у М. Куліша, Ю. Яновського і навіть «постмодерністських» (інтелектуалізм, інтертекстуальність) у В. Підмогильного і В. Петрова (В. Домонтовича). Але і в цьому оточенні постать Хвильового вирізнялася особливою масштабністю і неординарністю таланту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Либідь, 1999. — С.12.
2. Там же. — С.470.
3. Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ століття. — Тернопіль: СМП «Астон», 2000. — 120 с.
4. Pnytzkyj Oleh S. Ukrainian futurism 1914—1930: A historical and critical study. — Cambridge, 1997. — 413 p.
5. Ковалів Ю. Енергія експерименту // Прапор. — 1990. — № 6. — С. 116—118.
6. Голубева З.С. Двадцять років ХХ століття: Конспект лекцій для студ. філол. Зошит перший: Літературне життя доби як об'єкт наукових досліджень. — Харків: Вид. група «Каравела», 2000. — 120 с.