

С. В. Вірченко

## РОЗМАЙТТЯ ФОРМ ТА ЗАСОБІВ ХУДОЖНЬОГО УЗАГАЛЬНЕННЯ В НОВЕЛАХ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Відомо, що сутнісною ознакою художнього мислення є узагальнення, під яким, “як правило, розуміється перехід від знання про одиничне до знання про загальне” [3, с. 6]. Творча увага митця скеровується на розкриття прикметної характерності людини, явища, події. Художнє пізнання завжди опирається на індивідуальне і самобутнє, чим і пояснюється “розмайття форм художнього узагальнення, яке перебуває у постійному оновленні” [15, с. 6]. Багатовіковий досвід і розвиток пізнавальної діяльності людства переконливо свідчать, що всяке пізнання, в тому числі й художнє, — це не окремо взятий суб’єкт чи об’єкт, а результат їх взаємодії. “Діалектика взаємин митця з дійсністю в процесі творчої пізнавальної діяльності надзвичайно складна. Складність її виявляється, зокрема, в тому, що ці взаємини динамічні, а сама динаміка їх у кожного митця і в кожному окремому випадку нова і неповторна” [2, с. 118]. Творча особистість митця, властивий йому тип художнього мислення, характер естетичного освоєння дійсності та історична епоха в першу чергу впливають на вибір форм художнього узагальнення.

Своїми першими збірками Микола Хвильовий засвідчив модерністичний тип мислення представника найактивнішого напряму — неоромантизму [8, с. 107]. Продовжуючи традиції неоромантизму початку століття, Хвильовий з притаманною йому жадобою експериментаторства активно розвиває ці традиції, водночас вносячи туди свою специфічну тональність. Віра Агеева оцінює неоромантичну новелу Хвильового як “своєрідне явище”. “Висунуте Хвильовим гасло “романтики вітаїзму” (“активного романтизму”) за своєю суттю також було неоромантичним, хоча, зрозуміло, в 20-ті роки цей неоромантизм набув і нових, відмінних рис порівняно з літературою початку століття. “Романтика вітаїзму” часто трактується

в ширшому, світоглядно-філософському плані, як захоплена “одушевленість” життям як прагнення активного життєствердження і життєтворення. Але щодо творчості Хвильового і стилєво близьких до нього письменників можна говорити про “романтику вітаїзму” у вузькому сенсі, як про розвиток неоромантичної традиції” [1, с. 14]

Визначальною рисою неоромантизму Хвильового, на нашу думку, є спроба подолати протистояння між ідеалом та дійсністю завдяки могутній силі волі такого типу громадської людини, що може зробити сподіване можливим. Для цього він обирає традиційний для романтиків спосіб узагальнення суб’єктивну типізацію (“Кіт у чоботях”, “Легенда”). З глибокою задушевністю малює письменник отого “кота в чоботях”, жінку, яка поряд із самовідданими борцями безстрашно долає труднощі, аби вибороти щасливе майбуття людині. Питанням на початку новели “Це тип: “Кіт у чоботях?”” [11, с. 155] і ствердною відповіддю в кінці новели “Кіт у чоботях — тип” [11, с. 167] автор сам визначає саме цей спосіб узагальнення — типізацію виняткового, тобто ідеалізацію. “...”кіт у чоботях”? Він дуже комічний. Але він теплий і близький, як неньчина рука з синьою жилкою, як прозорий вечір у червінцях осені” [11, с. 155]. В новелі визначається і типологічна приналежність героя: “Кіт у чоботях” — це муралі революції” [11, с. 155], “сіренькі муралі”, що “тягнуть сонячну вагу, щоб висушити болото” [11, с. 157]. Автор хоче “проспівати їм пісню”: “Я дуже хочу, але

— Я не можу: треба, щоб була пісня пісень, треба, щоб був

— Гімн” [11, с. 155].

Письменник навіть виділяє слово гімн в окремий рядок, пише його з великої літери і вроздріб: Г і м н. І в той же час він зауважує: “А втім, я зовсім не хочу ідеалізувати товариша Жучка, я хочу написати правду про неї — уривок правди, бо вся правда — то ціла революція” [11, с. 156]. Тут виразно видно змовлену поєднанням ідеалізації і типізації “двоїстість” форм узагальнення, породжену прагненням романтиків “поєднати конкретність відображення з тяжінням до загального” [10, с. 140]. Одвічно недосяжна мрія внаслідок грандіозного революційного перевороту здавалась уже втіленою в життя. Та дуже швидко романтична віра змінюється усвідомленням страшної невідповідності між задуманим і здійсненим. Змінюється і засіб узагальнення: в сцені зустрічі “кота в чоботях”

з однополчанином, автором новели багато іронії приховано в словах: “Ясно: минуло стільки-то часу. Товариш Жучок дочитала — прочитала “Что такое коммунизм” (без автора)... і тільки” [11, с. 162]. Прочитала — і тільки. Не зрозуміла, не уяснила, не збагнула, як і сотні та тисячі інших, не дійшла до його суті. Але і товариш Жучок, і багато інших партійних товаришів уяснили, що вони керівники, вершители людських дол: “Ходить “кіт у чоботях” по бур’янах революції і, може, й сам не знає, що він секретар ком’ячейки, а потім узнає і пише: “Предлагаю немедленно зарегистрироваться...” [11, с. 162]. Засобом іронії узагальнюється трагедія руйнації людської душі, коли людина втрачає людське обличчя і перетворюється в ходячу інструкцію, в робота. Перед нами інший “кіт у чоботях”. “Зник “кіт у чоботях” у глухих нетрях республіки. Зник товариш Жучок” [11, с. 166]. Це трагедія життя людини, трагедія революції.

Для неоромантиків були прикметними і сміливі експерименти зі словом. Саме слово в новелістиці Хвильового має велику узагальнюючу силу. “Запах слова — це один із ключів до творчості Хвильового”, — зауважив якось Юрій Шерех [13, с. 167]. На узагальнюючу можливість слова вказував у своїй психолінгвістичній теорії О. Потебня, розробивши своє вчення про внутрішню форму слова. Це вчення Потебня застосовував і до художнього твору. “Як слово спочатку є знак дуже обмеженого конкретно чуттєвого образу, який, однак, внаслідок уявлення тут же дістає можливість узагальнення, так художній образ, стосуючись у хвилину створення дуже тісного кола чуттєвих образів, тут же стає типом, ідеалом”, — пише він. І далі продовжує: “Бачачи в художньому творі ті ж ознаки, що і в слові, і навпаки — відкриваючи в слові ідеальність і цільність, властиві мистецтву, ми робимо висновок, що й слово є мистецтво” [9, с. 32].

Широкий узагальнюючий зміст в новелі “Кіт у чоботях” має, в першу чергу, слово жучок. “Письменника цікавить доля звичайної рядової людини, яка губиться серед тисяч інших, хоча мріями колись сягала далеко, але поступово змирилась з реальністю, причахла душею, принишкла і, по суті, відсторонилась від головних орієнтирів сучасності” [5, с. 18]. “Жучки” винесли на своїх плечах “цілу революцію”. Але коли відримали війни і революції — загублено справжніх Жучків, з’явилися Жучки під номерами 1, 2, 3, 4... “І не знаю, ще скіль-

ки є” [11, с. 166]. За окремим словом “жучок” криється гранично узагальнений зміст, всезагальність. Хвильовий розумів, що епоха вже почала хворіти, передчував, “що в суспільстві визріває якийсь невидимий, таємничий ворог — він і помститься за кров і насильства, за антигуманність і абсолютну класову правоту” [5, с. 37]. Адже Хвильовий уже в революційному вирі бачив не тільки безіменних героїв, що творили революцію, а й такого “муралю революції”, як товариш Зіммель (“Синій листопад”), котрий задля картярської розваги зневажив життям червоноармійців. Це вже “жучки”-короїди, шкіднички, що викликають перші симптоми суспільної хвороби, яка захопила і тих, хто завойовував, і тих, хто спокійно вичікував завойовників. “Жучок” це авторська тривога — передчуття знеособлюючої сили революційного імперативу. Цим Хвильовий наче ілюструє тезу О. Потебні: “Кожне слово в живій мові є перехід від чуттєвого образу до його уявлення або символу” [9, с. 37].

За міркуваннями В. Агеєвої, “проза Хвильового переважно лірико-експресивна, з елементами неоромантизму. Але при цьому ряд творів позначений сильним впливом імпресіонізму” [1, с. 98]. О. Лігостова схиляється до думки, що “слово Хвильового — слово витонченого імпресіоніста-лірика” [6, с. 56]. Імпресіонізм як мистецтво передачі безпосередніх вражень відмовляв абстрактному поняттю в істинності. Імпресіоністи не абстрагувалися від миттєвого враження, щоб передати узагальнено-типові обриси предмета чи явища, вони фіксували сприйняте в даний момент. “...Імпресіонізм відмовлявся від типізації, від узагальнення найпоширеніших, найхарактерніших рис як навколишньої дійсності, так і духовного світу героя. Оскільки кожна мить у вічно змінному потоці життя неповторна, наділена своїм значенням і своєю красою,.. то в імпресіонізмі майже втрачає смисл поняття ідеалізації. Якщо ідеал не може явитись у конкретній реальності, то пошук його перестає цікавити митця” [1, с. 26]. Зростає роль таких засобів узагальнення як асоціативність, лейтмотиви, наскрізні живописні деталі, використання пейзажу як засобу психологічної характеристики. Саме імпресіоністична проза часто демонструвала полісмісловість, багатошаровість, розколотість свідомості індивіда, складну взаємодію елементів свідомого і підсвідомого, різноманітні форми внутрішнього монолога, спроби відтворення потоку свідомості героя.

Новела Хвильового “Кіт у чоботях” може бути блискучою ілюстрацією до імпресіоністичної манери письма, і не тільки в тематичному плані чи в техніці, а в загальній світоглядній настанові — в умінні зображувати не типовий характер, а колоритну індивідуальність. “Отже, про глухе слово: Гапка. Гапка — глухо, ми її не Гапка, а товариш Жучок. Це так, а то — глухо. А от гаптувати — це яскраво, бо гаптувати: вишивати золотом або сріблом” [11, с. 154]. Так починається новела, і письменник починає гаптувати, творити, шукати ті художні засоби, які йому потрібні. Принцип конструювання розповіді — лейтмотивний. Лейтмотив “...Ходить “кіт у чоботях” по бур’янах революції, носить сонячну вагу, щоб висушити болото, а яке — ви знаєте” [11, с. 166] є узагальненням трагічної розбіжності між високою мрією і брудною, кривавою реальністю.

Незважаючи на те, що сам Хвильовий підкреслював свою приналежність до імпресіоністів, в критиці скрізь підкреслюється, що більшість його творів є зразками лірико-експресивної прози.

Такі міркування слушні, оскільки легко підтверджуються текстами. “Основний творчий принцип експресіонізму — відображення загостреного суб’єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське “Я”, напругу його переживань і емоцій, бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, знеосіблення в ньому людини, на розпад духовності. Для експресіонізму характерні “нервова” емоційність та ірраціональність, символ, гіпербола, гротеск, фрагментарність та плакатність письма, позбавленого прикрас, схильного або до монохромності, або до підкресленого контрастування барв, мотивів тощо” [7, с. 229]. Всі ці визначальні риси даного стилю ми знаходимо у Хвильового, бо саме він приходить на зміну імпресіоністичному доробку письменника, що потерпів крах віри в світле майбутнє. Коли імпресіоністи віддають перевагу яскравому, сонячному колориту, то в експресивній прозі, зокрема у Хвильового, переважають мрячні, брудно-сірі, нудні пейзажі осінньої чвири. “...Віра в гармонійність природи, у можливість в окремому моменті передати красу світобудови визначили особливості імпресіоністичного хронотопу. Експресіонізм був породжений крахом такої віри” [1, с. 130]. Зневіра у красі, гармонії й досконалості природного світу приводить до нагромодження потворності, руйнування, хаосу. На зміну “синім да-

лям” приходить дощова осінь, від якої віє тліном. Революція, як бачимо, увійшла в творчість Хвильового із світлою мрією про “загірну комуну”, але і з сумнівами про її моральну виправданість. Цілковито розчарована в революції колишня чекістка Мар’яна (новела “Заулок”) від розпачу готується до самогубства, збирається вішатись, а щоб не було вороття, “сьогодні вночі віддалась сифілітові” [11, с. 287], а її батько — романтик грядущого бюрократизму, — зрозумівши до чого йдеться в новому житті, пише заяву про вступ до партії: “Прошу мене зачислити в кандидати Вашей государственной партії. Мої лічніе убеждения в правоте комуністических идей...” [11, с. 290]. Щоб “потрясти” читача, автор вдається до такого засобу узагальнення, як гротеск. Оповідь новели витримана в дусі експресіонізму, основними засадами якого є примат форми над змістом, особистого над соціальним, ірраціонального над логікою.

Експресіоністична гіпертрофована емоційність, хвороблива напруженість і викривленість образів, різні ефекти, позбавлені чуття художньої літератури, помітні в новелі “Бараки, що за містом”, дія якої відбувається серед “трупного духу” бараків, де заживо гниють сотні і сотні скалічених на фронті людей. Дається гротескна характеристика тих, хто обслуговує хворих: “...Палатські служанки ліками пахнуть, і все це народ, так би мовити, під знаком запитання. Ядерні баби, звикли жирувати з хворими, і пухкі та смачні, недарма на “хворих” порціях одгодовуються. Котлети, а не баби!” [11, с. 243].

Несентиментальним гротеском звучить і опис становища людей в палатах: “І через край переливається в палатах стогін — чорний, смердючий. І вовтузяться люди, і шукають виходу, ніби пацюки, що попали в раковину з рідким калом” [11, с. 243]. Такі умови доводять людину до звироднілості. Яскравий приклад цьому — образ санітара Мазая, “цієї мавпи з зоологічного”, у якого виникає дике бажання хоч одну людину закопати живою. “Поступки Мазая — це “повстанський героїзм на грані шизофренії” [12, с. 19]. Винятковість художнього тла, самих просторових вимірів (дія відбувається в обмеженому просторі), звернення до табуованих речей, явищ посилюють експресивність твору, приголомшливий, епатуючий вплив на читача. “Це простір, ворожий людині, він не несе рівноваги й заспокоєння, його можна лише переборювати, вивисуватися над ним” [1, с. 130]. Відмовившись від типі-

зації, зосередившись на індивідуально-конкретному, одномоментному, Хвильовий не прагне обумовити психіку і переживання своїх героїв, які позбавлені передісторії. Мазай — це символ глобального екзистенціального страху перед ескалациєю зла, тотальною дегуманізацією.

Тамара Гундорова зауважує, що Хвильовий як художник і мислитель, “модерний в повному розумінні слова”, показує буття людини в “міжчасі між зав'язкою і розв'язкою історії (чи революції, чи правди — все одне і те ж). “Невідомо, чи був він знайомим з творами екзистенціалістів К. Ясперса і М. Хайдегера, але загальне спрямування їх роздумів пульсує і в образних структурах М. Хвильового” [4, с. 26].

Справді, в багатьох новелах Хвильового час губиться в космічному, планетарному віталістичному колообізі, він застигає в константності “золотого” минулого віку, або в голубій безконечності “загірної комуни”. Він фатальний і невловимий: “росте час, а молоді роки йдуть з молодечим запалом і зминають місяці, роки, тисячоліття в глуху невідому безвість минулого”. “Глибокі борозни літ... І це — тоска... Куди сховаюсь від могил твоїх?” [11, с. 175]. А життя — “безмежна кармазинова ріка, і протікає вона по віках невідомо відкляй і невідомо куди” [11, с. 368]. Екзистенціальній проблемі трансцендентності часу і зануреній у віталістичний потік безкінечності “маленькій людини”, на нашу думку, присвячена найліричніша із новел Хвильового “На глухім шляху”. В міжчасі між зав'язкою і розв'язкою історії, чи революції — “тоска”, пустота. Маленька людина — стара вчителька сільської школи — живе поза часом, у неї немає майбутнього, про неї давно “забули”: “...Нафти нема. Ночі довгі, як степові дороги на великій рівнині. На холодній печі, в ганчірках — фунт сухарів у кутку і старе тіло. І ще старе біля порога: Нестір” [11, с. 176]. Викинута із загалу світу, її існування повертається в себе, у свій внутрішній світ. “Внутрішній світ” людської особистості, її “екзистенція” — це її індивідуальний досвід, пам'ять, тобто її минуле. Оскільки загальновідомо, що людський індивід, особистість відрізняється від усіх інших людей своїм внутрішнім, духовним світом, який принципово не “схоплюється” ніяким найпильнішим об'єктивним спостереженням, то для викладу душевної психологічної драми Хвильовий обирає форму “потіку свідомості” головної героїні.

Свого часу відомий літературознавець і філософ Володимир Юринець вказував на екзистенціальні мотиви збірки Хвильового “Осінь”: “Любов непоміркованої, сильної, масової, позаісторичної людської стихії, що продовжує процес стихії природи, вириваючись із берегів буденності, яка є в першу чергу біологічно-фізіологічним, а не суспільним фактом, — ось де ключ внутрішньої динаміки Хвильового” [16, с. 420].

Екзистенціальна методологія, яка виростає з романтичної критики раціоналістично-об'єктивістської програми Просвітництва й діалектико-містичного, ірраціоналістичного “бунту” проти позитивістського розуму, стає на захист гуманістичних цінностей людського світу.

Намагаючись розпізнати в звичайній людині людину, розкрити її внутрішній світ, відтворити складну психологічну реакцію на нову соціально-економічну реальність, Хвильовий прагне до посилення екзистенційного біологічного фактора в зображенні характерів героїв, захоплюється підсвідомим, стихійним пориванням своїх героїв до чогось незвичайного, такого, що могло б розвіяти хоч на мить сіру мряку (“чвирю”) буденності. Письменника цікавить доля звичайної рядової людини, яка губиться серед тисяч інших, хоча мріями колись сягала далеко, але поступово змирилась з реальністю, причахла душею, принишкла. В образно-філософських структурах його новел відчувається екзистенціальні мотиви такого плану. Отже перші дві збірки Хвильового — “Сині етюди” і “Осінь” — творять чіткий етап у його літературнім розвитку, етап експериментації і шукання нових форм вислову, нових форм художнього узагальнення, де переважають суб'єктивність, емоційність та індивідуальність, що створює деякі труднощі для літературної критики. “Письменник не цікавиться інтелектуальною гармонією, точними зображеннями або мотивацією, та й не прагне він бути зрозумілим у чомусь” [14, с. 24], — пише Мирослав Шкандрій. Дозволимо собі не погодитися з цим, оскільки викладене вище підтверджує, що Хвильовий-митець бачив життя таким, яким воно було насправді — без фантазій і романтичних котурнів.

Духовним бунтом Хвильового проти сучасності й його прозорим поглядом у прийдешнє зумовлені і перелічені форми художнього узагальнення.

## Література

1. Агеєва В. П. Українська імпресіоністична проза. — К., 1994.
2. В'язовський Г. А. Орбіти художнього слова. — Одеса, 1969.
3. Горський Д. П. Обобщение и познание. — М., 1985.
4. Гундорова Тамара. Руйнування романтичної метафізики // Слово і час. — 1993. — № 11.
5. Жулинський М. Г. Талант, що прагнув до зір // Хвильовий Микола. Твори: У 2 т. — К., 1991. — Т. 1.
6. Лігостова Олена. Вибір героїв Хвильового // Слово і час. — 1995. — № 1.
7. Літературознавчий словник-довідник. — К., 1997.
8. Мельник В. О. Модернізм української прози: генеза, розвиток, історичне значення // Сучасність. — 1996. — № 2.
9. Потебня Олександр. Думка й мова // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів, 1996.
10. Слюсарь А. А. О поэтике романтического произведения. Романтизм: Вопросы эстетики и художественной практики. — Тверь, 1992.
11. Хвильовий Микола. Твори: У 2 т. — К., 1991. — Т. 1.
12. Цеков Юрій. Пророк у стані фарисеїв // Хвильовий М. Ситій листопад. — К., 1993.
13. Шерех Юрій. Хвильовий без політики // Березіль. — 1991. — № 9.
14. Шкандрій Мирослав. Про стиль ранньої прози Миколи Хвильового // Микола Хвильовий. Твори: У 5 т. — Нью-Йорк — Балтимор — Торонто. — 1984. — Т. 2.
15. Шляхова Н. М. Еволюція форм художнього узагальнення. — Одеса, 1996.
16. Юринець Володимир. М. Хвильовий як прозаїк // Микола Хвильовий. Твори: У 5 т. — Нью-Йорк — Торонто, 1986. — Т. 5.