

Олена Муслієнко

МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ («СИЛУЕТИ», «СЕНТИМЕНТАЛЬНА ІСТОРІЯ»): ТРАНСФОРМАЦІЯ МОДЕЛІ KÜNSTLERROMAN ЯК СТРАТЕГІЯ ІНВЕРСІЇ ХУДОЖНЬОГО СМISЛУ

У статті здійснено аналіз творів М. Хвильового, які містять жанровий код *Künstlerroman* та елементи екфрастичного опису, актуальні в літературі 1920–1930-х років, що зумовлено активізацією саморефлексії митця. У полі уваги українського модерніста — ситуація трагічної неспроможності здійснення індивідуального проекту художником-персонажем. Натомість у результаті інверсії художнього смислу реалізується стратегічна програма автора у парадоксальному форматі «суб'єкт в об'єкті».

Ключові слова: екфразис, інверсія художнього смислу, авторефлексія, художник, травма.

Жанр *Künstlerroman* та екфрастичний опис як його важлива складова набули особливої актуальності в літературі 1920–1930-х років, адже саме у цей період активізувалась мистецька саморефлексія. Твори такого типу виникають завжди на межі культурних епох, літературних періодів чи етапів творчості письменника.

У художньому доробку Миколи Хвильового новела «Силуети», опублікована у журналі «Червоний шлях» (1923, № 1), та повість «Сентиментальна історія», вміщена у другому томі «Творів» (1928 та 1929 рр.), мають ознаки матриці *Künstlerroman*. У літературознавчій практиці дедалі активніше визнається типологічна неомогенність текстів такого типу. Вже у дослідженні Вільгельма Дільтея (1833–1911) „*Zur Geschichte des Deutschen Bildungsromans*” уточнюються розуміння жанрової специфіки роману про митця. Змістове наповнення визначення розкриває кореневе слово *Bildung*, що у перекладі з німецької означає «портрет», «картина», «формування», «розвиток» — значення цих понять пов'язане з розвитком і творенням.

Продуктивним для розуміння подальшої логіки розгортання моделі *Künstlerroman* у періоді 1920–1930-х років є дисертаційне дослідження «Німецький роман про художника» („*Der deutsche Künstlerroman*”, 1922) Герберта Маркузе (H. Marcuse). Дослідник називає передумови появи роману про художника: руйнування епічної об'єктивності світу, увиразнення невідповідності між ідеєю та дійсністю, духом та життям, коли художник не відчуває себе і своє мистецтво частиною життя. Г. Маркузе вважає завданням митця подолання протиріч, якого можливо досягти у два способи: або художник перенесе в реальність ідеал, який живе в мистецтві, або перетворить своє мистецтво на притулок, де реалізується його туга за цілісністю життя.

Відповідно, за Г. Маркузе, формуються два магістральних різновиди роману про художника: реалістично-об'єктивний (*der realistisch-objektive*) та романтичний (*der romantisch*) [11, 7–343]. У полі уваги науковця перебувають твори різних жанрів — від роману «Антон Кайзер, психологічний роман» К.Ф. Моріца до новели «Смерть у Венеції» Т. Манна.

Однак передусім акцентною у текстах стає творчість митця, його творіння у кореляції із іншими творами мистецтва. «Саме їх зміст і форма визначають героя як творця, його протисторове, часове і смислове ціле. Естетичною домінантою цієї єдності є творчість як індивідуальний проект героя-художника, який виражає його індивідуальну ситуацію у світі, виражену в сюжеті, конфлікті та хронології», — окреслює специфіку тексту Н. Бочкарьова [2, 15].

Вже назва новели «Силуети» (1923) містить жанровий код. Силуети — більше ніж метафора заголовка й образ останнього рядка твору. Виходячи з канону жанру (силует — «схожий до тіні обрис предмета на світлішому чи темнішому фоні»), автор саме так зображує художника Дему: «І от раптом за вікном димить туман. На сивім фоні в імлі маячить постать. Це Дема» [9, 191]. Згодом у тексті ще декілька разів з'явиться Дема на тлі мольберта, імлі чи туману або виникне фон без нього. Завершується твір рефлексією дядька Варфоломія про молодих персонажів твору, які бачаться йому як «силуети чудних невідомих людей». [9, 201]. Уві сні дядька Варфоломія художник — «постать в імлі». Але художник Дема не може перетворити силуети в імлі на картину, як він про це в муках мріє. Дема потрапляє в поле уваги передусім як художник, наміри якого — написати картину — у подієвому полі новели так і не здійснюються. Натомість у сні дядька Варфоломія Дема виконує дію, аналогічну

творенню картини — пише на мольберті слова, які в цей момент відразу стають візуальним об'єктом, посутньо змінюючи статус самого художника Деми. Він, символічно повторюючи дії Бога, набуває рис деміурга: «Дема стоїть біля вікна, здавивши голову, під очима лежать синиці, і погляд його блукає. Дядя Варфоломій спитав: “Стефане, чи не збожеволів він?” А Дема підійшов і написав: “Мане, текел, фарес...”» [9, 39]. Дема «цитує» ситуацію, описану в Книзі пророка Даниїла. Ці слова були накреслені таємничою рукою під час бенкету у вавилонського царя Валтасара. Пояснити смисл цього знамення зміг пророк Даниїл: «А ось і значення речі: Мане — Бог облічив твоє царство й постановив йому кінець. Текел — тебе зважено на вазі і знайдено легким. Фарес — твоє царство розділено й віддано мідянам та персам» (Дан.5: 26–28). Поняття «обліченості» стало в культурі символом виключного пізнання, вичерпаності, завершеності, проявлення глибинного смислу того поняття, яке підлягає перевірці за допомогою числа. Однак, за логікою М. Хвильового, модель працює із точністю до навпаки: для митця Деми, як і для автора новели, дійсність, творчість — це не фіксація сталої реальності, а спроба спіймати мить, яка щоразу інша, змінна і прекрасна у своєму русі. Алюзія на біблійний сюжет актуалізує мотив деміургійної місії митця, фатальної долі та буття.

Своєрідна лімінальність, транзитність Вероніки підкреслює її особливу місію у формуванні смислових площин тексту. Лексія «Вероніка сіла й дивилась на портрет Мікель-Анджело» позначає зону прихованого смислотворення, яка й виявляється ключовим компонентом інверсії художнього смислу. Відомо, що Мікеланджело не писав власних портретів, а приховував їх в інших картинах. Один із найбільш відомих проєктів Мікеланджело — фреска «Страшний суд», яка розташована на алтарній стіні Сикстинської капели у Ватикані. У центрі фрески зображений святий Варфоломій, який тримає у руках зідрану з людини шкіру. Існує гіпотеза, що Мікеланджело зобразив той момент Страшного суду, коли Христос вирішує саме його долю. Дослідники наводять три непрямі докази. Перший — це віддалена подібність шкіри на картині та портретів Мікеланджело, виконаних Джуліано Бугардіні та Даніеле да Вольтерра. По-друге, у Христа, який розміщений у центрі картини, погляд скерований саме на шкіру в руках Варфоломія. Дослідники звертають увагу на те, що поза святого Варфоломія незвичайна — якщо звернути увагу на його торс і руки, то побачимо, що він схожий на ваги. На фресці відбувається загальне воскресіння: душі здобувають плоть і постають на суд божий. Відвага й відповідальність художника в тому, що він впевнено ставить себе в центр Страшного суду. «Суб'єкт в об'єкті» у такий спосіб

може бути знаком присутності автора в тексті, сигналом того, що свідомо програма митця передбачає найвищий рівень відповідальності за текст, адже творення (тексту, твору) і творення митця взаємозумовлені.

У творах М. Хвильового тема страждання (болю, хвороби) як корелят творчості розгортається досить послідовно. Вероніка згадує про «радість терпіння»: — «...Знаєте, колись у дитинстві в моєї мами були обмороки. І от я бігала за доктором. Так бігала, що аж вітер свистів. Я, знаєте, дуже кохала маму. І мені хотілось її закохати, зовсім, щоб мене не було. Ляжеш біля мами, притулишся до неї, і так щільно, що хочеться влізти в її тіло, злитись як одно тіло... І от приходив доктор, мама була мертва, бліда, як смерть, і її одкачували. А я тоді йшла терпіти. Підходила до дверей, закладала свою ланку в щілину й потім давила дверима дуже, аж сльози капали, щоб боліло. І тоді, знаєте, мені було легше. Це радість терпіння, бабусю!» [9, 41]. Тенденція до «тематизації» автобіографії художника, яка є одним із ключових генетичних компонентів *Künstlerroman*, М. Хвильовим витримується досить послідовно: «Прочитаю присланого листа, сяду, напишу відповідь, а потім або розірву її, або положу в стіл. Таких листів у мене лежить декілька. Спитаєте, для чого це роблю? Відповідаю, для того, щоб себе помучити, і себе і другого (це патологічне явище, між іншим, за собою спостерігав з дитинства: любив когось мучити, щоб цим себе мучити, і коли Вероніка із “Силуетів” розкаже, як вона давила пальчик, то це — уривок із моєї біографії)» [10, 652].

Саме Вероніка виявляється тим митцем, чий творчий проєкт у подієвому полі новели «Силуети» реалізується: «Слава в верхів'ях революції і на землі радість! І чути це боянову молитву під тихий акомпаньямент земного хору — весняного шуму. Стоїть чітка віфлеємська зоря. Боян дивиться в даль і тихо каже: “... твоє життя, ти, твої руки, твій кожний день — це агітація невідомих комун. Чого ж вони хочуть від мене? Невже я вирву своє чингальне серце, невже я зможу погасити цей надзвичайний ранковий пожежар?” І пише діва — жіночий ватажок — наказ. І, звичайно, вона добре знає, що Христина й без неї це знає, і, мабуть, у неї теж горить серце, коли бачить Христину, і вона не може погасити пожежар своєї творчості. — Слава в верхів'ях революції і на землі радість! Боян сказав: “Можна згоріти, як свічка перед образом моєї мадонни Христини”. Але не втихала боянова молитва під тихий акомпаньямент земного хору — весняного шуму» [9, 42]. У наведеному фрагменті, організованому за рахунок симетричних повторів як смисловий та емоційний центр, акумульовані ключові позиції тексту. Молитва й віфлеємська зоря актуалізують ідею творення як світотворення, яка лежить

в основі сюжету роману про художника: «Герой прагне створити свій власний, новий світ у хронотопі культури. У цій функції він уподібнюється Богові, погоджується або суперечить йому як творцеві світу реального» [2, 45]. Боян у цьому тексті має на увазі як співець, поет в широкому розумінні, хоча «Слово про похід Ігорів» згадується у непрякій цитаті: «І співає боян вечірню молитву, і каже слово “о полку” людяности: за морями, за лісами, за широкими тривожними ланами лежать золоті піски, і блукають там отари здійснених бажань, і чути вже шум — то зграями линути на захід. І кажуть з тоскою: — Чи скоро, горлице? І розбігаються мислі по дереву, по степах, далеко, за невідомість. Боян змовк» [9, 43]. Отже, Вероніка є проекцією поета-митця, дії якого «песнь творіті» «можуть бути поставленими в ряд із широко вживаними у давньоруській мові формулами: молитву творіті, пам'ять творіті» [5, 469].

Вже абсолютний початок тексту «Сентиментальної історії» позначений лексією в сильній позиції «Вікно було чорне, як атрамент» [9, 175], яка синтезує візуальну версію картини (вікно) та потенціал її вербального опису (атрамент). Надалі «вікно» у функції «семіотична рама» (Ю. Лотман) вживається у тексті 18 разів, організовує у такий спосіб ситуацію прозорої межі, кордону між внутрішнім / зовнішнім, видимим / невидимим, своїм / чужим. Вікно є водночас маркером візуалізації, важливої в аспекті відтворення та реалізації суб'єктно / об'єктних комунікативних перспектив Бьянки-персонажа та оповідача-автора.

Знаком творчої неспроможності художника, нездійсненності його наміру написати картину, стає «умовний (імагітивний) екфразис неіснуючої картини, створений уявою поета» [1, 79–87]. Мистецький проект художника Чаргара («Сентиментальна історія») подається у вербальній домінанті: «І тоді ж мене зацікавила важка книга: це була розвідка про шведські кургани. Художник це помітив і сказав, що він уже кілька років мучиться над ідеєю дати широке полотно, що по ньому будуть мчати Карло XII і Мазепа після поразки. Він думає написати картину універсального значення. Чаргар взагалі мало говорив. Фрази йому виривались якось несподівано, ніби він і справді ненормальний був. Але на цей раз він виступив із цілим оповіданням» [9, 182]. Функціональним жестом формування інверсії художнього смислу є «сон-екфразис» [8, 154] Бьянки. Саме він водночас є маркером унікального духовного зв'язку між персонажами (Бьянка «прозирає» ненаписану картину Чаргара): «Тоді я повертаюсь і бачу в первіснім степу над вітром тириси гострі списи. Іде ватага, і стоїть степ, як марево в пожарах. Тисяча й одна ніч, забута країна, медові ландшафти, екзотика

круторогих волів». — Чи не це понесе Чаргар на олтар світового мистецтва, — думаю я» [9, 183] та позначає зону тріумфу слова митця у ситуації «живу, поки говорю», еквівалентом якої є «Тисяча і одна ніч»: «І хатка, мов казка, мов пушкінська няня, як Гофман, як бризки Вайлда, як ночі, що тисяча їх і одна» [9, 183]. Акцентне згадування «Тисячі й однієї ночі» водночас підкреслює «літературоцентричність» тексту-сповіді Бьянки та актуалізує ключову ідеологему М. Хвильового «жити, доки творити». Тому може бути внесена корекція у версію М. Руденко: «На нашу думку, авторська позиція втілена в образі Чаргара. У внутрішньотекстовому просторі він набуває символічного значення. Як справжній митець (як це стереотипно заклалося в культурній пам'яті), художник веде злиденне життя у підвалі — “із стін завжди несло льохом, а із стелі ніколи не сходила вогка руда пляма”. Над підвалом був клуб радслужбовців, тому постійно заважав шум. Присутній і улюблений топос Хвильового — шведські могили: “... він уже кілька років мучиться ідеєю дати широке полотно, що по ньому будуть мчати Карл XII і Мазепа після поразки”» [4, 58]. Припускаємо, що авторська позиція втілена саме в образі Бьянки, оскільки текст «Сентиментальної історії», організований як авторефлексія, демонструє повноту реалізації проекту митця-письменника.

Фокусною точкою напружених стосунків Бьянки та Чаргара, «тілесної» природи їхнього конфлікту стає ситуація, пов'язана із творчою неспроможністю художника: «Чаргар сидів напроти мольберта й уважно дивився на полотно. Я спитала, чи не хоче він намалювати моє тіло — я з охотою буду йому позувати. Він сказав, що не має в цьому потреби, бо це не його фах. — Я жінок іще ніколи не малював і, очевидно, не буду малювати. Я спитала чому. Він не відповів» [9, 179]. Напруту формує в тому числі й традиційна опозиція маскулінного художника та фемінної моделі / картини. Сміслові наповнення цієї ситуації може бути увиразнено через сюжетну формулу повісті О. де Бальзака «Невідомий шедевр», герой якої — художник Френхофер — є уособленням мистецької творчої поразки, причина котрої — прагнення створити бездоганний шедевр — картину «Прекрасна Нуазеза», у якій би зображення перевершило красу живої дівчини. «Батько, коханець і Бог» — так визначає Френхофер місію художника відносно його творіння. Тобто батько, дефлоратор, який «запліднює» біле полотно, і творець світу на ньому. Чаргар не спроможний / не готовий здійснити жодної із названих.

Натомість проект Бьянки у її тексті реалізується з трагічною повнотою. У творах такого типу, які «генетично співвідносні із сповіддю та автобіографією художника» [2, 59–90], принцип

автопортрета стає маркером творчості — щоб не прагнув зобразити художник — усе є проекцією його самого, реалізованою у композиції, проекції, техніці та й самій причині, яка спонукає до творчості. Стратегію «портретування» увиразнює й ситуація «дзеркала»: *«Я підвелась і підійшла до дзеркала. Я знала собі ціну, але такою прекрасною я ще себе не бачила»* [2, 176]; *«Іноді підходила я до дзеркала й дивилась на себе, тоді я бачила дві гарячі й вогкі темно-криваві вишні: то були мої очі»* [2, 182]. Особливим, підкреслено театральним апофеозом виглядає заключна сцена повісті, у якій настає трагічна розв'язка стосунків та демонстрація «тексту тіла» — своєрідного художнього полотна, створеного Бьянкою: *«Тоді я взяла простиню й понесла її за двері. Чаргар стояв блідий. Я йому мовчки показала на кров (мені на мить блиснула розрубана голова товаришки Уляни) і скачала, усміхаючись: —*

Це рештки моєї невинності... Забери, коли хочеш. Чаргар мовчав» [2, 187]. У такий спосіб Бьянкою завершується сценарій становлення, ініціації (еквівалент *Entwicklungsroman*). Хоча предметом зображення є «історія героя», однак зміщуються її основні акценти, «висуваючи на перший план не шлях героя до здобуття певного досвіду та зрілості, але екзистенційну можливість становлення у якості суб'єкта», — спостерігає німецька дослідниця Х. Ессельборн-Крумбігль [7].

Мистецька практика українського модерніста М. Хвильового орієнтована на демонстрацію потенціалу слова у ситуації травматичного переживання постреволуційного синдрому й громадянської війни, у результаті чого сформувалась амбівалентна ситуація водночас руйнування традиційних мистецьких жанрових моделей та їх активна трансформація відповідно до нової стратегії висловлювання.

ДЖЕРЕЛА

1. Автухович Т. Стихотворение И. Бродского «Посвящается Пиранези»: уровни прочтения / Т. Автухович // ФИЛОЛОГОС. Научный журнал. — 2011. — Вып. 7 (№ 3–4). — С. 79–87.
2. Бочкарева Н. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика / Н. Бочкарева. — Пермь : Перм. гос. ун-т, 2000. — 252 с.
3. Дильтей В. Герменевтика и теория литературы / В. Дильтей // В. Дильтей. Собрание сочинений в 6 т. / под ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова ; пер. с нем. под ред. В.В. Бибикина и Н.С. Плотникова — М. : Дом интеллектуальной книги, 2001. — Т. 4 : Герменевтика и теория литературы. — 538 с.
4. Руденко М. Персонажна нарація в новелістиці Миколи Хвильового [Електронний ресурс] / М. Руденко // Вісник Львів. ун-ту. — 2004. — Вип. 33, ч. 1. — С. 57–65. — (Серія «Філологія»). — Режим доступу : http://lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/visnyk/33_1/emip.doc. — Назва з екрана.
5. Слово о полку Игореве / [вступ. ст. Д.С. Лихачева; сост. и подгот. текстов Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева; примеч. О.В. Творогова и Л.А. Дмитриева]. — Ленинград : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1967. — 540 с.
6. Сторощук І.І. Роман про митця у контексті літературних дискусій [Електронний ресурс] / І.І. Сторощук // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур пам'яті академіка Леоніда Булаховського : зб. наук. праць. — К., 2012. — Вип. 17. — С. 217–227. — Режим доступу : http://www.philology.kiev.ua/library/zagal/Komparatyvni_doslidzhenna_17_2012/217_226.pdf. — Назва з екрана.
7. Теличко А. Трансформація жанра «роман становлення» («ENTWICKLUNGSROMAN») в творчестві Г. Майринка / А. Теличко // Вестник Балтийского федерального ун-та им. И. Канта. — 2013. — Вып. 8. — С. 151–156.
8. Ханинова Р. Сон-экфраза и «оживший» экфрасис в прозе А.Н. Толстого 1910–1920-х годов / Р. Ханинова // Известия Волгоград. гос. пед. ун-та. — 2008. — № 10 (34). — С. 150–156. — (Сер. «Филологические науки»).
9. Хвильовий М. Твори в 5-ти томах / М. Хвильовий / упоряд. й заг. ред. Г. Костюка ; передм. М. Шкандрія. — Нью Йорк ; Балтимор ; Торонто : Об-ня укр. письменників «Слово» : Укр. вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1980. — Т. 2. — 408 с.
10. Хвильовий М. Листи до Миколи Зерова / М. Хвильовий // М. Хвильовий. Твори : у 2 т / упоряд., передм. і прим. М.Г. Жулинського, П.І. Майдаченка. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 2. — С. 840–882.
11. Marcuse H. Der deutsche Künstlerroman / Herbert Marcuse // Marcuse H. Schriften: Bd.1: Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978. — S. 7–343.
12. Selbmann Rolf: Der deutsche Bildungsroman / Rolf Selbmann. — 2, überarb. und erw. Aufl. — Stuttgart; Weimar: Metzler, 1994 (Sammlung Metzler; M 214) // <http://core.kmi.open.ac.uk/download/pdf/12166203.pdf> — Назва з екрана.
13. Seret R. Voyage Into Creativity: The Modern Künstlerroman. N.Y., San Francisco, Bern, Baltimore, Frankfurt am Main, Berlin, Wien, Paris : Peter Lang, 1992. — 170 p.

Муслиенко Елена.

НИКОЛАЙ ХВЫЛЕВОЙ («СИЛУЭТЫ», «СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ»): ТРАСФОРМАЦИЯ МОДЕЛИ KÜNSTLERROMAN КАК СТРАТЕГИЯ ИНВЕРСИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СМЫСЛА

В статье осуществлен анализ произведений Н. Хвывевого, которые содержат жанровый код Künstlerroman и элементы экфрасического описания, актуальные в литературе 1920–1930-х годов, что обусловлено активизацией саморефлексии художника. В поле внимания украинского модерниста — ситуация трагической невозможности осуществления индивидуального проекта художником-персонажем. В то же время в результате инверсии художественного смысла реализуется стратегическая программа автора в парадоксальном формате «субъект в объекте».

Ключевые слова: экфрасис, инверсия художественного смысла, авторефлексия, художник, травма.

Musliienko Olena.

MYKOLA KHVYLOVYI (“SILHOUETTES” (“THE SILHOUETTES”), “SENTYMENTALNA ISTORIA” (“SENTIMENTAL STORY”): KÜNSTLERROMAN MODEL TRANSFORMATION AS A STRATEGY OF ARTISTIC SENSE INVERSION

The article analyzes M. Khvyliovyi's works included topicality of the Künstlerroman genre and ekphrasys description which are actual in the literature of 1920–1930s according to the artist's self-reflection activity. Ukrainian modernist M. Khvylovyyi pays great attention to the situation of tragic failure of individual project implementation by master-character. Instead, as a result of the inversion of artistic sense, the author's strategic program in paradoxical format “subject in object” is carried out.

Key words: ekphrasys, inversion of artistic sense, autoreflection, artist, injury.