

**INTERTEKSTUALNE POWIĄZANIA  
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ПОВ'ЯЗАННЯ  
INTERTEXTUAL CONNECTION**

**ІНВЕРСІЯ СМИСЛІВ У ТЕКСТОВОМУ ДІАЛОЗІ  
(М. КОЦЮБИНСЬКИЙ – М. ХВИЛЬОВИЙ)**

**ЯРОСЛАВ ПОЛИЩУК**

Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ – Україна

**INWERSJA ZNACZEŃ W DIALOGU TEKSTÓW  
(M. KOCIUBYŃSKI – M. CHWYLOWY)**

**JAROSŁAW POLISZCZUK**

Uniwersytet Kijowski im. Borysa Grinczenki, Kijów – Ukraina

STRESZCZENIE. Autor analizuje figurę inwersji w dialogu literackich tekstów. Posługuje się przykładem dwóch klasycznych nowel nowoczesnej literatury ukraińskiej, za które uchodzą *Kwiat jabłoni* Mychajła Kociubyńskiego oraz *Ja (Romantyka)* Mykoły Chwyłowego. Ścisły związek obu tekstów nie ulega wąpliwości, jednakże inspirujące są również ukryte chwytły resemantyzacji, efekty inwersywnej transformacji tropów Kociubyńskiego przez Chwyłowego. Związki obu nowel pokazują skalę artystycznej indywidualności pisarzy, zwłaszcza na poziomie ich stylu i manieri twórczej, ujawniającej się dzięki konfrontacji z Innym.

**THE INVERSION OF MEANINGS IN THE DIALOG OF TEXTS  
(BY NOVELS OF M. KOTSUBYNSKIY AND M. KHVYLOVIY)**

**YAROSLAV POLISHCHUK**

Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv – Ukraine

ABSTRACT. The article analyzes the phenomenon of the dialog of literary texts. The author uses an example of dialog, addressing the genetic and structural composition of interconnected short stories by Michael Kotsyubynski *Tsvit Yabluni (Apple Blossom)* and Mykola Khvylovy *Ya (Romantyka) (I (Romance))*. The correspondence between literary texts can also clearly identify the extent of the individual style of writers, manifested by comparison with the Other.

**А**спект міжтекстових реляцій стає в наш час одним з наріжних чинників інтерпретації художнього тексту. З одного боку, ця тенденція зумовлена своєрідним бумом літературності, який пережило двадцяте століття, – спершу в фазі модерністського панестетизму та субтильної уваги до слова, а пізніше на етапі постмодерністської гри в літературність, що стала всеохопною й поступово перейшла у гіпертекстовий вимір. З іншого ж боку, розви-

нена у другій половині ХХ ст. теорія діалогізму та інтертекстуальності міцно підбудувала оптику дослідження літератури, в основі якої лежить міжтекстовий взаємозв'язок. Настанова на процесуальну незавершеність, на діалогічне сприйняття твору, на відкритість смислових асоціацій трактована нині як одна з органічних властивостей художньої літератури<sup>1</sup>. Априорно літературний текст містить у собі здатність до нескінченної множинності смислів, із якої – залежно від часу, умов та особливостей рецепції – обираються ті або інші, що видаються найбільш актуальними й адекватними.

У поглядах на діалогічну природу художнього слова новітня літературознавча думка зазнала істотної еволюції. Так, у ранніх працях Михайла Бахтіна наголос клався не на самому феномені діалогічності, а на морально-етичному його чиннику. Учений вважав, що атмосфера сприйняття твору читачем характеризується певною взаємною відповідальністю, що й визначає характер діалогу. Художнє слово налаштовує сприймача на відповідальне ставлення до себе, а це, своєю чергою, постулює увагу до закладених у творі смислових інтенцій. М. Бахтін зокрема писав:

Для слова (а отже, й для людини) немає нічого страшнішого, ніж безвідповідальність. Почутість як така – вже діалогічне відношення. Слово хоче бути почутим, мати відповідь і знову відповідати на відповідь, і так *ad finitum*<sup>2</sup>.

Слід наголосити, що у вітчизняній теоретичній думці наголос на відповідальності слова є одним зі стійких, часто повторюваних аргументів у з'ясуванні сутності відносин літератури й читача. Можливо, через те, що ця думка постійно й неухильно перебувала під впливом соціологічної критики, марксистських ідеологічних схем, у рамках яких суспільний ефект творчості вважався чи не ключовою її ознакою. Так чи інакше, але морально-етичний аспект взаємин твору й читача випадає визнати однією з характерних ознак вітчизняного підходу до розуміння художнього слова.

На ґрунті зарубіжного літературознавства категорії референції та інтертекстуальності набули відмінного трактування, оскільки там послідовно наголошували на автономності художнього тексту. У зарубіжній думці на перший план виходить власне літературний колообіг, в якому функціонують окремі твори, а не їхнє суспільне та політичне оточення чи, тим більше, заангажованість. Через те акценти кореспонденції текстів зміщено таким чином, щоб постулювати їхній внутрішній зв'язок, а не зовнішні узалежнення. Такий підхід дозволяє ідентифікувати взаємини окремих текстів, що породжені їхніми іманентними властивостями (саме такий випадок буде описано нижче). Звернемося принаймні до дефініції Ролана Барта. „Кожен текст є одночасно й інтертекстом, – писав французький учений. – Інші тексти присутні в ньому на

<sup>1</sup> М. В і е л е с к і, *Kłopoty z Innością*, Kraków 2012, s. 19.

<sup>2</sup> М. З у б р и ц ь к а (ред.), *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.*, Львів 2002, с. 421.

різних рівнях у більш чи менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культури сучасної. Кожен текст – це нова тканина, зіткана зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагментів соціальних ідіом і так далі – всі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і довкола нього існує мова<sup>3</sup>.

Сучасний західний теоретик Дерек Еттридж (Derek Attridge) взагалі віддає перевагу поняттю „літературність” над „література”, оскільки вважає перше більше влучним щодо дефініювання специфіки художньої творчості. „Literatura może być wytworem kultury, ale kultura nigdy po prostu jej w sobie nie zawiera” („Література може бути витвором культури, але культура ніколи її початково в собі не містить”. – Тут і далі переклад наш – Я. П.), – зауважує він. Відтак втягування літератури в суспільні контексти вчений вважає небажаним, адже саме всередині системи текстів слід шукати розгадки своєрідності цього естетичного явища.

У свідомості західних теоретиків відбувається характерне системне зміщення понять, коли на зміну сприйняттю тексту як системи знаків, як структури приходить розуміння його як властивого акту, культурної події. З огляду на це очевидною домінантою в інтерпретації стає незавершеність, несталість, процесуальна тяглість художнього тексту. Адже твір не має завданням (принаймні, основним завданням) щось заперечувати чи стверджувати або нести якусь задану інформацію – такі його параметри визначає безпосередньо читач в акті сприйняття, і вони не мають сталого й непорушного характеру. У розумінні тексту як події постулюються інші акценти, відповідні до цієї моделі рецепції літератури. Ось як визначає їх згаданий вище Д. Еттридж:

Мое розуміння слів „літературний” і „література” відрізняється від деяких загально-відомих значень цих категорій. Уживаю цих слів на означення певної потенціальної ефектовості, що міститься в текстах, потенціалу, що реалізується різними способами, або загалом – у різних часах і місцях [...]. Ефекти літературності певних творів мови (незалежно від того, чи вкладаються вони в конвенційну класифікацію як „література”) не є передбачувані та не виникають згідно з планом; хоч художнє новаторство може відігравати ключову роль у творенні етичного виміру культури [...], то немає гарантії, що іншість, впроваджена у світ завдяки певному творові літератури або іншого мистецтва, буде чимось спасенним<sup>4</sup>.

Свого часу Гарольд Блум розвинув теорію інтертексту, трактуючи взаємозв'язки текстів як прихований чи несвідомий вплив, що складається на своєрідний творчий діалог поміж різними літературами й поколіннями. Г. Блум розглядав різні варіанти текстових відносин, як-от: відхилення від напряму, обраного попередниками (1), протиставне його доповнення (2), цілковите руйнування зв'язків з ним (3), очищення (4), перелом з непередбачувани-

<sup>3</sup> Е. Ц у р г а н о в а (ред.), *Западное литературоведение XX века. Энциклопедия*, Москва 2004, с. 164.

<sup>4</sup> D. A t t r i d g e, *Jednostkowość literatury*, przekład z ang. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 11.

ми наслідками (5) чи парадоксальне повернення до втраченого первинного смислу<sup>5</sup>. Множинність цих зв'язків засвідчує велику варіативність у межах інтертекстуальних реляцій, які можуть набувати найрізноманітніших форм та модифікацій, залежно від мети та міри впливу, а також намірів автора.

Серед численних версій кореспонденції художніх текстів привертає увагу явище міжтекстового діалогу. Завважимо, що мається на увазі вужче розуміння цього терміну, адже широке є, по суті, синонімом інтертекстуальності (за Ю. Кристевною, інтертекстуальність є нічим іншим, як „міжтекстовим діалогом”, а принцип „діалогу текстів” загалом покладено в основу сучасних західних теорій письма)<sup>6</sup>. У вужчому розумінні діалога передбачено спрощену інтертекстуальну схему, яку складають два базові компоненти (*прототекст* і власне *текст*). Проте взаємини цих компонентів аж ніяк не зводяться до прямолінійної матриці впливу, як можна було б гадати. Вони включають елементи різних відносин, які, за логікою міркувань Г. Блума, можна розглядати як протетичні, засновані на розвитку, вдосконаленні вже існуючої моделі, чи антитетичні, що полягають у запереченні, оспорюванні, ревізуванні наявної норми.

За доречну ілюстрацію бінарної схеми текстового діалогу може правити зіставлення двох новелістичних творів новітньої української літератури, що проявляють безумовну спорідненість у багатьох смислах. Мається на увазі новела Михайла Коцюбинського *Цвіт яблуні* (1902) та Миколи Хвильового *Я (Романтика)* (1924). Вибір цих текстів для зіставлення, звичайно, не випадковий. Варто нагадати, що новела Миколи Хвильового містить дедикацію *Цвітові яблуні* М. Коцюбинського. Це той рідкісний випадок у літературі, коли твір присвячується не близькій особі чи іншому письменникові, а іншому творові (!). Таким кроком Хвильовий вказав не тільки на можливість (і бажаність) зіставлення обох новел в інтерпретації, а й, більше того, на власне зорювання на текстові попередника, що правив йому за своєрідну матрицю.

Взаємозв'язок двох названих вище текстів настільки багатогранний, що заслуговує на окрему вникливу студію. У межах цієї статті прагнемо виокремити аспект смислового зміщення, який вирізняє обидва тексти. Їхній умовний діалог – це не тільки спроба порозуміння, а й спроба верифікації смислу, тобто виразно зазначена полеміка. Визнаючи авторитет М. Коцюбинського, Микола Хвильовий водночас цілком свідомо прагне дистанціюватись від його манери, окреслити власні смислові пріоритети, що йдуть урозріз з тими, які поклав автор *Цвіту яблуні*. Таким чином виникає *інверсія* смислів, привнесена Хвильовим: вона не тільки зміщує естетичні акценти першотвору, а й заміщує їх, перетворює, трансформує, аби досягнути новий художній ефект. Відповідно до Блумової схеми, специфічні реляції двох текстів можна представити в межах трьох тенденцій – розвитку, заперечення та ревізії.

<sup>5</sup> Н. В l o o m, *A Map of Misreading*, New York 1975, p. 84.

<sup>6</sup> Т. П л е х а н о в а, *Текст как диалог: монографія*, [електронний ресурс:] <http://newsletter.iatp.by/mn1/mn1-0.htm>

Твір Михайла Коцюбинського, що належить до шедеврів української модерної новелістики, знаковий у багатьох сенсах. Передусім цей текст характерний своєю багатозначністю та відкритістю: він проектує численні теми й мотиви, котрі стають предметом поглибленої рефлексії в новітній літературі. Саме цим він приваблював увагу як читачів, так і колег-письменників, зокрема молодших поколінь. Важливо, що принцип внутрішнього діалогізму закладений у композиції новели М. Коцюбинського. Цей твір ґрунтується на „дихотоміях смислів, що нагадують ефект дзеркала або відлуння”<sup>7</sup>. Таким чином, якість тексту Коцюбинського спонукає до розвитку діалогічного чинника, закладеного в новелі. Цей виклик, власне кажучи, й сприйняв М. Хвильовий.

Новела Миколи Хвильового вперше була опублікована в альманасі „Гарт” (Харків 1924). Вона увійшла до збірки оповідань *Осінь* (1924), а також до двох багатотомників цього автора 1928 та 1929 років<sup>8</sup>. З усього видно, що сам письменник надавав їй програмового значення, оскільки в новелі закладено актуальні для його переломного часу рефлексії людини на ідеологічно-екзистенційному роздоріжжі. Однак перегук текстів Коцюбинського й Хвильового проектується не тільки на їхній змістовий рівень. Рівною мірою він відобразився в формальній майстерності, якій в обох випадках – і це належить підкреслити – надавалося принципове значення, адже обидва твори можна вважати за властиві маніфестації нових на свій час естетичних стратегій. У передмові до видання 1929 року, яку вважають своєрідним заповітом М. Хвильового, наводиться цитата з німецькомовного відгуку на збірку його оповідань. У цьому відгуку звертає на себе увагу місце, де оцінюється якісний бік малої прози українського автора: „[...] Кожне поодиноке оповідання становить маленький шедевр, якому з письменницького боку мало чого можна закинути”<sup>9</sup>. Формальна досконалість та відточеність стилю – ті ознаки, якими автор *Вальдшнепів* ставив себе на рівень віртуозної прози М. Коцюбинського, що, очевидно, було дуже важливим для його творчого самоусвідомлення та розуміння літературної спадкоємності.

Новела Хвильового – своєрідний *текст-палімпсест*, надбудований на підставі класичної новели М. Коцюбинського. Варто усвідомлювати, що він не лише обернений у минуле й спрямований на діалог із уже доціненим критикою *Цвітом яблуні*.

У Хвильового, – зазначає В. Агєєва, – знаходимо безліч інтертекстуальних перегуків, алузій саме з Коцюбинським, причому йдеться не про пародіювання манери старшого майстра, а про спроби синтезувати його поезику з іншими стильовими елементами<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Я. П о л і щ у к, *І ката, і героя він любив...: Михайло Коцюбинський: літературний портрет*, Київ 2010, с. 92.

<sup>8</sup> М. Х в и л ь о в и й, *Сині етюди: новели, оповідання, етюди*, Київ 1989, с. 416.

<sup>9</sup> Там само, с. 418.

<sup>10</sup> В. А г е є в а, *Апология модерну: обрис XX віку: статті та есеї*, Київ 2011, с. 23–24.

З іншого боку, текст Хвильового, написаний на початку нової пореволюційної епохи, апелював до майбутнього національної літератури, задаючи йому певні параметри інтелектуальної рефлексії та експресивного стилю. Коротко кажучи, ідентифікація твору Миколи Хвильового цілком відповідає формулі М. Бахтіна: це „слово, що хоче мати відповідь і знову відповідати на відповідь”<sup>11</sup>.

У цьому випадку цікаві не так точки збігання, як не менш прикметні, зрештою, відступи від тексту-еталону або зумисні провокації щодо його смислових акцентів, які, поставлені в інший контекст (епохи, соціуму, психотипу), оновлюються, зазнають специфічного перекодування. Такі ефекти випадає означити як *інверсивні*, а їхня функція полягає у цілеспрямованому відсвіжуванні та верифікації образних конотацій, що були вже закріплені в літературній традиції. В обох новелах оповідь ведеться від першої особи („я” оповідача накладається на „я” героя, що постулює форму властивої сповіді). Обидва твори тяжіють до тематики життя і смерті, дарма що тема розглядається тут у різних контекстах (родинно-побудовому та соціально-екзистенційному) і з різними пріоритетами. У творі М. Коцюбинського, попри безумовний трагізм, наголошується оптимістичне сприйняття життя, відображене в символі „цвіту яблуні”, що винесений у назву твору. Як слушно зазначає В. Агеєва,

у вітчизняному модернізмі важливою була настанова на вольового, діяльного, стоїчного неоромантичного героя. Превалювало не відчуття втоми культури, а швидше культуртрегерська зосередженість на розбудові культурного простору<sup>12</sup>.

Свідомість героя М. Хвильового радше тяжіє до Танатосу, ніж до Еросу, якщо скористатися з категорій З. Фрейда<sup>13</sup>: вона зламана й заражена смертю. М. Коцюбинський зображує колізію роздвоєності (таку характерну для його епохи й спроб „чистого мистецтва”), яку зумовлює моральна заангажованість батька, з одного боку, та незаангажованість і відстороненість художника, з іншого. М. Хвильовий натомість більше акцентує на роздвоєності, що викликана тиском соціально-політичних обставин, тобто революцією, яка змушує його героя-інтелігента до однозначного й категоричного позиціонування, що протилежне його натурі. Рефлексія персонажа М. Коцюбинського спрямована на сприйняття смерті як неодмінного переживання людини й погодженості з нею. Протагоніст М. Хвильового, навпаки, сам стає інсургентом, інквізитором, катом, завдаючи іншим смерть, хоча внутрішнє ество його бунтує проти цього. У першому випадку бачимо тяжіння до синтезу, до поєднання непоєднуваного. У другому ж – шлях до цілковитої кризи й втрати ідентичності героя (знеособлення), що добре передано в подвійній назві новели, яка виявляє

<sup>11</sup> М. З у б р и ц ь к а (ред.), зазнач. джерело.

<sup>12</sup> В. А г е є в а, зазнач. праця, с. 44.

<sup>13</sup> Я. П о л і щ у к, *Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія*, Івано-Франківськ 2002, с. 105.

абсолютно протилежні засади його свідомості (внутрішня самість, „я” та зовнішня „романтика”).

Обидва твори – автотематичні. У першому автотематизм відкритий: головний герой позиціонує себе як письменник, а наведені його рефлексії включають формування задуму майбутнього твору, художнє осмислення дійсних вражень. У випадку новели Хвильового автотематичний пласт змісту прихований: про письменницьке покликання головного героя можна судити хіба що з алюзій; про це найвиразніше свідчить його надзвичайна вразливість, а також яскравість та колоритність у змалюванні окремих епізодів, у яких вгадується погляд художника.

Спільність героїв проявляється в їхньому щирому й проникливому само-спостереженні внутрішніх станів власного «я». Викликані певними асоціаціями з дійсністю, вони нерідко набувають несподіваних форм, заходять на поле ризикованих визнань, що зраджують внутрішню дезорієнтацію та розкол свідомості героїв. Порівняймо:

Голова снує думки. Про що я думаю? Я думаю про щось чуже, стороннє, неважне, а проте тямлю, що я не забув свого горя. Якись голоси говорять у мені [...]. „Гідрохінон..., гідрохінон... гідрохінон...”. Чогось се слово мені вподобалося, і я повторяю його з кожним кроком і боюсь пропустити в йому якийсь склад. Воно якусь дивну полегкість робить моїм гарячим очам; вони спочивають, солодко спочивають, і перед ними починають простягатися довгі зелені луки з такою свіжою травою... Не чую свисту, затихло калатало...<sup>14</sup>.

Все воно здається мені... колись... як матеріал... я се чую, я розумію, хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить у мені... Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він ненажерливою пам'яттю письменника всичує в себе всю сю картину смерті на світанні життя...<sup>15</sup>.

Моя мати – наївність, тиха жура й добрість безмежна. (Це я добре пам'ятаю!). І мій неможливий біль, і моя незносна мука тепліють у лампаді фанатизму перед цим прекрасним печальним образом<sup>16</sup>.

Ключовим елементом текстової стратегії обох авторів є внутрішнє роздвоєння персонажа. У Коцюбинського воно логічно формується на вісі зіставлення двох якостей героя (батька й письменника), коли „ланцюжок дихотомій [...] веде до внутрішнього конфлікту двох іпостасей особистості”<sup>17</sup>. У трактуванні Хвильового дезорієнтацію протагоніста складніше ідентифікувати, оскільки вона прописана досить-таки непослідовно, фрагментарно й суперечливо. У кожному разі, ситуацію героя *Я (Романтики)* випадає визнати радше розщепленням свідомості, ніж її роздвоєністю. Адже персонаж приміряє до себе різні ідентичності, котрі принципово не можуть бути поєднувані в од-

<sup>14</sup> М. Коцюбинський, *Твори: в 7 томах*, т. 2, Київ 1974, с. 171.

<sup>15</sup> Там само, с. 172.

<sup>16</sup> Там само, с. 216.

<sup>17</sup> Я. Поліщук, *І ката, і героя він любив...*, зазнач. праця, с. 93.

ній особі. Як і в новелі Коцюбинського, вони екрануються на певні зовнішні образи, точніше втілюються у психотипі інших персонажів. Таким чином, рефлексія головного героя, романтика-інсургента губиться поміж кількома ідентичностями, кожна з яких притаманна йому (різною, щоправда, мірою) – доктора Тагабата, дегенерата, матері:

1. Цей доктор із широким лобом і білою лисиною, з холодним розумом і з каменем замість серця, – це ж він і мій безвихідний хазяїн, *мій звірячий інстинкт* (курсив наш – Я. П.). І я, главоверх чорного трибуналу комуни, – нікчема в його руках, яка віддалася на волю хижої стихії<sup>18</sup>.
2. ...Коли доктор – злий геній, зла моя воля, тоді дегенерат є палач із гільйотини<sup>19</sup>.
3. Тут, у тихій кімнаті, моя мати не фантом, а *частина мого власного злочинного „я”* (курсив наш – Я. П.), якому я даю волю. Тут, у глухому закутку на краю города, я ховаю від гільйотини один кінець своєї душі<sup>20</sup>.

Ознака героя, за якою істотно відрізняються дві новели, – дуже прикметна характеристика, яка унаочнює відмінність першої хвилі модернізму (з помежів'я сторіч) від другої, що розгорнулася у 1920-х роках. Якщо в ранньому модернізмі домінував тип рефлектуючого героя-інтелігента, втомленого, схильного до психічних хвороб та зараженого бацилою упадку, декадентства, то в 20-х роках кондиція героя істотно змінюється, що переконливо ілюструє новела *Я (Романтика)*. Щоправда, герой Хвильового має чимало спільного з героєм Коцюбинського, однак він не просто роздумує над таємницею життя й смерті, не просто відчуває свою причетність до магічних перетворень буття. Цей протагоніст здатен на вчинок, який збурює природний порядок речей, він провокує розв'язання одвічного конфлікту Еросу й Танатосу власною поведінкою.

Багато цікавих зіставлень можна зробити, відстежуючи часопросторове моделювання в обох новелах. Спільним є те, що в обох творах дія відбувається в темну частину доби й завершується на світанку: це символізує драматизм внутрішніх переживань героя, межовий стан, боротьбу янгольського та демонського в людській душі. Просторові характеристики (котрі розщеплюються на зовнішній, атрибутивний, та внутрішній, емоційно-ліричний простір твору) органічно пов'язані з часовими вказівками. Так, про невблаганний відлік часу в новелі *Цвіт яблуні* рефреноно нагадує калатало сторожа, а в *Я (Романтика)* – бій годинника на міській вежі. Властивий хронотоп обох творів подібний, він не випадково асоціюється з містичним елементом, містерійною силою Танатоса, котра прямо не вказана, зате присутня на алюзійному рівні: „...Знову на далекій міській башті за перевалом дзвенить мідь: то б'є годинник. Північна тьма. В шляхетний дім ледве доноситься глуха канонада”<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> М. Х в и л ь о в и й, зазнач. праця, с. 219.

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> Там само, с. 220.

<sup>21</sup> Там само, с. 218.



Персонаж М. Коцюбинського, розчулений спогляданням яблуневого цвіту, приходиться до усвідомлення минулості як неодмінної властивості життя. Природа повертає його до життя від роздумів про смерть:

Цвітуть яблуні. Сонце вже встало і золотить повітря. Так тепло, так радісно. Птахи щечуть під блакитним небом. Я машинально зриваю цвіт яблуні і прикладаю холодну од роси квітку до лица. Рожеві платочки од грубого дотику руки обсипаються і тихо падають додолу. Хіба не так сталося з життям моєї дитини?

А проте природа радіє. І чого не змогла зробити картина горя, те викликала радість природи. Я плачу. Сльози полегкості капають услід за платочками, а я з жалем дивлюсь на не потрібну мені зелену чашечку, що лишилась у руках...<sup>22</sup>.

Усе навспак у новелі М. Хвильового. Її фінал однозначно свідчить про неподоланність внутрішнього конфлікту героя. Холодний тривожний світанок та картина „мертвої” природи після бурі виразно вказують на бентежну загубленість персонажа, невміння віднайти власне „я”:

...Ішла гроза. Десь пробивалися досвітні плями. Тихо вмирав місяць у пронизаному зеніті. З заходу насувалися хмари [...]. ...Я зупинився серед мертвого степу<sup>23</sup>.

Своєрідно зображують письменники усвідомлення смерті (доньки героя в першому випадку та матері в другому). Це важливий, переломний момент у рефлексіях персонажів. Якщо у *Цвіті яблуні* стан катарсису викликаний враженням природи, то в новелі М. Хвильового подібний стан виражається через символічний поцілунок з покійником. Можна трактувати цей епізод подвійно (згідно з християнською традицією, такий поцілунок означає прощання з померлим, примирення з ним), проте письменник не випадково наголошує на понурих, демонічних деталях сцени, що дозволяють сприймати протагоніста як потенційного мерця:

Я здригнув і побіг до трупа матері.

Я став перед ним на коліна й пильно вдивлявся в обличчя. Але воно було мертво.

По щоці, пам’ятаю, текла темним струменем кров.

Тоді я звів цю безвихідну голову й пожадливо впився устами в білий лоб. – Тьма<sup>24</sup>.

Замилування життям усупереч смерті утверджує новела М. Коцюбинського. Хвильовий піддає цей мотив інверсуванню – таким чином, що в його творі має місце замилування смертю, а герой-інсургент гостро відчуває фатальну силу смерті, поступово підпорядковуючи їй власне „я”.

Інверсія смислів передбачає нестак абсолютне переформатування змісту твору, як часткове зміщення, символічний зсув образу-взірця. Моделюючи свою художню візію дійсності, Хвильовий акцентує на властивих аналогіях, що кореспондують з відповідною візією Коцюбинського. Інакше й не може

<sup>22</sup> М. Коцюбинський, зазнач. праця, с. 172.

<sup>23</sup> М. Хвильовий, зазнач. праця, с. 230.

<sup>24</sup> Там само.

бути: не абсолютні протиставлення, а делікатно продумані аналогії зумовлюють ефективність смислової інверсії, яку ми тут розглядаємо. Адже пізнання Іншого можливе лише в межах Того самого, неможливо цілком вийти поза власні межі<sup>25</sup>.

Діалог двох класичних новел новітньої української літератури добре ілюструє значну (попри невеликий розрив у часі) художньо-естетичну дистанцію поміж ними.

Зіставлення цих текстів, особливо фіналів, дозволяє говорити про належність письменників до різних художніх традицій, про свідому настанову молодшого продемонструвати свій розрив з імпресіонізмом. Більше того, саме тут добре видно, що імпресіонізм, цей останній „великий” стиль XIX віку, все ж не був цілковито належним модернізмові, він, за елегантною формулою Юрія Шереха, лише виконував в українській літературі роль модерного стилю, був моментом переходу, розриву з реалізмом. Натомість Хвильовий від „корифеїв” реалістичної доби вже цілковито дистанційований, його модерністські експерименти ґрунтуються на інших ціннісних установках і пріоритетах<sup>26</sup>.

За парадоксальною логікою, твір Миколи Хвильового, характерний ідеологічною заангажованістю, засвідчує неможливість поєднання художньої якості, на яку поставив прозаїк за прикладом попередника, з політичною кон'юнктурою пореволюційної епохи. У цьому сенсі невдача Хвильового обернулася його успіхом, не в останню чергу завдяки орієнтації на класичний взірць М. Коцюбинського. Література як форма, настанова на художню досконалість виявляється несумісною з намаганням кон'юнктурного прив'язування теми до актуалій сьогодення. Саме так трапилося у випадку М. Хвильового. Можна для порівняння навести слова Б. Пастернака, котрий, коментуючи новаторську якість свого знаменитого роману *Доктор Живаго*, завважував зокрема:

Потрібне було ціле життя, потрачене на те, що називалось модернізмом, на фрагментаризм, на форми: політичні, естетичні, світоглядні форми, на напрями, ліві і праві, на суперечки напрямів [...]. Слід було саме перестати брати до уваги звичне, усталене і в своєму значенні всуціль таке фальшиве, слід було душі з її совістю, здібностями пізнання, пристрастю, любов'ю і нелюбов'ю дати право на повний, давно визрілий переворот, котрий перевів би її з незручної, вимушеної згорбленості в більш властиве їй, вільне, природне положення<sup>27</sup>.

В описаному вище текстовому діалозі виразно присутні кілька чинників, які успішно співдіють поміж собою. У звичайному, пересічному інтертекстовому віднесенні ми могли б сказати, що новела *Цвіт яблуні* для другого автора слугує за „текст культури”, оскільки твір М. Коцюбинського у 20-х роках XX століття уже сприймався як класика української новітньої прози. Однак

<sup>25</sup> М. В і е л е с к і, *op. cit.*, s. 9.

<sup>26</sup> В. А г е є в а, *ззнач. праця*, с. 25.

<sup>27</sup> Б. П а с т е р н а к, *Доктор Живаго: роман*, Москва 1989, с. 429.

у конкретному випадку, який був предметом нашого розгляду, кореспонденція текстів значно глибша й багатовимірна, через що заслуговує на особливу увагу. А інверсія смислів, що привернула нашу увагу, виопуклює творчу оригінальність Миколи Хвильового, який свідомо стає до змагання з літературним авторитетом і в цьому творчому діалозі прагне апробувати експериментальний стиль, адекватний культурним запитам своєї революційної епохи.

Випадає виділити, як мінімум, три рівні, на яких відбувається системне зміщення смислів, окреслене нами як смислова інверсія. По-перше, прототекст, за який правив Миколі Хвильовому *Цвіт яблуні – текст-еталон*. Це означає, що другий автор ставить собі за взірець естетичний, формальний, стильовий вимір прототексту. Звісно, взірець не слід розуміти тут буквально; це радше задавання рівня, „планки” творчої майстерності. По-друге, автор новели *Я (Романтика)* сприймає твір свого попередника як своєрідний *виклик*: це спонукає до перегуку тем та мотивів, до їхньої специфічної ресемантизації, як показано було вище. Умовна матриця М. Коцюбинського зазнає у творі М. Хвильового своєрідного зміщення – у трактуванні мотиву смерті, в типі героя, в характері колізії тощо. По-третє, відносини двох текстів проєктуються на поле *смислової гри*. Беручи прототекст за предмет гри, Хвильовий перекодує його за власними правилами, що стає очевидним у поетикальному ключі: експресіоністський стиль замість імпресіоністського, інверсія окремих фабульних та деталічних елементів. Через стиль можемо виявити також зміни в ідейно-світоглядних пріоритетах, що закладені в обох новелістичних текстах.

Багатоваріантні текстові відносини (доповнення, заперечення, уточнення, перекодування тощо, докладніше – за класифікацією Г. Блума) своєрідно поєдналися в акті творчого змагання двох українських новелістів, чим зумовили розширення інтерпретаційного потенціалу кожного з аналізованих вище текстів. Сміслові інверсії, які ми навели вище, вказують, з одного боку, на широку естетичну й культурну закроеність обох творів, що апелювали до гостро актуальних проблем свого часу. З іншого ж боку, такі інверсії увипуклюють міру творчої новизни кожного з авторів. Так, Микола Хвильовий сприйняв твір Михайла Коцюбинського *Цвіт яблуні* як своєрідний еталон, проте такий, що потребує критичного переосмислення, актуального перегляду, художньої верифікації. Існування тексту-еталону було необхідною умовою для творчого експерименту Хвильового, наслідком якого стала його новела *Я (Романтика)*, задумана як програмовий текст нової пореволюційної епохи, опертий на естетичному досвіді експресіонізму (на відміну від імпресіоністичних акцентів, що визначили характер твору Коцюбинського).

Обидві новели – *Цвіт яблуні* та *Я (Романтика)* – заслужено зажили слави новаторських і знакових в українській літературі. Їхня літературність, доведена вище на прикладі безпосереднього творчого зв'язку обох творів, не тільки не стала на заваді популярності, а навпаки, гальванізувала публічний успіх, а також тривалість і ефективність рецепції. Як твердить уже цитований вище Д. Еттрідж, „Фактично одним із шляхів визнання художнього твору за новатор-

ський є перебування на нестабільній межі того, що літературне, та постійне відкриття заново цієї категорії<sup>28</sup>. Кожен з авторів по-своєму розширив поняття літературності, привносячи в нього ефект індивідуально-творчої новизни. На сьогодні ж їхні тексти стали органічною частиною літературної традиції.

Основні параметри смислових інверсій у текстах М. Коцюбинського та М. Хвильового

| Художні ознаки  | <i>Цвіт яблуні</i><br>М. Коцюбинського   | <i>Я (Романтика)</i><br>М. Хвильового  |
|---|--|--|
| Тема  | Життя, смерть, проминальність  | Революція, терор, романтика  |
| Фабула  | Фрагментарна   | Фрагментарна   |
| Тип оповіді   | Безпосередня (від першої особи), оповідач=герой  | Я-оповідь, оповідач=герой  |
| Тип героя   | Рефлектуючий інтелігент, оптиміст  | Бунтар-інсургент, скептик  |
| Характер конфлікту: внутрішній, розкол свідомості героя | Роздвоєння внутрішнього «я» героя, конфлікт почуттів батька-мораліста й письменника-дослідника | Розшарування внутрішнього „я” героя, конфлікт безжального революціонера, ката й людини-гуманіста                                       |
| Назва твору   | Інтригуєче-символічна  | Подвійна, символічна   |
| Моделювання часу  | Ніч: агонія та смерть доньки героя, що стає приводом до рефлексій про минуше й нетлінне        | Вечір, ніч: трибунал та страта засуджених, що викликають емоційні переживання й стан дезорієнтованості героя                           |
| Моделювання простору                                    | Закритий простір дому (смерть); відкритий простір природи (сад, життя)                         | Закритий простір панського палацу (трибунал, смерть); простір міста та відкритий простір природи („мертвий степ”)                      |
| Паралелізм, опис природи                                | Пейзажні описи вплетені в оповідь і відтінюють емоційний стан героя                            | Пейзажні описи представлені фрагментарно, вони есенційно репрезентують внутрішню тривогу героя   |
| Фінал   | Світанок: цвіт яблуні, що символізує минущість людини  | Грозвий світанок, „мертвий степ”, що символізує криваву сутність революційної доби   |
| Стиль   | Імпресіоністський: акцент на змінності емоцій та переживань (дійсні та уявні відчуття)         | Експресіоністський: наголос на граничній напруженості переживань (галюцинації, марення)  |
| Спорідненість текстів                                   | Універсальна проблематика (життя і смерті)   | Універсальна проблематика (життя і смерті) на тлі апокаліптичної візії революції; спеціальний епіграф-посвята творові М. Коцюбинського |

<sup>28</sup> D. A t t r i d g e, op. cit., s. 94.