“ТВОРИ”, ТОМ ІІ. АПОКАЛІПТИЧНА МОДЕЛЬ УНІВЕРСУМУ: МОДЕРНІСТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Другий том “Творів” Хвильового під назвою “Осінь” вийшов 1928 року. До нього письменник включив п’ять текстів, об’ємніших, ніж новели з першого тому, і складніших за своїю семантикою. Вони ще ґрунтовніше занурювали читача в атмосферу постреволюційного життя, його суперечності й конфлікти. Лише “Я (Романтика)” тематично пов’язана з трагедією братовбивчої війни, і невипадково ця новела іде першою, виконуючи роль пролога до тих подій, що описуються в решті творів і які можна вважати продовженням і наслідком започаткованого в “Я (Романтиці)”.

Між текстами другого тому існує внутрішній зв’язок, репрезентантом якого в “Пуделі” виступає відмова від звичайних, нормальних людських відносин заради теоретичної “правильності” життя і претензій на знання істини, права бути вищим за інших. У “Лілюлі” – приреченість особистості на мімікрію або фізичне знищення під тиском брутальної сили. У “Повісті про санаторійну зону” – втрата етичної основи, брак базисних моральних цінностей, що веде до смерті. У “Сентиментальній історії” – руйнація ілюзорного міфу і загибель потенційно сильних індивідуальностей. З огляду на це другий том здається нам цілісніщим, ніж перший.

Тексти другого тому відзначаються глибшим онтологічним наповненням, вони порушують проблеми буття людини у світі, що переживає духовну кризу. Здебільшого це екзистенційні проблеми вибору, який має здійснити особистість у безнадійно-трагічному світі, і ризику рішення, що може призвести (і найчастіше призводить!) до катастрофи.

“Я (Романтика)”: Апокаліпсис від Хвильового

Основні параметри тексту

Отже, дебютною у другому томі “Творів” є новела “Я (Романтика)” – один із найбільш суттєвих, і, в першу чергу, для самого автора, текстів. Вона синтетично охоплювала коло подій і проблем, осмислення яких були релевантним як для Хвильового, так і для суспільства в цілому. Далекосяжні інтерпретаційні висновки, які дозволяв робити вдумливому читачеві твір, були однією з причин невдоволення Хвильовим з боку влади.

І дійсно, текст письменника вступав у сміливий і складний діалог із тодішнім читачем і критикою. Звертаючись до традиційних для 20-х років понять: чека, революція, комунізм, він повертав ці ніби добре відомі категорії іншою гранню, розглядав їх під іншим кутом зору. Чека не “люди з чистими руками, холодною головою й гарячим серцем”, а “чорний трибунал”, потворні садисти. Революція не очищаюча злива над світом, а кров, насилля й смерть; комунізм не безхмарне щасливе майбутнє, а примарна ілюзія, туманна й невідома, яка, проте, вимагає для себе безкінечних і конкретних людських офір. Той, хто втягується в орбіту цієї невситимої машини нищення, руйнується як особистість. Це не було “очорнительство”, а лише глибоке осягнення суті проблеми. Проте письменник мусив постійно виправдовуватися і пояснювати, особливо в останні роки життя, сенс новели, доводячи її роль у справі перевиховання “дрібнобуржуазної” “…інтелігенції в дусі комуністичного світогляду” [40:642]. Саме так писав Хвильовий у вступних зауваженнях до новели в першому томі “Вибраних творів” у тридцять другому році. Для сучасників Хвильового “Я (Романтика)” була спробою розкрити складність революційної епохи, суперечність між почуттям та обов’язком і, незважаючи ні на що, підтвердженням пріоритету останнього.

Насправді ж новела, як і майже все створене Хвильовим, є полісемантичною. Сучасність, маркована реаліями революції й громадянської війни, лише перший змістовий шар “Я (Романтики)”. Та модель світу, яку пропонує письменник, має ознаки онтологічні, а характеристики універсуму сповнені сакрального змісту. Саме тому для дослідників кінця XX століття новела постає глибшою і багатозначнішою. Так, М. Жулинський вважає, що в “Я (Романтиці)”, як і в деяких інших творах Хвильового, зокрема тих, що увійшли до другого тому (“Пудель”, “Лілюлі”, “Повість про санаторійну зону”, “Сентиментальна історія”), “з’являються

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

ностальгічні образи-узагальнення, все активнішу позицію посідає герой анархічного способу мислення, нерідко озлоблений проти нового життя, розчарований і збайдужілий” [22:24], а сама новела відтворює “драматичне роздвоєння реальності та ідеалів, внутрішній конфлікт революціонера, який потрапляє у витворену революційними ідеями пастку” [22:28]. Про те, що в цьому тексті “розкривається суперечність між одвічним ідеалом любові й тим беззастережним служінням абстрактній ідеї, доктрині, яке, мов ненаситний молох, зрештою вимагає зректися всього людського”, пише В. Агеєва [3:541]. С. Павличко ж навпаки, підкреслює приналежність “Я (Романтики)”, як і усієї творчості Хвильового, до психопатичного дискурсу, вважаючи, що “неврастенія, душевна криза, психічна хвороба, ненормальність, істерія – цими словами визначаються лейтмотиви його прози” [50:269]. Загальноприйнятою нині стала також думка про те, що в новелі заперечується романтичне уявлення про революцію, що в ній Хвильовий прощався зі своєю романтичною мрією про “загірну комуну”, бо, як пише Т. Гундорова, “з середини розбивав власну романтичну ідеологію” [17:25].

Почасти так воно й було, принаймні об’єктивно відзначене тут наявне. Важливість “романтичної складової” підкреслює подвійна назва твору – “Я (Романтика)”. Сама по собі назва сигналізує про два семантично значущі аспекти тексту. Вона свідчить про те, що в центрі уваги буде перебувати суб’єктивний світ оповідача, дійсність сприйматиметься крізь призму його відчуттів і переживань, а опис подій апріорі не претендуватиме на якусь безсторонність і неупередженість. Назва також вказує на те, що текст буде пов’язаний із “романтичним” осмисленням життя і його проблем, – в тому плані, в якому це бачить “я”. Суть “романтики” в тлумаченні “я” стане зрозумілою повною мірою лише в кінці новели, коли герой-оповідач опиниться сам на сам зі своєю мрією-міражем, шлях до якої, незважаючи на принесені трагічні жертви, виявиться неподоланим.

Поряд із заголовком істотну роль у підготовці до сприйняття новели відіграє присвята, яка може бути інтертекстуальним ключем до твору. “Я (Романтику)” присвячено новелі “Цвіт яблуні” М. Коцюбинського, причому саме новелі, а не письменникові. “Цвіт яблуні”, як уже відзначалося, відтворює душевні страждання митця, що, спостерігаючи смерть власної дитини, переживає психологічне роздвоєння (трагічні почуття батька й аналітичний погляд художника).

В. Агеєва, розглядаючи інтертекстуальні зв’язки між обома творами, вважає, що “у Коцюбинського конфлікт між трагічними батьківськими почуваннями і невпинною роботою письменницької пам’яті, для якої навіть момент смерті дитини стає творчим матеріалом, розвивається поза контролем свідомості героя, поза його волею. Він страждає, зневажає себе, але не владен будь-що змінити. Творча, життєствердна сила торжествує. Хвильовий також намагається розкрити глибини підсвідомості персонажа. Але при цьому показує, що він сам несе повну відповідальність за вчинене. Коли герой М. Коцюбинського карається безвинною виною, і пережите страждання залишає надію на просвітлення, духовне одужання, то егоїстичний доктринер Хвильового такої надії позбавлений. Його вибір був свідомим, і злочин непрощенний” [4:18].

Така інтерпретація відбиває певні об’єктивні риси, наявні в обох текстах. Але психологічний стан “я” у М. Коцюбинського обумовлюється цілком конкретною особистою причиною і майже виключає підтекстове полісемантичне тлумачення, наявність “подвійного дна”. У Хвильового ж, що вже перебуває в іншій, виразно модерністичній художній парадигмі, герой, чи, правильніше, текст у цілому весь час “балансує” на межі різних значень, кожного разу повертаючись новою стороною, відкриваючи для читача нові інтерпретаційні перспективи.

Присвята у Хвильового покликана підготувати читача до подальшого сприйняття твору, сформувати в його свідомості емоційно-семантичне рецепційне поле. Навряд чи доречно говорити про якусь полеміку Хвильового з М. Коцюбинським. Інтертекстуальне посилання тут виконує іншу функцію: воно вказує на можливу близькість текстів, на зв’язок окремих мотивів. Цей контакт передбачається у тому, що, як у “Цвітові яблуні” на передньому плані перебуває внутрішній світ особистості, певне “я”, так і в новелі Хвильового в центрі уваги стоятиме проблема людського “я”. У новелі Коцюбинського мотив смерті є одним із провідних. Логічно припустити, що й у творові Хвильового він має посідати чільне місце. Оскільки “Цвіт яблуні” зосереджений на амбівалентності сприйняття смерті героєм, присвята конотує можливість розвитку в новелі Хвильового мотиву роздвоєння людської особистості. Саме такі попередні ідеолого-емоційні установки формуються у читача під впливом присвяти. Усвідомити глибший зв’язок між текстами, як і їхні відмінності, можна лише у процесі подальшого прочитання твору Хвильового.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Характерною властивістю цієї новели Хвильового є типовий для літератури XX століття симбіоз ілюзії та реальності. Читачеві буває надзвичайно важко розрізнити, чи описувані події й відчуття насправді відбуваються й переживаються, чи це лише уявлювані героєм, нафантазовані ним картини. Межа між дійсністю і фантазією виявляється хисткою й невизначеною.

Новела починається з ліричних епізодів, позбавлених конкретних часово-просторових координат. Фрагменти навкілля напливають один на одного, вони скомбіновані з уривків спогадів, окремих образів, алегорій, емоційних вражень [II:5–6]. Уже перші рядки твору дають підстави говорити про змішування в тексті ілюзорних і реальних картин. Символічний образ Марії-Богоматері і, водночас, майбутньої комуни, який, немов казковий велетень, долає перевали, – явно ірреальний. Поряд подаються досить загальні, також символізовані образи дореволюційного й пореволюційного буття ("отроги сизого бору", "…глуха канонада. Насуваються дві грози"), які мають значно предметніші характеристики, засновані на реальних враженнях. Але все-таки у вступній частині переважають лірико-ілюзорні елементи, в той час як в основних розділах інтерференція уявного й реального набуває певної послідовності і навіть чіткості. Найчастіше це відбувається в епізодах і сценах, пов'язаних з матір'ю: герой постійно стверджує, що не знає, чи існує матір насправді, чи є лише його галюцинацією [II:14; 29; 30–31].

Подібна тенденція невипадкова, бо саме образ матері є в новелі семантично найбільш навантаженим. Він має декілька змістових проекцій, передусім ідеолого-символічних. Це і Богоматір, і ціла низка асоціацій, пов'язаних із цим образом, від святості до жертовності; і комуна-революція в її ідеальному вигляді; і сумління героя; і уособлення гуманістичної суті життя – лагідності, доброти і всепрощення; і врешті, реальна мати оповідача. Таке переплетіння семантичних функцій зумовлює в тексті відповідну комбінаторику ідеальних і матеріальних ознак образу матері. Коли ж образ сприймається свідомістю "я-оповідача", тоді відбувається дифузія ілюзійних, "галюцинаційних" і реальних його рис. Зрозуміло, що письменник обдумано ускладнює процес сприйняття свого твору. Він вимагає від реципієнта співтворчості і водночас вказує на таку ж складність самого життєвого матеріалу, який потребує адекватного відображення засобами художнього слова.

Нарешті, поєднання уявних і реальних сцен та епізодів в "Я (Романтиці)" свідчить про ще одну важливу якість новели й особливість світовідчування її автора, якою є спроба подати в навмисно загостреній формі проблему антигуманної суті насильницької перебудови світу, якими б історичними аналогіями це насильство не обґрунтовувалося. Важко зрозуміти, насправді чи в розпаленій уяві героя відбувається амбівалентний процес формування парадигми взаємовідносин "я і світ". Та будь-яке намагання самовиправдатися тим, що вся історія цивілізації є лише ланцюгом жорстокостей і насильств, неминуче призводить до визнання пророками садистів і вбивць, а храмом – приміщення чека, "волохатий силует" якого панує над містом. Це своєрідний фаталізм, який перетворює людину на автоматичного виконавця чужої волі.

Сам же принцип постійного чергування оманливого і реального планів, такий характерний для модерної літератури, дає можливість письменникові продемонструвати неодновимірність створеного ним психологізованого художнього світу, підкреслити його скомплікованість.

Мотив убивства і супровідні мотиви

У новелі "Я (Романтика)", фабула якої дуже нечітка і зосереджена нібито навколо діяльності "трибуналу комуни" у прифронтовому місті напередодні відступу, є кілька провідних мотивів. Найочевидніший серед них – мотив убивства, який, часом трансформуючись у мотив смерті, панує над усіма іншими. Він з'являється ще у вступній частині, де мовиться про м'яту, що "вмирає в тузі". Кожен із трьох розділів новели має свій рівень концентрованості мотивної семантики, і кожен подає її з певними змістовими нюансами, перепускаючи через свідомість "я"-оповідача.

Так, у першому розділі мотив убивства проектується на амбівалентні почуття оповідача. Сам факт убивства як явища й особиста причетність до нього є джерелом мук і душевних страждань героя. Суперечливий стан "я" знаходить своє, деякою мірою навіть афористичне, вираження у формулі: "– я – чекіст, але я і людина" [II:7], яка свідчить про наявність у "я" відчуттів, що виходять за політико-ідеологічні межі й набувають рис так званого "абстрактного гуманізму". Проте на першому місці тут стоїть все-таки чекіст, а відтак увесь подальший текст засвідчує, як герой поступово вичавлює із себе по краплині, ні, не раба, а людину. Але поки що, в першому розділі, амбівалентність "я" відчувається ще досить виразно. Майже одразу стає зрозумілим, що його особистість не просто роздвоєна, вона роздроблена на кілька протилежних за своєю суттю

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

частин. Адже й колеги героя із трибуналу – Тагабат, “злий геній, зла моя воля” [II:12], дегенерат, “вірний вартовий на чатах” [II:8], “палач із гільйотини” [II:12], Андрюша, “невеселий комунар” [II:9] з “непевним голосом” [II:10], призначений до чека “неможливим ревкомом” [II:9], і, врешті, добра, тихо-зажурена мати – все це лише різні психічні реакції особистості на ситуацію освяченого ідеологією усепроймаючого насильства.

Оповідач намагається поєднати непоєднуване: він одночасно і страждає від причетності до конвеєру смерті, і переконує самого себе в його неминучості і навіть необхідності. Та спроби виправдати те, що не може бути виправданим, безнадійні, і “я” усе більше занурюється у кривавий морок. Після чергової ночі смертних вироків герой виходить у “мертве” місто:

“…Шість на моїй совісті?
Ні, це неправда. Шість сотень,
Шість тисяч, шість мільйонів –
Тьма на моїй совісті!!” [II:12–13].

Цей епізод – максимальна концентрація мук сумління героя, його усвідомлення власної вини. Важливим нюансом мотиву смерті у цій частині стає образ гільйотини. Вперше це слово з’являється при характеристиці дегенерата: “палач з гільйотини”. Пізніше з’ясовується, що в материнській хаті герой ховає від гільйотини “один кінець своєї душі”. Семантична глибина цього образу безсумнівна. Гільйотина – “машина вбивств” часів французької революції – асоціюється з конвеєром смерті, який є неминучим наслідком будь-якої насильницької перебудови світу. Адже саме гільйотина була беззастережним вершителем доль не лише рядових учасників і противників революції 1789 року, але й її керівників. Вона, як і ще одне реальне більшовицьке запозичення з доби якобінського терору трибунал, – маркер того соціально-політичного коду, що характеризує атмосферу страху, породженого деспотією. Для читача це сигнал невідворотності смерті, яка стоїть за спинами всіх тих, хто причетний до будь-яких революцій, марності їхніх надій на виправдання.

Другий розділ “Я (Романтики)” переводить мотив убивства й смерті в дещо іншу психологічну площину. Герой новели постає тут людиною майже без сумнівів і вагань. Він занурюється у стан, близький до садистського екстазу. Влада над життям інших приносить йому майже фізичне задоволення. Наближення моменту неминучої здачі міста “версальцям” активізує діяльність “чорного трибуналу”. “Я” стає вочевидь агресивнішим, і хоча його стан не досягає того рівня захопленості самим процесом нищення, як то є в дегенерата, що “… тільки тоді йшов із поля, коли танули димки й закопували розстріляних” [II:17], він повністю поринає у свою криваву роботу.

Змальовуючи здійснення “революційної законності”, Хвильовий вдається до своєрідної “математизації” тексту. На запитання оповідача, який приступає до роботи, “хто на черзі?”, йому відповідають: “– Діло № 282” [II:17], а імена (прізвища) затриманих – Зет і Ігрек (як перед цим згадувалося про засудженого крамаря Ікс). Подібний прийом характерний для деяких модних у той час футуристичних і конструктивістських пошуків нової виразності. Попри відчутну “абстрактизацію” викладу, письменник досягає кількох важливих ефектів.

Номер справи, “Діло № 282”, – вказівка на кількість тих смертних вироків, що їх виносив “чорний трибунал”. Графічне ж оформлення, як воно подане в тексті, є точною копією обкладинки тих справ, які ведуться у подібних установах. Це – додаткова деталь, покликана підтвердити “автентичність” подій, і, водночас, типізувати їх. Для письменника найголовнішим було виявити тенденцію, ознаки системи, ставлення до людини, які формуються в надрах незчислимих “трибуналів республіки”, де конкретна особистість – ніщо, порох, номер на “справі”.

Ту ж саму функцію, навіть ще виразніше, виконують алгебраїчні знаки, вживані замість прізвищ заарештованих. Адже алгебра порівняно з арифметикою, що оперує виключно цифрами, за ступенем узагальненості є вищим етапом математичної формалізації. Тому “Зет” і “Ігрек” не просто псевдоніми. Тут постає цілий комплекс додаткових значень, від усвідомлення повної деперсоналізації приречених на знищення і перетворення їх на “безкінечну множинність” до вказівки на приналежність жертв терору до числа “звичайних”, “пересічних” людей. Відомо ж бо, що “ікс”, “ігрек”, “зет” – найбільш звичні, поширені, стандартизовані в масовій свідомості математичні символи. Це та сама “алгебра революції”, на яку перетворилася “арифметика” Раскольникова. Моторошне передбачення Ф. Достоєвського здійснилося.

Відчуття влади над людьми, дає зрозуміти письменник, робить героя “Я (Романтики)” справжнім катом. Сцена допиту теософів, де смерть набуває майже фізичних обрисів, одна з

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

найпоказовіших у цьому плані [II:19–20]. Чоловік, якого штовхає ногою герой, падає “горілиць” (поза покійника), заарештована жінка “у траурі”, вона говорить “глухо й мертво”, з уст “я” злітає артикульований знак смерті-вбивства, слово “розстрілять”, а в самого нього “холодне” (знову прикмета мертвого) чоло. Водночас тут уперше з’являється нова грань мотиву, “матеревбивство”. Повідомлення про те, що засуджена “мати трьох дітей” є важливим етапом у підготовці до наступних епізодів новели, коли герой опиниться в подібній ситуації сам на сам із своєю матір’ю. “Я” остаточно “входить у роль” убивці. Перед його очима з’являється туман, що затемнює свідомість, і герой досягає “надзвичайного” екстазу”, коли втрачається межа між життям і смертю.

Саме на цей кульмінаційний момент екстазу припадає поява в кабінеті заарештованих черниць, які “вели одверту агітацію проти комуни”: Уже звична емблематика мотиву – чергове “р о з с т р і л я т ь” – накладається тут на емоційно-психологічний стан ейфорії від відчуття повної, безмежної влади над життям інших людей. Такий стан ніби апріорі позбавляє героя будь-яких сумнівів, але автор все-таки дає “я” ще один шанс врятувати свою душу від вічного прокляття. Повернувшись, “я” бачить серед черниць власну матір, і на секунду в його затуманеній свідомості виникає відчуття провини й розуміння того, що схоплено “другий кінець його душі”, той, що він ховав у материнському домі на краю міста. “Блідий, майже мертвий” (знову смерть!) стоїть він біля матері, опинившись перед екзистенційним вибором: врятувати матір і піти проти, як йому уявляється, революційного обов’язку або стратити її й тим залишитися вірним комуні й “своєму звірячому інстинкту” – докторові Тагабату. А той уже підкидає хмизу до пекельного вогнища, що розгоряється в душі “я”: “Зумій розправитись і з “мамою” (він підкреслив “з мамою”), як умів розправлятися з иншими” [II:21]. Тепер стає зрозумілою функціональна роль сцени із засудженням “матері трьох дітей” у згадуваному епізодові. І рішення майже прийнято героєм: “…Я здавив щелепи, похмуро подивився на матір і сказав різко:

– Всіх у підвал. Я зараз буду тут” [II:22].

Соціо-психологічний аспект зображення у даному разі набуває онтологічного змісту, а проблема виходить далеко за межі конкретної ситуації часів більшовицької революції. Ця друга, філософсько-сакральна й символічна грань тексту Хвильового, що була присутня в ньому від самого початку, дедалі відчутніше “висвічується” у творі. Водночас письменник продовжує максимально суб’єктивізовувати оповідь, нагнітаючи передчуття неминучості психологічної катастрофи. Якщо до моменту зустрічі з матір’ю в чека всі муки і страждання персонажа були пов’язані зі світом, який лежав поза “я”, то останнє випробування “на вірність комуні” проходить через серце й душу героя, воно дотичне до нього о с о б и с т о. “Надзвичайний екстаз” знову змінюється ваганнями, а блукання в пошуках рішення вулицями обложеного міста, де “пахло розстрілами” (остання в розділі пряма артикуляція мотиву), перетворюється на похід у нікуди: чотири рази у прикінцевих абзацах другого розділу повторюється речення “я йшов у нікуди”. “Дорога в нікуди”, один із поширених у літературі архетипічних оксюморонних образів на позначення безвиході, життєвого глухого кута, символізує тут ситуацію психологічної пастки, в яку сам себе заганяє герой (або яку влаштовує йому Тагабат і компанія, коли мати на увазі сакральний аспект тексту). Так ейфорія від необмеженої влади над людськими долями знову переходить у сумнів. Але він – лише миттєва слабкість: остаточний вибір уже зроблено, мати має бути розстріляна!

Третя частина новели – подальший розвиток мотиву вбивства в контексті прийнятого рішення, ілюстрація того, як саме реалізуються доктрини, що відкидають загальнолюдські цінності. Після того, як рішення прийняте, герой майже втрачає всі свої людські якості, що їх він ховав від пильного ока колег по “чорному трибуналу”, і стає схожим на доктора Тагабата. Сміх, яким “я” відповідає на пропозицію Андрюші випустити матір, – точна копія того реготу, що ним раніше Тагабат “коментує” ситуацію з матір’ю, яка потрапила до рук чека. Сміх Тагабата – це диявольський сміх хижака, який бачить, що його жертва потрапила в пастку безвиході. Регіт “я” – свідчення перемоги “звірячого інстинкту” у свідомості героя над рештками тих гуманних почуттів, які ще жевріли перед тим на дні його душі. Тому й обличчя його стає “холодним” і “дерев’яним”.

Мотив убивства й смерті у третьому розділі набуває особливої виразності, постійно артикулюючись у тексті, охоплюючи все ширше й ширше коло світу, який оточує героя, пертворюючись, урешті, на семантичну домінанту. “Інсургентам”, які захищають місто від “версальців”, наказано затриматись до ночі, “…і вони стійко *вмирали* на валах…” [II:26], “…самотній панцерник *завмирає* в глибині бору…” [II:26], “*Конає* вечір” [II:27], “…княжі кімнати *завмерли* в чеканні” [II:27] (курсив наш – Ю.Б.).

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Нарешті, у тексті з'являється пряма вказівка на те, що насправді коїть герой: "– Мати! Кажу тобі: іди до мене! Я мушу вбити тебе" [II:31]. Ці слова, нехай і не вимовлені реально (бо описана сцена, натякає автор, лише галюцинація), є головними в новелі. Вони відбивають сутність явища, породженого ідеологією революції: пріоритет хибно сприйнятого спільного над особистим. У "Я (Романтиці) ця колізія набуває особливої гостроти й максимального трагізму, образно втілюючись у фантасмагоричну й протиприродну для відносин у людському суспільстві картину вбивства власної матері заради ідеї. Смерть, змертвіння – константи, що дисперсно фігурують у тексті й уособлюються то в образі "мертвої дороги", то безвихідної дійсності, неминучої, "…як сама смерть" [II:29]. У кінці новели вони остаточно утверджуються як постійний складник того життя, яке вимагає від людини рішень, подібних до тих, що приймає "я": пильно вдивляється герой у мертве обличчя своєї матері, тихо вмирає місяць над лісом, де скоєно вбивство, і посеред мертвого степу зупиняється "я" в очікуванні "загірної комуни". На відміну, скажімо, від Лазаря з "Persona grata" М. Коцюбинського, який усе-таки переживає муки сумління, шукаючи "його" – того, хто віддає наказ: "забий", "я" у Хвильового вбиває із почуття внутрішнього обов'язку – він "мусить" убити. Тому його гріх страшніший, ніж гріх звичайного ката: Лазар – "сокира в чужих руках", "я" – вбивця із власної волі. Хвильовий значно ускладнює психологічну колізію, доводить її до граничної напруги.

У тісному зв'язку з мотивом убивства, будучи в якомусь сенсі його наслідком, розвиваються у новелі "Я" (Романтика) мотиви безумства і темряви. С. Павличко, розглядаючи "модерність стилю Хвильового", вважає, що тема божевілля, до якої письменник прийшов цілком раціонально, є наслідком розмірковувань митця над дійсністю: "…він (Хвильовий – Ю. Б.) здійснює власний психоаналіз епохи та свого героя, дійшовши невтішного висновку: обоє невиліковні" [50:275]. Це справді так. У "Я (Романтиці)" безумство, затьмарення свідомості "я" є не просто суттєвим складником семантики тексту. Воно характеризує стан буття суспільства й індивідуальності у вирі антилюдських подій.

Ще у вступній частині новели письменник вказує на розбалансованість психічного стану "я". Думки в його голові "джигітують", немов перебуваючи в броунівському русі, зумовлюючи несталість, ірраціональність сприйняття життя ("тоді все пропадає…" [II:5]).

В основному тексті відбувається подальше увиразнення мотиву, причому божевілля стосується не лише "я", але й інших персонажів твору. Мислі "я" – "…до неможливості натягнутий дріт" [II:6], а у вартового з дегенеративною будовою черепа "…безумні очі" [II:7]. Однак центром божевільного світу залишається все-таки "я". Саме в ньому концентруються ознаки безумства, це в його свідомісті панує шизофренічна роздвоєність. Автор постійно підкреслює хворобливість, якесь особливе психологічне напруження, в якому перебуває герой, що виявляється неспроможним осмислювати дійсність, втрату ним, у прямому розумінні цього слова, "мислі", "свідомості". Поступово в тексті з'являється ніби візуальний "образ божевілля", його матеріалізація, а саме жест героя, що стискає власну голову. Цей жест кілька разів артикулюється у новелі в моменти найвищого екзистенційного напруження.

Жест своєрідним чином унаочнює стан безумства героя. Передача цього стану посилюється у тексті додатковими образами, які нагнітають ситуацію духовного краху особистості. Це, зокрема, блискавиці, що "ріжуть краєвид" і які через кілька абзаців перетворюються на мислі, що "…різали мій мозок" [II:22]. У процесі розвитку подій у новелі мотив божевілля лише посилюється, галюцінаційні образи, пов'язані, насамперед, із матір'ю, насуваються невідворотною лавиною на зболену свідомість "я". У кульмінаційний момент оповіді, яким є вбивство матері, знову з'являється ця красномовна деталь – "розрізаний мозок" героя. На цей раз персонаж поставлений у гранично критичну ситуацію, бо ріже його мозок голос власної матері, до якої з маузером у руці підходить "я". Настає квінтесенція безумства, реалізація шизофренічної, психопатологічної сутності оповідача: "…Тоді я у млості, охоплений пожаром якоїсь неможливої радости, закинув руку на шию своєї матері й притиснув її голову до своїх грудей. Потім підвів мавзера й нажав спуск на скроню" [II:32].

Божевілля – та ж сама смерть, що можна вважати карою за злочин "я", який стосується фундаментальних, онтологічних основ буття: відмова від Бога як символа універсальної справедливості й моральності. Вбивство матері стає жахливим апогеєм боротьби за утвердження того "безблагодатного" світу, який узявся будувати "я". Тому його свідомість "темна", мозок "розрізаний", а сам він потрапляє в зачароване коло, з якого немає жодного виходу. Кільцева композиція новели, яка в фіналі твору повертає читача до початкових рядків тексту, як ніщо інше демонструє цю безвихідь. Безумство стає вираженням сутносних ознах тієї світобудови, яку

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

пропонували для богопокинутого людства тагабати й іже з ними. Модель “божевільного світу”, створена в “Я (Романтиці)” Хвильовим, була не лише ретроспективним поглядом у минуле, але й провидчим баченням майбутнього.

Значною мірою з божевіллям перегукується і мотив темряви, що дисперсно проявляється в “Я” (Романтиці) і також є різноаспектним. Це й ознака життєвих реалій, і стан свідомості, і сутність ницих інстинктів.

У будинку розстріляного шляхтича, де засів “чорний” (а значить, темний!) трибунал комуни, “темрява столітніх дубів”. Це характеристика інтер’єру приміщення і водночас натяк на таємничість та етичну сумнівність тих подій, що могли відбуватися саме тут. Подібна якісна ознака маніфестується, хоча й у дещо іншій ситуації, і трохи пізніше: “темною” уявляє собі “я” історію цивілізації. “Чорний трибунал” засідає “темної ночі”, “у темряві”, що має навіть реалістичне обґрунтування: “В городі – тьма. І тут – тьма: електричну станцію зірвано” [II:9]; із “тьми” кабінету з’являється біла (контрастний кольоровий пуант) лисина і “надто високий лоб” Тагабата, а “за ним іще далі в тьму – вірний вартовий із дегенеративною будівлею черепа” [II:9].

Простежується переплетіння семантично різних граней мотиву. Темнота – щось протилежне світлу (немає електрики), і водночас Тагабат і дегенерат асоціюються з тими таємничими, поки що не зрозумілими сторонами душі героя, що виринають із “темноти” його внутрішнього єства. Гра на різних конотаціях маркерів мотиву, на поєднанні конкретно-ситуативних, соціо-психологічних і онтологічних ознак продовжується в новелі, стаючи дедалі заплутанішою. Так, нічна тьма, що панує в місті, неочікувано для читача перетворюється спочатку на невизначено велике число засуджених до страти, а потім – на тьму совісті, докори сумління.

Мотив темряви у різних модифікаціях виникає то в одному, то в іншому епізодові новели, супроводжуючи смерть і убивства, стаючи невід’ємним їхнім атрибутом. Герой, наприклад, розуміє, що він займається “чорним (темним – Ю.Б.) ділом”, очі його “заслані туманом” (та ж темнота), години, в які він розбирає справи заарештованих, “темні”, перед тим, як із чека виводять на розстріл черниць, серед яких є й мати “я”, настає тьма і, нарешті, тьма опускається на світ і на свідомість героя, коли він цілує “біле чоло” щойно вбитої ним матері. Характерна деталь: у цих прикінцевих рядках новели відчуваємо перегук із згадуваною сценою з Тагабатом і вартовим у палаці, але з іншим, протилежним напрямком руху образу. “Біла лисина” Тагабата-звіра випливає із темряви і стає частиною оповідачевої свідомості. “Білий лоб” загиблої матері навпаки, занурюється у тьму смерті, назавжди зникаючи в безвісті невідомого, у тьмі, якою покрито відтепер душу героя.

Контраст світла і тьми, наявний у ключових епізодах “Я (Романтики)”, свідчить про декілька притаманних текстові рис. Це, наприклад, ще один інтертекстуальний перегук з новелою “Цвіт яблуні” М. Коцюбинського, де є подібний контраст, і художня реалізація глибинної, архетипічної за своєю образною структурою і водночас символічної дихотомії буття, коли “світло і тьма” асоціюються з іншою антонімічною парою, “життя і смерть”. У цьому разі інтертекстуальне коріння “Я (Романтики)”, як і новели М. Коцюбинського, сягає значно більших глибин, а сакрально-буттєвий аспект твору Хвильового дістає ще один вияв.

Євангельські мотиви

Між “Я (Романтикою) Хвильового і традиційною християнською образністю існують певні асоціативні зв’язки. Критикою одностайно відзначено особливу роль, що її відіграє серед констант художнього світу письменника образ жінки, яка найчастіше носить ім’я Марія. Вона є то одним із творців революції (“Синій листопад”), то її символом (“Арабески”), то матір’ю-совістю, прообразом Богоматері й самою Богоматір’ю, як у “Я (Романтиці)” [3, 22, 28 та ін.]. Перегук з Євангелієм тут очевидний, і про це вже написано багато. Водночас зауважимо, що у цьому творі є чимало інших дотичних до Євангелія елементів, а перегуки з християнськими символами мають перманентний характер. Усе це свідчить про глибинну закоріненість письменника в систему християнського світобачення, європейський культурно-історичний контекст.

Уже перші рядки “Я (Романтики)” підтверджують цю тезу. Перед читачем постає образ, що асоціюється зі сценою першої появи Христа-Месії перед людьми. Майже не викликає сумнівів те, що джерелом її візуального втілення є не лише євангельський текст, але й багатюща традиція зображення цього епізоду християнської історії в європейському малярстві. Хвильовий значною мірою “цитує” картину відомого російського художника О. Іванова “З’явлення Христа народові”: Марія йде з туманної далечини, навколо – пустельні скелі, а шелест, про який говорить оповідач, –

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

це звуковий образ божественного світла, випромінюваного Месією. Марія в “Я (Романтиці)” постає перед оповідачем, як Христос перед Іваном Христителем і людьми на Йордані в ту мить, коли “побачив Іван небо розкрите, і Духа, як голуба, що сходив на Нього” (Мр., 1:10). Марія стає уособленням великої ідеї справедливості й гуманізму, Христосом-Богоматір’ю – такий велетенський за ідейно-філософськими масштабами комплекс асоціацій формується у свідомості читача.

Утім, ці багатогранні образи-символи, навіяні Євангелієм, образи-надії раптово зникають із внутрішнього поля зору героя: “Тоді дума за думою, як амазонянки, джигітують навколо мене. Тоді все пропадає…” [II:5]. “Амазонянки”, що джигітують навколо оповідача (образ цей майже буквально повторюється в “Арабесках”, там амазонянкою уявляє себе Марія-революція), – теж елемент міфу. Відбувається, по суті, динамічне заміщення християнського міфу (Марія) язичницьким (амазонянки). Такий міфологізований процес образної маніфестації душевного стану героя передає втрату ним того буттєвого й екзистенційного стрижня, яким спочатку є для нього християнство. Язичницький міф позначає архаїзацію й одночасну “варваризацію” свідомості оповідача. Усе це одразу ж пов’язує текст новели з мотивами темряви й смерті, що розвиватимуться далі.

Нарешті, третя частина вступу, знову повертаючи читача до євангельської образності, натякає на причину затьмарення героєвої свідомості (коли щезає все навколо нього), виконуючи роль анахронізованого композиційного обрамлення. Стає зрозумілим, що весь подальший виклад буде спогадом про те, що є джерелом “неможливого болю” і “незносної муки”: “Я одкидаю вії і згадую: …воістину моя мати – втілений прообраз тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків. Моя мати – наївність, тиха жура і добрість безмежна. (Це я добре пам’ятаю!) І мій неможливий біль, і моя незносна мука тепліють у лямпаді фанатизму перед цим прекрасним печальним образом” [II:5]. Маємо контамінацію сакрального і профанного, перехід від філософічного плану оповіді до безпосереднього розгортання сюжету, від біблійної пустелі до українського степу. Вступна частина, отже, у зародку містить основні мотиви новели.

Ще один перегук з євангельськими образами й мотивами в “Я (Романтиці)” – це назва, яку дає оповідач “чорному трибуналу комуни”: “новий синедріон”. Синедріон (найвищий суд у євреїв, який розглядав найважливіші справи чи то релігійного, чи то політичного ґатунку) в Євангелії фігурує у виразно негативному сенсі, оскільки саме він спочатку постановляє підступом схопити Ісуса й убити його (Мт., 26:4), а відтак судить Христа й визнає його винним (Мт., 26:57–66). Таким чином, Євангеліє вважає синедріон жорстоким і неправедним судом, що вкрив себе вічною ганьбою і став формальним призвідцею земних мук Божого Сина. Тому назва трибуналу комуни, “новий синедріон”, зорієнтована на цю євангельську семантику й вимагає трактування чекістського “суду” не просто як несправедливого й жорстокого, а як новітньої форми протистояння Божого та сатанинського. Релігійно-філософський ракурс зображення тут переважає.

Ця ж тенденція триває й надалі. Важливу роль відіграє, наприклад, образ будинку, де засідає новий синедріон-чека. “Палац розстріляного шляхтича” в сприйнятті оповідача поступово перетворюється на “антихрам”, або “храм Сатани”, символ тих темних сил, що знівечили душу героя. Про це свідчать численні деталі, починаючи від темних портретів-антиікон, розвішаних на стінах, та закутків, із яких “…дивиться справжня й воістину жахна смерть” [II:8], і закінчуючи темним “волохатим” силуетом княжого палацу (алюзія до готичного собору з численними виносними архітектурними деталями стін і фасаду). Саме ця споруда символізує “новий храм” для комунарів, на неї “молитовно” дивиться “я”.

Наприкінці новели Хвильовий знову повертається до цього образу, прямо пов’язуючи його антихристиянську семантику з тією ілюзорною метою, яка була проголошена прибічниками побудови нового світового ладу: “Але раптом переді мною виростала загірна даль. Тоді мені знову до болю хотілося впасти на коліна й молитовно дивитися на волохатий силует чорного трибуналу комуни” [II:29]. Екстаз, що охоплює героя від уявного споглядання “загірної далі”, сакральним символом якої стає… антихрам, осідок “нового синедріону”, перетворює християнські реалії (молитва на колінах, церква) на систему з протилежними щодо Євангелія знаками. Храм Божий на землі трансформується в місцеперебування диявола, втіленням якого виступає Тагабат, “доктор” (пригадуються численні “доктори чорної магії”, які завжди вважалися представниками нечистої сили) з характерними ленінськими портретними алюзіями: біла лисина “…й надто високий лоб” [II:9]. Окрім того, лексема “доктор” конотативно вказує на “вченість” персонажа, його приналежність до грона інтелектуалів, що увиразнює цю асоціацію.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Внутрішня суть “доктора” визначається оповідачем досить чітко. В одному з епізодів новели, після арешту матері героя і коментарів Тагабата з приводу дій “я”, про це сказано дуже промовисто: “Я вмить опам’ятався й схопився рукою за мавзер.

– Чорт! – і кинувся на доктора” [II:21].

Таке пряме називання справжнього імені персонажа маємо в усіх без винятку текстах Хвильового, що увійшли до другого тому “Творів”. Отже, йдеться про певні мотивні інваріанти в новелістиці письменника.

У диявольському антихрамі-чека, де засідає “новий синедріон, чорний трибунал комуни”, триває кривава вакханалія, в неї втягаються все більше дійових осіб. Водночас у новелі з’являються нові елементи християнського культурного коду. Так, в епізоді відвідування героєм материнського дому вперше згадується про зв’язок між матір’ю і монастирем: “Я знаю: моя мати й завтра піде в монастир: їй незносні наші тривоги й хиже навколо” [II:14]. Черниці, серед яких опиняється й героєва мати, “…на ринку вели одверту агітацію проти комуни” [II:19]. Це не лише обґрунтування сюжетного повороту (затримання й розстріл жінок включно з матір’ю), але й ще одна вказівка на антилюдський характер отієї світобудови, що її єдиним репрезентантом у творі виступає чека. Суттєва й така деталь: основним ворогом, що з ним бореться чорний трибунал в обложеному місті, є… жінки, зброя яких – лише слово. Хвильовий ще більше загострює ситуацію, наголошуючи на тому, що заарештовані й приречені на страту – черниці, “христові наречені”, а значить, їхнє слово не могло не бути пов’язане з християнськими ідеями, з самим духом християнської любові й самопожертви. Про це свідчить і материна участь в “агітації”, духовне єство цієї героїні вже відоме читачеві: їй “незносне хиже навколо”. Таким чином, “слово проти комуни” могло бути тільки одне: викриття диявольської суті Тагабата з його спільниками, їхньої ворожості цінностям християнської моралі. Звернімо також увагу на локус, де “агітували” черниці (числом, до речі, чималим, – недарма ж оповідач двічі називає їх “натовпом”). Це ринок, місце, де найчастіше проповідували Христос і апостоли.

Звичайно, система цінностей нової світобудови, попри явно релігійний (нехай “навиворіт”) характер її офіційних догматів, заснованих на фанатичній вірі в пришестя комуни, не залишала місця традиційним християнським інституціям, зокрема й чернецтву. Останнє розглядалося як ретроградна, ворожа пролетаріатові сила. Через те й у постреволюційному мистецтві воно часто фігурувало саме в такому вигляді (“Живемо комуною” П. Тичини, “Бастилія божої матері” І. Микитенка тощо). Та Хвильовий серед черниць поміщає героєву матір, “прообраз Марії” і тим самим одразу ж сакралізує події, концептуально переводячи їхній сенс у зовсім іншу площину. Вона набуває релігійно-філософського значення як протиставлення безсмертного слова Божого, що виходить з уст фізично кволих, але сильних духом жінок, та брутального насильства сатанинської влади дегенератів.

Для осмислення сакрально-екзистенційного ракурсу зображення буття в новелі “Я (Романтика)” багато важить епізод із допитом теософів і винесення їм неодмінного вже вироку: “розстрілять”. Їх теж забирають “за слово”, “за шукання правди”. Теософські ідеї О. Блаватської, поширені в колах інтелігенції кінця XIX – початку XX століття, були сумішшю елементів буддизму, брахманізму й сучасного християнства. У діалозі між теософами й героєм (реально це швидше монолог “я”, бо заарештовані спроможні відповідати лише односкладовим “так!”) на ділі відбувається пошук нового Месії, спасителя світу, яким він уявлявся “чорному трибуналові”, “силам зла”, що їх репрезентує тут “я”. Представники і персонажі жодної із світових релігій, включно з чортом, не задовольняють не так теософів, як “я”, що йому за храм є будинок чека. Саме тому з його вуст зривається надзвичайно показова фраза: “– Так якого ж ви чорта, мать вашу перетак, не зробите цього Месію з “чека”?” [II:18–19].

В останньому реченні зосереджено кілька дуже важливих для розуміння ідеології новели семантичних вузлів. По-перше, знову згадується чорт, і хоча цього разу слово є складником ідіоматичного звороту, в даній ситуації воно багатозначне й ужите як ще один знак антихристиянської, а значить, антигуманної сутності того світопорядку, що його встановлює “я”. По-друге, евфемізована вульгарна лайка, в якій згадується матір у русифікованій формі “мать” є, окрім усього іншого, однією із найстрашніших, закорінених у прасвідомість образ людської гідності. У Хвильового вона кореспондує і з образом Марії, і з матір’ю “я”, а “вбивство” лайливим словом передує фізичному знищенню матері – її розстрілові. Симптоматично, що ще через кілька рядків на слова заарештованої жінки про те, що вона “мати трьох дітей”, герой незворушно відповідає: “– Розстрілять!”.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Отже, непрощенний гріх, яким є брутальність і насильство щодо матері – не лише власної, а жінки-матері взагалі, – падає на “я” вічним прокляттям. Адже й Марія – це земна Мати Божа. Недарма “чорний доктор” Тагабат улаштовує для “я” воістину диявольське випробування, вимагаючи розправитися з матір’ю. Убивство матері виступає в цьому антихристиянському світі антихриста антипричастям, без якого комунар не може вважатися гідним свого звання.

Наріжним каменем перевернутого світу, в якому живуть і який нав’язують іншим комунари, є месія-чека. Поєднавши два несумісні для людей поняття – Христа (Месію) і чека, тобто надію на спасіння й безсмертя і машину вбивства, автор насправді протиставляє їх, доводячи всім ходом оповіді марність намагань знайти між ними якісь пункти дотику. Євангельські ідеї справедливості й любові утверджуються в епізоді допиту теософів як евентуальне заперечення жорстокості, злоби й насильства світу, чиїм речником виступає чорний трибунал.

Наступний блок євангельських асоціацій пов’язаний із сценами засідань трибуналу, дорогою на страту і самою стратою. Аналогія з останніми днями земного життя Христа, яка виникає тут, і ті безперечні асоціативні перегуки, які існують між Євангелієм і новелою Хвильового, дозволяють сприймати “Я (Романтику)” як параболічний твір. Він у загострено-драматичній формі втілює думку про особисту відповідальність за скоєне, коли нікому – ні “я”, ні Пілатові, ні Юді не вдасться “вимити руки” від невинно пролитої крові, хоч якими б міркуваннями її не виправдовувано: матеріальними, державними чи ідейними. Як єврейський синедріон, що засудив Христа, новий синедріон комунарів сходиться вночі для того, щоб чинити “суд” над тими, хто думає інакше.

Саме ніч, яка завжди асоціюється із темними силами, є тут порою, коли виносяться вироки й вершаться долі. Так само вночі мовчазна процесія, “темний натовп”, вирушає на розстріл. Цей шлях черниць і матері на страту асоціативно пов’язується з дорогою Христа на Голгофу. І мати-Марія, проповідник лагідності й безмежної доброти, і Христос, викривач несправедливості й утілення так само безмежної божественної любові до людей, мусять пройти свій шлях страждань і мук. “Дорога на Голгофу”, яку долає мати, – то символічний шлях самопожертви заради спасіння інших, і не вина матері, що син залишився глухим до її вчинку, поклавши на олтар облудної ідеї материне життя. Образ “дороги на Голгофу”, чи, точніше, стану тієї емоційної напруги, яку переживає людина, що опиняється на такому шляху, повторюється і в деяких інших текстах Хвильового, зокрема, в оповіданні “Лілюлі”, що свідчить про особливу зацікавленість письменника цим євангельським мотивом.

Нарешті, епізод страти матері містить асоціативні перегуки із сценою смерті Ісуса. Загрозливо гуркотить грім, і здригається земля від артилерійських вибухів, і “я”, молитовно ставши на коліна, пильно вдивляється в мертве обличчя матері, по щоці якої темно струменіє кров. На землю й на свідомість героя остаточно спадає темрява: “Тоді я звів цю безвихідну голову й пожадливо впився устами в білий лоб. – Тьма” [II:32]. Порівняймо з євангельським епізодом Ісусової смерті: “А Ісус знову голосом гучним іскрикнув, – і духа віддав…

І ось завіса у храмі роздерлась надвоє – від верху аж додолу, і земля потряслася, і зачали розпадатися скелі” (Мт., 27:50–51). “А від години шостої аж до години дев’ятої – темрява сталась на цілій землі!” (Мт., 27:45) Аналогії при зіставленні обох текстів виникають самі собою; яснішими стає й функціональне навантаження мотивів передгроззя й темряви, що є в новелі наскрізними.

Попри незаперечну асоціативну близькість наведених епізодів, між ними є, одначе, суттєва відмінність. Смерть Христа – це акт творення, початок нового життя для людства, його спасіння від страху вічного мороку, надія на воскресіння, адже Ісус “смертію смерть подолав”. Натомість убивство матері-Марії – акт руйнації основ, знищення підвалин цивілізації, він не лише аморальний, але й протиприродний. Хвильовий, отже, характеризує нову світобудову як щось протилежне християнським засадам, зрештою, як панування антихриста.

Окрім того, намагаючись у загостреній формі показати ненормальність і нелюдськість описуваних подій, Хвильовий вдається до певного “антиміфологізму”. Відомо ж бо, що рання міфологічна традиція знає мотив убивства найближчих родичів. На ньому засновується культ бога, який раз у раз воскресає, що персоніфікується саме у вбивстві сином батька, або молодим царем старого (наприклад, міф про Едіпа). Однак убивства матері навіть у первісній міфології не було. Навпаки, мати завжди була уособленням плодоносного первня, життєдайної сили, антитезою смерті. Ця ідея в тій чи тій формі присутня в міфології майже всіх народів світу, а в європейській свідомості посідає одне з чільних місць, від давньогрецької Деметри до нашої “матері – сирої землі”. Тому вбивство власної матері є не просто свідченням трагічної жорстокості часу, це

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

порушення предковічного табу, а значить, шлях до самознищення людства. Саме в цьому розумінні можна говорити про “міф навпаки” як фабульну основу новели, оскільки Хвильовий, як і в багатьох інших випадках, змінює семантичні полюси, змальовуючи обернений, покинутий Богом світ.

Письменник по-новому підійшов до осмислення традиційних етико-культурних цінностей, показавши їхню трансформацію в умовах ідеологічно вмотивованих свтоглядних зсувів. Ні попередники, ні сучасники Хвильового в українській літературі не досягали такого ступеня концентрації психологічних і міфологічних елементів у художньо цілісному образі.

Хронотоп новели

Міфологічні елементи в тексті Хвильового не зводяться лише до євангельських паралелей чи дотичних до них –“від протилежного” – архетипічних символів. Міфологізація посутньо зачіпає і хронотоп новели, який має доволі своєрідну структуру й характеризується не тільки явною умовністю, що зрозуміло, але й спрямуванням на властиві міфові символічність і багатозначність. Упадає в око те, що письменник обрав традиційний для міфологічної свідомості циклічний принцип часової побудови. Хронологічне коло, що його проходить герой у своїх спогадах, розпадається на кілька сегментів, які мають різну часову наповненість.

Особливого значення хронологічний код набуває в фіналі новели. Сам фінал і розпочинається із вказівки на час: “Із-за дальніх отрогів виринав місяць. Потім плив по тихих голубих потоках, одкидаючи лимонні бризки. Опівночі пронизав зеніт і зупинився над безоднею” [II:28]. Опівнічне світло з у п и н я є т ь с я в зеніті – це дуже промовиста деталь, сенс якої з’ясувується згодом. Семантично важливим є й слово “безодня”, оскільки його поява зумовлена тими численними конотаціями, які воно здатне викликати, – від передчуття чогось жахливого й непоправного (“стояти над безоднею”) до сакральних універсалій (“безодня гріха”, “пекельна безодня”). Час, таким чином, одразу ж набуває емоційного забарвлення.

Герой веде на розстріл засуджених, серед яких і його мати. Попереду злочин, що не має людського прощення. Тому час зупиняється, і місяць, невблаганний свідок нічного вбивства, нерухомо стоїть у зеніті. Оповідач одна за одною вчиняє певні дії, але час завмирає, нічого не змінюється на небесному годиннику. Ось “я” опиняється на місці страти, проте, як і раніше, “…місяць стояв у зеніті й висів над безоднею” [II:30]; ось підходить він до матері з маузером у руках, а місяць усе на тому ж місці – “ллє зелений світ з пронизаного зеніту” [II:31]; ось мати вже мертва, і лише після цього щось міняється, та це “щось” не час, який так і лишається зупиненим, а емоційна картина дійсності: “Тихо вмирав місяць у пронизаному зеніті” [II:33]. І хоча “Десь пробивалися досвітні плями” [II:33], місяць так і не зрушив з місця. Власне, йдеться про смерть часу.

Отже, дії “я” порушують закони світобудови й неминуче мають призвести як до його особистого краху, так і до глобальних катаклізмів. Міфологізований час, що відбиває цю катастрофу універсуму, вже не ходить по колу, а остаточно завмирає, обертаючись на античас.

Міфологізованість значною мірою притаманна й художньому просторові новели, який в елементах обрамлення постає умовно-символічним, з біблійними алюзіями: “безгранні поля”, “перевали”, “кургани”, “самотні пустельні скелі”. Не менш умовним і багатозначним виглядає й простір подієвої частини, де на чільному місці будинок чека. Тут “засідає садизм” і “…з кожного закутка дивиться справжня й воістину жахна смерть” [II:8]. Водночас це й фантастичний палац з химерними портьєрами, давніми візерунками, розкішними канапами й оксамитовими килимами, гігантським трюмо, темними портретами, канделябрами і столами з чорного дерева. Неодмінними складниками цієї пишноти є лакеї, що нечутно зникають “…у лабиринтах високих кімнат”, [II:8] і старі вина, які вони приносять на підносах.

Як бачимо, Хвильовий вибудовує інтер’єр місця, де відбуваються жахливі події, за допомогою типових романтичних кліше, запозичених із так званих “готичних” романів Анни Радкліф чи Метью Льюїса, де нагромаджуються всілякі жахи й огидні злочини, від кровозмішання до матеревбивства. Цей останній мотив, наявний, зокрема, в романі Льюїса “Чернець”, міг бути використаний Хвильовим як інтертекстуальна цитата. Та як би там не було, простір, в якому перебуває “чорний трибунал”, заповнений, власне кажучи, пародійними елементами, навмисне сконцентрованими й прямо протиставленими тому типу поведінки, який демонструють основні персонажі “Я (Романтики)”. У новелі чимало прикладів такого протиставлення, що маніфестує не лише внутрішній антагонізм аристократичного й комунарського світоглядів, але й зовнішню

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

відчуженість, відверте й навмисне неприйняття комуністичною практикою цивілізаційних (найперше, культурних) здобутків “старих” часів.

У зображенні Хвильового це неприйняття йде поряд із “варваризацією” людини, коли у великопанському будинку “розстріляного шляхтича”: “На розкішній канапі сидить, підклавши під себе ноги, озброєний татарин…” [II:7], “…доктор Тагабат кинув на оксамитовий килим порожню пляшку…” [II:11] і т.д.

Окрім того, будинок чека в новелі протиставлений решті простору, відокремлений від нього, він панує над містом. У цій окремішності й ворожості приховане підґрунтя ще однієї трагедії: намагання панувати, “царювати” неминуче супроводжується насильством. Саме тому простір міста, протиставлений йому, – мертвий, а сам “трибунал комуни” звідси, знизу, здається “темним волохатим силуетом”, будинком-химерою.

Є в новелі ще одне просторове протиставлення. Йдеться про локуси княжого маєтку з його пишнотою, нехай пародійною, і материнського будинку, “самотнього домика” з тихою кімнатою і подвір’ям, де пахне м’ятою. Материнський дім – це символ рідного вогнища, міфологічне місце захисту й порятунку, “своя” територія, на яку не мають доступу злі сили, нехай би вони були й самим Тагабатом-дияволом. І поки “я” не переступає людського закону, він залишається його надією. Цей теплий і людяний простір належить героєві, але він зникає разом із прийняттям ним фатального рішення.

І, нарешті, міфологізований простір, в якому розгортаються останні сцени новели: дорога й ліс, чи узлісся, “початок бору”, як називає його оповідач. Про євангельський мотив дороги на страту вже говорилося, тепер відзначимо інший її аспект, а саме те, що дорога, яку проходить герой і яка є одним із локусів новели, має чітко визначений початок (будинок чека) і не має такого ж певного кінця. Точніше, її кінцевий пункт існує лише як евентуальність в уяві “я”. Це “загірна комуна”, шлях до якої так і залишається неподоланим. І в цьому полягає своєрідність мотиву дороги в новелі, адже в міфопоетичній традиції все здебільшого відбувається навпаки: пункт виходу не деталізується, увага зосереджується на складностях самої подорожі та і на її кінцевій меті [44, т. 2:352]. Натомість Хвильовий, зображуючи просторове переміщення героя, наголошує не на труднощах, що зустрічаються на дорозі, якою простує “я” (фізичних перешкод тут немає), і не на конкретиці зреалізованого наміру (її, як уже зазначалося, також немає), а на джерелах і причинах того руху-переміщення, що його здійснює герой. Причина його у вихідній точці, у будинку, що “нависає над містом”, зрештою, в ідеї насильства, яка деформує світобудову. Простір узлісся, на якому зрештою опиняється герой і де відбувається страта, на перший погляд, лише проміжна зупинка в подорожі до загірної комуни. Але що очікує “я” попереду? Відповідь дуже показова: “Далі відходила в зелено-лимонну безвість мертва дорога” [II:30].

Тому фактично за кінцеву мету путі “я” править узлісся. Тут відбувається справжня реалізація того, заради чого герой вирушив у дорогу. Наслідком жахливої мандрівки виявляється не загірна комуна, яка так і залишається ілюзією, а дійсне вбивство власної матері. “Початок бору” (згідно з міфологічними уявленнями домівка зла) стає простором, у якому зосереджуються майже всі негативні й ворожі для фізичного й психічного стану героя сили й дії. Це – локус смерті. Якщо дорога, що привела до лісу, була тихою й “мертвою” (що також можна трактувати як тишу), а процесія конвойників і арештантів “мовчазною” (єдиним звуком було рипіння тачанок), то узлісся переповнене звуками, які є знаками нищення, загибелі. Тут розстрілюють черниць, тут чути “рясну перестрілку”, тут розриваються снаряди, гуркотять гармати, реве і б’є панцерник. І вся ця атмосфера небезпеки й ворожості врешті акумулюється у вчинкові героя – вбивстві матері. Отже, зупинка “в місці зла” – просторі узлісся – означає остаточну катастрофу героя, а сам простір виявляється локусом усеохопної смерті, коли так само вмирає і “я”, чия особистість саморуйнується.

Звідси випливає, що шлях у просторі, який намагався подолати герой, це й метафора його моральної, духовної еволюції. Вона приводить “я” до гріха матеревбивства, ставить поза нормами морального закону. Простір, в якому опиняється оповідач, остаточно позбувається життя: “…Я зупинився серед мертвого степу:

– там, в дальній безвісті, невідомо горіли тихі озера загірної комуни” [II:33].

Завершуючи розмову про неоміфологічні елементи в тексті Хвильового, нагадаємо ще раз думку про те, що образ “я” в новелі не тільки роздвоюється, але існує у стількох іпостасях, скільки в ній дійових осіб. Кожна з них –лише одна з граней справді шизофренічної особистості оповідача, міфологізований двійник якоїсь із його частин. Доктор Тагабат і дегенерат – це персоніфікація чорної диявольської сили зла, темної частини душі кожного. Ця сила здатна активізуватися в

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

умовах екзистенційної напруги, перетворюючи людину на нікчему, що "…віддалася на волю хижої стихії" [II:11]. Вона може, наче вовкулака, прибирати різні личини, то респектабельного й високочолого інтелектуала, то вбивці з низеньким лобом і приплющеним носом (це, водночас, і багатозначна деталь: слідом за високочолими теоретиками завжди йдуть вузьколобі виконавці).

Мати-Марія, втілення християнського людинолюбства й доброти, – інша, світла частина свідомості героя, що намагається безуспішно протистояти злу. Андрюша, єдиний персонаж новели з конкретним ім'ям (окрім Марії), своїм несприйняттям насильства і навіть формою імені викликає асоціації з Альошею Карамазовим (інтертекстуальна семантична паралель, що з'явиться також і в оповіданні "Лілюлі") і має міфологізоване єство, наближене до Марії-матері. З другого боку, Андрюша –брат-близнюк героя, його відлуння, дзеркальне відображення того людяного, що ще жевріє в ньому. (Залишимо осторонь прозорий – і традиційно ставлений у центр уваги –натяк на інтелігентську слабкодухість і "чистоплюйство", нездатність вжитися в "суворі будні боротьби", пасивність позиції тощо. Усе це легко можна добачити в цьому образі, і всі ці риси сам Хвильовий приписував тому-таки "я" у відомій передмові до новели, датованій 1932-им роком). Андрюшині дії – засудження, нехай словесне, жорстокостей і насильства; спроби (звісно ж, марні) протистояти Тагабату; бажання відпустити матір на волю, кинути чека й піти на фронт і, зрештою, втеча ("…Андрюша десь ізник" [II:26]) – усе це хотів би зробити (й робить у душі) "я". Але чорна, Тагабатова, частина його душі бере гору й наміри так і залишаються нездійсненими. Міфологізований образ близнюка, в якому втілюються незреалізовані другою "половинкою" бажання й дії – так можна інтерпретувати постать Андрюші.

Як і в повісті іншого адепта модерністичних підходів до творення тогочасної літератури, "Блакитному романі" (1921) Г. Михайличенка, де міфологічний складник відігравав значну роль у поетиці й системі образів [45], неоміфологічні елементи в "Я (Романтиці") принципово змінюють ракурс оповіді, надають їй сакрального й екзистенційного змісту. Текст стає параболічнішим, а його проблематика сягає онтологічного коріння людського буття, основ світобудови, глибин свідомості і підсвідомості людини.

"Я (Романтика)" як модель універсуму

У новелі "Я (Романтика)" постає спотворений, залишений Богом і зруйнований тагабатівськими ідеями світ. Для того, щоб продемонструвати його, письменник і будує модель універсуму, яка розвивається за своїми іманентними правилами. Хвильовий відкрито уникає життєподібності, він конструює нову дійсність, де все – від пейзажних деталей до імен персонажів набуває іншого, загострено виразного забарвлення, постає у незвичайному ракурсі і від того емоційно вражає читача. У цьому змодельованому художником світі діють власні закони і власна логіка. Тут у будинку чека можуть з'являтися слуги із старими винами на підносах і прислужувати чекістам-докторам із дивними прізвищами й диявольським сміхом. Богатирі з картини Васнецова здатні перетворюватися на "кінних інсургентів", може зупинятися час і зникати різниця між ілюзією і тим, що є насправді. Це модель світу-мутанта, бо в ньому відсутні важливі для повноцінної картини буття складники.

Так, у новелі немає чітких вказівок на якісь національні ознаки подій, що відбуваються, вони надто загальні. "Українськість" матеріалу не артикулюється, в тексті – жодної етнографічної деталі, жодного слова про Україну. Єдиним опосередкованим натяком на географічні координати місця дії є згадка про "північну дорогу" й "далекий сіверський край", куди збираються відступати комунари. Сіверський край – це Чернігівщина й Брянщина, отже, герої перебувають південніше, значить, в Україні. Але це лише топографічна деталь і тільки. Навпаки, Хвильовий намагається всіляко інтернаціоналізувати обставини, що зображуються. Це й екзотичне неслов'янське прізвище одного з персонажів, і подвійна згадка про татарина з його азіатським "алла-ла-ла". Зрозуміло, що "татарин" не лише вказівка на національність, персонаж стає репрезентантом східної, "азіатської" складової боротьби комунарів. Конотації, що викликаються цим образом, дуже далекі від міфологізованого "азіатського Ренесансу". Натомість тут підкреслюються деякі негативні риси "азіатського" типу поведінки, частково упереджено сприйняті, частково сформовані певним історичним досвідом: грубість, жорстокість, брутальність, нецивілізованість. У цій відсутності українського національного матеріалу, такій нехарактерній для Хвильового, криється важлива особливість того світу, який змоделював письменник. Це світ без ґрунту, він позбавлений національної основи.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Відсутній у ньому й ще один суттєвий компонент людського існування, еротизм. У чи не єдиній у Хвильового іншій "позанаціональній" ("позаукраїнській") новелі "Синій листопад" еротика все-таки була значущою частиною життя тих, хто також прагнув до "загірної комуни". У "Я (Романтиці)" немає навіть згадки про якісь інтимні почуття. Герой існує у принципово позасексуальному універсумі. Підспудний еротизм може бути прочитаний тут хіба що з огляду на деякі фройдистські комплекси, які, безперечно, притаманні "я" як особистості, бо вже сама основна фабульна колізія, запропонована Хвильовим, має відчутний їх присмак. Зокрема, очевидні ознаки едіпового комплексу, що ним письменник наділяє "я", змушеного вбивати матір, яку він безмежно любить. Однак відзначимо, що фанатична відданість комуні, як вона подана в "Я (Романтиці)", ставить героя поза рамки звичайних людських відносин. Таким є висновок, що його робить читач, вдивляючись у намальовану Хвильовим картину абсурдної світобудови, де любов до жінки може бути замінена любов'ю до ілюзорної ідеї.

І ще один важливий момент. Дивно, але факт: у створеній письменником моделі універсуму, де, здавалося б, сенсом усього є боротьба (якими засобами, то вже інша річ) за комунізм, соціальне визволення, якраз цей соціальний аспект і відсутній. У тексті немає чіткої вказівки на соціальний статус ані комунарів, ані їхніх ворогів. Звичайно, окремі натяки на класовий характер протистояння Хвильовий подає: теперішній будинок чека – це будинок "шляхтича", самі слова "комунари", "інсургенти", "версальці" викликають відповідні семантичні уявлення. Але це, власне, і все. Жодних інших спроб обґрунтувати причини бійні, що розгортається у цьому антисвіті, письменник не робить. Ніяких "пролетаріату" і "буржуазії", ніяких імен і прізвищ революціонерів, "борців за народне щастя" як вказівки на соціальні витоки конфлікту в новелі немає. "Вороги" й "інсургенти" нищать одне одного, причому соціальні цілі, яких домагаються "вороги", не називаються, вони можуть бути лише реконструйовані від протилежного, як щось таке, що заперечує мету "інсургентів". Тоді цілком логічним буде припустити, що це заперечення стосується й тих методів, до яких комунари вдаються у здійсненні своєї мети – "загірної комуни". Тут, до речі, одна із семантичних лакун новели, що залишає простір для різних інтерпретацій, а художній світ, зображений Хвильовим, одразу ж повертається іншою своєю гранню. У кожному разі, соціальне коріння воюючих сторін залишається неконкретизованим, і все, зрештою, зводиться виключно до боротьби за ідею, суть якої "туманна", "невідома", "в далекій безвісті".

Таким чином, у сконструйованій письменником буттєвій моделі, із головних її компонентів – національне, соціальне, біологічне, ідеологічне – залишається тільки ідеологія, а правильніше, абстрактна ідея. Це спотворений, викривлений світ, у якому ідея стає джерелом мук і страждань. Антропоморфний аспект такого страждання декларується через бінарну опозицію, сформульовану на самому початку новели в спеціально виділеній фразі: "– я – чекіст, але я і людина" [II:7]. Протистояння насильства ("чекіст") як неминучої умови перемоги ідеї і загальногуманістичних цінностей ("людина") завершується в "Я (Романтиці)" фактичним зникненням другої частини опозиції, що остаточно утверджує смерть як домінанту світу, в якому перебуває герой.

Модель універсуму, створена Хвильовим, ґрунтується на емоціях людини, яка пережила страхіття революційної війни і тепер, із певної історичної відстані, жахнулася тієї картини диявольського шабашу, вакханалії насильства, що пройшла перед нею. Це уявний світ, який креатує оповідач, персоніфіковуючи власні відчуття. Самі ці відчуття можна було б назвати "синдромом революції", зумовленим наслідками того психологічного шоку, якого зазнав "я", незалежно від того, чи насправді переживав він трагедію матеревбивства, чи це лише плід його зболеної фантазії. Ця трагедія тільки знак, символ духовної катастрофи, що обрушилася на людину. Усі образи, колізії, деталі "Я (Романтики)" – складники такого шоку, художня його трансформація. Коріння "синдрому революції", прояви якого повсякчас зустрічалися навколо, письменник побачив у сакраментальній тезі, актуалізованій у роки революції: мета виправдовує засоби. Додаткової гостроти текстові Хвильового надавало те, що йшлося про мету, офіційно проголошену не лише високою, але й єдино правильною, покликаною врятувати людство. Усвідомлював це письменник до кінця чи ні, але об'єктивно своєю новелою Хвильовий поставив під сумнів право на її реалізацію як такої, що утверджувалася неморальним, антилюдським шляхом. Естетичним підсумком роздумів письменника над цією проблемою і був образ загірної комуни серед мертвого степу в далекій безвісті невідомого.

Проте сучасний соціально-політичний семантичний шар новели, при всій його значущості, не охоплює змістового багатства твору. Поряд із ним існує й інший, параболічний сенс тексту, який стосується онтологічних, а також екзистенційних проблем: основ світобудови, змісту буття, життя

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

і смерті тощо. Це була апокаліптична візія позбавленого стабільності й цілісності світу. Релігійно-філософський і екзистенційний аспекти “Я (Романтики)” базуються на неоміфологічних засадах і концептуально спираються на притаманний Хвильовому-модерністові універсалізм художнього мислення, характерний для естетичних шукань європейської літератури першої третини XX століття.

“Я (Романтика)” справила надзвичайно сильне враження на сучасників, а її оцінка майже протягом усього творчого життя письменника була критерієм ставлення до нього. Однодумці-ваплітяни та інші симпатики Хвильового високо цінували новелу, а супротивники-ортодокси і влада використовували як аргумент в ідеологічних звинуваченнях.

“Пудель”: бути чи здаватися?

Інтертекстуальні джерела оповідання

Після “Я (Романтики)” у другому томі “Творів” іде оповідання “Пудель”. На перший погляд, воно відзначається більшою, ніж інші тексти письменника, схильністю до традиціоналізму, і, водночас, менш помітним пориванням Хвильового до експериментаторства. Ідеологічно твір нібито пов’язаний із суперечностями сучасного для Хвильового періоду українського життя, входженням суспільства в мирну постреволюційну дійсність, що різко змінила взаємини й поведінку людей. Багато в чому це справді так, і фабула “Пуделя” дозволила письменникові здійснити цікаве дослідження цього феномену.

У творі оповідається про те, як комісар Сайгор, якого попросили виступити з доповіддю про “біжучий момент” на благодійному вечорі на користь студентів в якомусь санаторії “на віллі”, проводить півдня , вечір і ніч у різношерстій компанії поганеньких акторів, студентів, кур’єрів і “редвидатівських баришень”. Ця компанія живе своїм, таким дрібним і нікчемним, на думку Сайгора, життям. Але її члени, особливо одна з баришень, Татьяна, намагаються затягти в таке життя й комісара. Спроба ця, незважаючи на “ніч на сіні”, не вдалася, і Сайгор, зберігши свою партійно-революційну цноту, рано-вранці повертається до міста.

Разом із тим, як і у попередній новелі, сучасність з усіма її колізіями подана лише першим планом зображення, натомість семантична сутність тексту співвідноситься із глибинними буттєвими засадами. Саме це забезпечує множинність значень образів і ситуацій у творі, його семантичну поліфонію.

Ця значною мірою нова в українській літературі якість помітна навіть при побіжному зіставленні тексту Хвильового з одним із його інтертекстуальних джерел – оповіданням М. Коцюбинського “В дорозі”. На певний зв’язок між обома творами звернув увагу ще М. Зеров, відзначивши це у своєму листі до Хвильового. Прикметно, що письменник із готовністю відгукнувся на цю тезу:

“Отже, про “Пуделя”. Прочитавши Вашого листа, я дістав “В дорозі” і порівняв. Цей твір Коцюбинського, який я читав декілька років тому, безперечно, вплинув на мене” [67, т. 2:841]. І дійсно, певні перегуки тут напрошуються самі собою. В оповіданні М. Коцюбинського головний герой, молодий революціонер-підпільник, як і персонаж Хвильового, вирваний із звичного соціуму. В очікуванні нового завдання він змушений кілька днів перебути в бездіяльності в будинку, господарі якого надали йому притулок. Поступово юнак втрачає інтерес до свого “партійного обов’язку”, закохується в хазяйську дочку, милується природою. Кирило (так звуть героя) відчуває насолоду від цього звичайнісінького людського життя, якого був позбавлений у свої двадцять три роки через партійну роботу. Лише шок від випадкової зустрічі з колишніми соратниками, які відійшли від боротьби і перетворилися на звичайних обивателів, повертає його знову “на дорогу” обов’язку.

Проте Хвильовий одразу вказав і на відмінності, що існують між його текстом і твором М. Коцюбинського: “І головне: все-таки Сайгор не Кирило. Останній робиться на мент псом (не пуделем), і знову з дороги в дорогу. Сайгор, безперечно, більш складна фігура, але в даній колізії являється психологічним примітивом. Це перш за все пудель, і не з дороги в дорогу (це символічно), а з установи на сіно (це теж символічно). Так, це ніч на сіні” [67, т. 2:842].

Із такою самооцінкою не можна не погодитися. Та це лише один бік справи. Диференціація тут куди глибша й посутніша. У М. Коцюбинського ще переважає налаштованість на об’єктивний авторський опис, на, за незначними винятками, семантичну гомогенність. Змістова поліфонічність,

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

“подвійне дно”, “другий план” якщо й присутні в оповіданні, то як окремі винятки. Таке ускладнене семантичне навантаження несе, наприклад, заголовочний комплекс – “В дорозі” – і мотив дороги в цілому, який звучить у творі. Але назагал оповідання М. Коцюбинського ще перебуває в парадигмі домодерністської літератури з її прагненням по можливості розставити всі крапки над “і”, в даному разі – показати небезпечність для радикально зорієнтованої особистості будь-якого відволікання від наперед визначеної системи поведінки. Причому ця теза ілюструється не тільки внутрішніми муками героя, але й цілком однозначно змальованими образами “зрадників революційної ідеї”, Івана й Марії. Вони виступають наочним прикладом того майбутнього, яке очікує Кирила в разі відходу від “дороги боротьби”. Хвильовий мав рацію, його Сайгор справді “більш складна фігура”, як складнішою й полісемантичнішою виявилася й художня модель світу, створена у “Пуделі”.

З усіх творів другого тому оповідання “Пудель”, можливо, найбільш психологізоване у класичному розумінні цього слова. Воно найглибше закорінене в подібного роду традиції літератури початку XX і навіть XIX століть з її пошуками відповіді на питання про те, чому людина нездатна виявляти свою справжню суть у будь-якій ситуації, чому намагається “грати роль”, “здаватися, а не бути”, чому під впливом хибної ідеї особистість втрачає ідентичність, стає рабом фальшивого канону. “Пудель” переносить читача в найулюбленіший Хвильовим сучасний для нього період українського життя. Це “переходова доба”, коли затихли вибухи й стогони війни і розпочався повільний процес входження в мирну дійсність, що виявляється лише позірно легшою, ніж часи воєнного лихоліття.

У “Пуделі” художньо досліджується протистояння між ідеально усвідомлюваним обов’язком і бажанням жити звичайним, “нормальним” життям. Суперечності між амбівалентним розумінням деяких суспільно-психологічних табу різними людьми призводять як до конфліктів між ними, так і до конфліктів внутрішніх, як це трапилося з головним героєм оповідання Сайгором. Фабула “Пуделя” дозволила письменникові осягнути сутність цього феномену.

Оповідання Хвильового асоціативно перегукується з твором Коцюбинського, особливо з його першою частиною. Життя обох героїв, Кирила і Сайгора, повністю віддане справі: “Де б Кирило не був, що б не робив, скрізь оточала його атмосфера, густа й своєрідна, що заслоняла багато предметів, наче їх зовсім не було на світі” [31:28] (“В дорозі”); “Сайгор уперше за все літо вибрався за город із стосів відношень, із димних кімнат засідань, з мітингових, ячейкових, – ових промов, дебатів, преній, дискусій” [II:39] (“Пудель”). Спільні відчуття переживають вони, й опинившись поза межами світу обов’язків: “А як тільки в розкриті очі вступило зелене, що котилось буйними хвилями луків та лісу <…>, його сповила солодка втома, як у людини, що встала з смертельного ложа, і впало десь у безодню все, чим досі жив: спека роботи, вогонь небезпеки, чад крові і боротьби…” [31:30] (“В дорозі); “І тут, де сонце злилося з зеленим океаном в одну тремтячу симфонію, Сайгор знову пізнав надзвичайний солодкий біль. І тоді ж світ, вся земля – буйна й радісна – поринули в цім болю” [II:39; 42] (“Пудель”). Неважко помітити тут беззаперечну близькість із М. Коцюбинським: “зелене, що котилось буйними хвилями луків та лісу” і “зелений океан”; “солодка втома” і “солодкий біль”, не кажучи вже про загальний емоційний настрій, що панує в обох оповіданнях.

Усі ці інтертекстуальні перегуки свідчать про, можливо, не до кінця усвідомлене, але послідовне використання Хвильовим запропонованих М. Коцюбинським образів і мотивів, які відповідають настроям Сайгора. Одночасно для читачів, знайомих з оповіданням “В дорозі”, це є конотативним сигналом про евентуальне минуле героя, його, як тоді говорили, діяльність “до сімнадцятого року”. Є в “Пуделі” також і цікаві приклади, які свідчать про те, що окремі образи з тексту М. Коцюбинського зафіксувалися у Хвильового на рівні підсвідомості. В оповіданні “В дорозі” серед опису трав зустрічаються такі рядки: “То там, то сям простяглись до сонця котячі лапки, сухі, бездушні, м’якенькі, немов оксамит…” [31:34]. А в “Пуделі” відбувається асоціативна трансформація цього образу, насамперед його метафоричної семантики: “Знову розбігались доріжки, і ступила по них, як тиха луна дзвону, пляма блідоголубого неба й теж – оксамитною лапкою повз вілли далі, щоб у млості поринути десь” [II:45]. Інтертекстуально звучить і так званий “собачий мотив”, про який згадує сам Хвильовий у листі до М. Зерова. Коли Кирило, герой оповідання “В дорозі”, одержує нарешті нове завдання, в ньому прокидається ледве чи не звіриний опір цьому насильству над його особистою свободою вибору: “Якась ворожнеча, якась відраза загарчала у ньому, немов збуджений пес…” [31:35]. Сайгора ж переслідує пудель, собака однієї з учасниць “спектаклю на користь”, “мадмуазель” Арйон, від якого комісару ніяк не вдається

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

відв'язатися. Саме з пуделем, холодним і мовчазним породистим псом, порівнює Хвильовий Сайгора, підкреслюючи це й заголовком оповідання.

Зіставлення "Пуделя" і "В дорозі" дозволяє побачити, що літературні уроки нехай і зовсім недалекого, але все ж таки минулого були для Хвильового не менш важливими, ніж оригінальні пошуки сучасників-експериментаторів.

Психологія амбівалентності: людина на позовах із собою

Традиційний погляд на "Пуделя" як на твір, що міцно закорінений у життя постреволюційної України і є художнім документом часу, відгуком на психологічні колізії епохи, поза всяким сумнівом, зумовлений його об'єктивними властивостями. Центральний персонаж оповідання, "комісар з установи" Сайгор показаний як "нова", "революційно-номенклатурна" людина, особа значима, відмінна від решти. Решта – це "…мадмуазель Арйон (опереточна співачка з "Не ридай") і дві баришні з редвидату: Тоня (так говорив студент) і, може, Дуня, може, Катя – невідомо: з нею ніхто не говорив. З ними: якийсь тип і студент – організатор вечора" [II:34]. Цей перелік є, по суті, поглядом Сайгора, звідси й дещо презирливий тон, що переважає у перших рядках твору. Таким чином підкреслюється ваговитість самооцінки головного героя, бо він опиняється у подібній компанії винятково з почуття обов'язку: "…alma mater прохала Сайгора сказати вступне слово на тему: біжучий мент" [II:35].

Тому Сайгор ставиться до супутників зверхньо, відсторонено, аби вони відчули різницю між тим, ким є він, і хто такі вони. Він, наприклад, не йде поряд з усіма, а тримається на віддалі; після привалу імітує зайнятість лише для того, щоб мати можливість трохи відстати; прийшовши на віллу, не приєднується до компанії, а вирушає до ставка і т.п. Постійно супроводжує Сайгора лише пудель, який не відстає від нього ні на крок, але це дуже специфічний супутник.

Отже, Сайгор уникає спілкування з іншими, бо вони не викликають у нього жодних симпатій. Щоправда, опинившись на лоні природи, комісар відчуває "солодкий і радісний біль", невиразне передбачення ймовірних неординарних подій, "якусь неясну тривогу". Така тривога виникає через химерне поєднання насолоди від яскравого літнього дня за містом і, разом із тим, страху перед ним. Це страх перед життям, яке помітно відрізняється від "доповідей, засідань, резолюцій, мітингів, промов", усього того, чим досі жив Сайгор. Так поступово визначається характер можливої небезпеки для Сайгора: "Це було життя: і побідний крик, і вороні островки на жіночих тілах, і резиденція підлітків, і запашні перса, і надзвичайний політ божевільного сонця" [II:41]. Саме еротичний мотив як найбільш показовий для протиставлення, за словами Хвильового, "психологічного примітивізму Сайгора" і "живого життя" обирається письменником для дослідження викривленої ідеологічними догмами свідомості героя. Жах навіть перед самою можливістю визнання за людиною з іншого соціального, а тим більше ідеологічного кола права претендувати на увагу з його боку, попри природні еротичні бажання, робить Сайгора відверто ущербною персоною.

Натяки на "сексуальну пастку" для нього з'являються ще на початку оповідання, по дорозі до вілли, коли кожного разу, як тільки пудель мадмуазель Арйон підходив до Сайгора, "…баришня – не Тоня – поверталась і усміхалась тихою звичайною усмішкою" [II:36]. І передчуття "еротичної небезпеки" не обманює героя. Після випадкової зустрічі під час самотньої прогулянки біля вілли з "баришнею з редвидату", яку, виявляється, звуть Татьяною, розпочинається другий етап Сайгорового "відрядження на віллу". Він, що прагне всіляко уникати людей, опиняється насамоті з дівчиною і змушений навіть розмовляти з нею.

Сприйняття "баришні Татьяни" у Сайгора таке саме, як і інших, хоча він і згадує, що десь бачив її раніше. Хвильовий переводить оповідь у площину суто соціального коду: "…звичайно, він саме її, мабуть, не бачив, а бачив їх у своїй установі, в инших установах – сотні. Машиністки, ремінгтоністки, стенографістки, журналістки, –істки, сірі – може, красиві, може, погані, просто манекени, просто автомати, на яких можна прикрикнути, коли треба <…>.

Відчув себе ніяково, бо стрів баришню в инших умовах, про які, здається, забув, може, не знав, не чув. Якось дивно було, наче попав у полон, у ворожий табір" [II:44]. Сайгор справді потрапляє на "чужу територію", якою виявляється для нього звичайне життя. Він звик сприймати людей виключно за їхнім соціальним статусом, причому сам себе зараховує до категорії обранців – тих, кому дозволено "покрикувати". Будь-яка спроба порушити таке, як йому здається, цілком природне становище, сприймається ним як зазіхання на встановлений порядок у постреволюційному суспільстві. Утім, саме намагання зберегти ідеологічно-кастову цноту і

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

протистояти “сірій буденщині” й робить Сайгора “недолюдиною”, “психологічним примітивом”. Для Сайгора “баришня Татьяна” з її розмовами про погоду і страхом втратити місце – маргіналка, “…недалека дівчина, типічна міщаночка з обмеженим світоглядом” [II:45].

Разом із тим, він починає сприймати “– істку” і як можливий сексуальний об’єкт, водночас продовжуючи внутрішньо остерігатися, як він переконаний, її еротичної агресивності: “Татьяна, очевидно, хотіла, щоб Сайгор взяв її під руку. Очевидно” [II:46]. І, головне, Сайгор до кінця не впевнений, чи не хочеться йому якраз саме це і зробити. Таке відчуття психологічної амбівалентності зумовлює його внутрішній дискомфорт і душевну нестабільність. Подальший розвиток подій посилює цей стан. Письменник демонстративно актуалізує хронологічний код оповіді: наближається ніч, час, що міняє не лише зовнішній вигляд людей, але може спричинити й внутрішні зміни. Цей перехід від дня до ночі, від одного стану душі до іншого асоціюється із зміною яскравості полум’я вогнища, біля якого сидять Сайгор і Татьяна: “…сходив вечір, сходились межі світла: сонячного, що вмирало, і з багаття, що чим далі, то більш розгорялось. Сайгор у Татьянинім звичайнім обличчі побачив хороші теплі лінії, до яких потягнуло” [II:49]. Проте таке еротично орієнтоване, але цілком нормальне душевне поривання тут же глушиться звичною Сайгоровою упередженістю й непослідовністю: він починає з острахом думати про те, що може зустріти баришню в місті і вона там з ним “фамільярно заговорить”.

Та все це лише підступи до з’ясування суперечливого єства героя, яке остаточно проявляється в сцені “на сіні та навколо нього”, що їй присвячена вся остання (четверта) частина оповідання. Тут стосунки між усіма персонажами взагалі, і між Сайгором і Татьяною зокрема, стають ще відвертішими: пізно вночі, після спектаклю, компанія опиняється на сіні, і вся атмосфера набуває еротичного характеру. Усе це, як і наступний епізод нічного купання, підготовлює читача до відповідної рецепції поведінки героя, уже майже готового піддатися спокусі. І саме в цей момент Татьяна починає свою розмову (ім’я, звичайно ж, викликає асоціації з пушкінською героїнею, вони підтверджуються подальшою авторською симпатією, яка відчувається до Татьяни в тексті Хвильового). Це навіть і не розмова в її прямому розумінні, а монолог, оскільки роль Сайгора тут зводиться до окремих малозначущих реплік. Монолог поділяється на чотири частини, кожна з яких відіграє свою роль у системі ідеологічних значень оповідання.

Перша частина – це роздуми Татьяни над власною долею і долею сотень тисяч інших, для кого “безмежні можливості” як результат соціального перевороту звелися до права стенографувати “тов. Раковського”. Іронічне запитання щодо “щасливості” долі машиністки з золотою медаллю, яким завершується цей фрагмент монологу, вже само по собі характеризує стан душевного дисбалансу дівчини. У цьому запитанні звучить також претензія до “комісара Сайгора”, який і уособлює новий порядок у суспільстві. Асоціативне й теж у підтексті іронічне інтертекстуальне цитування популярної ленінської формули “учитися, учитися і ще раз учитися” – “училась, училась і ще училась” підкреслює невідповідність між здібностями людини (золота медаль), зусиллями, докладеними до навчання, і мізерністю результатів реалізації цих можливостей (машиністка). Таким чином, перша частина монологу Татьяни – це невдоволення особистості із значним потенціалом рівнем своєї самореалізації. Вина за це покладається, нехай і опосередковано, на тих, хто взявся ощасливлювати людство, забувши, що воно складається з окремих людей. Сайгор це відчуває, недаремно ж він “інстинктивно”, як пише автор, залишає руку Татьяни, яку щойно притискав.

Друга частина Татьяниного монологу констатує трагізм сучасного світовідчуття – відірваність людини від “неба”. Небо, яке не помічають люди, це не лише символ природної краси чи позасоціальної сторони буття й аполітичного людського щастя, хоча цей аспект у словах героїні присутній. Як об’єкт роздумів Татьяни воно обране невипадково, адже архетипічний образ неба один із найбільш давніх і найбільш значимих образів, за допомогою яких людство сприймає і переживає світ. Небо – символ духовного, світлого життя на противагу “темному” матеріальному, в якому загубилися “сотні, тисячі, мільйони”. “Не бачити”, “не помічати” неба означає жити лише наполовину. Саме ця, духовна, “небесна” частина буття через свою велич і всеохопність, вічність і незмінність має перевагу над усім земним і минущим, що втілюють “стоси паперів”. Небо тут набуває характеристик трансцендентних, релігійно-побожних. Тому, називаючи небо дивним явищем у житті людини, “Татьяна “дивне” вимовляла якось надто тепло й чітко” [II:59], а “темрява”, в якій загубилися люди, це ще й темнота безвір’я. У словах дівчини – традиційне для християнства протиставлення світла віри й темряви безбожжя. Таким чином, у цьому фрагменті роздумів маємо цілий комплекс понять і відчуттів. Вони покликані виявити релевантні основи

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

взаємовідносин людини і навколишнього світу не лише на соціальному, але й на духовному рівні, показати їхню складність і неоднозначність.

Третя частина монологу героїні переводить розмову з онтологічного плану в екзистенційний. [II:59]. Тут уже роздуми про самоцінність людської особистості, про те, що кожна людина є всесвітом, його зліпком, що внутрішня сутність людини у стократ багатша від її зовнішньої оболонки. Ця "просто" людина має право бути "просто" щасливою. І жодна ідея не повинна вимагати від неї відмови від звичайного життя на користь примарного майбутнього, тим більше "загубитися у стосах паперу". Останні, зрозуміло, означають цілу гаму постреволюційних реалій – і суто бюрократичних, і ідеологічних, і політичних, і економічних. За абсолютного домінування класу над особою, маси над індивідуумом подібні думки були, щонайменше, не на часі, а в сприйнятті Сайгорів відверто єретичними.

У Татьяниних словах бринить щирий біль за такий стан речей, коли сутність людини не помічається, а залишається тільки форма. Адже Сайгор вважає представників цього суспільного прошарку "просто манекенами, просто автоматами". А теза Татьяни про те, що "мислі на тему "людина", поки існує земля, завжди будуть свіжі", попри позірну аксіоматичність, в умовах 20-х років потребувала певної сміливості, бо одразу викликала асоціації з абстрактним гуманізмом і потребою з'ясовувати, про яку саме людину йдеться.

Отже, третій фрагмент монологу утверджує ідею абсолютної значущості особистості, гуманістичного визнання людини центром буття і світу. Ці, поза всяким сумнівом, авторські думки, справді є квінтесенцією оповідання, його головним ідеологічним постулатом. Думки справедливі й водночас підозрілі для Сайгорів із редакцій і всіляких комітетів. Можливо, саме тому (хоча до появи "передмови" залишалося ще майже десять років), у четвертій частині Татьяниного монологу Хвильовий робить такий собі реверанс у бік своїх евентуальних критиків і (але й не без іронії!) залишає для них шпаринку: "– Проте, може, вам не цікаво? Воно й так: і справді, все це т і л ь к и інтелігенщина. Може. Не знаю. Знаєте, всього не пізнаєш: життя коротке, а Маркса пробувала читати, та якось не дочитувала: ніколи й дуже нудно" [II:59].

Наведені слова Татьяни виконують роль хронологічного маркера. "Інтелігенщина", "читати Маркса" – все це із розряду тогочасних штампів. Разом із тим, іронічне пояснення причини крамольної оцінки праці класика панівної ідеології ("ніколи й дуже нудно") – ще й показник ставлення достатньо освічених людей (згадаймо "золоту медаль") до вимог "опанувати теорію комунізму". Одночасно це й натяк на те, що ніякий Маркс не в змозі замінити людям потребу спілкуватися з небом, цим "дивним явищем в житті людини". Сайгор чи не вперше усвідомлює неповноту своїх знань про людей і їхні проблеми, а також свою провину перед тими, кого, як виявляється, заторкнула та "переробка світу", до якої доклав зусиль і він [II:59]. Оце відчуття вини "перед кимсь" за "щось" (у такій невизначеності й криється максимально розширене, але для уважного читача зрозуміле тлумачення вини Сайгора) і є ще однією, може, навіть головною, порівняно із загостреним сприйняттям краси природи, причиною душевного болю героя.

Таким чином, незважаючи на постійну присутність еротичного мотиву, з'ясовується, що існують й інші проблеми, спроможні "несподівано" (це слово кілька разів виникає в тексті) поставати перед героєм, охоплюючи значно ширше коло людського буття. Проте еротика знову вступає у свої права, мотивна композиційна рамка закривається, й остаточно оприявнюється "психологічний примітивізм" Сайгора. Він виявляється у тому, що Сайгор, позбавлений нормальних адекватних реакцій на динамічні життєві ситуації, діє лише за наперед визначеною схемою, шаблоном і боїться схибити. Після того, як Сайгор висловлює здивування з приводу Татьяниних думок, відбуваються події, що якраз і характеризують цю властивість героя: він уникає близькості з дівчиною.

Сайгор, отже, витримав випробування. Але стійкість героя ґрунтується не стільки на його моральних засадах чи ідейних переконаннях (у думках Сайгор уже кілька разів піддавався спокусі і, звичайно, міг би це зробити наяву), скільки на страхові. Сайгор боїться, що йому доведеться вирізнити "баришню Татьяну" з сірої маси "–істок" і тим самим буде втрачено авторитет комісара, котрий мусить вивищуватися над натовпом. Сайгор, зрештою, рятується втечею з небезпечного "чужого" сіна у звичну шкаралупу "своєї" установи, де можна відчути себе знову господарем, "вершителем доль", де до тебе жодна "–істка" не те що заговорити – близько підійти не наважиться: "Сайгор, суворий і блідий, поспішав до города" [II:62].

Ця типова для 20-х років життєва ситуація досліджувалася у тогочасній літературі не раз, але її розв'язання у більшості творів було цілком прогнозованим. Можна згадати тут хоча б пізніший роман Є. Плужника "Недуга" (1928), головний герой якого стійкий, переконаний комуніст

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Орловець закохується у жінку з буржуазного суспільства. Кохання героя сильне, справжнє, тому Орловцю нелегко перебороти його, хоча зрештою він усе ж таки долає цю "недугу". Хвильовий же чи не першим привернув увагу до руйнівних для людської особистості наслідків, що їх таїть у собі подібний пріоритет раціонального над емоційним.

Уже цілком зацькований Хвильовий змушений був у 1932 році написати передмову до "Пуделя", яка, власне, суперечить авторському тлумаченню сутності даного тексту: "Сіль оповідання "Пудель" в розмові Сайгора з Тетяною. Ще точніше: в "філософствуванні" Тетяни про людину. Це – відбиток чехівських настроїв дрібнобуржуазної інтелігенції відбудовчого періоду (оповідання написано 1923 року). Мораль: романтично намовленим "матеріалістам" Сайгорам не рекомендується вести інтимні розмови з Тетянами" [40:643]. Досить ще раз перечитати лист Хвильового до М. Зерова 1924 року, щоб побачити, що передмова ця була вимушеною, зумовленою необхідністю письменника знову й знову виправдовуватися, доводити свою лояльність компартії і Москві. Звідси й заміна "Татьяни" на "Тетяну", і прямолінійна "вульгарно-соціологізована" лексика. Слід пам'ятати, що передмова до "Пуделя" написана менш ніж за рік до самогубства письменника – відчайдушної акції Хвильового ціною власного життя припинити репресії, що набирали в країні все більшого розмаху.

Важливим для інтерпретації образу Сайгора і загальної концепції тексту є мотив, пов'язаний із пуделем. Пудель – пес, якого взяла в похід на віллу мадмуазель Арйон, одна з компанії, що вирушила за місто. Про значущість цього мотиву свідчить і сама назва оповідання, "Пудель", і той автокоментар, який знаходимо в листі до М. Зерова, і те місце, яке він посідає в тексті.

Пудель – alter ego Сайгора, його двійник. Пес супроводжує комісара по дорозі до вілли, на прогулянці парком біля ставка, в лісі під час першого "офіційного" знайомства з Татьяною, "баришнею з редвидату", яка претендує на особливі стосунки з комісаром. Саме після останнього епізоду ставлення Сайгора до пуделя змінюється, і собака починає дратувати його. У холодному погляді пуделя Сайгор інстинктивно побачив себе, свою нездатність до нормальної, звичайної людської реакції на звичайні ж, буденні ситуації. Виявляється, сприймати їх він може лише через призму власної посади і власного місця в суспільній ієрархії. Йому хочеться позбутися свого двійника, але це виявляється неможливим. Навіть "на сіні", де розігруються еротично забарвлені епізоди, пудель влаштовується біля Сайгора. Відтепер для комісара пес стає джерелом нервової напруги, внутрішнього дискомфорту. У фіналі сцени розмови з Татьяною пудель знову з'являється, влягаючись біля ніг героя, ніби фатальний знак його боягузтва. Нарешті, пудель переслідує Сайгора і після його втечі від компанії, по дорозі до міста: "…за ним, як примара, брів пес" [II:61]. Показова остання реакція Сайгора на власну тінь, якою, виявляється, і є пудель: "Сайгор подивився йому вслід: до болю хотілось розмозжити собачу голову" [II:62].

Мотив двійника, такий популярний у світовій літературі, у випадку Хвильового асоціюється насамперед із Ф. Достоєвським, творчість якого, як відомо, мала суттєвий вплив на українського письменника.

Двійник-пудель, що переслідує Сайгора, – втілення його власних сумнівів і страхів, він, як і у випадку з Іваном Карамазовим, свідчення роздвоєння особистості. Але якщо герой Ф. Достоєвського розривається між вірою і безвір'ям, то проблема Сайгора у страхові перед людьми. Комісар сприймає їх знеособлено, як безликий матеріал для соціальних експериментів, суть яких доступна лише йому й невеликому клану таких, як він, обраних. Коли ж з'ясовується, що цей "матеріал" зовсім не такий, як йому здавалося, коли Сайгор бачить, що, крім нього, існують й інші індивідуальності, тоді він розгублюється.

Боязнь краху догматичних підвалин власних позицій під впливом "живого життя" і одночасне внутрішньо-приховане палке бажання порушити канон веде до роздвоєння його особистості. Пудель, якому герой хотів би "розмозжити голову", і є цією темною догматичною стороною душі Сайгора. Важливим тут є ще один прикінцевий абзац: "Але пудель не відставав ні на крок. Сайгор засунув руку в кишеню – нічого не було. Згадав – щось забув дома, в городі" [II:61]. Так з'являється мотив "забутої речі" чи, правильніше, чогось такого, що могло б принести полегшення героєві або навіть врятувати його. Читач може лише здогадуватися, що саме шукав у кишені Сайгор і що саме забув він у місті. Це "щось" – якийсь засіб боротьби із власними сумнівами. Ним може бути і револьвер як найбільш радикальний вихід із становища, в якому опиняється персонаж; і "священний амулет" кожного комуніста, партбілет як символ духовної зброї героя в його протистоянні спокусам "обивательщини" ("забутий" або принаймні "відсутній" партійний квиток уже раніше згадувався в оповіданні), чи алкоголь, що дасть можливість персонажеві бодай тимчасово вирішити всі проблеми.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Така полісемантична трактовка “забутої речі” здається цілком виправданою, бо цей мотив виявляється інваріантним у Хвильового. У кожному разі, майже буквально ті ж самі рядки маємо в новелі “Я (Романтика)”. Одразу ж після сцени вбивства матері оповідач повідомляє: “…Я заложив руку в кишеню й тут же згадав, що в княжих покоях я щось забув” [II:32]. Тут теж немає вказівки, що саме забуте, а відтак перед читачем відкривається широке поле для інтерпретаційних варіантів. Проте можна з певністю стверджувати – це “щось” в обох текстах стосується спроби психологічного самовиправдання героя. Важливо також звернути увагу на те, що забуте Сайгором “щось” перебуває в місті і його віднайдення передбачає повернення у звичне життя партійця. Хоча остаточне рішення, до якого приходить роздвоєна особистість героя, невідоме: пудель повертається на віллу, а Сайгор у місто, “в установу”. У цій амбівалентності криється важливий зміст: людині неможливо досягти духовної цільності, якщо шукати її тільки у втечі назад. Подолавши певний шлях уперед, проживши день в іншому житті, “у полоні”, “у ворожому таборі”, пройшовши випробування коханням і не витримавши його, Сайгор повертається у власне минуле, в місто. Цикл ніби замикається, проте безслідно нічого не минає: пудель, двійник героя, його alter ego залишається на сіні.

Хвильовий заявляв про те, що в “Пуделі” він “не найшов манери виявлення психологізму”, але в реальності оповідання правдиво й майстерно зображує внутрішнє єство персонажа. Щоправда, прийоми такого зображення тут дійсно здебільшого традиційні – передовсім внутрішній монолог, невласне пряма мова, авторський коментар, і вплив М. Коцюбинського відчувається досить сильно. Попри задекларовану невдачу з психологізмом Хвильовий наочно доводить, що засоби відтворення внутрішнього світу, почуттів та емоцій людини, до яких вдавалися класики, цілком придатні й художньо ефективні й у змалюванні героя новостворюваної літератури. Саме отаким опосередкованим обстоюванням літературного досвіду минулого, здається нам, і слід почасти пояснювати активну підтримку Хвильового під час літературної дискусії 1925–1928 років неокласиками – ревними захисниками традицій.

Разом із тим, “Пудель” аж ніяк не повторював літературні зразки попереднього періоду розвитку українського письменства. Автор творчо трансформовував їх, наповнив новим змістом і матеріалом, породженими постреволюційною дійсністю, а за позірною простотою й традиційністю ховалися важливі риси справді модерного письма.

Мотив скандалу як сюжетотворчий чинник

Скандал як сожетоорганізуюча “вісь” тексту є одним із найулюбленіших інваріантів Хвильового. Інтертекстуальні джерела цього способу організації твору в письменника пов’язані, як здається, з іменами Ф. Достоєвського і В. Винниченка, хоча “скандальність” сюжетів у Хвильового значно “політизованіша” й “актуалізованіша”, ніж у його попередників. Скандальною є поведінка героїв новел “Колонії, вілли…”, “Чумаківська комуна”, “Свиня”, “Кімната ч.2”, “Заулок”. Яскраво проявився цей мотив і в текстах з другого тому “Творів”: “Повісті про санаторійну зону”, “Сентиментальній історії” і, особливо, “Лілюлі”. Провідним він є і в “Пуделі”. Причому тут скандальністю просякнуто як безпосередньо подієве тло оповідання, так і деякі характерологічні особливості героїв. Це стосується в першу чергу Григорія, кур’єра з сайгорової установи, і, особливо, мадмуазель Арйон, хазяйки пуделя, “опереточної співачки”, як визначає її оповідач. Хвильовий використовує цілий комплекс достатньо традиційних характеристик для того, щоб викликати в читача уявлення про цю героїню, образ якої несе на собі пародійні ознаки. Мадмуазель Арйон – типова “артисточка”. Усе в ній свідчить про це: і претензійне псевдофранцузьке прізвище, і такі ж претензійні “мадмуазель”, рожева парасолька, і манерні звертання до супутників (“сеньйори”), і окремі французькі фрази (“парле ву франсе”), хоча насправді вона не може відрізнити французьку мову від німецької, і примітивні “душещипательні романси”, які так подобаються певній аудиторії. Стандартний набір прикмет, що покликаний створити образ легковажної і недалекої співачки, підсилюється окремими деталями портрета, зокрема “льонними дзвониками на скронях” (білявими кучериками), а також її, м’яко кажучи, вільною поведінкою вночі “на сіні”.

Зрозуміло, що Хвильовий використовує тут низку образних штампів і інтертекстуальних цитат, поширених в українській чи, радше, російській культурній традиції. Зокрема, йдеться про образ такої собі актриси-француженки, що одразу ж конотує уявлення про інтелектуальну поверховість і сексуальну легкодоступність героїні (національна приналежність, навіть імітована, відіграє в системі цих кліше особливу роль маркера), яке посилюється зовнішніми деталями

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

("рожева парасолька", романси, кучерики тощо). Якщо виходити з подібних характеристик, то мадмуазель Арйон є типом легковажної міщанки, котра пристосовується до умов радянського життя, залишаючись назагал аполітичною і байдужою до всього, що виходить за межі її особистих інтересів. Вона ніби репрезентує собою те середовище, яке намагається затягти Сайгора у свої тенета і якому той прагне протистояти.

Усе це, проте, лише перший семантичний шар образу. Адже мадмуазель Арйон – господарка пуделя, який виявляється двійником Сайгора. Вона єдина з компанії, хто одразу ж бачить Сайгора наскрізь і виставляє йому безпомильний діагноз – "індиферентність" до інших. Це саме вона цілком свідомо "влаштовує" контакт між Сайгором і його alter ego, запропонувавши комісару пригостити пуделя шоколадом, а потім дбає, щоб зв'язок між ними не переривався. Нарешті, мадмуазель Арйон наперед передбачає події. На самому початку "Пуделя" співачка повідомляє: "– Ви цілком певні, що наш вечір пройде щасливо? У мене якесь передчуття. Знаєте?" [II:37]. Реалізація цього передчуття і становить собою сюжет оповідання. Організатори вечора, наприклад, не можуть продати квитки на виставу, і мадмуазель Арйон тут же заявляє: "– Я ж казала вам! Мене ще ніколи не одурило передчуття. Але це не все: обов'язково скандал буде" [II:43].

Так в оповіданні з'являється мотив скандалу не лише як конкретна сюжетна ситуація, але й як вербальна її оцінка. Причому констатація стану "скандальності" є прерогативою співачки: всі хвилюються, чи відбудеться концерт, а мадмуазель Арйон "…бачила в цьому якийсь скандал" [II:49]; непорозуміння з аудиторією – мадмуазель Арйон у захваті: "– Я ж казала – скандал буде!"[II:51]; публіка освистала "типа" – співачка із зловтіхою констатує: "– От. Вийшло по-моєму. Хіба не скандал?" [II:52]. І навіть у випадку незреалізованого скандалу останній пов'язується з "передчуттям" Арйон: коли Сайгор намагається позбутися товариства пуделя, він не наважується вдарити пса, "…бо це б значило викликати ще один "скандал" [II:54]. У цілому ж "скандалізація" в оповіданні "Пудель", як і в деяких інших текстах Хвильового, відіграє дуже суттєву роль, стаючи дієвим засобом прояснення ідеологічного коду твору.

У "Пуделі" кілька типів скандалів. Найвиразнішим із них є скандал із "політичним" забарвленням. Цей мотив дисперсно наявний у тексті, посилюючи часовий код твору. Хронологічно-політичне маркування в оповіданні міцно "прив'язує" текст до початку 20-х років: "Бюст Лассаля", "товариш Раковський", "Маркс", "Інтернаціонал", "ком'ячейка", "чон" та інші подібні маркери послідовно з'являються у творі як ознаки описуваної доби.

Скандально-провокативний характер носить уже пропозиція Сайгора відправити Григорія "на задрипанки" для пожвавлення "сельроботи", хоча вона й не загострюється через повну залежність "любителя полювання" від свого начальника. Певним чином підготовчими до "скандалу" є також сцени перед початком спектаклю, або "музикально-вокально-танцювального каламбуру", як називають плановане дійство його учасники, "…тому що вечір був імпровізований, тому що не з'їхались усі учасники й не приїхав гармоніст" [II:48]. Все це свідчення можливого непорозуміння. Воно актуалізується спочатку сатиричним епізодом продажу квитків, коли місцеві "гранд-дами" не поспішають їх купувати, а потім передчуття "скандальності" підсилюється картиною майже повної відсутності глядачів, які спочатку проігнорували спектакль.

Порожній театр і відмова Сайгора говорити вступне слово – вже "скандал", а епізод з дамами вказує на деякі специфічні властивості подібних концертів і, звичайно, відповідним чином характеризує мешканців вілл, які одразу ж нагадують персонажів з новели "Колонії, вілли…". Самоцитації тут більш ніж помітні: це і вілли як такі, і літній театр, і спектакль, і навіть "Інтернаціонал" в кінці, і, врешті, сам факт скандалу (в "Колоніях, віллах…" він спалахнув, нагадаємо, через те, що в скрипаля під час виконання "Інтернаціоналу" тріснула струна). Проте пік скандалу, який пророкувала мадмуазель Арйон, в "Пуделі" припадає на момент, коли на концерт почали, нарешті, сходитися люди і одна "фігура", заявляючи, що вона комуніст, вимагала пустити її до переповненого вже театру. Як з'ясувалося, партквитка у "фігури" не було, і тоді хтось крикнув: "– Геть комуністів, – і тихо додав: – таких!" [II:51–52].

Сатиричні риси тут превалюють: "фігура", котра вимагає привілеїв для комуністів, спекулюючи на липовій партійній приналежності і заслугах родичів, дуже яскраво демонструє порядки, що вже складалися у суспільстві, певний спосіб мислення і дій. І стосується це не лише окремих шахраюватих суб'єктів, а системи в цілому. Демагогія і лицемірство як спосіб існування – така глибинна сутність даного епізоду. Звичайно, можна припустити, що Хвильовий наголошує тут на тому, що вся справа в обмані, і якби "фігура" змогла пред'явити партійний квиток, її пустили б на концерт, і все було б нормально. Але таке припущення надто поспішне й

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

поверхове. Ключовою фразою сцени є остання – “геть комуністів”. І хоча Хвильовий обережно уточнює – “таких”, справи це не міняє: адже “геть комуністів” кричать, а “таких” – тихо додають. Так що скандал як засіб загострення сюжету проектується на цілком конкретну політичну ситуацію в тодішній Україні.

У цьому зв’язку політичний підтекст має й епізод закінчення концерту із чиєюсь вимогою виконати “Інтернаціонал” – “Але голос не найшов відгуку й поринув в аматорськім шумі” [II:52–53]. Ритуальні співи партійно-державного гімну є обов’язковим елементом постреволюційного буття, і недотримання цього канону свідчить про політичну неблагонадійність публіки – так принаймні слід було б офіційно трактувати цей епізод. Натомість Хвильовий явно іронізує над ідеологізованою схемою поведінки, яка виробилася протягом не такого ще й тривалого існування радянської влади, протиставляючи їй цілком звичайні людські емоції: “Потім виходили з натовпу одиниці й нарешті цілі групи імпровізувати: декламували, співали, а наприкінці хтось ударив по клявішах розбитого роялю, і явились танцори” [II:52].

Мотив скандалу з політичним присмаком у “Пуделі” співіснує з іншим типом скандалу – “мистецьким”. Адже компанія, в якій опинився Сайгор, прийшла на віллу “Зелений гай” для того, щоб продемонструвати м и с т е ц ь к і номери. Саме вони, ці, так звані “мистецькі номери”, і стають ґрунтом для чергового скандалу, який напророчила мадмуазель Арйон. Публіка освистала “артистів”.

Причина скандалу – у повній фаховій безпорадності учасників концерту, їхній нездатності задовольнити найневибагливіші вимоги глядачів. Сцена концерту, звичайно, пародійна. Хвильовий пародіює тут загальну тенденцію поширення низькопробної квазімистецької продукції, що під гаслом “мистецтво для народу” активно впроваджувалася в маси. Це було те саме просвітянство, лише у зрусифікованому “міщансько-культурному” його варіанті. Такі його носії, як псевдофранцуженка мадмуазель Арйон чи “балабаєчник” з неможливо артистичним прізвищем Букетов-Розін, є гарантованим джерелом скандалів, бо їхня творчість – зразок антикультури і заробітчанства. Щоправда, скандальний концерт все-таки закінчується щасливо, бо зголодніла на розваги аудиторія, “переваривши” міських гастролерів і відмовившись від виконання “Інтернаціоналу”, знаходить задоволення у власних імпровізаціях і танцях. “Мистецький” скандал, таким чином, на відміну від “політичного” може бути певним чином знівельований, якщо люди дістають можливість більш-менш вільного самовияву.

І, нарешті, ще один мотивний аспект, скандал еротичний. Хоча прямо в оповіданні він і не артикулюється, проте в підтексті присутній. Це скандальна у своїй відвертості поведінка мадмуазель Арйон і типа “на сіні”, колективне нічне купання (“Зайшли всі в одну, здається жіночу купальню” [II:56]) і, звичайно, такі ж скандальні взаємини Сайгора і Татьяни. Останні зумовлені роздвоєністю комісара між еротичними бажаннями і страхом опуститися до рівня пересічної людини, втратити своє ідеологічне “первородство”. Скандальність поведінки Сайгора полягає в тому, що він якраз намагається усіляко уникнути скандалу, який неминуче, як йому здається, чекав би на нього після повернення до міста в разі “гріхопадіння”. Але, рятуючись від одного скандалу, Сайгор, сам того не помічаючи, провокує інший, своєю суперечливою поведінкою викликаючи скандальне ж відчуження між собою і компанією, надто ж із Татьяною. Така поведінка дає підстави людям сприймати Сайгора саме таким, яким йому найменше хотілося б виглядати: панічно-боягузливим і водночас зарозумілим і навіть хамовитим чинушею. Мотив сексуального скандалу в”Пуделі” носиться у повітрі, ним просякнута атмосфера, яка оточує героя, цей мотив, врешті, є рушієм сюжету в оповіданні.

Неоміфологічний мотив

Про багатозмістовність “Пуделя” і його приналежність до модерної літератури першої чверті XX століття свідчать наявні у ньому семантичні лакуни. Саме вони і дають підстави виявити в оповіданні сенси, що виходять за межі однієї, нехай і багатоаспектної, інтерпретації. Тому поряд із поглядом на текст Хвильового як на художнє дослідження протистояння між ідеально усвідомлюваним обов’язком і бажанням (чи, правильніше, потребою) жити звичайним людським життям, слід звернути увагу й на іншу, як здається, не менш важливу грань твору. Мова йде про міфологізований семантичний шар оповідання, без осмислення якого уявлення про текст буде неповним. Картина художнього світу, подана у “Пуделі”, становить собою “закодовану” онтологічно-буттєву модель універсуму.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Міфологізовані елементи вводяться Хвильовим у текст одразу, але “декодування” їх певний час ускладнене, бо пов’язане з особливостями розгортання сюжету. Неоміфологічні складові не просто дисперсно присутні в оповіданні, а організовують текст, становлять його структурну вісь. Вже на самому початку “Пуделя” читачеві стає зрозумілим, що змальована ситуація є не зовсім ординарною. Поданий з погляду Сайгора сконденсований пейзаж і перелік тих, хто входить до компанії, – мадмуазель Арйон, дві баришні з редвидату, “якийсь тип” і студент – перебивається суттєвою деталлю: компанія йшла “на двадцять кроків уперед” (від Сайгора). Таким чином, підкреслюється від’єднаність Сайгора від компанії, яка йому чужа. Натомість дивна група, де виокремлюється мадмуазель Арйон, котра “…ішла під рожевою парасолькою, яку ніс тип” [II:35], тримається як старі добрі знайомі. Отже, Сайгор і д е с л і д о м за товариством, складається навіть враження, що його в е д у т ь на віллу, де має відбутися вечір “на користь”, бо весь він, його думки перебувають ще там, позаду, в місті.

Неясна тривога, яка супроводжує героя, починає посилюватися у міру просування до мети. Кілька виразних деталей дозволяють у цьому впевнитися: “Тоді ж відстав пудель мадмуазель Арйон від компанії і з кошиком у зубах пішов поруч Сайгора. І тоді ж повернула голову баришня з редвидату – не Тоня – і чогось подивилася на Сайгора й посміхнулась тихою звичайною усмішкою. Потім кожного разу, коли пудель залишав Арйон, баришня – не Тоня – поверталась і усміхалась тихою звичайною усмішкою” [II:36]. Тут уперше згадується пудель “з кошиком у зубах”, який, неочікувано для комісара, стає його супутником, зв’язуючи поки що час від часу останнього з компанією. Таку ж роль єднаючої (притягаючої) ланки і разом із тим символу незрозумілого передчуття чогось наразі невідомого починає відігравати “баришня-не Тоня” з її загадковою усмішкою.

Все свідчить про те, що компанія не зовсім проста і очікуються якісь непересічні події. Ці відчуття стають виразнішими під час відпочинку на узліссі. Ця сцена є першим етапом “дешифровки” міфологічних мотивів “Пуделя”. Ліс (топос, який постійно буде присутнім у тексті, то як власне ліс, то як парк) вже сам по собі конотує певне тривожне для людини тло. В оповіданні відчуття тривожності примножується вказівками на евентуальні загадкові події. Перед тим, як увійти в ліс і ввести туди Сайгора, тобто перейти межу, яка відділяє одну частину простору, відкриту, світлу й безпечну, що нею все-таки була для героя дорога, від іншої, замкненої, темної й небезпечної для нього (ліс), компанія влаштовує щось на кшталт демонстрації своїх можливостей і, зрештою, свого єства. Сайгор сідає “праворуч” від решти. Він, як і раніше, є чужим для подорожніх, хоч і змушений відповідати на запитання, які задає йому мадмуазель Арйон, цей безсумнівний лідер, “ватажок” групи, що мандрує на віллу в товаристві незвичайного пуделя: “– Сеньйоре, – сказала Арйон, граючи до Сайгора льонними дзвониками на скронях. – Ви цілком певні, що наш вечір пройде щасливо? У мене якесь передчуття. Знаєте?

Сайгор сказав, що він нічого не знає, що його попрохали сказати вступне слово – і тільки. Все ж инше його не торкається.

– Ах, сеньйоре, як ви індиферентні…

Тоді Сайгор підвів нервово брови й подивився кудись убік.

І тоді ж мадмуазель Арйон скинулась, показуючи рядок прекрасних зубів” [II:37].

Уже в цьому уривкові перед реципієнтом постає образ істоти особливої, наділеної, наприклад, здатністю передбачати майбутнє, яка аж ніяк не переймається авторитетом комісара і спокійно, навіть зверхньо іронізує над ним. Звернімо увагу на те, як автор змальовує усмішку мадмуазель Арйон: “скинулась, показуючи рядок прекрасних зубів”. Цей опис асоціативно відсилає читача на декілька абзаців назад, де ті ж самі слова – “показав зуби” стосуються пса. Усмішка “мадмуазель”, таким чином, ні що інше, як собачий оскал. Відповідно характеризується і “тип”, у якому простежуються певні знайомі з фольклору і літератури риси. Він “довгоногий-довговолосий”, постійно вживає німецькі, а часом і французькі слова й фрази, блазнює, грає якусь “роль”. Не менш колоритні й “баришні з редвидату”. Одна з них перебуває у стані очікування якоїсь поживи: “Тоня розширяла жваві ніздрі, шелестіла віями й бавилась руками в траві” [II:38]. Друга навіть виявляється здатною виконувати фокуси з перетворенням: “Баришня з редвидату – не Тоня – самотно сиділа збоку й дмухала на “божу коровку”, що застигла в неї на долоні.

З іподрому зірвався аероплан і, розрізаючи повітря клекотом мотору, закружляв над узліссям” [II:38]. Отже, “божа коровка”, на яку “дмухнула” “не Тоня”, перетворюється на літак, що починає кружляти над Сайгором і компанією, а через секунду повз них пролітає (саме пролітає!) таємничий “…фаетон із парою вороних коней” [II:38] – черговий загадковий образ.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Маємо й ще декілька дуже показових штрихів до характеристики химерної публіки, серед якої опинився комісар: коли Сайгор тільки підходив до компанії, що вже сіла відпочивати, "…із глибини зелені постав раптовий вітер і з шумом помчав на шосе" [II:37]. Продовжує ж свій шлях мадмуазель Арйон із друзями у такий незвичайний спосіб: "…компанія з шумом улетіла в ліс і гулко залунала луна" [II:39].

Таким чином, сцена на узліссі має засвідчити, що Сайгор потрапив у товариство "нечистої сили", яка збирається "поводити" героя, піддавши його якимось випробуванням, благо, можливості в неї невичерпні. Перед читачем постає майже повний набір демонічних персонажів: диявол-Арйон зі своїм неодмінним супутником пуделем-перевертнем; чорт-тип, відьми-баришні. Міфологізоване зображення у даному випадку закорінене, безсумнівно, в національний фольклор з його численними оповідями про нечисту силу, відьом, перевертнів тощо. Водночас, можна говорити і про літературну традицію, зокрема гоголівську, яка завжди була найближчою Хвильовому, і гетівський канон. Інтертекстуальні алюзії до "Фауста", включно з німецькою мовою "типа", тут незаперечно присутні. Слід сказати, що для початку XX століття був характерним інтерес до трансцендентальності як такої, що знайшло своє відбиття у літературі, зокрема у творчості російських символістів ("Дрібний біс" Ф. Сологуба, деякі твори В. Брюсова), а також Л. Андрєєва. Хвильового міф приваблював тим, що давав можливість оперувати певними універсаліями, а не займатися нудним фактографізмом. Останній асоціювався у нього з просвітянством і примітивізмом, проти яких він завжди так гаряче виступав.

Сама по собі наявність міфологічних елементів у тексті, зрозуміло, ще нічого не означає. Питання в тому, яку саме художню парадигму конструює письменник, який естетичний та ідеологічний ефект вона може дати. Отож, чому Хвильовий піддає випробуванням "силами зла" Сайгора? Як стає зрозумілим, комісар потрапляє у класичну й навіть "вічну" ситуацію людини, котра у своїй гордині насмілилась вважати, що пізнала істину. "Істина" ця хронологічно й соціально маркована, бо пов'язана з уявленням героя про значущість власної діяльності ("промови, дебати, пренія, дискусії") і меншовартість тих, хто перебуває внизу соціальної піраміди, всіх цих "–істок" тощо. Проте хронологічна і політико-соціальна прив'язка, така важлива при аналізі інших змістових зрізів, у міфологізованому семантичному шарі тексту Хвильового не є головною. Письменник будує таку художню модель світу, яка ґрунтується на онтологічних началах.

Самозакоханий егоїст, "психологічний примітив" Сайгор гадає, що він сам розпоряджається своєю долею і долями інших людей, та в дійсності він лише виконавець чужої волі, кожен його крок запрограмований і визначений кимось наперед. Комісар з презирством ставиться до своїх випадкових, як йому здається, супутників, а насправді це компанія "вибрала" його і збиткується над ним, цілеспрямовано ведучи "на сіно". Письменник дає зрозуміти, що Сайгор майже до самого кінця не розуміє цього, хоча вже сцена на привалі сповнена іронії і навіть знущання по відношенню до нього. Після прямої і точної оцінки мадмуазель Арйон Сайгора як "індиферентного до жорстокості" і після її дуже виразної усмішки-оскалу свої знущальні "п'ять копійок" додає "довгоногий-довговолосий": "– Я чув! це велике! слово! товариш!.. – і продекламував якусь чергову банальність надто театральним голосом" [II:37]. Цей "театр" розіграно спеціально для Сайгора, бо кепкує тип над святим для кожного комісара словом.

Опинившись у лісі, на лоні природи, куди вивела його компанія, Сайгор починає відчувати "якусь неясну тривогу", "якийсь радісний біль". Ці відчуття, судячи з усього, повинні спричинити певні внутрішні зміни, еволюцію самосвідомості героя. Але така еволюція якщо й відбувається, то під повним контролем компанії, попри позірні "самотні" прогулянки Сайгора. Насправді він жодної секунди не залишається на самоті. Його спроби не мати нічого спільного зі своїми супутниками наперед приречені на неуспіх, хоча комісар і не підозрює цього. Варто було Сайгору вирішити "не зливатися з компанією" і вирушити до ставка самостійно, як тут же з'являється пудель, який "…очевидно, передав кошика мадмуазель Арйон і доганяв його.

– Сеньйоре! Бережіть мого Дружка. На вашій відповідальності. Чуєте?

– Чую, – голосно відповів співачці й звернув із доріжки в шелест торішнього листя" [II:40].

Цей епізод оповідання, з якого стає остаточно зрозуміло, що за Сайгором, так би мовити, встановлено нагляд і його не відпустять ні на крок, сповнений такої потужної підтекстової семантики, що може вважатися одним із найяскравіших у цьому плані. Пудель-перевертень набуває людських ознак: він "п е р е д а є" кошика мадмуазель Арйон; остання звертається нібито до Сайгора, але її прохання може бути інтерпретоване і як таке, що адресоване пуделю. Не ясно, хто кого має берегти, як не ясно, хто відповідає Арйон. Принаймні через кілька абзаців знову

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

підкреслюється: “Пудель обережно брів по торішніх листях…” [II:42], а як знає читач, “із доріжки в шелест торішнього листя” звернув той, хто відповів “чую”. Таким чином, відбувається перманентне семантичне чергування, автор постійно міняє значеннєві плани оповіді, заплутуючи читача, спонукаючи його до нових інтерпретаційних варіантів. Художній світ стає мерехтливим, “відблиски” сенсів висвічують текст щораз по-новому, в залежності від кута зору, під яким на нього дивитися.

Пудель-чорт водить Сайгора саме тими місцями, де комісар якраз і починає відчувати душевне роздвоєння. У свідомості героя з’являються сумніви щодо беззаперечності його попередніх уявлень про життя. Вони виступають передвісниками наступних філософських бесід, які буде вести Сайгор з однією із баришень-відьом. У них комісарові “теоретично” роз’яснять те, що у лісі він сприймав лише інтуїтивно.

Між тим дивне товариство, кривляючись і блазнюючи, мішаючи німецькі, французькі, польські слова, знову опиняється біля Сайгора, якому раптом стає “нудно”. “Нудність” – теж передчуття чогось неясного і тривожного. Суть цієї тривоги з’ясовується дуже скоро: надійшов час для наступного випробовування героя. “Мадмуазель Арйон” подбала про це: “Тоді ж Сайгор повернувся й побачив біля себе баришню з редвидату – не Тоню. Очевидно, вона давно вже стояла тут” [II:43].

Компанія, отже, залишає біля Сайгора ще одного наглядача, загадково-багатозначна усмішка якого відтепер буде супроводжувати комісара. Якщо до цього моменту непрояснена небезпека і “солодкий біль” мали нечіткі обриси, то контакт з Татьяною переводить їх у цілком конкретну площину – випробовування еросом. Відьма-Татьяна одразу ж створює навколо себе еротичну ауру, яка починає охоплювати героя. Проте еротичні бажання Сайгора поєднуються у нього зі страхом смерті, її передчуттям, що прочитується буквально в наступних рядках у сцені нападу птаха-хижака на свою жертву і новій маніфестації мотиву крику. Спочатку цей крик “дикий”, потім – “кволий і тоскний”, врешті – “дикий і побідний”. Нагадаємо, що вперше мотив “побідного крику” з’являється як атрибут життя в описі відчуттів Сайгора, навіяних перебуванням біля ставка. Тут же він асоціюється зі смертю, яка виступає неминучою частиною життя, стає попередженням героя про взаємопов’язаність Ероса і Танатоса. Для повного усвідомлення цього Сайгора й ведуть “на сіно”, де гурт влаштовує комісарові остаточний іспит “на знання істини”. Йому присвячено всю четверту частину оповідання.

Уже перші її рядки дають уявлення про те, що очікує Сайгора: “Глуха ніч. На віллі, за віллами – темнозелена тиша. Причаїлась, слухає. Тільки де-не-де прошелестить торішнє листя, трісне гілка: то закохані юнаки й коханки пізнали в урочистій задумі дерев радість великого таїнства” [II:53]. Ця глуха ніч – ніч кохання, ніч відьомського шабашу, розіграного для Сайгора компанією на чолі з мадмуазель Арйон. Усі її етапи мають одну мету: створити для комісара ситуацію вибору, примусити його переступити те коло безпеки, яке він, немов Хома Брут, накреслив біля себе. Саме цьому служить і “вереск” та “важке дихання” Арйон, і “незв’язна мова і важке дихання Тоні”, і вульгарність Григорія, і, нарешті, пропозиція піти на ставок: “Зареготала мадмуазель Арйон і голосно сказала:

– Сеньйори, не спите?

Відповіли: студент, Тоня, Татьяна – не спали. Сказав тип:

– Майне кляйне медхен, у нас чудова фантазія. Сеньйори, айда на ставок купатись. Це ж прелість: купатись уночі” [II:56]. Відьми і чорти тягнуть за собою Сайгора. На ставку вони, тепер уже ясно чому, летять з розльоту в воду. І хоча комісар не купається, його присутність на цьому шабаші свідчить про те, що зусилля компанії от-от увінчаються успіхом.

Але мадмуазель Арйон із друзями мало затягти героя на оргію, їм важливо, щоб Сайгор усвідомив неповноту свого знання про життя, марність своїх претензій на віднайдену раз і назавжди істину. Розтлумачити це комісарові береться Татьяна. Її філософський монолог, під час якого вона перестає усміхатися й говорить “надто впевнено” “…і несподівано, і ніби не вона” [II:57], центром має дві думки: про трансцендентну сутність світу і про неможливість пізнати все. Сайгорові дають зрозуміти, що його уявлення про те, яким має бути світ, примітивне і спотворене. Життя набагато складніше, ніж це бачиться чорно-білому зорові комісара, як незміримо багатшою і складнішою є й кожна людська особистість. Частково він починає усвідомлювати це. Адже ті, хто оточують його, виявляються зовсім не такими, якими Сайгор їх уявляв спочатку. Врешті, й самого себе комісар до кінця не знає, бо деякі його власні відчуття стають неочікуваними для нього, і фаустівські алюзії виникають тут майже зримо.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Слово “самотня”, що нібито характеризує стан Татьяни, насправді стосується Сайгора: якщо хто й самотній тут, то це передусім він. Причому самотність комісара не лише ситуативна, в його випадку вона, по суті, онтологічна. На відміну від гоголівського Хоми Брута, який теж зіткнувся з нечистою силою, і наївна зарозумілість якого була покарана смертю, ідеологічно переконаний у власній винятковості Сайгор втікає-таки з сіна до міста. Утім, він упевнюється у своїй фатальній приреченості, адже за ним знову бреде по дорозі, немов примара, пудель-перевертень. І герой змушений, нарешті, констатувати сумний для “комісара з установи” факт: “Цей ідіотський випадок із собакою підносив матеріяліста Сайгора тут, на порожній дорозі, в темну даль, на верхів’я фаталізму” [II:61]. Як і герой оповідання М. Коцюбинського Кирило, Сайгор виходить “далі на дорогу”. Але якщо дії і перспективи Кирила ясні й однозначні (він знаходить у своїй кишені листа-завдання і, безсумнівно, ще встигне це завдання виконати), то Сайгор у значно складнішій ситуації: його кишеня, як уже знаємо, виявляється порожньою. Сенс знову починає “мерехтіти”, у творові висвічується нова семантична лакуна, а на перше місце виходить екзистенційна проблема духовної кризи, в якій опиняється людина, й того вибору, який вона мусить зробити. Усі ознаки цього явища: страх перед людьми, відповідальністю, екзистенційна тривога, нудьга – притаманні Сайгоровій поведінці. Перед ним справді відкрилася безодня буття, якої раніше ніколи не знав, занурений у “дебати й пренія”. Похід із компанією позбавив його стабільності й спокою, залишивши натомість ризик рішення.

Таким чином, Хвильовий-модерніст, використовуючи в оповіданні “Пудель” неоміфологічні елементи, розширює змістове поле тексту. Художня модель світу набуває тут справжньої універсальності, стає співвідносною з онтологічними і екзистенційними началами людського існування. Саме звернення Хвильового до подібної моделі може бути пояснене як певними архетипічними і літературними причинами (інтертекстуальними перегуками), так і соціо-культурними обставинами початку 20-х років. Це був час, коли внаслідок соціального перевороту стара система цінностей зруйнувалася, а формування нової відбувалося болісно й суперечливо. Складність цього процесу, помножена на загальні тенденції модерністичної літератури з її прагненням до багатозначності, неодновимірності, “подвійного дна”, підтексту, “мерехтіння” сенсів, зумовила потребу шукати адекватні вимогам доби способи її естетичного осмислення.

У цілому структура оповідання Хвильового характеризується наявністю кількох семантичних планів, а події в тексті розгортаються одночасно і як психолого-екзистенційні, і як сакрально-міфологічні, і навіть як пародійно-профанні (мотив скандалу). Постійне чергування цих планів, їхня інтерференція і часткові переходи одне в одного створюють в оповіданні складну систему значень і мотивів, кожен із яких, у свою чергу, спроможний викликати нові підтексти. Саме таке семантичне багатство твору і робить його особливо виразним і поліфонічним.

“Лілюлі”: текст та інтертекст

Оповідання “Лілюлі”, розташоване у другому томі “Творів” після “Пуделя”, продовжує конструювання моделі “абсурдного” світу, зосередившись на вічній проблемі “художник і дійсність”, специфічність розгляду якої полягає в тому, що автора цікавить те, що традиційно визначають як “митець і влада”, наразі – постреволюційна влада. Оповідання органічно вписується у модерністичну художню парадигму з її змішуванням реальності і фантазії, полісемантичністю, інтертекстуальністю, неоміфологічністю, пародійністю, грою з читачем тощо. Не випадково, що свого часу навіть лояльна до письменника критика вважала цей твір “художньою шарадою” [20: 327]. Та й сучасні дослідники називають його “найскладнішим для пояснення” [40: 643].

Певна рація у подібних твердженнях є. “Лілюлі”, безперечно, не належить до прозорих текстів, бо містить у собі численні літературні і позалітературні деталі і зв’язки, натяки і недомовки тощо.

Фабула, “поле очікування” і жанрові трансформації твору

Незважаючи на помічену всіма критиками ускладненість для сприйняття, оповідання має доволі чітку й прозору фабульну основу. У ньому розповідається, як мешканці якогось досить великого слобожансько-донбаського міста (за деякими топонімічними і культурологічними деталями вгадується Харків) готуються зустріти Новий рік за новим “Уесесерівським” стилем. Родина журналіста Огре (сам Ізмайл Огре, його дружина Льоля і швагер Альоша), яка мешкає в

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

робітничому передмісті, теж готується до цієї події. Альоша – каліка, горбань. В одному будинку з Огре живе і мадам Фур'є, француженка, яку багато років тому доля закинула в ці краї.

До Нового року в місцевому пролеткульті буде показано пародію на постановку п'єси Ромен Роллана "Лілюлі". Льоля Огре має до цього прямий стосунок: вона працює у Пролеткульті і є постановником пародії. На пародію збираються прийти й інші члени родини. Але поки ще є час, Ізмайл Огре вирушає до міста на пошуки "хроніки" (матеріалу для новорічного випуску газети) і потрапляє спочатку на тютюнову фабрику, а потім на міську площу, де святкує комсомольська молодь. Увечері герої (крім мадам Фур'є) зустрічаються у Пролеткульті, де успішно пройшла вистава-пародія і розпочинається зустріч Нового року. Закінчується свято, щоправда, скандалом: підпилий Альоша вигукує на всю залу непристойності, і знічена родина пізно вночі повертається додому.

Ця фабула і її сюжетний виклад сприймалася переважно як епізод із пожовтневого життя так званої попутницької інтелігенції, що нездатна адаптуватися до нових умов і тільки заважає будівництву соціалізму. Та проте ситуація значно складніша, ніж це бачилося сучасникам. Оповідання має назву "Лілюлі" – ту ж саму, що і п'єса Р. Роллана. До того ж у ньому йдеться про пародію саме на цей твір французького письменника. Не викликає сумнівів, що звернення Хвильового до п'єси Роллана є свідомим і продуманим кроком.

Ролланівська "Лілюлі" користувалася значною популярністю в перші роки після жовтневого перевороту, була широко відома в різних читацьких і глядацьких верствах; існували також численні її переробки відповідно до потреб часу, в тому числі й пародійні [40: 643]. Усе це давало підстави Хвильовому розраховувати на те, що багато алюзій, наявних у тексті його оповідання, будуть зрозумілими для певної категорії читачів.

У п'єсі Р. Роллана були наявні і деякі ідеологічні акценти, актуальні для соціо-культурного життя України початку 20-х років. Написаний 1918 року, твір французького письменника мав виразно антивоєнне спрямування і відзначався характерною символістською поетикою. Серед численних героїв п'єси: Господа Бога, Істини, Громадської думки, Свободи, Рівності, Братерства тощо – вирізняється чарівна мініатюрна білявка Лілюлі-Ілюзія та горбань Полішинель. Ілюзія-Лілюлі з її навіюванням солодких і брехливих снів показана як символ усього того, що заважає людині в житті твердо стояти на ногах. "Я показую в "Лілюлі" Республіку Ілюзії. Це ілюзорна Свобода, брехливе Право, лицемірна й корислива Набожність", – зазначав сам Р. Роллан [54: 284]. Натомість Полішинель – це рятувальний сміх, слово правди. Він брат Істини.

З-поміж інших проблем п'єса "Лілюлі" торкалася у доволі специфічному ракурсі й ролі та місця інтелігенції в духовному й соціальному житті народу. По ходу твору, наприклад, оркестр інтелігентів грає бадьору музику, надихаючи воюючі сторони до активних дій. Коли ж один із оркестрантів відмовляється грати бравурний марш, заявляючи, що поет народжений, щоб славити любов, світ і золоті ниви, йому відповідають тирадою, з якої стає ясно, що всіх тих, хто надумав "брикатися", швидко навчать не те що "ме-ме-ме-ме замекати", але й танцювати. Р. Роллан, сам того не підозрюючи, показав, яке майбутнє очікує творчу інтелігенцію в тоталітарному суспільстві, і застерігав її від надмірних ілюзій. Певно, таку загрозу інтуїтивно передчував і Хвильовий. Принаймні, інтертекстуальний перегук з ролланівською "Лілюлі", починаючи з назви, дозволяє Хвильовому відіслати читача до всієї гами проблематики п'єси Р. Роллана, а значить і до загальноєвропейського контексту. Водночас це й апеляція до сучасного українському авторові соціально-культурного дискурсу, натяк, поки що дуже попередній, на можливі інтерпретації власного твору.

Увага до деяких ідеологічних та естетичних особливостей зображуваного життя міститься і на іншому рівні паратекстуальності – у посвяті. Оповідання Хвильового має посвяту – "Павлові Тичині". Ім'я та прізвище найвідомішого і, мабуть, одного з найінтелігентніших серед тодішнього поетичного цеху майстра вже на момент появи "Лілюлі" мали знаковий характер. Із автором "Сонячних кларнетів", "Плуга", "Замість сонетів і октав" асоціювалося таке поняття, як самобутність: він, як і Хвильовий, не вкладався в жодні схеми і критичні штампи. Поетові властивими були широка освіченість, начитаність, ерудованість, філософічність, європейськість – свідчення глибини й незашореності інтелекту. Він відзначався незвичайністю та асоціативністю образного мислення, любов'ю до мовної гри, вмінням відчувати внутрішній зміст і фонетичну красу слова, музичністю. Усе це ознаки потужного художнього таланту. Хвильовий сам володів подібними якостями, і тут П. Тичина був йому близьким. Але з іншого боку, у творчості поета вже в цей час почали з'являтися небезпечні ознаки конформізму, нехай ще й в ембріональному стані. Можливо, Хвильовий відчував це. У кожному разі, посвята викликає цілу низку суто мистецьких,

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

естетичних, інтелектуальних та ідеологічних асоціацій, вибудовуючи, разом із назвою, відповідне поле емоційного очікування для читача.

Розпочинається оповідання лірично-експресивною інтродукцією, в якій з'являються кілька образів-мотивів, що потім будуть відігравати в тексті важливу роль: "капебеу" (абревіатура, що означає "комуністична партія більшовиків України"), гудка (спочатку заводського, а потім паровозного), потяга (паровика). Пронизливий гудок і образ потяга, що виривається у степ, на волю – рефрен оповідання Хвильового. Але саме "капебеу" виступає такою собі безтілесною силою, яка, між тим, має цілком "реальні" результати своєї діяльності. Один із них і зумовлює сюжет "Лілюлі": "Капебеу формально забігло вперед на тринадцять день – по календарю, місяцеслову Юльянському, і Україна стала жити по Григоріянському новому стилю, "в стилі" уесесер.

Саме про тринадцять день, чортову дюжину: сьогодні новий рік був раніше різдва приблизно (хто знає?) на тиждень. І це були не диканські фантазії геніального Гоголя, а просто – факт" [II: 65].

"Стиль Уесесер", що переніс святкування Нового року на тринадцять днів уперед, на "п'ятому році нової ери" (дія, таким чином, відбувається напередодні 1922-го року) ще не став загальновизнаним, але вже набув символічного значення: за його допомогою легко було відділити "нове" від "старого". Ця тринадцятка – ч о р т о в а, підкреслює оповідач, дюжина "вкрадених" капебеу днів – заплутує людей, випереджаючи традиційне Різдво. У свою чергу, згадка про Різдво, а потім і про М. Гоголя, дозволяє протягти нитку асоціацій до жанрової моделі. Бо перше, що викликає у свідомості читача поєднання слів "Гоголь" і "Різдво", це гоголівська повість "Ніч перед Різдвом" із "Вечорів на хуторі біля Диканьки". Дійсно, жанрові ознаки різдвяної історії з її пригодами, нечистою силою, вкраденим чортом місяцем (ось де коріння "вкрадених" тринадцяти днів!), подорожжю героя, несподіваною розв'язкою тощо дають підстави провести таку паралель.

Звичайно, зв'язок між цими двома текстами не репродукційний, а трансформаційний, адже Хвильовий змінює жанрову структуру різдвяної оповідки, значно заземлює текст, відмовляється від традиційної щасливої розв'язки, драматизує події, але водночас зберігає окремі блоки сюжетних ходів і деякі традиційні для жанру образи.

Внутрішньожанрове перетворення найбільш яскраво виявляється у подорожі "товариша Огре" в супроводі Марусі-комсомолки передноворічним містом, що викликає в пам'яті пригоди гоголівського коваля Вакули. Щоправда, інтертекстуальні перегуки тут можуть виявитися значно складнішими. Можливо, архетипічний мотив дороги, варіантом якого є "подорож містом" (максимально концентрована "дорога випробувань"), інтуїтивно з'являється у художній підсвідомості митця. У цьому разі контекстуальні відносини сягають значно більших глибин. Такий мотив є постійним у Хвильового. Він зустрічається у "Редакторові Карку", "Вступній новелі", "Арабесках", "Я (Романтиці)", "Сентиментальній історії"…

Але повернімося до "Лілюлі". Одним із обов'язкових жанрових атрибутів українських народних різдвяних оповідок, котрі слугували, поза всяким сумнівом, джерелом для "Ночі перед Різдвом" М. Гоголя, є нечиста сила. Є такий персонаж і у тексті самого М. Гоголя: відьма Солоха. В оповіданні Хвильового функцію нечистої сили (відьми) виконує комсомолока Маруся.

Уже перша поява Марусі в тексті підтверджує таке враження [II: 64]. Екзальтована "членкиня каесему" (комуністична спілка молоді України) не говорить, а "верещить"; академтеатр, на відміну від суботника, для неї "барахло минулого"; вона приносить погані новини – гряде партійна "політперевірка, що загрожує для декого "вичисткою" з партії, а значить – втратою авторитетного становища. Наступна згадка про Марусю вже прямо натякає на її властивості, притаманні відьмам: "–Маруся улетіла" [II: 67].

Проте зовнішні атрибути "відьомства" комсомольської активістки, включно з палаючими, мов фари автомобіля, очима (це особливо підкреслюється!), не є головним для письменника, хоча й вони багато важать у пам'яті жанру. Значно важливішим є "внутрішній світ" цієї героїні. Вище вже зазначалося, що на початку оповідання Маруся приносить погану звістку про те, що очікується "політчистка". Остання поява героїні в тексті також пов'язана з такими ж повідомленнями. Маруся, таким чином, є віщункою зла, небезпеки, а її інформації про "політперевірку" становлять композиційну рамку, в межах якої, окрім усього іншого, відбувається й очікування цієї неприємної для багатьох героїв оповідання події, що зайвий раз підкреслює негативний заряд Марусиної енергетики.

Із Марусею пов'язаний і цілий шар того, що можна назвати пародійним соціально-культурним дискурсом епохи 20-х років, який включає в себе політику, літературу, публіцистику,

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

театр, масову культуру. Трансформуючись у монологи героїні, читацькою свідомістю він може сприйматися як відьомський дискурс і є, по суті, жанровою ознакою. "Газетна сучасність", яку "розказує" Маруся, – це штучна, фальшива, ілюзорна дійсність (пригадаймо, як називається оповідання і що означає постать Лілюлі у трактовці Роллана: ілюзію). Побудоване на брехні і самонавіюванні життя, джерелом знань про яке виступає виключно заангажована преса, є й справді відьомським. Адже від нього хочеться "заверещати" (дієслово, що має переважно негативне конотативне значення) на всю землю.

В уста Марусі вкладено і розповідь про журнал, де вміщено "запрещонноє про Леніна". Тут виникає ціла низка інтертекстуальних варіацій і асоціативних значень: ідол більшовицької революції, недоторкана особа, про яку, виявляється, є щось "запрещонноє"; існування журналів такого плану взагалі, і, що не менш симптоматично, їхніх продавців і потенційних покупців; відчуття якоїсь гри в нелегальщину. Зрештою, і натяк на скандальну суть цього "запрещонного" – називається твір Оскара Вайльда "De profundis", що був, як відомо, своєрідною сповіддю англійського письменника, написаною в тюрмі, куди він потрапив за звинуваченням в аморальній поведінці – гомосексуалізмі.

Ця частина Марусиного монологу не належить до "газетної сучасності" в її комуністично-комсомольському варіанті, вона ближча до життя реального, але лише в певному скандально-маскультурному ракурсі. Це, врешті, також той аспект журналістської діяльності, яким міг займатися й Огре, постійно заклопотаний пошуками заробітку. Недарма ж у подальших рядках повідомляється, що товаришу Огре ще треба забігти до "Дикої кішки", до "Дитячого Спартака" – видань, судячи з назв, досить різних за своїм тематичним спрямуванням. А те, що мовиться саме про журнали, доводить наступна фраза: "А десь "ундервуд" шаленіє…" [II: 72]. (Як відомо, "ундервуд" – назва популярної на початку XX століття друкарської машинки. Тут це символ редакційної, журналістської роботи).

Відповідно до жанрових законів різдвяної оповіді, герой має потрапити ще й на відьомський шабаш. І дійсно, нечиста сила водить товариша Огре містом, аж поки він не опиняється на такому збіговиську. Ним виявляється святкування комсомольцями Нового року "в стилі Уесесер". Це справжня Вальпургіїва ніч, апофеоз торжества антихриста. [II: 87;89].

Перед читачем воістину апокаліптична картина: прожектор, що вночі освітлює натовпи людей, смолоскипи, котрі "пускають вогняні язики на тротуари", готові запалити і знищити не лише місто, а й увесь світ. І це блюзнірське дійство відбувається біля головної святині міста, християнського собору. Таким чином, комсомольський шабаш набуває ознак новітнього Апокаліпсису. Останньою крапкою в утвердженні цієї думки є поява в тексті оповідання числа 606, що являє собою трохи змінене число апокаліптичної звірини: 666 із "Об'явлення св. Івана Богослова".

У світовій літературі відомо чимало текстів, у яких зустрічаються подібні епізоди ("Божествена комедія" Данте, "Фауст" Гете, "Легенда про Тіля Уленшпігеля" де Костера, "Воскреслі боги. Леонардо да Вінчі" Д. Мережковського та багато інших). Образи й мотиви цих книг присутні в оповіданні Хвильового. Та найближчим цитованим джерелом є, звичайно, п'єса Р. Роллана. Адже в "Лілюлі" французького письменника теж є сцена шабашу, учасником якої є "звір з Апокаліпсиса", викликаний Лілюлі-Ілюзією як "танцмейстер" для інтелігентів, що надумали "брикатися".

Інтертекстуальна цитата набуває особливо актуального і пророчого характеру з огляду на сумну перспективу стосунків інтелігенції і влади в новостворюваному суспільстві. Хвильовий відверто пов'язує уявлення про "нечисту силу" з одним із найбільш характеристичних символів комуністичного часу – комсомолом. Саме ця організація у Хвильового є втіленням світу блюзнірства й духовної руйнації. "Відьомська" лінія, властива різдвяно-новорічним історіям, в оповіданні "Лілюлі" є ще й алегорією тих суспільних інституцій, які привласнили собі право визначати майбутню долю людства. Хвильовий успішно використовує традиційну жанрову модель, цитує знайомі сюжетні ходи, але водночас вибудовує цілу систему додаткових значень і натяків. Це суттєво збагачує текст, розширює його семантичне поле.

Говорячи про жанрові трансформації в оповіданні "Лілюлі", не можна не згадати й таку його ознаку, як драматичність. Вона виявляється як на рівні формальному, зовнішньому, так і на рівні внутрішньому. Драматичним за всіма ознаками є тип конфлікту, який досягає кульмінаційного напруження за допомогою зведення основних конфліктних ліній до фіналу оповідання (художник і система, конформізм і обстоювання права на власну позицію, "нова" і "стара" інтелігенція та деякі інші). Місцем розв'язання суперечностей стає локально обмежений простір: приміщення

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

пролеткульту, де зустрічаються всі герої “Лілюлі” (за винятком мадам Фур’є). Спосіб розв’язання конфлікту, що його можна назвати “скандальним” (горбань Альоша шокує пролеткультівську публіку непристойною вихваткою), примушує згадати Ф. Достоєвського, у якого скандал є одним із провідних сюжетних прийомів (“Брати Карамазови”, “Ідіот”). Інваріантом він є, як уже зазначалося, й у Хвильового. Зважаючи на те, що Ф. Достоєвський був чи не найулюбленішим письменником Хвильового, а також на “карамазовське” ім’я героя, з яким співвіднесений фінал оповідання (Альоша), цілком правомірним буде припустити думку про певну “цитатність” скандальної розв’язки “Лілюлі”. Подібний спосіб вирішення конфлікту теж сприяє драматизації тексту. Хвильовий відчував, що матеріал, який він художньо опановував, вимагає саме таких нервових, часом навіть на межі зриву, сюжетних поворотів.

На рівні зовнішньо-формальному драматичні характеристики теж виразно присутні, починаючи з назви, яка є однойменною з п’єсою Р. Роллана, що формує підсвідоме очікування певних жанрових ознак. Письменник, наприклад, оперує лише кількома об’ємними, але просторово обмеженими картинами. У “Лілюлі” їх, власне, дві: помешкання (будинок), де живуть Огре і француженка Фур’є, і приміщення пролеткульту, де й відбуваються основні події. Ці події відносно статичні, дійство, як то й має бути у драматичних творах, переноситься в діалогічну площину ідеологічного дискурсу героїв. Навіть найдинамічніший за своїми характеристиками епізод, яким є подорож товариша Огре передноворічним містом, чітко поділяється на кілька відносно статичних картин: трамвайна зупинка і поїздка трамваєм, комсомольський шабаш перед собором у центрі міста, відвідини тютюнової фабрики. Певну структурну роль відіграє також дорога від центру міста до передмістя, де мешкають Огре. Такий поділ на просторово обмежені картини характерний саме для драматичних творів. Разом із тим, оповідання Хвильового є все-таки епічним текстом, хоча й драматизованим. Тому й авторська розбивка на частини та їхня рубрикація в “Лілюлі” швидше пов’язані з ідейними моментами, ніж з суто подієвими ходами.

“Лілюлі” складається з чотирьох частин. Перша знайомить із місцем подій, основними героями, їхніми проблемами і планами. Друга повіствує про подорож товариша Огре з Марусею трамваєм до центру міста і включає підчастину “Пупишкін і Мамочка”, яка характеризує голову місцевого Пролеткульту Пупишкіна. У третій на першому плані француженка Фур’є, якій присвячений ще й підрозділ “Мадам Фур’є”. Нарешті, остання, найбільш насичена подіями частина, де йдеться про візит Огре на тютюнову фабрику, комсомольський шабаш, виставу “Лілюлі” у Пролеткульті, новорічну вечірку, скандал, повернення родини Огре додому. Прикінцеві сторінки цієї частини мають окремі підрозділи з такими назвами: “Тульський пузатий самовар”, “Фінал”, “Епілог”.

Назви розділів не мають єдиного базового принципу: тут і прізвища окремих персонажів, і елементи сюжетної структури, і навіть деталь – вказівка на приз, вручений товаришу Пупишкіну вдячними підлеглими за “труди по організації пролеткульту й пролеткультівських ідей”. На перший погляд, особливої потреби в такому поділі не було. Однак, деякі назви, наприклад “Тульський пузатий самовар”, виконують не структуротворчу функцію, а метонімічну (в останньому випадку йдеться про колишню професію товариша Пупишкіна – трактирний служка). Головними тут стають модерністично-барокові принципи “візуальної літератури” з її орієнтацією на зорове сприйняття, і важливого значення набуває саме написання назв рубрик великими літерами. Графічний прийом виділення ключових слів дозволяє письменнику розставити відповідні смислові акценти.

Таким чином, “Лілюлі” Хвильового успішно поєднує обидві трансформаційні операції, характерні для інтертекстуальних контактів: використовує традиційні жанрові форми (різдвяна оповідка чи драма) і, водночас, заперечує їх, реформуючи і пристосовуючи до нових цілей і завдань. Разом із тим, така синтетична жанрова модель виявляється максимально “відкритою” для включення в естетичну систему модерністичних відносин з її неоміфологічними, гротесковими, символічними, пародійними, “театралізованими” елементами. Усі вони тією чи іншою мірою присутні в тексті Хвильового.

“Білі ворони”, “білі лебеді” і “трохи інтелігенти”

Зацікавленість долею і роллю інтелігенції у пореволюційні роки в оповіданні Хвильового є самоочевидною, на що звернула увагу критика 20-х років, потрактувавши “Лілюлі” як розвінчання інтелігентського скімлення, нездатності зрозуміти пролетаріат і його високу мету [20].

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Болючі роздуми над долею інтелігенції в післяреволюційних обставинах були дуже важливими для Хвильового, але така трактовка здається нам непереконливою. Ті висновки, до яких письменник приходить, аж ніяк не вкладаються в жорстку схему, запропоновану сучасними Хвильовому критиками. Оповідання значно глибше занурюється в проблему екзистенційної самотності людини у світі, що виявляється їй чужим і ворожим. Трагічне світовідчуття такої людини неминуче стає причиною масштабної духовної кризи особистості, її приреченості. Саме цей аспект духовного глухого кута, в якому опиняється людина в результаті зіткнення із не тільки байдужим, але й ворожим їй світом, найбільше цікавить Хвильового. Пошук виходу із ситуації, що склалася, намагання пристосуватися до обставин може призвести людину до мімікрії, до втечі в ілюзорну, вигадану дійсність. Але трагічний результат, зрештою, невідворотний.

"Товариш Огре", персонаж оповідання "Лілюлі", значною мірою і є жертвою подібної мімікрії. Він живе одночасно у двох світах: у тій самій "газетній сучасності", офіційному житті ("прекрасній газетній сучасності", "як запах на клумбі: тютюн") і реальному, неофіційному, жорстокому й безжальному світі духовних потвор, карикатурному й алогічному.

Огре – "татарського, казанського роду". Ця деталь (татарське походження) окрім метатекстуальних алюзій руху, кочового життя, "неприкаяності", які вона здатна викликати в читацькій свідомості, дає також можливість авторові використати "непрозоре" для більшості читачів, але зрозуміле для тих, "кому треба", мусульманське ім'я Ізмаїл, що означає "Бог чує". Отож, газетяр Огре, якому від запитання "ви безпартійний?" стає "холодно, як зима, і непривітливо, мов осінь", з його муками і надіями, з його гарячковим очікуванням Нового року ("чи не прийде щось інше?") – це той, кого "чує", чи точніше, "чув Бог". Адже новий постреволюційний світ, що з ним сам на сам залишився Огре, це якраз той світ "без Бога", який вимагає від людини постійного напруження і щоденної боротьби за існування. Результати цієї боротьби, про які з ледь помітною іронією говорить оповідач, мізерні: сіре, буденне, осоружне журналістське заробітчанство.

Важливим моментом, що зумовлює розгортання соціально-історичного коду, є повідомлення про "філософські непорозуміння" у героя з "капебеу" і "механічне" вибуття з неї. Оповідач актуалізує паралель із партійною чисткою, звістку про яку приносить Маруся, і ще раз підкреслює несталість, хисткість позиції персонажа, його роздвоєність і вимушене пристосуванство (важлива деталь: протягом усього оповідання в тексті фігурує лише словосполучення "товариш Огре", що є знаком приналежності до певного кола обраних. Але це саме той випадок, коли форма не відповідає суті).

Саме з Огре пов'язується вже згадуваний архетипічний мотив подорожі, дороги. Але мандрівка товариша Огре передноворічним містом відбувається в комуністичній Україні 20-х років XX століття [II: 72–73, 74]. Фантасмагорична вулиця "зимової весни" (стиль Уесесер!), "на всім протязі" якої стоять "ватажки революції", – реалії нового життя. Але Огре, а за ним і читач сприймають її як картину ірреальну, метафізичну. Тому вожді революції, що "загатили всю вулицю з наказу виконкому", – це лише ілюзія-Лілюлі, обман, який намагається перелицювати жорстоку і брудну дійсність у "загоризонтне життя". Від неї хочеться "провалитись у безодню, захлинутись, умерти". Натяк на те, що якби революцію не "забалакали", і "ватажки" були справжніми, живими, й прийшли на вулиці міста самі, а не з наказу виконкому, все було б по-іншому, "як треба", – лише реверанс у бік прекрасної, але, як виявляється, нездійсненної мрії.

Наступна зупинка товариша Огре в його подорожі – тютюнова фабрика, на яку він прийшов "по хроніку". У цій пародійній сцені, як і багатьох інших в оповіданні, відчутний прихований трагізм, контекстуальні нюанси. Екзальтована, в чомусь схожа на Марусю, "жіночий організатор" товаришка Шмідт, яку герой "часто бачив у парткомі", "безмежно рада й рожево-схвильована", горда з того, як вдалося підготуватися до зустрічі Нового року. Саме прізвище героїні виконує подвійну функцію: німецьке за своїм походженням, воно інтернаціоналізує події, натякаючи на "світовий масштаб революції", і конотує алюзії, пов'язані з лейтенантом Шмідтом, однією з культових особистостей 20-х років, символом революційності.

Між тим, новорічні урочистості на тютюновій фабриці зводяться до цілком тривіальних речей: танців і буфету, а "художнє оформлення" свята полягає у двох рекламних пірамідках з назвами власної продукції: "Папіроси тов. Петровскій" і "Осінні скрипки". Проте радісно-збудженому "жіночому організаторові" усе це здається межею досконалості, і таку ілюзію змушений підтримувати Огре, підігруючи самозакоханій товаришці Шмідт, погодившись, що організувати таке свято могли "тільки ми".

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Оце “тільки ми” набуває особливої ваги і значення в тексті, оскільки покликане вибудувати асоціативний ланцюжок, який приводить до демонстрації унікальності постреволюційної дійсності і заманіфестованого “Інтернаціоналом” маніакального прагнення переробити все і вся, зруйнувати усталений і звичний “їхній” світ, збудувавши натомість світ “наш” і “новий”. Одночасно це і модель буття, де людська індивідуальність розчиняється в “ми”. Тенденція до художнього осмислення “ми” як соціальної категорії була типовою для літератури 20-х років. Згадаймо однойменний роман Є. Замятіна, написаний 1920 року, – художню пародію на утопію, пропаговану теоретиками й ідеологами Пролеткульту. Така утопія передбачала глобальну перебудову світу, включно з машинізацією окремої індивідуальності, перетворенням її на безособову одиницю А, В, С або 325, як писав один із таких теоретиків О. Гастєв. Роман “Ми” Є. Замятіна на момент появи “Лілюлі” був невідомий Хвильовому (твір російського письменника вийшов вперше англійською мовою 1924 року, а російською лише 1952 року за кордоном), тому можна говорити про цілком самостійне осмислення цього мотиву українським прозаїком. Але збіг цей дуже симптоматичний: небезпека онтологічної й екзистенційної катастрофи, викликаної спробами реалізації абсурдних прожектів, витала в повітрі.

Хвальковито-самовпевнене й зарозуміле “тільки – ми!”, яке знову й знову виринає у свідомості Огре після розмови з товаришкою Шмідт, що так шокувала його, поступово набуває іншого, іронічно-трагічного звучання. “Тільки ми” можемо так разюче раптово змінити своє ставлення до людини в залежності від того, партійна чи безпартійна вона. Усвідомлення цього героєм є певною мірою кульмінацією його внутрішніх борсань і сподівань на зміни у Новому році. Але така надія непевна, як гадання “…на воді, з воском і як “Світлана” [II: 67]. Ця фраза, що є інтертекстуальною цитатою з В. Жуковського, неодноразово повторюється у тексті і проектується на майбутнє, обриси якого для героя туманні і не визначені.

Остаточно з’ясовується, що надії на прийдешнє марні, на новорічному вечорі у Пролеткульті, де, як уже відзначалося, зустрічаються майже всі герої оповідання. Сюди ж приходить і товариш Огре, якого запитання товаришки Шмідт остаточно деморалізувало. Важливу роль у соціально-культурному осмисленні такої деморалізації відіграють пародійні рядки пролеткультівських віршів: “Бігав пролеткультівський поет і всім декламував:

– “О, красний, прекрасний цвєт! Рабочій, рабства
больше нєт! Вперьод, вперьод! Время не ждьот.
Так, і вздихая, і вздихая, на панелі ізмизганих уліц
струїтся Первоє мая” [II: 91].

Спародійовані тут вірші (можна назвати навіть одну з евентуальних адрес пародії: “Красное евангелие” російського пролетарського поета В. Князєва) з їхнім повним набором “пролеткультівських” штампів – “червоний” колір, “робітник”, “рабство”, “вперед”, “час не жде”, “перше травня” тощо є зразком ідеологізованого графоманства. Водночас, абияк заримовані ідеологеми небезпечні для оточуючих хоча б тим, що є певною квазіестетичною паралеллю до політичного питання “ви безпартійний?” Недаремно ж в іншому місці оповідання Хвильового ці фрази (“Ви безпартійний?” і початок “червоного”вірша”) стоять поряд.

Символічність подібного зіставлення зрозуміла: сформоване інше, новітнє рабство – духовне, та й не лише духовне: безпартійність стає ознакою меншовартості, другосортності людини. Захмелілий на новорічній вечірці товариш Огре нарешті наважується вголос сказати присутнім про свої переживання. “…Товариш Огре говорив:

– Так, я трохи п’яний і скажу: сіра осінь на моїй душі… А два з половиною роки я був членом капебеу, і на всіх фронтах… а тепер боляче: знаєте – біла ворона…” [II: 94].

Та сподівання Огре викликати бодай якесь співчуття пролеткультівської публіки виявилися марними. У цьому товаристві його немає і не може бути у принципі, бо саме тут починають ділити людей на червоних і всіх інших. Білим, навіть воронам, місця тут справді немає. Хвильовий у цій сцені актуалізує ще один аспект тодішнього буття, на цей раз інтертекстуально пов’язаний із соціально-політичними текстами, відсилаючи читача до праць “класиків марксизму-ленінізму”, а значить, до ідеології “глобального перевороту”. Звичайно, відсилання це пародійне: набір не зв’язаних між собою теоретико-ідеологічних штампів, укладених в уста пародійної ж фігури, “товариша Пупишкіна”, який і відповідає на “крик душі” товариша Огре: “– Совершенно правільно! Це закон матеріялістичної діялектики. Битіє опредєляєт сознаніє. Іде на зміну пролетаріят” [II: 94]. Ідея другосортності “попутників”, як тоді називали всіх представників безпартійної інтелігенції, їхньої меншовартості в умовах постреволюційного більшовицького суспільства тут виражена абсолютно чітко, причому з посиланням на авторитети. Товариш Огре

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

не в змозі цим авторитетам протистояти, йому залишається прийняти це як даність, і тому "товариш Огре мовчки слухав товариша Пупишкіна".

Таким чином, приниження героя освячується ніби об'єктивними законами розвитку суспільства, воно детерміноване незалежними від окремої особистості силами. Але насправді – це один із варіантів фаталістичного світобачення, пасивого сприйняття дійсності. Трагічність фігури товариша Огре – у його буттєвій приреченості і духовній самотності. Ця екзистенційна у своїй основі проблема набуває в тексті Хвильового особливо болючого звучання: адже сучасність, попри всі запевнення її адептів, лише загострила онтологічний конфлікт між "я" і "ми", нівелюючи особистість і, зрештою, стаючи причиною її морального і фізичного знищення.

Такий же мотив приреченості людини в умовах спотвореного й ворожого їй світу розвивається у двох дуже близьких один до одного жіночих образах: дружини товариша Огре Льолі і француженки мадам Фур'є. Саме з "жінкою товариша Огре" пов'язані прямі інтертекстуальні перегуки з п'єсою Р. Роллана. Насамперед, її ім'я, Льоля, є лише певною фонетичною модифікацією імені Лілюлі, відповідним чином наближеного до сприйняття українським читачем його "як свого", зрозумілого, близького. По-друге, її зовнішність є прямою аналогією до зовнішності героїні Р. Роллана: "Льоля з волоссям різдвяних (знову Різдво ! – Ю.Б.) ляльок і з тендітним біло-рожевим обличчям. Обличчя нагадує серпанкову фату – під вінець" [II: 66]. У п'єсі ж – Лілюлі маленька, тоненька, білява, у неї великі блакитні очі, вона одягнута в сукню фантезі в дусі Ботічеллі, сіро-блакитного кольору. По-третє, Льоля ставить у пролеткульті пародію на "Лілюлі". Ну, і нарешті, Льоля, як і Лілюлі, теж символ ілюзії й ілюзороності, "несправжності", бо живе в якомусь мерехтливому, нетутешньому світі з роялем і туалетним столиком, заставленим туалетними приборами, парфумами й художніми фігурками.

Проте, на відміну від Лілюлі, яка навіває ілюзії іншим, сама залишаючись натомість холоднокровною і прагматичною, Льоля швидше ілюзія для самої себе. Її ілюзорність переважно психологічна, це якась внутрішня інфантильність, нездатність опиратися обставинам, "жертовність агнеця". Льоля не відірвана від дійсності, вона нею підкорена. Реальність увіходить у Льолине життя найрізноманітнішими способами: то хвилюванням і "наелектризованістю" напередодні постановки пародії на "Лілюлі" в театральній студії місцевого Пролеткульту, де вона працює; то напівголодним існуванням сім'ї ("Їдять мало. Иноді Льоля радить, жартуючи в помкомгол (помкомгол – комітет допомоги голодуючим – Ю.Б.)" [II: 69]); то пригодами з головою Пролеткульту товаришем Пупишкіним, який час від часу навідує Льолю (от і передноворічного вечора, саме тоді, коли товариш Огре вирушив збирати хроніку, товариш Пупишкін "поспішає до товаришки Огре").

Усі ці буденні клопоти, які героїня визнає за неминучість, зовні ніби не зачіпають прозоро-серпанкової Льолі, вони не лишають на ній жодного сліду. Але внутрішня напруга, ота сама "наелектризованість", відчувається в її поведінці, в розгубленості, як, врешті, і в ностальгії за минулим, що нерідко виринає з глибин її пам'яті: "Льоля слухала пісню й згадувала гімназію й товариша Огре, коли він кінчав університет і коли вони стрілись на концерті Карузо на гальорці" [II: 82].

Ціла низка метатекстуальних конотацій концентрується оповідачем у цій фразі. Гімназія і університет – ознаки рівня освіченості, приналежності до певних соціальних груп. Опера і співак Карузо, – інтелігентські зацікавлення, що свідчать про ступінь культурного розвитку людини. Гальорка – натяк на матеріальну скромність закоханих молодих людей, сповнених надій на майбутнє. Ці надії не здійснилися, і зараз замість Карузо вони змушені слухати декламації пролетарського поета і дивитися у Пролеткульті пародію на ролланівську "Лілюлі", яку самій же Льолі доводиться й ставити.

Беззахисність і нездатність до опору, які характеризують Льолю у її стосунках з дійсністю, особливим чином корелюються з рисами і якостями, а також ідеологічною позицією, що їх втілює в тексті її сусідкафранцуженка мадам Фур'є. Звернімо увагу на те, що вказівка на її прізвище і національність містить у собі комплекс додаткових значень. Це уявлення про Францію – країну, що асоціюється з такими поняттями, як Велика французька революція; центр світової культури та мистецтва; мрія і міф кожної інтелігентної людини; свобода, рівність, братерство тощо. І, найголовніше, прізвище Фур'є викликає зрозумілу аналогію з Франсуа Фур'є, одним із представників так званого "утопічного соціалізму", вчення якого було оголошене більшовиками "складовою частиною марксизму". Так що мадам Фур'є інтертекстуально органічно пов'язана з європейським соціально-культурним метатекстом.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Відповідно до жанрових законів різдвяної оповідки, мадам Фур'є відіграє роль доброї феї, покликаної допомагати героям у найвідповідальніші моменти їхнього життя. Для такої ролі француженка підходить і зовні, і за характером. Під цим кутом зору вона є антиподом Марусі-комсомолки. Утім, образ француженки в оповіданні Хвильового виконує виразно контроверсійну функцію: всі позитивні конотації, про які йшлося вище, поєднуються з песимістичним відчуттям духовної і навіть фізичної приреченості героїні. Причому така приреченість трактується як ознака морального занепаду суспільства, породженого ідеями того ж самого Франсуа Фур'є. Водночас мадам Фур'є є символом неприйнятного для нової ідеології "абстрактного гуманізму", людинолюбства взагалі, відлуння якого знаходимо в оповіданні. Відчуття "іскопаємості", як говорить сама про себе героїня, на перший погляд, є головним у зображенні француженки, яка грошима, отриманами за свої уроки, оплачувала воду, електрику майже за всіх квартирантів. "Вона всіх любить, всі для неї друзі: і нарком, і провокатор – це логіка її любови" [II: 79]. Мадам Фур'є одночасно є втіленням і утопічних мрій свого знаменитого однофамільника, і християнського людинолюбства, і компромісності та конформізму.

Важливо, що в оповіданні Хвильового мадам Фур'є має спільну рису з товаришем Огре, – несхожість на інших, винятковість: "…У мадам Фур'є була порожня кімната, і тільки стояла біла кровать, а над кроваттю на стіні білий килим із білим лебедем, який хотів улетіти" [II: 83]. Така гіперболізована концентрація білого кольору, оксюморонна у своїй основі (білий лебідь на білому тлі), підкреслює винятковість способу існування француженки і, разом із тим, натякає, якщо мати на увазі символіку кольорів у постреволюційні часи, принаймні, на "несоціалістичність" її світогляду і позиції, а також на її мрії вирватися із лабет сучасності. Згадаймо тут принагідно і слова товариша Огре про те, що він почуває себе "білою вороною" у новому суспільстві. У такий спосіб відбувається означення психологічних і життєвих реалій часу, актуалізується соціально-історичний код, уявлення про який формується під впливом метатекстуальних чинників.

Однак є в оповіданні епізод, який надає стосункам між мадам Фур'є і Льолею дещо іншого змісту. Льоля скаржиться на душевний дискомфорт, що переслідує її. І тут мадам Фур'є несподівано говорить про те, як треба поводитися, щоб вижити в нових умовах. Прикметно, що в даному разі мадам Фур'є виявляє себе, принаймні теоретично, жорстким прагматиком, а Льоля постає як втілення самоілюзії: "Француженка обняла Льолю й сказала:

– Ви, Льольо, тендітна дівчинка, яка літає, як метелик. А щоб жити, треба… як це сказати? В Бордо так кажуть: ordre de bataille. <…>

– Так. Бойовий порядок. Ordre de bataille. Инакше й ви, Льольо, будете "іскопаємоє". Я знаю, це мене так… Але я вже инакше не можу. Вам треба инакше, по-новому. Инший дух. Більшовизм. А я, Льольо, труп" [II: 83–84].

Сучасною Хвильовому критикою така теза однозначно сприймалося як визнання письменником безальтернативності вимоги, що постала перед інтелігенцією: "вписатися" в нові соціалістичні відносини. Проте, незважаючи на позірно прямолінійний заклик демонструвати "більшовицький дух", це швидше гірка констатація того ненормального стану речей, до якого призвела спроба реалізації утопічної глобальної перебудови світу. Нездатність знайти адекватну відповідь на цей екзистенційний виклик – причина духовного краху героїв-інтелігентів. Їхнє наївно-фаталістичне сподівання "на щось інше" (слова, які постійно звучать у "Лілюлі") – свідчення розгубленості і втрати людиною життєвої основи, "буттєвої стабільності". Порятунок вбачається в надії на втручання якоїсь вищої сили, що прийде і поверне звичний стан речей. Але така надія – теж ілюзія, як ілюзією були і соціалізм Франсуа Фур'є, і мрія про "загоризонтне життя", і прихід "зимової весни." Філософія песимізму як складова модерністичної художньої парадигми зумовлює тут ідеологічну семантику образів і ситуацій.

Збурений світ кардинальним чином поміняв полюси, зруйнувавши традиційні уявлення про добро і зло, справедливість і несправедливість, красиве і потворне. Авторська модель такого універсуму адекватно відбивала ці явища. Як і в багатьох інших творах Хвильового, в "Лілюлі" його рефлексії щодо деструкції світового порядку знайшли свій вияв також у пародійних картинах і образах. Стосується це найперше новітніх "інженерів і владарів людських душ", "народжених революцією, плоть від плоті переможного класу". Саме вони, позбавлені будь-яких сумнівів і комплексів, мусили, за планами світової перебудови, стати опорою й рушієм культурної революції. Такою пародійною "новою інтелігенцією" є в оповіданні товариш Пупишкін і його зступник Мамочка. Останній, щоправда, запам'ятовується лише двома, але дуже колоритними ознаками: постійним перебуванням "під шафе" і щасливим соціальним походженням, яке в нього

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

не менш показове, ніж у колишнього трактирного служки Пупишкіна. Мамочка, заступник голови Пролеткульту, – “з колишніх швейцарів”.

Отож, на першому місці серед репрезентантів “керівних бійців культурної революції” опиняється товариш Пупишкін. Саме прізвище Пупишкін, окрім зрозумілого лексичного комізму, натякає й на російське походження голови Пролеткульту (явище, до речі, типове для так званого “українського Пролеткульту”). Цю ж функцію, разом з іншими, несе й попередня згадка про колишню діяльність товариша Пупишкіна в якості служки (“полового”) саме в тульському трактирі. Так підтримується думка про неукраїнськість Пролеткультів, їхню неорганічність, штучну привнесеність в Україну. (Доречним буде нагадати, що якраз антиукраїнська спрямованість організації була причиною того, що з нею порвали і Василь Еллан, і В. Сосюра, які свого часу входили до Пролеткульту).

Характеризуючи Пупишкіна, Хвильовий іронічним протиставленням (“не просто голова: письменник”) наголошує на специфічності як керівників “пролетарської” культури, так і самої цієї культури, якою взялися “керувати” люди, далекі від неї взагалі. Але Пупишкін не такий, продовжує іронізувати оповідач, він не просто зробив характерний для революційних часів кар’єрний ривок із трактирних служок у культурну номенклатуру (це якраз не дивина!), а й цілком заслужено здобув цю посаду, бо є ще й творчою особистістю, письменником. І, нарешті, зразок творчості товариша Пупишкіна: пародійна “цитата” про Петра, самовар, завод і прокламації, яка ілюструє сюжетні й стилістичні штампи писань “пролетарських письмоводителів”. Окрім того, тут у черговий раз обігрується трактирне минуле голови Пролеткульту: самовар і подавання чаю – улюблені “теми” цього “письменника”.

У цілому ж Хвильовий актуалізує в читацькій свідомості культурно- політичні реалії “нового” життя: зміщення уявлень про справжню і квазікультуру, дивовижні, навіть анекдотичні кар’єри, вихід на авансцену пройдисвітів, які скористалися відповідною політичною кон’юнктурою, графоманство невігласів (ці ж процеси художньо переконливо відбиті й М. Кулішем у написаній 1926 року сатиричній комедії “Хулій Хурина”). Трагедія суспільства в тому, що товариші Пупишкіни швидко звикли до привілейованого становища, перетворились на бюрократів від культури, новітніх вершителів доль, заявляючи, що вони “щиро стоять на посту”. Останнє – беззаперечна вказівка на відомий московський журнал “На посту” (1923-1925), пов’язаний спочатку з ВАПП (Всеросійською асоціацією пролетарських письменників), а потім із МАПП (Московською асоціацією пролетарських письменників). Журнал відзначався особливими нападками на письменників-попутників та вульгарно-соціологічною критикою літературних явищ і слугував взірцем для аналогічним чином налаштованих українських критиків. Вихід на такий метатекстуальний рівень привертав увагу до конкретних соціально-культурних проблеми і обставин часу.

Письменник показує пустопорожність і нікчемність пролеткультівського керівництва, часто вдаючись до гротескових форм і шаржування. Тульський самовар, який дарують “від публіки” Пупишкіну, – не лише знак підлабузництва до голови Пролеткульту з боку підлеглих, але й ще одне нагадування про походження героя, його суть. Яких би керівних висот не досягав товариш Пупишкін, єство трактирного полового залишається незмінним, і самовар для нього найкращий, найприємніший, найприродніший подарунок. Окрім того, самовар – це й улюблений образ Пупишкіна-письменника (“Галя внесла самовар…”), хоч у 20-ті роки вважали цей предмет побуту за символ міщанства, загрозу якого для соціалізму сам Хвильовий неодноразово підкреслював. Алюзії, як і інші інтертекстуальні зв’язки, тут служать засобом формування певного кола уявлень про соціально-психологічний портрет персонажа.

Промовистою є сцена останньої бесіди голови Пролеткульту з товаришем Огре. Товариш Пупишкін відмежовує себе від сумнівних із погляду класової диференціації суб’єктів типу Огре і робить це у вбивчий для самохарактеристики спосіб: “Ну, а як і мені правду сказати, то і я трохи інтелігент. Правда, не той, так би мовити…” [II: 94]. Тут не лише констатація неповноцінності рівня інтелігентності новітніх “діячів культури”, що само по собі зрозуміло, але й авторське протиставлення старої і нової систем цінностей. Іронічність описаного не залишає сумнівів у тому, якій із названих систем письменник віддає перевагу.

Пародія і гротеск як складові модерністичної естетичної системи дали можливість показати сумну картину швидкої деградації суспільства, що відмовилося від засадничих моральних констант. Проблема “несправжності” людини, “невідповідності” її своїй внутрішній суті, що яскраво демонструють недавні трактирні служки і швейцари, які тепер “керують” культурою, постає в “Лілюлі” з усією екзистенційною гостротою. За цих умов не своєю справою займаються і

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Огре, і Льоля, і мадам Фур'є. Вони також "здаються, а не є", бо змушені одягати маски, мімікруючи і прилаштовуючись до обставин. Втрата людиною власної "сродності", що веде до внутрішнього розбалансування і моральної деградації особистості, – одна з ознак "ненормальності" постреволюційного світу, модель якого створив Хвильовий.

Художник та істина: життя без ілюзій

При всій значущості вже згадуваних ознак та особливостей оповідання Хвильового "Лілюлі", є в ньому цілий комплекс ідеологічних і психологічних мотивів, які можуть вважатися головними, бо пов'язані з центральним, на наш погляд, героєм "Лілюлі", Альошею.

Альоша – брат Льолі і живе разом з родиною Огре. Він горбань, "некрасивий карлик, євнух" з очима, що нагадують "…Голготу, коли йшов легендарний Христос на Голготу" [I: 68]. Уже ці, перші рядки, присвячені героєві, засвідчують кілька контекстуальних перегуків. Ім'я персонажа прямо асоціюється з героєм роману Ф. Достоєвського "Брати Карамазови". Цей зв'язок конотативно підсилюється вказівкою на очі, які нагадують очі страдника-Христа. Окрім того, каліцтво героя, горб, дозволяє протягти ланцюжок до Квазімодо із "Собору Паризької Богоматері" В. Гюго, тим більше, що в оповіданні Хвильового трохи пізніше згадується "…французький роман, здається, Гюго" [II: 84], що лежить на тумбочці у мадам Фур'є. Обидва персонажі світової літератури створюють відповідне гуманістичне емоційне поле і традиційно сприймаються позитивно.

Таким чином, перші згадки про Альошу в оповіданні Хвильового завдяки своїй інтертекстуальній наповненості починають формувати у свідомості читача образ щирого, доброго й благородного (Квазімодо, Альоша Карамазов) потворного каліки (Квазімодо), що невимовно страждає від свого каліцтва (очі мученика). Разом із тим, він готовий цю муку прийняти, сподіваючись у такий спосіб урятувати світ, що потопає у гріху (Христос, який іде на Голгофу). Усе це одразу ж надає образові додаткових ознак і характеристик, онтологічних і сакральних у тому числі.

Альоша наділений творчим даром, хоча й змушений допомагати родині тим, що переписує для Льолі "героїчні" п'єси. Поступово стає зрозумілим, що горбань Альоша пов'язується Хвильовим також і з героєм ролланівської п'єси "Лілюлі", горбаньом Полішенелем. "Некрасивий, але чесний" Полішенель, як уже зазначалося, виконує у структурі твору французького письменника дуже важливу функцію: він, брат Істини, прозирає у суть речей. Так і "некрасивий" Альоша в оповіданні Хвильового здатен бачити й чути те, чого не дано іншим. Це йому належить відкриття, що паровик, коли вилітає у степ, кричить "капебеу". Вражений Огре підтверджує: "Я теж думав про це, але я не найшов образу. Ти, Альошо, художник" [II: 68].

Так у тексті з'являється мотив творчості, художнього проникнення у буття, особливого ракурсу його бачення, властивого тільки митцям, і, водночас, певної ілюзійності, фантазійності. Проблема поєднання ілюзії і правди в мистецтві і буде розвиватися надалі в тексті Хвильового. З особою Альоші пов'язує письменник думки про долю художника та про роль, місце, значення літератури та мистецтва в суспільстві, про взаємодію митця з владою. Останню не влаштовують довільні фантазії, вона прагне скерувати їх у потрібне їй річище. Саме тому "редактор у золотих окулярах" "не приймає" поеми "Лілюлі" з її австралійським золотом, Індійським океаном і Південним полюсом. Проте натомість аморальний світ таких редакторів вимагає від поета аж ніяк не правди, а тієї ж фантазії, казки, "гімну весняному шумові" в дусі вже згадуваних віршів пролетарських поетів. Для цього художник повинен "думати про життя, що воно обов'язково прекрасне, про тайфун, якого ніколи не бачив". Ідеться, отже, знову про ілюзію, про ту ж саму "Лілюлі", що цього разу цілком би вдовольнила "редактора в золотих окулярах". Абсурдність обов'язкової прекрасності, фантазій про ніколи не бачене нічим не краща від австралійського золота і Південного полюса, але вона дає можливість текти "золотим рікам" біля поетового серця. Фатальні перспективи розвитку мистецтва, самовпевнено визначені ще ленінською статтею "Партійна організація і партійна література", постають тут із усією очевидністю.

Важливу роль в осмисленні філософії проблем, що стоять перед мистецтвом і культурою нового часу, відіграє виділена графічно частина тексту: "…життя – безмежна кармазинова ріка, і протікає вона по віках невідомо відкіля й невідомо куди" [II: 81]. Тут уперше на повний голос звучить екзистенційна теза про безглуздість життя, яке не має визначеної мети. Оповідачеві тези врешті переходять у внутрішній монолог Альоші, домінантним мотивом якого є гудок потяга у степу. А це, у свою чергу, викликає асоціацію з попередніми образами, що вже виникали у

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

свідомості Альоші-художника і відомі читачеві ("ка-пе-бе-у"). Так накреслюється паралель між фальшивою примарністю думок про "обов'язково прекрасне життя" й ілюзіями героя-митця. Пародійність подібних ілюзій лише підкреслює їхню справжню суть.

І, нарешті, маємо останню спробу визначити роль і місце митця і мистецтва в системі відносин змодельованого світу у фіналі оповідання. Це підсумок-розв'язка твору (повернення родини Огре додому після скандалу з Альошею на зустрічі Нового року в Пролеткульті). Знову повторюється відома вже читачеві думка про життя, що "протікає невідомо відкіля й невідомо куди", й модерністичне сприйняття світу як позбавленого внутрішньої логіки, ірраціонального й безсистемного набуває тут остаточної завершеності. Намагання протистояти абсурдності ворожого, роздробленого й хаотичного світу в координатах звичних буттєвих реалій апріорі приречене на невдачу. Але герой робить спробу знайти вихід із трагічної для себе ситуації екзистенційної пастки. Такий вихід міг би виявитися у чесності перед самим собою і відмові від ілюзій як власних, так і нав'язаних суспільством (владою). Проте результатом подібного вибору може бути тільки смерть. Зрештою, Альоша вибирає цей шлях. Саме тому поряд із пародійно-іронічними елементами в "Лілюлі" дедалі помітнішими стають трагедійні складники.

Останній діалог між Альошею та Огре під час повернення додому відіграє в інтерпретаційному полі тексту Хвильового особливу роль. Огре запитує Альошу: "– Скажи, Альошо: ти не знаєш, в чому полягає краса й радість земної муки?" [II:98]. І одержавши від "некрасивого карлика" негативну відповідь, розгублено продовжує: "– А я гадав, що ти знаєш, бо ти, Альошо, художник" [II:98].

Зніченість Огре читачеві зрозуміла: протягом майже всього оповідання йшлося про Альошин особливий дар провидця-митця, здатного внутрішнім зором проникати в "загоризонтні далі", пізнаючи справжню суть речей. Щоправда, конкретних відповідей Альоша ніколи не давав, але показово, що всі подібні розмірковування завершувалися тим, що горбань "сміявся тихо й щиро й дивився Голготою, коли вели легендарного Христа на Голготу".

Тому алогічно-оксюморонне на перший погляд запитання – "в чому полягає краса й радість земної муки" – не є випадковим, воно органічне інтертекстуальне продовження християнських мотивів, наявних у творові Хвильового. Йдеться, отже, про Христові земні муки заради спасіння людства. Їхня радість у тому, що вони відкривали шлях у майбутнє безсмертя, "життя вічне". Осягнення цієї краси й мусить бути доступне художнику через рецепцію "земної муки" людей, їхніх особистих страждань і їхнього особистого горя, тим більше, якщо таким горем і стражданням переповнена власна душа митця, як-от у випадку з Альошею. Здатність художника бачити те, що приховане від інших, не лише щасливий дар, але й тяжкий хрест, який може забрати всі душевні й фізичні сили людини. І тому особливо значущою стає репліка Альоші в діалозі з Огре: "…нудно мені, Ізмайле, і скоро я умру" [II:97]. Нудьга як ознака екзистенційної кризи, в якій опиняється людина, стає тут маркером трагічного вибору, що його здійснює герой.

Відповідь Альоші на запитання Огре засвідчує розгубленість митця перед жорстокістю й абсурдністю світу. Для того щоб визнати це, Альоші й доводиться пройти свій шлях на Голгофу. Це ще одне розвінчання міфу про всесильність художника, постмодерністська деструкція уявлення про митця, рівного Богу. Відмова від цієї ілюзії, екзистенційна "чесність з самим собою" є причиною душевної катастрофи й неминучої майбутньої смерті героя. Але це єдиний спосіб зберегти внутрішню цілісність особистості, яка лише ціною власної загибелі може протистояти ворожій дійсності.

Важливе значення для інтерпретації образу Альоші має його особистісний статус у системі дійових осіб і семантичних пріоритетів оповідання. Альоша, як і майже всі інші персонажі цього тексту Хвильового, – маргінал. Але якщо мадам Фур'є, Огре, Льоля є соціальними маргіналами, викинутими на узбіччя життя в результаті його глобальної суспільної трансформації, то Альоша ще й психо-фізичний аутсайдер. Тому трагедія "некрасивого карлика" актуалізується у двох планах, стаючи від того особливо болюче-емоційною і закономірно фатальною.

Полем, на якому герой піддається особистісним випробуванням, Хвильовий обирає еротику. Еротичні мотиви в "Лілюлі" є важливим елементом сюжетної структури оповідання, як-от, наприклад, натяк на адюльтерний зв'язок Льолі і товариша Пупишкіна. Проте семантично визначальними вони є для розуміння образу Альоші.

Спочатку читач дізнається про каліцтво Альоші, бо "некрасивий карлик" і горбань хворий, судячи з опису його зовнішності, на євнухоїдизм. Здавалося б, уже одне це ставить героя поза всякою сексуальністю й еротизмом. Але Хвильовий обирає інший шлях, наголошуючи на внутрішньому конфлікті, який переживає Альоша, його стражданні і душевному болі. Глибина й

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

трагізм цього конфлікту загрожують призвести до непередбачуваних наслідків, що, зрештою, і відбувається.

“Еротизація” цього образу здійснюється поступово, досягаючи кульмінації у фіналі оповідання, коли його герої збираються у Пролеткульті для зустрічі Нового року за “стилем Уесесер”. “Некрасивий карлик” спочатку ніби перебуває у своєму звичному стані, страждає від своєї неповноцінності, його мученицькі очі сповнені суму, це ще очі Христа, але, разом із тим, у них з’являються і раптові зблиски зла, він із сумом і водночас хіттю дивиться на красивих дівчат. У подальшому ситуація лише нагнітається, зникають усілякі паралелі з Ісусом, залишаються лише людські, особисті страждання. Карлик переповнений болем і ненавистю до жінок за своє каліцтво, на красивих дівчат він дивиться уже не тоскно, як перед цим, а “злісно й спорзно”. Еротичні символи, що ввижаються Альоші: перепелиний бій, пахуча вечірня трава, остаточно довершують справу. Злоба, біль і відчай від усвідомлення своєї неповноцінності і кричущої несправедливості життя виливаються в знущання над “некрасивою жінкою”, що підійшла до Альоші і “яка хотіла кохати”, – він плює їй в обличчя. Жах у тому, що принизив “некрасивий карлик” таку ж нещасну і стражденну людину, як і він сам: “некрасива жінка” відійшла від нього мовчки, “покірно, як на Голготу”. Мотив безвинного Христового страждання виникає тут ще раз, екстраполюючись уже на інший образ.

Вчинок Альоші занурює читача в глибини людської підсвідомості, де сплітаються у тугий клубок біле й чорне, високі поривання й ниці бажання. Карлик мститься світові за, як йому здається, несправедливість, за своє каліцтво. Відчуження героя від світу породжує неможливість адекватної комунікації з “іншими”, усі вони сприймаються як вороги. Людина стає екзистенційно самотньою, а світ позбавленим сенсу і ворожим людській індивідуальності. Водночас спонукальною причиною дій Альоші є остаточна втрата ним ілюзії, усвідомлення жорстокості й безжальності буття. Його сподівання на можливість якогось примарного щастя, яке персоніфікують “красиві дівчата”, виявляються нездійсненними, доля пропонує йому лише його власну копію, таку ж маргіналку, як і він.

Отже, вирватися за межі зачарованого кола, окресленого ворожим людині фатумом, неможливо. Ця трагічна істина, що відкрилася перед Альошею, стає семантичним пуантом першої розв’язки оповідання. Прикметно, що подібні екзистенційні мотиви жорстокості безжального до людини світу загалом характерні для художньої парадигми модерної літератури XX століття. Наприклад, новела російського письменника І. Буніна “Роман горбаня”, що з’явилася трохи пізніше (1930), відтворює аналогічну ситуацію: сповнений романтичних надій горбань, запрошений на побачення анонімним листом, зустрічає на призначеному місці таку ж горбату дівчину, як і сам.

Але випадок із “некрасивою жінкою” лише перша, неусвідомлювана іншими героями, бо “цього ніхто не бачив”, хоча й важлива для читача розв’язка. Хвильовий прагне ще й розв’язки “публічної”, суспільної. Плювок має бути не лише в душу нещасної жінки, а й у самовдоволене обличчя “нового”, але такого ж байдужого до людської індивідуальності суспільства. Зробити це можна лише в один спосіб: сказати, нарешті, правду: “…Некрасивий карлик сказав голосно – і всі стихли:

– От що: хочу новину сказати… Знаєте, як гудить паровик, коли вилітає в далекий степ?..

Ви думаєте так: гу-у-у?..

Льоля сказала:

– Ну да… Він чудово придумав. Скажи, Альошо!..

Всі причаїлись, слухали.

…Тоді некрасивий карлик голосно й схвильовано сказав:

– Коли паровик вилітає в далекий степ, коли він пролетить зелений семафор, тоді він назад кричить так: в п… -у -у!

Альоша так чітко протягнув на “у” площадне слово, що майже всі підскочили” [II: 96].

Вигук не зовсім тверезого Альоші (проте ця нетверезість знімається фразою “…що в п’яного на язиці, то в тверезого на думці…” [II: 93], яка зустрічається кількома реченнями перед цим) – голос істини і правди, голос протесту проти приниження і насильства, нехай і втілений у таку екстравагантну форму. В Альошиних словах не лише вульгарність і непристойність, у них звучить також ідея волі, прагнення вирватися з-під пресу насильства і пригнічення – туди, у степ, який і виступає символом свободи. Непристойність же адресована тим, хто залишається тут, де “бруд і грязь”: адже паровик, вириваючись у вільний степ, кричить саме “назад”. Проте “втеча на волю” для героїв теж неможлива: світ і система не дозволять нікому втекти. Тому вихід для них

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

залишається тут тільки один: смерть – або фізична, або духовна. Таким чином, відмова від ілюзії, віднайдення істини, до чого прагне Альоша, має, загалом-то, катастрофічні для особистості наслідки.

Горбань і "некрасивий карлик" Альоша, що страждає від несправедливостей природи і світу й намагається хоч якось протистояти їм, змушений визнати свою поразку в цій боротьбі, відкрито говорячи про смерть. Конформіст Огре ще сподівається на щось, намагаючись напитися "живої води" з героїчних п'єс, які переписує Альоша (саме так можна тлумачити прикінцевий епізод оповідання з "водою для товариша Огре"). Але трагедія в тому, що це неминуче призведе до мімікрії і, врешті, до духовної смерті.

Маргінали з оповідання "Лілюлі" зі своєю онтологічною приреченістю і філософією катастрофізму органічно "вписуються" у створену Хвильовим модерністичну модель абсурдного універсуму. Художній світ цього твору будується за законами складних асоціативних переходів, інтертекстуальних посилань, гри з читачем, пародійності, поєднання імпресіоністичної фрагментарності й експресіоністичних засобів виражальності. Усі ці елементи цементуються розгалуженою за принципом різоми мотивною організацією тексту. Така скомплікована формально-мотивна структура "Лілюлі" дійсно була складною для не надто освіченого читача 20-х років. Твір явно випереджав свій час.

"Повість про санаторійну зону": до питання про розпад особистості

Загальна концепція твору: інтерпретаційні варіанти

Найбільшим за обсягом текстом Хвильового, що увійшов до другого тому "Творів", була "Повість про санаторійну зону". Вона своєрідне продовження "Я (Романтики)", а головний герой повісті, "анарх", як і Сайгор із "Пуделя", є тим же "я", тільки в нових, постреволюційних умовах. Готуючи другий том "Творів", Хвильовий трохи переробив текст: змінив назву на "Повість про санаторійну зону" (у першодрукові –"Санаторійна зона"), дещо скоротив, зробив окремі стилістичні правки, візуально "полегшив" повість (ліквідував "виноски", перенісши їх в основний текст) тощо.

Повість розпочинається своєрідним подвійним чи навіть потрійним зачином, один із складових елементів якого, своєю чергою, повторюється знову в кінці твору, формуючи так звану композиційну рамку. Її лейтмотивом стає інтимізоване відчуття "осіннього суму", тихого згасання: "…і стоїть той тихий осінній сум, що буває на одинокому ставку, коли не листя, а золотий дощ злітає з печальної білоногої берези, коли глибокою пустелею відходить голубе небо в невідомий дальній димок" [II:100]. Мотив цей – характерний інваріант у Хвильового. У "Повісті про санаторійну зону" він маніфестується у різних формах, створюючи відповідний емоційний настрій. Безперечний його зв'язок із психолого-ідеологічними проблемами, що їх переживають як герої письменника, так і він сам. Відчуття "осені серед весни", яке виразно панує тут, стає реакцією особистості на ті кардинальні трансформаційні процеси, що відбувалися в суспільстві, поставленому революцією дибки.

Водночас художнє втілення такого настрою виходить далеко за межі виключно соціо-політичного контексту, набуваючи ознак буттєвих, філософсько-узагальнених. Структурні особливості наведеного елемента повісті доводять це. Лейтмотивний фрагмент тексту Хвильового, який можна було б назвати "осінньою лірикою", вибудовує чітку ієрархію семантико-емоційних рівнів: конкретний, "земний" образ берези біля одинокого ставка, далі – відкритий простір голубого неба, що переходить у "далекий димок", отже – у безкінечність. Емоційно-філософська навантаженість цього уривка полягає в передачі складної гами інтелектуально-психологічних переживань, від суму (чи "грусті", як любив говорити Хвильовий) з приводу обмеженості людського існування до відчуття безкінечності, або вічності світу як такого. Саме такий, до деякої міри суперечливий ліричний настрій формалізований уже на початку твору. Він бере текст у композиційне кільце, і є основою семантичної сутності усієї "Повісті про санаторійну зону".

Друга частина вступу переводить тональність оповіді у зовсім інше змістово-стилістичне русло. На передній план виходить бароково-модерністичне "оголення прийому", гра з читачем. "Запис із щоденника хворої", який подається тут, вмикає механізм "мерехтіння" сенсів: спочатку заявляється про те, що санаторійна зона могла б бути прекрасним матеріалом для повісті, подається перелік дійових осіб, справді, ніби якихось персонажів театру маріонеток. Проте тут же

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

все це заперечується і стверджується, що перед читачем “розклад певної групи суспільства”. При цьому одразу ж зазначається, що “автор” не несе за це відповідальності. Уже самою цією “непослідовністю”, яка вимагає від реципієнта зміни протягом кількох речень тексту одних читацьких настанов на зовсім протилежні, підкреслюється своєрідна “несерйозність” описуваного, читачеві нав’язується думка про “ігровий” характер того, що зображується в повісті.

Така гра, семантичне подвоєння художнього світу вже у вступній частині “Повісті про санаторійну зону” (умовне – справжнє, театр – реальне життя) свідчить про свідоме прагнення заплутати читача і, можливо, уникнути евентуальних звинувачень і підозр з боку цензури і влади взагалі. Письменник цілеспрямовано оминає однозначність і чіткість, починаючи з того, що не одразу стає ясно, хто є “автором” повісті: адже спочатку говориться про хвору, яка пише щоденник, і водночас стверджує, що “…наша санаторійна зона могла б бути <…> матеріалом для повісті” [II:100]. Остаточно прояснюється, що письменник таки сховався за маску психічно хворої лише у фіналі твору.

Таким чином, гра, певна двоїстість відчувається з перших рядків тексту. Не ясно, що перед нами: щоденник чи / і повість? А зона – це поле для гри фантазії (фантомів, чи напівфантомів, як Карно, один із персонажів повісті), умовних масок (підкреслено, наприклад, що Майя, інша важлива героїня твору, – “теж псевдонім, як і “анарх”) чи матеріал для цілком серйозної моделі суспільства? Не випадково, отже, що й основний текст також починає “двоїтися”, а розібратися у тому, що є плодом фантазії психічно (переважно) хворих людей, включно з невротичною авторкою щоденника, а що могло б відбуватися в українському санаторії початку 20-х років насправді, виявляється для читача не тільки складним, але й практично неможливим.

Головний принцип, якого тут дотримується письменник, це модерністична, насамперед, експресіоністична перетрансформація дійсності. Усі персонажі змінені порівняно з “оригіналами” як умовні, але виразні (із загостреною суттю) образи, а оповідач (-ка) розкриває перед нами процес творення (написання) повісті. Цей характерний для літератури XX століття прийом одночасного розвитку сюжету й показу самого його творення (використаний пізніше, наприклад, багатьма представниками так званої “лівої прози”) окрім модерністичної “гри з читачем” виконував у Хвильового, здається, й іншу роль.

“Повість про санаторійну зону” являє спробу митця осягнути свій внутрішній світ. Тут маємо матеріалізацію власного душевного стану, здійснену в спектаклі “театру маріонеток”, на який письменник дивиться ніби збоку. Це єдино можливий для справжнього художника спосіб розібратися у самому собі, сублімувавши свої душевні вагання, сумніви й надії у мистецьких образах. Проблематика “зони” і її художній світ проектується на власні міфи Хвильового, не раз декларовані й обстоювані, від ідеальної “загірної комуни” до “азіатського Ренесансу”. Тому всі герої “Повісті про санаторійну зону” постають alter ego різних “я” митця, дзеркалами, чи, правильніше, системою дзеркал, в якій відбиваються позірно ніби відмінні обличчя, а насправді – одне й те саме обличчя автора. Поліфонічність такої системи дзеркал пов’язана з тим, що в самому письменникові постійно боролися pro et contra, і кожен із героїв відбиває частинку цього “за і проти”.

Те, що повість є значною мірою самоаналізом автора, і зумовлює її художній ефект. Цей присутній у підтексті мотив сповідальності узабезпечує “Повість про санаторійну зону” від дидактизму й резонерства, а також сатиричності, перетворюючи натомість на глибоко трагічний твір.

Нарешті, третя частина вступу – іронічний опис побуту зони з його нібито беззмістовністю, “крутінням пуговки” (кохання) в “диких малинниках”, преферансом тощо. Якраз у ній вперше виникає релевантний для повісті образ “сірого санаторійного будня”, що пізніше багато разів з’являтиметься у тексті. Водночас саме тут читач дізнається про появу в санаторії загадкового метранпажа Карно, як і про його таємничого приятеля, який виявиться “провінційним Мефістофелем”. Отже, інтрига і майже всі основні проблемні вузли повісті включно з проблемою “орієнтації на закордон” у цій частині вступу вже намічені, і в цьому теж полягає її функціональна роль у творі. Іронія, що переважає в описі побуту зони, разюче контрастує з “осіннім сумом” ліричної компоненти вступу. Проте саме остання притамовує іронічність, не даючи їй перерости в сатиру.

Таким чином, уже із вступної частини “Повісті про санаторійну зону” видно, що перед читачем семантично надзвичайно насичений текст, який не піддається однозначному трактуванню й потребує значних інтерпретаційних зусиль. Проте серед дослідників переважає сприйняття “Повісті про санаторійну зону” здебільшого як твору, де автор досліджує внутрішні сумніви тих,

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

хто виявився зайвим “на святі революціонерів-переможців”. Не лише анарх, але й юний Хлоня, медсестра Катря та інші дійові особи, слідом за головним героєм повісті, підкреслюють критики, є не просто зайвими, але й “шкідливими” для нового життя людьми [22:26]. Інша річ, що кожен із персонажів по-своєму розуміє цю зайвість і до різних висновків приходить. Але факт залишається фактом, твердять науковці: повість про тих, хто відчуває свою приреченість і несумісність із постреволюційною добою [4:22].

Зрозуміло, що таке трактування цього тексту правомірне. Фабульною основою твору справді є розповідь про кілька місяців життя в “санаторійній зоні” “хворих”, які є жертвами внутрішнього розладу із самими собою. Спроби вирватися з глухого кута, в якому вони опиняються, марні, і крах сподівань на духовне відродження неминучий. Беззаперечно також, що в тексті художньо досліджуються деякі суперечності кризового стану суспільства і людської свідомості, раптово зрушених революцією із звичної колії традиційних відносин і уявлень. Кожен із основних героїв повісті (анарх, Хлоня, Майя, сестра Катря) одночасно і призвідця, і жертва цієї ситуації.

Центральним персонажем повісті є анарх, який не лише втілює певну ідеологічну позицію (сповненого вагань і сумнівів революціонера-анархіста, який приєднався до більшовиків), але й тип свідомості, здатної, попри прояви душевної хвороби, до самооцінки й самозаглиблення. Якраз рефлексії і самокопання, породжені переоцінкою цінностей і неможливістю пристосуватися до обставин, є основною формою існування анарха в художньому світі твору і зовнішньою причиною його загибелі. Проте й інші герої повісті тією чи іншою мірою здатні до подібних рефлексій і у свою чергу репрезентують різні ідеологічні реакції на постреволюційні життєві виклики.

Так, Хлоня, юний поет-ідеаліст, закоханий у майбутнє всесвітнє щастя, обіцяне революцією людству, виявляється неспроможним витримати суперечність між блакитно-рожевою мрією і сірою, брудною реальністю і також гине. Дещо іншою за результатом, але ідентичною по суті є позиція медсестри Катрі. Ця “тургенєвська дівчина”, яка зачитується Геґелем, Шпенґлером, Берґсоном і Марксом, теж шукає виходу із “наших сірих санаторійних буднів”. Її спроба жити “за ідеєю” веде до розладу із дійсністю і наміру втекти від неї. Катря збирається виїхати до Сибіру: “Саме в глухій тайзі, на краю світу, вона й найде заспокоєння” [II:247].

До рефлексій, зрештою, схильна і Майя, чи не найбільш аморальний і зловісний персонаж повісті. Таємний агент чека, дівчина знаходить садистську насолоду у вистежуванні, провокуванні й доведенні до розстрілу закоханих у неї “ворогів”. Вона – породження революції та ідеології насильства. На відміну від анарха, Хлоні чи Катрі, чиї самозаглиблення спрямовані на пошуки іншого, “кращого” буття і є наслідком невдоволення існуючим станом речей, Майя шукає самовиправдання у своєму минулому.

Отже, погляд на “Повість про санаторійну зону” як на художнє відбиття постреволюційних проблем (настання епохи “сірих буднів”, зрада ідеалів, розчарування в досягнутому, неможливість самореалізації тощо), який ми б назвали традиційним, ґрунтується на об’єктивних властивостях тексту і значною мірою адекватно описує його.

Проте подібне тлумачення проблематики повісті жодним чином не вичерпує її семантичного багатства і своєрідності поетики. Полісемантична модель світу, запропонована Хвильовим, володіє значним інтерпретаційним потенціалом і містить у собі цілий комплекс різнорідних і навіть різноспрямованих ознак. Поряд із проблемами, безпосередньо пов’язаними з конкретною соціально-політичною постреволюційною дійсністю в Україні, не менше, якщо не більше місце тут посідають проблеми онтологічні, екзистенційні, а текст сповнений неоміфологічних авторських інтенцій, символіки. Зв’язок між обома проблемними площинами лежить у семантичній структурі художнього простору повісті: адже простір санаторійної зони стає зліпком суспільства майбутнього, тієї самої “загірної комуни”, “голубої далі”, до якої прагнуть герої “Синього листопаду” чи “Я (Романтики)”.

Художня модель універсуму, створена письменником у “Повісті про санаторійну зону”, є аналогом реалізованої революцією дійсності “без Бога”. Це “безґрунтовна” дійсність, як “безґрунтовними” виявляються майже всі персонажі твору. Водночас на перше місце у Хвильового виходить етичний аспект буття героїв, що й надає текстові онтологічного характеру: адже саме моральний вимір є онтологічним виміром людського існування. Ставлення героїв до таких понять, як добро і зло, моральність і аморальність, мета життя, совість, смерть – ось що цікавить Хвильового.

У цьому плані важливим видається тісний зв’язок, який існує тут між Хвильовим і Ф. Достоєвським (маємо на увазі, зокрема, повість “Записки із підпілля”). Але якщо у “Лілюлі” чи “Я (Романтиці)” інтертекстуальність репрезентована передовсім алюзіями і ремінісценціями, то в

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

“Повісті про санаторійну зону” йдеться про значно глибші, структурні речі. Як, відомо, М. Бахтін, досліджуючи своєрідність поетики Ф. Достоєвського, визначав як основну її рису поліфонізм, “самостійність” голосів персонажів [5]. Ця ознака випливає із особливостей зображення російським письменником своїх героїв, які цікавили його як особливий погляд на світ і на себе самих, як оцінююча позиція людини щодо себе самої і навколишньої дійсності: “Достоєвському важливо не те, чим його герой є у світі, а перш за все те, чим є для героя світ і чим він є сам для себе самого” [5:79]. Тому Ф. Достоєвський зображує не героя, а самосвідомість героя, протиставляючи їй лише один об’єктивний світ – світ рівноправних з ним свідомостей [5:83]. Звідси діалогізм текстів письменника, їхнє багатоголосся.

“Повість про санаторійну зону” перегукується з поліфонічними текстами Ф. Достоєвського, оскільки для українського письменника характерні аналогічні прагнення: показати рівноправні самосвідомості персонажів, включити їх у взаємний полілог. Елемент сповідальності, про який згадувалося вище, відіграє тут дуже важливу роль. Хвильовий справді перебуває “всередині” своїх героїв, а не над ними, як це властиво авторам монологічних текстів. Він надає право персонажам самим обстоювати свою позицію, сюжетом перевіряючи істинність кожної. Слово героїв про себе виявляється словом про світ, а категорії самосвідомості (прийняття і неприйняття, бунт чи покора) стають основними категоріями мислення про цей світ. Моральний аспект є тут головним, а думка, ідея стають предметом зображення. Тому “Повість про санаторійну зону” – ідеологічний текст. Самосвідомості героїв, їхні “ідеї” дійсно паритетні, незважаючи на різну повноту маніфестації кожної з них у творі. Разом із тим, відштовхуючись від Ф. Достоєвського, Хвильовий шукав власного шляху в художньому дослідженні людини, надаючи перевагу експресіоністичній умовності і гротеску.

Людина на роздоріжжі: герої-жертви та їхні антиподи

З-поміж героїв, яких перелічує оповідач(-ка) на початку повісті, на першому місці стоїть анарх. І справді, анарх (саме так, з маленької літери і без “–іст”, як ідеологічна маска) є тим образом, до якого сходяться всі основні нитки повіствування. На відміну від деяких інших дійових осіб повісті (Хлоні, Карно, Катрі), анарх має порівняно чітко окреслену передісторію появи в “зоні”. Вона – наслідок спроби круто змінити своє життя, перейшовши в іншу систему ідеологічних відносин. “Спаливши чорний прапор”, анарх, виявляється, “відважно розгортав багряний”. Духовне сум’яття, яке він при цьому переживає, приводить анарха в “санаторійну зону” – те місце, що не тільки не приносить анархові жаданої рівноваги, а навпаки, послідовно й невідворотно скеровує його до остаточної загибелі. Насамперед, це наслідок розчарувань у світові, який він збирався прийняти як свій. Однак найголовніше – корені психологічної кризи анарха у його минулому, в непрощенному, як з’ясовується, гріху вбивства, по-блюзнірському скоєному в день воскресіння Христа.

Хвильовий тут звертається до художнього осмислення деяких ідей Ф. Ніцше, що є типовим для модерністського світовідчуття першої третини XX сторіччя. В українській літературі того часу ніцшеанський дискурс уже був репрезентований, зокрема, героями творів О. Кобилянської, а також В. Винниченка. Роман останнього “Записки кирпатого Мефістофеля”, присвячений популярній тоді проблемі “особистість і революційна ідея”, також можна вважати одним із інтертекстуальних джерел “Повісті про санаторійну зону”. Не випадковою, на наш погляд, є поява у Хвильового таємничого персонажа, названого “провінційним Мефістофілем”. Анарх постає втіленням ніцшеанського бунту проти християнства, коли ідея Бога перестає вже служити виправданням людського буття, а моральне оновлення (у даному разі – революція, “новий світ”) мислиться виключно як демонстративна відмова від загальноприйнятх норм поведінки. Страта лавочника під перші удари великоднього дзвону є символом розвінчання “старих божків”, і саме в цьому герой вбачає “красу і радість м’ятежу”: “Анарх заходить у в’язницю, йому доносять, що крамаря розстріляно. Він бере список і просто викреслює його ім’я” [II:157–158].

Анарх, таким чином, ніби справді стає по той бік добра і зла, переступаючи через існуючі закони. Ніцшеанська ідея смерті християнського Бога, яка передбачала подібну парадигму поведінки, мала вивільнити глибоко закладені в людині творчі й життєствердні сили. Для анарха ж вона виявилася фатальною. Проголошене анархізмом “право на злочин” в ім’я політичної і духовної свободи стає тим моральним тягарем, який зрештою і призводить анарха до самогубства. Естетизований і психологізований “м’ятеж”, що його “краса і радість” полягає у “розвінчанні Бога”, залишає після себе богопокинутий світ, позбавлений традиційних цінностей і етичних

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

підвалин. Це світ уседозволеності й беззаконня. Природно, що мікрокосм людської душі зазнає подібних же мутацій.

"Слово про світ", яке несе у "Повісті про санаторійну зону" анарх, має гетерогенний характер, воно оприявнює песимістично-приречене світосприйняття, нігілістичне у своїй основі. Розуміння майбутнього як такого, що прирікає людину на "машинізацію" і детермінованість цього процесу, визнання його об'єктивності – ось перша філософська посилка анарха. Під час діалогу з сестрою Катрею він заявляє: "Боремося саме для того, щоб бути додатком до машини… І це воля, коли хочете, і моя, і ваша, і всіх" [II: 135]. У цьому ж річищі йде й твердження про те, що революція становить собою "штайнахівське омолодження", спосіб "вентиляції" людства.

Утім, у повісті маємо інший концентрований вияв анархової самосвідомості, в якому викладається відмінна від першої, ніби аж оптимістична історіософсько-культурологічна концепція. Безперечно, вона близька до артикульованої пізніше самим Хвильовим ідеї "азіатського Ренесансу". Тому композиційне побутування її в тексті у вигляді листа, який анарх надсилає своїй сестрі, є невипадковим, оскільки такий прийом дозволяє "від'єднати" концепцію від ідеологічного простору зони, надати їй самодостатності. Проте в "Повісті про санаторійну зону" вона постає лише як один із образів ідей, що має рівні права з іншими подібними образами, як рівноправна учасниця діалогу.

У творі вона формально належить анархові і є альтернативою викладеним у розмові з сестрою Катрею його ж нігілістичним поглядам. Лист також перегукується із новелою "На глухім шляху" і сповнений численних алюзій. Культурологічною та історіософською домінантою листа є твердження про близькість соціально-культурного Відродження, що розпочнеться на Сході (конкретно – в Україні, на Лівобережжі) і принесе людству (Європі) бажане оновлення. Месіанський міф Хвильового, що якраз тоді формувався у нього внаслідок складного переплетіння ідей О. Шпенґлера, відлуння популярного серед російських інтелектуалістів "євразійства" і пробудженої української національної самосвідомості, стає власним міфом анарха. Саме заради нього герой готовий витерпіти муки й страждання.

Упадає в око, однак, що настанню Ренесансу має передувати прихід месії, і "…ім'я йому – майбутній анархізм" [II:204]. Таким чином, анарх постає амбівалентною особистістю, чиї ідеали одночасно орієнтовані на дві взаємовиключні світоглядні моделі. Показово також, що зрештою "ренесансна" модель дійсності зазнає руйнації. Спочатку це відбувається "теоретично", в листі-відповіді сестри анарха, в якому з позицій ортодоксальної більшовицької нетерпимості вона критикує анархову "писульку" з усіма її Чінгізханами, запахами снопів, Голгофами та іншою "дребеденью" і з барабанним оптимізмом проголошує, що "…відродження можливе лишень через індустріалізацію країни" [II:224]. Але потім крах настає і практично, оскільки анарх зрештою обирає той тип поведінки, який свідчить про перемогу нігілістичної моделі світосприйняття. Адже саме нігілізм невідворотно приходить до заперечення буття в самому собі і себе як частини буття – до самогубства.

Зло, заподіяне іншим (розстріли і "вбивство Бога"), неминуче виявляється спрямованим і проти самого себе. Тут знову доречно буде згадати Ф. Достоєвського, який, як відомо, вважав, що чим більше ми завдаємо зла ближнім, тим більше шкодимо самим собі, оскільки кожний "акт зла" щодо інших – це передовсім злочин щодо себе як людини. Самогубство стає єдиною можливістю хоч якось засвідчити послідовність своїх дій, їхню логічну завершеність. Дійсність, яку безуспішно намагався змінити анарх, вибудовуючи плани майбутнього Ренесансу, виявляється непереможеною, ідеал остаточно зруйновано, і героєм оволодіває почуття безвиході, байдужості і навіть презирства до земного існування.

Хвильовий-художник дивним чином розвінчує власну культурософську концепцію, зображуючи закономірну загибель її носія. Такий підхід симптоматичний. Адже не лише до остаточного осуду теорії "азіатського Ренесансу" і письменницької відмови від нього, що було наслідком завершення літературної дискусії у 1928-му році, але й до офіційного оприлюднення і теоретичного обґрунтування самої ідеї (це сталося у перших памфлетах Хвильового в кінці 1925 року) було ще досить далеко. Проте сумніви щодо можливості реалізації такої концепції, як виявляється, виникали у письменника ще в період самого її формування. Це було передчуття митця, який не міг не відчути небезпеки втручання у процес "Ренесансу" інших сил, тих, що в "Повісті про санаторійну зону" представлені листом-відповіддю анархової сестри. "Написане" сестрою майже дослівно буде повторене критиками й опонентами Хвильового під час літературної дискусії. Вже після її фактичного завершення, в "Сентиментальній історії" письменник подасть вражаючу за силою трагізму картину "дичавини тамерланівщини", що запанувала замість

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

очікуваного відродження. Але перші симптоми й можливі причини цього процесу були відзначені ще в “Повісті про санаторійну зону”. Якщо романтично-піднесеного, протиставленого життю Хлоню на дно ріки веде пошук шляху до “щасливого майбутнього”, то анарха жене до води спрага, і, зрозуміло, не лише фізична. Людина, що “вбила Бога”, прагне знайти (і знаходить!) заспокоєння лише в очищаючих водах ріки, ніби знову приймаючи хрещення і повертаючись до Бога.

Особливе місце в “Повісті про санаторійну зону” посідає Хлоня, чий пошук ідеалу закінчується так само трагічно, як і спроба анарха переродитися. Обидва герої накладають на себе руки, і їх ховають в один день, тому оповідачка називає їх “подорожниками у вічність”. Але якщо анарх карається за скоєне колись зло, то для Хлоні саме зло є апріорі неприйнятною категорією. Натомість моральність у її чистому, навіть дистильованому вигляді стає абсолютом. Його смерть є логічним результатом зіткнення подібного типу світобачення із реаліями життя, адекватність сприйняття якого Хлонею у “Повісті про санаторійну зону” ставиться під сумнів. Романтична піднесеність, “сентименталізм”, якими перейнятий Хлоня, породжені сліпою, “безґрунтовною” вірою у вигаданий ідеал. Саме це, як і жах від усвідомлення своєї немочі – неспрможності цього ідеалу досягти, веде Хлоню до наперед визначеного фіналу.

Іноді Хлоня постає як пародійний персонаж, ніби дійсно перенесений із часів гетівського Вертера у життя постреволюційне. Але на відміну від твору німецького письменника, не кохання до жінки, а “кохання до епохи”, специфічним чином сприйняті глобальні проблеми етики, помножені на істеричний психотип особистості, є причиною фатального рішення героя.

Окрім декількох незначних епізодів, у яких діє Хлоня, в повісті маємо дві об’ємні сцени з його участю. Це діалоги між ним і анархом. Саме тут розкривається ідеологічна домінанта світосприйняття юного героя, причини його трагедії. Навколишній світ, що мав би бути світом добра, справедливості і краси, він бачить таким, де панують бруд, розклад і зрештою, смерть. Досягнення обіцяного революцією вселюдського щастя й гармонії, у що так щиро повірив наївний юнак, відсувається у далеку, невизначену перспективу: адже Ленін, який замінив Хлоні Бога, “повторюється” лише “через п’ятсот літ”. Для Хлоні зникнення Бога (Леніна) означає перерваність історичної тяглості, часовий розрив, який краще “переждати” у небутті.

Тому смерть особиста, до якої прагне Хлоня, сприймається ним у шопенгауерівському дусі – як порятунок від обману життя. Але смерть Хлоні можна інтерпретувати й по-іншому. Вона є звинуваченням тим, хто, намалювавши казкові декорації, заманив недосвідчену душу в тенета “безґрунтовного” антихристиянського безвір’я. Водночас це й акт визнанння принципової недосяжності того варіанта майбутнього, який конструювався анархом і його однодумцями, що “розвінчували (читай – убивали) старих божків”: “– І от я йду кудись у поле, і я думаю: “скучно”. І я думаю, що моя епоха, як та прекрасна незнайомка, вискочила, схопила мене в обійми, затуманила мій мозок і раптом зникла. Я метнувся: де вона?!. Але її вже нема!” [II:220].

Трагізм ситуації в тому, що цей пошук “своєї епохи” для обох персонажів завершується на дні ріки. Щоправда, органічним для Хлоні є слово “сентименталізм”, яке він так полюбляв. Адже саме в епоху сентименталізму акт самогубства набув додаткового відтінку сенсу, ставши випробовуванням чуттєвості й тріумфом ірраціонального в душі людини [51:16–17]. “Закоханість” Хлоні в “нашу епоху” на відміну від анарха має ірраціональний, чуттєвий характер, як чуттєво сприймається юним героєм (теж сентименталістська традиція) і “зрада” цієї епохи.

Психолого-філософським інваріантом у розмові Хлоні й анарха є не стільки легенда про геніального м’ятежника-вчителя, закутого в міцні ланцюги (параболічність цього образу надто прозора), скільки стіна, яку не в змозі подолати ніхто, навіть великий учитель. Інтертекстуальний і значною мірою архетипічний образ стіни доволі часто зустрічається в літературі, але в контексті зв’язків “Повісті про санаторійну зону” із “Записками із підпілля” Ф. Достоєвського логічно буде провести паралель саме із цим твором.

У Ф. Достоєвського “кам’яна стіна”, об яку б’ються люди, – метафора позитивістського детермінізму, “законів природи”, позбавлених етичного сенсу. Примиритися із такою стіною означає для російського письменника знехтувати “так званими чеснотами”, обов’язками та іншою “маячнею і забобонами” і прийняти світ, зведений до механічного, байдужого до моралі “двічі по два чотири”. Ф. Достоєвський відмовлявся визнавати такий світ, вбачаючи в ньому основну небезпеку для людської цивілізації.

Герої Хвильового теж розмірковують на цю тему. Наприклад, анарх кілька разів пророкує, що в майбутньому людина перетвориться на “додаток” до машин. Повторює цю думку і Хлоня, який сумує з приводу того, що скоро люди будуть “…не то машинізованими хижаками, не то хижими

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

машинами” [II:243]. Проте стіна, яка з’являється спочатку в монолозі сестри Катрі, а потім у соціо-філософських викладках Хлоні, набуває дещо інших, ніж у Ф. Достоєвського, ознак. Нею стають одвічні людські пристрасті, явні і “підпільні”, людське небажання жити “по совісті”. Катрю цікавить, “…де починається вільний геній царя природи й кінчається крамар, світовий чортик” [II:129], для Хлоні причиною невдачі в реалізації “щасливого майбутнього” є “бруд маклерського перекручення”, ланцюги минулого. Саме перед цією глухою й мовчазною стіною зупиняються і “великий учитель”, і сам Хлоня. Таким чином, у повісті Хвильового стіна стає символом моральної неготовності людства прийняти нові цінності.

Тут виникає питання, наскільки моральними були самі ці нові цінності. Якщо для героїв “Повісті про санаторійну зону”, найперше для Хлоні, відповідь ясна – причина деформації лише у нездатності людини відмовитися від аморального минулого в ім’я апріорі морального майбутнього, то для читача вона не така однозначна. У кожному разі, методи, якими наближали анарх і його однодумці майбутнє, не дають підстав вважати його етично бездоганним, тому важливим саме для такої оцінки моральності прийдешнього суспільства є й спогад про бюст “чорного папи комуни” на тлі кривавої заграви, який виникає в уяві анарха під час розмови з Хлонею.

Отже, світосприйняття Хлоні – це наївно-романтичний погляд духовно покаліченої, затуманеної обіцянками настання земного раю особистості, нездатної пережити безнадії і розчарування. Смерть стає закономірним виходом із цієї кризової для героя ситуації.

Місце сестри Катрі в системі образів-ідей “Повісті про санаторійну зону” визначено головним героєм твору, анархом. Її він, як і себе, і Хлоню вважає однією з “безґрунтовних романтиків”. І справді, сестра Катря теж прагне майбутнього благоденства, теж страждає від буденщини й сірості сьогодення і теж прагне втекти від неї. Тільки на відміну від анарха і Хлоні, це втеча не в небуття, а кудись подалі від людей, на край світу, “на Байкал, у Сибір”. Свою позицію сестра Катря обґрунтовує теоретично. Якраз теоретичність, філософічність вирізняє цю героїню повісті Хвильового з-поміж інших. Сестра Катря менш емоційна, ніж “сентименталіст” Хлоня, вона тяжіє швидше до раціоналістичного світосприйняття, про що й заявляє відкрито. Раціоналізм, за допомогою якого вона намагається пізнати природу людини, має виключно етичний характер.

Сестра Катря належить до персоналу санаторійної зони, а відтак нібито відокремлена від решти героїв-хворих. Проте ця відокремленість значною мірою позірна. Бо сестра Катря теж хвора, і її хвороба так само небезпечна, як і хвороби інших. Це хвороба розуму, який прагне, але не може пояснити причину розладу душі з дійсністю. Усі головні герої “Повісті про санаторійну зону” караються кожен за свій гріх: анарх за Боговбивство, Хлоня за самообман, Майя за аморальність і бажання розпоряджатися долями інших. Сестра ж Катря страждає за спробу раціонального пізнання того, що такому пізнанню не піддається – метафізичних категорій добра і справедливості. Шок, який вона переживає після загибелі Хлоні, – свідчення остаточного краху таких претензій. Ідея самотнього пошуку істини, відповіді на питання, як подолати сумновідому “стіну”, зазнає фіаско, як і ідеї, що їх носіями виступають інші герої повісті.

Знайомство із світорозумінням цієї “красивої своєю некрасивістю” дівчини у “вічній” біленькій блузці, з “вічним” бантиком “котиком” на шиї, яка нагадує анархові “тургенєвських дівчат”, і починається якраз із повідомлення про рішення сестри Катрі залишити санаторій і працювати десь в іншому місці. Причина такого рішення – пошук виходу з кола “сірих санаторійних буднів”. “Стіна”, яка не дозволяє віднайти “момент істини” (перехід від людини, забрудненої дріб’язковим і меркантильним, до етично дистильованої, “чистої” людини-царя природи), з’являється у свідомості сестри Катрі як метафора тієї духовної безнадії, в якій вона опиняється.

Сподівання вирватися із цього глухого кута спонукає дівчину звертатися до відомих авторитетів – від Геґеля до Шпенґлера, від Берґсона до Маркса, манить у далекі краї. Проте трагедія Катрі в тому, що проблема в тій площині, в якій дівчина намагається її розв’язати, не має рішення: ніхто, включаючи Маркса і саму революцію, не в змозі змінити “підпільну” людину. Майбутнє, яке уявляється Катрі “…не инакше як прекрасним запашним садом, що в нім буде хазяїном сам чоловік” [II:135] (ця алюзія “райського саду”, до речі, різко контрастує із садом, який існує в санаторійній зоні), – справді донкіхотство й безґрунтовна романтика.

Втеча на край світу, яку замислила Катря, апріорі не зможе принести їй полегшення, що й підкреслює Хвильовий заключними сценами повісті. Читачеві залишається невідомим, чи виїжджає сестра Катря, чи перетворюється на ще одного постійного пацієнта санаторійної зони, “замінивши” своїх двійників Хлоню й анарха: “Із палати виносили двох: Хлоню й анарха. Біля

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Катриного ґанку й тепер стояла самотна підвода і віяло пустелею навкруги. Катря не пішла виряджати подорожників у вічність. Вона й зараз сиділа на свойому ліжку з розпущеним волоссям" [II:268]. Можливе безумство – ось ціна, яку платить сестра Катря за наївну претензію знайти шлях до вдосконалення людства.

Усім трьом названим вище шукачам істини протистоїть Майя. Вона теж перебуває у стані перманентної кризи, але дещо іншого плану. Майя – санаторійна коханка анарха і, як з'ясовується пізніше, таємний агент чека, чиїм завданням було стежити за анархом як ідеологічно непевним суб'єктом. Такою є фабульна функція цього персонажу. Як ніяка інша дійова особа повісті, Майя є "підпільною людиною" і в прямому, і в переносному значенні цього слова. Хвильового і цікавить "підпілля" самосвідомості Майї, її погляд на світ. Показово, що й тут наявний зв'язок із Ф. Достоєвським. Саме російському письменнику, як відомо, належить відкриття того соціально-психологічного комплексу, який він зобразив у "Записках із підпілля" і назвав "підпіллям". Надаючи цьому поняттю етичного значення, Ф. Достоєвський вважав, що причиною підпілля (того, про що мовчить людина) є знищення віри в загальні правила, стан, коли немає нічого святого. Це потворний, трагічний стан. Сам письменник писав про своє відкриття: "Тільки я один вивів трагізм підпілля, який полягає у стражданні, в самокатуванні, в усвідомлюванні кращого і в неможливості досягти його і, головне, в яскравій упевненості цих нещасних, що всі такі, а отже, не варто й виправлятися!" [32:8].

Майя належить саме до таких нещасних. У нетрях її душі переплутані злоба, ненависть, презирство до інших і, водночас, жаль до себе, почуття обов'язку, зрештою, здатність до кохання, навіть спрага за ним. Її "екскурс у таїни жіночої душі", під час якого вона розкриває пред анархом шпаринку до свого підпілля, яскраво свідчить про це. "Ідейна офіра" (принесена в жертву справі цнота) і справжнє кохання до "нікчемного, некрасивого, кирпатенького юнака", образ якого тепер постійно переслідує Майю під час численних її "ділових", як пише автор, "coitus'ів", – ось два полюси цього підпілля. Красуня, вона разом із тим здатна "негарно усміхатися" і мружити "нехороші вороні очі". Звертаючись до анарха, Майя сама себе називає еластичною гадючкою, що гладить його серце "…мініятюрним замшевим язичком" [II:115]. Таке "оприлюднення" власної ницості і водночас розуміння того, що змінитися неможливо, що ти приречений жити в злі і ніби навіть проти власної волі це зло чинити, становить сутність Майїного підпілля. Вона мучиться цим, переживаючи депресію і зазнаючи протягом повісті певної еволюції.

Як і в анарха, після появи на санаторійній зоні Карно і з початком осені (типова для Хвильового семантика "осіннього" мотиву) в Майї проявляються симптоми душевної хвороби. Дівчина навіть зовні міняється: худне, марніє, робиться похмурішою, над переніссям з'являється зморшка. Анарха вона починає називати на "ви", влаштовує істерики лікарям, за нею, як і за Хлонею, змушені наглядати сестри. Усе свідчить про те, що її епатажна заява про те, що "…так би на санаторійній зоні цілий вік і прожила" [II:166], цілком має шанси зреалізуватися.

Душевні муки Майї, причини її страждань з'ясовуються у фінальній розмові героїні й анарха на "командній висоті", місці їхніх традиційних колись зустрічей. Саме тут розставляються всі крапки над "і". Зв'язок з анархом був для Майї, яка віддала ілюзорній ідеї все, що могла дати, останньою спробою виборсатися із трясовини відворотного сучасного, такого далекого від ідеалу. У якийсь момент їй здалося, що шляхом до порятунку може бути кохання. Але це якесь потворне, здеформоване, "підпільне" кохання, це насолода збоченця, що радіє від передчуття споглядання страждань іншої людини: " – Так, я вас кохала! – казала Майя. – Бо я думала, що ви є справжній анарх. Я сподівалась, що ви мені дасте кілька прекрасних хвилин. І віддаватися вам, скажу щиро, було для мене щастям. Я знала, що моє тіло, моя ласка розв'яже вам язик, і ви розкажете те, чого я потребую. Так! Я вірила в це: до осені ви будете сидіти в підвалі… Бо ж подумайте: в цім уся я" [II:253].

Скалічена аморальністю, власну ницість Майя пояснює звичкою вистежувати, доносити, "нетрями" вже не жіночої душі, а людськими "нетрями" (підпіллям) загалом. В анархові вона побачила шанс знову відчути свою потрібність, можливість самореалізуватися за нових умов. Це була остання спроба повернутися в минуле й виправдати своє теперішнє існування, справді соломинка, яка, як здається Майї, могла б утримати її на плаву. Але анарх виявляється "не таким". Він сам опинився в подібній ситуації, остаточно втративши мету в житті.

Суперечливість, підпільність Майї шокуюче оприявлюються у момент, коли анарх пропонує їй сфальсифікувати звинувачення проти нього, в той час як він сам готовий… одійти "…у двадцять чотири години… ти знаєш, куди…" [II:256]. Героїня ніби оживає, знову перетворюючись на ту Майю, якою була раніше. Її збуджує запах крові, що вона його відчула в анархових словах.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

“Те, чим людина різниться від гадини”, зникає, і на поверхню виходить тваринне (тепер стає зрозуміло, чому на початку твору Майя сама себе називає “еластичною гадючкою”). Вона знову починає звертатися до анарха на “ти”: “– Ти серйозно говориш?

– Цілком серйозно.

– А в тебе револьвер єсть? – несподівано спитала вона й приставила свій погляд до анархових очей. І в її очах він побачив тваринну радість.

– Револьвера в мене нема, – сказав анарх.

– Так тоді, – Майя фальшиво засміялась, – я тобі дам свій!” [II:256].

Приставлений, як дуло пістолета, погляд і тваринна радість хижака, що нарешті вполював свою жертву, – такий образ Майї фіксується у майже передсмертній свідомості анарха. Таким чином, світосприйняття Майї ґрунтується на спотвореній насильством і злом психіці. Ілюзорний, “богополишений” світ, заради якого Майя зреклася моралі, виявляється сповненим ненависті, а людина, яка готова прийняти його, перетворюється на тварину. Якщо злочин анарха однозначно веде до смерті, то перспективи Майї до кінця ніби не ясні. Вона, звичайно, не має шансів на порятунок і, як і більшість героїв “Повісті про санаторійну зону”, приречена, але трагічний кінець її на деякий час віддаляється.

Подібно до підпільного героя Ф. Достоєвського, Майя, дійшовши до останньої межі, не може зупинитися. Вона розуміє свою ницість, але впевнена, що інакше й не може бути, що їй уже ніколи не стати іншою людиною. Запропонований анархом паліатив із фальсифікацією доносу може дати Майї задоволення лише на деякий час. Рано чи пізно виявиться, що полегшення все одно не буде. Важливо, що фінальні події розвиваються точно за розписаним анархом сценарієм: він накладає на себе руки, і перед Майєю ніби відкриваються можливості для того, щоб реалізувати мету, довести свою потрібність.

Читачеві невідоме рішення Майї, але пророцтво-пересторога анарха про тимчасове задоволення від зла і злодійства залишається, здається, в силі: “…Майя не пішла виряджати подорожників у вічність. В той час, коли процесія пересікала роздоріжжя, вона стояла з заплющеними очима на командній висоті, одкинувши голову на гілку. Майя щось шепотіла, наче творила якусь невідому молитву” [II:268]. Як і образи анарха, Хлоні, сестри Катрі, образ Майї трагічний. Усі вони є жертвами самообману. Але трагедія Майї ще й в її розумінні сутності зла і водночас у свідомому служінню цьому злу. Саме такий екзистенційний погляд на світ засвідчує героїня, носієм такої ідеї є.

Анарх, Хлоня, сестра Катря, Майя в “Повісті про санаторійну зону” уособлюють у собі основні, хоча часто й протилежні етичні й ідейно-філософські позиції. Дещо іншу роль виконує у творі образ метранпажа Карно, який, на перший погляд, видається людиною-ідеєю, що втілює філософію прагматизму. І дійсно, попри деяку таємничість, його поява на санаторійній зоні цілком вписується у прагматичні рамки. Пролетар-метранпаж, діставши відпустку, “революційним шляхом” відновлює справедливість і добивається законного безкоштовного місця в державному санаторії, в якому, “між нами кажучи”, ці місця завжди розібрані й далеко не тими, кому дійсно потрібні. Він сміливо “ріже правду-матку” прямо в очі, називаючи речі і людей своїми іменами. Але цим його роль у повісті далеко не вичерпується.

Образ метранпажа насправді пов’язаний з мотивом безумства анарха, чи, точніше, з тим, як поступово останній б о ж е в о л і є. У тому то й складність анарха, що перед читачем не божевільний, а людина, яка с т а є ним. Карно – це головний, персоніфікований симптом цього процесу. Проте одночасно Карно – реальна дійова особа в художньому світі твору. Він наділений не лише власними соціальними ознаками й передісторією, виразною зовнішністю (“гостреньким обличчям”, що дає підстави санаторійцям називати його “мишею без хвоста”), але й психологічною ідентичністю, власним характером – незалежним, іронічним, “нахабним”.

У всіх цих рисах, від зовнішності до характеру, Карно повна протилежність анархові. І водночас, метранпаж – двійник анарха. Саме Карно вголос говорить те, про що знає лише підпілля анарха, підштовхуючи останнього до самогубства. Найбільш значущі в цьому плані дві ключові сцени, кожна з яких виконує функцію певного етапу душевних мук анарха, що зрештою закінчуються божевіллям і самогубством. У першій з них анарх стає свідком розмови між Карно і санаторійним дурнем, а насправді – монологу метранпажа, спеціально адресованого анарху. У ньому Карно викладає “філософію життя”, правоту якої анарх розуміє і, як пізніше з’ясовується, навіть приймає, але боїться вголос погодитися з нею. Карно робить це за нього. Суть цієї філософії в утвердженні все тієї ж ідеї детермінізму, світових законів, які “не перестрибнеш”. Тому мета людського життя за Карно полягає в пристосуванні до цих законів.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Це, сказати б, теорія, практику ж Карно викладає анархові в “анонімному листі”. У ньому говориться про перспективу, яка очікує революцію і революціонерів (анарх, зрозуміло, є одним із них). Ця перспектива – не лише реально втілена “філософія життя” Карно, але й доказ анархові, що він такий же, як і інші, пристосуванець і конформіст, а може, й гірший, бо, прикриваючись високими словами, не хоче визнати цього. Лист складається з кількох частин, кожна з яких відіграє свою семантичну роль.

Він розпочинається іронічним звертанням до “дорогого товариша й революціонера” і констатацією впевненості в тому, що обурення адресата буде недовгим і анарх зробить те, що йому порадять. За цим подається саркастична картина функціонування постреволюційного суспільства, уособленого в “Губздраві” з його бюрократизмом, тяганиною, пихатістю, розпустою, лицемір’ям, “утилізацією Маркса” тощо. Це – реальна модель досягнутого (не в останню чергу зусиллями таких, як анарх) благоденства. Друга частина – своєрідний “анатомічний розтин” поведінки анарха останнім часом, демонстрація його конформізму. Адже це він, анарх, потрапив до санаторію, використавши знайомства (“живе милостю “власть імущих”); це він, сподіваючись урятуватися, передбачливо спалив чорний прапор і розгортав червоний, зрадивши ідею всесвітнього бунту. І, зрештою, третя частина: порада-програма на майбутнє, апокаліптична, як для революціонера, перспектива, що відкривається перед анархом: “Я вам раджу: жити, читати газети, журнали “Огоньок” тощо, любуватися прекрасними краєвидами з командної висоти, “кушати” борщ, котлети й т.п. От вам моя порада. Тільки попереджаю: ніколи не згадуйте свого минулого, в противнім разі ви щось надумаєте. Що ви надумаєте, я, звичайно, знаю” [II:229–230]. Це лист анархові із його ж власного підпілля, безжальне привселюдне колесування, погляд у найпотаємніші закутки власного “я”. Не випадково він так вражає, паралізує волю анарха.

Карно від появи в санаторії викликає в анарха якусь тривогу й хвилювання. Вже перша сутичка між ними (випадок із зірваними яблуками) наводить анарха на думку, що “від Карно нічого не можна сховати”. У подальшому страхи анарха лише зростають, і поступово, особливо після усвідомлення неможливості забути свій “первородний гріх” (спробу “розвінчати Бога”), герой усе частіше починає сприймати Карно як породження власної психіки: спочатку свідомо, отже, ще як відносно здорова, “нормальна” людина, та щодалі дійсність і фантазія в його голові сплітаються в один клубок (“…иноді буквально не міг відрізнити примари від реальної речі” [II:185]). Хворобливий душевний стан анарха загострюється, патологічні процеси у психіці героя явно прискорюються. У такому стані анарх і пише свого програмного листа сестрі, намагаючись, можливо, востаннє “зачепитися” за реальний світ. Важливо, що лист анарха становить собою, як уже згадувалося, виклад міфу Хвильового про “азіатський Ренесанс”. Поданий через свідомість анарха, він дістає відповідне оранжування: в ньому домінує хвороблива уява і відчувається, зрештою, присмак безумства. Замислене, як би до нього не ставився сам автор, насправді виявляється ілюзорним.

Глава, яка завершує подієву частину тексту й оповідає про самогубство анарха, остаточно надає образові Карно ознаки породження хворої уяви героя. Але проблема тут не в тому, існує метранпаж як такий чи ні. Головне, що психофізичний комплекс відчуттів, який переживає анарх, спрогнозований Карно. Безумство і смерть анарха – єдино можливий і логічний вихід із тієї ситуації, в якій він опиняється. Адже анарх все-таки не зміг забути минулого, він постійно згадував його. Пам’ять і веде анарха до ріки, а метранпаж насамкінець стає песоніфікацією анархових докорів сумління: “І тоді ж на другому березі він побачив крізь туман Карно. Той сидів на горбику й дивився на нього” [II:267]. Саркастична усмішка Карно підбиває підсумок анарховим претензіям стати надлюдиною. Таким чином, Карно в “Повісті про санаторійну зону” не тільки ідея критичного прагматизму, характерна для певної частини суспільності, але й ідея покарання, духовного страждання, що його зазнає людина за свої гріхи як у минулому, так і в сьогоднішньому житті.

Як уже зазначалося, в “Повісті про санаторійну зону” панує мотив занепаду, згасання. Усе, що має здатність до розвитку, змін, – від природи до людських почуттів – рухається лише в одному напрямку, по нисхідній. Санаторійна зона дивним чином, усупереч її прямому призначенню, негативно впливає на відпочиваючих. Із плином часу погіршується стан анарха, Майї, остаточно поринає в меланхолію Хлоня, втрачає позірну рівновагу сестра Катря. Обличчя у санаторійців стають “…бліді, мало не земляні” [II:241], і навіть покоївки в кінці повісті якось “неохоче” подають страви на стіл. Те саме і з природою: настає осінь, час відходу, занепаду і метафоричної смерті, що настирливо підкреслюється у повісті.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Описи згасаючої природи постійно повторюються у другій половині твору. Уся вона становить напружене очікування листопада, символічного, як завжди у Хвильового, місяця. Зрештою, саме листопад стає тим часовим пунктом, у якому під акомпанемент мжички, "печального мотиву ринв" відбуваються всі фінальні події твору. Смерть анарха невідривна від цієї картини-відчуття: "Упала одна крапля, друга – і раптом замжичило. Невеселий осінній дощик біг, спотикаючись, до санаторійної зони. Зашуміли ринви. І печальну елегію осінньої чвирі замкнула похоронна процесія" [II:267].

Згасання енергії, що так яскраво виявилося в образах головних дійових осіб "Повісті про санаторійну зону", охоплює майже всі сфери людського буття: від соціо-політичної до біологічної й екзистенційної. Так, і в анарха, і в Хлоні, і, значною мірою, в Майї відбувається відхід від активного сприйняття політичної дійсності. Вона ніби виноситься за дужки, стаючи лише якимось невиразним тлом. І це тоді, коли саме політичні події, принаймні зовні, були тим першопоштовхом, що визначив долю й соціальні пріоритети персонажів і привів їх на зону. Тепер же вся їхня увага зосереджується виключно на особистих переживаннях.

Слабне й біологічна енергія: загострюються хвороби, настає схуднення, зникає взаємний потяг, про який все-таки говорять анарх і Майя, зрештою, припиняються сексуальні стосунки між ними, залишившись поза сюжетним простором повісті. Їхнє "віртуальне" поновлення (вульгарний напис на столі) не приносить нічого, окрім скандалу, та ще свідчить про принципову неможливість реанімації попередніх відносин між героями, є доказом незворотного відчуження між ними. Персонажі переживають екзистенційний колапс, вони втрачають інтерес до життя: настає відмова від активної протидії обставинам, ними опановує відчуття безвиході. Нарешті, відбувається остаточна втеча від дійсності в смерть – реальну (анарх, Хлоня) чи віртуальну (Майя, Катря).

Для героїв-іделогів Ф. Достоєвського, як вважають сучасні дослідники (О. Криніцин), існує лише дві перспективи: "або одразу покінчити з собою, або спробувати стати самодостатнім, обійтися без людей і Бога, прийнявши принцип "уседозволеності". Спроба ця призводить їх до злочину, а зрештою – до духовної смерті і знову-таки до самогубства" [32:297]. Немає сумнівів у тому, що принаймні два основні персонажі "Повісті про санаторійну зону", анарх і Майя, майже буквально виконують цю "програму". Обоє вони були перейняті "високими" ідеями, обоє спробували поставити себе над людьми і Богом і переступили межу, яка відділяє людину від провалля вседозволеності. Наслідком і стає їхня самотність і буттєва приреченість.

Таким чином, онтологічна сутність "Повісті про санаторійну зону", реалізована в образах-ідеях твору, полягає в художньому доведенні тези про неминучість покарання за будь-яке порушення етичних норм людської поведінки, нехтування традиційними й вічними моральними цінностями. Згасання і смерть – ось розплата за гріх. Ці проблеми особливо загострилися в період суперечливих соціо-політичних, екзистенційних і навіть ментальних зсувів першої чверті XX століття, діставши специфічне "революційне" забарвлення. Повість Хвильового виявилася не просто актуальним, але й воістину вражаючим художнім документом: вона визначила больові точки людського "підпілля", яке одночасно могло бути творцем і жертвою того, що відбувалося довкола.

Структурно-семантичні особливості неоміфологічного складника повісті

Онтологічний, екзистенційний зміст "Повісті про санаторійну зону" випливає не лише із полілогу рівноправних образів-ідей, але й з інших елементів художнього світу твору, його структури. Через це видається доцільним зупинитися на деяких міфологічних і неоміфологічних рисах повісті, які, своєю чергою, зумовлюють окремі мотиви, просторову семантику, символіку твору тощо.

Найперше впадає в око незвичайність художнього простору повісті. Санаторійна зона, в якій розгортається дія, це дійсно "зона", відділена від решти світу. Можна лише дивуватися дару передбачення Хвильового, який інтуїтивно обрав для назви свого твору слово, яке згодом стало означати територію концтабору. Проте навряд чи письменник мав на увазі саме це, швидше за все для Хвильового найважливішим було підкреслити факт ізольованості й цілісності місця дії, його самодостатність і своєрідну "завершеність", хоча деякі збіги вражають. Територія "санаторію" – поширений у літературі першої третини XX століття топос. Як місце дії він зустрічається у текстах К. Гамсуна, Т. Манна, Г. Гессе та інших авторів. "Санаторій" приваблював письменників передусім можливістю вилучити своїх героїв із середовища звичайного життя, поставити їх в

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

особливим чином змодельовані, "експериментальні", часто міфологізовані умови. Хвильовий переслідував аналогічні цілі.

Санаторійна зона – це саркастична алегорія механізованого суспільства, місце, де зібрано "всесоюзний вінегрет" зі своїми інтелігентами і пролетарями, міщанами і філософами, революціонерами і пристосуванцями, зі своїми тихими ідіотами, що граються "у свинку" біля жовтого піску, і всемогутніми начальниками-ординаторами, комендантами, стрільцями-охоронцями, зі своїм регламентованим, майже тюремним режимом. Аналогія з тюрмою декілька разів виникає у творі: то в описі розпорядку дня, то в думках анарха, коли він починає усвідомлювати, що ніколи не вийде із зони і приречений на вічне перебування в ній, то в крикові тюремного наглядача з нібито розташованої десь далі, у місті, тюрми. Проте дуже показово, що цей крик увіходить у той звуковий фон, яким живе зона.

Територія санаторійної зони має в повісті досить чітко окреслені межі, основною з яких є ріка. Саме ріка як архетипічний, міфологізований просторовий образ відіграє в повісті надзвичайно важливу роль. З'явившись на самому початку, вона багато разів у різних формах (від плюскоту до запаху осоки) фігурує в тексті, аж до останніх епізодів, де змальовується самогубство анарха. Коло неоміфологічних функцій, які виконує в "Повісті про санаторійну зону" образ ріки, дуже широке. Передовсім, ріка – символ сакральної топографії [44:374], межа, пограниччя, яке відділяє світ зони від світу великого життя. По-друге, вона взагалі відокремлює макрокосм живих від макрокосму мертвих. Адже ріка – це вхід до підземного царства тіней. Тому вона символізує "потопання", потяг до смерті [66:125].

У випадку з Хлонею і анархом цей аспект архетипа набуває особливої ваги. Постійне звертання у тексті до образів і мотивів, пов'язаних із рікою, створює ефект очікування нещастя, тим більше, що на самому початку повісті повідомляється про кілька спроб Хлоні втопитися. Зрештою, ріка забирає і Хлоню, і анарха, але для них вона є не "входом до царства мертвих" (анарх, як пригадуємо, якраз зону порівнював із "тим світом"), а "шляхом до втечі", "виходом на свободу", тією дорогою, якою вони звільняються від осоружної зони.

Дійсно, ріка – одночасно межа і дорога на волю, бо вона, наповнена по вінця криком болю, "летить за степами", несе в далечінь жагу справжнього життя. Хлоня "йде" в ріку шукати свою епоху, спраглий анарх знаходить у її водах дорогу назад, до тих теплих і радісних дитячих образів-спогадів, що прийшли до нього в ніч перед смертю (характерно, що зона продукує в анарха насаперед спогади-муки про розстріли і вбивства, ріка ж, як бачимо, викликає щасливі й ніжні спогади дитинства). Виявляється, що для головних героїв повісті ріка є єдино можливим шляхом виходу із зони, всі інші для них закриті. Анарх і Хлоня скористалися ним, Майя і сестра Катря, перед якими нібито з'являлися можливості покинути зону, піти у велике життя, так і не можуть залишити її (принаймні така інтерпретація цілком припустима). І ще одне значення образу ріки напрошується із тексту. Воно йде від християнської традиції сприйняття ріки як місця хрещення, символічного прилучення до Бога, що у випадку наших героїв може означати "повернення до джерел". Для "вбивці Бога" анарха ця дія, як уже зазначалося, є глибоко символічною.

Обмежена рікою територія власне зони включає в себе кілька локусів: приміщення санаторію (палата), двір, яблуневий сад, ліс, луки і, звичайно ж, "командну висоту". Розташована якраз над рікою, вона максимально об'ємна за своєю семантикою і функціями. Саме на командній висоті, тобто найвищій точці місцевості, яка забезпечує огляд "місця бою", відбуваються важливі зустрічі й розмови анарха з деякими іншими персонажами повісті, зокрема із Майєю. На командній висоті люблять бувати Хлоня і сестра Катря. Усі чотири головні персонажі повісті так чи так пов'язані із цим топосом (цікаво, що Карно жодного разу не фігурує там, його місце внизу, на луках). Що ж тягне на командну висоту героїв, чим вабить вона їх? А передусім тим, що відкриває перспективи, "безмежні перспективи", підкреслює оповідач.

З командної висоти видно іншу дійсність, відмінну від санаторійної: степ, приміські селища, саме місто, залізницю, потяги. Водночас це перспективи уявного, ілюзорного майбутнього, втілені в образі далекої "експериментальної ферми", розташованої десь аж біля "Гралтайських Меж" (ще один просторовий віртуальний орієнтир, щось на кшталт Гібралтарських стовпів, символу місця, де закінчується земля). Особливо приваблює цим командна висота Хлоню, якому звідти "…маячать воістину прекрасні далі" [II:148]. Саме їх має на увазі анонім-Карно, який, накреслюючи програму конформізму у своєму листі, іронічно радить анархові "любуватися прекрасними краєвидами з командної висоти". "Експериментальна ферма" – частина такого ж умовного, як і санаторій, "позасанаторійного" простору-мрії. Вона то наближається до героїв, освітлена сонцем як символ надії, то знову віддаляється від "…санаторійної зони на неможливі

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

гони” [II:215], ховаючись у темний морок. Що далі розгортаються події в повісті, то менш чіткими стають ці образи майбутнього, поступово поринаючи в туман осені, перетворюючись спочатку на ледь помітний силует, а потім, в останньому розділі, зникаючи остаточно. Зрештою, і сама командна висота поглинається туманом…

Інший семантичний аспект цього просторового пункту пов’язаний із міфологізованими, архетипічними уявленнями. Висота – це гора, де пізнається істина (назвемо тут хоча б гору Сіон, де Мойсеєві відкрилися десять заповідей). І саме на цьому місці, на тлі символічного туману, що вже сховав обриси далекої “експериментальної ферми” і невідворотно насувається на висоту, анарх відкриває жахливу істину: остаточно з’ясовується, що Майя є агентом червоної охранки. Мало того, вона готова сприяти анарховому рішенню “розв’язати всі проблеми”, позичивши йому револьвер. Зрештою, саме тут, на командній висоті, анарх дізнається про ще один символічний факт – самогубство Хлоні. Таким чином, командна висота стає для анарха сакральною горою прозрінь.

Цікаво, що апріорі обмежений санаторійний і довколасанаторійний простір між тим чітко структурований за принципом тричленної будови по вертикалі. Перший рівень, гора (командна висота) – локус, що дарує ілюзію і, одночасно, місце пізнання істини і втрати цієї ілюзії. Другий рівень, серединний – приміщення санаторію і прилегла територія, двір і сад, де довершується осмислення відкритих істин, синтезується сакральне і профанне розуміння буття. Нарешті, третій рівень, низ – луки, трясовина, берег ріки. У цій, нижній частині художнього простору “Повісті про санаторійну зону” відбуваються зустрічі анарха з Карно і санаторійним дурнем, а також із ще одним неординарним персонажем повісті, “миршавим дідком”, тут анарх і Хлоня йдуть із життя. Цей нижній простір ворожий для центрального героя, він весь пройнятий флюїдами неусвідомлюваних спочатку передчуттів якоїсь небезпеки. В останньому розділі, він стає остаточним і реальним зосередженням смерті, місцем самогубства. Повноправним господарем цього простору виступає Карно.

Дуже важливу семантичну роль з-поміж просторових структур повісті відіграє розташований десь на півдорозі між санаторієм і командною висотою сад, через який багато разів проходять герої, особливо анарх. Оповідач постійно нагадує, що це саме яблуневий сад. Таке педалювання мотиву невипадкове. Сад як модель мікрокосму надземного – поширений образ у символістській літературі (міфопоетичному символізмі, за визначенням А. Ханзен-Льове [66:308]). Зрозуміла також аналогія із біблійним “райським садом”, місцем пізнання добра і зла і одночасно гріхопадіння. У світлі цього епізод із зірваними анархом для Хлоні яблуками і наступним викриттям його Карно (“Яблука ж заборонено рвати” [II:124]), стає навдивовиж прозорим: зона не хоче, щоб її мешканці знали правду. Явно міфологізованим у творі Хвильового постає і ліс, що оточує зону і в який потрапляє анарх напередодні чергової зустрічі з Карно. Символічними є прогулянка анарха і його почуття (страх перед грозою, панічне прагнення повернутися назад до зони). “Він подивився навкруги й побачив: хутко спадає темрява. Тоді він несподівано рвонувся, ніби його, велетня, хтось міцно держав, і кинувся до санаторія. Він буквально летів, розкидаючи поли свого халату [II: 193]. Характерний для модерністського світосприйняття стан загубленості героя у відкритому світі і поворот до зони-тюрми – ось парадокси анарха-революціонера.

У зв’язку із загальними міфологічними й неоміфологічними інтенціями доцільно ще раз повернутися до Карно і деяких інших персонажів із його, як побачимо, оточення. У системі неоміфологічних мотивів повісті всі вони виконують певні, дуже специфічні, функції. Головне місце серед них посідає, зрозуміло, Карно. Незвичайність, загадковість і, разом із тим, певна “знайомість” – ось дві, на перший погляд, взаємовиключні ознаки, що характеризують Карно. “Вертлявий”, “поганенький”, “низенький на зріст”, “миша без хвоста” – ці попередні візуальні враження санаторійців про Карно швидко змінюються іншими, посутнішими і серйознішими. Вони помічають, що в розмові Карно ніби виростає і дивиться так, ніби говорить “…із людиною на дві голови нижчою за себе” [II:113]. Особливо важливі спостереження анарха: “…йому раптом здалося, що метранпажів голос він уже десь чув. Анарх навіть пам’ятає: саме такий упертий, повний безсмертного сарказму, з гаркавим акцентом” [II:124]. І в тому, що анарх уже “десь бачив” Карно, немає нічого дивного. Це справді “старий знайомий”, і не одного тільки анарха.

Характерна в цьому плані наступна портретна деталь, про яку через деякий час повідомляється читачам: “Тільки високий лоб, що починався від енергійного перенісся, міг би збентежити нервову людину. Це була якась безвихідна башта… Вона розганялась на крейдяну лисину і, здавалось, впирається в неї тільки для того, щоб піднятися вище” [II:159–160]. Дияволдоктор Тагабат із “Я (Романтики)”, якого легко впізнати тут, дістає ще одну ленінську рису:

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

починає гаркавити. Слова “чорт”, “чортівщина”, які час від часу злітають з уст анарха в епізодах, пов’язаних із Карно, довершують картину знайомства із сутністю персонажа.

Диявол-Карно з’являється в санаторійній зоні для того, щоб закінчити розпочатий кілька років тому експеримент над людиною, яка самовпевнено заявила про те, що “вбила Бога” і буде тепер жити за новими, нею самою встановленими, законами. Експеримент, результат якого для Карно був відомий від самого початку, влаштовано для людей і тому мусить бути логічно завершений. Він і завершується – на дні ріки, на вході до царства мертвих. Карно ні на хвилину не відпускає свою жертву. Тепер зрозумілими стають “всезнайство” метранпажа (“я знаю, що ви надумаєте”), постійна саркастична усмішка, таємничі появи і зникнення, філософські розмови і листи, зрештою, його спокійне й відсторонене споглядання смерті анарха.

Це Карно водив лісом анарха, натякав на чекістську поведінку Майї, провокував чергові зриви Хлоні і, остаточно знущаючись, порівнював анарха зі своїм дружком, з яким “конспіративно” зустрічався на зоні і якого назвав справжнім ім’ям (“Зараз ця конспіративна особа відограє в житті ролю провінціального Мефістофеля” [II:228]). Перша поява в зоні цього “дружка” дуже симптоматична: “неначе з землі виріс” (до речі, і сам Карно з’являється на санаторійній зоні подібним же чином: “…за чверть години до дзвоника біля пустельної клумби на північнім краю будинку раптом виросла фігура” [II:109]).

Отже, як з’ясовується, Карно не самотній на санаторійній зоні. Він має кількох помічників. І якщо таємничий знайомий Карно, до якого той сам радить санаторійцям “придивитися”, присутній у повісті швидше як маніфестований знак потойбічної сили, то два інших беруть безпосередню участь у карновському експерименті. Санаторійний дурень, який із дебільним захватом розглядає обгортку від цукерки, виявляється зовсім не таким безсловесним ідіотом, коли виникає потреба допровадити анарха на бесіду з Карно. Адже це саме дурень, до якого раптом повертається цілком осмислена мова, запрошує анарха на сіновал, де той, ще не знаючи про присутність Карно, відчуває видимий присмак майбутньої смерті: “Анарх заліз на сіновал і, коли ліг, почув млосний запах чебрецю: він був глибокий, мов мисль, і сухий. Так пахнуть і степові могили, і буйний травневий цвіт. “Так, мабуть, пахне й смерть”, – чомусь подумав він” [II:196]. (Мотив передчуття смерті перманентно супроводжує анарха під час його зустрічей із Карно. Інколи, як у цьому випадку, це відбувається опосередковано, частіше – через прозорі натяки метранпажа, які він щедро адресує анархові: “Але ви все-таки не хвилюйтесь! Ще встигнете відпочити. На те єсть мертва лежанка… Хіба забули про неї?” [II:182]).

Дурень як член “почоту” Карно не приховує своїх надприродних здібностей і не раз демонструє їх перед анархом. Зокрема, він має здатність раптово зникати: “Скоро вибіг і санаторійний дурень. Уздрівши анарха, він – ні з того, ні з сього – загоготав, метнувся вбік і пропав у гущавині дерев” [II:154]. Майже так само зненацька зникає він на луках, а фінальна передсмертна зустріч анарха з дурнем ще раз підкреслює цю властивість останнього: “– Ги… Ги!.. – зареготав дурень і, як завжди бувало з ним, метнувся вбік і пропав у тумані” [II:248]. Інший “експериментатор”, “миршавий шепелявий дідок”, хоча й не відзначається такими наочними інфернальними рисами, теж істота особлива. Він “спеціалізується” на вульгарщині і непристойностях з явним сексуальним ухилом. Саме дідок супроводжує Карно до анарха на луки, де вже перебуває дурень. Дідок – уособлення ницості й пороку у їх дистильованому вигляді, завдяки чому забезпечує собі місце у компанії “нечистих”, що населяють територію санаторійної зони.

Нарешті, до числа інфернальних героїв “Повісті про санаторійну зону” цілком можна віднести і Майю. У кожному разі її поведінка, контакти з іншими персонажами свідчать про те, що вона не лише пацієнтка санаторію і таємна чекістка, але й істота, наділена рисами, які явно відрізняють її від звичайних людей. Як і Маруся-комсомолка з “Лілюлі”, Майя здатна пересуватися в просторі дуже своєрідним способом, який описується автором за допомогою дієслів “вискочила”, “полетіла” тощо. Героїня може раптово зникати і з’являтися, як під час розмови анарха і сестри Катрі, буквально “виростаючи” з-за спини. Вона має “нехороші вороні очі” і постійно пожадливо “розширяє ніздрі”, передчуваючи, як баришні із “Пуделя”, близьку поживу. Якийсь воістину сатанинський (“неприємний”, пише автор) регіт супроводжує майже кожну її появу.

Коротше кажучи, відьомські ознаки досить виразні в цьому образі, тож можна припустити, що Майїні стосунки з Карно зовсім не такі індиферентні, як здається спочатку. Принаймні Карно прекрасно знає, хто така Майя, і кілька разів навіть натякає на це анархові. Сама ж Майя заявляє анархові про бажання “пофліртувати” з Карно, і то не просто так, а “серйозно”. Час від часу, як от

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

у випадку із зірваними яблуками, вона обмінюється з Карно багатозначними поглядами. Створюється враження, що Карно і Майя давні знайомі і що опинилися вони тут разом не випадково. Як і Карно, Майя теж бере участь в "експерименті" над анархом, Хлонею, сестрою Катрею та іншими мешканцями зони, виконуючи власне "надзавдання".

Прикметно, що Майя втілюється в різних інтертекстуальних образах, вона здатна до своєрідної мімікрії, зміни облич. Так, у сприйнятті анарха Майя постає то красунею Євою в райському саду, то "біблейською Рахіллю" чи чимось подібним до неї, то Сфінксом, то Змієм-спокусником, коли в "надто прозорому капоті" демонструє "тугі грудні яблука". В останньому випадку біблійні алюзії відчуваються особливо виразно, якщо пригадати яблуневий сад, що оточує санаторій, і те, що Майя сама себе називає "еластичною гадючкою". Таким чином, інфернальні герої (і Майя чи не в першу чергу) беруть анарха в щільне кільце, доводячи свою силу і змушуючи його виконувати визначену ними роль.

Суттєве місце у творенні міфологізованої, символічної моделі світу у "Повісті про санаторійну зону" посідає звуковий фон, що супроводжує описувані події. Крім того, "звукова карта" тексту має і самодостатнє значення. У повісті Хвильового надзвичайно багато звуків, але зливаються вони не в симфонію, як це є, наприклад, у Тичини. Маємо тут швидше якусь дисгармонійну, навіть какофонічну музику. Переважають різкі, амелодійні, нервові, болючі звуки. Саме так розрізає тишу химерний крик санаторійного дурня, з мурів міської в'язниці "глухим напруженим криком" кричить тюремний наглядач, "неприємним сміхом" сміється Майя, від дальнього виселку до санаторію піднімається "важкий гул", протяжно кричить паровик.

Є серед звуків-символів, що пронизують зону, кілька особливо значущих і важливих. Передусім, це крик санаторійного дурня, що сприймається як символ туги за іншим життям, а також звуки, пов'язані з процесом згасання фізичної і психічної енергії героїв. Узагальнююча й мотивуюча роль тут належить пострілам, які не одразу з'являються у тексті, а лише як наслідок спогадів анарха про розстріляного під час революції крамаря. Відтак, після зустрічі анарха з карновською трійцею на луках звуки стрілянини опановують довкілля. За сюжетом це постріли, якими стрільці-охоронці санаторійної зони відганяють бандитів. Із часом постріли зучать так часто, що створюється враження, ніби на території санаторію відбуваються ледве не воєнні дії. Але семантична функція цих звуків інша. Вона полягає в постійному і послідовному мотивуванні тих душевних мук, які переживає анарх. Постріли є символом непрощеності і непрощенності гріха вбивства, скоєного ним.

Разом із тим, вони символізують жорстокість і насильство, що панує в суспільстві, якусь незбагненну адаптацію людської свідомості до брутальності і збройного примусу, згоду з ними і прийняття цього антигуманного стану як нормального. Прикметно, що анарх чує ці звуки як звуки розстрілу. Як наслідок цього звукового фону в повісті з'являються ще два символічні звукові образи. Один із них постійний і незмінний, він започатковується в останній третині повісті (рипіння підрізаного бандитами ясеня), другий еволюціонує, також набуваючи нового забарвлення в останніх розділах твору.

Йдеться про собаку, "лікаревого сетера". Фраза про те, що на санаторійній зоні або за нею "ніби за тисячу верстов дзвенів лікарів сетер", повторюється у тексті багато разів. Так триває до сімнадцятого розділу (всього, нагадаємо, їх двадцять), в якому "дзвеніння" різко змінюється, перетворюючись на виття: "З конторського плацу доносилось виття собаки: то здихав лікарів сетер. Його недавно невзначай підстрелив стрілок. Виття було темне й незрозуміле, і здавалось анархові, що це не виття, а мла вогкої чвирі і по ній простяглись осінні дороги" [II:244]. Відтепер, і особливо після того, як анарх побачив пораненого собаку, виття конаючої тварини стає постійним рефреном аж до останніх рядків повісті. А в дев'ятнадцятому, фінальному розділі з'являється ще один, третій за рахунком, близький, але не тотожний за символічною семантикою звуковий образ і теж перетворюється на рефрен: "На далеких бойнях ревів віл, і рев був тягучий і тривожний" [II:258].

Годі говорити про те, що всі три звукові моделі мають метафоричне значення, а їхній символічний зміст проектується і на долю головного героя повісті, анарха. Усі вони означають скору смерть, неминучу загибель, але кожен подає її під особливим семантичним ракурсом. Саме це пояснює таку концентрованість у фіналі подібного звукового мотиву: зовні однотипні, ці образи відмінні за своїм ідейно-естетичним наповненням. Дерево в міфологічній традиції завжди означало вічність життя, єдність макро- і мікрокосму: "древо життя", "світове древо" символізували цей зв'язок [44, т. 2:405]. "Підрізане", приречене на смерть дерево означає перерваність такого зв'язку, порушення закону, що загрожує людині катастрофічними наслідками.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Анарх – один із тих, хто дозволив собі свого часу таке порушення. Тому “підрізане” дерево і його передсмертне рипіння одночасно і причина, і наслідок, образне втілення трагічної помилки, яка стає для анарха фатальною.

Виття пораненого сетера, “розстріляного” стрільцями, – інша іпостась анарха, художня маніфестація не тільки метафізичного гріха людської гордині, претензій героя на те, щоб самому стати Богом, але й конкретного гріха жорстокості і насильства, гріха вбивства. Обидва образи між собою тісно пов’язані, бо друге випливає із першого. Недаремно ж анарх знаходить конаючого пса саме біля підрізаного ясена. І, нарешті, ревіння вола на бойні. Це символ приреченості, сліпої фаталістичної покори обставинам, неготовності анарха і неможливості для нього з тих позицій, які він обстоював, протистояти злу. Це закономірний фінал перетвореного на раба бунтаря. “Тягучий рев”, “тягуче виття” і саркастична усмішка Карно – ось що проводжає анарха в царство тіней.

І ще важлива риса аналізованого твору. За влучним спостереженням В. Топорова, “одна з суттєвих особливостей міфопоетичних текстів полягає у можливості зміни кордонів між власною і загальною назвою аж до переходу однієї в другу. <…> Причини цього <…> – у негомогенності текстового простору і підкресленій функціональності” [61:208]. “Повість про санаторійну зону”, в якій міфопоетичні елементи є складником загальної модерністичної моделі світу, яскраво ілюструє це положення. Власні імена, що їх письменник дав своїм героям, мають різну мотивацію і відзначаються неоднаковою семантичною наповненістю. Так, анарх і Унікум є прикладом перетворення на власне ім’я загальних назв, причому мотивування першого тут цілком прозоре (приналежність героя до певної ідеології і спроба узагальнити, типізувати явище). У випадку ж із Унікум увага акцентується більше на внутрішній формі слова, але “від протилежного”: Унікум з її характерною міщанською поведінкою якраз і не унікальна, а навпаки, максимально типова особа.

А от ім’я Хлоня повністю ґрунтується саме на внутрішній формі слова: воно походить від пестливої назви хлопця (“хлонь”). Але через маловживаність для більшості читачів слово звучить екзотично, “романтизовано”, а його внутрішній зміст залишається ніби незрозумілим. Незалежно від того, наскільки цього прагнув сам Хвильовий, ефект досягається стовідсотковий: у будь-якому випадку ім’я сприймається як психологічне продовження образу “екзотичного”, тобто відірваного від реального життя юнака.

Інші імена героїв “Повісті про санаторійну зону” мають переважно символічний характер. Так, ім’я Катря означає “непорочна” і є маркером образу “тургенєвської дівчини”; Хома значить “близнюк” і пов’язане з тим аспектом стосунків санаторійного дурня і анарха, які можна вважати певною формою “двійництва” (а він у творі помітний). Асоціації ж з євангельським текстом (Хома-невіруючий), хоча й присутні у творі (так до Хоми звертається Карно), не є провідними. Це, швидше, елемент авторської гри, спосіб увести читача в оману, спрямувати його на хибний шлях інтертекстуальних аналогій. Символічним, хоча й з відчутним культурно-історичним “присмаком”, є ім’я Майя. Персонаж індійської міфології, Майя виконує там роль богині ілюзії, обману. У випадку ж із Майєю-чекісткою підкреслюється “таємна суть” героїні, бажання видати себе не за того, ким вона є насправді, наявність у неї “кількох облич”. Показово, що оповідач устами Карно розшифровує це ім’я. Отже, для Хвильового було важливим, щоб читач обов’язково доповнив образ Майї семантикою імені.

Натомість ім’я Карно виводить читача за межі виключно міфолого-культурної парадигми, спрямовуючи його у позатекстову реальність. Але певний каузальний зв’язок між іменем і художнім світом повісті все-таки є, і можливо, для читачів 20-х років він ще був цілком зрозумілим. Карно – це прізвище президента Франції, вбитого 1894 року анархістом. Таким чином, пара анарх–Карно становить собою дзеркальне, “перевернуте” відбиття відповідної пари в реальному соціумі. Можна сміливо стверджувати, що всі імена героїв міцно пов’язані із структурованим світом санаторійної зони і є органічними психофізичними складовими своїх носіїв. Наявність різних способів найменування персонажів аж ніяк не шкодить цільності тексту. Навпаки, їхня міфологізація сприяє єдності художньої моделі світу, вибудованої у творі, забезпечуючи водночас її полісемантичність.

“Повість про санаторійну зону” синтезує багато з тих ідеї, які зустрічалися в інших творах письменника. Самоцитації, перегук з іншими текстами в повісті дуже помітні. Маємо тут окремі інваріантні мотиви й образи, які стали для Хвильового релевантними. Це і час дії – від літа до осені (абсолютна більшість творів не лише із збірки “Осінь”, але й з “Синіх етюдів”), а також листопад як часоподієва квінтесенція сюжетного напруження (“Синій листопад”); образ дощу, “мжички” (“Заулок”, “Бараки, що за містом”); розстріл як уособлення насильства і особи, що це насильство генерують (“Заулок”, “Я (Романтика)” і її персонаж доктор Тагабат), тощо. Усі ці

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

твори писалися приблизно одночасно, і природно, що автор перебував на одному й тому ж рівні свого світоглядного й естетичного розвитку. Разом із тим, "Повість про санаторійну зону" вже в силу жанрової специфіки надавала об'ємніші можливості для художнього втілення подібних образів і ідей. Повість параболічніша, ніж більшість інших текстів Хвильового, вона пропонує відверто умовну, експресіоністичну модель світу, нехтуючи дріб'язковою правдоподібністю. Але фантастичність, чи "фантомність", як полюбляв говорити сам письменник, у нього ніколи (і в цьому творі також) не була самоціллю. Він завжди залишає можливість пояснити "незвичайне" звичайними ж зв'язками явищ. Умовність у письменника невідривна від універсальності: в сукупності вони не тільки посилюють онтологічне звучання тексту, але й роблять його основним.

Очевидно також, що в "Повісті про санаторійну зону" Хвильовий постає як художник, який перебуває в модерністичній естетико-філософській парадигмі. Саме в ній корені семантичного "мерехтіння", яке зустрічаємо в його творах узагалі і в цьому тексті зокрема. Свідчить про це і специфічна композиція повісті з її розірваністю, нерівномірністю, часовою дискретністю окремих епізодів, чергуванням оповідних частин із формально відчуженими елементами – листами, щоденниковими записами, а також бароково-театральним застосуванням маргінальних частин структури (інтродукції і фіналу) тощо. Але головним є те, що для цього твору Хвильового характерне модерністичне світобачення, яке заперечує видиму моністичність буття і його естетичної моделі, натомість міфологізує її, розширюючи художній і семантичний простір.

Отже, "Повість про санаторійну зону" є надзвичайно містким за структурно-змістовним наповненням текст, причому йдеться саме про варіант, опублікований у другому томі "Творів". Незначні скорочення й редакційні правки, зроблені в ньому, поліпшили твір, зберігши, разом із тим, основні композиційні й семантичні характеристики першодруку. Натомість зміни, здійснені для третього видання, вже після 1928 року, значно урізали текст, позбавивши його деяких філософських мотивів. А саме більшою філософською навантаженістю, порівняно з іншими творами Хвильового того часу, й вирізнялася повість від самого початку.

"Повість про санаторійну зону" – унікальне явище в українській літературі 20-х років. Це була художня модель світу, що постав унаслідок утрати людиною стрижневого етичного начала. Естетизована історіософська концепція Хвильового під назвою "азіатський Ренесанс", яку він намагався сформулювати саме в цей час, звичайно, не мала й не могла мати нічого спільного з такою моделлю. Як і в багатьох інших його текстах, спроби віднайти ідеальне суспільство майбутнього закінчилися для героїв катастрофою. Джерелом її було реальне життя, нехтувати яким Хвильовий, як справжній митець, не міг. Дійсність що далі, то дужче вступала в суперечність із очікуваним. Трагічне світовідчуття, яке виникає в цьому випадку, і зумовило феномен "санаторійної зони".

"Сентиментальна історія": кінець одного міфу

Інтертекст та оповідна специфіка твору

"Сентиментальна історія" завершує другий том "Творів". Складається навіть враження, що текст було спеціально написано для цього видання, настільки природно він входить у семантичну структуру книги, є заключним акордом тієї трагічної симфонії, яку становлять об'єднані в ній твори. Разом із "Повістю про санаторійну зону" твір складає своєрідну дилогію, в якій художньо досліджуються трагічні суперечності "нового світу" і "нового життя". Як і в "Повісті про санаторійну зону", тут теж маємо справу з "багатосюжетністю" і "багатогеройністю", а також поліфонією ідей, хоча й у дещо завуальованому вигляді. Кожен із героїв "Сентиментальної історії" також є носієм власної сюжетної лінії і власної ідеології. Щоправда, сюжетні лінії героїв, з якими стикається центральний персонаж твору, дівчина на ім'я Б'янка, – художника Чаргара, сіроокої журналістки, шкільної подруги Б'янки Лізбет, комуністки товаришки Уляни та її чоловіка – розгортаються переважно в підтексті. Але саме на тлі "Повісті про санаторійну зону" життєві історії і світоглядні позиції названих персонажів не потребували докладного опису і пояснення. Людина, що опинилася сам на сам із зрушеним із фундаментальних основ світом – ось що цікавить Хвильового і зближує обидва тексти.

За жанровими ознаками "Сентиментальна історія" швидше повість, ніж новела, хоча часом її називають і так [3; 14]. Твір справді був завершувальним у пошуках героями Хвильового сенсу буття і своєї ідентичності, своєрідним філософсько-художнім підсумковим документом людського

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

виміру “доби революції і реконструкції”. Це страшний і безвихідний документ про втрату людиною мети в житті, про перехід її “по той бік” моралі. Незважаючи на часову прив’язку, повість містить у собі узагальнюючий, вічний за суттю філософсько-етичний заряд, вона сповнена справжнього болю й сорому за людину.

Традиційна сюжетна схема приїзду наївної провінціалки(-а) в місто для того, щоб підкорити його, – актуальна й популярна в багатьох літературах, тогочасній українській у тому числі (знамените “Місто” В. Підмогильного, наприклад). У Хвильового вона знайшла оригінальне й новаторське осягнення. Десять розділів “Сентиментальної історії” – це десять епізодів напруженої, на межі постійного зриву, боротьби людини за право бути самою собою, мати власний погляд на дійсність. Це також розповідь про спробу героїні віднайти сенс буття, про її намагання “прикласти” сконструйований умоглядно ідеал до дійсності. Такі спроби, зрештою, закінчуються поразкою, переходом головної героїні до категорії “як усі”. Життя виявляється сильнішим і жорстокішим за ідеальні ілюзорні схеми.

Водночас “Сентиментальна історія” – це і повість про перше кохання, про те, яким є це почуття у сучасному світі і на тлі його літературного зображення у письменстві попередньої епохи, насамперед реалізму. З цього погляду повість Хвильового становить собою варіації на вічну тему, подану однак у пародійному ракурсі. Оповідь, яка ведеться від імені юної, але надзвичайно начитаної героїні, пройнята інтертекстуальними перегуками і паралелями. Усі герої “історії Б’янки” так чи так співвідносяться з відомими літературними типами і міфологізованими історичними персонажами.

Так, Б’янка в окремих епізодах повісті постає то “тургенєвською дівчиною”, то Ярославною, то Дон Квізадо (Дон Кіхотом), то пушкінською Татьяною, а то гофманівською чи шекспірівською відьмою. Інші концептуально важливі герої – художник Чаргар, сіроока журналістка, товаришка Уляна, як, зрештою, і сама Б’янка, можуть бути охарактеризовані як сучасний Хвильовому різновид “зайвих людей”, що їм так багато уваги приділяла література реалізму.

Разом із тим, “Сентиментальна історія” може сприйматися як естетичне дослідження суті “маленької людини”, адже оповідачка постійно підкреслює “малість” тих, хто її оточує, та й самої себе: “Всі ці люди були, на мій погляд, маленькими людьми, так чи инакше подібними до мене…” [II:283]. Характерний для класичної літератури мотив, що йде від улюблених Хвильовим М. Гоголя і Ф. Достоєвського тут, проте, позначений пародійними інтонаціями. Звичайно, у літературі XIX століття також інколи з’являлися твори, що заглиблювалися у людське “підпілля” і показували, якою могла виявитися “мала людина”, якщо раптом вона ставала, хай і невеличким, начальником або несподівано багатіла. Досить згадати, яким тираном став розбагатілий дрібненький та убогий чиновничок Чурбинський, описаний Є. Гребінкою в оповіданні “Кулик”. Але здебільшого герої класичної літератури викликали читацьку симпатію своїм внутрішнім багатством, а ставлення оповдача до “маленької людини” було здебільшого співчутливим. Натомість персонажі “Сентиментальної історії” в умовах абсурдного світу демонструють ницість людини, її духовну ущербність, буквальну “малість”. Саме ця модерністична за своїм характером модель людського мікрокосму виявляється у Хвильового провідною. Діловод Кук, цей нібито гоголівський тип “маленького чиновника”, насправді є пародією на нього. Головною ознакою Кука стають не душевні муки “малої людини” в несправедливому й ворожому їй світі, а кар’єризм і аморальність.

Інтертекстуальним є й сюжетний мотив “перевірки героїв коханням”, наявний у повісті. Він один із найпоширеніших у літературі, але в “Сентиментальній історії” безпосередньо пов’язується з пушкінським “Євгенієм Онєгіним”, оскільки персонажі твору російського поета виникають у тексті Хвильового якраз у момент остаточного з’ясування стосунків між Б’янкою і Чаргаром.

Інші пушкінські ремінісценції і алюзії ще кілька разів з’являються у творі. Так, у сцені Б’янчиного сну фігурує “пушкінська няня” і “хатка на курячих ніжках”. Проте функції цих образів в обох авторів різні. У О. Пушкіна няня (і в “Євгенії Онєгіні”, і в ліриці) і хатка є знаками закорінення в національний ґрунт. У Хвильового, натомість, вони “космополітизують” оповідь, надають їй, з одного боку, “літературоцентристського” характеру (тим більше, що ряд інтертекстуальних посилань у цьому епізоді продовжується, згадуються Гофман, Вайлд, казки “Тисячі й однієї ночі”), а з другого – посилюють відчуття сюрреалістичності, фантастичності і тривожності. Подібну ж роль, до речі, виконує й образ козацької церкви, що стоїть на краю оселі. Це вже питомо українська деталь, але за своїм походженням, як здається, також інтертекстуальна – помітити ремінісценції з гоголівського “Вія” тут не так уже й важко.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Ще одна пушкінська алюзія майже наскрізно проходить через текст Хвильового. Йдеться про мотив "золотого півника", образ якого з'являється на самому початку повісті: "Золотий півник злетів на флюгер і голосно закукурікав" [II:272]. Головна роль цього образу у О. Пушкіна, як відомо, – бути знаком біди, попереджувати про неї. Крик золотого півника, що проводжає Б'янку в дорогу на пошук "далі" і кохання, покликаний конотувати в читачів ті самі передчуття. Водночас відзначимо й те, що в основі пушкінської казки лежить еротичний мотив [74:122–123], і як такий він чітко співвідноситься з розвитком сюжету "Сентиментальної історії".

Важливими для розуміння загальної концепції модельованого письменником світу є й інші генетично літературні мотиви. Таким постає, наприклад, інтертекстуально пов'язаний із Ф. Достоєвським мотив "замученої дитини", чиєї сльозинки не вартий ніякий світ майбутнього благоденства. У Хвильового він виникає як пересторога проти торжества аморалізму і претензій людини на право стати Богом. Дитина, що загинула під колесами автобуса, перекреслює філософію вседозволеності і теорію "після нас хоч потоп", які проповідує сіроока журналістка.

Окрім названих літературних джерел і посилань, у "Сентиментальній історії" фігурують і інші, від біблійного Раю, Платона, Мойсея, Талмуда, "Декамерона", "Пісні про Нібелунгів" до Руссо, "Кобзаря", Тагора і чеховських "похмурих людей", до яких зараховує себе художник Чаргар. Тією ж мірою паралеллю до героїв повісті Хвильового стають і історичні персонажі: зокрема, Дантон, а також, через топоніми, Делеклюз, "три комунари" (той же Делеклюз, Домбровський, Россел). Вони мають дотичність до Франції, що підкреслюється появою в тексті назви цієї країни і її столиці Парижа. Усі ці персонажі і географічні назви є міфологізованими образами, що символізують міфологізовану ж історію двох французьких революцій (1789 року і Паризької комуни 1871 року). І саме з цим міфом співвідноситься сучасність, яка набуває в повісті Хвильового типових уже для постмодернізму пародійних щодо міфу ознак.

Суттєвою для розуміння семантичних і структурних особливостей "Сентиментальної історії" є та функціональна роль, яку виконує суб'єкт оповіді. Ним виступає жінка, причому, як і "душевно хвора, що пише щоденник" із "Повісті про санаторійну зону", вона наділена даром слова. Це, звичайно, глибоко продуманий авторський хід. Ведучи з читачем своєрідну гру, письменник "ховається" за оповідачкою, яка, на тлі песимістичних результатів її пошуку "ідеї-далі" і "щасливих людей" в постреволюційній Україні, виступає alter ego автора. Проте, поява жінки-героїні й одночасно оповідачки може бути вписана і в контекст "жіночого питання", що було актуальним для європейського соціо-культурного дискурсу того часу (згадаймо літературу XIX-го – початку XX століття і її героїнь, від Євгенії Гранде і мадам Боварі до персонажів Лесі Українки та О. Кобилянської). Якраз на вирішення цієї проблеми претендувала більшовицька революція, заявляючи про те, що саме вона покликана "звільнити жінку". У Хвильового ж історія Б'янки є свідченням абсолютно протилежного процесу. Насправді вона стає аргументом проти революції і того, що з нею пов'язане.

Наявністю героїні-оповідачки обумовлюється і спосіб зображення персонажів з оточення Б'янки. Усі вони подані через призму її свідомості, що дозволяє письменникові показати їх в особливому ракурсі, у складній динаміці опосередкованого "чужим" сприйняттям поступового "проявлення" в тексті. Адже Б'янка-оповідач майже до самого кінця повісті багатьох із них не розуміє, вони є для неї таємницею. Скажімо, два семантично дуже важливих образи "Сентиментальної історії", художника Чаргара і сіроокої журналістки, саме через це опиняються ніби на другому плані, не вповні "виписаними", частково спотвореними. Їхні історії і сутність їхніх особистостей стають зрозумілими героїні-оповідачці, а значить і читачеві лише в фіналі історії самої Б'янки, коли прояснюються загальні механізми патологічної трансформації людини в умовах спотвореного фізичним і духовним насильством світу.

І художник, і журналістка (показова фахова приналежність героїв: вони представники т в о р ч и х професій) у постреволюційній ситуації втрачають ту фундаментальну гуманістичну основу, яка б виправдовувала їхню присутність у цьому світі. Якщо Чаргар під впливом нових обставин перетворюється, зрештою, на безвольний "матеріал" для комуністичних експериментів над творчою інтелігенцією, то сіроока журналістка, втративши мету в житті, шукає причини цього у всесвітньому катастрофізмі й усезагальному пануванні аморальності. Але обоє вони є жертвами "епохи великих потрясінь". Додатковим доказом цієї закономірності стають у "Сентиментальній історії" доля Лізбет, чия справжня професія, судячи з її перебування на алеї біля "Синього кабачка" і поведінки в "установі", зрозуміла для уважного читача, а також трагічна доля товаришки Уляни і її чоловіка. Всезагальність фатального для людства наслідку панування

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

насильства підтверджує і доля обох французьких революцій, мотив яких червоною ниткою проходить крізь увесь текст Хвильового.

Проте такий висновок можна зробити лише усвідомивши джерела краху надій Б'янки і перетворення її, по суті, на свого антипода. Процес цієї трансформації, його тяглість, а також причини, що його породили, і моделюються письменником через суб'єктну організацію оповіді.

Таким чином, широка інтертекстуальна основа й обрана Хвильовим система оповіді дали йому можливість одночасно максимально "олітературнити" текст, подавши його як складову частину загального літературно-культурного дискурсу своєї епохи, і, разом із тим, структурувати й психологізувати повість, незважаючи на присутність у ній численних експресіоністичних умовностей, гротеску й свідомих художніх деформацій.

Б'янка та інші: крах віртуальних далей

Починається повість зі сцени від'їзду героїні, Б'янки (що означає "біла", "чиста"), до великого міста на пошуки іншого життя. Спонукала її до цього пам'ять про брата, який свого часу "був страшенний мрійник" і "загинув на барикадах". Йому Б'янка, коли була ще дитиною, поклялася вірити в нових людей "якоїсь ідеальної країни". Ця віра вступила в суперечність із тим "постбарикадним" життям, яке тепер вирує навколо дівчини, залишивши їй мрію про незнане, що загубилося десь у далеких краях. Так у повісті одразу ж виникає мотив "далі", з яким будуть пов'язані численні переживання і відчуття Б'янки вже в місті.

Наступною важливою деталлю передісторії героїні, викладеної в першому розділі, є спогад, що викликає у дівчини комсомольський клуб, повз який вона проїжджає. Виявляється, Б'янка відмовилася вступити до комсомолу через дику розгнузданість, що панувала там. Як антитеза до цього, подається мрія Б'янки "…так чисто завагітніти, як завагітніло голубе небо, що вже мільйони віків хоронить у собі таємницю найпрекраснішого й найчистішого зачаття" [II:275]. У такий спосіб обґрунтовується майбутній еротизований мотив "невинності", який відіграватиме у подальшому викладі, аж до самого фіналу, дуже важливу роль.

Незаперечним є факт, що для суспільної свідомості перших пореволюційних років характерним був значною мірою відмінний від попередніх епох підхід до проблем статі. Дослідники слушно підкреслюють, що "пошуки нового соціального порядку завжди пов'язані з пошуками нового сексуального порядку" [74:72]. Тотальне перетворення світу (а саме це мала здійснити революція) мусить утілитися не стільки в політичний процес, скільки в тотальне ж переродження людини, яке призведе до кардинальної зміни стосунків між чоловіком і жінкою.

Відгомін цих настроїв, причому часто в діаметрально протилежних інтерпретаціях, від проповіді виключно духовного злиття двох особистостей і відмови від статевої роз'єднаності до обстоювання думки про абсолютну свободу сексуальних стосунків, – популярна тема в "революціонізованому" суспільстві 20-х років, на що звернули увагу навіть тодішні гумористи (фейлетон Остапа Вишні "Полова проблема", 1924). Однак героїня "Сентиментальної історії" цілком свідомо вирушає у велике життя, сповнена ідей "безтілесного кохання", подібного до того, яке випало на долю Божої Матері, і, здається, відкидає інші альтернативи. Про те, як склалася доля новітньої Марії, і розповідає повість Хвильового.

Нарешті, третій суттєвий момент вступної частини повісті, який об'єднує "пошук далі" і еротизм ("невинність") у єдине ціле. Він пов'язаний із згадкою про знайомство героїні з філософією Платона. Як відомо, Платон твердив, що лише діяльне, кероване ідеями життя реалізує ідею чесноти, а спонукальною причиною сходження до ідеї є Ерос. Саме він у тілесному і духовному відношенні є демоном, який надихає людей у їхньому прагненні до істини, добра і прекрасного. Отже, ідея "чудової далі" і надія на неземне, "невинне" кохання, до яких прагне Б'янка, є ще й наслідком сприйняття нею платонівської філософії. Це якраз та філософська система, яка давала героїні внутрішню стабільність і певність. З таким інтелектуальним і духовним багажем вирушає Б'янка на пошуки нового життя, нових людей, омріяної далі-ідеї. Зрештою, не важливо, якого саме "кольору" ця ідея, головною виступає етична (а значить, онтологічна) її суть. Так у першій частині-вступі повісті в тугий клубок сплітаються нитки провідних мотивів, що визначатимуть наступні конфлікти.

Характерно, що місто зустрічає Б'янку не лише шумом автобусів і трамваїв, але й двозначними коментарями перехожих ("– Подивіться, яка пейзаночка! [II:277]) і … проститутками. Отож, мотив протиставлення "невинності – гріха", "чистоти – бруду", започаткований у пролозі, одразу ж починає лунати й тут. Ерос як рушійна сила людських

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

інтенцій, причому далеко не в “чистому” його розумінні, підкреслено акцентується оповідачем у поведінці навіть епізодичних дійових осіб повісті.

Так, Лізбет, шкільна подруга Б’янки, з якою остання зустрічається на алеї “Синього кабачка” (читай – на вулиці “червоних ліхтарів”), влаштовує дівчину на роботу, попередньо “показавши” її в установі. Збентежена й обурена думкою про “продаж свого тіла”, Б’янка змушена зрештою погодитися і … дістає посаду. Гротесковий діловод Кук, що взяв дівчину на роботу і якому в повісті відведено важливу роль, у сприйнятті Б’янки одразу постає під відповідним кутом зору, як “…пристаркуватий і аморальний холостяк, і саме цим я хочу з’ясувати його шалену любов до молоденьких машиністок” [II:281]. Він негайно починає натякати дівчині на можливий любовний зв’язок, а інша колега по роботі, “сіроока журналістка”, відверто виявляє щодо Б’янки свої розпутні наміри. Таким чином, “чиста” героїня, вихована на Платоні, швидко опиняється в атмосфері “брудної” еротики, яка з платонівським Еросом має мало спільного.

Спершу перебування Б’янки в місті обмежується спілкуванням із цими ущербними і навіть монстроподібними типами, які аж ніяк не відповідають уявленням героїні про “нових людей ідеальної країни”. Усі ці персонажі створюють навколо героїні атмосферу певного напруження, тривожного передчуття. Тим часом в її свідомості відбувається поступова персоніфікація омріяної далі-ідеї, цілком у дусі платонізму опосередкована Еросом: “Я думала про химерну даль, що потягла мене з рідного краю, і думала, що до неї – ах, як далеко! Власне, в Z я не сподівалась найти її, але я вірила, що в Z я зустрінусь з якимсь великим чоловіком, і тоді станеться чудо” [II:279].

І ця зустріч, здається Б’янці, нарешті відбувається. Так серед персонажів з’являється Чаргар, “славетний маляр нашої країни”, як називає його оповідачка. Чаргар у сприйнятті Б’янки і є тією людиною, що знає шлях до “далі”, остаточне осягнення якої можливе, на погляд дівчини, через кохання. У тому протистоянні, яке відбувається між Б’янкою і сіроокою журналісткою – ідеологом аморальності і розпусти, проповідником філософії “кінця світу” – дівчина справді потребує підтримки “великого чоловіка”. Бо картина занепаду людської моралі, намальована і продемонстрована на власному прикладі журналісткою, воістину вражає. Вона не менш багатозначна, ніж згадка про клуб “…товариства Радянських асенізаторів” [II:290] (цей “асенізаційний” мотив виникає знову в кінці твору як маркер остаточної деградації людської особистості). Як ілюстрація того жаху, який очікує цей аморальний світ, постає епізод із загиблою під колесами автобуса дитиною. Ця перша в повісті смерть, яка сталася одразу ж після заяви журналістки про бажання “зробитись богами”, як уже зазначалося, – попередження марності подібних претензій.

Стосунки Б’янки і Чаргара складаються непросто. Причина цього не лише у психологічних відмінностях між ними, але й у різному розумінні мети, “надзавдання” їхньої зустрічі. Чаргара в дівчині приваблює її “чистота” і “простота”, навіть “свята простота”, як він кілька разів повторює, що мала б повернути йому втрачене (це з’ясовується пізніше) натхнення, творчу потенцію. Цю святість художник вбачає передусім у незайманості дівчини, в чому Чаргар змушує її зізнатися. Для Б’янки ж головним є “безмежна даль” у Чаргарових очах, тому її бентежить і насторожує вперте небажання художника визнати те, що його, як і її, “мучить даль”, а також відкрити для неї “підступи” до свого внутрішнього світу. Так майже одразу між героями розпочинається внутрішній ментальний конфлікт.

Чергова зустріч Чаргара і Б’янки, якою закінчується перший етап їхнього співіснування, загострює й оприявнює кардинальні відмінності у позиціях персонажів. Спроба дівчини нарешті з’ясувати стосунки завершується невдачею: художник відмовляється від близькості з нею, він ніби боїться Б’янки. Для неї ж близькість була потрібна, “…як повітря, бо тільки такі відношення приводили мене до останнього, невідомого мені закутка людської душі, що в ньому найкраще мусили віддзеркалитись химерні озера загадкової далі” [II:303]. Таким чином, в котре підкреслює автор, “надмета” Б’янки (віднайдення далі-ідеї) тісно пов’язується нею з Еросом, якого натомість лякається Чаргар, аж до фрази “Я не вмію кохати” [II:300]. Він дійсно боїться впустити Б’янку до своєї душі, бо не хоче показати їй ту “даль”, про яку мріє сам. І тут Хвильовий у певному розумінні політизує образ художника, актуалізуючи проблему “митець і комуністична система”.

Картина умов життя “славетного маляра нашої країни” більш ніж красномовна: Чаргар мешкає і працює в такому ж підвалі, в якому опинилася і Б’янка, із стін його кімнати завжди несе льохом, а із стелі ніколи не сходить руда пляма. Над ним розташовано “клуб радслужбовців”, і тому стеля завжди дрижить від тупотіння і крику. Це потворні, абсурдні за своєю суттю умови, і вже їх досить для того, що скласти уявлення про стосунки художника і нової дійсності. Але

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Хвильовий продовжує нагнітати деталі, підкреслюючи цей розлад. Мистецькі візії Чаргара песимістичні, він мріє написати полотно, на якому будуть зображені Карл XII і Мазепа після поразки, принципово не цікавиться природознавством (що дуже погано, вважає його друг-композитор, натякаючи на необхідність дотримуватися офіційного матеріалізму, а не витати в "ідеалістичних" емпіріях). Зрештою, він із "похмурих" людей, тих, хто не вдоволений своїм оточенням. Його "даль", про яку він нарешті говорить під час прогулянки у весняному лісі, – та, що заперечує офіційну дійсність: "Ну навіщо?.. Ну навіщо ці комуністи, ці ячейки, ці профспілки й тисячі инших організацій? Боже мій, ну навіщо? Я задихаюсь! Я їх зовсім не хочу чіпати – боже спаси! Хай вони завойовують цілий світ. Але при чому ж тут я? Чому я повинен кожної хвилини озиратись і повинен слухати ці мітинги? Боже мій, як я хотів би, щоб вони зовсім не знали про моє існування!" [II:321–322].

У кординатах соціо-політичних відносин 20-х років таке могло сприйматися як позиція "розгубленого інтелігента". Але в тому то й річ, що в контексті "вічних" проблем взаємостосунків художника і влади не можна не визнати слушність Чаргарових думок. Проте Б'янка не розуміє художника. Її іронічне "– Сер Чаргаре. Що з вами?" [II:322] остаточно довершує справу: Чаргар оговтується і знову замикається в собі. Б'янка опиняється на роздоріжжі: вона ніби ще й потребує Чаргара, але вже майже розчарувалася в ньому, в його "далі", зрештою, в його силі.

Філософські борсання Б'янки кидають її від Біблії, яку вона починає читати після чергової незлагоди з Чаргаром, до усвідомлення себе Дон Кіхотом і зайвою людиною. В один із моментів внутрішнього напруження їй на мить навіть здається, що мета-ідея, "химерна даль", яку вона шукає, полягає у відстороненому тагорівському спокої і спогляданні. Б'янці стає "скучно" жити (зауважимо принагідно, що це типово екзистенційний мотив), дівчина змінюється, в ній дедалі виразніше проступає щось зле, жорстоке: внутрішнє розчарування потребує виходу назовні.

Її жертвою, правда, не без власних зусиль, стає діловод Кук, це "в буквальному сенсі втілення шаржу", "ця мавпа", як характеризує свого зальотника Б'янка. Знущання над Куком (дівчина сама провокувала діловода різними сексуальними пропозиціями) відкриває читачеві нову, "підпільну" Б'янку: "За віщо я його вдарила?" – метнулось мені в голові, і моє серце занило. Справа в тому, що по суті на землі я не бачила винних, і справа в тому, що й себе я завжди вважала за добру наволоч" [II:314].

Історія з Куком, звичайно ж, – відповідь Чаргару. Уся ця сцена розіграна йому "на зло". Однак це й свідчення здатності Б'янки і навіть свідомого її прагнення до експериментування над людьми, хоч і такими нікчемними, як діловод Кук. Важлива тут ще одна деталь: розуміння Б'янкою аморальності такого роду дослідів, здатність до каяття (стан, якого під впливом дійсності дівчина скоро остаточно позбудеться).

Саме з моральністю пов'язаний мотив незайманості, що розвивається у повісті у двох аспектах. Перший із них, це "полова невинність", яку Б'янка цінує, залюбки підкреслює, ніби своєрідний скарб, і неодноразово хизується нею. Щоправда, дівчина сама піддає її випробуванням, то реально пропонуючи себе Чаргару, то умовно "ризикуючи" з Куком. Але в цілому даний аспект незайманості є символом любові тілесної.

Другий же аспект – незайманість духовна, "свята простота", щирість, співчутливість. Трагічність Б'янки в тому, що вона еволюціонує в бік втрати обох цих цінностей. Але якщо втрата першої річ природна (хоча те, як це відбувається, аж ніяк не можна назвати моральним), то втрата другої якраз і пов'язана з перемогою "підпільності" людської свідомості, егоїзмом, "малістю" і недосконалістю людини.

Іноді Б'янка виявляє справді глибоке, щире співчуття до людей. Маємо на увазі її майже релігійну любов до сусідки по підвалу, комуністки, дружини "колишнього комуніста, товариша Бе", "товаришки Уляни", некрасивої, із спотвореним обличчям жінки, яка страждає від втрати кохання; розраду розпусній і зневіреній у житті журналістці; жаль до схожого на мавпу Кука. Але з плином часу для самої Б'янки відкривається сумна істина: всі ці люди насправді були глибоко байдужі їй. "Можливо, і товаришка Уляна, і сіроока журналістка, і діловод – всі вони давали мені відпочинок – і тільки. Бо, і справді, всі вони були по суті епізодичні особи в моїй історії й не могли мене цікавити. Я просто дурила себе" [II:329]. Та це з'ясується тільки пізніше, після тих змін, що стануться у Б'янчиному житті.

Проте головною метою Б'янки залишається все-таки Чаргар. Йому й влаштовує вона чергове, на цей раз вирішальне, випробування. Його художник не витримує. Чаргар, який здавався Б'янці особливою людиною "з даллю в очах", що так вирізнявся "…серед бурного моря сірої, нудної й частіш за все паскудної буденщини" [II:305], виявився нічим не кращим за примітивного Кука. Як

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

і сестра Катря з “Повісті про санаторійну зону”, героїня “Сентиментальної історії” опиняється самотньою перед “глухою стіною наманікюреного віку”. Так закінчуються спроби Б’янки знайти свою еротизовану даль – справжнє кохання, гідне “нових людей нової ідеальної країни”. Утім це ще не фінал, який відкладається аж до останнього розділу повісті і може бути інтерпретований тільки в контексті усього твору, а не лише лінії Б’янка – Чаргар.

Важливу роль тут відіграє образ товаришки Уляни й опосередковано з ним пов’язаний мотив “богошукацтва”, який з’являється у кінці “Сентиментальної історії”. Товаришка Уляна, якій Б’янка симпатизує, є для дівчини ніби певним орієнтиром у пошуку далі-мети, не в розумінні власної долі, звичайно, а передовсім як людина, причетна до тих “барикадних” ідей, які сповідував брат Б’янки і які вона поклялася берегти. Але двозначність ситуації в тому, що для товаришки Уляни все (і та ж даль) залишилося позаду. Ця воістину нещасна жінка заздрить Б’янці не тому, що та красива, а тому, що вона є людиною нового покоління і її не мучать спогади про “Рай”, яким були для товаришки Уляни часи революції. Життя останньої завершилося у роки громадянської війни, і для її спотвореної свідомості саме війна є Раєм, омріяною прекрасною країною, населеною ідеальними людьми.

Для самої Б’янки ідеї “барикадного Раю” мають інше значення, оскільки, повторимо, відбивають соціо-політичну суть братового заповіту. Саме тому вона кілька разів намагається заперечити товаришці Уляні і не погоджується з нею, коли та твердить, що для таких, як Б’янка, “…наші терзання – порожній звук” [II:296]. Утім, Б’янка, яка того химерного часу торкнулася тільки “одним крилом своєї юності” і готова повірити в те, що тоді всі пізнали таємну даль, справді бачить далі, ніж товаришка Уляна. Адже дівчина дивиться, на відміну від товаришки Уляни, вперед і розуміє, що “той” час уже не повернеться ніколи. Тому так переконливо й логічно звучить її висновок-запитання: “Значить, і даль треба шукати на якихось инших шляхах?” [II:328].

Б’янка, отже, зрештою відмовляється від братової “правди”, яка не тільки вся належить минулому, але й далеко не повна. Що це так, підтверджує й доля товаришки Уляни. Країна-війна, виявляється, була щастям для неї зовсім не тому, що це була реалізація її, як з’ясувалося пізніше, безумної мрії, але тому, що це була країна її кохання: “– Ви, звичайно, не повірите мені, що я кілька років тому була красунею – це я знаю! Але повірте мені, що товариш Бе любив мене. Клянусь вам! Він так любив мене… так любив мене…” [II:296].

Це ніби ще одне підтвердження Платона: даль-ідея тільки тоді є шляхом до щастя, коли вона невідривна від любові, освітлена нею. Втрата любові рівнозначна загибелі. Світ без кохання позбавляється сенсу, і передчуття трагічної розв’язки долі нещасної жінки вловлюється читачем задовго до фіналу в риданнях товаришки Уляни, які так глухо розливаються в повітрі, “…ніби вона лежала в домовині” [II:297]. “Учорашня даль” товаришки Уляни виявляється “тупиковою”, що й засвідчує, зрештою, її жахлива смерть.

Переконавшись, що сучасна постреволюційна дійсність не має нічого спільного із заповіданою братом даллю-ідеєю, яка є всього лише імітацією (“димок”, ілюзія “світового пожару”), Б’янка намагається знайти душевну рівновагу в релігії. У повісті є кілька епізодів, пов’язаних із християнськими мотивами. Перші згадки про християнську ідею з’являються ще в дебютному розділі-пролозі, де мовиться про те, що в дитинстві Б’янка “…сама тягла маму до церкви, щоб стати десь у темному закутку й прислухатись до таємного шаматіння” [II:272]. Тут же і згадки про катакомби з розповідей бабусі героїні. Проте ці дитячі враження – тільки епізоди у становленні її духовних орієнтирів. Адже до Біблії (причому, вперше, зазначає оповідачка) Б’янка звертається лише в ніч після розриву з Чаргаром. Саме тоді в її душі сплітаються два голоси: Божий, що закликає до примирення й покори, і диявольський, що вимагає побороти протидію Чаргара, “взяти” в нього те, що здається Б’янці справжньою, істинною даллю.

Правдиве зіткнення із християнською моделлю світосприйняття відбувається у дівчини в момент найбільшої душевної кризи. Зневірена у своїх надіях Б’янка, якій сіроока журналістка порадила поспішати, поки не пізно, на її доріжку, нарешті по-справжньому згадує про Бога: “І саме тоді мені раптом усе ясно стало. І справді: хіба я весь час не боролась із Богом? Я хотіла своїми власними силами пізнати напівабстрактну даль. Але без “Нього” (я пишу “Нього”, бо він і справді був мені тоді безвихідною судьбою) це неможливо було зробити. Я хотіла пізнати даль без “Нього”, але він не міг мені пробачити цього” [II:341]. Проте і християнська система цінностей не стає для Б’янки органічною, хоча дівчина із пристрастю неофіта (тут знову виникає образ катакомб) намагається прилучитися до цієї рятівної далі-ідеї. Недаремно ж ім’я Христа фігурує виключно у формі “Спаситель” і згадується на кількох сторінках розділу більше десяти разів. Особливу роль тут відіграє “образ Спасителя”, ікона, яку Б’янка знаходить у комірчині, куди її

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

викинув “товариш Бе”. Вона вішає ікону у своїй кімнаті і молиться у надії на “якесь” чудо, що відкриє перед очима ту саму “якусь” ідеальну країну. Важливим також є зауваження про те, що Чаргар перестає існувати для Б’янки: його місце в серці дівчини посідає тепер образ Спасителя.

Але “християнізована даль” залишається такою ж нездійсненною метою, як і всі інші “далі”, а Хвильовий піддає свою героїню ще одному випробуванню. Воно, зрештою, стає фатальним для Б’янки-ідеалістки. Результатом цього випробування є дві речі: бунт Б’янки проти Бога і перехід її в категорію “як усі”. Пошук ідеалу закінчується у Кривому завулку із запахом міських нечистот. Причиною останнього розчарування Б’янки в можливості віднайти “даль, де живуть щасливі люди”, стає смерть товаришки Уляни, яку по-звірячому, сокирою, вбиває товариш Бе. Б’янка чула вночі стукіт у двері своєї кімнати, але не відкрила їх, сприйнявши за хуліганство. У цьому-то вона й звинувачує Бога: “Чому ж ти не відчинив дверей, коли до мене стукала твоя раба Уляна? Ну?” [II:349]. З погляду християнства питання абсурдне, але з погляду Б’янки – цілком логічне. Смерть “безневинної” Уляни (дійсно, єдиного персонажа в повісті, який ніколи не чинив Б’янці зла) розглядається героїнею як велика несправедливість. Спаситель не врятував, а зрадив Б’янчину надію, як зрадив її Чаргар: “Якась дика злоба свердлила мені мозок, і страшна образа лягла на моє серце. Мені прийшла мисль, що образ спасителя – це не що инше, як мертвий Чаргар. Я відкинулась від ікони і підійшла до вікна <…> Потім я підійшла до спасителя й з не меншою насолодою, як і Чаргарові, плюнула в його прекрасне обличчя” [II:350].

Бунт Б’янки проти Бога, який відбувається на тлі моторошної картини трупа Уляни з розрубаною головою, завершується аналогічним убивством Христа: Б’янка рубає дошку з образом Спасителя на шматки. І зрада Чаргара, і зрада Спасителя – це зрада любові, тієї самої, без якої неможливі ніякі “щасливі” люди в ніякій ідеальній країні.

Таким чином, Б’янка опиняється в духовному вакуумі. Знищено все, що могло б стати для неї опорою в житті: фальшивими, ілюзорними виявилися всі “далі”, про які вона мріяла або намагалася мріяти – братова й Улянина революція, Чаргарова любов, буддистсько-індуїстська нірвана і самоспоглядання, зрештою, християнський Бог. А якщо навколо фальшиві ідеали і немає Бога, що залишається? Залишається шлях, пропонований сіроокою журналісткою. І Б’янка обирає його: “Я йшла поволі. Я вийшла на ту дорогу, що веде до глухої провінції. Тоді я круто повернула й пішла до квартири Кука. Повз мене проїхав асенізаційний обоз, і вулиця раптом запахла важким калом. Але я не тільки не кинулась убік, навпаки – з якоюсь пожадливістю я вбирала важкий запах міських нечистот” [II: 350]. “Біла”, “чиста”, “незаймана” Б’янка сприймає бруд асенізаційного обозу як нормальний стан речей. Але письменникові не досить цього огидного і водночас символічного образу. Йому потрібна ще одна сюжетна деталь, щоб довершити картину руйнації того світлого, обнадійливого, що втрачає людська особистість, ставши частиною абсурдного світу.

Цей останній удар також пов’язаний із мотивом “незайманості”, що, як бачимо, послідовно розвивається протягом твору. Б’янка влаштовує ще один експеримент. Вирішивши “подарувати” свою невинність, вона повідомляє про це Чаргара і ставить йому ультиматум: “Коли він встигне – я дарю йому, не встигне – її забере діловод з малп’ячою фізіономією” [II:351]. Чаргар не встигає… “Коли посильний побіг, я сіла біля Кука й обняла його. Від нього пахло неприємним потом, і я подумала: “асенізаційний обоз”. Потім я йому віддалася” [II:352]. Так гротесково закінчується пошук Б’янкою її “далі”, ідеальної країни щасливих людей, так у вивернутому світі людської зради, жорстокості і зла карикатурно й пародійно реалізується її мрія “так чисто завагітніти, як завагітніло голубе небо”. Коло замикається. Замість “найпрекраснішого і найчистішого зачаття” – пропахлий асенізаційним обозом, подібний до мавпи нікчема Кук. Але вибір зроблено, і хоча Чаргар таки з’являється, героїня “…круто повернулась і пішла в свою установу” [II:352].

Ця остання фраза повісті сповнена глибокого й трагічного змісту: Б’янка остаточно розпрощалася з усім тим, що пов’язувало її з романтичним минулим. Вона стала такою, “як усі”, як решта співробітників таємничої “установи” – сіроока журналістка, молода, але досвідчена Лізбет, діловод Кук… Поза системою цінностей цієї символічної установи-суспільства, де панує дух аморалізму й нечистот, Б’янка відтепер не уявляє себе. Це – її віднайдена нарешті “даль”.

Мотивна структура і композиція повісті

У “Сентиментальній історії” Хвильовий залишається вірним своїм принципам організації художнього матеріалу, вдаючись до умовних, гротескових прийомів, різноманітних вставних епізодів, мотивної символіки. Так, серед семантично важливих структурних елементів, що вибудовують фінальну частину повісті, відзначимо два сни, які бачить Б’янка перед убивством

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

товаришки Уляни і бунтом проти Бога. Як і сон в “Арабесках”, сюрреалістичні сни в “Сентиментальній історії” – алегорії, пов’язані з розгортанням основної семантичної лінії тексту: пошук людиною ідеї світового блага і неможливість цієї мети досягти.

“Проблематика”, якщо можна так сказати, першого сну зводиться до дискусії між Дон Квізадо (Дон Кіхотом) і маестро Дантоном з приводу “душі і матерії” і носить відверто метафізичний характер. Дон Квізадо, цей художник і вічний шукач істини, символ духовного горіння людства, прагне через слово відчути невидиму субстанцію, яка перетворює мертву матерію на рушійну силу всього сущого. Це та сама платонівська думка, яка веде Б’янку з провінції до “міста Z”: матерія сама по собі не існує, вона стає дійсністю, спонукувана присутньою в ній ідеєю. Пізнати цю душу-ідею, спираючись на силу художньої інтуїції митця, і мріє Дон Квізадо.

Маестро Дантон, опонент Дон Квізадо по “захисту магістерської дисертації”, – постать, яка конотує інші уявлення. Один із лідерів Великої французької революції, якобінець, він хоча й виступив проти жорстокостей революції, сам свого часу був причетний до них. Дантон, таким чином, персоніфікує революційну свідомість, яка має свій погляд на відношення матерії і душі. Літера “М”, яку колись давно виводила його рука, справді могла означати “Марія”: революція задумувалась як прихід нового Месії, як те, що дасть справжнє щастя спраглій за ним душі. Але як бути з матерією, “ножами” революції, що ось уже яке століття “сипляться” із того ж каламаря, з якого черпався атрамент для “Декларації прав людини”? І насильство в революції, на жаль, перемагає: душа тут завжди буде рабою матерії. “Маестро Дантон усміхнувся й кинув царственно-похабний жест. Дон Квізадо замовк” [II:346]. Якщо пригадати, що Б’янка в одному з епізодів повісті називала сама себе “Дон Квізадо”, стане зрозумілим, що поразка іспанського ідальго безпосередньо проектується на образ героїні.

Дійові особи сну – постаті культурно-історичні, умовно “реальні”, хоча й подані й зіштовхнуті між собою в ситуації фантастичній, що міфологізується із наближенням до завершення епізоду. З’являються натяки на “нечисту силу”, яка буде в центрі уваги автора у другому сні. Перехід цей, як часто буває у Хвильового в текстах із другого тому “Творів”, відбувається шляхом прямого називання головного винуватця бід роду людського: чорт фігурує і тут [II: 346].

Другий сон пов’язаний із сучасністю і, своєю чергою, складається з двох частин. У першій з них дві сестри-відьми (одна – аферистка, провокаторка і вбивця, друга – проститутка) у хатці “на краю оселі” з відповідним антуражем (хатка на курячих ніжках, кажан, сич, кіт) мучаться своїми злочинами і “тоскою”, що стоїть у їхніх очах. Ці страшні жінки – втілення тих сил зла, що тисячоліттями терзають людство. Вони, немов відьми із шекспірівського “Макбета”, вершать і долі окремих людей, і долі народів та держав [II:347].

Метафізичний простір поступово локалізується, з’являються українські алюзії: згадка про Карла XII, що відсилає спочатку до картини, яку мріяв написати Чаргар, а далі – до трагічних сторінок історії України; степ, маркер національної ідентичності і символ волі; іронічно-патріархальна “екзотика круторогих волів”. Зрештою, апокаліптичні візії майбутнього постають у всій своїй катастрофічності: “Ти не знаєш, хто буде цезарем майбутньої імперії – світовий мільярдер, чи світовий чиновник?” [II:347].

Майбутнє це невизначене ще й тому, що “цезар ідеї”, велетенський чорний силует у кепі, який так нагадує більшовицького лідера, цей витвір “геніального скульптора” (чи того, без чиєї волі і волосина не впаде з людської голови, чи його антипода – це належить визначити читачеві, хоча попередні згадки про інфернальні сили дають певні орієнтири) “з жахною силою” обрушується з небес на землю, “…розсікаючи темно-сині простори” [II:348]. Гігантська фігура Леніна в кепці, що підіймається над світом, була образним інваріантом у комунізованому мистецтві 20-х років, від знаменитого плаката М. Страхова до не менш відомого свого часу вірша О. Бургардта (Ю. Клена). Але у Хвильового фігура не підіймається над світом, а обрушується на нього. Тому такими непевними видаються перспективи тих, хто повірив цьому цезарю. Гасло “морітурі те салютант”, можливо, як ніяке інше точно і навіть буквально передрікає їхнє майбутнє.

Сни Б’янки – це песимістична картина світу, в якому панує матеріалізм, а душа назавжди приречена бути вторинною. Вони є мотиваційною передумовою тих жахливих подій, що розігруються в підвалі, де мешкає дівчина і товаришка Уляна з товаришем Бе, а потім і на квартирі Кука. Саме таку універсально-онтологічну роль відіграють у сюжеті твору ці епізоди.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

За всієї своєї оригінальності, фабульна основа “Сентиментальної історії” має тісний зв’язок із традиційними фазами сюжетного розгортання тексту, в основі яких лежать давні міфологічні схеми. Як відомо, в літературознавстві існують достатньо вдалі спроби визначити ці етапи. Зокрема, В. Тюпа виділяє чотири такі фази сюжетної динаміки: відокремлення, партнерства, лімінальну (порогову) фазу випробування смертю, перетворення [62:43–47]. У “Сентиментальній історії” зримо представлені всі чотири етапи. Від’їзд Б’янки з рідного дому до великого міста є “відокремленням” її від попереднього життя, розривом (і це кілька разів підкреслюється) попередніх життєвих зв’язків. Після появи в місті героїня здобуває новий життєвий досвід, знаходить нових партнерів, здебільшого шкідливих для неї (в цьому якраз проявився специфічний песимізм Хвильового), встановлюються нові міжсуб’єктні контакти, на дівчину очікують надії і розчарування. Фізична й духовна смерті, з якими стикається Б’янка (смерть товаришки Уляни і образ Спасителя, що нагадує героїні “мертвого Чаргара”), – наступна, порогова, “випробувальна” фаза сюжетної динаміки. Нарешті, та остаточна зміна, яка стається з Б’янкою і зводить її до невідворотної усезагальної ницості, є фазою перетворення.

Усе це свідчить, зокрема, про те, що повість, яка завершувала другий том “Творів”, являла читачеві в формально-структурному плані дещо іншого Хвильового, ніж він поставав, скажімо, у “Я (Романтиці)” чи “Повісті про санаторійну зону”. В останніх модерністичне розхитування сюжету домінувало, хоча через універсальність міфологізованої сюжетної матриці, фази ці можна побачити й там. У “Сентиментальній історії” вони чіткіше представлені, тому легше характеризуються. Модерністичний, бароково-експресіоністичний дискурс Хвильового, який залишається для нього визначальним, проявляється тут у семантиці, у стверджуванні тези про принципову абсурдність світу і неможливість людини змінити його. Одночасно суттєвими ознаками цього дискурсу є підвищена інтертекстуальність і своєрідна “гра” з нею, про що вже згадувалося на початку аналізу “Сентиментальної історії”.

Важливу роль у композиційно-змістовому структуруванні повісті відіграють окремі елементи просторової організації тексту, а також відповідні мотиви. Так, одним із них, що вписується у загальну семантичну канву твору, є мотив долі, або “судьби”, як називає цю метафізичну категорію оповідачка. Розуміння долі як надособистісної екзистенційної межі людського “я” (а саме воно характерне для більшості героїв повісті), звичайно ж, вступає в антагоністичну суперечність із матеріалізмом і відкидає свободу особистої волі. Натомість воно дає людині відчуття свого визначеного місця у світі і своєї ролі в ньому. Герої “Сентиментальної історії” гостро відчувають свою рольову функцію. Стосується це насамперед товаришки Уляни і Б’янки. Характерно, що в “судьбу” Б’янка вірить у свій “ідеалістичний період” пошуку еротизованої далі. “Судьбу” дівчина відчула, наприклад, у зустрічі з Чаргаром, в очах якого побачила “… таку безмежну даль, що можна було збожеволіти” [II:292]. “Судьба” тут – віра в обов’язковість віднайдення істини, заради якої Б’янка вирушає у великий світ.

Що далі позбавлена животворного духу (а значить, і моральності) матерія вклинюється в життя дівчини, тим менше в ній залишається переконаності у своєму призначенні, своїй ролі в цьому житті. І не тільки тому вона відмовляється від ворожіння перед вирішальною розмовою з Чаргаром, що той через страх бути поміченим із клубу “радторгпрацівників” проти цього заперечує, але й тому, що сама боїться почути правду про свою долю, отже – про крах надій. Адже її “судьба” не в тому, щоб знайти “даль”, а в тому, щоб стати “як усі”.

Товаришка ж Уляна, яка “теоретично” в долю не вірить, бо комуністка, на практиці ж хоче “…внести деякі ясності в свій світогляд” [II:326]. І це – неминуче, бо її роль на шахівниці життя, її “судьба” полягає в тому, щоб, втративши любов, загинути разом із часом, що її породив. Упевненість товаришки Уляни в тому, що з нею трапиться “якесь” нещастя, обумовлена відчуттям абсолютної зайвості на цій землі: зникла любов і зникла ідея, отже, зникла і потреба жити. Рано чи пізно це має статися. Різниця між Б’янкою і товаришкою Уляною в тому, що перша шукала і не знайшла мету свого існування, а друга мала її і назавжди втратила.

Якщо мотив долі постає в повісті як метафізичний, то інший важливий мотив – крові носить символічний характер. Він з’являється на початку твору й маніфестується позірно малопомітною і малозрозумілою деталлю: під час першої своєї прогулянки містом Б’янка купує “клубнику”. Сік із ягоди залишає на її блузці “рожеву пляму”. Ця поки що метафорична кров стає своєрідним посвяченням героїні, її прилученням до невідомого для неї світу міста. Вона означає перехід Б’янки в нову якість, хоча дівчина до кінця цього ще не усвідомлює. Разом із тим, це пересторога, попередження того, що може очікувати героїню в майбутньому.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

Наступний маркер мотиву пов'язаний із збудженим станом, який переживає Б'янка напередодні зустрічі з Чаргаром після тривалої перерви, і загостренням "тоски" за даллю: "Иноді підходила я до дзеркала й дивилась на себе. Тоді я бачила гарячі й вогкі темно-криваві вишні: то були мої очі" [II:316]. Темно-криваві очі Б'янки, які вона бачить у дзеркалі – образ, сповнений особливої семантики. По-перше, очі самі є "дзеркалом душі", і кривавий колір набуває загрозливого значення як вказівка на душу, що кровоточить і сповнена болю й страждань ("тоски"). По-друге, дзеркало як таке завжди є способом подвоєння світу, входом до іншої дійсності. Ця дійсність живе за власними законами, не схожими на ті, що існують по цей бік дзеркальної поверхні. Одночасно це й погляд на саму героїню із того, задзеркального світу, це те, як бачить її та сила, що визначає "судьбу". Тому темно-криваві очі стають сутнісною, хоча й умовною характеристикою Б'янки, натяком на її "підпільність".

Особливо насичений мотивними маркерами фінал повісті, де апеляція до слів "кривавий", "кров" стає майже рефреном. Спочатку, в епізоді сну Б'янки, в якому героїня перетворюється на уособлення людського зла ("аферистка, провокаторка, убивця"), кров виявляється конститутивною її ознакою: "…руки <…> в людській крові" [II:347]. Традиційний образ рук "по лікоть у крові", як і прагнення їх "обмити", відсилає читача до глибинних, універсальних інтертекстуальних джерел, від Старого заповіту і Євангелія починаючи. Це кров "узагалі", метафорична "кров зла".

Разом із тим, сон, як відомо, є "квазіреальністю в квадраті", і його роль у цій повісті Хвильового полягає не тільки в притчевій алегоричності, але й у пропедевтичності щодо майбутніх подій. Пробудження Б'янки ніби переводить мотив крові в конкретну щодо героїні площину фізичної смерті. "Закривавлений труп товаришки Уляни з розрубаною головою" [II:349], що його бачить Б'янка перед своїми дверима, – це та реальна кров, до якої долучається вона спочатку візуально, а потім і безпосередньо, "на дотик": "Я вийшла в коридор, переступила через закривавлений труп товаришки Уляни… <…>. В коридорі біля розрубаної голови, очевидно, було багато крови, бо я трохи забруднила свою спідницю" [II:350].

Проте це фізичне відчуття крові, звичайно ж, позірне, семантично мотив і тут постає як символ. Звернімо увагу на слово "переступила", яке несе тут вагоме змістове навантаження. Б'янка переступає не лише через труп товаришки Уляни, вона переступає через світоглядну модель поведінки та ідею, до яких колись відчувала симпатію. "Трохи забруднена кров'ю з розрубаної голови" спідниця – знак причастя героїні перед власною духовною смертю-переродженням, перед перетворенням на антипода тієї "щасливої людини", на пошуки якої вона було вирушила.

І, нарешті, востаннє кров з'являється у прикінцевих рядках твору. Поява гротескова, але дуже важлива для розуміння семантичної суті тексту. Продемонстрована Чаргарові простиня з "рештками Б'янкової невинності", – це вже власна кров Б'янки, це її клятва кров'ю (зробила – значить, можу, шляху назад немає), доказ свідомо розпочатого нею антижиття. Мотив крові, що пройшов у повісті еволюцію від передчуття трагедії до її здійснення, у своїй цілісності засвідчує духовну смерть героїні. Світ без Любові, Бога і без людяної ідеї переміг.

Що ж до художнього простору, то він у "Сентиментальній історії" виступає як певна змістова значеннєва структура, здатна втілювати собою авторську модель світу. Свого часу Ю. Лотман зазначав, що "…в художній моделі світу "простір" часом метафорично бере на себе вираження зовсім не просторових відношень" [39:622]. Текст Хвильового підтверджує це. Ось лише кілька найбільш промовистих, на наш погляд, прикладів.

Пошук Б'янкою "далі" відбувається шляхом пересування її у просторі ("даль", до речі, теж просторовий елемент, який несе на собі не стільки власне просторову характеристику, хоча "віддаленість", розташування на великій відстані, звичайно ж, відчувається, скільки виступає у філософській, "ідейній" якості). Героїня їде з провінції до міста. Це метафоричне долання простору, розмір якого гіперболічно розтягається, видовжується автором. Так, лише до станції Б'янка добирається від світанку до пізнього вечора ("вже зовсім стемніло", – фіксує оповідачка момент прибуття на станцію), а в місто Z вона потрапляє тільки на третій день. Топонімічні маркери Полтавщини ("шведські кургани") і Харкова ("будинок Раднаркому") виразно вказують на цю маршрутну гіперболу. Дорога, таким чином, стає тут швидше демонстрацією відстані, яка відділяє один етап життя героїні від іншого. Водночас маємо тут і алегоричний натяк на ту дистанцію (в усіх розуміннях), що пролягла між провінцією і столицею.

Подібною за структурними принципами є й інша просторова метафора, з якою зустрічаємося у повісті. Це підвал або підвали, в яких опиняються герої. Приїхавши до міста, Б'янка займає колишню кімнату своєї шкільної подруги Лізбет. Вона розташована в підвалі, і з вікна цієї

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

“чудової” кімнати, іронізує оповідачка, можна навіть бачити “…клаптик голубого неба” [II:279]. У цьому ж помешканні біля кладової, в якій шарудять пацюки, мешкає і комуністка товаришка Уляна разом із колишнім комуністом товаришем Бе. У підвалі, де стіни тхнуть льохом, живе й “славетний” маляр Чаргар. І справа тут зовсім не в існуванні у 20-х роках у великих містах України “квартирного питання”. Усі три головні персонажі повісті є мешканцями “низу”, навіть “дна” міста, як символічним дном виявляється і розташований також у підвалі “японський кабачок” з хазяїном-вірменином і проститутками. Там же, “на дні”, відбувається і жахливе вбивство товаришки Уляни.

Усе це просторові, але сповнені метафоричного змісту точки. Їхня функція полягає у своєрідній матеріалізації маргінальної суті героїв. Адже всі вони – і Б’янка, і Чаргар, і товаришка Уляна – викинуті на узбіччя життя “підвальні люди”, як “підвальними” за своїм соціо-психологічним статусом є й інші персонажі повісті: сіроока журналістка, діловод Кук. Простір підвалу стає оціночною й одночасно екзистенційною категорією.

Як елемент загальної просторової картини слід розглядати й топоніміку “Сентиментальної історії”. Рідко в якому творі Хвильового можна зустріти таку кількість топонімів: вулиця Повстання, площа Повстання, сад Паризьких комунарів, площа Трьох комунарів, вулиця Делеклюза, майдан Лассаля. Впадає в око, що, за винятком Лассаля, всі вони, включно з універсальними площею і вулицею Повстання, мають або можуть мати дотичність до Франції, зокрема до революції 1789 року і до Паризької комуни (в цьому ж ряду, між іншим, і згадка про те, що брат Б’янки “загинув на барикадах”: ключовим тут є слово “барикади”, яке майже автоматично асоціюється із “паризькими барикадами”). Як і в деяких інших творах Хвильового (наприклад, “Синій листопад”), Паризька комуна і її діячі виступають “ідеальною даллю”, своєрідною “мрією про майбутнє, що існувало в минулому”. В останніх частинах повісті в розмовах персонажів настирливо починають фігурувати слова “Франція”, “Париж” як паралель до “нашої революції”.

Уся ця топонімічна “галлізація” пов’язана насправді із порівнянням двох французьких революцій і реальностей “нашої революції” (постреволюційної дійсності). Вони не стільки протиставлені одна одній, хоча пародійний аспект, як уже зазначалося, тут присутній, скільки зближені між собою. Саме таке зближення дозволяє авторові виявити метаісторичну закономірність: насильство і кров – неминучий супутник і наслідок усякої революції, а добрими намірами воістину вимощена дорога до пекла. Цей макроісторичний висновок обумовлює й пояснює крах надій героїв: чуда, на яке вони сподівалися, не буде, молитви Чаргара і Б’янки марні. Символічно, що Б’янка після трагічного вбивства товаришки Уляни “…вийшла на майдан Трьох Комунарів і звернула в кривий заулок” [II:351].

І нарешті, кілька зауважень щодо назви повісті. Зрозуміло, що ні до сентиментальності, ні тим більше до сентименталізму, за винятком окремих пародійних перегуків, вона ніякого відношення не має. З не меншим успіхом її можна було б назвати “Звичайна історія”. Водночас це й своєрідний варіант “Людської комедії”, в якій, до речі, сміх відіграє суттєву роль. Починаючи з перших кроків у нове життя, Б’янка, як і Майя із “Повісті про санаторійну зону”, постійно “регоче”, втрачаючи цю свою здатність лише перед загибеллю товаришки Уляни. Але її сміх – це особливий, інфернальний (сатанинський) сміх над людиною і людством. Він – свідчення безнадії і приреченості, що й підтверджує фінал повісті. Тому слово “сентиментальна” в заголовку – гірка іронія. Насправді це розповідь про те, як людина позбувається сентиментальності та ілюзій. Б’янка проходить шлях від “біленького домика з флюгером і маленькою оранжереєю”, з якої вона бере собі на дорогу “букетик квітів” (ось де знадобилися літературні кліше сентименталізму як художньої системи), до ліжка мавподібного Кука й асенізаційного обозу. Відтепер її погляд на життя стає цілком реальним. Абсурдний світ без “далі” і Бога веде людину на цю дорогу, де так усе просто й ясно, і тисячі “м’ятежних”, як Б’янка, пройшли і ще пройдуть нею. Такий песимістичний підсумок цієї насправді т р а г і ч н о ї історії.

І тут доцільним буде повернутися до проблеми взаємозв’язку між “Сентиментальною історією” і “Повістю про санаторійну зону”. Обидва твори виявляються близькими (хоча, зрозуміло, й не тотожними) з багатьох поглядів. Уже в “Повісті про санаторійну зону” є спроба жіночого повіствування (“хвора, яка веде щоденник”). Але найсуттєвішим видається наявність паралелей між героями обох текстів. Так, спільності помічаються між анархом і товаришкою Уляною, для яких роки революції і громадянської війни стали єдино реальним часом, після чого почалася стрімка деградація, що завершилася смертю. У “Повісті про санаторійну зону” маємо інфернальну авантюристичну героїню (Майю), у якої еротика поєднується з певною ідеєю. За еротизованою даллю-ідеєю вирушає і Б’янка. Героїня “Сентиментальної історії” поєднує в собі

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)

одночасно риси сестри Катрі (тип наївної, “чистої”, “тургенєвської дівчини”), мрійника-ідеаліста Хлоні (єднаючою ланкою тут виступає також образ Дон Квізадо, який фігурує у зв’язку з обома персонажами) і, звичайно, Майї. Остання, своєю чергою, чимось схожа на сірооку журналістку.

Етапи духовного краху Майї розпочалися із фатального рішення героїні пожертвувати собою, своєю “чистотою” заради високої, як здавалося, ідеї. Розчарування в ідеї, що виявилася ілюзорною, спонукає її до пошуку сенсу існування в собі самій. Звідси бажання Майї самій стати Богом і розпоряджатися життям інших людей, що є фактично тим же самим садизмом, який характеризує сірооку журналістку із “Сентиментальної історії”. Проте таємна чекістка із жахом помічає, що її прагнення бути вершителем доль – не що інше, як ілюзія. Оскільки іншого сенсу буття їй знайти не вдається, на Майю закономірно очікує духовна (безумство) чи фізична смерть.

Для Б’янки ж проблеми починаються від моменту, коли вона вирушає на пошуки Бога, разом з яким хотіла б увійти в “царство небесне” на землі – країну ідеальних людей. Наступне її бажання таке ж, як і у Майї, – самій стати Богом і примусити ближнього свого “відкрити”, “сотворити” рай для неї. Саме такі вимоги ставить вона до Чаргара. Але з’ясовується, що раю немає взагалі. Тому, помстившись псевдо-Богу (Чаргару), Б’янка спробує жити у світі, що втратив свій сенс і цінність. Судячи із спокійної, констатуючої оповіді Б’янки, події в якій постають як “згадка” про минуле, їй це вдається. Проте, як і героїв “Повісті про санаторійну зону”, Б’янку швидше за все очікує смерть, у кращому разі – життя в тій самій “зоні”, де, за словами сіроокої журналістки, стає все холодніше, як і на всій землі, що летить у безодню.

У зв’язку з цим варто знову згадати історіософський і культорологічний міф Хвильового про “азіатський Ренесанс”, що мав, на його думку, розпочатися в Україні після революції. “Сентиментальна історія” фактично знищує цю теорію. Твердження героїні про те, що замість очікуваного відродження запанувала “модернізована тайга азіатчини” і “дичавина тамерланівщини”, – яскраве тому підтвердження. Письменник відчув неможливість відшукати власну “даль” і відкрито сказав про це. Експресіоністична гротесковість, різкість образів, підкреслена “сконструйованість” їхніх характерів, умовність простору, жорсткість і навіть деестетизованість багатьох ситуацій і картин, загальний трагічний пафос приреченості й абсурдності буття – ці ознаки модерністичної (і навіть постмодерної!) художньої системи втілилися в повісті. Це була остання, підсумкова згадка Хвильового про власний міф, якою він завершив другий том “Творів” і, як виявилося невдовзі, основний період своєї творчості.

***

Таким чином, другий том “Творів” остаточно оприявнив фундаментальні ознаки художнього світу письменника. Його філософсько-естетичні засади полягали в усвідомленні не лише трагічності дійсності й екзистенційної самотності особистості в ній, але й у розумінні безвихідності цієї ситуації. Той невтішний висновок, до якого прийшла героїня “Сентиментальної історії” Б’янка, насправді був висновком усієї книги. І “я” з “Я (Романтики)”, і Сайгор з “Пуделя”, і Альоша з “Лілюлі”, і анарх із “Повісті про санаторійну зону”, як і Б’янка, переживають, по суті, одне й те саме. Вони і їхня саморозірвана свідомість є жертвами краху ілюзорних ідеалів, трагічного розладу між уявлюваним і дійсним. У своїй сукупності тексти тому увічнили вражаючу картину того роздоріжжя, на якому опинилася мисляча людина першої третини XX сторіччя у справді залишеному Богом, зрушеному з фундаментальних основ світі.

Твори, що увійшли до другого тому, як і попередні новели з “Етюдів”, демонстрували модерністичну філософію. Її концептуальні ідейно-естетичні принципи (паритет між ментальним і матеріальним світами, увага до ірраціонального, несвідомого, інтертекстуальність, неоміфологізм), як і конкретні засоби творення художньої реальності (гротесковість, фантастичність, метафоричність, символічність), притаманні всім без винятку творам другого тому, стали яскравим й естетично переконливим вираженням глибинних буттєвих проблем.

Created with novaPDF Printer (www.novaPDF.com)