

**Юрій Безхутрий**

**ХУДОЖНІЙ СВІТ  
МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО**

## ВСТУП

Перша третина минулого століття – переломний етап у розвитку української літератури. У цей час відбувалися кардинальні зміни у принципах художнього осмислення буття, руйнувалися старі канони і формувалися засадничо нові уявлення про естетичні пріоритети, роль і завдання мистецтва. Здійснювалося це нелегко, нове постійно стикалося з косністю і ретроградством, “традиційністю”, “просвітянством”, які аж ніяк не хотіли поступатися. Особливе місце в цьому періоді посідають двадцять роки, коли в українську літературу прийшло чимало талановитих письменників, доля більшості з яких склалася трагічно: вони стали жертвами бруталного втручання тоталітарної держави в літературу.

Проте навіть на тлі звичних тоді злетів і падінь обдарованих художників слова феномен Миколи Хвильового – явище в українській культурі унікальне. Одразу ж після виходу своєї першої прозової книжки “Сині етюди” письменник стає харизматичним лідером цілого літературного покоління. Хвильовий у цей час в Україні є постаттю винятково активною, його діяльність охоплює найрізноманітніші сфери: від організації літературних угруповань (Всеукраїнська федерація пролетарських письменників і митців, студія Урбіно, Вапліте), журналів (“Вапліте”, “Літературний ярмарок”), видавничої справи до участі в численних дискусіях і обговореннях.

Але потім, після шокуючого самогубства 13 травня 1933 року, – несправедливе навішування образливих ярликів типу “співець націоналістичної ізольованості”, “автор злісних вигадок про культурний епігонізм, цинічних наклепів на революцію”, “похмурий занепадик”, “буржуазний націоналіст” і майже шістдесятилітнє замовчування, найдовше з усіх тих, що випали на долю митців “розстріляного Відродження”.

Повернення Хвильового в кінці 80-х років у соціо-культурне життя материкової України відбулося природно. Читачі й науковці кінця ХХ сторіччя справедливо побачили в ньому не лише талановитого митця, справжнього майстра художнього слова, але й ще один символ прагнень української культури до європейськості, її мрії вирватися з трясовини провінційності. Як ранній П. Тичина в поезії, М. Куліш у драматургії, Лесь Курбас у театрі, О. Довженко в кіно, А. Петрицький у малярстві, Хвильовий у прозі намагався зруйнувати стереотипи і вийти на магістральні шляхи мистецького розвитку.

Творчість Хвильового через зрозумілі причини вивчалася непослідовно, спорадично. Після надзвичайно великої (хоча й з різною метою) уваги критики у 20-і роки довголітня мовчанка порушувалася лише окремими сплесками інтересу до письменника в науково-інтелігентському середовищі української діаспори. Утім, такі роботи лишалися в Україні радянській практично невідомими. Новий етап наукового осягнення творчого доробку Хвильового розпочався з кінця 80-х – початку 90-х років минулого сторіччя. За останнє десятиліття з’явилася чимала кількість праць, присвячених різним аспектам спадщини письменника. Таким чином, спільними зусиллями вітчизняних і зарубіжних критиків і літературознавців кількох поколінь удалося (особливо останнім часом) у загальних рисах окреслити літературний портрет видатного митця. У публікаціях О. Білецького, О. Дорошкевича, М. Чиркова, Ю. Лавріненка, Ю. Шереха (Шевельова), М. Шкандрія, М. Жулинського, В. Агеєвої, В. Мельника, Л. Сеника, Т. Гундорової, Ю. Коваліва, Ю. Цекова, В. Брюховецького, Л. Плюща, Р. Мовчан, С. Журби, І. Констанкевич, І. Цюп’як, Г. Хоменко та ін. досліджені окремі складники поезики й авторської концепції дійсності Хвильового; запропоновані цікаві, хоча нерідко й такі, що суперечать одна одній, інтерпретації багатьох творів письменника; здійснені спроби визначити місце його творчості в літературі першої третини ХХ ст. зокрема і в історії української літератури взагалі. Та при всьому цьому відчувається нагальна потреба подати всебічну, внутрішньо несуперечливу характеристику художньої системи письменника і її зв’язків із явищами і тенденціями розвитку сучасної йому літератури.

Художній світ Хвильового – складне й багатогранне явище. Воно відзначається філософсько-естетичною скомплікованістю, гетерогенністю, синкретичністю, його внутрішній структурі притаманна інтеграція різновекторних стильових складників. Письменник працював у літературному оточенні, зазнавав впливів, був відкритим до нових мистецьких ідей та віянь. Тому дослідження властивостей його художнього світу потребує висвітлення як особливостей творчості Хвильового, так і її зв’язків із загальними тенденціями літературного розвитку першої третини ХХ століття.

Це були роки формування системи мистецьких явищ, які позначені філософсько-естетичними спільностями в підходах до творчості і дістали (хоча й не одноставно) в науці назву “модернізм”.

Щодо української літератури, то справа ускладнюється дискусійністю самого поняття “український модернізм”, діаметрально протилежними поглядами на ступінь маніфестації модернізму в ній. Незважаючи на появу останнім часом праць, присвячених модернізмові у вітчизняному письменстві (роботи Т. Гундорової, С. Павличко, М. Моклиці та ін.), сам факт наявності модернізму як художньої системи в українській літературі взагалі і в 20-і роки ХХ століття зокрема, є предметом дискусій. Його обґрунтуванню сприятиме, на наш погляд, всебічне осмислення специфіки художніх констант, що характеризують творчість окремих письменників цього періоду. У зв'язку з цим постає і творчість Хвильового набувають особливої значущості, оскільки він явно виділяється на загальному тлі тодішньої літератури, демонструючи дійсно модерне світобачення.

Для модернізму з його трансформаційними інтенціями характерний пошук “Раю на землі”, який може бути досягнутий словом митця. Так формується модерністський міф про художника-деміурга, здатного словом сотворити нову, альтернативну існуючій дійсність. Така тенденція прямо співвідноситься з оцінкою модернізмом цієї дійсності. У свідомості митця вона постає розірваною, деформованою, бездушною, ворожою людині. Змінити її “тут і зараз” виявляється принципово неможливим. Саме тому реалізація модерністського міфу завжди перебуває у площині ілюзорній, утопічній, а безнадійність, відсутність життєвих перспектив, як і амбівалентність, стають ознаками модерністичної концепції героя.

Водночас уже в надрах модернізму починають формуватися зерна того, що пізніше буде названо “постмодерною чутливістю”. Принаймні, у свідомості багатьох митців-модерністів визріває сприйняття світу як ірраціонального, недоступного для пізнання. Тому створене уявою, фантастичне, виключно умовне має таку ж, якщо не більшу, цінність, як і реальне. Розколотий світ стає світом фрагментів, свідомих і неусвідомлюваних цитат, культурних ремінісценцій. І ще одна риса “постмодернізму в модернізмі” стає помітною: внутрішня багатозначність тексту, мінливість, семантична мерехтливість.

Зрозуміло, що модернізму притаманні й інші риси, із рисами поезики включно, які, проте, “виростають” із загальних основ цієї “філософії мистецтва” і є інколи спільними для всіх модерністських напрямів (скажімо, підкреслена умовність, суб’єктивність, міфотворчість), часом – характеризують окремі з них (песимістичне сприйняття нового в експресіонізмі і, навпаки, мажорна оцінка машинної цивілізації у футуризмі).

Є всі підстави припускати, що художній світ Хвильового органічно вписувався у модерністичну (навіть з елементами постмодерністської) художню парадигму.

Думки Хвильового щодо деяких проблем розвитку літератури і, зокрема, стильових її аспектів (а значить, і щодо власної творчості також) частково викладені ним у його памфлетах-маніфестах і листуванні. Ці думки далеко не завжди точні й науково бездоганні, але вони дають певний ключ до розуміння естетичної системи й естетичних пріоритетів письменника і отже, мають бути враховані при дослідженні його художнього світу.

Як відомо, у памфлетах Хвильового, особливо першого етапу дискусії (1925 – початок 1926 року), йшлося про фундаментальні засади побутування мистецтва і літератури в нових умовах, здійснено спробу спрогнозувати їхній розвиток на майбутнє. Усі ці роздуми густо замішані на цитуванні різних марксистських і білямарксистських джерел, але якщо абстрагуватися від цього неминучого в ті часи антуражу, то стануть очевидними деякі важливі висновки, до яких приходять письменник. Мистецтво (Хвильовий, зрозуміло, підкреслює: пролетарське мистецтво) не повинно бути утилітарно-прикладним, справжнє мистецтво тільки те, яке здатне пізнати життя в художніх образах. Під таким пізнанням письменник розуміє не рабське копіювання дійсності, а творення її в тексті. Митець тільки тоді митець, коли прагне випереджати свій час, підносить читача до свого рівня, а не опускається в бажанні бути зрозумілим і доступним пересічності. Цей засадничий принцип, у свою чергу, неминуче вимагав справжньої новизни й у змісті, й у формі. Сам Хвильовий залишався вірним йому протягом усіх 20-х років. Скомплікований, мерехтливий образ, асоціація, гротеск, натяк, інтертекстуальна переадресація дозволяли письменникові сказати багато що, “пізнати” життя значно предметніше й глибше. Таким чином, є підстави вважати, що Хвильовий-практик майже від самого початку своєї творчості перебував у типово модерністичній естетичній системі. Що ж до теоретичного усвідомлення ним цієї проблеми, то тут справа значно складніша.

У кількох листах до М. Зерова, а також у памфлеті “Україна чи Малоросія?”, який, на жаль, став відомим сучасному читачеві лише 1990 року, письменник вдається до терміну “модернізм”, об’єднуючи ним передусім митців і критиків, що активно виступили в літературі на початку ХХ

сторіччя, зокрема М. Вороного, О. Кобилянську, М. Євшана, “молодомузівців”, тобто тих, кого вважає модерністами і сучасне літературознавство: “...я надаю представникам нашої модерністської Європи велике громадське значення” [67, т. 2:862], – пише він, підкреслюючи роль модерністів у наближенні України до Європи і називаючи це “психологічним навчанням”. Саме модерністи, на його думку, поривалися до “найвищих естетичних цінностей”, відкидаючи “сахаринно-народницькі засади”, “просвітянство”, проти якого так гаряче виступав він сам: “...основна установка нашого модернізму <...> була цілком правильною. Ставка була все-таки на “дійсну” Європу...” [67, т. 2:581].

Інша річ, що письменник не завжди послідовно вживав цей термін. Поряд із “модернізмом” і “модерністами” у Хвильового фігурують “естетизм” і “естети”, причому деякі персональні оцінки “модерністів” далекі від схвальних. Проте навряд чи можна беззапечно погодитися з Г. Грабовичем, який вважає, що в “полеміці Хвильового немає ствердження естетики як такої” [15:578], що все зводиться до політичної функції літератури. (Пізніше цю ж думку, навіть у ще гострішій формі повторила у своїй монографії С. Павличко). На наш погляд, це не зовсім так. Безперечно, Хвильовий у своїх публікаціях політизований, оскільки його власний модерністичний міф про “Рай на землі”, який він назвав “азіатським Ренесансом”, потребував певного соціологічного обґрунтування. Але це якась дивна, наскрізь естетизована соціологія: “Хіба “Молода муза”, культивуючи крайній індивідуалізм, не була етапом до символізму? Хіба останній не зіграв революційної ролі, виховавши в своїх рядах таку досить таки імпозантну фігуру, як Олесь? <...> Чи, може, вона (“Молода муза” –Ю.Б.) була такою вже бездарною? <...> Так тоді відкіля ж взялися “Сонячні кларнети”, “Інтермеццо” і т. д.?” [67, т. 2:580–581].

Ясно, що Хвильовому імпонувало в “модерністах” насамперед прагнення розірвати зачароване коло малоросійського мистецького провінціалізму. Реалізація цієї ідеї могла відбутися лише шляхом творення власних художніх зразків, умовою чого й було те поривання “до найвищих естетичних цінностей”, яке Хвильовий побачив у модернізмі. Так що попри соціологічну риторику питання естетики в публіцистиці письменника постають цілком виразно. Але себе до модерністів письменник не зараховує, хоча в одному контексті із названими вище митцями згадує й свого сучасника футуриста М. Семенка, не обмежуючи, таким чином, модернізм, як могло спочатку здатися, виключно початком століття. Це можна пояснити кількома причинами, серед них і неусталеністю самого терміна, і його негативними конотаціями, які переважали в “радянській” суспільній свідомості 20-х років, і ментальною неготовністю Хвильового до самооцінок і рефлексій у контексті модерністичних номінувань... Фактом залишається те, що для характеристики особливостей свого власного художнього світу письменник шукає інше визначення.

Так у систему релевантних для Хвильового понять увіходить “романтика вітаїзму”, саме той, на думку письменника, стиль, який найбільше відповідає “буремній добі горожанських воєн” і який сповідує він сам. Розглядаючи “пролетарське мистецтво” як новий етап у розвитку світової культури й цивілізації, названий ним “азіатським Ренесансом”, Хвильовий твердить, що етап цей буде досить тривалим у часі. Відповідно до “закону циклічності”, він матиме кілька періодів, серед яких у свій час прийде й період реалізму. Але зараз, коли відбувається процес становлення нової культурно-цивілізаційної якості, настає “доба романтизму”. Ця думка, судячи з усього, з’явилася у Хвильового давно. Принаймні у “Редакторові Карку”, задовго до памфлетів, у главі під промовистою назвою “Уривок з мого щоденника” оповідач заявляє: “Міркую про сучасну українську белетристику. Думаю так: іде доба романтизму. Хто цього не зрозуміє, багато втратить. Реалізм прийде, коли з робфаків вийдуть тисячі, натуралізм – коли конче запаскудимо життя” [I:147].

Отже, теперішнє – це час романтизму. Але що означає тут це слово? Що має на увазі письменник, коли оголошує себе “романтиком” у “Вступній новелі” чи “Арабесках”? Судячи з усього, Хвильовий не заглиблювався у теоретичні тонкощі романтизму як естетичної системи, хоча інтуїтивно відчував близькість до окремих її елементів. У кожному разі, такі естетичні ознаки романтизму, як суб’єктивне подолання матеріалу (слова), сміливе руйнування жанрового канону, протиставлення ідеалу і дійсності [10; 21] були помітними у його творах. Проте, як влучно зазначив М. Наєнко, пишучи про Хвильового, романтизм (чи “неоромантизм”, чи “романтика вітаїзму”) являв собою “...по суті, частковість у письменницькому стилі” [48:161]. Насамперед (і це основне!) “романтика” для Хвильового – метафоризований термін-образ, що означає тип, сказати б, соціально-естетичної поведінки митця у нових умовах. Це своєрідна психологічна категорія, яка має стимулювати дух неспокою, протесту, боротьби, активізувати життєву

енергію людської спільноти (звідси й уточнення: романтика вітаїзму). Основоположна функція такої “романтики” – “будувати” суспільство, не давати йому заснути, розкривати внутрішні суперечності його і людини в ньому: “Наше гасло – вияви подвійність людини нашого часу, покажи своє справжнє “я” [37, т.2:421].

Мовилося, таким чином, про дух опозиційності, нонконформізму, про право творчої особистості добиватися істини, навіть оголоючи душевні виразки власного “я”. У пошуках зразка такого творчого духу, який він називає “психологічним чинником історії”, Хвильовий звертає свій погляд на Захід – “психологічну Європу”, побачивши там носіїв цієї креативної сили. Пізніше він роз’яснить свою думку: йшлося про класичний тип європейської людини, що перебуває “...в перманентній інтелектуальній, вольовій і т.д. динаміці” [67, т. 2:468] і прикладом якої може бути і імператор Август, і Вольтер, і Лютер, і Маркс, і навіть Ленін з Петром I. “Це – європейський інтелігент у найкращому розумінні цього слова. Це, коли хочете, – знайомий нам чорнокнижник із Вюртемберга, що показав нам грандіозну цивілізацію і відкрив перед нами безмежні перспективи. Це – доктор Фауст, коли розуміти його як допитливий людський дух” [67, т. 2:468]. Таким чином, “романтика вітаїзму” стає виявом цього фаустівського духу неспокою, вічного прагнення до істини. До естетики романтизму як такої з її культом самотності й монолізмом чи апологією індивідуалізму й народністю Хвильовий якщо й має дотичність, то дуже відносно.

Проте письменник продовжував у своїх текстах уперто говорити про “романтику”, “романтику вітаїзму”, “романтику революції”, “романтичні постаті”, “безґрунтовних романтиків” і “романтизм”. Причина такої любові до цих слів, на нашу думку, має своє пояснення. Йдеться про те, що в кінці XIX – першій третині XX сторіччя терміни “романтизм” і “неоромантизм” були досить популярними. Пізніше “неоромантизм” майже зникає з ужитку як літературознавча дефініція, але цікаво, що Хвильового багато критиків і дослідників називали саме “неоромантиком”, і то не лише в 20-і роки, але й у роки 90-і. Принаймні серед переліку стильових ознак письменника поряд з імпресіоністичними, експресіоністичними, символічними постійно фігурують і “неоромантичні” [14; 16; 68].

На наш погляд, значною мірою це пов’язано із тими самовизначеннями, що зустрічаються у текстах Хвильового, хоча для письменника “романтика вітаїзму” швидше була символом, за яким стояв “дух часу” і про який почали говорити ще з кінця XIX століття, вимагаючи від мистецтва переходу “від старого до нового – молодого, сучасного”. Оцей “дух часу” і дістав назву “неоромантизм”, сутнісні характеристики якого були дуже розмитими, нечіткими. Важливо, що саме у 20-і роки минулого сторіччя в Європі, передусім у Німеччині, загострився інтерес до неоромантизму завдяки поширенню ідей Ніцше [49], Г. Вельфліна [11], О. Вальцеля [9]. Про неоромантизм як “сучасний стиль” у Росії говорили Д. Мережковський [43] і А. Бєлий [6], які розглядали його у зв’язку із символізмом. Свого часу про “новоромантизм” писала Леся Українка [64: 217]. Деякі сучасні дослідники слушно вважають, що неоромантизм (як засвідчила творчість самої Лесі Українки) ніс у собі ознаки модернізму [48:132]. Тому звернення Хвильового до “романтики вітаїзму” виглядає природним – письменник ішов у річищі загальної тенденції.

“Неоромантизм” виявляється, по суті, наочним “симптомом” оновлення картини світу (якраз це, певно, й мав на увазі Хвильовий, коли говорив про те, що “іде доба романтизму”). Той філософсько-естетичний зсув, який саме тоді відбувався, вимагав, на думку письменника, рішучої відмови від “класичного” побутописання (“я хочу творити по-новому”). “Некласичність” справді домінувала у його творах. Проте герой Хвильового, попри словесні декларації автора, так ніколи і не став людиною активної дії тієї бурхливої епохи, що відкрилася перед ним, чого, загалом-то, вимагав від героя “неоромантизм”. Навпаки, цей герой усе глибше занурювався у суперечності цієї епохи і розчаровувався у ній. “Романтика вітаїзму” (“неоромантизм”) на практиці, в естетичному, а не в теоретичному своєму варіанті, вилася у типово модерністичні інтенції, а в поезії – прямо перегукувалася з експресіонізмом.

Тут доречно звернути увагу на ще одну думку Хвильового з памфлету серії “Камо грядеши” (“Третього листа до літературної молоді”), яка дозволяє зрозуміти деякі суттєві риси модерністичних пріоритетів письменника і стосується такого мистецького напрямку, як експресіонізм, зокрема німецький, проголошуваний предтечею великого “азіатського Ренесансу” [67, т. 2:435]. Симпатії до експресіонізму не випадкові: як і не названий Хвильовим імпресіонізм, він став одним із складників його художньої палітри. Нарешті, ще одна деталь, яку маємо в памфлетах, здається важливою для розуміння стильових уподобань письменника. Це, зокрема, твердження про “вічність” людських типів: “...Гамлети, Дон-Жуани чи то Тартюфи були

в минулому, але вони є і в сучасному, були вони буржуазні, але вони є і пролетарські, можете їх уважати “вічними”, але вони будуть і “мінливі” [67, т. 2:467].

Додамо також, що у листі до М. Зерова в жовтні 1925 року, викладаючи попередньо ці ідеї, що потім становитимуть основу циклу памфлетів “Думки проти течії” (розділ “Психологічна Європа”), Хвильовий передбачає можливе звинувачення у наданні пріоритетів етичному, а не класовому критерію і навіть наводить аргументи проти цих евентуальних закидів [67, т. 2:859]. У самому ж памфлеті цього “захисного” місця немає. Хвильовий навіть не вважає за потрібне вибудовувати оборонні редути там, де йдеться про речі для нього засадничо очевидні. Адже тут він говорить про мистецтво, а не про політику: на відміну від Леніна з Бабелем “Гамлети, Дон-Жуани, Тартюфи” – це художні типи. У цій тезі маємо основу однієї з корінних властивостей художнього світу Хвильового: його онтологічний, буттєвий характер, оскільки, переконаний письменник, саме вічні пристрасті зумовлюють поведінку людей (любов, зрада, розчарування, надія, вірність, жертвність тощо).

Таким чином, у памфлетах і в листуванні наявні художні ідеї та системні ознаки, що наочно виявляться у творчості Хвильового. Хоча щодо самого себе він ніколи не вживав терміну “модерніст”, об’єктивно в художніх текстах письменника реалізована саме модерністична система.

Досліджувана тема вимагає чіткого окреслення свого предмету, його меж. Питання це не таке просте, як здається на перший погляд. Уся творча діяльність Хвильового-прозаїка охоплює якихось десять років. Від 1922 року (перші прозові публікації) до 1933-го (останні три, вже посмертно оприлюднені нариси) Хвильовий написав близько сорока прозових творів (декотрі з них – незавершені). З цих сорока новел, оповідань, повістей на період від 1922 до 1928 року припадає тридцять сім. Неозброєним оком видно, що абсолютна більшість створеного Хвильовим належить приблизно до середини 20-х років. Саме тоді вийшли у світ збірки “Сині етюди” (1923) і “Осінь” (1924). Поряд із цим публікувалися у періодиці окремі твори. 1927 року письменник почав готувати до видання свій тритомник, перший і другий томи якого вийшли 1927-го і 1928 року під назвами “Етюди” і “Осінь”, куди було включене практично все художньо вартісне, що було ним написано на той час. Творчі набутки Хвильового після цього вже не були такими яскравими. Нових текстів, які б по-справжньому вразили читача, як це трапилося з “Я (Романтикою)” чи навіть “Котом у чоботях”, що одразу стали майже хрестоматійними, з’являлося все менше.

Кілька нових публікацій 1928–1929-го років у журналі “Літературний ярмарок” опинилися поза межами перших двох томів (“Із Вариніої біографії”, “Іван Іванович”, “Ревізор”) і показали великий потенціал Хвильового-прозаїка, але у дещо іншому напрямку, ніж той, що ним ішов письменник до цього. Ці твори, попри всю їхню іронічність і художню пластичність, явили читачеві, якщо можна так сказати, “менш індивідуального Хвильового”, в тому сенсі, що автором цих, без сумніву талановито написаних текстів міг би бути принаймні не тільки Хвильовий. Зрештою, це мало і своє пояснення. Адже загальновідомо, що самотність авторських стилів за умов тоталітаризму поступово втрачалася і була “...замінена безликим офіційним “спільним” і жорстко нормованим стилем” [42:382]. Найвиразнішою ж ознакою його попередніх творів була якраз оригінальність, неповторність, яскрава індивідуальність. Важко сказати, яким чином розгорталася б подія далі, якби доля письменника склалася по-іншому. Можливо, проза справді зрілого Хвильового в якомусь сенсі перевершила б те, що було ним зроблено у 1922–1928 роках. Зараз же залишається тільки констатувати: Хвильовий-художник найбільш повно й цілісно проявився у творах, написаних саме в цей період.

Певно, що за свою десятилітню (а насправді, на кілька років меншу) творчість Хвильовий змінювався, але тільки так, як щоденно змінюється кожна людина, тим більше митець. Фундаментальні ж цінності й естетичні орієнтири письменника, його світовідчуття і принципи моделювання буття за окремими неминучими модифікаційними й еволюційними винятками протягом усієї, такої короткої, активної творчої діяльності залишалися практично непорушними. Процес вимушених змін внаслідок бруталного зовнішнього тиску став помітним від початку 30-х років, але він був власноруч припинений Хвильовим пострілом у скроню 13 травня 1933 року. Тому правильніше буде сказати, що письменник завжди залишався і назавжди залишився в одному періоді, в якому намагався бути самим собою. Творчість Хвильового становить собою цілісне явище, що перебуває в контексті світоглядних та естетичних проблем 20-х років. Вона має відносно завершений характер, оскільки внаслідок низки позалітературних обставин її природна еволюція виявилася неможливою. Через це твори, написані від 1922-го до 1928-го року є найбільш репрезентативним для з’ясування специфіки художнього світу письменника.

Кожен, хто приступає до вивчення творчості Хвильового, стикається з певними текстологічними проблемами. Існує декілька посмертних видань творів письменника. Найповнішими серед них є п'ятитомник, виданий у Північній Америці за редакцією Г. Костюка у 1984–1986-му роках; український двотомник 1991-го року, упорядкований М. Жулинським та П. Майдаченком, і одностомник 1995-го року із серії “Бібліотека української літератури” за редакцією того ж М. Жулинського, але упорядкований В. Агеєвою.

Між усіма виданнями є відмінності, оскільки упорядники користувалися різними текстовими джерелами (трьома виданими за життя Хвильового зібраннями його творів).

Використання сучасними упорядниками одночасно всіх трьох прижиттєвих видань призводить до відчутних різночитань. Так, “Повість про санаторійну зону” фігурує у виданнях 80–90-х років у трьох відмінних один від одного варіантах, деякі тексти подаються то за першим томом “Творів” 1927-го року, то за “Вибраними творами” 1932-го року. Часом стверджується, що текст подається за першодруком, хоча насправді – за пізнішим виданням із помітними змінами, як це трапилося із “Вступною новелою” в одностомнику 1995 року.

Усе відзначене свідчить про те, що справді наукове, текстологічно опрацьоване видання Хвильового ще попереду. А поки що, на нашу думку, найбільш автентичним виданням є перший і другий томи 1927-го (“Етюди”) і 1928-го (“Осінь”) років. Вони охоплюють весь основний корпус текстів Хвильового, зміни, що їх вносив письменник, готуючи твори до цієї публікації, здійснювалися виключно з художніх міркувань. Незважаючи на позірно скептичне ставлення до справи видання своїх творів, на що натякається у “Вступній новелі”, яка відкриває перший том, насправді Хвильовий дуже серйозно підійшов до цієї етапної (а фактично, як виявилось, підсумкової) події у своєму житті. Спеціально для першого тому було написано “Вступну новелу” і “Арабески”. Обидві новели відігравали роль композиційної рамки. Другий том завершувався новим, не публікованим досі твором – “Сентиментальною історією”. Зовнішній тиск на Хвильового в цей час ще не досяг того рівня, який змусить його вносити відверто кон'юнктурні корективи в тексти, починаючи з третього тому “Творів” 1930 року, а потім у “Вибрані твори” 1932 року (новели “Життя”, “Я (Романтика)”, “Вступна новела” та ін.). Є всі підстави вважати, що якраз це видання, особисто підготовлене письменником, адекватно відбиває волю автора і його задум. Саме тому для текстуального аналізу ми користуємося першим і другим томами “Творів” (“Етюди”, 1927 р. і “Осінь”, 1928 р.), при цитуванні вказуючи у квадратних дужках том і сторінку.

## **“ВСТУПНА НОВЕЛА”, “АРАБЕСКИ”: СЕМАНТИКА “МЕЖОВИХ ТЕКСТІВ”. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ІНВАРІАНТИ**

### **“Вступна новела”: структура і мотиви**

Коли 1927 року вийшов перший том “Творів” Хвильового, укладений письменником із новел і оповідань, які раніше публікувалися в періодиці, а також у збірках “Сині етюди” і “Осінь”, виявилися з-поміж них два тексти, досі читачеві не відомі. Одним із них – “Вступною новелою” книжка розпочиналася, другим – “Арабесками” закінчувалася. Щоправда, перша частина “Арабесок” під назвою “Слово” свого часу друкувалася як самостійний твір в “Осені”, але цілісного й закінченого вигляду з доданою другою частиною новела набула саме у “Творах”. Уже навіть розташування “Вступної новели” й “Арабесок” свідчило про особливу роль, яку вони мали відігравати в композиції “Творів”, надаючи їй рамочних ознак. Обидві новели мають багато спільних мотивів і символів, близькі за стильовими проявами, перегукуються ідеологічно і значною мірою тематично. І “Вступна новела”, і “Арабески” оприявнюють модерністичну стратегію: вони, на перший погляд, утверджують міф про художника-творця, у них хаосові зовнішнього світу протиставляється внутрішня цілісність творця-особистості. За великим рахунком це справді так. Проте ситуація не така однозначна, як може здаватися.

Із двох названих текстів “Вступна новела” відчутніше пов’язана з тодішньою літературною ситуацією. Вона оперує конкретними іменами і прізвищами, подає реальнішу атмосферу літературного й громадського життя України і Харкова, особисті переживання Хвильового, містить деякі авторські самохарактеристики, коротше, відіграє певну пропедевтичну щодо подальших текстів роль. Однак не можна не помітити, що “Вступна новела” не зводиться виключно до своєрідного “переднього слова”.

Новела поділяється на дві відмінні одна від одної частини. Перша з них, акційна, має всі ознаки дієгезису, зокрема, дійових осіб, які здійснюють певні вчинки на тлі конкретних обставин – літньої зливи над Харковом. Вони йдуть містом, відвідують кав’ярню, ведуть розмови на літературні теми, заходять до видавництва (“Держвидав”), обговорюють видання “Творів” Хвильового тощо. При цьому всі дійові особи реальні люди, що беруть активну участь у літературному й громадському житті України 20-х років.

Друга ж частина новели – лірико-іронічна самохарактеристика Хвильовим власної творчості, основних її рис і особливостей, своєрідна ретроспекція і одночасно програма на майбутнє. Саме ця частина, якщо говорити про формальні підстави, попри навіть самоіронію автора найбільше відповідає поняттю “вступ”. Водночас обидві частини “Вступної новели” найтісніше між собою пов’язані і становлять єдине художнє ціле.

### ***Ідеологічний код новели***

Текст розпочинається образом літньої зливи над Харковом. Одне з метафоричних значень дощу (води), як відомо, – першопочаток, а омовіння (той аспект міфологеми, який перейшов у християнство), у свою чергу, символізує друге народження людини [1:52]. Оцей мотив другого народження, очищаючого омовіння проходить через усю новелу – від її початку аж до самого фіналу.

Не викликає сумнівів те, що твір Хвильового є безпосередньою реакцією на літературну і навкололітературну ситуацію в тодішній Україні, і зрозуміти його поза цим контекстом абсолютно неможливо. Ю. Цеков висловив припущення, що алегорія зливи може бути безпосередньо пов’язана з літературною дискусією 1925–1928-го років, її бурхливим характером та роллю, яку, на думку Хвильового та його однодумців, вона мала зіграти у процесі оновлення української літератури [69:62]. Це справді так.

Оскільки літературна організація Вапліте, яку очолював Хвильовий, відіграла в дискусії провідну роль, її керівництво було постійно в центрі громадської уваги, в тому числі під політичним і критичним вогнем численних супротивників, з найвищими більшовицькими достойниками включно. Особливо негативну реакцію з боку опонентів викликали якраз виступи Хвильового, Ялового (Шпола) і Досвітнього. Зрештою, останні змушені були написати покайного



листа (“Заява групи комуністів членів “Вапліте”), а на початку 1927-го року “виключитись” із Вапліте в надії, що таким чином організацію буде збережено. Усе це відбувалося саме в той час, коли писалася “Вступна новела”. І вже те, що головними дійовими особами твору є ці троє лідерів ваплітян, обумовлює зв’язок між алегоричною (злива) і реальною (літературне життя, літературна дискусія) гранями тексту. Реалії відносин із критикою й опонентами по літературній дискусії становлять для оповідача головний інтерес, бо саме вони (зрозуміло, в іронічно-саркастичній, навіть абсурдизованій інтерпретації) складають зміст акційної частини новели.

Такою реалією є зустріч у кав’ярні з “липовим” професором Канашкіним, за яким стоїть один із найбільш ворожих до Хвильового тогочасних критиків Анатолій Машкін, автор безапеляційної, у вульгарно-соціологічному дусі, рецензії-“розносу” на перший номер альманаху “Вапліте”. Професор розповідає “про критичну оглоблю” (певно, що свою власну) і виявляє абсолютне невігластво не лише в українській, але й у світовій літературі. Він плутає Олесь Досвітнього з Олексою Слісаренком, вважає, що роман “Три мушкетери” “...належить перу французького письменника Гофмана Молодшого, що писав під псевдонімом Дюма (батько)” [I:7] і т.д. Продовжує цей зв’язок із літературним життям розмова з футуристом Семенком, теж завзятим опонентом Хвильового і Вапліте і, на думку оповідача, таким же, як і Канашкін, верхоглядом.

Нарешті, як відбиток тодішньої літературної ситуації постає спілкування з головним супротивником оповідача і лідером “Плуга”, директором Держвидаву Пилипенком, що із відчутною зловтіхою повідомляє оповідачеві-Хвильовому: “– А в цьому році вашого прізвища в держвидавівському календарі не буде” I: 8]. Усе це деталі й обставини, що характеризують загальну атмосферу літ- (політ-) дискусії з погляду Хвильового і його друзів, з її пересмикуванням аргументів, елементарною неосвіченістю опонентів, поверховістю і примітивністю суджень, врешті, з підлими ударами нижче пояса: “організаційними висновками” на кшталт виключення із планів видавництва.

Невипадковою є й гротесково-ігрова суперечка з приводу авторства “Трьох мушкетерів”, що розгортається між оповідачем і професором Канашкіним. Обговорення проблеми, хто написав “Трьох мушкетерів”, натякає на змішування в дискусії істинного і хибного, навіть нісенітниць, що, загалом, було властивим для багатьох диспутантів типу Канашкіна-Машкіна. Водночас три мушкетери, благородні й великодушні, вірні в дружбі й взаємодопомозі, це ті ж друзі-ваплітяни – Хвильовий, Шпол і Досвітній.

Така інтерпретація інтертекстового посилання здається правомірною, бо в кінці новели автор знову повертається до цього образу в туманній, на перший погляд, фразі: “...між иншим, можна сказати не тільки “Три мушкетери”, але й “три мушкетонери”. Мушкет, аркебуза – це одно, а мушкетон – це старовинна рушниця з набоями в кілька куль, що одразу летять у кілька сторін” [I:11–12]. Попри позірну незрозумілість, підтекст цілком піддається прочитанню: покаянні листи, виключення з “Вапліте”, передача керівництва Миколі Кулішу, але насправді активна участь у діяльності організації і журналу – ось той постріл кількома кулями, що одразу летять у різні сторони, який зробили “три мушкетонери”: Хвильовий, Шпол, Досвітній. Невипадковою є й згадка про класичний і для тогочасного читача роман “Собор Паризької Богоматері”, нібито новий твір, який “допіру скінчив Олесь Досвітній”. Річ у тім, що особливо гострі нападки з боку вульгарно-соціологічної і партійної критики на Досвітнього були пов’язані з опублікованою в першому номері журналу “Вапліте” його статтею “До розвитку письменницьких сил”, де схвально оцінювалася творчість неокласиків і висловлювалися думки про те, що “...неокласики прагнуть бути співзвучними з сучасною епохою, з сучасним суспільством” [37, т. 2:257]. Розмова про “Собор Паризької Богоматері”, таким чином, відіграє роль знаку, що має продемонструвати естетичні симпатії Досвітнього. Разом із тим це й натяк на деталі полеміки й коріння звинувачень на адресу автора статті і навіть на “донощицький” характер дій опонентів ваплітян (показова в цій ситуації поведінка горезвісного професора Канашкіна – він, на всяк випадок, “...виймає олівець і записує...”) [I:7].

Типові риси літературного життя й характеристичні нюанси літературної дискусії постають і в бесіді оповідача з панфутуристом Семенком, де через обігрування понять свідоме (у Хвильового) і несвідоме (у Семенка) “парикмахерство” (вживання відповідно французьких і латинських слів і виразів) демонструється різний рівень ерудиції диспутантів, так само, як і у сцені відвідин Держвидаву. Ця організація – особливий простір, куди герої входять, “обтрусившись від дощу”, тобто, ніби залишивши проблеми літдискусії за дверима установи. Але зробити це виявляється неможливим, бо Держвидав невід’ємна частина того культурного соціуму, в якому обертаються персонажі. Тут та ж атмосфера підлабузництва й запобігання перед начальством, що

й скрізь, його коридорами вештаються “інженери людських душ”, а насправді – “творці читанок” (“папа режєт, мама клеїт” [I:8]), іронізує Хвильовий, вказуючи таким чином не лише на якісний склад “майстрів літературного цеху”, але й на пріоритети видавничої політики в державі.

Іронічно-скептичним є й ставлення оповідача до свого основного опонента – С. Пилипенка, якого він характеризує як автора “Байківниці” й “закінченого роману “Малоросія” [I:8]. Письменник, звичайно ж, навмисне обирає з усього творчого доробку Пилипенка дебютну, на двадцять чотири сторінки, збірку байок і приписує лідеру “Плуга” неіснуючий роман “Малоросія”. Хвильовий натякає як на слабкий творчий потенціал плужанина, так і на його “просвітянсько-малоросійську” позицію в літературній дискусії.

Наступний, прикінцевий епізод першої, акційної частини “Вступної новели”, пов’язаний із вилученням прізвища Хвильового з видавничих планів і його реакцію на це повідомлення. Розмова “...про садизм, пролетарських письменників і рябу шкапу” [I:9] є блискучим зразком того, як буквально в кількох словах письменник зумів сконцентрувати цілу гаму емоційно-інформаційних значень, від підкреслення жорстокості опонентів і алюзії до свого ж памфлету “Апологети писаризму” до вказівки на характер писань противників із табору антиваплітян, визначених як “маячня”. На семантичну роль цих рядків звертали увагу й інші дослідники [69].

Перехід до другої, “лірично-самохарактеризуючої” частини новели, відбувається через актуалізацію сюжетної лінії, пов’язаної з друзями оповідача (Раїсою Азарх, Аркадієм Любченком), які переконують Хвильового погодитися на видання “Творів”. Саме підготовка до видання і є “офіційною” причиною появи “Вступної новели”. Проте зрозуміло, що частина ця виходить за межі суто інформативної, хоча письменник, іронізуючи, і ділить виклад на окремі рубрики: назва і композиція книги, зміст, форма, впливи, мова etc. Іронічність є основним засобом творення інформаційної картини, від пропозицій звертатися з приводу назви до “меценатів”, які ініціювали видання, до згоди із твердженнями про перебування “...в лабетах пільняковщини та інших серапіонових братів” [I:10] і визнання кострубатості мови своїх творів. Та в цих іронічних “наукоподібних” типологічних характеристиках приховуються серйозні, релевантні для Хвильового речі. Це, наприклад, твердження про реальну життєву основу власної творчості: “В кімнаті, де я працював, було страшенно тісно (жило багато народу), так що я міг сідати за стіл лише вночі. Саме тому, мабуть, у моїх творах і мжичка.

Ні, мабуть не тому: я просто фіксував настрої тридцятих років” [I:10]. (Останнє речення через політичний тиск і самоцензуру в подальших виданнях було вилучене, так що залишилася тільки іронічна частина антитези. А між тим, якраз у вилученій фразі закладено головну думку). Це і спроба визначити сутність власного стилю (звичайно, в тих межах у яких Хвильовий розумів “романтику вітаїзму”): “Я, пробачте за вольтер’янство, я... романтик!” [I:10]. Це й беззаперечна внутрішня симпатія, яку відчував письменник до творчих принципів петроградської групи “Серапіонові брати” і до Бориса Пильняка. Це, врешті, і мрія про власний ненаписаний ще твір, “...до якого я дійду, очевидно, через етюди” [I:10]. Таке поєднання іронії і цілком серйозних думок, постійно повторюючись, заплутує ідеологічний код новели, то заколисуючи реципієнта певною стильовою мелодією, то раптово “переключаючи” його в іншу систему відношень. Саме цей ефект ускладнює сприйняття твору і водночас забезпечує йому поліваріантність інтерпретацій.

Велика частина тексту, яка розпочинається ключовою (і багатозначною) для Хвильового лексемою “слово” і містить у собі цілу низку його власних мотивів-інваріантів, ілюструє цю тезу [I:11]. Автор визначає принаймні чотири основні групи мотивів, що приваблюють його як письменника. Кожна з них більшою чи меншою мірою здатна розпадатися на дрібніші, переплітатися з іншими, маніфестуючи живу взаємодію уже існуючих і ще не написаних текстів. Перша група мотивів – природне навкілля людини: небо, трава, ніжні ранки й задумливі вечори, “все те, чим так пахне сумновеселий край нашого строкатого життя”. Це світ споглядання, рефлексій і медитацій, який водночас не позбавлений для Хвильового конкретних оціночних людських відчуттів (оксюморон “сумновеселий” і епітет “строкате”). Ланцюжок асоціацій дозволяє письменнику вивести читача на роман “Вальдшнепи”, що якраз найменше був схожий на медитації на лоні природи. Таким чином, амбівалентність закладена вже в перших рядках ліричної самохарактеристики автора.

Наступний мотивний комплекс – еротико-сексуальний, біологічний аспект якого тут же знімається іронічно-жартівливою скаргою на неможливість бути “таким шикарним, як леопард”. Третю групу мотивів можна вважати політико-патріотичною, бо вона визначає україноцентристське коло інтересів письменника: події братовбивчої війни в Україні – “синя

(sic! – Ю.Б.) буря громадянської баталії”; українські степи як символ волі і простору, вишневі садки (інтертекстуальна цитата, яка викликає в уяві одночасно і Шевченка з його долею і творчістю, і картини України минулого) і, нарешті, Україна майбутнього, її “майбутні городи”. Проте внутрішньо суперечливий, двозначний підхід автора до цього кола мотивів виявляється в іще одному інтертекстуальному посиланні, наявному тут: “наша Миргородська країна” спрямовує читача передовсім до гоголівського Миргорода як знаку провінційності й хуторянства. Ці прикмети були принципово неприйнятними для Хвильового, тому й любов до України у письменника – поняття неоднозначне.

I, нарешті, четвертий мотивний вузол – “віра у мрію”. Письменник, на перший погляд, намагається довести надзвичайну силу своєї віри в “загірню комуну”, віру таку божевільну, “що можна вмерти”. Він оголошує себе принциповим мрійником, що протистоїть “нашому скептичному вікові”. І от на найвищому регістрі цієї патетичної самохарактеристики, цього гімну мрії про “загірню комуну” Хвильовий раптом зупиняється і не просто опускає, а буквально жбуряє читача на землю. “Ну, і так далі” – беземоційно, індиферентно, знехотя, ніби втомившись від якоїсь гри, кидає письменник. Кожен читач, якщо того бажає, сам може продовжити той перелік екзальтовано-піднесених освідчень у вірності мрії і доказів її нездоланності, з автора досить. Саме так утверджується чи не найголовніша риса амбівалентної позиції Хвильового – заявляти про себе як про сповідника високої мрії і одночасно демонструвати свою байдужість до неї.

На цьому тлі прояснюється і ще одне “темне місце” у “Вступній новелі” – натяк оповідача на “свою загадкову смерть”: “Завтра піду на могилу комунара, автора “Ударів молота і серця”. Я понесу йому пучок синьооких фіялок і там згадаю про свою загадкову смерть” [I:12]. Окрім цілком імовірного асоціативного і навіть текстуального зв’язку з власною передмовою Хвильового до посмертної книги Василя Еллана, про що вже писали дослідники [69], маємо тут й іншу важливу деталь. Поняття “смерть” зустрічається у “Вступній новелі” тричі. Перший раз – у фразі “Я вірю в “загірню комуну” і вірю так божевільно, що можна вмерти”. Тому втрата цієї віри, певно ж, означає смерть. Вдруге – як констатація того, що вона вже настала. Адже про неї, свою “загадкову” для інших смерть, “згадує” Хвильовий на могилі “комунара” Еллана як про факт, що ніби вже стався. У третьому випадку смерть постає у формі свого інобуття – безсмертя-відродження. Така “антисмерть” теж можлива лише у вірі, але це віра не в “загірні далі”, а в слово. Вона набуває тут розширеного значення – від біблійного Логоса до творчості як такої. Смерть оповідача відбулася, але відбулося й нове народження в слові – через омовіння-хрещення, через очищення життям. Ось чому звучить у новелі “хай живе життя! Хай живе безсмертне слово!”, ось звідки пристрасне “Я – вірю!” Це “безсмертне слово” стає наочним утіленням модерністичного міфу про художника-творця.

Таким чином, “Вступна новела” містить яскраві деталі тогочасного літературного життя і водночас становить собою суб’єктивізований роздум письменника над власною долею і власним майбутнім, а також над людськими стосунками тих, хто літературу творить. Ідеологічний код новели, маніфестований естетичною субстанцією тексту, включав у себе ту програму, яку художньо обстоював Хвильовий – чи як відвертий позитивний зразок, чи частіше як підтекстове заперечення негативу через іронію та асоціативні семантичні зв’язки. Усе це свідчило про модерністську стратегію художньої інтерпретації світу, “твореного” словом.

### *“Театральний” мотив*

Назва твору – “Вступна новела” – виконує кілька важливих функцій. Емоційно нейтральна, вона створює ефект певної “науковоподібності”, адже вступ – це коротка інтродукція в тему. Тут за визначенням необхідно сформулювати базові підходи до того, що збирається описувати автор, задекларувати методологічні принципи, з’ясувати “історію питання” тощо. Утім – назва належить текстові, який апіорі має інше поле очікування. Він включений у систему мистецьких координат, оскільки відкриває книгу новел, навіть кількатомову збірку творів як один із них, що вже само по собі вимагає образно-емоційного викладу, художності. Хвильовий зовні ніби відсилає читача до першого значення, хоча насправді зміщує акцент у бік естетичності. Тому “вступ” перетворюється на “пролог” до книги, що її взяв до рук читач, на те, що сказане “перед словом”. Якраз цим, достатньо широко вживаним у літературі, особливо в класичній драматургії, елементом (твори Есхіла, Софокла, Шекспіра, Гете та ін.) і є “Вступна новела” у Хвильового. Саме вона прояснює основні конфлікти, визначає тональність і навіть стильові риси подальших текстів книги. Цей

“драматургічний” аспект посилюється ще й тим, що “Вступна новела” має безпосередні ознаки театральності, як асоціативні, так і структурні.

Такий асоціативний зв'язок набуває конкретизації вже з перших рядків новели. Мотив “театральності” буття, характерний для барокової і модерністської моделі світу, своєрідної “гри”, яку веде автор із читачем, оприявнений тут дуже виразно. Відомо, що “гра”, “маска” є складниками постмодерної художньої парадигми. Тому “Вступна новела” становить собою твір, який намічає майбутні пріоритети письменника і є ключем до розуміння істотних властивостей текстів, написаних раніше, підкреслюючи “ігровий” момент як можливий інтерпретаційний код. Іронічний погляд на дійсність і водночас свідоме підкреслювання умовності прийому – ось провідна художня тональність початку новели: “Вчора в “Седі” безумствувала Ужвій, і “Березіль” давав ілюзію екзотичної зливи” [I:5].

Письменник одразу ж вводить читача в контекст драматургічного дійства. Роль знаків тут виконує найменування модерного українського театру під орудою Леся Курбаса, “Березіль”, і прізвище його провідної актриси Наталі Ужвій, а також назва спектаклю, “Седі”. Саме остання є особливо значущою, адже “Седі” – це інсценізація відомого оповідання Сомерсета Моєма “Доц”, дія якого відбувається на тихоокеанських островах Самоа на тлі безперервного тропічного дощу. Тепер стає зрозумілим, ілюзію якої екзотичної зливи мав на увазі Хвильовий. Важливо тут підкреслити наголос на ілюзії як на провідній ознаці “театрального варіанта” життя. Мотив ілюзії, ілюзорної дійсності, що так потужно звучить в оповіданнях і новелах “Я (Романтика)”, “Лілолі”, а також у “Повісті про санаторійну зону” і “Сентиментальній історії” та багатьох інших творах Хвильового, з'являється і у “Вступній новелі”.

Наступні рядки створюють враження переведення театральної ілюзії в реальність українського міста: “...тропік Козерога завітав на Лопань” [I:5]. Проте умовність ситуації до кінця автором свідомо не знімається. Ланцюжком, що єднає театр і життя, стає іронія й інтертекстуальні перегуки з текстом Моєма: “тропічний дощ”, “тропік Козерога” (натяк на місце дії “Дощу” і водночас іронічний символ “зливи”, “потопу”, що в підтексті ніби передбачається на мілководній і замуленій харківській Лопані). Таким чином, елементи розіграшу, “сценічності” наявні у творі.

Майже всі основні дійові особи новели, особливо ті, що беруть активну участь в акційній частині тексту, – персонажі-маски. Є тут маска-друг – Шпол, маска-дурень – Семенко, маски-добротворці – Раїса Азарх і Любченко, “маска з двома обличчями” (добрим і злим) – Пилипенко... Стосується це й оповідача-Хвильового, який виконує роль “ведучого” і розіграє спектакль “із літературного життя України 20-х років” для глядача (читача). Між ним і Шполом відбувається діалог з приводу “очікуваної приємної несподіванки”. Стиль діалогу й форма подачі матеріалу мають характерні риси театральності: співрозмовники наперед знають свої партії, які нагадують завчений обмін репліками, що попередньо ведуть два персонажі на авансцені перед опущеною ще театальною завісою: “–Сьогодні моє любиме число – 13. Отже сьогоднішній день мусить принести нам якусь приємну несподіванку. Як ти гадаєш, що це має бути?

– Очевидно, зустрінемо професора Канашкіна, – серйозно відповідає мій приятель” [I:5–6]. Завіса піднімається, і, власне, розпочинається буфонада – саме такого характеру вистава розіграється у “Вступній новелі”.

За всіма канонами буфонади серед персонажів має бути клоун, і такий клоун-ексцентрик (ще одна маска!) негайно виникає – ним і є професор Канашкін. Професора, який робить з “карамельною” усмішкою кніксен, верзе нісенітниці про “богемські ухили серед наших еспанських письменників і їхнє соціальне коріння”, інакше як блазня і сприймати не можна. Одразу ж в уяві читача постає щось подібне до циркового “манежного” з яскраво намальованою усмішкою, у довжелезному піджаку й величезних черевиках. Проте маячня Канашкіна, звичайно ж, має свій сенс: розмірковування про “ухили”, “соціальне коріння” – цитати з критичних опусів Машкіна і його колег, а “ліпа”, “ліпова професорська кафедра” і “ліповий професор” більш ніж прозорий натяк на справжню суть “ученості” опонентів Хвильового.

Комедійна постать професора Канашкіна посідає особливе місце в дії, що розгортається. Йому приділено чи не найбільше місця серед дійових осіб новели, а функція, яку він виконує, не зводиться тільки до ролі килимного. Це, швидше, функція блазня-ідіота. Якщо інша центральна дійова особа, оповідач-Хвильовий, що також постає як персонаж-маска на карнавалі літературного життя, час від часу скидає її, то Канашкін існує як щось гомогенне. Маска блазня-ідіота назавжди приросла до нього, стала його сутністю. Відзначимо також ще одну особливість, пов'язану з цим образом. У новелі, як уже зазначалося, діють під власними іменами або відомими літературними псевдонімами учасники літературного процесу 20-х років, державні службовці, науковці (Шпол,

Досвітній, Слісаренко, Пилипенко, Любченко, Азарх, Сулима). Єдиний, хто фігурує під вигаданим ім'ям, – критик Анатолій Машкін. Причина тут зрозуміла: вона в рішучому неприйнятті Хвильовим вульгарно-соціологічної демагогії Машкіна, що неминуче мало вилитися в гостру сатиру. перейменування героя (проте, дуже прозоре) дозволяло письменникові з особливим сарказмом висміяти подібного “літературного діяча” і навіть “безкарно” познуватися над своїм опонентом, аж до гри “на межі фолу”. Досить замінити у прізвищі “Канашкін” першу літеру “н” на “к”, щоб зрозуміти, чому саме воно обране Хвильовим для цього персонажа.

Комедійною маскою простакуватого, але агресивного невігласа, який заплутався у значеннях латинських технічних скорочень, наділений ще один опонент Хвильового – панфутурист Семенко. Ця маскара має продемонструвати безпідставність претензій футуристів на той безапеляційний менторський тон, який вони собі дозволяли в літературних і навкололітературних виступах, і водночас висміяти надмірний технічний ухил їхніх творів, спроби естетизувати техніку. Виразно театралізованою є й сцена в Держвидаві з повідомленням про вилучення прізвища Хвильового із видавничих планів, де особливо яскраво висвічується маска-оповідач [I:8–9]. Перед читачем відверта гра, яку веде з ним письменник, приховуючи під іронією, ймовірно, справжню образу на владу, одночасно й натякаючи на її ставлення до себе. Поставши у ролі такого собі П'єро (маска ридуючого персонажа), митець намагається створити враження позірної байдужості до ситуації, що склалася. Звідси й іронічне “сідаю до столу, щоб трохи поплакати” (отже, для “ридань” свідомо відводиться певний проміжок часу), і псевдопатетичні вигуки “за що? за що?”, і, нарешті, максимально можливий вираз індивідуальності, демонстративне лузання насіння, причому із вибиранням (а це – осмислена, цілеспрямована дія) гарбузового. Театральність цього епізоду дуже показова, вона виразно характеризує те глибинне, амбівалентне прагнення зашифрувати й одночасно віднайти “істину в маскарі”, яке було притаманне ще бароко, і ознаки якого зримо присутні у Хвильового в його необарокових модерністичних шуканнях.

Обрана театралізована гра триває. Навіть при так званій “самохарактеристиці” письменник постійно то трохи відкриває своє обличчя, як от у випадку з твердженням про те, що він “просто фіксував настрої тридцятих років”, то знову ховає його під міцно припасованою личиною (іронічні розмірковування про впливи, мову творів тощо). Розіграш, театральна умовність, епатаж, буфонада, іронічність настільки химерно переплетені в новелі з серйозністю і “справжністю”, що збитий з пантелику читач часом не здатний відрізнити правду від домислу, істину від гри.

Театральністю позначений і перехід до фінальної частини новели, який відбувається притаманним багатьом творам письменника шляхом прямого звернення до читача, маніфестацією умовності прийому: “А тепер – покищо до побачення! Зараз іду в робітничий квартал...” [I:11]. Така відкрита апеляція до читача, типово акторська, ігрова сцена з вказівкою на те, як “робиться” текст, є, по суті, розгортанням метафори “світ – театр”. Однак функціональна роль даного прийому в новелі Хвильового подвійна: по-перше, розмежувати художній і реальний світи, відділити театральний кін оповіді-розіграшу від буденного людського життя-екзистенції. По-друге, перейти від констатаційно-пасивного характеру нарації, яким він був до цього епізоду, до футуристичного, оскільки головним у фіналі стає саме майбутнє.

Фінал “Вступної новели” з його повідомленням про “загадкову смерть” оповідача як відмову від попередніх ілюзій, оновлення через очищаючу зливу, залишаючись у рамках театральності, має помітні зв'язки з початком твору. Характерна для Хвильового алюзія, прихована інформація дає підстави припустити підтекстову кореляцію цих, таких важливих з художнього боку, частин новели. Як уже зазначалося, на початку “Вступної новели” згадується театральний спектакль “Седі”, створений за оповіданням Моема “Дош”. Герой цього твору місіонер Девідсон стає жертвою власного догматизму. Впевнений у своїй духовній вищості, він завжди був безпощадним до гріхів інших, завжди намагався повернути грішників на істинний шлях, “врятувати їхні безсмертні душі”. Зіштовхнувшись на тихоокеанському острові з проституткою Седі Томпсон, фанатик-місіонер під акомпанемент тропічної зливи, що не припиняється ані на хвилину, розпочинає з нею складну психологічну дуель, яку, врешті, програє. Як з'ясувалося, Девідсон не в змозі протистояти спокусі: йому здавалося, що він поза гріхом, а виявляється – нічим не кращий за інших. “Здаватися” і “бути”, таким чином, речі, що лежать у різних площинах. Ціною усвідомлення своєї справжньої суті, свого “бути” стає смерть: місіонер накладає на себе руки.

Герої “Вступної новели” теж переживають конфлікт між “здаватися” і “бути”. Проте співвідношення між цими двома категоріями неоднакове у різних персонажів. Так, для опонентів Хвильового наявність маски й означає “бути”, в той час, як їхній офіційний, “без маски”, стан і є “здаватися”. Для оповідача ж (“я-Хвильового”) “здаватися” означає залишатися в масці, оголосити

себе романтиком, присягати на вірність “загірній комуні”, а “бути” – відмовитися від усього цього. Ціна такої відмови та ж, що і в “Седі”, – смерть, нехай цього разу й символічна. Тому згадка про власну смерть на могилі комунара, як і злива, що проходить лейтмотивом через новелу Хвильового, можуть бути потрактовані як алюзії до театральної вистави “Березоля”.

У цілому ж, театральньо-карнавальний аспект “Вступної новели” є, по суті, поетичною метафорою. Вона ґрунтується на впевненості в могутній силі слова, що може бути не лише безсмертним, як безсмертним і вічним є Логос, але й підкорятися митцеві, який через слово здатний керувати подіями. Модерністичні інтенції Хвильового, спрямовані на слово, наділяли останнє магічною функцією. Звідси й жагуча віра у творчі можливості митця, його здатність не лише переконувати людей, а й со-творити нове життя. Театралізована модель світу концентрувала такі можливості і була адекватним утіленням цієї ідеї. Інша річ, що об’єктивно власна творчість письменника свідчила про постмодерністське руйнування міфу про художника-Бога.

### *Хронотон “Вступної новели”*

Проблема часопростору в текстах Хвильового невідривна від загального розуміння цієї категорії як такої, що становить собою основоположну ознаку моделі світу, твореної митцем. Для Хвильового характерне таке зображення часу, коли останній є здатним до обернення, а герой може подолати замкнений шлях у часі, від минулого через теперішнє до майбутнього і назад. У “Вступній новелі” наявні усі три часові модуси: “вчора” (“Вчора в “Седі” безумствувала Ужвій” [I:5]); “сьогодні” (...сьогоднішній день мусить принести нам якусь приємну несподіванку” [I:5]); і “завтра” (“Завтра піду на могилу комунара...” [I:12]), а час нібито розвивається лінійно.

Однак це поверхове враження. Від самого початку новели теперішній час постає таким, у якому поєднується минуле і майбутнє. Їхні фрагменти входять у теперішнє як рівноправні його складові. Наприклад, фраза “Отже, сьогоднішній день мусить принести нам якусь приємну несподіванку” і її продовження – “Як ти гадаєш, що це має бути?” [I:5] містить у собі таку проекцію в майбутнє. Подібний же принцип використано й у сцені з професором Канашкіним, якому пророкують блискучу кар’єру: “Ти подаєш великі надії, і я певний, що суспільство на наступний рік обере тебе членом парламенту” [I:6].

Якщо в наведених уривках майбутнє входить у теперішнє як іронічний коментар до подій і людських взаємин, то надалі це переплітіння набуває характеристик значно жорсткіших і прагматичніших, як от у випадках, що стосуються власної долі оповідача. Йдеться про епізод у Держвидавці із повідомленням, що “цього року” прізвища Хвильового у планах видавництва “не буде”, а також про намір “зараз”, попрощавшись із читачем, вирушити на околицю, де оповідач збирається (“буду”) слухати голоси життя. Те саме маємо й у розмірковуваннях над власною творчістю та її перспективами: “От і все. А коли сказати, що я можу бути автором тільки одного твору, який хочу написати через багато років і до якого я дійду, очевидно, через етюди, то це вже буде рішуче все!” [I:10].

У всіх трьох випадках відбувається своєрідна контамінація часів: майбутнє переживається у теперішньому і навпаки. Виключення із видавничих планів “тепер” означає неможливість надрукуватися “завтра” (якось моторошно стає від істинності гіркого пророцтва письменника, адже прізвища “Хвильовий” понад півстоліття в радянській Україні “ніяк і ніде” не було – “і під рубрикою, і без рубрики”). Теперішні етюди, що складають перший том “Творів”, – лише підготовка до майбутнього “головного” твору, а намір слухати гармошку “бродячого музики” – сьогоднішній крок до завтрашнього його написання.

Хвильовому властиві тяжіння до подолання фізичного часу й оцінка сьогоднішнього як безмежного або принаймні розтягнутого на невизначено довгий період. Звідси відсування старості на той же невизначено тривалий час, мотив “вічної молодості”, який зустрічаємо у “Вступній новелі”. Тому заява оповідача про те, що роман “...я <...> хочу написати через багато років” чи обіцянка “...шукання самого себе до ста двадцяти років” [I:10], як і надія “...прожити сто п’ятдесят” [I:10], не просто епатаж читача і самоіронія (хоча цей аспект, звичайно ж, наявний у Хвильового). Це спроба сакралізації теперішнього часу, який здається авторові (у тому числі й через свою незвичайність, “історичність”, “значущість”, “епохальність”) ледве не безкінечним.

Минуле ж у новелі входить у теперішнє через майбутнє, бо є однією з іпостасей останнього: “...і я пригадую, що попереду мене стелиться великий життєвий шлях. Він починається десь у минулих віках і шкутильгає осінньою елегією через шведські могили, через Сорочинський

ярмарок і далі, аж до Гофманської фантастики...” [I:11]. Шлях, що стелиться попереду і який символізує майбутнє, “пригадується”, тобто, він уже існував у минулому до початку оповіді. Конкретизація цього “майбутнього в минулому” відбувається через інтертекстуальні конотації та алюзії, причому обираються саме ті фігури й епохи, які були найближчі Хвильовому: шведські могили – асоціація з добою Мазепи і золотим віком українського бароко; “Сорочинський ярмарок”, який нагадує Гоголя періоду “Вечорів на хуторі біля Диканьки” і “Миргорода”; “Гофманівська фантастика”, що вказує на європейське коріння творчості оповідача. Таким чином, перелік імен, літературних та історичних фактів стискає, концентрує історичний час, котрий стає одночасно і майбутнім, як зразок творчих орієнтирів, до яких треба прагнути, і теперішнім, оскільки реалізація його розпочинається сьогодні.

Не менш показовий своїм часовим комбінуванням і фінал новели: “Завтра піду на могилу комунара, автора “Ударів молота і серця”. Я понесу йому пучок синьооких фіялок і там згадаю про свою загадкову смерть” [I:12]. Знову перед нами ситуація “майбутнє в минулому”: “завтра піду” і “там (тоді) згадаю”. Вона покликана заманіфестувати рішучий розрив з попереднім етапом (згадка про власну смерть) і водночас відносить цю акцію на майбутнє (“завтра”). Отож, дія одночасно вже відбулася і ще не відбулася, що й відповідає загальній концепції змішування художніх часів, коли автор прагне злити минуле і майбутнє в цілісне теперішнє. Усе це дозволяє письменникові досягти головної своєї мети: показати циклічність часу, його замкненість. Такий міфологізований час (адже часова циклічність – одна з головних ознак міфу) є характерною рисою модерністичної моделі світу, системоутворюючим її складником. “Вступна новела” саме і демонструє цей типовий для Хвильового підхід до художньої інтерпретації дійсності, що зустрічається у більшості текстів письменника і є надзвичайно важливим для розуміння його філософсько-естетичних інтенцій.

Специфічними особливостями відзначаються і просторові зв’язки в новелі. Простір у ній виразно асиметричний, він поділяється на дві принципово відмінні частини. Перша пов’язана з театральньо-буфонадним аспектом зображуваного й орієнтована на відносно локальний простір. Це кав’ярня, вулиця міста, приміщення Держвидаву. Друга, лірична самохарактеристика, – позірно відкрита, без видимих меж і певної локалізації топосу. Можливо, правильніше було б назвати просторову організацію цієї частини поліцентричною, оскільки простір тут зображується з позиції рухомого спостерігача-оповідача. Він охоплює поглядом найрізноманітніші локуси, від тісної кімнати, де доводилося мешкати авторові, до безмежних українських степів (улюблених і сповнених багатьох конотацій образ-топос у Хвильового), робітничих кварталів і європейських обширів: “...аж до Гофманської фантастики” [I:11]

Кожен із цих просторових центрів має власну семантику. Вона може полягати як у психолого-каузальній характеристиці художнього світу, нехай і з відтінком іронічності (тісна кімната була причиною появи саме таких, а не інших творів), так і в емоційно-оцінній (“...люблю <...> до безумства наші українські степи, <...>, люблю вишневі садки (“садок вишневий коло хати”))” [I:12]). Простір України в останньому прикладі, незважаючи на алюзійність “вишневого садка”, спочатку постає невизначено широким, а потім, коли натяк конкретизується інтертекстуальною цитатою з Шевченкового вірша, відбувається його локалізація, аж до меж топосу-штампа. Як бачимо, поліцентризм і динамічність зміни фокусування цих центрів відіграють ключову роль у формуванні семантичних ознак тексту, а сам його простір утрачає лінійність, роздрібнюється на окремі, на перший погляд навіть хаотично розташовані топоси. Але цей хаотизм об’єктивно дає можливість максимально різногранно сприймати дійсність, що все-таки має і певний об’єднуючий стрижень (ним у даному разі виступає “безсмертне слово” – творчість).

Як відомо, у просторовій організації будь-якого художнього тексту важливе місце має початок і кінець, оскільки саме вони відділяють такий текст від звичайної буденної мови [39]. Тому звернімо увагу на ці елементи “Вступної новели”. Нагадаємо ще раз першу фразу новели: “Вчора в “Седі” безумствовала Ужвій, і “Березіль” давав ілюзію екзотичної зливи” [I:5]. А ось закінчення тексту: “Завтра піду на могилу комунара, автора “Ударів молота і серця”. Я понесу йому пучок синьооких фіялок і там згадаю про свою загадкову смерть. <...> Драстуй, запашне життя! Я – вірю!” [I:12].

Одразу ж упадає в око “супервіртуальний” характер обох топосів. У першому випадку це взагалі “тінь тіні”, театральна постановка, у другому – уявний прихід на могилу Василя Еллана. Таким чином, відмежування художнього простору від світу реального відбувається шляхом піднесення початкових і фінальних картин до ступеня апріорно умовних, ілюзійних. Обидва простори максимально локалізовані: це підмостки театру і могила комунара. І початковий, і

прикінцевий топоси семантично пов'язані зі смертю: театральна сцена, де відбулося нехай і умовне, але все-таки вбивство, і місце поховання поета. Навіть останні слова фіналу, які свідчать про утвердження безсмертя слова-творчості і позбавлені прсторової конкретики (хіба що можна говорити про “топос” буття), через уславлення життя як антитези смерті опосередково пов'язані з цією ж семантикою. Отже, маємо певну кореляцію початку і кінця новели, що підкреслюється ще й хронологічною характеристикою, на цей раз антонімічною: спектакль відбувся вчора, а на могилу оповідач піде завтра. У проміжку між цими двома часовими маркерами розташоване сьогодні, яке і є об'єктом і метою інтенцій оповідача. Подібні підходи, як побачимо далі, Хвильовий постійно практикував у своїх творах.

Вибудована Хвильовим часово-просторова картина світу вписується у систему модерністських пошуків літератури першої третини ХХ століття з її змішуванням теперішнього, минулого і майбутнього, міфологізованою циклічністю, асиметричністю і замкненістю. Водночас вона позначена високим ступенем суб'єктивізації, особливим поєднанням ілюзійних і реальних елементів хронотопу як основи сприйняття дійсності оповідачем.

“Вступна новела” розпочинає перший том “Творів” Хвильового і, на наш погляд, виконує дуже важливу роль у структурі книги, фіксуючи основні мотивні уподобання письменника, “підказуючи” критикам і читачам підходи автора до осмислення буття і його художньої інтерпретації. Митець демонстрував тут релевантні для себе ідеолого-естетичні константи, які сформувалися у його художній свідомості на кінець 1926-го – початок 1927-го року.

### **“Арабески”: ефект гіпертексту**

Багато що із сказаного про “Вступну новелу” може бути віднесене і до “Арабесок”, які завершували перший том “Творів”, відмежовуючи його художню реальність від дійсності. “Арабески” як межовий текст посідають особливе місце у творчості Хвильового.

Неоднозначність, наявність “подвійного дна”, як і суперечність із багатьма офіційними заявами, власною публіцистикою автора, своєрідна “особистісна амбівалентність” – усе це знайшло вияв і в “Арабесках”. Попри “типологічний” модерністичний міф про художника-Бога, трансформований в індивідуальний міф Хвильового про “азіатський Ренесанс” з “клубами ділового будня і клубами наук”, куди йдуть “горожани щасливої країни”, об'єктивно “Арабески” моделюють абсурдність світу і розірваність свідомості людини, приреченість її намагання довести свою внутрішню цінність і неповторність. Сподівання подолати глибинну культурну та ідеологічну кризу, коли після “кінця” (загибелі) старого світу має настати “відродження”, насправді виявляється марним. І саме тому розміщення “Арабесок” у кінці першого тому “Творів” набуває особливої значущості, готуючи читача до відповідної рецепції наступної книги.

Обрана Хвильовим назва тексту “Арабески” має об'ємний внутрішній зміст. Саме слово “арабески” означає східний, переважно арабський (але властивий мусульманській культурі загалом) орнамент, який складається з геометричних фігур і стилізованих рослинних мотивів. Важливою ознакою такого орнаменту є включення до нього каліграфічно написаних окремих арабських слів [65]. Орнамент, таким чином, є поєднанням зорових і словесних образів, а часом і понять, у ньому синтезується ліричне й епічне начало. Якоюсь мірою схожий принцип маємо й у християнській культурі – пригадаймо православні ікони або українські народні картини (“Козак Мамай”), де написи відіграють важливу семантичну роль. Подібна особливість яскраво виявилася, зокрема, і в численних барокових творах.

Таким чином, уже в назві “Арабески” наявна інформація про жанрову специфіку майбутнього тексту, яка полягає в поєднанні, переплетінні емоційно-ліричних і раціо-епічних елементів. Назва ж підкреслює і складність таких переплетінь, їхню бароковість, коли говорити про європейську традицію.

Якщо ж вести мову про безпосередньо літературні перегуки, то зрозуміло, що найближчим джерелом є “Арабески” М. Гоголя. Це й не дивно, бо ремінісценції і цитати з Гоголя постійно зустрічаються у творах Хвильового. Гоголівська збірка “Арабески” (1835) складалася як із наукових та науково-популярних статей, серед яких були статті, присвячені українській пісні й тогочасному становищу України, так і художніх творів – “Невський проспект”, “Портрет”, “Записки божевільного”. Збірка становила собою комбінацію, синтез суто художнього, сповненого особливої гоголівської фантастичності й параболічності бачення світу і науково-публіцистичного його осмислення.



Емоція і слово-поняття становили суть гоголівського “орнаменту”, і з цього погляду інтертекстуальна цитата в назві твору Хвильового незаперечна, хоча така назва використовувалася в літературі неодноразово – можна згадати “Арабески” (1864) чеського письменника Я. Неруди, “Арабески” росіянина А. Белого (1911), в українській літературі – “Вечірні арабески” (1923) С. Васильченка та ін. Певний зв’язок між “Арабесками” Гоголя і “Арабесками” Хвильового помітний уже в плані тематичному: герої гоголівських повістей “Невський проспект” і “Портрет” – художники, митці. І у Хвильового так само головний персонаж – творча особистість, оповідач-письменник.

Але “Арабески” Хвильового не лише свідомі чи несвідомі цитації попередніх літературних епох. Назва, а відтак і жанрові особливості тексту Хвильового мають безпосереднє відношення до модерністичних пошуків засобів нової художньої виразності, притаманних тодішньому мистецтву. Вище вже згадувалося про наявність певної вербальної традиції в образотворчому мистецтві, зокрема, у вітчизняному. Цю традицію намагалося продовжити авангардне образотворче мистецтво початку ХХ століття: у роботах сучасників Хвильового К. Малевича, Д. Бурлюка, А. Петрицького, В. Єрмилова та інших також наявні аналогічні спроби. Письменники, і Хвильовий чи не в першу чергу, прагнули йти цим же шляхом, посилюючи поліфонічність текстів, їхню естетичну “концентрованість”.

Отже, відповідно до жанрової структури, визначеної самою назвою, – “арабески”, новела Хвильового являє собою складне поєднання різних за своєю виражально-зображальною силою елементів, своєрідне орнаментально-семантичне плетиво. Маємо ліричну, виразно суб’єктивізовану частину (орнаментальну), що є основою й рамкою тексту, а також частину об’єктивізовано-епічну, “словесну”, якщо проводити аналогію з арабескою в її первинному значенні.

Ідеологічно твір покликаний репрезентувати читачеві погляд на такі кардинальні для автора речі, як роль і сутність творчості, співвідношення мистецтва і дійсності, співіснування художника й навколишнього світу. Тема художньої творчості в широкому розумінні цього слова є провідною в новелі Хвильового, реалізуючись у численних мотивах, що наскрізно проймають тканину оповіді. Будучи онтологічними за своєю суттю, вони водночас відбивають цілком конкретні ідеолого-естетичні реалії часу.

### ***Мотив міста***

Текст розпочинається словами, що накреслюють два важливі, тісно між собою інтегровані, хоча й не тотожні, мотиви “Арабесок”: “слово” і “город”. Мотив, пов’язаний із “словом”, має кілька значень. Це і натхнення, і творчість як така, і література, і мистецтво загалом. Мотив же міста, “города”, більш локалізований, і хоча й передбачає кілька трактувань, усе ж достатньо цілісний.

З’явившись на самому початку, він набуває в “Арабесках” послідовного розвитку. Спочатку місто усвідомлюється як каталізатор творчої сили оповідача, джерело його натхнення. Символом міста й, одночасно, символом незгасимого творчого духу стає “вогнь циферблату” на костьолі, а ліричний герой зізнається у “безумній любові” до міста і мріє розповісти про свої почуття іншим. Тут мотив концентрує в собі проблемні й тематичні інтереси письменника, зумовлені українським життям першої чверті ХХ століття, насамперед 20-х років.

Значно складнішу роль мотив міста і слова відіграє у фіналі твору, де він накладається на згадуваний уже не раз “азіатський Ренесанс”, відомий особистий міф Хвильового, що проголошувався ним як у мистецьких, так і в публіцистично-культурологічних творах.

Протягом усього періоду своєї активної творчості, аж до 1928-го року, письменник неодноразово в різних варіантах і інтерпретаціях так чи так повертався до нього. Цей міф почав формуватися в його свідомості, мабуть, під впливом ідей О. Шпенглера про кризу європейської культури, викладених у знаменитій книзі “Занепад Європи”. Погляд німецького інтелектуала на культуру як “організм”, що розвивається за законами своєї внутрішньої форми, і думка про вичерпаність можливостей європейської культури й цивілізації на тлі недавньої світової війни здавалися більш ніж переконливими. Вони закономірно підштовхували до припущень щодо неминучого виходу на перший план світової історії внутрішніх можливостей інших, незахідних цивілізацій у надії поновити світовий культурний баланс за рахунок позаєвропейських орієнтирів і критеріїв розвитку й досконалості.

Друге джерело письменницького міфу – сприйняття більшовицької революції як повстання “молодого” Сходу проти “старого” Заходу, і надія на те, що в результаті цього з’являться нові цивілізація і мистецтво. “Європейське мистецтво, – писав Хвильовий у листі до М. Зерова в жовтні 1925 року, – на “закаті”. <...> Цей цикл замкнуто. Європейський пролетаріат не здібний почати новий цикл, бо він був під сильним впливом “третього стану”. Новий цикл мусить відкритись в Азії. Пригнічені народи Сходу мають багато спільних інтересів з пролетаріатом. <...> Тільки Азія зможе зрозуміти, якими шляхами піде розвиток нового мистецтва, як почнеться новий цикл. Наше завдання кинути ці ідеї” [67, т. 2:865].

Третім складовим елементом міфу про “азіатський Ренесанс” були надії на українське національне відродження, духовне й політичне, які в перші пореволюційні роки перебування України у федерації формально рівних республік видавалися реальними. Саме вони дали підстави Хвильовому твердити, що “Вергілій прийде з провінції” [67, т. 2:864], а “перед Радянською Україною стоїть велике завдання бути авангардом в поході за звільнення народів СРСР, на завоювання культурних вимог переходового періоду” [67, т. 2:865]. Таке національне забарвлення міфу цілком природне, оскільки Україна і, особливо, Лівобережжя (Слобожанщина) сприймалися Хвильовим як місце, де перетнулися Європа і Азія, а українські нація і суспільство уявлялися молодою силою, спроможною повести за собою “старі” нації і суспільства. Обґрунтовуючи цю думку, Хвильовий писав: “...при чому ж тут Україна? А при тому, що азіатське відродження тісно пов’язане з більшовизмом, і при тому, що духовна культура більшовизму може яскраво виявитись тільки в молодих радянських республіках... і в першу чергу під блакитним небом південно-східної республіки комун, яка завжди була ареною горожанських сутичок і яка виховала в своїх буйних степах тип революційного конкістадора” [67, т. 2:615].

Так в особистому міфіві Хвильового починає вирізнятися четверта, “месіанська” складова. На початку 20-х років вона, звичайно, “носилася у повітрі”, хоча й у дещо іншій інтерпретації. Маємо на увазі теорію “євразійства”, ідейну й громадсько-політичну течію першої хвилі російської еміграції, яка розвинулася саме в цей час, і суть якої полягала у визнанні російської культури “як несвропейського феномена, який володіє в ряду культур світу унікальним поєднанням західних і східних рис, а тому одночасно належить Заходу і Сходу, у той же час не належачи ні до того, ні до іншого” [35:191]. Російські цивілізація і культура в роботах “євразійців” (М. Трубецького, Г. Вернадського та ін.) поставали не як периферія, провінція світової культури, а як магістраль всесвітньо-історичного розвитку, свого роду “рівнодіюча” європейського і неєвропейського чинників світової культури. Якраз на перетині європейської і неєвропейської культурно-історичних тенденцій, на думку “євразійців”, і мала вирішитися загальноєвропейська криза.

Важко сказати, знав чи ні Хвильовий щось конкретне саме про ці, нагадаємо, “білоемігрантські”, за тодішньою термінологією, концепції. Можливо, що й не знав, бо навряд чи залишив би без коментарів деякі відверто імперські, великодержавницькі пасажі з арсеналу “євразійців”. Адже письменник не визнавав претензій Росії на месіанство, не лише у “феодальному”, а й у “комуністичному” її варіанті. Але те, що ідея євразійства справді мала місце, сумнівів не викликає.

В умовах українського національного відродження і під впливом поширених тоді тенденцій до глобальних історіософських і культурологічних побудов Хвильовий подає власний її варіант в Україні, котра, як він вважав, також була перехрестям між Заходом і Сходом і східний вектор якої в результаті революції отримав потужний імпульс до розвитку. Зрозуміло, що претензії на науковість такої культурологічної конструкції виявилися досить уразливими, а більшість основних компонентів міфу про “азіатський Ренесанс” – філософський, пізнавальний, та й психологічний – були значною мірою гіпотетичними, якщо не сказати утопічними. Оприлюднені 1925-го року “теоретичні засади” концепції, незважаючи на відчайдушні спроби Хвильового обґрунтувати й захистити їх, були піддані його опонентами гострій критиці. Останні, зрештою, і перемогли, бо після завершення літературної дискусії припинилися і розмови про саму ідею “азіатського Ренесансу”.

По-іншому було з художнім складником міфу. Образи, в той чи той спосіб пов’язані з концепцією “азіатського Ренесансу”, почали з’являтися у текстах Хвильового задовго до памфлетів. До них належать не тільки “азіатські” у прямому значенні картини, але й численні деталі “лівобережного”, зокрема й “слобожанського” життя. “Татарські загони, що колись блукали по степах України” – перша маніфестація такого образу чи вже не в першій новелі Хвильового “Життя”. Потім у новелі “На глухій шляху” фігуруватиме цілий комплекс відповідних картин:

“фрагмент із забутої розвіяної поеми “Азія”, давні азіатські племена, Тамерлан і, як підсумок, – “велика істина землі: сонце підводиться на сході”.

Особливо виразно естетизований міф про наближення “азіатського Ренесансу” окреслюється в “Повісті про санаторійну зону” (1924), де головний герой твору анарх нервово й збуджено закликає “дивитися на схід”, провіщаючи загинання західної цивілізації.

Майже через рік після публікації повісті у відредагованому, “стриманому” вигляді ця думка буде повторена Хвильовим у листі до М. Зерова, що свідчить про те, що письменник аж ніяк не зрікався своїх футуристичних візій. Водночас слід відзначити, що саме носій ідеї “азіатського Ренесансу”, анарх, зазнає повного краху. Отже, Хвильовий-художник руйнує власний міф ще задовго до того, як ця його культурологічна конструкція стане предметом офіційних дискусій. Митець “художнім чуттям” відчув приреченість своїх надій раніше, ніж публіцист: у трагічно-безвихідному світі “санаторійної зони” немає місця для будь-яких творчих планів, тим більше, для сподівань на їхнє здійснення.

Проте в “Арабесках” Хвильовий знову повертається до цієї ідеї. Це була, мабуть, одна з останніх спроб якось довести життєвість свого міфу. Складається враження, що Хвильовий ніби востаннє зібрав усі аргументи на користь “азіатського Ренесансу” і по інерції продовжував захищати свій міф, прекрасно розуміючи ідеологічну і навіть естетичну його приреченість. У кожному разі утопічність ідеї ніби навмисно художньо підкреслюється у тексті, про що свідчать кілька фраз із фінальної частини твору. Перші з них безпосередньо передують найбільш фантастичним і утопічним картинам майбутнього великого Ренесансу: “...на сучасність (хоча йдеться нібито про майбутнє – Ю.Б.) я дивлюсь крізь призму легенд Шехерезади. *Liberum arbitrum*” [I:336]. Решта – завершують опис утопічного благоденства: “– ...Мат королю! Я вам готовий дати форою й ферзя, але й тоді я вийду переможцем. Бо й великий маестро Капабланка не міг перемогти модерніста Реті” [I:337]. Обидва інтертекстуальні за своєю структурою приклади служать рамкою для фантазій щодо “азіатського Ренесансу”. Перший забезпечує плавне входження в ідеолого-емоційний код утопії, а другий – такий же вихід із нього, що доводить вставний характер, обмежене, фрагментаризоване розташування цього уривка в основному тексті.

“*Liberum arbitrum*” (вільний вибір) – це вільний вибір, що його робить оповідач, це право на свободу творчості, власне рішення, власний шлях у мистецтві і (найбільша крамола!) в ідеології. Латинська форма вислову нібито натякає на можливі античні джерела епохи, що наближається. Проте призма, крізь яку автор дивиться на майбутнє, не заявлені в листі до Зерова класики Вергілій, Гораций і Арістофан, а арабські казки Шахрезади, які, як відомо, самі є текстом у тексті. Автор вільно, а значить свідомо обирає казку як спосіб бачення і творення “другої дійсності”.

Отже, оповідач об’єктивно не лише визнає казковість і нереальність вигаданого ним майбутнього, але й попереджає про це читача. Наступний фрагмент підсилює таке відчуття: адже описане майбутнє не тільки фантастична казка, але й гра, партія, розіграна із найвним читачем grosмейстером-митцем, якому перемогу в цій партії забезпечує дар творчості. Так в “Арабесках” з’являється широко відома у світовому мистецтві екзистенційна метафора: життя – це шахова партія. Поряд із можливою класичною інтерпретацією її як вічного зіткнення сил добра і зла, у тексті Хвильового виникають й інші конотаційні варіанти. Йдеться, наприклад, про гру в шахи як про “гру людини з долею”, а також як про втечу від брудної реальності, пошук “іншого життя” і шляхів самореалізації особистості – образ, характерний для модернізму 20-х років. Принаймні написаний кількома роками пізніше (1929) роман В. Набокова “Захист Лужина” базується на цій, можливо, інтуїтивно відчутій Хвильовим ідеї.

Відзначений епізод “Арабесок” виразно свідчить про те, що картина світу, намальована Хвильовим, містить у собі ознаки не лише модерністичної міфотворчості, але й елементи постмодерністської чутливості. Адже письменник виявляється не тільки і не стільки життєтворцем, скільки гравцем, що лише веде з читачем свою гру. Саме таке ставлення до читача стане провідним у постмодерній літературі ХХ сторіччя.

Але повернімося до фіналу. Перший абзац малює образ нічного міста [I:334]. Воно, центр і осереддя любові ліричного героя, постає перед читачем у низці звукових і візуальних картин. Три типи звуків характеризують його життя: постріли, шелест підшов “незнайомих людей” і відлуння ударів трамвайних коліс. Кожен із них передає певну грань міста як цілості: звуки трамваїв – модерний, “технічно-цивілізаційний” аспект, “шелест підшов” – безпосередньо людський (саме в місті мешкають люди) і, нарешті, звук пострілу засвідчує міську нестабільність, неспокій. Суттєво, що з-поміж цих трьох звуків на першому місці постріл. Місто, в якому сторожа час від часу

стріляє в “незнайомих людей”, що зникають, мов “безшумний шум”, і чиї підшви “зрідка прошелестять” нічними вулицями, невже це і є об’єкт “безумної любові” митця? Відповідь, на наш погляд, очевидна.

Проте головним у фіналі “Арабесок” є все-таки психологізовані передчуття і відчуття змін, що, на думку ліричного героя, мають статися або відбуваються з ним [I:334–335].

Наслідком таких змін є прощання з минулим, з тими ж ярмарковими кониками-“ліденцями”, яких героєві також уже “ніколи-ніколи” не побачити. Автор навмисне використовує навіть ті самі слова, що й на початку твору, аби підкреслити цей зв’язок. Проте, якщо на початку “Арабесок” ішлося про зміст, предмет творчості, то тепер на передній план виходять особливості художнього стилю, спосіб викладу – “фейєрверк гіперболізму”, “огнецвіт фантазії”. Тут згадуються імена великих попередників (Стерн, Гоголь, Діккенс, Гофман, Свіфт), кожен із яких дійсно належав до улюбленців Хвильового.

Особливо важливо тут відзначити зв’язок (аж до текстуальних збігів) з Гофманом, зокрема, з його “Серапіоновими братами” (однойменна петроградська група російських письменників “як джерело впливів”, нагадаємо, називалася у “Вступній новелі”). Ім’я Теодор, яке з’являється за кілька рядків, не лише одне з імен великого німецького романтика, воно належить також і центральному оповідачеві з “Серапіонових братів”, що проголошує близьку Хвильовому тезу про роль фантазії в мистецтві, “огненну фантазію” [56:54] (у Хвильового “огнецвіт фантазії”). Там же, в гофманівському тексті, зустрічаємо й роздуми про минуле, яке “...ніколи, ніколи не вернеться” [56:44], як не повертаються з минулого до оповідача в “Арабесках” “фантастичні ліденці”, яких він уже “ніколи, ніколи не побачить”. Згадуються у “Серапіонових братах” і Стерн, і Свіфт, і Шахрезада, яка фігуруватиме в новелі Хвильового кількома абзацами нижче. Та й один із основних принципів “серапіонства” – “двоїстості” людини, блискуче аргументований Гофманом у новелі про божевільного графа П. (пустельника Серапіона), у Хвильового присутній. Тому й ставлення до великого романтика у нього зовсім інше, ніж те, якого дотримувалися декотрі українські літератори, вважаючи німецького письменника уособленням “безкласовості” і філістерства.

Для модерніста Хвильового теза про ірраціональну суть творчості, декларована його геніальними попередниками, була близькою. Не менш близьким йому був і модерністичний погляд на світ як на абсурдний і ворожий людині. Є підстави вважати, що й оптимізм стосовно того, що “...з океану варіацій я випливаю, мятежний і радісний, до нових невідомих берегів” [I:335], теж був награним. Тому, все-таки, попри бравурну частину фіналу з цирками і спортивними клубами, переважаючим настроєм мотиву міста і творчості в “Арабесках” залишається легкий смуток і ностальгія [I:337–338].

З дитинством-минулим покінчено. У місті-країні – площі “м’ятежних комун” і державні крамниці. Попереду наближення “азіатського Ренесансу”. Тільки чому так сумно оповідачеві, чому з такою настирливістю зринають, відшукуються у кожній дрібниці спогади цього осоружного минулого? На це питання Хвильовий не дав чіткої відповіді, але, мабуть, підсвідомо розумів хисткість, примарність своїх футуристичних побудов і надій, ніби передчуваючи, що в минулому залишається не лише наївне дитинство, але й більша, краща частина з усього, омріяного ним.

Таким чином, мотив міста в тісному поєднанні з мотивом слова, творчості розгортається як своєрідне обрамлення тексту, художньо-психологічна мета якого стає остаточно зрозумілою лише з останньою крапкою твору.

### ***Мотиви “свій” / “чужий”, “слова (шуму)” / “мовчання (тиші)”***

Якщо мотив міста пов’язується із початком і кінцем “Арабесок”, хоча окремі його прояви наявні і в інших частинах тексту, то мотив слова-творчості послідовно звучить протягом усього твору, інколи самостійно, часом на тлі інших. Такими “фоновими” мотивами виступають мотиви “свого” і “чужого”, а також “слова (шуму)” і “мовчання (тиші)”. Перший з них найчастіше трансформується у взаємовідносини “Україна, українське” й “інше”.

Елемент “чужий” з’являється спочатку як реакція на неможливість віднайти адекватне власному світовідчуттю “свое”. “Чуже” дає можливість компенсувати відсутність відчуттів-образів “фантазіями”, вигадати побудований на літературних і історичних ремінісценціях світ яскравих особистостей, знаменитих битв і карколомних пригод: “...тому що город – це Сервантес Сааведра-Мігуель, тому що в битві при Лепанто, тому що в полон до алжирських піратів” [I:301].

Далі робиться спроба віднайти спільне між своїм і чужим. Творчість призабутого тепер іспанського письменника, режисера, перекладача Мартінеса Сієрра [75], російські переклади окремих текстів якого, судячи з усього, справили на Хвильового сильне враження, спочатку трактується як близька за духом і стилем: "...Мартінес Сієрра – моя радість, бо в його новелах маленька музика, мелодія слів, як оркестра моєї душі, коли у вишневих садках моєї чумацької країни жевріють зорі..." [I:307–308].

Спільне, таким чином, вбачається в подібності художнього бачення. Йдеться, здавалося б, про зовнішній, формальний бік творчості. Він дуже важливий, але не менш важливий і інший ракурс – змістовий. Тому на перший план тепер виходить другий член опозиції "свій" / "чужий". "Чумацька країна", "степовий край", "шведські могили", "Леонтович" – ці та подібні до них маркери України фіксуються у тексті. Поділивши "своє" на дві частини – "до" і "після" настання "м'ятежної епохи", ліричний герой відчутно надає перевагу другому. Але важливо відзначити, що коли в позиції "до" "своє" абсолютно переважає, тобто "чужого" тут немає як такого, то в позиції "після" з'являються елементи чужого, осмислені як своє, включені до нього як рівноправні. Саме так можна розцінити появу в тексті таких образів, як "середньовічні лицарі", "вітри зі Сходу", "аули голубої Савойї", "глуха тайга", "азіатський степ".

Мотив "свій" / "чужий" охоплює навіть деякі несподівані, як могло б здатися, грані "Арабесок". Так, у першій частині Марія-муза (натхнення) називає героя "Nicolas" ("Ніколя"). Ця "чужа" (французька) форма "свого" імені Микола зустрічається у "Вступній новелі", де так до оповідача звертається Раїса Азарх, яку він іменує "меценатом". Р. Азарх, дружина відомого революційного діяча В. Примакова, сама партійний та державний діяч того періоду і навіть письменниця, дійсно була впливовим членом дирекції Держвидаву України. Вона протегувала багатьом українським письменникам, у тому числі й Хвильовому [40:631], і, можливо називала його саме так. Тому появу "Nicolas" в "Арабесках" можна пояснити авторськими ремінісценціями про цю жінку як своєрідну "натхненницю" його творчості. Але, окрім того, й деякими іншими причинами – відомим франкофільством самого Хвильового, нарешті, перейменуванням, що як таке містить у собі архетипічну, міфологізовану основу (перейменувати – значить вийти за межі звичного, увійти в інший світ, інше середовище, самому стати іншим).

Цілком можливо, що всі три чинники діяли одночасно, а ім'я Nicolas виявилось найбільш адекватним ліризованій частині "Арабесок". Що це так, опосередковано свідчить і те, що ліричний герой має ще й інші імена, Соїрейль і Микола Григорович, – кожне у відповідному епізоді. Мотив "свій" / "чужий" мігрує текстом, актуалізуючись у моменти сюжетної невизначеності, подієвої варіативності. Наприклад, на початку розділу, який носить назву "Деталь із моєї біографії" (сам розділ значною мірою покликаний продемонструвати, за визначенням автора, "запах слова" – творчу фантазію, вигадку), внутрішня динаміка мотиву "свій" / "чужий" має зигзагоподібний характер. Спочатку відбувається чергове перейменування героя, причому обирається вигадане екзотичне чуже ім'я, оскільки власне, звичне типу Микола, Карпо або Федько – відгонить примітивізмом і "просвітянством". Саме останнє і є для письменника квінтесенцією провінційності. "Своє", таким чином, подається як негативне, від чого не тільки можна, але й треба відмовитися. Проте вже наступна частина речення різко змінює емоційний вектор, спрямовуючи негативні емоції на "чуже". Від імені Соїрейль за фонетичною подібністю перекидається місток до англійського історика Карейля, а від нього до Англії, яка постає одразу в кількох негативних ракурсах: колоніальний насильник, який веде війну проти незалежності Ірландії, країна, де культивують кровожерливість і жорстокість (бокс) і де процвітає святеннецтво, лицемірство і фальш [I:311].

Цілий комплекс емоційно непривабливих ознак "чужого" змінюється нейтральним переліком "свого", найперше, просторових його складників ("степовий край", "слобожанські полки", "шведські могили" тощо). Звичайно, конотаційні обертони надають емоційності й їм, але за своєю концентрацією вона значно поступається негативному "чужому".

У другій частині "Арабесок" мотив "свій" / "чужий" і його модифікація "я" / "інший" постає як утвердження права на власну позицію і власний погляд на речі. Протиставлення свого і чужого втрачає категоричність, емоційна картина набуває більшої розмитості. Чуже не стільки відкидається і засуджується, скільки осмислюється як інше, далеко не завжди гірше і таке, що має "свою" правду, нехай вона і не збігається з "моєю (нашою)".

Частина розпочинається картиною нічного моря: "Маяк блимає, булькає, погасає на мить, і знову за косою в порту неможливо привабливий огник. Тоді далеко серед морської мертвоти реве пароплав і несе людей, їхні муки й сподівання в інші краї, у винограду даль" [I:324]. Здається, що

ліричний герой різко змінив позицію. “Своя” земля, “своє” море – “морська мертвота”, десь попереду, в далечині блимає “неможливо привабливий огник”. Це він манить і кличе людей. Важко сказати, куди кличе він і що обіцяє. Але принаймні це будуть “інші краї”, можливо, заможніші, веселіші. Туди, у “виноградну даль”, готові понести люди свої “муки і сподівання”.

“Чуже”, таким чином, набуває ознак привабливості, бажаності, бо пробуджує надію. Це – дуже показовий момент: розчарування у “своєму”, усвідомлення того, що “десь” може бути краще, щасливіше. Проте для митця поняття “щастя” щось інше, ніж звичайний добробут і житейський комфорт. Це і можливість самореалізації, і визнання, і, зрештою, слава. Саме тому наступні рядки тексту присвячені загалом-то сумним роздумам над долею українського митця, художника народу бездержавного, позбавленого вдячного читача, приреченого на несправедливе забуття. Історичне прокляття, що тяжіє над українською літературою – ще один аспект опозиції “своє”/“чуже”: “Поет знав, що в історії народів його божественно незрівнянній країні, що, як золота осінь, димить на твоїй патетичній душі, принаймні на першу півсотню літ одведено силою рабської психології тільки два рядки, і то петитом; і на ці два рядки ніхто й ніколи (аж поки пройде півсотні літ!) не зверне уваги. І поет, що крізь огонь своєї інтуїції побачить нові береги, загине, як Катерина, на глухій дорозі невідомості” [I:324].

Ця песимістична візія “свого” майбутнього здатна посягти сумніви у правильності обраного шляху. Але для оповідача “своє” назавжди залишається своїм, нехай навіть і на рівні підсвідомості.

Мотив опозиції “свій”/“чужий” (“я”/“інший”) ще кілька разів лунає в “Арабесках”, зосереджуючись то навколо перейменування, то як спосіб переходу в “іншість”, то як можливість повернення до “себе”. У монолозі-лісті лікарки Марі з південного курорту це перетворення з “я” на “інший” відбувається навіть у шизофренічний спосіб роздвоєння особистості: “я” героїні спочатку перетворюється на один із символів романтизму, англійського поета Шеллі, а потім стає свідком власної загибелі і воскресіння. Натомість у прикінцевій частині тексту відбувається зворотний процес – відновлення “я”, повернення з “іншості” до “самості”: “Моїм арабескам – *finis*. Тоді Стерн, Гоголь, Діккенс, Гофман, Свіфт ідуть теж від мене, і вже маячать їхні романтичні постаті, як голуби дилжанси на шляхах моєї безумної подорожі” [I:335]. Відновлене “я”, таким чином, набуває самодостатності, стає самостійним суб’єктом творчості, здатним по-новому (“по-своєму”) відчувати, переживати і передавати світ. Остаточно цей поворот до “я” відбувається через кілька абзаців у досить оригінальний спосіб: спочатку фіксується “псевдонім”, яким виявляється Сатурн, а потім настає момент максимального самовираження, коли “самість” ліричного героя досягає граничної межі: “І мені, Сатурнові, не божеству <...>, мені радісно сказати, що тут увесь я: із своєю мукою, із своїм “знаю”, із своїми трьома кільцями: віра, надія, любов” [I:336].

Отже, мотив “свій”/“чужий” проходить в “Арабесках” певну еволюцію від неприйняття чужого і протиставлення йому свого, через усвідомлення значущості чужого і повернення до власного “я”, відіграючи, таким чином, суттєву роль у розкритті авторської концепції світу.

Пряму дотичність до проблеми творчості має в “Арабесках” мотив “слова (шуму)”/“мовчання (тиші)”. Обидві ці модифікації стосуються опозиції творчість, творення / творча імпотенція, змертвіння. Мотив інваріантний у Хвильового, бо зустрічається майже в такій самій інтерпретації і в інших його текстах (наприклад, у новелі “Редактор Карк”).

Слово (шум) – неодмінний супутник ліричного героя в ситуаціях, де присутні динамізм, боротьба, де приймаються рішення і визначаються долі: “Я люблю виходити ввечері із своєї кімнати, іти на шумні бульвари, випивати шум...” [I:307]. Під мостом, на якому зупиняються Марія-Муза й оповідач, “гримить повінь”, “глухо б’ється крига”. Зустрічаємо також у тексті згадки про те, що “гримить молода епоха”, “в аулах голубої Савойї стоїть гул”, і “хрупуть коні” весняними ранками. Усі ці звукові образи, як бачимо, пов’язані із процесами творення, будівництва, боротьби. Гомінливе місто будить творчу енергію, бурхлива весняна ріка виступає аналогією до оновлення світу, гул по далеких селах символізує події революції, яка уявляється як творчий акт. Такі комплекси звуків-шумів переважають у першій главі “Арабесок”, “IX слово”. У другій же главі, “XIV слово”, їх лише два: постріли вартових і бій годинника. Обидва звукові образи мають подібне семантичне значення. І перший, і другий пов’язані зі смертю, руйнуванням, відмінність лише в тому, що постріл – загибель миттєва, а бій годинника (час) – нищення поступове, повільне. На початку глави, щоправда, є ще один образ-звук. Це гудок (“ревіння”) пароплава, але він викликає ті ж конотації, що й звукові образи фіналу: відплиття “в інші краї”, втрата рідного берега означає ту ж саму смерть.

Така специфіка звукової картини другої глави “Арабесок” не випадкова. Всі ці образи антитворчі за своєю суттю, як антитворчим є й образ “не звуку”, “не шуму” – тиші, мовчання, що поступово стає панівним. Навіть цвіркуни “...на далекому зруйнованому курорті починають *мовчазний* концерт” (курсив наш – Ю.Б.) [I:323], а слова “тихо” і “мовчки” стають ключовими в семантичній структурі цієї частини тексту: “Тихо” [I:314], “...посьолок зустрічає <...> тишею” [I:332], “Навколо тиша” [I:334]. Таким чином, тиша, мовчання виступають синонімами антитезних й означають “мертвий спокій”, бездіяльність, “не творчість”.

Усе це дозволяє говорити про те, що трактовка фіналу “Арабесок” як апофеозу романтичної піднесеності, оптимістичного бачення майбутнього тощо буде надто перебільшеною й однобічною. Вона не враховує усього семантичного багатства тексту Хвильового. Теза про те, що “тиша” і “мовчання” є категоріями несумісними із творчістю, остаточно сформульована у другій главі “Арабесок”, але мотив цей започатковується раніше, у відносинах між ліричним героєм і Марією-Музою-революцією. На мосту, під яким “тримить повінь” і “клепочуть води”, раптом чомусь стає “тихо”. Тихо тому, що “я мовчу”, “Марія мовчить”, мовчить натхнення і не твориться слово. Важливого семантичного значення набуває місце, де перебувають герої. Адже міст – це традиційно символічний пункт переходу з минулого в майбутнє, з одного світу до іншого, від землі до неба. Отже, він непевне, нестабільне місце, як непевна й сама епоха, перспективи якої неясні, як невідомою є “даль”, у яку втікають мутні води повені. Саме відчуття непевності й сумніву, зумовлене “осінньою” реальністю, є причиною душевних мук митця. Після цього епізоду постскриптом подається сюрреалістичний сон оповідача про пацюка з перебитим задом, якого герой безуспішно намагається вбити. Сон може бути інтерпретований по-різному, в тому числі і як метафора творчого безсилля. У кожному разі, останні слова постскриптому такі: “В кімнаті тихо, за вікном тихо <...>. Я мовчу” [I:323].

Слово (мовлене чи написане) є антитезою мовчання і народжується з шуму лише тоді, коли митець, перебуваючи в гармонії з самим собою, має що сказати людям. Як естетично реалізований еквівалент дійсності, воно набуває універсального значення і перетворюється на символ творчості. Вже назви обох глав “Арабесок” містять у собі лексему “слово”, що само по собі показове, бо асоціюється з естетично значимим текстом, літературним твором або його частиною. Слово, таким чином, стає синонімом креативності і водночас її результатом. Образ слова-художнього тексту в “Арабесках” розвивається, набуває нових ознак: слово має свою “мелодію”, свій “запах” [I:308], слово може бути виголошене для того, щоб про щось “розказати” [I:314], слово може “показати” [I:319], слово можна “проковтнути”-приховати і його можна “домогтися” [I:330], врешті, слово можна і треба “знайти” [I:335].

Саме це, знайдене й вимовлене (написане) слово і є метою творчості, трансформуючись, насамкінець, у “славу” [I:335, 337]. Водночас слово здатне стати схованкою від бур і негод дійсності. Таким воно є для товаришки Марі, яка у своєму слові-листі буде для себе вигаданий, ілюзорний світ, елементи якого ліричний герой переносить уже в своє міфологізоване слово, розповідаючи про прекрасний “синій вечірній город”. Нарешті, слово може бути фальшивим, брехливим, і таке слово (творчість) – теж ознака нового життя: “Комунари хвилювались, але вони знали, що їм бунтувати не можна, а можна говорити іншим “халатникам” (хорі), що курорт дуже гарний, і коли риба гнила, то це – помилка, бо вона зовсім не гнила.

І комунари розпинались і доказували, бо вони знали, що таке дисципліна і що таке для всесвітньої революції ця неприємна деталь, коли ми стоїмо напередодні” [I:326]. Трагізм ситуації із словом-фальшем підсилюється тим, що і слово-правда в оточенні брехні виявляється приреченим: “Тільки один (комунар – Ю.Б.) написав щось у центральну пресу, після чого стало багато краще, бо вже не подавали гнилої риби, а подавали гнилі сосиски” [I:326]. Гіркий сарказм, що звучить у цих рядках, дуже показовий. Це майже постмодерністське визнання безсилля слова, утопічності надій на його дієвість. Цей же “песимізм осені”, зневіру в силі слова можна відчуті і в епізоді сну. Зло, уособленням якого є гидкий “пацюк з перебитим задом” (значить, не знищене до кінця зло), від ударів молотка-слова не зникає, а навпаки, збільшується з кожним ударом у розмірах. Як результат, – настає тиша-смерть і мовчання.

Отже, мотив “слова (шуму)” / “мовчання (тиші)” в “Арабесках” є спробою письменника заглибитися у закони творчості, віднайти джерела останньої. Це слово сказане, написане, а значить, проявлене. Мертве ж, не проявлене слово – це тиша й мовчання. Сама життєвість слова має глибоке онтологічне коріння і водночас визначається прагматикою, конкретною ідеолого-естетичною ситуацією в суспільстві, надто ж у суспільстві тоталітарному, яким виявляється оміряна “загірна комуна”.

Привертає увагу ще одна особливість “Арабесок”, яка проймає майже всі мотиви твору. Йдеться про співвідношення таких понять, як “я-оповідач” і “я-Хвильовий”. Немає сумнівів у тому, що в тексті відбувається постійне поєднання цих двох нарративних категорій, хоча ступінь такого змішування в ліричній і епічній частинах різний – більший у першій і менший у другій. Проте незалежно від цього “Арабески” рясніють такими згадками, виразами, деталями, посиланнями, які дозволяють говорити про автобіографічні елементи тексту.

Так, теза про любов до міста, якою починається твір, – “Я безумно люблю город”, неодноразово зустрічається у Хвильового, в тому числі в його листуванні: “Я <...> люблю город і його мову” [67:844]. Деталі біографії автора наявні в географічних назвах, заголовках книг, творів, іменах героїв, які згадуються в “Арабесках”, у сюжетних ситуаціях: “Сині етюди”, Оксана з “Життя”, праця у видавництві, відпочинок на узбережжі Азовського моря біля Бердянська тощо. Така специфічна властивість “Арабесок”, як і “Вступної новели”, робить текст якимось особливо інтимним, сокровенним, вистражданим, хоча головною лінією твору є “запах слова”, фантазія, творчість як така. І ці пахощі слова автор постійно протиставляє наївному читацькому сприйняттю, котре базується на прямому ототожнюванні письменника й оповідача. Чи випадкове таке протиставлення? Напевно, що ні. Розставивши заздалегідь вказівки про неприпустимість прямих паралелей між оповідачем і Хвильовим-письменником, автор залишає своєрідний інтерпретаційний “люфт” для читача, пропонуючи йому бути дуже обережним із висновками і там, де такі паралелі, на перший погляд, напрошуються самі собою.

Усі розглянуті аспекти й мотиви співвідносяться із словом-творчістю, словом-самовираженням, що є лейтмотивом “Арабесок”, а пошук слова становить основу сюжетного розвитку тексту. У якийсь момент здається, що слово знайдене, але воно виявляється фантомом, словом Шахразади (у Хвильового Шехерезади), і тому пошук триває. Дієслово “іду”, яким завершуються “Арабески” і яке чотири рази повторюється у вісьмох останніх рядках, як ніяке інше символізує цей процес. Такий пошук вічний, він ніколи не закінчиться.

### ***Біблійні мотиви новели***

Полісемантичність “Арабесок” дозволяє розглядати цей текст як твір, безпосередньо дотичний до біблійних мотивів, біблійної (християнської найперше) символіки, а також до символіки міфологічної. Заслугує також на увагу алегоричність, яку неупереджене око не може не помітити в тексті Хвильового.

Дослідники вже пробували йти в цьому напрямку. Про жінку “з біблійним ім’ям Марія, Маріам” пише М. Жулинський [22:22]. Як про людську і Божу матір, що в “міфологізованій світобудові прозаїка символізує Марія”, говорить про жінок із цим іменем у творах Хвильового взагалі і в “Арабесках” зокрема В. Агеєва [3:540-541]. Євангельську Марію, “образ якої вилучений із християнського контексту і введений у контекст революційного міфу”, вважає однією з найулюбленіших міфологем Хвильового І. Констанкевич [28:7]. Усі ці твердження науково доречні. Але, разом із тим, біблійні мотиви набагато глибше і присутніше проймають текст “Арабесок”, хоча ім’я ім’я Марії дійсно є найбільш помітною ланкою зв’язку зі священною книгою.

Слід погодитися з тим, що Марія в “Арабесках” виступає в кількох іпостасях, символізуючи досить різні грані духовного життя. Але всі вони, зрештою, ведуть до одного спільного знаменника, яким є творчість у її найширшому, філософському значенні. На початку “Арабесок” Марія нібито не має жодного стосунку ані до євангельських, ані до старозаповітних текстів. Вона швидше данина античній (язичницькій) традиції, або принаймні традиції європейського мистецтва нових часів. Марія – це Муза, натхненниця поета, і це вона вкладає в його уста пісню: “Тоді Марія дивиться на далекий огонь, що горить на костюлі, і творить поему” [1:308]. До неї, свого натхнення, звертається ліричний герой із роздумами про власні творчі муки; з нею він дискутує про роль жінки в мистецтві; вона, врешті, перетворюється в його сприйнятті на уособлення революції, “м’ятежну наречену” в солдатській блузці “з багряною полоскою на простреленій скроні”. Водночас Марія у Хвильового поступово стає знаком марності надії на олюднення революції як евентуальну реалізацію ідей та ідеалів християнства: адже зрештою вона назавжди зникає у темряві, “у глухому міському заулку”.

Ім’я Марія, яке належить земній матері Христа (Божій матері) і, серед інших тлумачень, означає “сильна, славна, прекрасна” [1:121; 29:235]. Можна було б припустити, що семантика імені не є головним для Хвильового, однак опосередковано, через конотації, які викликає саме



поняття Богоматері, і цей момент повністю відкидати не коректно. Семантичне подвоєння імені “Марія”(і як образ, і як ім’я) формує в “Арабесках” емоційне тло, спроможне створити атмосферу почуттів, аналогічних релігійному сприйняттю Божої матері.

Про особливе значення імені свідчить і той факт, що протягом твору Хвильовий часто вдається до своєрідної гри в імена, модифікуючи їх то за фонетичними, то за семантичними ознаками. Давньоєврейські імена Марія – Мара – Маріам мають не лише фонетичну близькість, але й походять з одного кореня; Бригіта (так звать ще одну героїню “Арабесок”) – давньоірландське ім’я, що означає, по суті, те ж, що й Марія – силу.

Уже артикуляція самого імені Марії викликає в читацькій свідомості цілу низку образів і картин, пов’язаних як з Євангелієм (конкретною історію життя і діянь Пресвятої Діви), так і з християнським світовідчуванням загалом. Марія – “Клопотальниця”, “Молільниця” за людей у всіх їхніх болях, стражданнях, стремліннях, “тепла заступниця світу холодного” [1:125]. Ці відчуття та емоційний настрій апріорі властиві кожному, хто бодай частково знайомий із християнським ученням. Для Хвильового і його сучасників це ім’я було добре знане, оскільки свою освіту (принаймні початкову) вони отримали ще в дореволюційній школі, де закон Божий був обов’язковою дисципліною. Відтак висока емоційність є цілком природною для стосунків Марії і ліричного героя “Арабесок”, митця. Звідси душевність, доброзичливість, теплота, щире прагнення допомогти художникові, які немов флюїди, ллються від Марії: чи буде це порада “не думати про осінь”, а чи заклик схилити “свою голову на моє плече”. Помітний в “Арабесках” ще один аспект християнської традиції у ставленні до Богоматері, пов’язаний із середньовічним ототожненням Марії і Прекрасної Дами, яка викликає захоплені лицарський ентузіазм [1:125]. Ідеться про благоговіння і навіть екзальтація, з якими герой ставиться до Марії: “Тоді я беру кінчик її солдатської блузки й кладу на нього свої гарячі уста” [1:322]. Звідси ж, певно, й “тіні середньовічних лицарів”, які з’являються у “м’ятежну” епоху.

Таким чином, включений у текст першої частини “Арабесок” образ Марії за своєю суттю ґрунтується на біблійних, зокрема євангельських підтекстах і спрямований на розширення емоційно-філософського поля оповіді. Він залучає до неї такі релігійно-світоглядні елементи, які базуються на досвіді тисячоліть, а відтак відбувається перегук часів, підкреслюється безперервність зв’язку між ними.

Інші іпостасі Марії виникають у другій частині “Арабесок”. Панна Мара, чие ім’я наявне не лише у творі В. Винниченка (комедія “Панна Мара”, 1918), але й у Біблії (Книга Рут 1: 20, 21) і має, як зазначалося, спільний з іменем Марія корінь, втілює ще один євангельський принцип, що найтісніше пов’язаний з Богородицею. Так починає лунати мотив всепрощення й безмежної любові: “Але я йому простила, я йому все простила. Ти як жінка повіриш мені, бо знаєш, що нема меж тій любові, що її носимо ми. Я пізнала цю любов, і я щаслива” [1:328]. Ці почуття, що становлять стрижень християнського віровчення й полягають у жертвній любові навіть до свого ворога й кривдника, і є основою справжнього щастя. У цьому плані біблійний підтекст проектується й на “безумну любов” ліричного героя до міста. Адже це любов не тільки до “синього вечірнього города”, а й до того, де запах бензолу, закинуті квартали, червоні ліхтарі над будинками розпусти, де підвали з “тусклыми вікнами”, що виходять на глухі брудні вулиці.

Нарешті, три кільця, які охоплюють героя “із своєю мукою, із своїм “знаю” – віра, надія, любов, – три християнські теологічні чесноти, визначені апостолом Павлом у його першому посланні до Коринтян: “А тепер залишаються віра, надія, любов – оці три. А найбільша між ними – любов!” (1 Кор., 13:13). Віра, яка передбачає всупереч усім сумнівам прийняття догматів, особисту довіру і вірність Богові, Надія як сподівання на здійснення замисленого і передбаченого Богом, і Любов як сутність Бога. Ці християнські чесноти притаманні творчій особистості, яка відшукує паралель до них у своїй вірі в міфологізовані ідеї майбутнього благоденства, надії на їхнє втілення і любові (глибокій, всеохоплюючій спрямованості на них).

Християнська суть і біблійна основа цих трьох кілець аж ніяк не зникає від того, що автор прагне “азіатського Ренесансу”, адже це та сама “земля обіцяна”, “Рай на землі”, до якого люди прагли з часів Старого заповіту. Це тим більше помітно, що в тексті “Арабесок” з’являється ще одна інтертекстуальна цитата, яка сягає корінням у Біблію. Тричі протягом п’яти абзаців називається ім’я Маріам і друга (середня) із згадок містить у собі контекстуальну розгадку цього біблійного мотиву: “Я – щасливий, о Маріам! Який орган так божественно звучить у кожному нерві моєї істоти? Кому там співають славу?” [1:335].

Поява в тексті “Арабесок” ще однієї форми імені Марія, Маріам, пов’язана не стільки з Богоматір’ю, скільки з іншими персонажами Книги книг, хоча ім’я Маріам через посилені

інтерес до біблійних мотивів взагалі набуло в літературі початку ХХ століття особливої популярності. Його у формі “Міріам” використала Леся Українка у драмі “Одержима” (1901). Її Міріам, як відомо, – “одержима духом” людина, яка прагне “з любові” віддати життя за Христа, не приймаючи водночас людської ницості. Цікаве тлумачення функції образу Міріам у поетеси пропонує Т. Гундорова: “Якщо прочитувати “Одержиму” через архетипи античної трагедії, – пише вона, – зрозумілою стає особлива семантична роль Міріам. Вона займає місце жіночого хору” [18:261]. У діалог із жінкою на ім’я Маріам вступає й оповідач в “Арабесках”. Пророчиця Маріам – це сестра Аарона й Мойсея (4М., 26:59). Під час утечі з Єгипту, після щасливого переходу Червоного моря, ізраїльські жінки під керівництвом Маріам співали пісню слави Богу за чудесний порятунок на шляху до краю обіцяного (2М., 15:20,21).

Отже, біблійна Маріам наділена даром пророчиці. Вона творець, бо складає пісні, які стають піснями її народу. Вона славить Господа, бо співає для нього. Якщо додати, що за кілька рядків до цього в “Арабесках” з’являється ім’я Теодор, яке в контексті згадок про європейських попередників Хвильового, безперечно, асоціюється з Гофманом і з героєм його “Серапіонових братів”, і що з повного імені Гофмана – Ернст-Теодор-Вільгельм-Амадей – обране саме Теодор, котре означає, як відомо, “дар Божий”, стане зрозумілим, що біблійно-євангельський мотив у даній конкретній ситуації набуває усе більшої ваги.

Таким чином, Хвильовий вибудовує цілком прозорий за своєю семантикою асоціативний ряд, заснований на біблійних алюзіях, але пов’язаний із динамікою ліричних імпресій автора в його спробі намалювати картини майбутнього. Він, як і Маріам, маючи Божий дар творчості, щасливий від того, що Його силою здатен прозирати через часи й відстані. Як пісня Маріам славилася Господа за чудо переходу дном Червоного моря, так віднайдене слово-пісня ліричного героя, що перебуває в молитовному екстазі, славить “синій вечірній город”, цей ще один Божий дар, цей новий, сучасний “край обіцяний”. Так християнський міф трансформується в індивідуальний модерністичний міф Хвильового про віднайдені силою творчого слова Рай “азіатського Ренесансу”. І тут наперед знову виходить мотив слова і творення, на цей раз у зв’язку з біблійними його інтерпретаціями.

Як уже зазначалося, “Арабески” складаються із двох розділів, які називаються, відповідно, “ІХ слово” і “ХІV слово”. Зосередимося передовсім на тому, як слово в “Арабесках” пов’язане з Біблією та ідеями, там закладеними. Перше, що впадає в око, – це інтертекстуальний характер контактів між “Арабесками” і Біблією. Згадаймо Євангеліє від Івана: “Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово. Воно в Бога було споконвіку. Усе через Нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього” (Ів., 1:1–3). Своєю чергою, “слово” з Євангелія відсилає до книги буття (1М., 1:1–3). Отож, Бог сказав слово і словом сотворив світло, слово лежить у першооснові всього суцього: “усе через нього повстало”.

Уже в цих перегуках лунає надзвичайно важливий для загальної концепції “Арабесок” мотив поєднання “слова” і “творення”. Слово – це діло, це – діяння, слово здатне со-творити. Така сакральна сила слова, якою вона постає у Біблії. Цю ж силу ліричний герой хотів би бачити й у своєму слові, що покликане творити його власний художній світ. Здобуваючи владу над словом, художник-деміург отримує владу і над дійсністю. У такий спосіб модерністичний міф про всевладного митця набуває у Хвильового нібито освяченої Біблією тягlosti. Але як і у випадку з “азіатським Ренесансом”, цей міф тут же зазнає руйнування, а постмодерністська деструкція міфу йде паралельно із його творенням. Показовим стає епізод лекції-дискусії на південному курорті про душу, слово і мисль, яка перетворюється на з’ясування того, що з’явилося раніше: мисль чи слово [I:330].

Епізод цей за багатьма ознаками пародійний і в своїй прямій функції ілюструє поверховість, верхоглядство, самовпевненість одних (комунари) і конформізм, заляканість, нещирість інших (головний лікар, він же професор-спец). Одночасно письменник натякає на фальш і несвободу, що панує в суспільстві, моделлю якого є курорт.

Паралельно із виконанням пародійних функцій, сцена має безпосереднє відношення до біблійних мотивів “Арабесок”, а також до певних філософських аспектів, пов’язаних з мотивами релігійного світосприйняття. Якщо спиратися на загальну концепцію, вибудовану в “Арабесках” і асоційовану з уже цитованими біблійними першоджерелами, то відповідь на питання, поставлене допитливим комунаром, може бути лише одна. Саме слово є першопричиною і першотвором усього суцього, бо мовлене Богом, воно є одночасно й актом творення. Тому попри пізнішу емоційно-знижуючу апорію (що з’явилося раніше, курка чи яйце), яка переключає дискусію в іронічний план і нібито заводить її в глухий кут, проблема слова і мислі постає як проблема

світоглядна: недаремно ж у тексті згадується “товариш Богданов”, лідер так званих “богобудівників” у російській соціал-демократії початку століття і один із фундаторів Пролеткульту.

Разом із тим, опис дискусії містить у собі й деякі нові нюанси, які можна було б назвати песимістичними, оскільки свідчать про сумніви, що з’являються у ліричного героя. Розпочата іронією деструкція міфу про всевладного художника-творця триває. Йдеться про вимовлене людиною слово, про його недосконалість і неадекватність. Теза, свого часу висловлена Тютчевим – “мисль вимовлена є лжа”, набуває тут особливої гостроти. Загнаний на слизьке професор-спец, який “мусив сказати не те, що хотів сказати”, “проковтує слово” й вичавлює із себе: “я думаю – мисль”. Слово Бога і слово людини, таким чином, не одне й те саме, бо людина слабка й схильна до конформізму й лицемірства.

Людське слово одночасно здатне й творити світ, наближаючись до Бога, і нищити його своєю брехнею, інстинктивним чи свідомим пристосовництвом. Ця дилема, загалом важка для людини, набуває стократ більшої ваги для митця. Тому епізод диспуту проєктується на проблему взаємовідносин художника і суспільства, таку актуальну й значущу як для ліричного героя “Арабесок”, так і для самого Хвильового. Висновок тут дуже показовий. Руйнація чергового міфу і, зрештою, сприйняття світу як хаосу й ілюзії – ось що характеризує цю модель універсуму.

А тепер повернімося до назв основних частин “Арабесок”: “ІХ слово” і “ХІV слово”. Показово, що й тут знову фігурує лексема “слово”, резонуючи з лейтмотивом “Арабесок”, і водночас формуючи його. З-поміж багатьох можливих значень-модифікацій “слова” в цих главах – творчість, література, писаний текст, оповідь, натхнення, дія (діяння), вияв внутрішньої суті, откровення, промова, казання – найбільш відповідним було б тлумачення його як творіння-діяння в слові. Саме таке значення випливає із біблійного підтексту твору, та із загального тематичного спрямування “Арабесок”. (Принагідно вкажемо на ще одне евентуальне джерело назви – натяк на словесний елемент арабески-орнаменту. Його не можна повністю відкидати, проте не варто й абсолютизувати).

Але все-таки, чому саме “ІХ” і “ХІV”? Якщо взяти до уваги, що ідея слова-першопричини текстуально пов’язується Хвильовим передусім із Євангелієм від св. Івана, логічно буде припустити, що саме цей євангельський текст міг стати джерелом свідомих і підсвідомих інтертекстуальних цитатій і паралелей. У східній церкві Апостол Іван зветься Богословом, бо його Євангеліє (блага вість, повідомлення) якраз про Бога-слово. Сам текст св. Івана відрізняється від інших канонічних Євангелій вищим і таємничішим стилем викладу, осмисленням складних теологічних проблем, як от втілення Слова тощо. Як уже зазначалося, на початку Євангелія від св. Івана стверджується теза про споконвічність Слова, під яким християнство розуміє Христа, і те, що Слово це є Світлом, яке “у темряві світить”.

І саме вірш дев’ятої першої глави Євангелія від св. Івана твердить про те, що “Світлом правдивим був той, хто просвічує кожду людину, що приходить на світ” (Ів., 1:9). Слово-світло, отже, здатне просвітити людину, врятувати її від темряви. Але для цього Слово повинне зійти між люди і стати одним із них. Якраз це і засвідчує вірш чотирнадцятий із тієї ж першої глави: “І Слово сталося тілом, і перебувало між нами, повне благодаті та правди, і ми бачили славу Його, як Однорожденного від Отця” (Ів., 1:14).

Обидві ці тези із вступної частини Євангелія від св. Івана знаходять свій розвиток у подальшому апостольському тексті в главах під тими ж номерами, відповідно дев’ятій (“Уздоровлення сліпородженого”) і чотирнадцятій (початок прощальної мови Ісуса на Таємній Вечері). Алгоритмічний зміст зв’язку між Словом-Світлом, що рятує від темряви, й історією сліпого від народження чоловіка, якого Христос зробив зрячим, відкривши очі, безпосередній і зрозумілий. Глава ж чотирнадцята ґрунтується на утвердженні двоєдиної сутності Христа як Боголюдини і підкресленні значення віри як наріжного каменя майбутнього (Ів., 14:1).

Ці рядки Євангелія мають відповідні паралелі, включаючи й нумерації в тексті “Арабесок”: мотив слова-світла, що пронизує темряву, даруючи надію й силу творчості, присутній у творі Хвильового. Уже на початку першої частини, “ІХ слово”, з’являється образ світла (“...далекій огонь, що горить на костьолі” [І:310]). Це світло, що лине від Божого храму, животворне для митця, бо саме воно дарує натхнення, відкриває очі, розсуває темряву. Сім разів повторюється в першій частині “Арабесок” цей образ, кожного разу повертаючись іншою гранню. Спочатку маємо лише фіксацію зв’язку світла і храму. Потім з’являється інший нюанс: образ “вогню на костьолі” трансформується в циферблат годинника, що світиться, набуваючи, таким чином, додаткового значення: годинник – символ змін, “потоків часу”. Нарешті, джерело світла переміщується в небо,

воно опиняється “над храмом”, а місце на землі відтепер остаточно займає рухливий відбиток цього світла, годинник-циферблат. Останній образ, яким завершується “IX слово”, в контексті семантики сну-видіння оповідача сповнюється особливою символікою: слово-світло залишається (і визнається) єдиною творчою потугою на землі.

У “XIV слові” автор шукає можливості втілення слова-світла і слова-діяння через творчість у життя. Образ світла й тут з’являється вже на початку розділу: цього разу світло ллється з маяка, і саме його “неможливо привабливий огник кличе людей у виноградну даль”. Якщо пригадати, що в системі християнських символів “виноград”, “вино”, “виноградник” символізують Христову кров і пов’язані з таїнством Євхаристії, то ці рядки набувають цілком конкретного забарвлення. Світло ж пронизує й останні абзаци розділу й “Арабесок” загалом. Прожектор, трамвайні ліхтарики, вогні реклами, ліхтарі в ресторані, зорі над містом – усі ці світлові деталі сплітаються “у химерному колі асоціацій”, які тільки й здатні породити (со-творити!) слово-діяння. Художник же побачить “нові береги” крізь це світло-вогонь, яке автор називає “огнем своєї інтуїції”.

Чотирнадцята глава Євангелія від св. Івана, про що вже говорилося, акцентує увагу на вірі як на провідному чинникові усвідомлення Боголюдської суті Слова-Світла-Христа. Цей же мотив домінує і в “XIV слові” “Арабесок”. Ліричний герой “... ще раз пізнав силу *безсмертного слова*” (курсив наш – Ю.Б.) [I:335], яке перетворюється в ньому і робить його готовим до пошуку “нових берегів”. Таке сприйняття слова-світла, яке автор відшукує і в душах інших людей, дає віра: “Я бачу: ідуть <...> сподвижники світла, горожани щасливої країни. І я вірю, я безумно вірю: це <...> – істина” [I:335–336]. Віра ж, поряд з іншими християнськими чеснотами, надією і любов’ю, є тією силою, що веде ліричного героя через життя. Саме віра живить той молитовний екстаз, який обіймає митця, коли своїм внутрішнім зором бачить він картини майбутнього.

Таким чином, зв’язок між Євангелієм св. Івана і твором Хвильового існує і на рівні змістово-внутрішньому, і на рівні формально-зовнішньому. Інтертекстуальний діалог між “Арабесками” і біблійними, євангельськими джерелами свідчить про те, що твір українського письменника набагато глибше закорінений у ґрунт світової, зокрема християнської культурної традиції, ніж це здається на перший погляд.

Сила впливу тисячолітнього культурно-мистецького коду, закріпленого Біблією, є такою потужною, а форми й засоби взаємодії з людиною такими універсальними, що справжній митець виявляється не в змозі, навіть попри власну волю, ігнорувати його. Ті конкретні збіги, які маємо в тексті, як-от: номери глав-“слів”, образи світла, “слова” тощо, – свідчать передовсім про органічність і навіть незамінність опрацьованих часом і традицією міфологічних, онтологічних, філософських, релігійних, етичних матриць-образів, близьких кожному європейцю. Хвильовий використовує ці образи в їхньому прямому, універсальному значенні, знаходячи як у глибинах власної пам’яті, так і в підсвідомості ті сакральні мотиви та ідеї, які є архетипічними для людини.

### ***Символіко-алегоричний дискурс “Арабесок”***

З цією ж культурною європейською традицією тісно пов’язані й символіка та алегоризм “Арабесок”, які мають вихід як на християнський, так і дохристиянський міфологічний та ідеологічний контексти.

Так, у ліричному монолозі, зверненому до Мартінеса Сієрри як до надзвичайно “музикального” письменника, у прозі якого панує мелодія слів, з’являється образ “голубих метеликів над гармонією моєї душі”. Метелик же у християнській символіці означає воскреслу душу. Таким чином, фраза “О, Мартінесе Сієрра! <...> Я вірю, що наші душі зійдуться десь у мірадах мірайдів голубих метеликів, у цій голубій хуртовині” [I:308] не лише натяк на близькість митців за духом і художніми принципами, але й надія на зустріч у творчому безсмерті воскреслих душ: на книжковій полиці, скажімо, чи на сторінках історії літератури. У цьому зв’язку стають остаточно зрозумілими наступні болючі роздуми ліричного героя про зміст і тематику своєї творчості, свого “слова”: “Про що розповім тобі?” [I:309].

Сповнений символіки й образ Сатурна, який виникає у фіналі “Арабесок”. Сатурн-планета, що є частиною “нерозгаданого зоряного Віфілієму” [I:334], лише одна з граней цього образу. Адже Сатурн у давньоримській міфології – бог землеробства, з яким пов’язувалося уявлення про “золотий вік”, вік достатку, рівності, вічного миру і благоденства [44, т. 2:417]. Тому поява в “Арабесках” Сатурна символізує новий “золотий вік”, що настає: вік великого Відродження, “щасливих горожан”, “м’ятежної комуни”. Таким чином, модерністична гра сенсами, семантичне

мерехтіння, зміна значеннєвих площин зрештою виводить на авторський міф Хвильового про “азіатський Ренесанс”.

Але одночасно це і вказівка на приреченість цього міфу. Сатурн, як відомо, ще в давньому Римі ототожнювався з давньогрецьким божеством Кроносом, який пожирав своїх дітей. Це дало привід інтерпретувати його як невмолимий час, який поглинає все те, що породив [44, т. 2:417]. Звідси мотив неблаганного плину часу, що забирає з собою минуле, в тому числі й творче. Він декларується у тому ж фіналі “Арабесок” [I:334].

У систему часових символів вписується і циферблат годинника на башті. Як уже зазначалося, цей образ тісно пов’язаний із світлом, семантика якого поліваріантна. Годинник (циферблат) в “Арабесках” конотує уявлення про плин часу, його рух у напрямку утвердження “нових часів”, “великого Ренесансу”. Відзначимо, що й тут Хвильовий залишається вірним принципу амбівалентності. Зоровий образ світла-циферблату він переводить в образ звуковий, одночасно секуляризує його: “Так б’є годинник над ратушею глибокої ночі...” [I:321]. Циферблат горить на костюлі, а звук, що відраховує години, йде з ратуші, світського осердя міста. Що це не випадково, свідчать і останні рядки “Арабесок”: “Б’є годинник. Іду” [I:338]. “Б’є годинник” у даному випадку є автоцитатою і відсилає читача до ратуші, а не до костюлу, оскільки у творі серед численних згадок про світло, що йде від храму, немає жодного звукового образу. Таким чином, удари годинника, що відраховує земне життя людини, минуці, як минуций сам час; світло ж, що летиться з костюлу і з-над костюлу, – вічне, як вічне Слово.

Слід відзначити, що образ годинника як уособлення часу, його мінливості, умовності й “релятивності” на тлі “вічних” метафізичних істин – поширена літературна метафора першої третини ХХ сторіччя. Саме в такому значенні він зустрічається, наприклад, у І. Кочерги спочатку в “Пісні в келиху” (1910), а потім у “Майстрах часу” (1933).

Другий розділ “Арабесок”, “XIV слово”, частково продовжує цю складну часову гру, вводячи в текст невизначене “зараз”, “тепер”, з якого ліричний герой озирає своє минуле і майбутнє. Розділ завершується таким же невизначеним у хронологічному плані “тихим вечором”, коли перед очима оповідача нарешті постають картини “великого Ренесансу”. Але якщо вилучити вставний епізод з історією Бригіти, який має власний часово-просторовий універсум, то стане зрозумілим, що основна частина розділу (розповідь про життя степового приморського курорту) вписується в цілком конкретні часові координати: “літо тисяча дев’яцять двадцять четвертого року”.

Отже, від “сьогоднішньої весни” і грудня двадцять третього року дія переноситься принаймні на півроку вперед. Можливо, така хронологічна деталь мала цілком буденне пояснення. Саме влітку 1924 року Хвильовий за наполяганням лікарів побував на курорті в Бердянську, і враження від перебування там, разом із посиленням на дату, лягли в основу описаного епізоду. Але в будь-якому разі художня логіка “Арабесок” вимагала подальшої динаміки подій включно із часовим розвитком.

Особливої символіки сповнений і художній простір “Арабесок”, який відзначається тим самим поєднанням амбівалентних у своїх основах ознак, що й інші структурні елементи цього тексту. Панівним у творі є простір міста. Він виокремлений із навколишнього світу і обмежений вулицями (“бульварами”), тротуарами, деталями міського пейзажу. Але й у цьому, відносно локальному топосі, автор обирає точку, яка є для нього центром, перехрестям думок і відчуттів, пунктом істини.

Такою точкою стає міст, частина простору, одночасно максимально обмежена й максимально розімкнута, виділена з топосу міста й ніби поставлена над ним: “Ми стоїмо на мосту. Перед нами й за нами – город” [I:319]. Ліричний герой і його супутниця ніби набувають прав екстериторіальності, вони стають здатними бачити далі, відчувати глибше, сприймати ясніше. На мосту “тихо”, хоча під мостом клеочуть мутні води й глухо б’ється крига. Але міст – це не лише оглядовий майданчик, це особливе місце, де перетинаються енергетичні хвилі творчості, бо саме тут митця охоплює натхнення і саме тут він “творить поему”.

Сполучення слів “Ніч. Весна. Міст. Марія” є контрапунктом цієї частини. Воно поєднує часові, просторові та ідеолого-змістові аспекти тексту, набуває характеру поліфонічного рефрену, покликаною визначити домінуючий мотив “Арабесок”: творчість і її стосунки з дійсністю. І простір мосту тут відіграє особливу роль, адже одне із символічних значень мосту, поширене не лише в християнстві, але й у більш ранніх міфологічних уявленнях людства, полягає в сприйнятті його як місця проміжного, місця переходу від землі до неба [44, т. 2:176]. Тому міст (і в “Арабесках” зокрема) – це не просто відділена від загального простору й обмежена точка. Це ще й

своєрідний перехідний стан свідомості, стан душі, яка має перед собою принаймні дві перспективи: перейти цим мостом до “синього вечірнього міста” чи впасти в ріку забуття.

Художнє дослідження цього перехідного стану, характерного для нестабільних епох, завжди було головним для Хвильового. В іншому оповіданні, “Лілюлі”, яке писалося приблизно в той самий час, що й перша частина “Арабесок”, також є образ мосту-межі, мосту-переходу. “Тайгайський міст”, який відділяє центр міста від робітничої заміської околиці, де мешкають герої, і який вони переходять кілька разів в обох напрямках, безуспішно намагаючись знайти своє місце в новому для них житті, – символ тієї ж амбівалентності, що і в “Арабесках”. Міст, таким чином, виконує у творах Хвильового важливу двоєдину функцію ланки-межі, яка з’єднує / роз’єднує минуле і майбутнє. Його локалізований простір перетворюється одночасно і на пункт спостереження над сьогоденням, і на саме це хистке сьогодні, символізуючи перехідність і варіативність останнього.

Поряд із чітко локалізованим простором мосту і відносно обмеженим простором міста-города, в ліричній частині “Арабесок” маємо й кілька просторових зсувів. Вони покликані не лише розширити географічні рамки оповіді, але й “вписати” основний простір новели, яким виступає “моя країна”, в контекст всеєвропейських і всесвітніх подій. Ідеться про цілком конкретну Іспанію і досить аморфну, означену максимально узагальнено, Азію. Іспанія, відсилання до якої з’являється на самому початку “Арабесок” через інтертекстуальні згадки про Сервантеса і Мартінеса Сієрру, – це майже крайній Захід Європи, суперечливий для оповідача простір. Навіть позитивні конотації, що виникають від імен видатних іспанців, не здатні в авторській свідомості подолати те негативне ставлення до старої, “занепадаючої”, як здавалося, Європи. Воно сформувалося у нього, пригадаймо, частково під впливом ідей Шпенглера, частково під впливом ідеолого-політичної кон’юнктури. Ще тільки готуючись до поїздки за кордон, Хвильовий уже поспішає повідомити М. Зерову свої упереджені відчуття: “Настрою, між іншим, Європа не зробить: не бачивши, ненавиджу її, і уявляю собі сіренькою нудною плямою” [67, т. 2:855]. Тому простір Іспанії в “Арабесках” не лише далекий географічно, але й далекий концептуально: із простору-місця він перетворюється на простір-знак, символ минулого. Опис базару, торговища однозначно трактується наратором як явище ретроградне, яке не матиме права існувати в “епоху великого Ренесансу”, свідчить про це: “І плентаються сюди люди – білі, незнайомі, забуті, як *далека Еспанія* (курсив наш – Ю.Б.), як троглодитний вік, коли люди ловили за хвіст леопарда й тут же роздирали його надвоє, щоб їсти” [I:310]. Отже, Іспанія – максимально далекий (західний) від України локальний пункт, який до того ж, виявляється чужим ідейно.

Натомість інше, східне крило просторового зсуву – Азія сповнене виразних позитивних емоцій, і навіть “сторожки і тривожні вітри із Сходу”, які супроводжують “народження молодії епохи”, сприймаються як сигнал і передчуття нового, важливих і очікуваних змін. Ідеї міфу про “азіатський Ренесанс” прочитуються тут цілком очевидно. Але, як уже зазначалося, просторові координати міфологізованої Азії занадто розмиті й загальні, хоча й надають текстові задуманої автором масштабності й широти.

Обидва ці просторові екскурси, діаметрально протилежні за своїм рухом і суттю (Іспанія і Азія, Захід і Схід), у системі поетичної символіки “Арабесок” відіграють роль зовнішньої просторової сфери. Вона охоплює меншу сферу, Україну. Остання, своєю чергою, – місто і так до найменшої локальної одиниці, що нею є кімната, в якій ліричному героєві сниться згадуваний уже кілька разів сон.

Ілюстрацією цього принципу може бути епізод із другого розділу “Арабесок”, де оповідається про “далекий зруйнований курорт”. Просторова структура тут вибудована таким чином, що межами першої, зовнішньої сфери, яка охоплює й обрамлює його, є море й степ, далі – курорт у цілому, який оповідач називає “степовою оселею”, і, нарешті, курзал, або кімната, де відбувається лекція-дискусія про “мисль і слово”. Кожна з цих сфер, що мають достатньо чіткі й виразні межі, виконує свою семантичну, а в контексті багатозначності “Арабесок” і символічну роль.

Так, маркери “степ” (виноградники) і “море”, вказуючи на загальні географічні координати того простору, де мають відбуватися події, привертають увагу одразу до кількох знакових речей. Передусім, море – природна межа України, яка відділяє “тут” від “там”. Ця межа, як і всяке пограниччя, ворожа й небезпечна, недаремно ж протягом усього епізоду немає картини привабливого, лагідного моря. Воно то сіре й туманне й глухо б’ється в береги, то казиться від шаленого вітру й бурі й тоді здатне винести на берег “уламки кайори й тіло Шеллі”, то просто жене табуни валів. І навіть коли вщухає вітер і море починає “мурмотіти”, воно все одно небезпечно, бо стає “великою морською пустелею”. Саме через цю межу-пустелю, ворожу й

смертельну, пролягає шлях до нового життя, бо туди, за море, в інші краї, у виноградну даль несе корабель людей, "... їхні муки і сподівання" [I:324]. Натомість степ, традиційний в Україні символ волі, в "Арабесках" постає як простір відкритий, як земля без кордонів і меж, як сповнений у минулому дикості й анархії половецький край, по якому "... пройшла махновщина і зникла у степовій тирсі, як згадка про дику татарву" [I:331]. Але степ, без якого не обходиться майже жоден твір Хвильового, тут постає і як земля виноградників, бо, врешті, "виноградна даль" не лише за морем, вона й тут, у вільному, безкрайому степу. Таким чином, перша просторова сфера епізоду, позначаючи зовнішні межі оповіді, одночасно маніфестує й відмінність між складовими цього простору, підтримує загальну спрямованість на неоднозначність і багатоваріантність тексту.

Другим просторовим шаром виступає розташований у степу на узбережжі моря курорт (або, як пише автор, "степова оселя"). Перенесення дії у замкнений простір від'єднаної від зовнішнього світу установи – улюблений прийом Хвильового, про що свідчать "Колонії, вілли...", "Чумаківська комуна", "Пудель", "Повість про санаторійну зону" та ін. Найчастіше такою вилученою із зовнішнього контексту територією є санаторій, курорт, будинок відпочинку тощо. Тут іде своє, автономне життя, і на перший погляд воно має мало спільного із "великим" життям, що буває довкола. Дослідники вже помічали трагічну пророчість назви повісті "Санаторійна зона" (саме так називався цей твір у першодруковій), акцентуючи увагу на слові "зона" [22:39]. І справді, простір зони є особливим простором. У ньому, ніби через збільшувальне скло, постають риси й ознаки, що характеризують суспільство в цілому, а персонажі, немов учасники якогось експерименту, проходять такі випробування, які ще очікують на тих, хто залишається поза зоною. Зона стає моделлю, зліпком існуючого суспільства і його прообразом одночасно. Саме такою і є "курортна зона", або степовий курорт в "Арабесках".

"Степова оселя", "одинокі оселя, що біля моря", такі просторові координати місця подій усередині сфери "степ-море" подає оповідач. У якомусь сенсі це курорт-фантом, який хоча й має певні зримі параметри у просторі, семантико-функціонально існує лише на папері, бо курортом цю оселю називали лише "по циркулярах". Чудернацький простір "рекреаційної" зони постає в епізоді в усій своїй красі: химерний заклад, де люди поставлені в один ряд із тваринами; бунтівні хворі-халатники, серед яких були "навіть комунари"; "дешевий" буфет з цінами, удвічі більшими, ніж будь-де; ілюзорний зв'язок із світом через недіючий залізничний тупик... Усі ці деталі покликані створити картину загального абсурду, воістину безвихідного буттєвого глухого кута.

Проте конструювання модерністичного універсального образу антисвіту доповнюється конкретними часовими прикметами. У безглузду художню дійсність раптом вривається елемент нібито абсурдний, але зовні цілком реальний і навіть "нормальний" для тодішнього суспільства (епізод диспуту).

Саме така деабсурдизація за допомогою "реального абсурду" й зумовлює перехід до третьої просторової сфери – кімнати, де відбувається лекція-диспут про "слово і думка". Щоправда, місце, де розігруються події, кімнатою можна назвати лише умовно, бо Хвильовий хіба що згадкою про наявність трибуни натякає на це. Правильніше було б говорити про "простір, який заповнила аудиторія слухачів та учасників дійства". Але справи це не міняє: перед нами сконцентрований, згущений простір, обмежений кількістю людей, які в ньому перебувають. Така просторова концентрація дозволяє читачеві значно ближче й докладніше придивитися до створеної оповідачем ідеологічно вмотивованої моделі дійсності, де панує брехня, конформізм і войовничі невігластво. Універсальна буттєва модель суспільства абсурду, якою вона постає в перших двох просторових сферах епізоду, доповнюється зображенням конкретних ознак духовного життя такого суспільства.

Нарешті, в "Арабесках" є ще два важливі епізоди, без розгляду яких аналіз символіко-алегоричних підтекстів новели Хвильового був би неповним. Ідеться про сон ліричного героя та історію Бригіти.

Сон оповідача, за твердженням дослідників [3], належить до інтерпретаційно поліваріантних сцен "Арабесок" (як, додамо ми, й більшість інших епізодів твору). Так, В. Агеєва прочитує його "як застереження з приводу того, що спроби побороти зло за допомогою насильства і зла – приречені. Зло й насильство не породжує добро, а лише помножує зло на землі" [3:537]. Така трактовка, поза всяким сумнівом, має повне право на існування, відбиваючи важливі ознаки алегорії Хвильового.

Проте сон є завершальним епізодом першого розділу "Арабесок" "IX слово", і до основного тексту він приєднується літератми P.S. (постскриптом), що, як відомо, означає "після написаного", "в додаток до написаного". Останній же епізод розділу, який передував P.S., – це заклик Марії до

оповідача “не думати про осінь”, обмін героїв “мовчанкою” (“Вона мовчить. Я мовчу”) і водночас зникнення Марії. Герой залишається насамоті зі своїми проблемами й переживаннями. Марія-наречена-революція розчиняється у глухій темряві міста. Символіка останніх рядків, умовно кажучи, основного тексту першого розділу (бо сон, назагал, теж до нього належить), особливо мовчання ліричного героя у відповідь на заклик Марії, спонукає до думки про сумніви персонажа щодо можливості оминати складні (“осінні”) проблеми життя. Таким виглядає “сполучний вузол” між двома частинами, і вже в ньому закладені деякі важливі ідеологічні функції сну.

Включення сну в тканину художньої оповіді є одним із найбільш поширених літературних прийомів. Не кажучи вже про прямі паралелі між сном і творчістю, сон завжди сприймався як можливість висловити потаємні думки, з’ясувати причини й приховані джерела подій, а також (можливо, навіть у першу чергу) намалювати (передбачити) майбутнє [38]. Ці функції сну як художнього прийому вдало й часто використовувалися у світовій літературі. Доречним буде нагадати, що у двох із трьох повістей, які увійшли до гоголівських “Арабесок”, у “Невському проспекті” і “Портреті”, є сцени сну. Для нас особливо важливим є сон у “Портреті”, оскільки в цій повісті Гоголя йшлося саме про творчу особистість, про здатність (чи не здатність!) її самореалізуватися. Художник Чартков, герой гоголівського “Портрета”, здобувши (через сон!) багатство, втрачає, разом із тим, свій мистецький дар і карається творчим безсиллям, перетворюючись на конформіста-заробітчанина. Ця вічна колізія “золотих кайданів” і особистої творчої свободи виникає і в “Арабесках” Хвильового.

Попри зовнішню сюрреалістичність, картина сну має тут художню логіку. Звернімо увагу на те, що літери P.S. також володіють своїм конотативним значенням. Вони виконують роль назви, заголовка епізоду. Суть його (заголовка), окрім іншого, полягає в тому, щоб натякнути читачеві, що ця частина з’явилася як наслідок авторського обдумовування, перероблення попередніх сторінок твору. Вона є обов’язковим додатком до описаного раніше, чимось таким, що було “забуте” у процесі творення і тепер згадане як важливе й необхідне.

Початкові рядки окреслюють коло цього важливого: “Я говорю не про чарівну мандрагору, я говорю про адамову голову: про метелика, що з черепом на голові” [I:323]. Ця фраза звернена до уявного слухача (читача) і покликана ввести його в систему емоційно-ідеологічних координат подальшої розповіді. “Чарівна мандрагора”, про яку “не говорить” оповідач – рослина з наркотичними властивостями і корінням, що нагадує людську фігуру. З нею пов’язано декілька міфологічних уявлень: вважається, що вона здатна збуджувати в людях кохання, допомагає відшукувати скарби, оберігає людину від фізичної небезпеки тощо [44, т. 2:102–103]. Окрім того, мандрагора може бути застосована і як знеболююче.

Саме про цю мандрагору-наркотик, яка заколисує і знеболює, навіваючи солодкі мрії, і відмовляється говорити герой. Адже “говорити” означає ви-словлюватися, вимовляти слово, а значить, – творити. Тому “не говорити” про мандрагору – це не брати участі в заколисуванні і наркотуванні себе й суспільства. Слово оповідача про інше. Метелик, як відомо, символ відродження, оновлення, метаморфози; череп же символізує смерть, зникнення. “Метелик із черепом на спині” стає алегорією приреченого відродження, відродження із знаком смерті. Авторський міф про “азіатський Ренесанс” зазнає тут чергової постмодерністської руйнації. Маємо ще один із цілої низки оксюморонних, неоднозначних образів Хвильового. Водночас появу такого образу можна трактувати як “думання про осінь”, проти чого так палко закликала Марія-революція. Але це саме та внутрішня налаштованість художника на складну й суперечливу істину, яка одна тільки й може бути предметом справжнього “слова”.

Як неймовірно важко дається (якщо взагалі дається) митцеві таке істинне слово, – цю алегорію й розгортає Хвильовий у подальшій картині сну: “Мені навіть сни якісь химерні. З-під канапи вискочив звичайний пацюк з перебитим задом. Мені кажуть, щоб я його добив. Тоді я беру чималий молоток, і, коли пацюк іде на передніх лапках повз мене, я з гидливістю опускаю з силою молоток на його голову” [I:323].

У системі символів християнського (європейського) культурного коду пацюк означає “минулий, руйнівний час”. В “Арабесках” “звичайний пацюк з перебитим задом”, що з’являється з-під канапи в кімнаті художника, набуває нових, додаткових конотацій. Це час, що руйнує ідеали, породжує сумніви і зневіру, це те, що спричиняє суперечливість внутрішнього світу людини-митця, його амбівалентність. Сумніви оповідача самі по собі двозначні: вони існують і одночасно ніби приречені на зникнення (знищення). Треба тільки докласти трохи зусиль, радять доброзичливці (“мені кажуть”), і сумніви, руйнівники ідеалів, згинуть. Адже молоток, яким герой збирається добити пацюка, – типовий для 20-х років, особливо серед численних “робітничих”



письменників, символ “пролетарськості”, яка забезпечить перемогу над сумнівами. Оповідач щиро прагне перебудуватися, він з “гідливістю і силою” обрушує молоток на голову пацюка, але той тільки виростає, стаючи “розміром із болонку”.

Отже, спроба позбутися сумнівів не вдається, навпаки, вони зростають, стикаючись із невідповідністю ідеалові, а метаморфози, які відбуваються з пацюком, не лише зовнішні, але й семантичні. Сумніви не тільки стають масштабнішими, вони одночасно набувають сервільного характеру, бо, зрештою, перетворюються на антитворчість, антислово, ладне ходити, як болонка, на задніх лапках перед владою і силою. Саме тому на пацюкові з’являється череп, цей знак смерті і приреченості, у тому числі й творчої. Передчуття цього, усвідомлення близького творчого безсилля дійсно є для митця нестерпним емоційним ударом: “Тоді мені зупиняються мислі, і стоїть переді мною якась настирлива пляма, що може довести до божевілля” [I:323].

Образ цієї нав’язливої плями, здатної викликати душевний розлад, несподівано виринає в фіналі “Арабесок” – утопічній картині карнавалу на аеродромі синього азіатського міста часів “епохи великого Ренесансу”: “І цей строкатий колір б’є мені в очі, мов чітка *червона пляма...*” (курсив наш –Ю.Б.) [I:336]. Зв’язок між цими двома образами не тільки евентуально-допустимий, але й цілком зримий: перетворення “настирливої” плями у “червону” (навіть якщо абстрагуватись від зрозумілих конотацій червоного кольору) виступає наслідком стресу-безумства.

Але повернімося до сну. Герой робить ще одну, останню спробу позбутися тепер уже не лише власних сумнівів і розчарувань, але й власного творчого безсилля і приниження. Та марно, пацюк знову збільшується, стає “розміром з фокстер’ера”: “Пацюк з перебитим задом іде на задніх лапках. В кімнаті тихо, за вікном тихо, і тільки на костьолі горить циферблат. Я мовчу” [I:323]. Тут знову нагадується про “перебитий зад” пацюка – натяк на певну ослабленість того комплексу значень, що уособлює цей образ. Але це швидше лише відтінення його незнищенності, що гарантується, зрештою, і вмінням ходити на “задніх лапках”. Тиша й мовчання, ці ознаки творчої безпорадності, оволодівають ліричним героєм, і тільки вогонь-світло на циферблаті далекого костьолу залишається для нього одинокою надією.

Таким чином, алегоричне значення сну ліричного героя бачиться у ствердженні думки про органічну неможливість для художника-творця прилаштувати себе до фальшивого світу, в якому руйнуються ідеали, а слово стає слугою сили. Це алегорія протесту проти творчого конформізму, зрештою, пошук власного “я”. Чи оповідачеві вдасться досягти успіхів у такому пошуку, питання наразі залишається без відповіді. Епізод, який починається літерами P.S., завершується словами “я мовчу”.

Якщо сон оповідача відзначається елементами сюрреалістичної, справді постмодерністської поезики, то алегорична історія Бригіти відтворена нібито в цілком “правильній”, старомодній, описово-констатаційній манері, навіть у “стилі наїв”. Є тут особлива цілісність, композиційна завершеність. Це єдиний епізод з-поміж усіх епічних частин “Арабесок”, що має ознаки саме повноцінної новелістичної історії, а не її фрагменту, як в інших випадках. Вона містить безсумнівні пародійні елементи, відзначається жанрово-стильовою інтертекстуальністю і у своєму прямому значенні втілює модерністичну ідею невідповідності почуттів раціональному поясненню.

Разом із цим семантика епізоду значно багатша. Привертають до себе увагу часові координати оповіді. У невеликому за обсягом тексті вставної новели часові орієнтири визначені дуже чітко й докладно: “вранці Бригіта була на узліссі”, “був весняний вечір”, “за годину граф був у своєму маєтку”, “цілу ніч вона думала про графа. А вранці по слідах копит...”. Окрім того, є ще й опосередковані вказівки на час та швидкість його руху: “в оселі скликали до вечірні”, “згряя борзаків кинулася за Бригітою, але її вже не було”.

Усі ці часові маркери засвідчують важливу ознаку хронологічного коду вставної новели: він одночасно розгортається і строго лінійно, без анахроній, і циклічно, “по колу”. Перша властивість проявляється у послідовності описуваних подій. Друга (циклічність, “від ранку до ранку”) підкреслена, окрім сюжетних ознак, ще й формально, суто композиційно, за допомогою частки “от”, якою починається і закінчується історія Бригіти.

Циклічність, повторюваність подій у своєму архетипічному змісті завжди пов’язана з уявленням про смерть і відродження, про вічність того, що відбувається, і є ознакою міфу. Таким чином, у цій частині “Арабесок” поєднуються два концептуально протилежні підходи до організації й осмислення художнього часу. Він постає як минулий, що має свій початок і кінець, і як безкінечний, такий, що вічно повертається до свого початку. Така часова амбівалентність, як побачимо далі, надзвичайно важлива для розуміння параболічних ознак аналізованого уривка “Арабесок”.

Не менш показовий і художній простір новели. Події розгортаються у трьох точках, якими є лісова галявина, лісова гущина (глуш) і маєток (замок) графа. Героїня тричі перетинає цей простір: перший раз насильно, другий – рятуючись утечею, третій – добровільно. Відома міфопоетична семантика числа три в культурній традиції, зокрема у фольклорі. Хвильовий, стилізуючи свою оповідь під казку (а елементи такої стилізації цілком помітні), досягає потрібного художнього ефекту. Трикратне повторення дії, яка, своєю чергою, проходить через три просторові точки, надає динамічності цілості, єдності текстові. Сам же принцип просторово-акційної організації оповіді, застосований Хвильовим, нагадує структуру чарівної казки, специфіка якої свого часу була визначена В. Проппом [52].

Місця перебування Бригіти, її пересування у художньому просторі відповідно до законів чарівної казки мають свою символіку. Лісова галявина, де ростуть квіти і стоїть батьківська хата, означає мир, затишок, спокій, “свій” простір, “свою” землю, рідний край. Ліс, до того ж “густий”, – це завжди ворожий, небезпечний простір, який відділяє “свою” землю від “чужої”. Цей ворожий простір необхідно подолати, аби потрапити до чужої чи навпаки, повернутися до своєї землі. Нарешті, в новелі фігурує замок, в якому опиняється дівчина. За В. Проппом, це місце, де живе чужий володар (король, цар), який може заподіяти зло, посадити в темницю (місце тимчасової смерті) тощо. Але якщо в чарівній казці герой вирушав у мандри за чийсь дорученням, мав виконати певне завдання, то в історії Бригіти нічого цього немає.

То чого ж іде до лісу Бригіта? За логікою торжества ірраціонального в людині цей порух зрозумілий. Проте, якщо подивитися на епізод під кутом зору основної проблеми “Арабесок”, якою є стосунки творчості (творення) і дійсності і як варіант творця і влади, стане зрозумілим, що символи й алегорії історії Бригіти можуть бути прочитані по-іншому. Маємо розповідь не стільки про жіночу душу, скільки про душу митця, про його власний вибір між підкоренням силі й особистою незалежністю. Як виявляється, це трагічний вибір. Бо оте розпачливе “От!”, яким закінчується історія Бригіти, плавно переходить у фінальну, “апофеозну” частину “Арабесок”, першою фразою якої є: “І *от* моїм арабескам несподіваний *finis*” (курсив наш – Ю.Б.) [I:334]. Початок нової частини, отже, текстуально повторює початок історії Бригіти, що не може бути випадковим. Цикл, і хронологічний, і подієвий, замикається. Зрештою, “несподіваний *finis*” “Арабесок” виявляється неочікуваним не лише для читача, але й для самого оповідача. Черговий оптимістичний міф про силу людського духу (нагадаємо, “Бригіта” означає “сильна”) виявляється сумнівним.

Отже, є всі підстави трактувати “Арабески” як скомпліковану мотивну комбінацію, переплетіння різних семантичних, стилістичних, жанрових і навіть родових ознак. Це багатофункціональна система й ієрархія текстів, кожний з яких має свою особливість. Через складні інтертекстуальні взаємозв’язки вони відсилають читача до низки образів і мотивів, які, у свою чергу, містять посилання на інші джерела. Усе це дозволяє говорити про “Арабески” як про гіпертекст, певну одночасну єдність і множинність поліфонічних текстів. У даному разі очевидно стає наявність в “Арабесках” кількох семантичних шарів, коли поряд із безпосередніми реаліями описуваного часу (20-ті роки ХХ століття) у творі присутні символічні, міфологічні, біблійні, алегоричні підтексти. Саме вони надають універсуму новели онтологічного, буттєвого та екзистенційного характеру.

\*\*\*

Таким чином, і “Вступна новела”, і “Арабески” виходили за межі своїх конкретних фабул. Це тексти-узагальнення, тексти-маніфести. Вони відверто “літературо-” чи навіть “мистецькоцентричні”. Зрештою, новели моделюють не лише світ, але й сам спосіб його художньої інтерпретації, вони є “текстами про тексти”.

Як інтеграційні репрезентанти художнього світу Хвильового новели демонструють модерністичні і навіть постмодерністські інтенції митця. До них можна віднести сприйняття дійсності як абсурдної, позбавленої логіки, моделювання власної реальності, постійну гру з читачем, балансування між вимислом, фантастичністю і реальністю, інтертекстуальність, неоміфологізм, нехтування фабулою, іронічність, пародійність, поліфонізм і, водночас, деструкцію міфів, у тому числі й власних. Усе це, як побачимо далі, було розвитком і навіть завершенням тих тенденцій, що формувалися у текстах, узятих у рамку із першої й останньої новели тому. Модерністичний художній світ Хвильового постав тут у всій своїй філософсько-естетичній цілісності.

## **“ЗДЕФОРМОВАНИЙ СВІТ” ЯК ІНТЕНЦІОНАЛЬНИЙ ОБ’ЄКТ. “ТВОРИ”, ТОМ І: МОТИВИ, ГЕРОЇ, СТРУКТУРА**

До першого тому “Творів”, який називався “Етюди”, окрім “Вступної новели” й “Арабесок”, як відомо, Хвильовий включив ще дев’ятнадцять новел: усі ті, що свого часу увійшли до збірки “Сині етюди” та чотири із “Осені” (“На глухім шляху”, “Силуети”, “Заулок”, “Елегія”), а також оповідання 1926 року “На озера”, яке до цього друкувалося лише в періодиці. Воно різко дисонує своїм змістом і настроєм із рештою текстів, оскільки відповідає жанровим канонам так званих “мисливських оповідань” і виконує роль паузи перед новелою “Бараки, що за містом”, яка є чи не найбільш моторошно-трагічною в книзі.

Головною для новел першого тому “Творів” є проблема деформації людини і світу внаслідок революції і громадянської війни, руйнування традиційних цінностей. Таке явище (зміна через руйнування) не завжди, особливо на початку творчості, сприймалася Хвильовим як щось однозначно негативне, але об’єктивно в нього виходило саме так. Якщо виключити “На озера” і, з деякими застереженнями, “Дорогу й ластівку”, яка за своїм філософським наповненням і художньою структурою посідає особливе місце між творами першого й другого томів “Творів”, то решта новел є тією чи тією модифікацією цього інваріанта. Відмінності полягають у конкретному життєвому матеріалі новел, в акцентах і комбінаціях мотивів, використаних письменником.

Звичайно, і в багатьох новелах першого тому “Творів” Хвильовий виходить далеко за межі сучасного йому семантичного шару. Тут також з’являються неоміфологічні елементи, тексти набувають онтологічної глибини, стають багатозначними. Модерністична установка на полісемантичність, на власну модель світобудови, яка базується на трагічному неприйнятті божевільного й гріховного у своїй антилюдськості універсуму, визначає специфіку й цих творів письменника. Але все-таки найяскравіший вияв вона знайде в текстах другого тому, що не випадково опиняться під однією обкладинкою.

Тут же, в першому томі, в обрамленні “Вступної новели” й “Арабесок” і за наявності “єднаючої” обидві книги новели “Дорога й ластівка” (вона, до речі, виконувала цю ж функцію і між збірками “Сині етюди” й “Осінь”), зібрані твори більшою мірою орієнтовані на сприйняття революції і пов’язаних із нею збройних зіткнень як потужного соціального зсуву, що дійсно змінює звичні масштаби й усталені уявлення про людину і світ. Водночас ці зміни призводять до розчарувань і невиправданих надій, породжують “синдром революції” і “втраченого покоління”, психологічно руйнують особистість.

### **Революція: творення чи руйнація?**

#### **(“Життя”, “Шляхетне гніздо”, “Кіт у чоботях”, “На глухім шляху”)**

Ця амбівалентність в оцінці наслідків “перебудови” світу відчувається вже в першій новелі, якою відкривалися свого часу “Сині етюди”, а потім і перший том “Творів”, – “Життя”. Текст цей, без сумніву, має певні символічні мотиви і може бути інтерпретований як параболічний. Однак, банально-універсальна історія звабленої і покинутої дівчини Оксани міцно вписана в контекст подій української революції. “Життя” ще несе на собі сліди учнівства й традиційності, шукань власного творчого почерку, але в новелі вже відчувається властивий Хвильовому потужний розмах інтертекстуальних алюзій: “І от: на однім боці Ворскла – Дамаївка, на другім – хутір Комарівка. Недалеко гетьманський ліс, а далі – Диканька (диканське пиво й меди опішнянські – недалеко біля Полтави). Дивишся на гетьманський ліс, згадується: гетьманщина, Гоголь, татари, Карло XII і т. инш.” [І:13–14]. Цей перелік асоціативних вузлів української історії – один із найхарактерніших інваріантів Хвильового і фігурує з певними видозмінами у “Вступній новелі”, і в “Арабесках”, і в багатьох інших його творах. Таке “переключення” в минуле “закорінює” текст, надає йому значущості, певної фундаментальності.

Проте сучасність одразу ж виходить на передній план. Складна атмосфера життя українського села під час громадянської війни, його настроїв, у яких переплелися різні інтереси й цілі, від обивательсько-житейських до політико-соціальних, передається промовистими деталями, зокрема, тими ж інтертекстуальними цитатами, передусім уривками із народних і квазінародних пісень. Вони йдуть одна за одною, кожна по-своєму характеризує то поступову втрату національної ідентичності, то актуальну політичну ситуацію, то анархічну сутність селянства.

Особливо насичений інтертекстуальними перегуками центральний образ новели, Оксана. Саме ім'я головної героїні, окрім того, що воно апріорі є знаковим і цілком може претендувати на уособлення України як такої, перегукується з героїнями Г. Квітки-Основ'яненка ("Сердешна Оксана") та Т. Шевченка (поема "Слепая"). А сюжет новели, за всієї його "вічності", нагадує Шевченкову "Катерину", тим більше, що й сам оповідач підкреслює такий зв'язок. Відзначимо тут властивий Хвильовому й надалі, часто ним уживаний у текстах з першого тому "Творів" модерністично-бароковий прийом оголення авторського слова, підкреслення умовності викладеного, його "твореності": "І пішла. Коли б вона читала "Кобзаря", вона б знала Катерину, але вона була неписьменна" [I:22].

Важливу семантичну роль відіграє й назва новели. На перший погляд, вона може видатися претензійною, надто об'ємною як для коротенького твору, більш відповідною "великому жанру" (одразу ж на пам'ять спадає однойменний роман Гі де Мопассана). Такий присмак певної надмірності дійсно відчувається. Утім, розуміння "життя" в значенні "життєва сила", "життєздатність", "життєдайність", врешті, "перспективність", скерованість у майбутнє, підсилена еротично-біологічним аспектом зображення, виправдовують письменника. До того ж, наявна в новелі тенденція до змішування локально обмежених подій із панорамно-масштабними також толерує подібне сприйняття назви.

Суттєве місце в системі ідеологічних кодів "Життя" посідає опозиція "місто" / "село". Це одна з небагатьох у Хвильового новел, дія в якій відбувається на селі. До "сільських" можна віднести ще хіба що "Солонський яр" і "Шляхетне гніздо", бо в решті творів події розгортаються у містах і містечках, або, в окремих випадках, лише номінально в сільській місцевості. Хвильовий, таким чином, постає як письменник-урбаніст. Це його свідомо, політично обґрунтована тенденція 20-х років і естетично реалізована позиція. Перший крок до її художнього утвердження було зроблено в "Житті".

Саме тут місто постає як антитеза селу, як мрія і символ справжнього життя: "Думала про життя, думала про Київ, думала, що в Києві невідоме життя, думала про великі міста, де курить химерно, і хотілось до великих міст, до життя [I:18]. У фіналі новели, де повідомляється про рішення Оксани піти з села до міста, звучить: "Згадала газети, батькові цигарки й подумала: це темне життя, а хотілося світлого, молодого, як молодик" [I:23]. Таким чином, ще раз прояснюється семантика назви й підтекстово аргументується її доцільність: вона викристалізовується із протиставлення "темне життя" села і "невідоме молоде життя" міста із чіткими позитивними оцінками останнього.

Але це лише один шар змісту новели. Існує й другий, який можна було б назвати "морально-політичним". Саме він дає підстави віднести "Життя" до текстів, у яких сприйняття революції як фізичного й ментального зсуву поєднується з усвідомленням невинності надій, особистим розчаруванням. Річ у тім, що Мишко, якого покохала юна Оксана, – комуніст. Про його діяльність у новелі повідомляється дуже скупо, спочатку асоціативно, через свідомість Оксани: "...думала про очерети, про комуніста, про комуністів, про продподаток – батько лаявся..." [I:15]. Пізніше слово бере оповідач: "...Мишко знову збирав продподаток..." [I:18] і "Мишко чекав наказу виїхати до міста..." [I:19–20]. Отже, Мишко займається реквізіціями, збирає продподаток. Це, зрозуміло, не сприяє налагодженню добрих стосунків із селянами, про що свідчить і реакція Оксаниного батька. Але ключовим для визначення суті відносин між молодими людьми стає повідомлення про намір Мишка виїхати з села. У дійсності ж це виявилось банальною втечею.

Трагедія наївної закоханої дівчини, обдуреної новітнім господарем життя (це ж бо про нього говорила подруга Оксани Гандзя: "Мій дід крепак був, розказував, як колись такі ж паничі теж установлювали власть" [I:18–19], паралель більш ніж красномовна), сприймається не тільки як така, що спричинена особистою зрадою Мишка, але й як наслідок "установлення власті", як метафора. У цій ранній новелі невинність надій ще не веде до смерті як універсального способу розв'язання конфлікту між особистістю і навколишньою дійсністю, але трагедійний пафос як характерна ознака художнього світу Хвильового вже виразно відчувається.

Серед текстів, що розвивають мотив революції як кардинальне соціальне зрушення, що змінило звичну парадигму людських відносин і призвело до особистих трагедій, слід назвати новелу "Шляхетне гніздо", у якій ідеться про злам звичного укладу життя. Якщо користуватися застосованим тут самим письменником принципом опозиції смислів, "розуміння" / "нерозуміння" цієї події та її наслідків і позначилося на долі героїв твору.

"Шляхетне гніздо" дуже економно й концентровано вибудований текст із плавними семантичними переходами, вагомисто кожного слова, колоритними образами. Як і більшість, ця

новела Хвильового є твором полісемантичним, що допускає варіативність у своєму тлумаченні. Тут чимало як відкритих, так і неявних, латентних сенсів. Уже сама назва підкреслює таку гетерогенність. Обидва значення слова “шляхетне” (“належне шляхті, аристократичне” і “благородне”), здавалося б, не можуть бути віднесені до розповіді про життя заможних українських селян у перші пореволюційні роки. Можна було б запідозрити автора в іронії, якби не той дух аристократизму, справжньої шляхетності, який дійсно наявний тут.

Звичайно, елемент метафоричності в назві залишається. Проте остання, як стає зрозумілим із тексту, вказує не на благородство походження чи виховання, а на здатність героїв (передусім центральних персонажів) акумулювати в собі усталені фундаментальні й по-своєму благородні життєві принципи. Це люди, що міцно стоять на ногах і по праву посідають своє місце у суспільстві. Йдеться про своєрідний аристократизм праці, коли труд справді “облагороджує” людину, підіймає її по соціальній драбині незалежно від походження. Відчувається тут принципова відмінність світоглядної моделі Хвильового від офіційно поширеної у той час. Наприклад, у написаній тоді ж повісті А. Головка “Червоний роман” (1922) праця, у повній відповідності з більшовицькими настановами, пряолінійно ідеологізована: вона або тяжкий обов’язок пригноблених (“Падали колоски, важко гальмуючи коси. Рвалися м’язи під латками. А позаду по ниві – краплі нашого поту – снопи-снопи...” [12:28]), або екзальтовано-піднесена насолода революційних експропріаторів. У Хвильового ж праця усвідомлюється як етична категорія, наріжний камінь людського буття, його творче підґрунтя.

“Шляхетне гніздо” – це й очевидний інтертекстуальний перегук (починаючи з назви) із романом “Дворянське гніздо” І. Тургенєва, у якому, як відомо, відтворюється конспективно історія дворянського роду Лаврецьких та нещасливого особистого життя його останнього представника Федора. Доля російських аристократів у Хвильового співвідноситься з історією життя родини українських селян, зовсім недалекий предок якої (“дедушчин батько”) “...чумакував у Крим по сіль...” [I:141], що об’єктивно містить у собі елемент пародійності. Пародійний аспект новели Хвильового декларується й підкреслено не аристократичним прізвиськом героїв – Папуці. Причому письменник кілька разів подає його у відверто комедійному контексті: “Пупуцячий маєток”, “Папуцяче гніздо”. Не викликає сумнівів, що функціонально пародійність тут пов’язана із протиставленням аристократичності “від кореня” (яка, проте, поступово стає суто зовнішньою, позірною) і новітніх тенденцій виходу на передній план, за тодішньою російською термінологією, “чумази́х”. Однак позиція Хвильового видається двозначною: пародійність майже одразу “знімається” письменником. Адже Хвильовий, цитуючи І. Тургенєва, свідомо перекладає “дворянське” як “шляхетне”, архаїзуючи таким чином конотації й одночасно віддаляючи в читацькій свідомості назву від тургенєвського першоджерела. Саме через додаткові значення, які містить у собі слово “шляхетний”, і відбувається наповнення змісту новели тим духом “аристократизму праці”, про який уже говорилося.

Провідними змістоутворюючими категоріями новели “Шляхетне гніздо” є кілька опозиційних пар, дві з яких головні: ставлення до часу (“змінюється”/“не змінюється”) і власності (“своє”/“несвоє”). Решта (“розуміння”/“нерозуміння”, “щастя”/“нещастя” тощо) виступають похідними, залежними від основних.

Часовий аспект зображення дійсності переважає в новелі. Образ часового потоку, що вбирає в себе різні за змістовим об’ємом “шматки буття”, з’являється від самого початку “Шляхетного гнізда”. Це, наприклад, вказівка на вік героїв: “бабушці шістдесят шість”, “дедушці сімдесят”, “дедушка патріарх”. Остання характеристика одразу ж переводить оповідь у метафорично-алегоричний план: слово “патріарх” відсилає до Біблії, до “праотців” і пророків, життя яких порівняно із сучасною людиною тривало незрівнянно довше, ледве не вічно. Таке побутування героя – вічного символу роду, закорінення в рідну землю підкреслюється спершу через сприйняття часу як повторюваного, циклічного: “Кожного тижня правили службу в неділю – у неділю вмирав тиждень і народжувався другий. Тижні вмирили, і тижні йшли. Комусь ближче до смерті, а комусь – до народження. І так віки, коли ще й Слобожанщини не було – довго-довго” [I:141–142]. Але міфологічна циклічність (“незмінність”) часу виявляється поставленою під загрозу воєнними і революційними подіями, гармонійність руйнується, з усталеної часової системи починають випадати окремі її ланки, і небезпека нависає над самими основами. Руйнація часового циклу закономірно сприймається героєм як катастрофа. Настав час, який інший персонаж новели, батюшка, визначає як “сму́тнеє вре́м’я”. “Якийсь чад, якийсь сумбур ходить по селах, і виють собаки по селах – дедушка не розуміє” [I:145].

Його нерозуміння ґрунтується на звичайному здоровому людському глузді, на порядку і законі. На тому вічному законі, що не дозволяв розвинутися хаосові, “сумбуру”, і який тепер, у часи всесвітнього порушення ігнорує революціонізоване суспільство. Саме сповідання такого закону й пояснює, чому дедушка в реквізованому вже лісі не дозволяє панувати безладу і “чаду”:  
“...колись застав члена виконкому – ліс рубав не по закону – було діло!” [I:142].

Як і в тургенівському “Дворянському гнізді”, в новелі Хвильового представлені й інші покоління великої родини. Проте, на відміну від оптимістичного фіналу твору російського письменника, зумовленого тим, що описувані події відбувалися у мирний, не зруйнований революціями час, у Хвильового переважають трагічні передчуття. “Синів син” Василь і невістка, вдова іншого загиблого сина, Параска усвідомлюють, що зв’язок часів перервався і минуле не повернеться. Причому остання теза рефреном проходить через усю другу частину новели, де в епізодах, пов’язаних з молодшим поколінням, повторюються слова “старе не вернеться” і “щось не вернеться”. Василь, розмірковуючи над власною долею і долею свого роду, усвідомлює небезпеку тих змін, що настали і ще настануть. “Голі й голодні” люди, які одібрали продані йому колись наділи й тепер засідають у розправі (сільській адміністрації) і “виписують” закони для інших, не дадуть Василеві відчути себе господарем: “Він уже не є він. Треба життя перевернути – і своє, сім’ї, і всього Папуцячого гнізда” [I:147].

Розуміння того, “що вже щось не вернеться”, “що вже чогось немає”, превалює й у роздумах Параски. Йдеться не лише про вбитого незаможником Буберцем чоловіка, але й про стиль, атмосферу усталеного колись життя. Таким чином, опозиція “мінється” / “не мінється” молодим поколінням, на відміну від старшого, вирішується на користь “мінється”, але це “мінється” є запорукою смерті, а не життя. Важливо, що в характеристиці Василя з’являється нова опозиційна пара, “щасливий” / “нещасливий”, яка неочікувано міняє семантичні знаки: “...щасливий – нещасливий Василь. Щасливий – не вбили, нещасливий – живий” [I:146]. У світлі не такого вже й далекого радянського майбутнього, доля нещасливого (тому, що залишився живий!) Василя намічалася з усією однозначністю.

Мотив власності, реалізований через опозицію “своє” / “несвоє”, також виразно звучить у “Шляхетному гнізді”. Це й зрозуміло, оскільки якраз ставлення до власності чи, правильніше, докорінна зміна принципів такого ставлення і була одним із катастрофічних наслідків революції. З атрибуту етичної категорії “добро” власність (“своє”) перейшла до атрибутки “зла”. Такий переворот у людській свідомості неминуче мав призвести до фатальних наслідків, а ті, для кого “власне”, “своє” було невідривним від поняття “праця”, взагалі не могли з ним погодитися.

У тексті відчувається настрій приреченості цих людей. Герої, як уже зазначалося, або зовсім не сприймають змін у часі, який залишається для них циклічним, а не лінійним (дедушка), або змушені такі зміни визнавати, розуміючи швидко наближення власного кінця (молодше покоління). І в першому, і в другому випадках майбутнє – смерть. Тому загибель “шляхетного гнізда” неминуча, і попри позірне намагання показати себе прихильником саме такого ходу подій, талант художника не дозволив Хвильовому проігнорувати ту жахливу трагедію, якої зазнавало українське селянство за нової влади.

Письменник і тут виходить за межі обумовленого виключно соціальними чинниками факту постреволюційної дійсності. Циклічний час, за логікою якого живуть головні герої новели, це час міфу. Його закони всезагальні й вічні. Змінити їх нікому й нічому, в тому числі й революціям, не під силу. Людина здатна лише тимчасово спотворювати їх. Притаманна творові Хвильового гоголівська масштабність міфологізованих узагальнень, їхня “біблійність” дозволяють стверджувати, що модель дійсності, створена митцем, набуває універсального характеру. Вона спонукає читача до роздумів над проблемою “руйнування основ”, “порушення закону”, осмислення буттєвих та екзистенційних підвалин світобудови.

У цьому ж контексті варто розглянути й новели “Кіт у чоботях” і “На глухім шляху”. Обидві новели розповідають про долю жінки в часи більшовицької революції, громадянської війни і перших років після її закінчення, обидві мали значний суспільний і літературно-критичний резонанс. Хвильового здебільшого хвалили за “Кота у чоботях” (“яскравий образ”, “гімн революції”) і лаяли за “На глухім шляху” (“темні фарби”, “песимізм”). А між тим ця опозиція не така проста й прямолінійна, як видавалася на перший погляд.

Новела “На глухім шляху” починається з метафоричного комплексу, що передає відчуття незагоєності ран, які залишає невблаганний час у людській душі: “Глибокі борозни літ... І це – тоска... Куди сховаюсь від могил твоїх?” [I: 98]. Він обумовлює настроєвий обертон оповіді, програмує її подальший риторичний код. Але, незважаючи на такий експресивно-ліричний

початок, новела має виразне подієве поле. Воно пов'язане з розповіддю про долю жінки-вчительки, що потрапляє багато років тому в далеке глухе село, і про те, як не складається в неї життя, особисте щонайперше, але, врешті, й соціальне. І навіть комуністична революція не в змозі цю ситуацію змінити.

Паралельно із цим розвивається міфологізована частина тексту. Вона виявляється найсуттєвішою для розуміння тієї моделі світу, яку пропонує Хвильовий. У творі з'являється "...фрагмент із забутої, розвіяної поеми "Азія" [I: 99]. Зміст фрагменту, як він поданий оповідачем, амбівалентний. Азія з її кочовими племенами, що накочувалися на Європу ("на тихі голубі води Дунаю"), – це безкінечне в часі джерело небезпеки й тривоги (від Аттіли до Тамерлана). Але таке відчуття одразу ж знімається "nota bene" віри оповідача: наводиться, на перший погляд, банальна метафора "сонце підводиться на сході" і проголошується "великою істиною землі". А проте для оповідача тут справді істина: зрозуміти це до кінця можна, лише знаючи культурологічні погляди Хвильового, його міф про "азіатський Ренесанс". Саме глухий закуток Слобожанщини і є "азіатським краєм". Це край, відірваний від "живого життя", він населений людьми, що втратили всяку надію на майбутнє. Авторський міф про "Ренесанс", таким чином, одразу ж вступає в суперечність із створеною художньою моделлю дійсності. Ідея міфологізованого "євразійства" зазнає краху, а замість нього на передній план виходить zdeформоване бунтом сьогодення. Функція міфу тут полягає в пізнанні через нього сучасності. Такий підхід характерний і для багатьох інших текстів письменника, надаючи обом томам "Творів" Хвильового мотивної єдності.

Незреалізоване кохання вчительки Наталі Миколаївни до Олекси, якого забрала в безвість революційна ідея, є водночас трагічним лейтмотивом, присудом антигуманній ідеології бунту й причиною душевної катастрофи молодої жінки. Юність героїв новели принесена в жертву молоху революції, бо "...не вертаються – хто в бунт" [I:102]. Саме тому в новелі з'являються чергові соціально-історичні символи: Сибір і Володимирський тракт, цитати, що нерідко зустрічалися в українському і російському культурному метатексті XIX сторіччя, від Т. Шевченка до І. Левітана. Революція, таким чином, сприймається як своєрідна "чорна діра", де зникає все, що наближається до неї. (Важлива деталь: у новелі постійно вживається слово "бунт". "Революція" зустрічається лише один раз, хоча йдеться про те, що в 20-ті роки традиційно позначали саме цим словом). Звичайні людські почуття: кохання, вірність, страждання – ніщо не може протистояти "бунту", цьому втіленню нищення і саморуйнації.

Натомість у "Коті в чоботях" ситуація дещо інша. Принаймні слово "революція" тут зустрічається багато разів і переважно в позитивному значенні. Фабула новели зосереджена навколо центральної героїні й оповідача, які в роки громадянської війни воювали в одній військовій частині, та потім їхні шляхи розійшлися. Через якийсь час оповідач зустрічає товаришку Жучок, яка є вже секретарем ком'ячейки – дуже вимогливим і принциповим партійцем. Зустріч не була тривалою, війна знову розводить їх, але за короткий час спілкування оповідач дізнається багато чого про долю героїні.

Важливою ознакою новели є її іронічність. Відомо, що семантичне поле іронії, зокрема пародіювання, – одна із найбільш важливих складових художньої парадигми епохи модернізму і постмодернізму. У "Коті в чоботях" просякнуті іронією прямі й приховані цитати займають значну частину твору й орієнтовані на сучасний Хвильовому соціо-культурний контекст. Такими є опис атмосфери й настроїв у вагоні військового ешелону і діалог двох пісенних уривків. Йому передує цитата-гасло (це створює ефект полілогу) та своєрідний етно-ментальний коментар із "народних низів", поданий у стилізаційно-пародійній манері:

“–Товариші! Всеросійская кочегарка в опасности!

Д'ех, яблучко, куда котішся,

Попадьош до Краснова – не воротішся.

І раптом:

Ой на горі та женці жнуть.

...Ей, ви, хохли! Чого завили? Буде панахидити – і так сумно. <...>

– Єфто пятой вагон – антірнанціональной. І скажу я тобе, братяц, про народи. Латиш – єфто тіш, смірной народ, мудрай; оврей – тож нічяво. Ходя – катаяць аль тутарін – суворай і вернай народ. А вот єфто хахол – паняхіда: как завоя про поля аль про девчину – тьякай!" [I: 68–69]

Полілог гасла як вербального вияву політичної кон'юнктури і реплік-уривків, явно антонімічних за своєю суттю і нерівнозначних за естетичною вартістю (частівка-одноденка, продукт субкультури, і рядок з народної пісні, що має кількасотлітню традицію) засвідчує

хаотичність і калейдоскопічність дійсності, різноспрямованість інтересів та ідеологій, що сплітаються у тугий вузол бунту-революції. Водночас, маємо тут продовження розвитку контрверсійних мотивів: “старовини”, “патріархальності” і “сучасності”, “революційності”, “бунту”, що з більшою чи меншою виразністю присутнє майже в усіх текстах Хвильового.

Іронією також перейняті й деякі події коди “Кота в чоботях”, зокрема розповідь про шлях ідейного зростання героїні: “Вона нам обід варить, вона наша куховарка – і тільки. Вона безпартійна, але вже має в торбинці товстеньку книжку “Что такое коммунизм” (без автора)... Издание N-го боевого участка рабоче-крестьянской Красной Армии” [I: 71]. Це пряма алюзія до тези із Ленінової праці про те, що кожна куховарка може керувати державою. Товариш Жучок і є однією з таких куховарок, майбутніх керівників. “Товстенька” книжка “Что такое коммунизм”, до того ж без імені автора, – ще один знак. Її цитатія не лише вказівка на те, як називалися книжки, які читали майбутні керівники держави, але й сигнал щодо рівня і глибини їхніх знань. Слово “товстенька” явна іронія: “N-й боевой участок рабоче-крестьянской Красной Армии” навряд чи міг би видати щось більше за брошуру-метелик. Цікаво, що через кілька епізодів, коли оповідач вдруге зустрічається з героїнею і дізнається, що вона є секретарем ком’ячейки, “товстенька книжка” знову іронічно цитується, але на цей раз у зв’язку із результатами її “вивчення”. Політично освічена “товариш Жучок” тепер висловлюється таким чином: “Предлагаю немедленно зарегистрироваться...” [I: 75]. Чуже (навіть мовою!), казенне партійне слово становить суть керівної роботи і є одночасно бар’єром у стосунках між людьми.

Однак автор несподівано різко міняє тональність оповіді. Спочатку образ “товариша Жучка” олюднюється за допомогою цитування її нової, “нормальної” записки до оповідача, а потім на передній план виходить таємниця молодої жінки. Її загадка час від часу актуалізувалася у тексті (натяки на невідповідність перебування у війську, авторські обіцянки щось пояснити “пізніше” тощо). Нагнітання таємничості завершується, нарешті, вражаюче моторошним повідомленням. Емоційний ефект посилюється нарочито нейтральною формою викладу: “Тоді мені кирпатенький носик розказав, що їй не 19, як ми думали, а цілих 25 літ, що в неї вже було байстря і це невеличке байстря –

– повісив на ліхтарі козак” [I: 82]

Іронічна метонімія “кирпатенький носик розказав”, оперування числами, що означають вік героїні (типово розмовно-побутова стильова ситуація), насмішкувато-зверхне конотативне значення слова “байстря”, як і зменшувально-буденний епітет “невеличке” – все налаштовує реципієнта на поблажливе, розслаблене сприйняття тексту. Закінчення фрази подається у такому індиферентно-констатуючому ключі, настільки демонстративно нейтрально, що читач потребує певної паузи, щоб осмислити й усвідомити весь жах того, про що повідомляється. І цю паузу автор позначає навіть графічно: тире, новий рядок, друк у розбивку. У результаті контраст, який виникає від зіштовхування в середині цього риторичного коду, створює колосальної емоційної сили вибух, який значною мірою змінює іронічне емоційне поле навколо героїні, трансформуючи пафос твору у трагедійний.

Новела “На глухім шляху” теж являє собою складне переплетіння інтертекстових зв’язків і смислових полів-кодів. Тут також велика роль пародійного елемента, але прийом майже не оголюється, автор-актор, окрім випадку з проголошенням “великої істини землі”, в тексті не ідентифікується.

Діалогізм і цитатія у новелі “На глухім шляху” постають не як зовнішньо-театральні атрибути, а як ознаки внутрішньотекстових відносин, особливо там, де смислові поля контрастують один з одним. Так, за часів молодості, кохання і надій “...курів далекий обрій, і пахли в мріях мальтійські мандарини й африканський мигдаль” [I: 100], які у соціально-культурному метатексті є знаками екзотики, неординарності, достатку, омріяних казкових країн. “Далекий обрій” набуває додаткового значення життєвих надій і подорожей. Натомість реальність сучасного життя, у зіткненні з якою героїня постійно зазнає поразок, постає у вульгарно-спрощеній мові ще однієї дійової особи новели, шкільного сторожа Нестора. Він заземлює оповідь, повертає Наталю Миколаївну до дійсності: “– ...Миколаївно! А хліба вже, ма’ть, нема?

– Ах, Несторе! Боже мій! Чого ви турбуєтесь?.. Я як-небудь...” [I: 99];

“Вечір. У кімнаті самогонний апарат. Нестір:

– Ну, вже завтра обов’язательно продамо дві пляшки, а тоді й хліба купимо.

– Купіть, Несторе!” [I: 105]

Перший з уривків розташований на початку тексту, другий у кінці. Між ними розповідь про життя, що не відбулося. Сталася не тільки духовна катастрофа, під загрозою саме фізичне



існування героїні. Евентуальний порятунок лежить поза теперішнім часом: “продамо” і лише тоді “купимо”. Якщо раніше мріялося про екзотичні південні плоди, то тепер предмет мрії – хліб, а засобом і матеріальним, і моральним спасінням є алкоголь. Ця рамка-автоцитата творить у тексті зачароване коло, розірвати яке героїня не в змозі.

Обидві новели, “Кіт у чоботях” і “На глухім шляху”, виступають у тісному смислового зв’язку. Ці два тексти рівноправні за своєю багатозначністю, вони взаємодоповнюють одне одного, множинні сенси новел перетинаються і вступають між собою у діалогічні відосини.

“На глухім шляху” є реплікою на висловлену “Котом у чоботях” думку про “муралів революції”, які були її рушіями, а тепер “зникли у глухих нетрях республіки”. Героїні обох новел є жертвами революції, хоча “товариш Жучок” цього й не усвідомлює, бо впевнена у правоті руйнації і насильницької перебудови світу. Проте її майбутнє в тому, щоб заблукати (зникнути) на “глухім шляху”, стати “№ 2, № 3, № 4”... Письменник об’єктивно відкинув тезу про творчий характер тих змін, що відбулися, сприймаючи дійсність крізь призму іронії й пародійності, розвінчуючи, зрештою, і власні ілюзії. Вчительку Наталю Миколаївну духовно вбиває бунт, який забирає у неї кохання і назавжди нівечить її долю. Тому революція, бунт (ключові слова в обох текстах) – це завжди смерть, знищення (зникнення). Як і у творах інших українських новелістів (“Третя революція” В. Підмогильного, наприклад), революція виявляється фатально несумісною із мрією жінки про щастя, є джерелом моральних і фізичних страждань. Незважаючи на позірну відмінність доль героїнь, усі вони приречені на трагічну єдність. Авторська філософсько-естетична оцінка спотвореного насильством світу заперечувала саму можливість виходу із кризи, в якій опинилася людина.

### **Постреволюційний синдром: втрачене покоління (“Юрко”, “Синій листопад”, “Заулк”, “Кімната ч. 2”)**

Деконструкція міфу про встановлений “Рай на землі” неминує виводила Хвильового на дослідження складної екзистенційної колізії. У центр уваги письменника потрапляють ті, хто, посідаючи цілком визначене місце в революційних подіях, у мирний, так званий “реконструктивний” час переживає глибоку душевну депресію. Ці люди відчули свою “зайвість” у тому новому житті, яке вони так гаряче прагнули наблизити. Такий тип героя яскраво представлений у “Творах”, а модерністична “розірваність” свідомості персонажа стає головним принципом конструювання його образу.

Юрко, герой однойменної новели, опинившись після боїв громадянської війни на донбаському заводі, не може знайти себе психологічно і сприйняти сірість і буденність щоденної праці: “Без революції, коли нема творчості, життя тече нудно, одноманітно (або, або: дух творчості, дух руйнування)” [I:86]. Але, всупереч твердженням про творчий потенціал революції, для героя вона швидше є реалізацією другого “або” – руйнування, нищення. Письменника цікавить насамперед людський аспект цього мотиву.

Пристрасний монолог Юрка, введений у структуру новели як “текст у тексті” (один із найхарактерніших прийомів Хвильового і модерністично-необарокової художньої моделі в цілому), втілює дві грані мотиву. По-перше, граничний індивідуалізм героя, вип’ячування власного “я”, ознака, що формується під впливом переоцінки власної особи й безкарності за будь-які свої дії. По-друге, отой самий “дух руйнування”, що виявляється суттю революції. “Я не винесу”, “я не пішов”, “я завідував”, “я ладен”, “я родився”, “я не можу”, “я почуваю”, навіть останнє слово, на якому обривається цитата-лист, теж “я”. А зорієнтоване це “я” виключно на нищення, руйнацію – замах, вибухи. У нього відбулося психологічне зміщення, перестановка опозиційних понять “руйнування”/“творення”, які в свідомості людини епохи революції помінялися ціннісними знаками. Це спотворення призводить до того, що праця стає символом смерті (духовної, як мінімум), а вибух – життя. Така опозиційність підкреслюється у Хвильового навіть візуально, через графічне виділення протиставлених понять: “Я родився для вибухів... А на заводі я теж не можу – тут треба марудної праці, а я не можу” [I:95]. Семантична роль цього прийому полягає в демонстрації прагматичного зв’язку між зоровим образом (текст у розбивку) і його значенням (підкреслення означає особливу важливість).

Відчуття героя новели “Юрко”, що революція пішла “не туди”, що навколо “...присмерк, будні, зажури, як до революції” [I:93], гіпертрофуються його своєрідною “манією величчя”. Вона декларується не лише підкресленим “яканням”, але й позірною масштабністю, глобальністю його

інтересів, спровокованих тією ж революцією: “Юрко: гори Юри (Швейцарія), юрта, за юртою тайга – холодна, в снігах: бори, бори і нема їм краю.

Був Перекоп, а після Перекопу Юрко сказав:

– Або в завод, або за кордон революцію робити” [I:84].

Перед читачем ще один модерністичний прийом, вжитий Хвильовим. Як відомо, футуристи підкреслювали, що семантична близькість слів ґрунтується на їхній фонетичній близькості. “Слова, що звучать однаково, в поезії рівнозначні і за смыслом, <...> так, легкий за звуком парашут дорівнює пюпітру, Юпітеру і пілюлі...” – писав якраз тоді російський футурист О. Кручоних [33:17]. Ланцюг асоціацій, накреслених Хвильовим (Юрко, гори Юри, юрта), цілком вписується в цю концепцію. Але для українського письменника це не було самоціллю, хоча він і любляв такі несподіванки. За всім цим стоїть цілком конкретне бажання показати внутрішнє єство героя, його пріоритети й психологію, а також подати історію характеру персонажа.

Згадка про масив Юри, що на межі Франції і Швейцарії, натякає на прагнення героя нести ідеї революції за кордон, у Європу, і одночасно – на можливе перебування в еміґрації (Швейцарія конотує саме це значення). Юрта ж виконує аналогічну функцію щодо Сходу. Асоціативно простір розширюється до Сибіру (“тайга”) і служить вказівкою на минуле героя, який, дає зрозуміти Хвильовий, був професійним революціонером, а відтак і політичним в’язнем. Громадянська війна, знаком якої є Перекоп (причому це знак успішного для більшовиків останнього її етапу) була, таким чином, апофеозом руйнівної сили героя, його самореалізацією.

Заслуговує на увагу й ще один інтерпретаційний варіант. Гори (верхів’я), як відомо, – місце, куди, залишивши свою батьківщину, пішов герой Ніцше із “книги для всіх і ні для кого” Заратустра. Саме там з’являється в нього думка про надлюдину. Юрко за всіма ознаками теж претендує на таку роль. Цей міф, що потім яскраво проявиться у “Повісті про санаторійну зону”, і характерні для модерністської літератури початку ХХ сторіччя ніцшеанські мотиви, зокрема ідея надлюдини, отже, присутні в новелі “Юрко”. Проте постають вони в тексті в деміфологізованому вигляді – адже надлюдиною Юрко виглядає лише у власних очах. Хвильовий, таким чином, і тут обертає міф на свою протилежність.

Постреволюційна дійсність сприймається героєм як відступ і тому все: і завод, і люди, і їхній спосіб життя, і їхні інтереси – здається йому дріб’язковим, “марудним” і примітивним, як “райриба” чи “райсіль”. Юрко й досі перебуває в уже неіснуючому насправді світі революції, яка залишається для нього не лише “країною мрії”, але й “країною вибухів”. Оця фанатична зарядженість героя “на вибухи” своєю руйнівною енергією здатна завдавати шкоди іншим. Саме під цим кутом зору варто розглядати й еротичну лінію новели, якою є напрочуд анемічний флірт між Юрком і Наталкою, дружиною робітника Остапа. Ця дрібна інтрижка не приносить радості ні Юркові, ні Наталці і сприймається як продовження “сірих буднів”, що так дратують героя.

Щоправда, Хвильовий намагається “зняти” серйозність порушених у новелі проблем деякими промовистими композиційними прийомами. Такий ефект досягається через прямий вихід автора на оповідну сцену, що різко підкреслює умовність тексту, його від’єднаність від реального, “природного” світу: “(Я зупинився на найцікавішому місці. Правда? І як ви думаєте, чи не час мені плюнути й почати нову новелу? Час, певно, час. Отже, останнє зусилля!)” [I:97]. Але така театралізація хоча й послаблює трагізм загальної концепції образу, все ж не здатна знівелювати основну психологічну колізію новели “Юрко”. Вона полягає в екзистенційній суперечності між людським прагненням до самореалізації й ідеологією руйнівництва, небезпечною для самої особистості, що її сповідує, бо робить останню придатною лише для нищення. Такий, доволі песимістичний погляд на революцію і її творців звучить у підтексті цього твору Хвильового.

Відчуття розчарованості у здійсненому переживають і герої ще двох новел цієї групи, “Синій листопад” і “Заулок”. Дослідники традиційно сприймали ці, як і деякі інші близькі їм тексти, в контексті неприйняття Хвильовим відступу від революційних ідеалів, що нібито почав відчуватися в країні з настанням НЕПу [3, 20, 22]. Частково це справді так. Але, як здається, логічно інтерпретувати їх ширше, пов’язавши із концептуальною авторською оцінкою “оновленої світобудови” як абсурдної й антигуманної. Такий світ неминуче виявляється ворожим людині, він відбирає від індивідууму всю його життєву енергію, залишаючи натомість лише одну перспективу – шлях у небуття.

Саме таким постає світ перед героями “Синього листопада” і “Заулку”. Центральне місце в обох творах посідають жінки, відповідно Марія і Мар’яна. Це – чи не перше звернення Хвильового до цього біблійного жіночого імені (Мар’яна – лише модифікація Марії), яке потім

багато разів фігуруватиме у його творах. Мотив Богоматері, що проходить шлях земних страждань, душевних насамперед, започатковується саме в цих новелах.

Утім, попри відчутні спільності, між новелами помітна й істотна різниця. Якщо розчаруванню Марії позірно протиставлено (щоправда, досить двозначно, бо це вкладено в уста вмираючого Вадима) віру в те, що “по оселях урочисто ходить комуна”, то Мар’яна переживає трагедію втрати мети в житті й усвідомлення примарності ідеалів як самотній маргінал, поза будь-якою людською спільнотою.

“Синій листопад” – назва, яка одразу ж налаштовує читача на контroversійний лад. Новела має чітку хронологічну прив’язку: події відбуваються напередодні чергової річниці революції, а кульмінація і розв’язка маркується навіть із протокольною точністю: ніч з шостого на сьоме листопада. Якраз у цю ніч перед найголовнішим комуністичним святом помирає фанатично “закоханий у комуни” Вадим. Листопад, таким чином, асоціативно поєднується з революцією, означену улюбленим епітетом Хвильового “синя”. У новелі ще багато разів виникає ця характеристика кольором, але стосовно обмеженого кола понять: “синій листопад”, “синя поезія” (що в контексті новели означає ту ж революцію) і “синя ніч”. Щодо символіки синього кольору (сум, смуток, печаль, сумнів), то у Хвильового вона достатньо очевидна й може бути потрактована як вираз емоційного ставлення і до конкретної сюжетної ситуації, і, через асоціації, до оцінки революції як такої. Водночас синій колір це й колір небес, він символізує релігійність, “надземну” істину тощо. Відомо також, що на багатьох іконах, а також картинах Ренесансу Богоматір зображувалася в синій тозі. Численні героїні Хвильового на ім’я Марія і панівний у його колористиці синій колір, таким чином, творять єдиний і цілісний ідейно-емоційний комплекс.

Марія із “Синього листопада” приносить у жертву комуністичній доктрині органічну свою сутність – бути матір’ю. Її стосунки з Вадимом аскетично цнотливі, а свої бажання Марія підкорила служінню ідеї, відкидаючи все, що може завадити цьому: “...жінчини революції пішли плодити дітей. Тільки Марія й небагато не пішли” [I:151]. (Звернімо увагу на грубувато-презирливе слово “плодити”. Воно належить саме героїні, а не автору, і ним Марія намагається переконати себе у правильності здійсненого екзистенційного вибору.) Тепер вона вимагає реалізації цієї доктрини, що мала б просунути світ уперед, але скрізь натикається на непереможене старе. Його персоніфікують ті, хто оточує Марію – командир військового підрозділу Зиммель, комісар Гофман.

Жорстокість, байдуже ставлення до людського життя, брехливість і демагогія ідеологічного шаманства – ось ознаки тих, кого Марія називає “всефедеративним міщанином”. Хвильовий красномовно передає зміст промов “ідеолога” Гофмана: “Паф! Паф!”. Тут одночасно й порожнеча ораторських вправ комісара, і їхня загрозливість, бо виразно чується в них звук пострілу. Для Гофмана не існує сумнівів, “...нам все ясно”, – заявляє він [I:157]. Але ясність ця – від лицемір’я і душевної фальші, від уже сформованої тоталітаризмом риси думати одне, говорити друге, а робити третє.

Марія ж якраз мучиться сумнівами. “Тоска буднів”, що позбавляє її душевної рівноваги, яку вона, як і Юрко з однойменної новели, мала в “часи вибухів”, – рефрен “Синього листопада”: “– Так Вадиме, тоска. Будні приймаю і серцем, і розумом. Але все-таки – тоска. Це те, коли покидаєш позиції й непевний, що скоро повернешся” [I:151]. Відчуття приреченості тих, хто “народжений для руйнації”, панує тут.

У “Синьому листопаді” виразно присутній інваріантний у Хвильового мотив “глухості”. Він з’являється в новелі від самого початку і має кілька семантичних ліній розгортання. Основна з них пов’язана з ідеологічним кодом новели: втратою надій і смертю їх носіїв (Вадима). Кілька разів повторюється фраза, в якій змінюється лише порядок слів: “В стіну глухо входили цвяхи” [I:150;153;167]. Вона має фабульне пояснення: готуючись до свята, червоноармійці прибивають гірлянди. Але не це є головним. У новелі глухий звук ударів молотка асоціюється передусім із звуком забивання труни. Тому головною семантичною сутністю цих рядків є передчуття приреченості героя, його неминучої скорої смерті. (Доречно буде зауважити в цьому зв’язку, що окрім “звуку” смерті, в новелі присутній ще й її “запах”. Це запах соснових гілок, який також проходить крізь увесь текст. Гілки нібито принесені до свята, але насправді їхній запах викликає в уяві запах траурних вінків, похорону, смерті).

Поступово семантичні характеристики слова “глухо” урізноманітнюються, поки, нарешті, “глухість” не набуває нового, найбільш суттєвого в масштабах усієї творчості Хвильового, значення. Це забитість, віддаленість, відірваність від активного повноцінного життя: “глухі нетрі республіки”, “глухі заулки нашої республіки”. У п’ятій, заключній частині новели, останнє

словосполучення тричі повторюється протягом п'ятнадцяти рядків. Маємо тут ту ж саму “глухість”, що з'являється в “Коті в чоботях”, новелі “На глухій шляху” і, як побачимо, “Заулку”.

Але, на відміну від згаданих текстів, де “глухість” через низку деталей пов'язується з Україною, у “Синьому листопаді” вона набуває масштабності, екстраполюється на всю “країну рад”.

Просторова і часова панорамність – одна з питомих ознак новели, бо для її головних персонажів метою революції є максимальний вихід у всесвітній простір. Герой новели “Юрко” мріяв про здійснення її шляхом замахів і вбивств політиків. Смертельно ж хворий Вадим – шляхом одночасного руху у двох протилежних напрямках: до захмарного XXV віку, з височини якого він радить Марії оцінювати “нашу” дійсність, і до минулого, в якому хоче відшукати коріння своєї віри. Цим минулим є Паризька комуна (називаються прізвища її активних діячів: Домбровського, Росселя, Делеклюза), яка стає символом “історичності” ідеї революції, як Євангеліє для християн є доказом реальності Христа. Все це ілюзорна, неіснуюча дійсність (майбутнє і минуле). Натомість пошуки міфу-комуни “тут і зараз” завершуються смертю (нагадаємо: в ніч на сьоме листопада, річницю більшовицької революції) найбільш переконаного її адепта. У фіналі новели Хвильовий інтимізує ситуацію, від чого текст стає ще трагічнішим. Бо хоча Марія над головою конаючого, як справжня Божа Матір, виголошує ритуальну фразу про комуна, що урочисто ходить по оселях, це не ті останні слова, які їй хотілося сказати Вадимові. Насправді вони зовсім інші, але “...те, що вона промовила, здавила тиша” [I:171]. Невідомо, що саме сказала Марія, та це звучить у підтексті – то могли бути лише слова про кохання, про муку нездійсненого почуття жінки. Але тиша-смерть (запах сосни!) перетворює їх на слова-фантоми, яких ніхто й ніколи не почув. Перед нами ще одна душевна трагедія, причиною якої є відмова від звичайного людського щастя заради примарної ідеї.

“Синій листопад” – текст, у якому ступінь “філософічності” досягає значно вищого рівня, ніж, скажімо, в “Коті в чоботях”. Універсальна ідея абсурдності світобудови, що вимагає смерті задля свого утвердження і призводить до руйнації особистості, навіть якщо та залишається фізично існувати, присутня в новелі. Звідси й прагнення показати “всезагальність” зображуваних процесів, їхню позанаціональність. “Іноземні” прізвища героїв є одним із способів такого показу. Письменника також цікавить момент екзистенційної напруги, викликаній наближенням смерті, а не історія героя, як то маємо в новелі “На глухій шляху”. Тому персонажі “Синього листопада” ніби існують самі по собі, кожен окремо від іншого. Так і не зреалізований зв'язок між Марією і Вадимом слугує доказом цієї трагічно-універсальної, буттєвої самотності людини у світі.

Подальший розвиток цієї тенденції наявний у новелі “Заулок”. Мотив “глухості” у значенні відсутності перспективи, перебування в безвиході становить основу цього тексту Хвильового. У “Синьому листопаді” кілька разів повторювалися слова про “глухий заулок республіки”. Тепер же читач має можливість опинитися безпосередньо в одному з таких місць. Водночас поняття “заулок”, “глушина” з просторових стають переважно духовними, психологічними. Автор переносить дію у велике місто, де є візники, установи, професори (чи принаймні ті, хто хотів би ними здаватися), “Гранд-Отелі”, лікарські кабінети з викарбуваними прізвищами на мідних табличках тощо. Разом із тим у цьому місті є й “Глухайська вулиця” і “пустельні заулки”, в одному з яких і мешкає героїня новели Мар'яна.

Проте головний “тупик” міститься в душі молодої жінки, що відчуває себе зайвою на “святі переможців”. Переможцем виявилось все те, проти чого, на думку Мар'яни, і боролася революція. Як і Марію із “Синього листопада”, героїню оточує минуле, примари якого (її батьки, “липовий професор” Гамбарський) лише мімікували, успішно прилаштувавшись до вимог радянського часу.

За своєю внутрішньою структурою новела має дві емоційно-пафосні лінії, сатиричну і трагічну. Але це не трагікомедія, тому що обидві лінії розвиваються автономно, а їхні фігуранти не переходять з однієї площини в іншу. Сміх не стає засобом очищення створеного письменником світу, він лише загострює відчуття трагізму й безвиході, в якій опиняється головна героїня. Сатиричні персонажі репрезентують відмінні типи пристосуванства до пореволюційної дійсності. Аркадій Андрійович, батько Мар'яни, – дрібний чиновник, тому інтертекстуальна паралель з гоголівським Акакієм Акакійовичем напрошується сама собою. Тим більше, що фатальна любов Аркадія Андрійовича до канцелярії подібна до пристрасті Акакія Акакійовича. Той, як відомо, мав навіть своїх фаворитів серед літер, з якими ледве що не розмовляв: “і підсміювався, і підморгував”. А Аркадію Андрійовичу “Майже кожного року сниться <...> напередодні Різдва (коли ялина, коли юність): якась чудова казкова королівна, що вся в білому, а біля неї, наче живі, в

білих рукавичках – галантні, елегантні – журнали, пакети, сургучі і т. інш.” [I:281]. Бюрократичне “т. інш.” – це одне підкреслення чиновницького “змісту” Аркадія Андрійовича.

Та на відміну від тихого героя “Шинелі”, залюбленого у процес каліграфії, сучасний чиновник набагато меркантильніший, квінтесенцією чого, а насправді повною дискредитацією ідеї революції й більшовизму стає заява “в партію”: “Аркадій Андрійович надів окуляри й написав:

“Прошу меня зачислить в кандидаты Вашей государственной партии. Мои личные убеждения в правоте коммунистических идей...” [I:290].

Цитата-заява за всієї своєї стислості є блискучим зразком пародії на політико-ідеологічне словоблуддя, штампи й фальш комуністичної “новомови”. Водночас це констатація факту перетворення партії на державний атрибут, що першим відчуло безсмертне плем’я пристосуванців і цілком слушно побачило у приналежності до “партійних рядів” можливості власного благополуччя. А щодо “убеждень”, то їх добре видно на стіні помешкання Аркадія Андрійовича і Степениди Львівни, де на місці портретів колишніх царів висять портрети вождів теперішніх. “Іконостас” у чиновницькій кімнаті представлений Хвильовим не лише лексично, але й візуально [I:282]. Цьому сприяє виділення прізвищ комуністичних діячів у колонку, з відповідним розташуванням за “ранжиром”, що викликає в уяві просторове розміщення портретів на стіні.

Графічно-візуальний елемент характерний майже для всіх творів Хвильового, що з’явилися до 28-го року, він зникає лише в пізніх публікаціях. Це й використання різних типів відступів (абзаців), по кілька варіантів на одній сторінці, і виділення окремих слів і речень (переважно друк у розбивку), і часте вживання цифр, а також латинських і французьких слів, виразів, термінів, поданих мовою (і графікою) оригіналу, і відповідно оформлене введення “чужих” текстів – записок, листів, оголошень, інших творів, і структуризація тексту шляхом відділення однієї частини від іншої крапками тощо. Подібний підхід, який ґрунтується на застосуванні поряд з лексичними й візуальними носіями художньої інформації, корінням своїм сягає в епоху бароко і відроджується на нових засадах у модерністичній літературі першої третини ХХ століття.

Галерею сатиричних образів у новелі “Заулок” доповнює поданий крізь призму авторської іронії “липовий професор” (пригадаймо і “липового” ж професора Канашка із “Вступної новели”). Гамбарський у зображенні Хвильового – це той тип інтелігента (зовнішній вигляд його тяжіє до штампу: портфель, пенсне), який щойно формувала комуністична система: недоучки-пристосуванця, що маскується ідеологічною витриманістю і стерильністю.

Основним репрезентантом трагічної пафосної лінії в новелі є центральний її персонаж, Мар’яна. Вона переживає розчарування й депресію через неможливість увійти в нормальне (навіть за комуністичними мірками) життя з психологією “народжених для вибухів”. Ця невідповідність у Мар’яни пов’язана, як і в інших героїв цієї мотивної групи, з фатальними наслідками того кардинального соціального зсуву, який називають “революційними подіями”. Мар’яна добровільно опинилася в їхньому епіцентрі: “Року 1917, покинувши (“к чорту!”) середню школу, Мар’яна пішла в чека” [I:282].

Перебування в цьому виріві, “в чека”, назавжди спотворює людину. Право вбивати, вирішувати долю іншого формують ілюзію вищості, рівності ледве чи не Богові. Кров і смерть стають невід’ємними складовими діяльності і, зрештою, життя таких людей. Подібне обернення понять, зрівняння життя і смерті, коли остання стає основою першого, своїм наслідком має не лише появу тих монстрів, що про них Хвильовий скаже в новелі “Я (Романтика)” і “Повісті про санаторійну зону”. Воно породжує духовних сліпців-калік, що, як Мар’яна, бачать перед собою тільки темряву. Записка-монолог героїні до невідомого друга в Росію (на “север”) і є спробою повернутися в ситуацію “виру” з її культом “сильної особистості” і “найкращим словом на землі – “чека”. Але тепер для доведення своєї причетності до когорти “сильних” і для того, щоб зреалізувати власне рішення (покінчити життя самогубством), Мар’яні доводиться... віддатися сифілітикові – “щоб не було вагань”. Жертовний “похід у революцію” закінчується фарсом.

Скаліченій свідомості героїні здається, що минуло, де панувала смерть (“секім-башка!”), і є справжнім життям, а воскресіння слова “чека” – запорука майбутнього всесвітнього щастя. Тому й шукає Мар’яна виходу із духовного вакууму, в якому опинилася, у поверненні до смерті. Письменник постійно підкреслює ту емоційну домінанту, з якою резонує сьогоднішнє світовідчуття його героїні. Нею є безвихідь, відсутність перспективи, художньо втілені в мотиві глухості, що в різних варіаціях звучить у тексті, починаючи з назви (заулок – “глухий прохід між двома вулицями” [319]). Окрім того, відчуття від’єднаності від активної діяльності, закинутості й приреченості конотується окремими описами й постійним монотонним повторюванням картини осіннього дощу [I:281].

Таке настроєве тло, на якому Мар'яна приймає рішення про самогубство. Проте Хвильовий залишає героїні шанс:

“Через дорогу, до Глухайської вулиці – сарай,  
за сараєм – віжки.

...А далі, коли вийти з пустельного заулка, на міді висічено: Доктор Фальк.  
– Куди?” [I:291].

Шлях Мар'яни залишається невідомим, відкритий фінал робить можливим обидва варіанти розвитку подальших подій. Саме така “семантика можливого”, яка проявилася і в “Заулку”, і в “Синьому листопаді”, і в багатьох інших текстах Хвильового, – свідчення руху письменника в напрямку до структурної модернізації оповіді, до усвідомлення визначальних тенденцій літератури ХХ століття. Водночас це й спосіб “філософізації” твору, оскільки проблема, з якою стикається Мар'яна, носить екзистенційний характер, героїня опиняється в ситуації вибору між буттям і небуттям.

У цілому ж художня модель світу, створена Хвильовим в обох новелах, базувалася на засадничих принципах необхідності відмови від антигуманної суті насильницького “ощасливлення” людства і трактування смерті як конечної умови революційної перебудови. Індивідууми, що сповідають подібну концепцію, неминуче караються втратою духовної цільності, вони приречені на зникнення.

Якщо герої “Синього листопада” і “Заулку” значною мірою самі винні у власних стражданнях, бо були причетними до революційних подій як активні їхні учасники, то в новелі “Кімната ч. 2” маємо дещо відмінну ситуацію. Тут у центрі уваги люди, які виявилися втягнутими в події, по суті, поза власною волею, тому на передній план виходить трагедія іншого типу. Нею виявляється трагедія втрачених можливостей, нереалізованої потенції, а мотив “втраченого покоління” набуває відповідної модифікації. Спроби художньо дослідити цей психологічний стан здійснювався тодішньою літературою під різними ракурсами. Так, О. Толстой у написаному кількома роками пізніше оповіданні “Гадюка” (1928) зосереджується на самотності зацькованої не стільки обставинами, скільки людьми особистості, яка не може пристосуватися до неочікувано ворожого оточення і нових умов життя.

У Хвильового ж головна героїня твору, Вівдя, переживає болісні пошуки власної ідентичності, намагається визначити своє місце в поставленому з ніг на голову світі. Неясність, незрозумілість сучасного і майбутнього, відсутність духовного стрижня робить життя Вівді хаотичним і суперечливим. Вона служить у якійсь установі, мешкає в гуртожитку-“гостинниці” в одній кімнаті із закоханим у неї, але байдужим їй Максом. Останній ладен терпіти всілякі приниження й знущання, аж до того, що в кімнаті поселяється ще один Вівдин залицяльник, комісар Вольський. Вівдя ні з ким не може знайти спільної мови: ні з Максом, ні з подружкою по гімназії Христею, ні з євангелісткою бабою Горпиною, ні з Вольським. Врешті, після прикрої розмови з комісаром і скандальної спроби “віддатися” йому, Вівдя залишається зовсім самотньою, втративши останню віру в можливість віднайти саму себе.

Чому ж такою нещасливою є доля цієї молоді і “дуже гарної з себе”, як пише автор, дівчини? Художня логіка й авторська стратегія веде до думки, що події революції вирвали людину із звичного й усталеного плину життя, розірвали той невидимий зв'язок, який єднає її із власним корінням, робить самодостатньою, здатною протистояти зовнішнім силам. Вівдю позбавили такої життєвої основи. Намагаючись побачити в минулому майбутнє, героїня говорить про те, ким вона б була, “коли б не війна й не революція”: “...я була б інженером. Так, Максе, я була б інженером” [I:248–249]. Отже, сучасний спосіб існування не є природним. І саме звідси виростають усі, такі численні, Вівдини проблеми: з чоловіками, із знайомими, із самою собою.

Вівдя шукає точку опертя у цій новій для себе системі людських відносин і життєвих принципів, вона намагається боротися за своє право вибору такої точки. Інша річ, що її не влаштовує жодна із можливих, і вона кидається то в один, то в другий бік, ніде так і не знаходячи жаданої основи.

Філософія (у новелі фігурують прізвища Маха, Канта, Гегеля) не дає їй очікуваного внутрішнього спокою, бо лише посилює відчуття безвиході. Адже філософія Канта, наприклад, була філософією агностицизму, а Вівдя і переконується, зрештою, в неможливості пізнати світ. Безрезультатною є спроба Вівді осягнути сенс комуністичної доктрини у розмовах з “витриманим”, а насправді прямолінійним, догматичним, сповненим “більшовицької” переваги над іншими, позбавленим будь-яких сумнівів комісаром Вольським (дуже схожим на Гофмана з “Синього листопада”, якому теж “усе ясно”). Прогулянку Вівді з Вольським Хвильовий

перетворює на філософську дискусію з приводу об'єктивності і суб'єктивності відчуттів, необхідного, закономірного і випадкового в житті. Це дуже важливий епізод з погляду ідеології новели. Комісар, який заявив, що “сьогодні чудово”, на запитання Вівді про те, чи буде чудово завтра й післязавтра, “...подивився гостро. Він завжди дивився гостро й чітко. Вольський сказав, що йому завжди буде чудово, бо він комісар” [I:259].

“Об'єктивний матеріаліст” Вольський, сам того не розуміючи, підтверджує тезу, яка криється у запитаннях Вівді: відчуття “чудовості” є відчуттям суб'єктивним, воно корелюється станом самопочуття людини. Тому комісарам, які є господарями життя, поза всякими сумнівами, завжди буде чудово, навіть дуже. Подальша розмова про станції, залізничні аварії і семафори метафоризує діалог, наповнює його алегоріями. Діалог цілком можна сприймати як розмірковування над перспективами побудови соціалізму. Він красномовно свідчить про різницю у поглядах між догматиками, які впевнені в неминучому досягненні чергових “станцій” (“одна, друга, третя”) і наперед планують жертви такого процесу, анітрохи ними не переймаючись (адже “нещасні випадки завжди бувають”), і тими, хто, як Вівдя, сумнівається і у самій меті такого будівництва, і в шляхах, якими намагаються її досягти.

Не вдається Вівді здобути душевну рівновагу й у спілкуванні з бабою Горпиною, носієм іншої ідеології. Горпина – євангелістка і бачить своє покликання в тому, щоб нести до людей правду про Христа. Спочатку Вівді здається, що саме тут вона зможе знайти втрачену мету життя. Мовчазне спілкування між двома жінками відбувається через “дзеркало душі” – очі, які є виразником суті людини. Здатність Горпини бачити добро, не сприймаючи зла, привабила Вівдю. Але й тут дівчина не знайшла порятунку. І причина цього – в розколотості внутрішнього світу героїні. Душевна напруга, розірваність свідомості Вівді підсилюється трагічними враженнями від оточення. Усе це не дозволяє їй сприймати пропонувану Євангелієм мовчазну згоду з Божественним промыслом і загрожує завершитися езистенційною катастрофою, яку й переживає Вівдя.

Частина новели, яка йде безпосередньо за епізодами з бабою Горпиною, побудована саме на передачі подібних відчуттів дівчини. Тут панує атмосфера напруження, тривоги, страху, передчуття якогось нещастя: темнота в кімнаті, важке дихання Макса, відблиски ліхтаря, тупіт пожежної команди, кроки в коридорі під дверима тощо [I:253–255]. Накреслене в такий спосіб емоційне тло супроводжує розповідь Вівді про зустріч на вулиці міста з божевільною жінкою. Ця зустріч і є поштовхом до чергової психічної кризи героїні: “Ти знаєш, що я подумала? Ні, я тобі не скажу” [I:254]. Письменник так і не повідомляє, що саме “не сказала-сказала” Вівдя, лише натякаючи на два можливі варіанти, які, врешті, об'єднуються в один. Йдеться про побачену Вівдею власну життєву перспективу: неминуче божевілля або самогубство.

Нагнітання небезпеки й напруження не завершується якимись фатальними наслідками, але дає додатковий дуже промовистий штрих до характеристики героїні і її оцінки тієї дійсності, що панує навколо неї. Навколишнє видається Вівді “сірим”, а все, що вона намагається зробити, виходить “по-старому”. Дівчина остаточно заплутується у своїх відчуттях, і всі її подальші вчинки лише посилюють ту душевну фрустрацію, в яку вона потрапляє. Вирвана революцією із звичного побуту, позбавлена мети в житті, вона лишається незреалізованою особистістю і приречена на загибель

Поряд із цією філософсько-ідеологічною лінією в новелі важливе місце посідає любовно-еротичний аспект мотиву. Стосунки Вівді з чоловіками навіть виходять на перше місце у фабулі “Кімнати ч. 2”. Вони теж якись патологічні, і ця ненормальність іде все від тієї ж відсутності викликаної “зрушенням світу” внутрішньої стабільності. Закоханий у Вівдю, але нікчемний як особистість “ідеологічний збоченець” Макс, з яким Вівдя “живе” (в розумінні “мешкає”) в одній кімнаті, і роботоподібний “витриманий” більшовик комісар Вольський, який відмовляється від близькості з нею, – дві сторони тієї самої медалі. Обидва не гідні її, якою б екстравагантною і якими б шокуючими з погляду класичної моралі не були поведінка і вчинки Вівді. Та, зрештою, вони й байдужі їй. Ця любовно-еротична сторона життя теж не може стати точкою опертя для Вівді, бо виявляється примарною і фальшивою. І Макс, і Вольський покидають героїню. Це ще один важкий удар, що може виявитися останнім для “втраченої особистості”, якою є Вівдя. Світобудова, сконструйована нібито заради людського щастя, насправді є не просто далекою від свого ілюзорного ідеалу, але й ворожою людині. Зболений внутрішній світ Вівді виявляється роздробленим на безліч скалок. Руйнація життєвих основ, якими б принадними гаслами вона не супроводжувалася, завжди веде до самознищення. Жертвою цього процесу стало ціле покоління.

## Безвихідь як спосіб існування: на терезах двозначності ("Редактор Карк", "Силуети")

Як бачимо, герой новел першого тому "Творів" – людина, що опинилася у стані духовного вакууму. Найчастіше такою людиною є інтелігент, який утратив ще донедавна стабільну позицію в суспільстві і світі і ніяк не може знайти свого місця у новій системі соціальних відносин. Такий тип – масове явище для 20-х років. Не в останню чергу сприяла його появі та двозначна роль, яка відводилася інтелігенції в офіційній доктрині комунізму: такого собі підозрілого прошарку, ненадійного попутника, якого постійно необхідно перевиховувати й скеровувати і водночас можна використовувати в інтересах пролетаріату, наприклад, у якості "спеца". Так формувалася у свідомості інтелігенції комплекс неповноцінності, власної ущербності.

Для значної її частини саме тоді стала помітною дисгармонія між декларованими більшовизмом ідеями і реальним станом речей. Відчуття такого розриву виявляється ще однією причиною душевних мук і життєвих трагедій. В Україні, як і в інших національних республіках, включених до складу СРСР, джерелом внутрішніх конфліктів був "буржуазний націоналізм", від звинувачень у якому в першу чергу постраждала інтелігенція. Справді, національне питання завжди хвилювало українську інтелігенцію, а нерозв'язаність його в постреволюційний час була очевидною для більшості її представників. У тогочасній українській літературі ця проблема так чи так осмислювалася у творчості Б. Антоненка-Давидовича ("Смерть", 1928), Ю. Смолича ("Фальшива Мельпомена", 1928), Петра Панча ("Голубі ешелони", 1928) та ін., які кожен по своєму намагалися дати відповідь на пекучі питання національного життя.

Усі ці проблеми були близькими і Хвильовому. Більше того, він чи не найпершим порушив їх. Так, у першому томі "Творів" є кілька текстів, у яких вони оприявлені особливо виразно, а їхня художня інтерпретація виливається у констатацію автором стану вже знайомої нам трагічної духовної безвиході, екзистенційної катастрофи. Маємо на увазі передусім новели "Редактор Карк", а також, хоча й трохи меншою мірою, "Силуети", які відзначаються характерними для Хвильового рисами поєднання вимислу і реальності, стилістичною складністю, хронологічними зсувами, асоціативністю, інтертекстуальними перегуками, організуючою роллю оповідача, елементами пародії, гри з читачем, візуальними ефектами тощо. Разом із тим, у кожному окремому творі наявні власні особливості і власні пріоритети.

Дослідники Хвильового звертали увагу на різні ж аспекти цих творів: у "Редакторів Карку", наприклад, підкреслювався емоційний настрій і зневіра героя (М. Жулинський [22]), оригінальність творчої манери Хвильового (О. Дорошкевич [20], В. Агеєва [2], Г. Костюк [30], М. Шкандрій [73]), у "Силуетах" – романтичні ознаки жіночого образу (В. Агеєва [2]) тощо. Проте є сенс осмислити ці тексти і як спробу письменника підбити деякий підсумок тим процесам, що відбувалися в роки революції, й оцінити масштаби тих змін, які вони принесли. У центрі його уваги, таким чином, опиняються наслідки революції і те, як вони сприймалися тодішньою інтелігенцією.

У новелі "Редактор Карк" проблема ролі інтелігенції в умовах постреволюційної дійсності трактується як досягнення чи недосагнення цілей тими, хто обстоював першість національно-визвольного аспекту революційної боротьби над виключно соціальним. Окрім того, проблематика новели проектується на культурно-мистецьку ситуацію в Україні початку 20-х років і на власну творчість Хвильового, його індивідуальні творчі пошуки. Сприяє цьому наявність у творі двох відмінних одна від одної частин: фабульної і, назвемо її так, "технічно-публіцистичної". Остання подається у формі прямих авторських звертань до читача, розмірковувань над власним літературним стилем, проблемами сучасної української літератури чи просто як літературний жарт, як от восьмий розділ, який складається лише з однієї фрази: "Для живої мислі читачевої" [I:46].

Зрозуміло, що попри зовнішню "зайвість", ця частина несе істотне функціональне навантаження. Вона підкреслює умовність тексту, нагадує читачеві, що йдеться про мистецький твір, який певним чином "конструюється", прояснює авторський підхід до творчості, навіть до теоретичних питань розвитку літератури. Тут, зокрема, оголошується про наближення "доби романтизму", визначено в дуже характерний для Хвильового спосіб авторську позицію щодо співвідношення традиції і новаторства в літературі, а також вимогу до читача, від якого оповідач очікує співрозуміння і співтворчості.

Однак авторське дистанціювання від фабульної частини не є абсолютно неперехідним, в останніх розділах цієї частини тексту відбувається проникнення елементів "вигаданого світу" в



медитації оповідача. Особливо це відчутно у фінальній сцені, де відбувається діалог між фактично вже експліцитним автором і читачем, а наратор остаточно від'єднує себе від головного героя, Карка: “Читач. Ну, а хто ж ти, шановний авторе?”

Автор. Милій мій читачу, редактор Карк думає, що я – *parvenu*” [I:62] (Перед цим у тексті редактор Карк обурюється появою в новітньому культурному й суспільному житті України “невідомих *parvenu*”. Хвильовий тут визначає Карка як фігуру, що належить до світу минулого, на відміну від “нових” людей, до яких мав би бути зарахований і автор).

Таким чином, елементи модерністичної “гри з читачем” тут виявляються одними із найголовніших засобів творення художньої дійсності. Вони надають текстові багатозначності, змінюючи ракурс зображуваного й формуючи баланс між “умовністю” і “життєподібністю”.

У центрі ж фабульної частини перебуває такий собі український інтелігент, учасник революції і наступної війни, журналіст Карк, розчарований у теперішніх наслідках “оновлення” світу. Попри все, навіть попри незреалізоване самогубство, Карк постає як особистість трагічна. Сприймавши більшовицькі гасла про “всесвітню федерацію рівних” і “аж до відокремлення” за чисту монету, він виявився ошуканим. Контраст між очікуваним і дійсним, між тим, що було революцією і стало буднями у його свідомості досягає масштабів катастрофічних: “...є “сьогодні” і нема “вчора” – далекого, несподіваного, великого, особливо на фоні “позавчора” [I:40].

За цими часовими маркерами стоїть ціла система подій, обставин, образів, емоцій: до революції (“позавчора”), в часи революції (“вчора”), після революції (“сьогодні”). Вона позначає етапи еволюції суспільства і свідомості героя. Така еволюція у своїх результатах виявляється не на користь “сьогодні”, яке постає лише блідою тінню “вчора”. Важливо в цьому зв'язку також зауважити, що в системі часових позначок у Карка відсутня категорія “майбутнє”. Рух його свідомості по часовій вісі можливий лише в одному, неприродному, напрямку – від теперішнього до минулого. Найвища точка життя, його сенс, виявляються зосередженими на “вчора”, на тому, що було. Це дуже значуща характеристика героя, що демонструє ретроспективний, пасеїстичний тип мислення людини й апріорі прирікає Карка на трагічний фінал. Хвильового надзвичайно цікавило таке світосприйняття, він постійно повертався до його художнього дослідження, зобразивши цілу гарею подібних персонажів – від уже знайомої нам Мар'яни із “Заулку” до товаришки Уляни із “Сентиментальної історії”.

Трагізм, породжений революцією і її наслідками, постає в новелі “Редактор Карк” як константа поведінки героя, його провідна риса. Основним же засобом художньої реалізації такої константи є мотив смерті (розпаду, нищення, зникнення), який втілюється у два образи, що виступають його репрезентантами: “браунінга” і “диму”. Започатковування мотиву смерті й поява браунінга як її (смерті) носія відбувається вже в першому рядку новели: “На стола поклав браунінга й на нього дивився тривожно – редактор Карк” [I:34].

Зброя сама по собі є джерелом небезпеки, тут же вона набуває конкретних ознак атрибуту смерті, стає невід'ємною частиною творення небуття. Через низку спогадів-асоціацій, які виступають найголовнішим засобом формування сенсів у новелі, письменник вибудовує ланцюжки подій чи повідомлень, неодмінною ознакою фіналів яких є чиясь загибель або катастрофа. Тривожний погляд героя на браунінг підкреслює очікування катастрофічних подій, що мають відбуватися надалі. Мотив браунінга-смерті, дисперсно проявляючись у тексті, постає як евентуальний вихід із того тупикового становища, в якому опиняється герой. Щоправда, звернімо увагу на промовисту деталь. Браунінг лише один раз, у першій фразі тексту лежить на столі, в решті випадків він перебуває у столі. Це означає, що самогубство героя, на можливість якого натякає автор на початку новели, все-таки проблематичне. Але загальна мотивна тенденція (смерть і катастрофізм) залишається.

Із браунінгом асоціюється смерть особиста, індивідуальна, смерть окремої людини. Друга грань мотиву, смерть (або руйнація, зникнення) народу, країни, матеріалізується в образі диму, що, як і браунінг, набуває ролі мотивного експлікатора. “Дим” як репрезентант мотиву виникає в новелі більше двох десятків разів. Образ цей розвивається переважно паралельно з образом браунінга, але стає провідним у другому, десятому і сімнадцятому розділах, тобто там, де відбуваються спроби осмислити місце, роль і перспективи України і її народу в минулому, сучасному і майбутньому.

Дим у новелі “Редактор Карк” не є якоюсь семантичною константою, він міняє своє значення і постає то як ознака пролетаризації, то як символ минулості і водночас циклічності часу, повороту до старого, то як закономірний наслідок соціального вибуху й руйнації, а то й як уособлення ефемерності історичної пам'яті і навіть есхатологічної катастрофи.

У дискусії між Карком і його колегою Шкіцом, колишнім борцем за українську державу, а тепер пристосуванцем, з'ясовується важливий аспект мотиву, ґрунтований на емоційній оцінці того, що відбулося й відбувається в соціальній історії України першої чверті ХХ століття. Образ революції-пожежі чи не найбільш уживаний у мистецтві 20-х років. Він у переважній більшості випадків забарвлений позитивними конотаціями. Хвильовий різко змінює усталену емоційну парадигму, вкладаючи в уста прагматика Шкіца протилежні звичним оцінки. “Шкіц уперто заявив: – Після пожежі маленький дим і ... смердить” [1:56].

Усвідомлення того, що Шкіц має рацію, поглиблює трагічні переживання Карка. Саме після цієї розмови мотив руйнації і зникнення в новелі остаточно окреслюється. Знову виникає символ небуття, образ голубого неба, “голубої смерті”, який уже фігурував на початку новели [1:37]. Песимізм і розчарування героя підсилюються схвильованим монологом Нюсі, дівчини-інваліда, чий погляд багатий в чому є суголосними Карковим, в якому також з'являється маркер мотиву зникнення, дим, на цей раз на позначення загибелі національно-романтичних ідеалів: “– Все так, все дим! <...> Може, й козаччина через сто літ буде дим...” [1:61].

Саме це виявляється останньою краплею, яка й веде Карка до столу з браунінгом. Показово, що обидва репрезентанти мотиву смерті-зникнення, браунінг і дим, розвиваючись паралельно, сплітаються в єдине ціле в розділі, де революція-пожежа і її наслідки постають у всій своїй жахливій реальності. Герой, розуміючи слушність Шкіцевих алегорій, вперше пов'язує між собою загальне й окреме, соціальний катаклізм, що загрожує зникненням народів, й особисте зникнення-смерть, дим і браунінг: “Був самотній, сунула непереможна жажна стихія: степова пожежа... А потім буде дим. Крізь дим вирисовується дірка на чолі...” [1:56].

Водночас є в новелі “Редактор Карк” і мотив, значною мірою протилежний щойно розглянутому. Назвати його “мотивом життя” було б перебільшенням, але те, що він асоціюється з дією, рухом і, отже, є антитезою небуття, беззаперечно. Маркером цього мотиву є “шум”, образ, що доволі часто зустрічається у новелі. Таке поєднання в одному тексті песимістичного й оптимістичного світосприйняття – характерна риса багатьох творів початку 20-х років. У написаній тоді ж повісті А. Головка “Можу” (1922) головний герой (смертельно хворий демобілізований червоноармієць Гордій) переживає подібне двоїсте відчуття, що постійно підкреслюється автором. За влучним спостереженням С. Журби, навіть “об'єктивне значення слова, що вкладено в назву – “Можу” – йде в розріз з його емоційним відлунням: оптимізм і самогубство” [23:61]. У Хвильового “шум”, як і “дим”, також не однозначний, але визначальною його рисою є активність, протиставленість бездіяльності, а отже, – смерті. Це може бути “клекіт” на вулиці, “гудіння, шум ротаційних машин”, “шум трамваїв”, “неясний шум, що туманить між дерев”, “далекий шум”, що його чує герой, “шум міста”, “шум на тротуарах” тощо.

Але є ще одне значення, яке, з'явившись на початку новели, в кінці твору стає провідним. Це шум повстання, шум революції. Таке значення актуалізується у фіналі новели, коли Нюся, звертаючись до Карка, говорить: “Не думаете ви, що на Волині й сьогодні ліс шумить? Я гадаю, що шумить. Я в цей момент на Волині” [1:58]. Є тут елемент гіркої іронії (про повстання мріє прикутий до крісла інвалід), але загальна тенденція зрозуміла: протистояти смерті може тільки дія і, врешті, спротив. Невипадковою є й згадка про Волинь, саме звідти розпочався знаменитий рейд Тютюнника, остання в Україні спроба збройного опору радянській владі 1921 року. Таким чином, і тут помічаємо риси амбівалентності в підході Хвильового до зображуваного, хоча, звичайно, песимістичний прогноз щодо майбутнього Карка і йому подібних переважає.

У “Редакторів Карку” на цілком нових художніх засадах зображувалася трагедія зайвої, “не затребуваної” постреволуційними умовами життя або нездатної до цих умов пристосуватися інтелігенції, для якої соціальні потрясіння виявилися неочікувано фатальними. Саме вічна проблема “зайвості” особистості, її незреалізованості й відчуженості від ворожого їй світу, переводить новелу Хвильового у план філософський. Разом із цим, “Редактор Карк” є однією з найбільш тісно прив'язаних до певної історичної доби й певної ідеолого-політичної ситуації новел письменника. Хвильовий накреслив тут той вихід із ситуації, до якого, зрештою, мусив прийти й сам, хоча не зараховував себе стовідсотково до тих соціальних типів, які змальовував. Стає моторошно від усвідомлення того, що Хвильовий написав сценарій майбутнього власного самогубства, на відміну від Карка через десять років довівши справу до кінця.

У новелі “Силуети” проблема духовної дезінтеграції розглядається під іншим кутом. Тут змальовано чотири типи інтелігентів, кожен з яких є однією із складових загального поняття “українська інтелігенція початку 20-х років”. Дядя Варфоломій, Стефан, Дема і Вероніка репрезентують спектр інтересів і систем цінностей, притаманних не лише різним поколінням, але

й одноліткам, які, проте, по-різному розуміють свою роль і завдання в умовах постреволуційної України. Хвильовий тут ще не виходить на одну з ключових для себе особисто й для інтелігенції в цілому проблем – проблему свободи творчості, але певні підступи до неї вже відчуваються. Як і трохи пізніше в “Лілюлі”, серед дійових осіб “Силуетів” з’являється митець, художник. Проте на першому місці тут уже традиційні для письменника пошуки адекватної відповіді на виклик часу: перехід від “революційної плакатності” до “сірих буднів реконструкції”.

Дядя Варфоломій, недавній гімназійний учитель, який з’являється у місті, схвильований хворобливим душевним станом своєї племінниці Вероніки, виконує роль єднаючої ланки між усіма персонажами й репрезентує старше покоління української інтелігенції. Він на відміну від Веронічиних “папи й мами” не емігрував, а залишився вдома, в повітовому містечку на “Тарасовій вулиці”, і є носієм ідей часів Української Народної Республіки. На це натякає навіть назва вулиці, на якій Хвильовий поселив свого героя. Однак дядя Варфоломій чудово розуміє свою приреченість в умовах влади “губерніяльних секретарів”, незадоволених наявністю в установах портретів “разних Мазепов да Коцюбінских”, і навіть з певною долею філософської іронії спостерігає за ідеологічною мімікрією, що відбувається навколо: “...тепер наше глухе (ще одна нотка в мотиві “глухості”, що звучить майже в кожному творі Хвильового – Ю.Б.) місто поринуло в матеріялізм. Якась пошесть. Підеш у гімназію – матеріялізм. Підеш у “Просвіту” – матеріялізм. Навіть в автокефалії про матеріялізм чуеш...” [I:136–137]. У цілому дядя Варфоломій є уособленням тієї частини старої української інтелігенції, яка, плекаючи “для домашнього вжитку” любов до “олесівських солов’їв”, перебуває на маргінесах суспільного життя комунізованої України. Дядя Варфоломій символізує пасеїзм, минушість тих ідеалів, за які боролось старше покоління національно-демократичної інтелігенції. Перспективи таких людей – відсутність будь-яких перспектив.

Функціональна роль образу дяді Варфоломія у структурі оповіді, як зазначалося, полягає в поєднанні різних епізодів і дійових осіб між собою. Тому саме з ним пов’язуються повідомлення про минуле інших героїв. Його сон у поїзді є такою ретроспекцією. Він стає прологом до розповіді про події, відірвані від основних у часі, знайомить із психологічними установками героїв, які всі до одного є персонажами сну, накреслює релевантні для них теми майбутніх дискусій. Решта дійових осіб новели (Вероніка, її брат Стефан і друг Стефана, художник Дема) зображуються без іронічних підтекстів, кожна зі своєю ідеологічною лінією.

Сангвінічно витриманий, раціоналістичний і байдуже-спокійний Стефан почуває себе цілком комфортно в нових умовах “героїчних буднів”, бо вміє “дивитися глибше”. Стефан, як і Вероніка, свого часу пішов, незважаючи на прокляття батьків, у революцію, але тепер для нього головне – спокій: спокійно виходить на роботу, спокійно йде читати лекцію, потім спокійно читає газету. Це спокій людини, яка нарешті самовизначилась. Усе, чим займався Стефан перед цим, – агітація, політика, війна, все це насправді виявилось чужим йому. Будь-яке “перевдягання”, виконання не своєї ролі, “підлаштовування” під тих, хто зараз чується на силі, вважає він, це шлях у глухий кут. Дискутуючи з Веронікою, Стефан заявляє: “Ти хочеш ближче до маси, але цим ти тільки одриваєшся від неї. До кого в робітників антагонізм – до інтелігенції? Помилка. До тих, що ходять у чоботях? Помилка. От до кого: до тих, що ниють, що хочуть підробитися під них. Скажи щиро: “я – інтелігент”, працюй щиро, і маса буде поважати тебе” [I:135]. Звичайно, звучить у цих словах запобігання перед “пролетаріатом”, відчуття якоїсь інтелігентської меншовартості. Але, принаймні, це спроба обґрунтувати право бути самим собою. Таке право не дає Стефанові особливих переваг (вони з Демєю живуть на сухарях), проте воно забезпечує йому (поки що!) внутрішній спокій.

Зовсім інший тип інтелігента, емоційної, імпульсивної творчої людини, являє собою товариш Стефана, Дема. Він – художник, митець. “Сірість буднів” на нього впливає паралізуюче, він втратив здатність творити.

Один із епізодів за участі Деми посідає особливе місце в новелі. Після безсонної ночі схвильований і майже хворий художник пише слова “мане, факел, фарес”, що є трохи перекрученою цитатою з Біблії (Дан., 5: 25: “Мене, мене, текел, упарсин (перес)”). Це було Боже пророцтво, що з’явилося на стіні палацу Вавілонського царя Валтасара під час богохульств, які той чинив. Валтасар разом із вельможами й наложницями бенкетував, п’ючи із золотого посуду, винесеного з єрусалимського храму, і славлячи “богів золотих та срібних, мідяних, залізних, дерев’яних та камінних” (Дан., 5: 4). Пророцтво означало, що царство Валтасара приречене: “пораховане, зважене і поділене”. Якому ж царству, ніби Божа рука (звідки, певно ж, і його ім’я – від Деміурга), пророкує загибель Дема? Логічно припустити, що його слова адресовані сучасному

життю, яке асоціюється у художника з богохульством і розпустою. Таке серйозне звинувачення, кинуте владі, щоправда, дещо пом'якшується тим, що спогад про це виникає у сні дяді Варфоломія. Тому не ясно, чи це лише його сон, чи справжній вчинок Деми. Але в кожному разі Хвильовий малює одну з можливих реакцій на те відчуття духовної спустошеності, яке виникло в ці роки в частини творчої інтелігенції. Водночас маємо тут спробу письменника міфологізувати оповідь – риса, властива не лише цьому епізодові, але й новелі в цілому. Хвильовий нібито намічає для Деми певний вихід із стану творчого безсилля, що опанувало художником. Він полягає у прийнятті нової “благої вісті”, “від повстання”, в якій поєднуються “радість руйнування” і “радість творення”. Чи дозволить це подолати трагічний розлад у душі митця, повернути йому творчий дар, можна лише здогадуватися.

I, нарешті, четвертий тип інтелігента перших пореволюційних літ – Вероніка. Вона, як і Стефан, пішла в революцію проти волі батьків, сприйняла її захоплено, з наївною екзальтацією, “плакатно”. Така “плакатність” означає рецепцію героїнею революції виключно в її агітаційно-пропагандистських, зовнішніх формах. І тільки в мирний час у свідомості дівчини почалися зміни. Але її еволюція відбувається в химерно-психопатичний, “юродствуючий” спосіб і в такому ж напрямку. Вона сприймає “сьогодні”, яке виявилось невідповідним мальованим на плакатах прожектам, не як “героїчні будні”, а як “героїчне терпіння”. Насолода такого терпіння носить у неї мазохістський характер.

Вона сама собі вибудовує такий шлях: іде з квартири, в якій мешкала з братом, відмовляється від будь-якої допомоги з його боку (не хоче взяти навіть взуття, ходить у калошах на босу ногу), одягається в якусь дрантя, відкидає всі пропозиції дяді Варфоломія, поселяється на далекій робітничій околиці... Усім цим Вероніка якраз і прагне наблизитися до тих, заради кого, як їй здається, і здійснювалося повстання-революція. І коли Стефан дорікає їй за “роль юродливої страдниці”, а насправді – за нещирість, надягання чужої маски, вона заявляє, що так само, як і він, іде до маси, тільки іншим шляхом.

Таким чином, Вероніка, розчарована сірістю постреволюційної дійсності, намагається самореалізуватися в опрощенні, в “малих справах” і в жертвоному “терпінні” заради ідеї. У зв’язку з цим актуалізується ще один важливий мотив новели, який можна було б назвати біблійно-релігійним і який реалізується в кількох ракурсах: сакральному, профанному і навіть пародійному. Впадає в око, що імена всіх персонажів тексту мають дотичність до новозавітної історії. Варфоломій – один із дванадцяти апостолів; Стефан – із числа перших семи дияконів і першомученик; Вероніка – жінка, яка підійшла до Ісуса, коли він ніс свій хрест на Голгофу, і витерла піт з його чола. Особливо важлива алюзія виникає в останньому випадку, якщо пригадаємо, що Вероніка в “Силуетах” бере на себе обов’язок “піклуватися про пролетаріат” в особі бабусі Христини (ім’я теж більш ніж прозоре). Із цих конотацій впливає і зміст зауваження дяді Варфоломія, який, глянувши на Вероніку, “...згадав якийсь портрет з Третьяковської галереї...” [I:134] (сюжет “Вероніка і Христос” часто використовується в образотворчому мистецтві).

Отже, в наближенні Вероніки “до мас” важливу роль відіграє бабуся Христина (робітниця! – кілька разів підкреслює Хвильовий, хоча що саме бабуся “робить”, залишається таємницею). Вона й уособлює в новелі той пролетаріат, який внаслідок революції став гегемоном у суспільстві і якому повинні присвятити всю свою діяльність ідеологічно крихкі інтелігенти. Але саме бабуся-пролетарка постає як персонаж передовсім комічно-пародійний, чого варта хоча б її манера висловлюватися: “...Так, прийшла я в призидум. Що ж ти, кажу, за призидум, що в тебе нема нікаторої правди? Буржуй ти – і больш нічого. А що я безпартейна, то я на тебе плюю, потому как ресефесер не призидум, а делегацькоє собрання. Должон за правду стоять” [I:125].

Це тарабарське “чуже слово”, засмічене спотвореними зразками “новоязу”, з якого тільки неймовірними зусиллями можна вилуштити якийсь сенс, – яскравий зразок “сміхової” характеристики персонажу. І в інших випадках бабуся говорить хоч і коротше, але в тому ж самому дусі. У розпаленій уяві Вероніки бабуся-пролетарка й постає новітнім Месією, або принаймні Богоматір’ю, до якої хочеться доторкнутися, “витерти піт”, “ласкати <...> сиве волосся” [I:130]. Пародійний підтекст, змішування сакрального і профанного, семантичне “мерехтіння” надає двозначності ситуаціям і подіям, з цим образом пов’язаним.

У свідомості Вероніки очікування майбутнього комуністичного Раю і світової революції перетворюється не просто на глибоко релігійне за своєю суттю почуття, але й у нав’язливу ідею. У тексті відбувається переплетіння християнських і язичницьких символів; виникає ремінісценція із

“Слова о полку Ігоревім”, з’являється боян, який співає вечірню молитву про “золоті піски”, де вже “блукають отари здійснених бажань”.

Оця контамінація начал християнських, дохристиянських і постхристиянських, якщо під останніми розуміти комуністичний антураж, “приправлена” міцною дозою іронії і пародійності, створює концентрований стилістико-ідейний розчин-коктейль, кристалізація якого відбувається лише при самому кінці. У фразі: “Боян сказав: – “Можна згоріти, як свічка перед образом моєї мадонни Христини” [I:140] і закладена квінтесенція всього мотиву: попередження про небезпеку фанатизму, засліпленості, створення ідолів. Не зруйнувати б героїні свого життя, створивши собі кумира з пародійної бабусі-пролетарки... Така інтерпретація напрошується, якщо подивитися неупереджено на цей твір Хвильового.

У цілому ж новела “Силуети” має чітке ідеологічне забарвлення. У якомусь сенсі вона є попередником “Вальдшнепів” з їх, хоча й поданими в іншій площині, філософсько-історично-публіцистичними діалогами як основним засобом розкриття змісту. За своєю суттю “Силуети” трагічний твір. Трагічний тому, що всі його герої, усі чотири типи української інтелігенції нещасні, хоча й кожен по-своєму. Варто звернути увагу й на назву новели – “Силуети” – натяк на певну ефемерність персонажів, їхню приналежність до світу тіней, що означає приреченість, “запрограмованість” на зникнення. Письменник зумів побачити, як світ обернених цінностей починає роз’їдати людську свідомість і формує ті проблеми, які через короткий час стануть остаточно непереможними. Так виникає фатальна колізія, що її нездатна уникнути орієнтована на утвердження патріотичних і гуманістичних цілей особистість. Трагедія роздвоєності між мрією і реальністю, філософсько-онтологічний характер якої Хвильовий спроектував на обставини постреволюційної України, становила семантичне ядро цього мотиву.

### **“Запах смерті”: мотив загибелі (“Солонський яр”, “Бараки, що за містом”)**

20-і роки в літературі (як українській, так і світовій) позначені болючими рефлексіями над фактом тотального обезцінення людського життя, коли внаслідок кількарічних воєн, революцій, голоду, хвороб протиприродна смерть людини стала масовим, а не поодиноким явищем. Саме тому у текстах Б. Антоненка-Давидовича (“Смерть”), О. Слісаренка (“Чорний ангел”), Петра Панча (“Голубі ешелони”), оповіданнях і новелах Г. Косинки, Л. Первомайського та ін., як і у прозі Е.-М. Ремарка чи Е. Гемінгвея про Першу світову війну мотив смерті посідав чільне місце. Танатологічна проблематика становила предмет пильної уваги і Хвильового-митця. Образ смерті в новелах письменника, як і все в нього, був неоднозначним. Інколи смерть, як уже зазначалося, трактувалася як вихід із екзистенційного глухого кута, як спосіб духовного порятунку (“Редактор Карк”, “Заулок” та ін.). Та часом – і як наслідок чергового етапу буттєвої кризи, в якій опинилося людство через зухвалу спробу відмовитися від традиційних норм поведінки й моралі. Характерно, що обидва аспекти мотиву смерті мають різні форми образно-подієвої маніфестації. У першому випадку це добровільне внутрішнє рішення людини (самогубство), у другому ж – результат зовнішнього тиску, свідчення антигуманної суті дійсності, збуреної брутальною спробою революційного “ощасливлення” людства.

Серед текстів, які входять до першого тому “Творів”, є кілька таких, що трактують війни і революцію як джерело жорстокості й смерті, причину не лише фізичних, а й духовних страждань людей. Сюди слід віднести “Солонський яр”, “Бараки, що за містом”, частково “Елегію”. Якоюсь мірою до цієї ж групи належить і новела “Легенда”, хоч її надмірно фольклоризована поетика різко відрізняється від більшості написаного Хвильовим, і є, на наш погляд, нетиповим для нього твором.

Названі новели не однакові за своїм мистецьким рівнем. Найменш вдалою, поряд із “Легендою”, є “Елегія”, позначена водночас характерними для письменника рисами. Маємо тут широкий просторовий розмах (“вітри з далеких Альпійських гір”, Карпатські верхів’я, Дунай, Чорне море, Індійський океан, Мала Азія, Австралія тощо); космічно-біблійна символіка (“Великдень боротьби”, “сузір’я Оріона”, “хрустальний Віфлеєм”, Різдво); інтертекстуальні цитати; ліричні авторські відступи і т. ін. Але історії про безіменного старого газетяра (продавця газет), який, прийшовши в “степове містечко” восени, переживає зиму й помирає навесні під старим же, підбитим бурею дубом, бракує тієї конкретики, що нею наповнені інші твори письменника. Ідеологічний бік “Елегії” становить онтологічна теза про неминучість відмирання старого й перемогу революційного нового, навіть через брутальність і несправедливість (старого

газетяра хлопчаки-конкуренти жорстоко б'ють і знущуються над ним). Однак вона надмір прямолінійна й позбавлена підтекстової глибини. Значно успішнішими з художнього боку були інші твори цієї групи: “Солонський яр”, “Бараки, що за містом”. Якраз тут танатологічний мотив постає в специфічному ракурсі загибелі, насильницького вбивства людини.

У новелі “Солонський Яр”, яка, судячи з усього, хронологічно була одним із перших творів Хвильового, мотив смерті переводиться у конкретну площину внутрішніх селянських зіткнень щойно після встановлення більшовицької влади. “Солонський Яр” має чітку сюжетну канву, акційні епізоди тісно між собою пов'язані й наповнені зовнішньою дією, динамічною інтригою. За формою новела цілком традиційна. У ній Хвильовий майже не вдається до модерністичних засобів і прийомів. Психологічні характеристики персонажів, деталі, внутрішня нарративна структура, стилістика відповідають швидше реалістичним (“життєподібним”) принципам письма. Проте й тут можна помітити ознаки притаманної Хвильовому концепції світу і форм її художнього втілення. Маємо на увазі наявність значних семантичних лакун, фрагментарність, елементи міфологізму й символіки тощо. Принциповим є також трактування зображуваного універсуму як жорстокого й ворожого людській особистості.

Конфлікт між головою млинківської волосної ради Савком Гордієнком і бандою грабіжників із Солонського Яру, що закінчується вбивством голови, на перший погляд, позбавлений значимого соціального підґрунтя. Адже метою бандитів є грабунок таких же селян, як і вони самі. Тобто, суть суперечностей – виключно кримінальна. Але істинною причиною збурення селянської стихії, темних її сил були події революції і громадянської війни з їхньою негачією будь-яких законів, пануванням права сили і зброї над моральністю й людяністю. Тому злочинна зграя з Солонського Яру – прямий наслідок “перевороту світу”, реалізація тези “грабуї награвоване”, трансформованої реальністю революції в більш зрозуміле й доступне “грабуї усе й усіх”.

Назва “Солонський Яр”, безумовно, співвідносна з гайдамацьким Холодним яром, опоетизованим Т. Шевченком. Саме в цьому яру, вважалося, було освячено зброю повстанців 1768 року. Хвильовий значно полегшує читачьке завдання відчутти ці зв'язки, відкрито декларуючи перегук топонімів: “Солонські острожники казали:

– Є Холодний Яр, а це – Солонський Яр... Атож...” [I:106].

Конотативне значення назви, таким чином, орієнтоване на появу й закріплення у свідомості реципієнта уявлень про повстанське гніздо, де зосереджуються люди, готові до вбивства, а також про ту зброю, яка може нести смерть. Адже переказ твердить про освячення ножів у Холодному яру, а Савко у фіналі новели гине саме від бандитського ножа. Водночас уже в цитованій фразі відчувається не лише семантична паралель між топосами, але й протиставлення їх один одному, що сфокусоване як у сполучнику “а”, так і в багатозначному анаколуфі “атож...” Це протиставлення ґрунтується на глибинах історичної пам'яті, яка сприймає Холодний Яр із позитивним знаком, у той час, як Солонський Яр через “атож...” уже в наступному реченні набуває однозначно негативної характеристики [I:107].

“Солонський Яр” відзначається дисперсним виявом певних інваріантних мотивів. Таким інваріантом у новелі виступає мотив лісу і темряви. Обидві частини мотиву тісно між собою пов'язані, взаємообумовлюючи і взаємодоповнюючи один одного. У різних контекстах вони набувають часом гомогенних, часом гетерогенних значень. Темрява лісу постає як ознака простору, в якому відбуваються події. З другого боку, ліс і темнота натякають на соціо-психологічний стан, в якому перебувають герої новели з їхньою жорстокістю, нехтуванням людським життям, мстивістю, дійсно дикунськими, стихійно-анархічними життєвими принципами. Йдеться, врешті, про духовну темноту, в якій існує частина українського суспільства. Ці грані мотиву постійно чергуються, і часом стає важко розрізнити, який саме його аспект є головним у кожному окремому випадку. У фінальному, четвертому розділі “Солонського Яру”, Хвильовий спочатку метафоризує поняття темноти, а потім через зіставлення вдається до безпосереднього синтезу обох мотивних граней: “...Темна наша батьківщина, і темні в ній ліси” [I:116]. Мотив темряви, таким чином, набуває нових відтінків, поступово асоціюючись із бандитсько-анархічною стихійністю, яка становить суть поведінки селян. Це стосується не лише бандитів-солончан, але й міліціонерів, що нібито покликані приборкати темну стихію. Але і в них сидить “дух партизанщини”, якоїсь особливої вольності, невизнання будь-якої влади над собою.

Савко в деякому розумінні ідеалізований герой – одинак, що повстає проти зла й несправедливості, перейнятий бажанням служити громаді. Разом із тим, він відчужений від своїх односельців, бо, як йому здається, стоїть вище від них, розуміє більше і бачить далі. Водночас Савко – втілення дисциплінованості і порядку, підкорення власного “я” наказам згори, зразковий

тип для майбутнього суспільства виконавців. На пропозицію рудого міліціонера “владнати справу з солончанами миром” Савко відповідає: “– Наказ єсть з уїзду. Ніззя” [I:109].

Така зосередженість на виконанні громадського обов’язку перетворює Савка на винятково цільну особистість, яка відкидає все, що не стосується безпосередньо головної мети. Не випадковим є й те, що “Солонський Яр” виявляється одним із дуже небагатьох текстів Хвильового, де немає навіть натяку на еротизм. Адже еротизм завжди так чи інакше орієнтований на життя, Савко ж позначений “духом смерті”, і вже одним цим прирікає себе на самотність.

Модель художнього світу, зокрема його простір, у новелі “Солонський Яр” будується на певних архетипічних принципах. По суті, село Солонський Яр – це своєрідна ізольована зона, окремих простір, який перебуває “за лісом” і живе за власними законами, в даному разі за законами бандитизму й насильства. Як фортеця, воно захищене природними силами – яром і лісом, а свідомість його мешканців не заторкнута часом, вона залишається у колі звичних і традиційних уявлень: “старорежимний” “староста” значно ближчий їм, ніж новітній “председатель”.

Солонський Яр – ворожа, чужа територія для Савка і млинківців. Для того, щоб потрапити до неї, героям треба подолати ліс, який, як відомо, є символом перешкод, що виникають на шляху до мети. Ліс дійсно ворожий до Савка і його товаришів: “Насторожились кущі, тріщать гілки. Іноді коні збочують, і тоді шелестить листя на весь ліс” [I:109]. У лісі “журливо”, ніколи не буває сонця, стоїть вічний присмерк. У лісі, врешті, Савко потрапляє в засідку, що завершується його загибеллю.

Отже, архетипічні елементи переводять текст новели в дещо інший, міфологізований вимір, що має вихід на кореневі, праісторичні основи людської поведінки. Такі сюжетні ходи, як поставлене перед героєм завдання (а безпосередньою причиною до операції в Солонському Яру був наказ повітового військового комісара: “...Наказую негайно виловити банду...” [I:108]); перешкоди, насамперед ліс; страх персонажів перед силами зла (перестрашені селяни не визнають своїми власні речі, а наляканий хазяїн хати, де сховався був Савко, видає його бандитам); відповідна розв’язка, якою виявляється майже ритуальне вбивство Савка (його роздягають, голого виводять у поле і, як під час жертвоприношення, зарізають ножом) ілюструють цю архетипічність.

Важливим у плані структуризації художнього простору новели є третя її частина, повністю присвячена епізодові на млинківському базарі. Сам базар виявляється тим локусом, на якому сходяться акційні, ідеологічні, психологічні і власне композиційні лінії новели. Базар, ярмарок, торговище теж є до певної міри архетипічним образом. І у світовій, і в українській літературі він є одним із найбільш поширених. Аби не занурюватися у перелік прізвищ і назв, який може бути достатньо довгим, назвемо хоча б улюбленого Хвильовим Гоголя, інтертекстуальні цитати з якого (не так буквальні, як образні, концептуальні) відчуваються в описі базарної площі в “Солонському Яру” [I:112–113].

Але базар – це не тільки місце торгу, це своєрідне ментальне осердя села. Саме тому простір базару обраний автором місцем, де герой намагається повернути людям награбоване в них бандитами майно. У такий спосіб актуалізуються одночасно і акційний, і ідеологічний коди тексту: вказується на зв’язок, який існує між тією дією, що виконує Савко (боротьба з грабінниками), і селянами – жертвами грабунку. Водночас показано заляканість і затурканість селян, які відмовляються пізнавати своє добро, остерегаючись помсти присутніх, як виявляється, тут же бандитів.

Хвильовий зводить на базарній площі, на цьому, повторимо, “суперпросторі” села, як на сцені, всіх трьох основних учасників конфлікту: селян (тих, кого грабують), бандитів (тих, хто грабує) і Савка (того, хто намагається повернути награбоване). Але з’ясовується, що ця функція (повернення) втрачає свій сенс без досягнення іншої мети – знищення бандитів. Простір базару (не через свою фізичну суть як певного топосу, а через суть моральну, якою виявляється людський страх, що панує там) не дозволяє реалізувати цю мету. Бандити, які тікають через свій ліс у свою землю – Солонський Яр, у набагато кращій позиції, ніж Савко, який кидається навздогін у чужий простір. З цього моменту, яким розпочинається фінальна частина новели, доля Савка вирішена: він приречений на загибель.

Смерть, що витає над героями, осмислюється Хвильовим як результат морального каліцтва, яке існувало, звичайно, й раніше, але стократ збільшилося у часи революцій і воєн, коли людське життя втратило будь-яку цінність, а жорстокість, насильство витіснили з душ людей етичний закон. За таких умов смерть героя не лише евентуально допустима, вона неминуха. Разом із тим, завдяки окремим міфологічним елементам, наявним у новелі, письменник значно розширює

філософсько-буттєву базу своєї оповіді, що дозволяє йому вийти за межі одиничного факту. Смерть Савка стає свого роду жертвою заради порятунку інших людей.

Вагоме місце в системі ідеолого-філософських значень новели посідає фінал твору, демонструючи безвихідність ситуації, що склалася: розлучені мешканці Млинків спалюють Солонський Яр. І хоча письменник не повідомляє про смерть солончан, це звучить у підтексті: смерть (убивство) спричинює помсту і нові смерті, і так без кінця.

З ще більшою виразністю мотив загибелі репрезентований у новелі “Бараки, що за містом”. Цей текст – один із найпохмуріших у Хвильового. Він містить у собі беззаперечні ознаки деестетизації, а вплив на читача здійснюється значною мірою за рахунок шокуючих деталей. Моторошна розповідь про те, як під час гетьманщини й німецької окупації 1918 року двоє санітарів, Мазій і Юхим, захопили й живцем поховали німецького солдата, а потім були викриті й загинули (принаймні, один із них, Мазій) тією ж самою жахливою смертю, дійсно може сприйматися як нагромадження шокуючих картин і образів.

Деякі підстави для подібного сприйняття новела дає, проте письменник намагається обґрунтувати свій підхід щонайменше кількома чинниками. Передовсім, це загальне знецінення людського життя, яке стало наслідком кількарічних воєн (світової, громадянської) та революцій різних масштабів. По-друге, психологічні чинники, внутрішня готовність окремих людей до жорстокості, їхня емоційна глухота. Нарешті, усвідомлення того, що результат кардинального перевороту, який за задумом його організаторів мав змінити людство на краще, виявився далеким від очікуваного. Усі три тези наявні в новелі. Але якщо дві перші подані як елементи сюжету чи риси характеру героїв, то третя відчувається більше в підтексті або через авторське слово. Відверта присутність експліцитного автора в новелі фіксується лише в кількох випадках. Після викрадення німця, наприклад, автор задає питання: “Ну, і що ж? Як же далі?” [I:219], звучить авторський монолог і в кінці четвертого розділу: “І похилила в розпуці свою голову моя мила Слобожанщина, щоб слухати свою зажурну осінь” [I:220]. Проте є в тексті фраза, яка дає підстави інтерпретувати її як таку, що має відношення не лише до конкретної фабульної ситуації, а й до загальної оцінки дійсності чи, в кожному разі, атмосфери, що склалася в країні на час написання новели. Хронологічно новела змальовує події 1918 року, але саме початок 20-х років, коли писалися “Бараки, що за містом”, був тим періодом, який найбільше хвилював письменника і який він передусім має на увазі: “Чи не здається вам, що ми вже давно в бараках, де труповий дух?” [I:211].

Час “осінньої мжички”, втрати ідеалів, руйнування надій започаткувався ще тоді, коли суспільство дозволило собі не звертати увагу на смерті й жорстокості, якими супроводжувалася перебудова світу. Водночас Хвильовий показує, що звірства, до яких вдаються герої новели, мають ще одне джерело: окупацію, присутність чужинців, коли “...шкірить зуби почуття помсти і хочеться клацнути” [I:209].

У цих рядках подається не тільки одна з причин того, що станеться, але й прямо оцінюється й визначається суть події: перетворення людини на дику тварину, вияв її звірячого ества – “шкірить зуби”, “хочеться клацнути”. Описані події, однак, спровоковані листівкою “підпільного ревкому”, яка і є безпосереднім поштовхом до вбивства. Листівка з’являється на самому початку новели і, в дусі візуального письма, відповідно виділена в тексті: взята в рамку, різні частини її друкуються різними шрифтами. Створюється ілюзія автентичної цитати, інтертекстуальної не лише семантично, але й зорово [I:206]. Саме ця листівка пробуджує активність Юхима, який і пропонує Мазію “приштокати” німця і тим самим “підсобити товаришам”. Пропозиція падає на благодатний ґрунт, і події починають розгортатися.

Основним мотивом новели, як уже зазначалося, є мотив загибелі, смерті, представленої у двох іпостасях : смерті живцем і “запаху смерті”, “трупного духу”. “Смерть живцем” і в фігуральному, і у прямому значенні виявляє онтологічний аспект художнього світу новели, “запах смерті”, який також постійно присутній у тексті, передає його духовну, трансцендентну, метафізичну суть. “Смерть живцем” пов’язується найперше з пораненими і хворими солдатами, що повертаються з німецького полону. Саме їх по кілька вагонів щоденно привозять до лікарняних бараків: “Не чекали й смерті – валили на підводи й везли на цвинтар” [I:211]. Ці експресіоністичні картини страждань і абсолютного знецінення людського життя виконують почасти пропедевтичну роль щодо дикого рішення Мазія закопати німця живим. Воно виникає як помста, як оте бажання “людини-звіра” “вишкірити зуби й клацнути ними”: “Треба хоч одного живого зарити” [I:219]. Маховик “смерті живцем” набирає обертів, викраденого солдата, зрештою, живим штовхають у могилу.



Та нелюдський вчинок убивць бумерангом б'є по них самих: їх очікує викриття і швидка розплата, яка виявляється такою ж дикою. І якщо Юхим, зрозумівши, що його чекає, кидається бігти, провокуючи розстріл, то Мазій, почувши наказ лізти в розриту смердючу могилу, мовчки "...подивився безоднями в туман і поліз у яму, в гору людського м'яса" [I:225]. Як і в "Солонському Яру", коло насильства замикається: одне звірство породжує інше. Весь жах у тому, що людина звикає до такого існування, перестає відчувати його як щось протиприродне, патологічне. Вона, таким чином, "вмирає живцем" ще до того, як буде засипана землею.

Герой новели "Бараки, що за містом", мовчазний і похмурий Мазій – тип саме такої людини, "темний чоловік", як називають його колеги-санітари. Мазій утратив межу між життям і смертю, страх і містичну побожність перед небуттям, які завжди були притаманні людині. Його навіть Юхим вважає "мавпою з зоологічного", натякаючи на суто індивідуальні, психологічні чинники такої поведінки. Водночас духовна глухота Мазія, його байдужість до самого факту смерті зумовлені порушенням фундаментальних основ світобудови, що стало наслідком катаклізмів, людьми ж спричинених.

Друга грань мотиву смерті ("запах смерті", "трупний дух") ще помітніша у "Бараках, що за містом". "Запах", "дух" – ключові слова в новелі. "Запах смерті", що витає над героями, не лише маркер професійної приналежності до медицини, яка постійно стикається зі смертю, але й ознака їхньої приреченості, наперед визначеної долі. Характерно, що викриває Мазія і Юхима собака, який "...нюхом чує, де злодії <...> ...добіг до Мазія – загавкав" [I:223]. Постійно повторюючись у тексті, цей аспект мотиву смерті формує загальну атмосферу новели. Він надає їй трагізму і одночасно шокує читача підкресленими письменником натуралістичними деталями.

"Дух", "запах" як інваріанти не обмежуються в "Бараках, що за містом" лише мотивом смерті, а зустрічаються і в іншому контексті. Так, еротична лінія новели пов'язана з образом коханки Юхима, Оришки, яка також працює в лікарні, тому на перше місце виходить запах ліків. Це – професійна деталь, але маємо тут й інші пахощі: "Пахне від неї ліками й ядерним бабським тілом – пухким та солодким, як медяник" [I:222]. У даному разі запах асоціюється швидше з життям, а не зі смертю. Проте такий життєствердний настрій зустрічається виключно в еротично забарвлених сценах.

Мотив загибелі, фіксований у "смерті живцем" і "духові смерті", отримує також додаткові імпульси в інших образах і картинах новели: зі стогоном на чорних ланах "вмирає" літо, "готується вмирати" завод тощо. Загальну похмуру тональність підсилюють і відповідний пейзаж та деталі, зокрема дощ, нудний і набридливий, що супроводжує розвиток подій у новелі від самого початку. Осінній дощ, "мжичка" перетворюється на атрибут того химерного напівжиття-напівсмерті, в якому обертаються герої "Бараків, що за містом".

Як і в "Солонському Яру", в "Бараках, що за містом" важливу роль у творенні трагічно-приреченої моделі світу відіграє художній простір. Уже назва новели вказує на особливий характер місця, де розгортатимуться події: це ізольований локус, відірваний від решти світу, від міста найперш. Над цим місцем витає запах смерті й тліну, дух розкладання. Тут же розташований і цвинтар. Показова семантична паралель, що проводиться автором: міське звалище, куди щодня "...3 города тягнулись клячі з калом" [I:221], і бараки лікарні та цвинтар, куди привозять поранених і померлих полонених. В умовах жорстокості й насильства людське життя знецінюється, перетворюється на те саме сміття, що його можна викинути в помийну яму.

Простір бараків і цвинтар – це справжній антисвіт. У ньому життя і смерть помінялися місцями, а zdeформована людська свідомість втратила таку фундаментальну рису, як здатність до співпереживання, жалість до інших. Саме в цьому викривленому "мінус просторі" і могли з'явитися такі темні істоти, як Мазій із його явно патологічною психікою.

Таким чином, шлях, що його проходить читач разом із персонажами новели (від листівки на паркані до братської могили на цвинтарі), – це шлях у нікуди. Гасло "хто не з нами, той проти нас", пропагороване "підпільним ревкомом", якраз і стало одним із трагічних дороговказів на ньому.

Обидві новели, і "Солонський Яр", і "Бараки, що за містом", трактують загибель своїх героїв як закономірне явище. Смерть тут є логічним наслідком усезагального насильства, зламу традиційної системи цінностей. Саме це призвело до проявів жорстокості, злоби, дикунства. Буде перебільшенням твердити, що Хвильовий був єдиним, хто розумів це. Годішня проза робила спроби художнього проникнення в подібні проблеми. Можна згадати "Смерть Долгушева" (1923) І. Бабеля в російській літературі чи (щоправда, трохи пізніше) "Смерть Януляна" (1928) Петра Панча в українській. Проте саме у Хвильового безглуздість насильницької смерті постає у всій

своїй страхітливості. Трагізм і антилюдяність такої світобудови болісно відчувалися письменником.

### **Сміхові парадокси: гротеск, пародія, психологізм ("Колонії, вілли...", "Свиня", "Чумакивська комуна")**

Сміхове осмислення буття завжди було дієвим засобом протистояти абсурдності, антигуманності й несправедливості світу. Пафос сатиричності є характерною рисою художнього світу Хвильового. Іронічність, уміння помічати та, головне, естетично переконливо відтворювати комедійні ситуації і обставини, конструювати відповідний сюжет, знаходити виразні деталі були сильними рисами таланту письменника.

Улюбленим об'єктом для сатиричного висміювання у Хвильового були численні типи пристосуванців різних мастей, часто з партійними квитками в кишені. Зустрічаються серед сатиричних персонажів і зарозумілі обивателі, "совміщани" і, особливо, "совміщанки" та інші. Але все це самоочевидно. Головним же в соціальній сутності сміхової моделі світу у Хвильового було те, що письменник зумів побачити, як мрія про "революцію-Рай земний" проходить у своєму розвитку кілька етапів, справді перетворюючись з ідеї-щастя спочатку на трагедію, а потім і на фарс. Причому цей "фарсовий" бік "перевороту життя" Хвильовий показує як невідворотний наслідок спроби насильного ошасливлення людства. Проте останнє є надто різним, його неможливо вкласти у прокрустове ложе якоїсь схеми, навіть і найбільш заманливої.

У першому томі "Творів" було кілька текстів, у яких проблеми зміни поведінкової і соціальної парадигми внаслідок революції розглядалися саме так. Це був дещо інший погляд, відмінний від трагічного світовідчуття, втіленого в розглянутих групах, хоча прихований трагізм відчувається і тут. До таких творів належать новели "Колонії, вілли..." і, особливо, "Свиня". Сатиричність, яка дисперсно проявлялася в багатьох новелах як окремий їх елемент ("Кіт у чоботях", "Пудель", "Лілюлі", "Заулук", "Вступна новела", "Арабески") і тривала майже до кінця ("Іван Іванович", "Ревізор"), тут стає пафосною домінантою.

Новела "Колонії, вілли..." є дуже характеристичним у цьому плані текстом. Вістря сатири в ній спрямоване не стільки на окремі типи, скільки на саму атмосферу, сам стиль екзистенції героїв. Її суттю є фальш, дріб'язковість, нікчемність і, врешті, відчуженість від справжнього життя, що тече поза огорожами "колоній і вілл".

Твір має дві сюжетні лінії. Одна з них дуже лаконічна: лише чотири епізоди і кілька персонажів, переважно безіменних. Названі тільки Микита і Сидір, місцеві селяни явно злодійського ґибу, що працюють чи то візниками, чи то просто робітниками при кухні. Ця лінія пов'язана з описом особливостей "функціонування" вілл як місць відпочинку для нової комуністичної "еліти". Друга – із зображенням "колоній", також місць відпочинку, але на цей раз дітей, щось на кшталт піонерського табору. Вона вибудована значно докладніше, характери дійових осіб прописані чіткіше й виразніше.

Об'єднуючим мотивом у новелі є їжа. Точніше, протиставлення "об'їдання" мешканців вілл та обслуговуючого персоналу "колоній" і голоду, який панує навкруги, поза цими зонами. Від самого початку твору в читацькій свідомості формується уявлення про склад відпочиваючих на віллах: "Вілли: спеці, їхні жінки відповідальні, взагалі – кваліфікація, цвіт" [I:24]. Спосіб існування цього "цвіту" вичерпно характеризується оповідачем: "Їдять шоколад, п'ють каву, молоко – поправляються. Так живуть.

Синіє вечір – під'їжджають автомобілі. Тоді гості їдять і всі їдять" [I:24].

Масоване повторювання слів на означення процесу їжі на початку сюжетної лінії "життя на віллах" створює ефект своєрідної мотивної концентрації, підкреслюючи зосередженість мешканців вілл на задоволеннях шлунку – центру їхніх інтересів.

Мотив "об'їдання" на віллах плавно переходить у подібний же в сюжетній лінії колоній: "Приїздив ще знайомий: дитячі порції їв" [I:32]. Анфіса Павлівна, одна з виховательок, давиться "дитячою котлетою", а на пікнік вихователі беруть "...варення, котлети, білий хліб та інше..." [I:28].

Отже, їжа, її процес, назви продуктів, страв тощо виконують у новелі функцію сталого рефрену. Надаючи текстові певного гастрономічного ухилу, письменник підводить читача до усвідомлення другої, не названої, частини опозиції – голоду. Або, якщо розуміти ширше, загальної атмосфери зруйнованості і невлаштованості, яка стала реальністю життя і є ознакою кризи суспільства. Мотив "об'їдання" на тлі того, що відбувається поза колоніями і віллами, логічно

пов'язується із мотивом крадіяства, злочинного привласнення того, що тобі не належить. Обидва мотиви співіснують, оскільки за ними стоїть здійснення відомого передбачення Ф. Достоєвського “все дозволено”. Показово, що це намагаються ідеологічно обґрунтувати ті, хто претендує на звання “суб'єкта революції”: “Більшовицька власть, – просторікує Сидір, – щоб ти знала, не печериця печена. Це значить воля й слобода. Як ти набиваш собі пельку, то й иншим не перешкождай. О!” [I:27].

Таке “набивання пельки” стосується як конкретних матеріальних речей (м'яса забитої казенної корови, чи казенних же яблук із саду, чи котлети з дитячого обіду), так і використання тих благ, які привласнюються номенклатурною псевдосметанкою. Розуміння героями результатів революції як права користуватися благами, що належали раніше іншим, сприйняття більшовицької влади як влади, що дозволяє грабувати, а причетності до її встановлення як індульгенції від усіх минулих і майбутніх гріхів, – одна із семантичних ліній новели. Збираючись вкрасти казенне м'ясо, Сидір демагогічно заявляє: “Яке-небудь стерво, та ще й лізе. А спитати б тебе: де ти було, як ми власть завойовували?” [I:27].

Хвильовий відчув небезпеку такої ситуації, чи не вперше відкрито заявивши про це у своїй новелі, незважаючи на те, що офіційною була, по суті, протилежна тенденція, данину якій віддавала значна частина “пролетарських” літераторів. Так, головний герой роману О. Копиленка “Визволення” (1929) Петро Гамалія відверто говорить, що він – “непохитний партієць” – має право на всі розкоші і навіть на “прекрасне жіноче тіло” (жінки з переможеного класу). І що показово – автор солідаризується зі своїм героєм, сумнівні сентенції якого прагне трактувати як паростки нової моралі. Для Хвильового ж такі заяви були неприйнятними ні в часи написання новели “Колонії, вілли...”, ні пізніше.

Саме тому письменник із такою злою іронією зображує тих, хто своїм фанатизмом і вузьколюбістю сприяє ідеологічному утвердженню подібного розуміння і подібних відносин. Одна з таких діячок, залюблена у Бебелеву “Жінку й соціалізм” і в Колонтай “соцвихователька” тьотя Бася, щиро вірить у те, що революція перебудувала людську свідомість. Але фанатична засліпленість ідеєю, нездатність адекватно реагувати на рух часу, відсутність психологічної гнучкості робить тьотю Басю жертвою власного догматизму. Його апофеозом у новелі є епізод на спектаклі, який поставили для мешканців колоній і вілл заїжджі з міста гастролери. І хоча тьотя Бася й кричала, що вона не поведе дітей “на цю буржуазну гниль”, її все-таки не послушали, а діти були в захваті від вистави. Але справжній удар чекав на тьотю Басю попереду, і його, іронізує автор, психіка “правильної” соцвиховательки винести вже не в змозі. Наприкінці вечора, під час виконання “Інтернаціоналу”, у скрипаля тріснула струна, і діти засміялися: “Раптом вискочила з лісу тьотя Бася, бліда, схвильована.

– Як ви смієте! Як ви смієте глузувати?

Стояла біля артистів і махала кулаками. Її заспокоїли, вона – на сцену і плакала. Діти дивились на неї, витріщивши оченята, деякі теж плакали.

Ще з тьотею Басею була істерика, і її повели в колонію: скрипник (що увірвалась струна) і балерина” [I:31–32].

Іронічно-комічна ситуація, в яку потрапляє тьотя Бася, не лише показник її неспроможності адекватно сприймати дійсність, але й свідчення небезпеки, яку несуть для ближніх такі виховательки. Адже вона, не даючи можливості виявитися нормальній дитячій реакції на загалом-то справді комічний випадок, заганняє в дитячу підсвідомість кліше ідеологізованої поведінки, що неминуче матиме свої, можливо, трагічні наслідки в майбутньому.

Письменник не виявляє жодних симпатій до своєї героїні, як, зрештою, і до інших персонажів, ставлячи своєрідну “оціночну” крапку в фіналі новели. Глибокої осені, у традиційному для Хвильового листопаді, під спів злодюжки-завгоспа Гіля “Ми смело в бой пайдьом” мешканці колонії повертаються до міста: “Коли їхали по шосе, із корзинки випала “Женщина і соціалізм” – пом'ята, некрасива книжка” [I:33]. Так у фіналі Хвильовий концентрує основні ідеологеми, пов'язані з революцією і її наслідками, як вони подані в новелі, підкреслюючи їхню “несправжність”, нежиттєвість, фальшивість. Вони стають такими в конкретних умовах дійсності початку 20-х років, коли з'ясувалося, що замислені як благородні, соціальні зрушення не відбиваються автоматично в людській свідомості. А якщо таке й трапляється, то воно далеко не завжди будить у людині кращі її сторони.

Що це так, підтверджують два згадуваних уже образи, Микити і Сидора. Вони репрезентують собою темну, жорстоку, нутрянну силу, пробуджену революцією. Є своя символіка в тому, що розбалакування Сидора про завойовування більшовицької “влади”, яка є “волею і слободою” для

набивання пельки, припадають на епізод забиття корови, а герой постає з ножем у руці. У цьому ж ключі сприймаються й розмови “знайомого тьоті Басі” про повстанську країну: “– Чудний українець – то він флегматик, не знає який, то він злодій з великого шляху... то він революціонер...” [I:28]. Уже сама послідовність переліку цих якостей і станів є глибоко симптоматичною: адже йдеться про етапи соціального визрівання нації, і межа між цими етапами виявляється хисткою і невизначеною.

Та все ж таки, попри наявні в новелі окремі елементи трагізму, без яких не обходиться жоден твір Хвильового, переважають у “Колоніях, віллах...” сатиричні, сміхові риси. Починаючи від самохарактеристик мешканок вілл і закінчуючи багатостраждальною книжкою “Женщина і соціалізм”, маємо в тексті чимало сатирично забарвлених епізодів і деталей. Автор висміює фальш, зарозумілість, фарисейство, фанатизм, крутість персонажів, зіштовхуючи різні характери й різні типи поведінки.

“Колонії, вілли...” – один із перших текстів Хвильового, художній простір якого певним чином виділений із загального топосу “Україна 20-х років” як обмежена “зона”. Остання живе за власними законами, але в ній, разом із тим, моделюються ті відносини, що характерні для життя цілої країни. Характерний і часовий об’єм, що його зображує письменник: від літа до глибокої осені. Саме цей проміжок часу найчастіше фігурує в текстах Хвильового. Йдеться, отже, про те, що в “Колоніях, віллах...” намічені деякі структурні інваріанти, важливі для розуміння подальших художніх пошуків митця. Хронотоп в аналізованій новелі, наприклад, обмежує переміщення героїв. Вони вільні у своїх рухах лише між огорожами “колоній” і “вілл”, а зовнішній світ, який проникає в цей простір (“знайомий” тьоті Басі, актори-заробітчани тощо), одразу ж приймає правила гри, встановлені для “зони”, уподібнюючись їй мешканцям. Важливо також відзначити, що тимчасових мешканців “колоній” і “вілл” не визнають своїми місцеві жителі (Сидір і Микита). Між ними зберігається відчуженість, часом прихована, а іноді й відверта ворожість. В ідеологічному коді новели це протиставлення відіграє символічну роль. Воно відображає протистояння між містом і селом, таке характерне для тодішньої системи суспільних відносин. Підкреслюється тут також елемент стихійності, анархічності, м’яко кажучи, специфічності сприйняття більшовизму селянською свідомістю.

Водночас у новелі “Колонії, вілли...” Хвильовий уникає “оголення прийому”, введення в систему дійових осіб автора як безпосереднього учасника подій. Модерністичні, необарокові “театральні” тенденції на рівні поезики представлені в новелі фрагментарністю, елементами комбінаторики (включенням у твір графічно виділеного тексту театральної афіші), зрештою, самого “спектаклю”, влаштованого, щоправда, не акторами, а фанатичною істеричкою Басею: її ридання з приводу зганьбеного порваною струною “Інтернаціоналу” відбуваються саме на сцені (sic!).

Із ще більшою виразністю сатиричні ноти лунають у новелі “Свиня”. За своєю ідеологічною суттю (показом типу новітньої хижачки, здатної на своєму шляху знищити все і всіх) новела є реакцією письменника на появу в умовах мирного життя 20-х років міщансько-корисливого менталітету. Він живиться за рахунок сприйняття революції в тому ж контексті, що і в попередній новелі (можливості “набивати пельку”).

Проте якщо в “Колоніях, віллах...” основним сатиричним засобом є гротеск, то “Свиня” репрезентує складнішу художню модель. Розповідь про Хаю і Карла Івановича, їхні стосунки й підготовку до поїздки до Ялти “на виноград” – це лише верхній фабульний шар новели. Вона спрямована не просто на висміювання “атветствених гіпопотамів” – червоних чинуш і їхніх міщансько-хижацьких подруг (хоча саме цей аспект і дозволяє говорити про сатиричність “Свині”), але й на розкриття психології цих людей, заглиблення в суперечливі мотиви їхньої поведінки. Тому “Свиня” – ще й психологічний твір, що багатьма аспектами торкається екзистенційних проблем вибору і рішення (наприклад, між коханням і вигодою, коханням і приниженням тощо), а його герої не лише соціальні, але й психологічні типи.

Основний мотив новели – з категорії “вічних” і має глибоке інтертекстуальне коріння. Розповідь про використання жінкою своєї сексуальної привабливості для досягнення певних життєвих цілей – один із найпоширеніших сюжетів світової літератури, від Біблійної оповіді про Юдифь і Олоферна, історії Аглаї і Арістотеля до численних текстів нової літератури, започаткованих безсмертною “Манон Леско” абата Прево.

Історія про Хаю і Карла Івановича того ж ряду. Хая експлуатує почуття до себе інших (Карла Івановича), прагнучи домогтися особистого комфорту, як його можна було розуміти на початку 20-х років у більшовицькій Україні: “совнаркомівська пайка”, поїздка до Ялти “на виноград”.

Загалом, не так-то вже й багато, але небезпека, яку ця жінка становить для оточуючих, між тим, суттєва. Хая несе в собі потужний заряд негативної енергії, який поширюється на всіх, хто хоч якось спілкується з нею. Вона знущається над закоханим у неї Карлом Івановичем, розбещує Зою, намагається знищити своїх суперників Яблучкіну і Петушкова. Це тип егоїстичної хижачки, яка в умовах “перебудови світу” здобула можливість пристосуватися до доволі абсурдного постреволюційного життя.

Дія новели відбувається у специфічному просторі “комуналки”. Хвильовий “занурює” читача в цей простір із перших рядків: “Будинок має чотири виходи, входи. Вихід вісім квартир, квартира чотири-п’ять кімнат, а кімнати (назад!) – дають ще квартири. У кімнатах, у квартирі, де Хая, не де Карло Іванович: нижче поверхом, – чотири квартири: Хая, сім’я товаришки Зої з Зоєю і два товариші: один товариш з товаришкою, тепер жінка (чи як там?): Райський і вона, Яблучкіна. Четвертий – Петушков” [I:236].

Попри позірну заплутаність із визначенням подієвої території, ситуація, загалом-то, зрозуміла й типова: герої (Хвильовий називає всіх шістьох основних дійових осіб) мешкають у великій комуналці. Кожен із них має окрему кімнату, які тепер іменуються квартирами. Усі події новели відбуваються тут, теж у свого роду “зоні”, де моделюються ситуації, характерні для “великого” життя. Але спочатку письменник прагне розставити психологічні акценти в характеристиці головних героїв. Хамсько-знущальна поведінка Хаї по відношенню до закоханого в неї тихого й сумирного, але “при посаді”, латиша Карла Івановича, якому вона наказує винести нічного “генерала”, одразу ж задає тон оповіді.

Психологічне навантаження цієї “квартирної” сцени дуже велике: стає зрозумілим презирливо-байдуже ставлення Хаї до Карла Івановича (через кілька рядків, коли говориться про те, що Карло Іванович повертається із порожнім “генералом”, воно ще раз підкреслюється: Хая “суворо” відправляє свого залицяльника додому в його квартиру-кімнату, наказуючи “сьогодні не приходити”). Тут же прояснюються психологічні риси Карла Івановича: його метушлива запопадливість (“шум”, “тупіт”, “влітає канарейкою”, “заметушився, спотикнувся, схопив”, “вискочив”), стражденна смиренність (“Христосик”, “во благообразії”). Цій же психологічній характеристиці сприяє й обігрування назви країни походження героя – Латвія, здійснене Хвильовим у типово модерністський спосіб: за фонетичною подібністю (кількома рядками перед цим письменник підготував читача до цього: “А от Латвія нібито ріка і тихенько струмкує, це тому, що Латвія нагадує латаття, а біля латаття вода якось завжди струмкує” [I:228]). Отже, психологічний аспект конфлікту, що розгортатиметься у тексті, намічається з усією очевидністю: поведінка закоханого Карла Івановича різко контрастує з поведінкою байдужої до нього Хаї.

Усі події, як уже зазначалося, відбуваються в комунальній квартирі. Навіть епізодичні персонажі новели, як от шофер Райського і прибиральниця Пріся, включені в її просторові координати. Пріся прибирає квартири, а шофер з’являється в квартирі, щоб розбудити Райського. Саме квартира-будинок є тим життєвим локусом, в якому існує Хая. Її виходи назовні або залишаються поза сюжетом твору (як поїздка до Ялти, початок якої є закінченням новели), або позначаються нейтрально-інформативним повідомленням без жодної деталізації, як у цьому випадку: “Іноді й Хая йде на службу” [I:239]. Натомість квартира стає для Хаї не лише місцем проживання, але й своєрідним центром вияву її енергії, спрямованої на інших. Так, Зоя і її сім’я опиняються в квартирі через те, що Хая навчила дівчину, як можна цього досягти, ставши чиеюсь “протеже”. “Конфектно-карамельного” Петушкова, який дратує Хаю тим, що “столується в совнаркомці”, вона грозиться вижити з квартири. Квартира – прекрасне місце для скандалів і демонстрації власного хамства, а дистанція від “Боже мій!” до “дулю під ніс” і “сучка!” у Хаї тут виявляється дуже короткою. Хамство і грубість Хаї в “квартирному топосі” безмежні. Не лишається жодного персонажа, якого б вона не обізвала дурнем, дурочкою, остолопом чи бездарою. Тут Хая почуває себе повною господинею: знущається над Карлом Івановичем, повчає Зою, плете інтриги проти Петушкова, фліртує з Райським...

Проте Хвильовий будує свій твір не лише на одному комізмі, а прагне психологізувати оповідь. Особливо це виявляється у взаєминах Хаї з Карлом Івановичем. Тому крізь туман дрібних і нікчемних конфліктів, що виникають між ними (то Хая незадоволена запахом борщу, який приніс Карло Іванович, то картає його за забудькуватість: не дізнався, на якій підставі “оболтус” Петушков столується в “совнаркомці”, прийшов спати до Хаї без своєї подушки тощо), проступає велика трагедія “любові” і “нелюбові”: “– Тільки нудно з ним. Ах, як нудно” [I:236], – скаржиться Хая Зої. У свою чергу, душевні муки, що їх переживає Карло Іванович, справжні й непідробні. Останній скандал напередодні від’їзду до Ялти стає кульмінацією його страждань, і Карло

Іванович нарешті вирішує розірвати стосунки з Хаєю. Але результат цієї рішучості цілком у душі “Манон Леско” – кур’єрський потяг на Крим, купе, запопадливе “шьо, детошка?” і відведений убік погляд Хаї.

Ця вічна психологічна колізія попри комічно-сатиричні деталі сприймається швидше як трагедія людини, аніж кепкування з недолугого підстаркуватого закоханого. У кожному разі, Карло Іванович при всій його комічності зображений із явною симпатією. Він, на відміну, скажімо, від Райського, є жертвою, об’єктом, а не суб’єктом зла. Вістря сатири Хвильового спрямоване проти тих, хто використовує інших як інструмент для досягнення власних егоїстичних цілей (Хая), проти лицемірства й пристосуванства “конфетно-карамельних” Петушкових, проти зарозумілості й пиhi “атветственних гіпо-по-потамів” Райських.

У новелі “Свиня”, як і в більшості інших текстів Хвильового, присутній автор-оповідач. Він, окрім “оголення прийому”, виконує й деякі інші важливі структурні функції. Зокрема, саме з ним пов’язаний не дуже чіткий, але важливий мотив “латання покрівлі”, який має прозоре алегоричне значення. Виявляється, замість фундаментальної перебудови суспільства в душі революційних ідей у країні йде “косметичний ремонт”, “латання покрівлі”, внаслідок чого і з’являються на авансцені Хаї, Райські, Петушкови та їм подібні. Мотив цей тричі повторений у новелі. Спочатку ніби як філософське узагальнення, а потім уже як конкретне твердження: “...чути: стук! стук! – латають покрівлю. Стихли бунти, громи, революція – латають покрівлю” [1:238]. Факти “латання дірок” і “підфарбовування старого” замість зведення очікуваної нової споруди стають причиною того скепсису й емоційного невдоволення, які домінують у позиції наратора. Це відчувається і в сатиричності загального пафосу твору, і в конкретних образах, і в авторських коментарях. Тому мотив наведення зовнішнього “глянцю” у той час, коли всередині суспільства розпочинаються процеси гниття, попри позірну епізодичність, виявляється дуже важливим для розуміння ідеологічного коду новели.

Є, щоправда, в тексті й ще один дисперсний мотив, який може бути розцінений як контроверсійний до щойнозгаданого. Він також має кілька інтерпретаційних напрямків. Це мотив руху і семафора як його маркера. Натякається нібито на майбутнє “курортне” пересування основних героїв, Хаї і Карла Івановича, Райського і Яблучкіної, відповідно до Криму і на Кавказ. Із подальшого стає зрозумілим, що обидві пари вирушають туди поїздами. Але водночас це й узагальнення руху вперед як такого. Саме він протистоїть трясовині й сірості міщанського існування, “осіннім будням”. Як семантична маніфестація такого інтерпретаційного варіанта “семафор” з’являється в багатьох текстах Хвильового (“Життя”, “Кімната ч. 2”, “Заулок”, “Лілюлі”). У “Свині” він набуває підтекстового характеру, стаючи алегорією можливого виходу із того зачарованого кола, в якому опинилося суспільство. Проте такий вихід, хоча й можливий десь у далекій перспективі, в самій новелі не акцентується, оскільки основна увага письменника сконцентрована на негативній, “антиперспективній” стороні буття.

Новела “Свиня” рясніє численними новітніми, модерністичними оповідними прийомами. Це засвідчило прагнення письменника творити форми, адекватні суті й ритму часу. Серед них переривчастий, “плутаний” синтаксис з пропусками окремих слів і цілих частин речення, що наближає оповідь до розмовної мови, фрагментарність, асоціативність текстового малюнку, вільне перетікання акційних частин у лірично-медитативні і навпаки, звукопис (імітація акценту), використання цифр на позначення дат. Останнє активно вживається Хвильовим у прикінцевих епізодах новели з метою протиставити візуальне сприйняття числа і його внутрішню семантико-конотативну суть.

Цифра зазвичай візуально сприймається як абстрактний знак, особливо, якщо біля неї не стоїть іменникове уточнення. Введення цифри в художній текст розбиває монотонність словесного викладу, змушує читача “спіткнутися”, почати відшукувати в зоровому знакові додаткові семантичні нюанси й сенси. На художню ефективність “зіштовхування” цифри і слова звернула увагу ще епоха бароко [58], а сам принцип підхопила модерністична поезія початку ХХ століття, назвемо тут хоча б “150 000 000” В. Маяковського. Хвильовий, у свою чергу, доволі успішно спробував екстраполювати цей прийом на українську прозу.

Таким чином, як і “Колонії, вілли...”, новела “Свиня” зосереджується на потворних фактах дійсності, що з’явилися уже в перші пореволюційні роки. Революція винесла на поверхню не лише фанатиків, одержимих фальшивою ідеєю, але й пристосуванців, моральних покручів, лицемірів. Подібні люди якраз і виявляються найбільш адаптованими до нових умов і органічно входять у саму владу. Синтез конкретно-соціального й онтологічного аспектів зображення буття і рівень

психологічного проникнення у проблеми дозволив Хвильовому створити оригінальну жанрову модифікацію, яку можна було б назвати “психологічною сатирою”.

Водночас немає сумнівів у тому, що за всім цим стоять і вічні екзистенційні проблеми вибору між добром і злом, роздуми над змістом і метою життя, його чесністю і нечесністю, справедливістю і несправедливістю, врешті, над тим, що становить людську духовність і моральність.

Сміхові інтенції Хвильового виливалися не лише в сатиру. Як відомо, однією з ознак модерністичної (і постмодерної) художньої парадигми є пародійність. Елементи пародійності тією чи тією мірою присутні майже в усіх творах Хвильового. Але є серед текстів першого тому “Творів” новела, яка становить собою суцільний пародійний комплекс. Це – “Чумаківська комуна”.

Чи не найбільш авторитетний дослідник пародії, Ю. Тинянов, підкреслював, що пародійний ефект дає переведення тексту із однієї художньої системи в іншу. Сама ж пародія може бути спрямована не лише на якийсь твір, але й на певний ряд творів, причому їх об’єднуючою ознакою може бути жанр, автор, навіть той чи той літературний напрям [63:289].

Щодо Хвильового, то тут правильним було б говорити як про спрямованість на літературний твір, так і на ідею. Будучи поставленою в неочікуваний контекст, остання перетворюється, по суті, на свою протилежність. Проте для сучасників Хвильового пародійний аспект багатьох його творів залишався здебільшого непоміченим. Причин тут, як здається, декілька. По-перше, іронічна пародійність у Хвильового була достатньо майстерно завуальована нібито цілком серйозним авторським прагненням створити образ сучасного радянського життя. По-друге, пародійне змішування стилів базувалося у письменника не стільки на зразках легко ідентифікованої попередньої літератури (хоча він із задоволенням використовував і їх – Гоголь, як побачимо далі, один із улюблених у цьому плані його авторів), скільки на матеріалі сучасної літературної практики. А вона, заангажована політичною владою, часто ставала неусвідомлюваною ні авторами, ні читачами самопародією. Заколисана потоком такої літератури, критика теж втрачала здатність відрізнити цілеспрямовану іронію Хвильового від “серйозних” потуг догодити режимові деяких інших авторів.

На перший погляд, новела, не надто занурюючись у суперечності епохи, подає соціально-побутові картинки тогочасної дійсності, яка позначена новизною людських відносин. Історія життя “Комуни імені Чумака” з його трудовими звершеннями, ідеологічною роботою серед темних і навіть ворожих мас, дисциплінованістю комунарів, теоретичними заняттями з марксизму і святою вірою в негайне настання всесвітнього комунізму інакше й не могла сприйматися більшістю тодішніх читачів. Ідея “всесвітнього гуртожитку” ледве що не в її “чистому” вигляді здавалася тут очевидною. Насправді ж саме цю, останню, ідею, як і її інтерпретацію в тодішній літературі, пародіює Хвильовий.

Розпочинається новела лірико-узагальнюючою картиною повітового міста, де розташовано комуна, а також атмосфери, яка панує в ньому. Місто, в якому “пахне Гоголем”, є уособленням міщанського духу, воно “... живе нутром: не вилазить з будинків, плодить діти, ходить до церкви, а ввечері п’є чай з блискучого самовара” [I:172]. Згодом до самовара додається ще й канарейка, і тепер картина повна: адже саме самовар і канарейка є апогеєм обивательського щастя. Уже ця прямолінійність викликає сумнів у щирості автора: названі символи міщанського добробуту надто стандартні, і навіть на той час уже були штампом. Хвильовий же, навпаки, завжди намагався уникати кліше, визнаючи його лише як елемент пародії. Тому протиставлення міщанства і революційності в новелі далеко не таке однозначне. Тим більше, що революційність у тексті Хвильового визначається, м’яко кажучи, дуже дивним, як для радянської літератури, “синонімом” – “арештантство, арештантський” (“...летять буйні, арештантські весни...” [I:172]).

А от гоголівські ремінісценції дійсно допомагають творити образ провінційного, сонного містечка, час у якому майже зупинився. Апеляція до Гоголя викликає в пам’яті повісті із збірки “Миргород”, насамперед “Повість про те, як посварилися Іван Іванович з Іваном Никифоровичем”: український матеріал, загальний настрій. Окрім того, в новелі є прямі гоголівські алюзії: це, зокрема, калюжа, яка блищить на сонці неподалік від комуни. Ремінісценції з Гоголя зустрічаємо й у характеристиках принаймні двох із семи мешканців комуни, Же і Мури (Бобчинський і Добчинський, називає їх Хвильовий). Звернення до комедійних персонажів із “Ревізора” одразу ж надає образам Же і Мури відповідного забарвлення. Тут, зрозуміло, йдеться не про пародіювання, а саме про алюзії і ремінісценції. Гоголівські образи, перенесені в сучасний на той момент контекст, виконували функцію “іронізації” тексту і, відповідно, апріорі знижували “комунівський” пафос новели Хвильового.

Нарешті, в “Чумаківській комуні” маємо ще один інтертекстуальний перегук, в якому переплелися гоголівські, а також деякі фольклорні мотиви. П'ятий розділ, який оповідач пише, звернімо увагу, “заплющивши очі”, починається так: “...Жила-була велика імперія...” [I:179]. Ідеться, ясна річ, про Російську імперію. У цій частині тексту неважко помітити образи й мотиви, запозичені з фіналу першого тому “Мертвих душ”: дороги, ліси, коні, верстові стовпи, звук дзвоника, коротше, всі деталі знаменитого гоголівського ліричного відступу про “Русь-трійку”. Тут уже гоголівська цитата сповнюється підтекстів. Хвильовий переводить піднесено-ліричну емоційність, захопленість Гоголя просторами Росії і її потенційною могутністю в іронічно-скептичне ставлення до особливостей “життя-буття” імперії. А це злодійство, яке треба розуміти, звичайно ж, широко (“раптом дзвоника стихають – це злодії”), повальне пияцтво (“за стовпами – шинки”, “станція, а за нею корчма”). Сприяє двозначності цього фрагменту і вставлена в текст цитата з нібито народного анекдоту про те, як селянин з квачем ходив до царя (у фольклорі в цьому випадку фігурує кваша). Це вказівка на існування національних проблем і на особливості національної політики в Російській імперії. Природно, що у Хвильового ці проблеми набувають україноцентристського характеру. Він наголошує на національній нерівноправності (“меншшартісне”, презирливо-зневажливе “хохол”) і з гіркотою висміює меншшартісний же український менталітет, що зводив шукання правди до чергових “ябед і доносів”, “обмазування квачем” своїх же сусідів і земляків.

Ще через кілька рядків між персонажами виникає розмова про столицю імперії, “Пітер”: “... Пітер – цитадель революції й форт його – Кронштадт” [I:180]. Цей явно газетний штамп переносить читача в нову, революційну історичну епоху. І нарешті, високопарна, але абсурдна за своєю суттю промова екзальтованого “безпартійного поета” Андрія про нову “соціалістичну федеративну радянську республіку”, про “гнізда братерських комун федерації” тощо. Це вже натяк на сучасний стан колишньої імперії. Таким чином, початок розділу обґрунтовує мотив трансформації соціальної природи старої Росії з імперії через революцію у “федерацію комун”. Принаймні, таку ілюзію перетворень вбачають герої “Чумаківської комуні”, не відчуваючи і не розуміючи справжнього змісту того, що вкладалося більшовицькою владою, зацікавленою у зовсім інших процесах, у поняття “радянська федерація”.

Що ж стосується Хвильового, то про його ставлення до таких речей яскраво свідчить пародійний характер цього епізоду. Адже свою “урочисто-натхненну” промову про скорі настання світової революції і газетні штампи про “славу комунам федерації” і “ганьбу нудьгуючим” юний комунар вигукує в телефонний апарат... без дроту [I:181–182]. Промова, як бачимо, спрямована в нікуди. Вона завершується ритуальним співом “Інтернаціоналу”, після чого всі негайно заспокоюються і переходять до чаю. Тут пародіюється пустослів'я й загальники, словесна тріскотня і жонглювання ідеологічними заклинаннями, зрештою, ілюзорність, фальш, що ними було насичене тодішнє життя. Разом із тим, ідеологічний “танок навколо вогнища” відбувається якось сам по собі, немов завчений ритуал. У кожному разі, фраза “а потім сідають пити чай” своєю буденністю і якоюсь “міщанською супокійністю” (пригадаймо початок новели, де обивателі містечка ввечері п'ють “чай з блискучого самовара”) свідчить про відповідне, аж ніяк не побожне, ставлення комунарів до цієї процедури. І ще одна важлива деталь: повітове місто, “де пахне Гоголем”, п'є чай після походу до церкви, комуна – після проповіді “нового євангелія”. Здається, паралель більш ніж показова.

У комуні, як уже зазначалося, мешкає семеро комунарів. Основним засобом їхньої характеристики автор обирає іронію. “Капітан комуні” – людина з дуже промовистим і символічним ім'ям та прізвиськом Іван Іванов, пітерський слюсар, який ідеально відповідає вже сформованій схемі “керуючої і направляючої сили” більшовицької революції: пролетар (слюсар), член партії, із Петрограда, росіянин. Іванов – саме втілення партійної принципності, правильної партійної лінії. Діяльність “капітана комуні”, відверто глузує оповідач, надзвичайно активна: то він за ломберним столом готується до розсилки по волостях власноруч складених інструкцій, то оголошує себе начальником чергової кампанії по прибиранню червоноармійських казарм, то носить із невизначеними “новими планами”. Щоправда, і він як ідеальне втілення зовнішнього і внутрішнього комуністичного канону не без гріха, також дуже типового: “капітан” напивається саме під час однієї з “кампаній”, спрямованої якраз проти... пияцтва.

Окрім Іванова, “партійною” в “Чумаківській комуні” є ще одна героїня, товаришка Валентина, “високолоба”, говорить про неї, “оголюючи прийом”, Хвильовий: “...(чудовий високий лоб... люблю високолобих. М.Х.)” [I:174]. Ця сама “товаришка Валентина” вперше з'являється в епізоді, де фактична служниця в комуні (ще один показовий штрих!) Варвара



розповідає про яму, в якій колись знаходили таємно народжених черницями й викинутих немовлят. Високолоба Валентина – також дуже ділова особа, вона, як з'ясується, є “завжінвідділом повпарткому” і рідко буває вдома, гасаючи на коростявих клячах по волосній периферії: “...агітувати, організувати, інспектувати, інструктувати й ще “вати” й “вати” [I:180].

Така перевантаженість “завжінвідділом повпарткому”, знову іронізує оповідач, призводить до непередбачуваних наслідків: Валентина завагітніла якраз напередодні призначення на відповідальну роботу в центр. І тут Хвильовий на деякий час змінює тональність оповіді, переводячи її в дещо іншу, не зовсім пародійну площину. Повідомлення про те, що “завжінвідділом” вирішила робити операцію, виконує цю функцію.

Тепер стає зрозумілим початковий епізод із розповіддю Варвари, а між обома ситуаціями (вагітністю черниці і “високолобої Валентини”) проводиться паралель: під сумнів ставиться “святість” не лише перших, але й другої. Проте між діями Валентини і черниць є принципова відмінність: рішення “завжінвідділом повпарткому” обумовлюється не почуттям гріха чи страхом моральних страждань, а прагматичними кар’єристичними інтересами. Отже, за нових умов мораль ніби виноситься за дужки, а жіноча природа стає жертвою утилітаризму й “інтересів суспільства”. Це – ніби мимохідь кинуте, а насправді дуже серйозне звинувачення новому світові.

Але іронія і надалі залишається стильовою домінантою новели, і решта героїв “Чумаківської комуні” постають крізь її призму. Вони – люди безпартійні, хоча й перейняті справою перебудови життя. Таким є юний поет Андрій (Андре), екзальтовано-захоплений і відірваний від життя, яке йому замінюють поетичні вправи й близький до божевілля творчий екстаз. Апофеозом вияву його збудженої уяви є вже згадувана промова по неіснуючому телефону. Поет не втихомирюється до самого кінця новели, і навіть у заключній сцені, коли після абортів відвозять до міста “на підвищення” Валентину, поводить себе, м’яко кажучи, не зовсім адекватно, вигукуючи посеред степу здравиці на честь світової революції [I:190].

В іронічно-пародійному світлі подається й інший позапартійний член Чумаківської комуні, “спец з Упродкому”, завжди виголений і свіжий, “мов хлоп’яча ковзалка”, Йосип Гордієнко. Він – “педантична пунктуальність”, а його записна книжка – кладезь усіляких відомостей, починаючи від того, скільки разів за п’ять років він голився, до точного бібліографічного джерела слів “гонителі земства й анібали лібералізму”. Через таке “багатство знань” безпартійний Гордієнко виконує в комуні роль “марксистського теоретика” (чергова красномовна деталь у сюрреалістичному портреті “чумаківців”).

Комунівський паноптикум доповнюють Же і Мура, дві дами (Бобчинський і Добчинський) досить непевної поведінки. Одна з них, Же, циганочка, Іванова називає не інакше як “мій симпатюничок” і щоразу запізнюється на комунівські повірки. Друга, Мура, полюбляє французькі слова, ще більш сексуально заклопотана й постійно чіпляється до поета Андрія. Оповідач так її характеризує: “Мура каже (промова в ніс):

– Ан-дре.

Це так поважно, ніби в салоні графині Х. Але – це не так: тільки погляд маман, а взагалі – йолки зелені. І все” [I:176]. Комічно-пародійний ефект тут виникає на перетині ледве що не толстовських інтертекстуальних інтонацій (салон Анни Павлівни Шерер) і вульгарно-розмовної лексики. “Чуже слово” тут відкриває перед читачем специфічні конотативні й інтерпретаційні можливості для припущень щодо соціального статусу дами з промовистим ім’ям “Мура”.

Нарешті, останнім членом комуні є не тільки безпартійна, але й неосвічена Варвара, яка варить комунарам борщі і своє місце в сучасному суспільстві визначає так: “– Ну, от: була у панів – робила. Тепер у комуні – і знову роби” [I:176]. На відміну від “високочолої” Валентини чи Гордієнка, які з’являються у тексті епізодично, Варвара фігурує майже в кожному акційному розділі. Вона є своєрідним “сферичним дзеркалом” подій, що відбуваються в новелі, як луна, підсилюючи деякі обертони. Варвара нібито й не змінює того, про що говорять або що чинять герої, але по-своєму переставляє акценти, і все тоді набуває нового освітлення, починає грати несподіваними гранями. Варвара з її наївно-тверезими думками – щось на кшталт “голосу істини”, який повертає ілюзорний світ телефонних апаратів без дротів і безкінечних кампаній до реального життя, далеко не такого спрощено однолінійного, як це декому видається. Своєю “простотою” вона підкреслює пародійність інших дійових осіб “Чумаківської комуні”.

Попри таку мозаїку персонажів, кожен з яких наділений власними рисами, у новелі складається доволі цілісний образ комуні як такої. Це дуже специфічна форма співіснування різних людей зі своїми правилами і законами, чудернацькими й абсурдними. Помітне авторське глузування в описі “комунарських буднів”. “Комуна живе так: о 4 годині вдень, як курчата під

квочку, в будинок, до себе” [I:180]. У комуні існують чорна і червона дошки, де записуються, відповідно, догани за провини і подяки за “добрі справи”; комунари також працюють на городі, що одвели комуні “за Зубівською левадою”, і після роботи додому повертаються не абияк, а виключно, вишикувавшись у два ряди (це за їхньої кількості!), з піснями і під команди Іванова: “– Ать! Тва! Ать! Тва!” [I:184]. І, нарешті, апофеоз абсурду: “Один раз на місяць підводяться підсумки роботи. Виникають жваві дискусії. Теоретичні висновки робить безпартійний Гордієнко, спец за Марксом, а практичні діагнози ставить Іванов. Хвороби партії – коники вечорів. У комуні розв’язують питання, а потім у повіті проводять кампанії” [I:186]. Особливо показові тут останні рядки. Партійним теоретиком виступає безпартійний начотчик, з особливим захватом обговорюються дискусійні проблеми (“хвороби партії”) і ухвалюються рішення (?) – “розв’язують питання”, пише Хвильовий. Досить пригадати “контингент” комунарів – Же і Муру, наприклад, щоб зрозуміти дикість цієї ситуації. Але найжахливіше, що відповідно до цих “рішень” потім “проводять кампанії” в повіті.

Образ комуни, таким чином, “розростається” в масштабах, а сама вона перетворюється на таке собі місцеве “політбюро”, яке вирішує, що і як робити іншим, визначає, хто правий і хто винний, встановлює теоретичні істини. Тому Чумаківська комуна – це, фактично, модель керівної верхівки постреволуційного українського суспільства “харківського” періоду, її пародійний зліпок. Звідси сумно-констатуюча, як впливає з контексту новели, остання її фраза: “Ця комуна й зараз існує – вона на Слобожанщині” [I:191].

Є в “Чумаківській комуні” ще одна пародійно-інтертекстуальна деталь, пов’язана із деякими архетипічними мотивами. Вони також іронічно переосмислені, але від того не менш показові. Йдеться про народну казку “Рукавичка”. Як її персонажі (їх, до речі, теж семеро – число само по собі “магічне”) зібрані в тісному просторі рукавички-всесвіту, так і комунари живуть в обмеженому локусі комуни, який поступово зменшується до двох кімнат. Читачеві невідомо, яким чином приходив до комуни кожен із її членів. Але всі вони настільки різні, що поява їхня там, дає зрозуміти в підтексті Хвильовий, не могла бути одночасною. Казка, як відомо, закінчується руйнуванням рукавички, цієї моделі “різноспрямованого” суспільства. Аналогія напрошується сама собою, через що перспективи “чумаківців” дуже сумнівні.

Завершуючи розмову про “Чумаківську комуна”, варто зауважити, що Хвильовий не був самотнім у своїх сумнівах щодо “колективізаційних” устремлінь нової епохи. Так, за всієї відмінності в концептуальних підходах до описуваного явища, п’еса М. Куліша “Комуна в степах” (1925, другий варіант – 1930) зовсім не випадково мала деякі спільні мотиви й образи з новелою Хвильового, з промовама в уявні телефонні апарати без дротів включно, а оцінка комуни, нехай і з погляду колишнього власника хутора, подана цілком об’єктивно: “...млин стоїть, хати не мазані, бур’яни кругом...” [34:97]. Проте драматург усе-таки робить спробу виправдати саму ідею комуни, в той час як Хвильовий-скептик фактично заперечує її.

Пародійна модель універсуму дозволила Хвильовому висловити своє ставлення до того світу, в якому відбулася фундаментальна трансформація цінностей і канонів. Іронія, наявна ледве не в кожному рядку новели, не залишає сумнівів у спрямованості такого ставлення. Своєрідна гра з читачем, якою, властиво, і є пародія, виявилася художньо адекватним засобом його реалізації.

### **“Дорога й ластівка” як текст-пересторога**

Текст під назвою “Дорога й ластівка” посідає особливе місце в першому томі “Творів”. Він передостанній, за ним ідуть лише “Арабески” – підсумок і одночасно програма митця на майбутнє. Свого часу в “Синіх етюдах” були надруковані два окремі твори: “Дорога” і “Ластівка”. Там вони теж завершували збірку. Тепер же Хвильовий об’єднав їх у цьому, головному для себе виданні, в один твір, позначивши, проте, як окремі частини. Таке об’єднання виглядає цілком логічним. Обидва тексти не лише близькі за стилем, образною структурою та іншими формальними ознаками. Вони становлять собою певну мотивну й ідеологічну єдність, характеризуються концептуальною гомогенністю у самих принципах моделювання художнього світу.

Генетично “Дорога й ластівка” пов’язана з жанром ліро-філософської мініатюри, таким популярним на початку ХХ століття в європейській літературі. Часто і цілком справедливо цю жанрову модифікацію називали “поезія в прозі”. Дослідники відзначали особливу поширеність “поезії в прозі” саме в цей час, хоча і вбачали її витоки ще в біблійних псалмах, апокаліптичних видіннях [19:218]. Розвиток цієї жанрової форми у Франції (Ш. Бодлер), а також у Росії

(І. Тургенєв, В. Гаршин, В. Короленко, І. Бунін), як і в Польщі (Ю. Тувім, Ч. Мілош) та Німеччині (Г. Бенн, Г. Тракль) закономірно зумовив її появу і в Україні. Окрім усього іншого, звернення до “поезії в прозі” вважалося свідченням модерності письменника. Леся Українка, В. Стефаник, М. Черемшина, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, Б. Грінченко – кожен з них залишив зразки цього жанру. А, наприклад, Г. Хоткевич і М. Яцків на початку ХХ століття “поезіями в прозі” навіть дебютували (саме так і називалася книжка Г. Хоткевича, яка вийшла 1902 року). Жанр “поезії в прозі” науковці не без підстав пов’язують із символізмом [18:81]. Інша річ, що дехто вважає (С. Павличко), що далеко не завжди такі твори були свідченням справді модерністичного дискурсу в українській літературі. Але навіть вони змушені визнати, що “... саме поезії в прозі належить заслуга зламу традиційного українського нарративу. Хоткевич і Яцків продемонстрували тип прози, в якій важливою була не традиційна оповідь, а почуття, враження, асоціації. Ця деструктивна роль виявилася плідною в чисто модерністичному сенсі, закладаючи фундамент для стильових і нарративних змін, які відбулися в українській прозі у 20-ті роки” [50:127].

Хоча окремі поезії в прозі зустрічаються впродовж усього ХХ століття, на початок 20-х років, коли з’явилися твори Хвильового, жанр вже пережив пік своєї популярності. Засвідчив це власною творчістю і сам письменник, бо в такій явній формі більше до нього не звертався. Здається, що в даному конкретному випадку поезія в прозі привабила Хвильового не стільки перспективою самореалізуватися як лірикові чи органічністю й суголосністю форм образного вираження жанру його талантові (лаконізм, ритмічна повторюваність різних одиниць тексту, мотивів, фрагментарність, акустична зорієнтованість тощо), хоча все це є в “Дорозі й ластівці”, скільки іншими можливостями. Жанр ліро-філософської мініатюри як жоден інший виявився придатним для максимально узагальнених розмірковувань над вічними проблемами людського духу, а його генетична параболічність гарантувала вихід далеко за межі локальної сюжетної ситуації. Такого роду тексти від початку приречені стати семантичними пуантами. Саме цим пояснюється не лише вибір жанру Хвильовим, але й композиційна роль цього тексту взагалі – як у “Синіх етюдах”, так і в першому томі “Творів”.

Отже, “Дорога й ластівка” – чи не найбільш метафоричний твір з усіх, написаних Хвильовим. Він наскрізь пройнятий багатозначністю й тісно пов’язаний із символістською поетикою й образністю. У центрі уваги письменника проблеми онтологічні, буттєві: змісту і мети життя, особистої і творчої свободи, екзистенційного вибору, врешті (і це, мабуть, найсуттєвіше), життя і смерті. Якщо поглянути на текст ретроспективно, не можна не помітити тут релевантного мотиву, властивого усій творчості Хвильового – мотиву передчуття власної смерті, власної загибелі.

Загалом же, обидві частини є художньою трансформацією думки про складність вибору власної позиції в житті, про смертельну небезпеку, яка очікує людину на цьому шляху, про трагічність долі митця в умовах несвободи.

Звернувшись до першої частини новели, відзначимо, що дорога як символ життєвого шляху, людської долі часто вживаний образ у світовій літературі. Архетипічні його основи – загальноновизнаний факт. Важко знайти більш-менш відомого письменника, який би не звертався до цього образу. Сам Хвильовий у своїх новелах перетворив його на інваріант. Так, у “Синьому листопаді”, “Я (Романтиці)”, “Пуделі”, “На глухім шляху” та ін. маємо “шлях”, “дорогу” саме в цьому значенні. Та якраз у першій частині “Дороги й ластівки” концепт дороги постає у сконцентрованому вигляді не лише як провідний мотив (що підкреслюється назвою), але й як структуроутворююча вісь тексту. Дорога – стрижень, навколо якого відбувається “нанизування” сенсів, від психологічних до сакральних, семантичне “мерехтіння”, переходи з однієї значеннєвої площини в іншу.

Невеличкий, менш ніж на п’ятдесят рядків текст надзвичайно місткий за змістом. Його початок на перший погляд зображально-констатаційний. Перед читачем відкривається ніби задник сцени з намальованими декораціями: “У перспективі – дорога.

Праворуч, ліворуч – акварелі. Далеко – ліс. Дорога до лісу, а може, вбік” [I:302]. Водночас, хоча це стає зрозумілим лише пізніше, описаний пейзаж – вид із вікна (“Біля вікна пролетіли голуби, фуркнули і зникли за величезним будинком” [I:303]). Незаперечна структурна близькість між обома принципами просторової побудови твору: в обох випадках (“театральна сцена” і “вид з вікна”) маємо справу з “рамкою”, що відмежовує зображений світ від чогось більшого, чого не видно за кулісами сцени чи рамою вікна [39:3].

Отже, сценічність зображення, “декораційність” одразу ж привносять у текст елемент умовності, гри. Пейзаж постає як уявлюваний оповідачем, породження його фантазії. Але така просторова модель аж ніяк не є свідченням її семантичної обмеженості. Модерністична “гра уяви”,

налаштованість на відверто “творений світ” у свою чергу зумовлює високий ступінь “літературності” цієї частини новели, її інтертекстуальність. Немає сумнівів у тому, що мотив дороги як інтелектуальної, творчої еволюції митця, як маніфестація його пошуків адекватної власній духовній сутності взаємодії із зовнішнім світом становив семантичну основу, наприклад, “Intermezzo” М. Коцюбинського чи, особливо, “Дороги” і “Мого слова” В. Стефаніка. Ідеологічний код твору Хвильового майже одразу набуває максимальної значеннєвої розширеності, з’являється мотив зникнення, смерті, тісно пов’язаний, у свою чергу, з мотивом пам’яті. Цей останній постає спочатку як феномен естетичний, а згодом, через асоціації, набуває ознак етичних, переходячи в екзистенційну категорію смерті особистості: “Мабуть, скоро зажовтіє листя, і в небо засумує старий дуб. Старий дуб був колись біля нашої хати, в дитинстві. <...>

...Колись була береза, зірвав листок і положив у книгу; книзі, здається, більш як сто літ, пожовкли навіть рядки. А в цій книзі лист із берези, пожовклий. (Може, берези вже й нема... А де згадка про автора столітньої книги з пожовклими рядками?)” [1:302].

Протиставлення “збереженої” пам’яті і пам’яті “зниклої” як “пам’яті речі” і “пам’яті людини” однозначно вирішується на користь першої. Цікаво, що “засушений листок” як матеріальний символ минулого на противагу ефемерності духовних інтенцій людини – теж свого роду інваріант, який зустрічається в літературі постійно. Але саме в період “межі століть” він набуває особливої популярності (поети “Української хати”, молодомузівці, той же В. Стефанік в українській літературі, В. Брюсов та інші в російській). Емоційно щемна нотка, яка відчувається у цьому протиставленні, підсилює ефект песимістичного усвідомлення минулості людського існування. Водночас антитеза “книга – автор” (збережене – забуте) це натяк на вічність, (або принаймні довготривалість) мистецтва, що продовжує жити вже поза конкретною особистістю. Два часові плани, в яких розгортається оповідь, минуле й сучасне, забезпечують функціонування мотиву пам’яті як одного із основних у цій частині новели.

Подібну роль відіграє й асоціативний перехід до біблійного мотиву, маркери якого потоп і голуби на перший погляд, несподівано з’являються у тексті. Інтертекстуальна апеляція до епізоду з Біблії (після всесвітнього потопу врятований Богом Ной у пошуках землі випустив зі свого ковчега голубку, яка після другої спроби повернулася з оливковою гілочкою в дзьобі) дає змогу авторові перейти від минулого до сучасного, не полишаючи, водночас, семантичне поле пам’яті. Пошук земної тверді, основи життя, перетворюється, таким чином, на пошук дороги – життєвого шляху, а сучасність постає у цілком реальних своїх проявах.

“Величезний будинок” і, особливо, “площа Володарського”, які виникають у тексті, – знаки нової, постреволуційної епохи, символи міста, куди привела “я”-оповідача доля, вирвавши із звичного простору сільського дитинства. Ця сучасна радянська епоха небезпечна й невизначена, вона вимагає жертв аж до загибелі індивідуума. Муки вибору власної позиції досягають свого апогею, стан амбівалентності проймає героя. “Обніжок” (слово, що означає незорану межу між двома частинами поля), на який падає оповідач, – символічне втілення такої роздвоєності. Та зрештою рішення прийняте, і ліричний герой ніби позбавляється своїх сумнівів: “Город шумів, кричали мотори, летіли будинки.

Мій далекий сон (лебедине крило) розтанув над містом.

...Я надів кашкета й вийшов на вулицю” [1:304].

Таким чином, вибір здійснено: дорога творчості, дорога з села до міста з фантома-видіння, що постав був перед внутрішнім зором (сон!), перетворюється на конкретну постреволуційну міську вулицю, сповнену руху й шумів. Інша річ, що вибір цей є, по суті, вибором неминучої смерті. Прикметно, що пейзаж міста подається як антагоністичний порівняно до спокійної, якоїсь філософічно-елегічної картини “дороги пам’яті дитинства”. На зміну гармонійності й цілісності приходять нервова динамічність, апокаліптична дисгармонія звуків і образів. Таке апокаліптичне бачення міста характерне передовсім для експресіонізму, де воно сприймалося швидше як носій смерті і руйнування, ніж цивілізації. Це зближує текст Хвильового з іншим твором В. Стефаніка, новелою “Стратився”, герой якої, батько трагічно загиблого жовніра, опиняється в місті, що забрало, поглинуло його дитину: “На вулиці лишився сам. Мури, мури, а між мурами – дороги, а дорогами – тисячі світил, в один шнур понасильовані. Світло у п’яті потопало, дрожало. Ось-ось впаде і чорне пекло зробиться” [59:52]. Зрештою, хаос і “чорне пекло” міста поглинає й оповідача із першої частини “Дороги й ластівки”. Хвильовий залишається вірним своїй амбівалентній позиції, коли майже одночасно освідчується в коханні місту (у своїх поетичних творах і пізніше в “Арабесках”) і, разом із тим, бачить його негативну, руйнівну для людської особистості потенцію (“Заулок”, “Силуети” та ін.).

Вище вже згадувалося про “рамочний” характер цього тексту Хвильового. Але з другого боку, “погляд з вікна” виявляється максимально широким, панорамним. Вікно, розташоване високо над землею, забезпечує оповідачеві максимальний огляд. Воно робить доступним далекий обрій, відкриває “великі гони”, за які веде героя дорога. Це є погляд “за межу”, дарований лише художнику-деміургу. Інша річ, що такий погляд виявляється ілюзією, сном. У свою чергу, дорога як своєрідний лінійний простір, як спрямованість із минулого в майбутнє стає основою для інтелектуальної динаміки. Саме ж семантичне значення слова “дорога” постійно змінюється, постаючи то як шлях у просторі, то як історична пам’ять, то як життєва доля людини. Динаміка в новелі є одним із її інваріантів: переміщення точки зору, візуальні картини руху, зміни в пейзажі, еволюція настрою і думки становлять основу розгортання тексту. Він і закінчується рухом: герой “виходить” на вулицю.

Друга частина “Дороги й ластівки” має значно чіткішу фабульну основу, але сповнена такої ж глибинної символіки. Вона пов’язана із тим же мотивом смерті, творчої і фізичної, в умовах несвободи. Розповідь про ластівку, що розбилася у тісній кімнаті, безуспішно шукаючи виходу, одразу ж сприймається як полісемантична. Цікаво, що слово “ластівка” з’являється лише в останньому реченні твору, до того вживався виключно займенник: “вона”, “її”. Це надає текстові певної загадковості, а багатозначність займенника “вона” зумовлює додаткові конотації, дозволяє оповідачеві максимально розширити семантичну наповненість образу. Він стає філософсько-узагальненим, метафізичним за своєю суттю символом людського духу, універсальною категорією духовного буття. “Розшифровка” ж образу, подана після трагічно-шокуючого, підкреслено песимістичного дієгезисного фіналу (“...Потім узяв її за крильця, зневажливо подивився на крильця й кинув її в помийну яму, де рились бродячі міські пси” [1:306]), дає можливість письменникові дещо конкретизувати ідеологічну семантику свого твору, навіть до певної міри локалізувати його хронотоп.

Поетико-міфологічний сенс образу ластівки, такого популярного в літературі (поезії) в цілому й у творчості символістів початку ХХ століття зокрема, – “душа”, “поезія”, “муза”, “життя”, “натхнення”. Текст, таким чином, переводить читача в особливу систему символічних образних координат. Водночас тут поряд із ластівкою фігурує, хоча й не так виразно, як у першій частині, “я”, який двічі з’являється у тексті. Така суб’єктивізація актуалізує ще один символічний складник образу: відповідно до міфопоетичної традиції ластівка, що влетіла в кімнату, є віщункою смерті, посередником між життям і смертю людини. Саме цей, останній, семантичний аспект образу ластівки виступає єднаючою ланкою між обома частинами твору. Отже, символічне наповнення тексту полягає в розгортанні провідного образу як такого, що втілює ідею принципової неможливості самореалізації творчої особистості в нехай і комфортних (“спокійно, сухо, тепло”, “оксамитові килими”), але ізольованих від реального життя обставинах. Безпосереднім наслідком такої ситуації стає смерть.

Виятково важливого значення в цій частині “Дороги й ластівки” набуває мотив польоту, він семантично розширюється, стаючи типовим для символізму мотивом “польоту і падіння”. Політ як стан між піднесенням і падінням, як мета й найвищий сенс існування митця найповніше реалізувався в образі Ікара, який став міфологічним прототипом поета [66:132]. Тому ластівка Хвильового не лише символ трагічної смерті від духовної безвиході, але й фаталістичний у своїй основі знак приреченості художника, його наперед визначеної долі.

Разом із тим, універсальна модель метафізичного буття у Хвильового закономірно пов’язувалася з тією ситуацією, що складалася в реальному соціальному житті постреволюційної України. Ластівка-натхнення, ластівка-творчість, піднята бурею-революцією (“прийшла літня пахуча громовиця”) шукає світла-майбутнього, але опиняється в кімнаті без вікон зі штучним електричним освітленням і оксамитовими стінами. Так і не дочекавшись світанку, гине вона в цій кімнаті-в’язниці, немов уособлення краху тих надій, що поклалися на революцію-громовицю. Проте фінальна частина новели, незважаючи на шокуючі рядки про кинуту в помийну яму ластівку, контroversійна. Ранок, який нарешті настає, пахне сонцем і життям, він дає змогу ліричному героєві високо підняти голову. Тому існує можливість трактувати ідеологічну суть новели і як звільнення оповідача від сумнівів і вагань, як надію на наближення нових, “сонячних” часів. Такий, умовно кажучи, “оптимістичний” фінал дозволяє провести паралель з останніми рядками першої частини “Дороги й ластівки”, де оповідач, позбавившись сумнівів вибору, змахнувши їх “як сон”, виходить на вулицю. Подібне прочитання ідеологічного коду тексту лежить, загалом-то, на поверхні, хоча за суттю своєю цей твір значно глибинніший і далеко виходить за межі конкретних ситуацій початку 20-х років.

Хвильовий не був би Хвильовим, якби не залишив для читача численних інтерпретаційних лакун, від неоміфологічних до соціологічних. Упадає в око протиставлення просторів кімнати і зовнішнього світу. Ластівка, що шукає “світла”, потрапляє до чарівної кімнати, де “чудове блискуче світло і тихо, без дощу”, де “спокійно, сухо, тепло”, де “розписна стеля”, фарфорові чаші, роялі, срібні жирандолі, а стіни й підлога вкриті “оксамитовими турецькими килимами”. Але світло, яке приваблює ластівку до кімнати, – штучне, електричне, і саме це “надто тривожить” її. І ще одна, можливо, найважливіша деталь: у чарівній кімнаті немає вікна: перед нами кімната-камера, кімната-тюрма.

Натомість зовнішній світ, від якого втекла ластівка, це світ бурі, грозовиці, світ, де “носяться вітер”, “скиглять дерева”, “тривожно кричать гудки”. Це дискомфортний, але вільний, незамкнений простір великого життя. Він, на відміну від кімнати, має здатність змінюватися, еволюціонувати: за темною нічною грозою настає сонячний ранок. Але дочекатися цих змін дано не кожному. Символічна “смерть перед світанком” традиційно використовується в літературі як засіб емоційного загострення фабули, психологізації персонажів, включно з оповідачем чи ліричним героєм (“Цвіт яблуні” М. Коцюбинського, “Синій листопад” самого Хвильового, численні твори російських символістів та багато ін.). У другій частині “Дороги й ластівки” цей літературний інваріант набуває особливо яскравого звучання.

У символістів найчастіше це був натяк на марність надій і сподівань, трагічну екзистенційну самотність ліричного героя, неможливість досягти ідеалу в приреченому на зникнення світі. У “Синьому листопаді” самого Хвильового, де також маємо подібний мотив, на перше місце виходить ілюзорність мети, що існує в розпаленій ідеологічним фанатизмом свідомості людини, і “смерть перед світанком” найкращий вихід для неї. У новелі “Дорога й ластівка” впадає в око увагу інший аспект, який варто пов’язати із “Цвітом яблуні” М. Коцюбинського. “Смерть перед світанком” як контрастний пуант, що відділяє темряву і морок небуття від ясного й сонячного життя, звичайно ж, залишається важливим семантичним ядром обох названих текстів. Але суттєвим видається тут не стільки це, скільки “психофізіологічний чинник”, який у М. Коцюбинського виражений відкрито й однозначно, а у Хвильового існує в латентній, не одразу помітній для реципієнта формі. В обох випадках йдеться про оповідача, про “я”, який спостерігає смерть. У “Цвіті яблуні” це смерть власної дитини митця. Для нього те, що сталося, є не лише жахливим емоційним стресом, але й матеріалом для майбутнього твору, бо свідомість художника не здатна ні на секунду припинити свою творчу роботу. У “Дорозі й ластівці” “я” опиняється у ще катастрофічнішій ситуації: він спостерігає борсання і смерть... своєї душі-творчості, зрештою, свою власну смерть. Оповідач не лише фіксує (дуже відсторонено, треба сказати) агонію ластівки, він здійснює творче (а чи тільки творче?) самогубство, викидаючи на смітник власне прагнення до свободи.

Важливо відзначити, що героєм обох частин “Дороги й ластівки” є “я” у його стосунках із творчістю і життям. Саме це дозволило Хвильовому об’єднати нещодавно окремі твори в один текст. Але якщо в частині “Дорога” “я” завдяки мотиву пам’яті постійно присутній не лише як суб’єкт оповіді, але й як її об’єкт, то в “Ластівці” він безпосередньо з’являється тільки двічі: в уже згадуваній фінальній сцені і, що не менш суттєво, всередині тексту, різко змінюючи парадигму читацького сприйняття. Адже після першого опису “оксамитової кімнати” йде фраза: “Певно, кімната була незвичайна – то була кімната в моїй уяві” [1:305]. Як і в першій частині, письменник зміщує реальність і фантазію, заплутуючи реципієнта. Це “кімната без вікон”, яка символізує тіло людини, її земну (чи, правильніше, “приземлену”) сутність. Вона – справжня в’язниця для ластівки-душі, що б’ється в марних спробах вирватися із цієї тюрми матеріального, меркантильного світу, прагнучи до сонця і не задовольняючись ілюзорною його імітацією (електрикою). Маємо тут чітку вказівку на екзистенційні проблеми, що переживаються оповідачем. Йдеться про кризу творчої особистості, яка увійшла у вічну суперечність із навколишньою дійсністю й намагається подолати її. Звідси впливає ще один інтерпретаційний варіант: це оповідачеві нібито вдається, і “сонячний ранок”, що освітлює не штучним, а природним світлом усе довкола, є свідченням такого подолання. Але яка ціна цієї перемоги над самим собою? Адже схід сонця настає після втрати митцем власної творчої душі і натхнення, а значить – власної особистості. “Художник, який занапастив свою безсмертну душу” – таким є ще один семантичний висновок цього твору.

Незважаючи на певну автономність обох частин, “Дорога й ластівка” є в повному розумінні цього слова єдиним, цільним текстом. Такої єдності йому надає суб’єкт оповіді і одночасно реальний її об’єкт, “я”. І перша, і друга частини – два епізоди однієї й тієї ж історії про вибір

художником власної позиції в розбурханому, нестабільному і, як виявляється, антигуманному світі. Це історія про вічні муки роздвоєння між внутрішньою свободою і суспільними (добровільними чи примусовими) обмеженнями, про непрощений гріх зради свободи духу і про смерть як неминучий результат такої амбівалентності. Водночас, текст об'єднують і деякі інші чинники. Одним із них є мотив вікна, присутній в обох частинах. У першій із них оповідач споглядає дорогу-пам'ять крізь вікно, у другій ластівка шукає вікно, щоб вирватися з тюрми-кімнати.

Відомо, що міфопоетична семантика вікна подвійна, як подвійна його природна функція [60:168]. Вікно поєднує внутрішній і зовнішній світи, дає можливість “побачити сонце” і, разом із тим, крізь вікно може увійти смерть. У поезії, яка часто звертається до міфопоетичних асоціацій образу вікна, зустрічаються різні його варіації. У романтиків і, особливо, символістів і модерністів початку ХХ століття образ вікна, за влучним спостереженням В. Топорова, “не лише зберігає основні риси, які прослідковуються на матеріалі архаїчних за типом джерел (міф, ритуал, ритуалізована поведінка, фольклор), але й значно поглиблює свою символічну структуру і пропонує нові варіанти його використання” [60:180]. Вікно – це “око дому” і одночасно “погляд у дім” (знак небезпеки), символ світла, ясності вищого знання, мудрості, прориву в невідоме, поетичного натхнення, смерті. Це також можливість проникнути в несвідоме, в таємниці метафізичного світу. Для Хвильового з його модерністичними, необароковими інтенціями саме останнє трактування мотиву було найближчим. Тому погляд крізь вікно, за яким виникає дорога, що одночасно веде у минуле (дорога-пам'ять) і майбутнє (дорога до смерті), – це справді погляд “за межу”: вікно відкриває доступ до сутності буття, його першооснов.

У другій частині новели образ вікна ще більш важливий. Воно не тільки частіше згадується, але й стає лейтмотивом, перетворюючись на межу, що відділяє штучний простір “оксамитової кімнати” від розбурханої стихії справжнього життя. Існування чи відсутність вікна – це свідчення наявності чи браку контакту між творчістю і дійсністю, між особистістю і соціумом. Разом із тим, безуспішна спроба ластівки вирватися із замкненої тюрми, її кружляння по колу відбиває опозицію “внутрішнього” (замкненість) і “зовнішнього” (відкритість), “ілюзійного” (поцейбічного) і “сутнісного” (потойбічного). Саме такий підхід характерний для символістської поетики [369:89]. Отже, вікно тут – канал зв'язку між свободою і несвободою, а перехід від ілюзії до суті є необхідною умовою творчості як такої. Одночасно у цій ситуації вікно набуває ознак межі, що відділяє поетичну душу від світу, “замуровуючи” її в тісному склепі кімнати-могили.

Таким чином, у трактовці Хвильового вікно стає невіддільним від смерті. В обох випадках, і за його наявності й відкритості у перспективу дороги, і за його відсутності, людина опиняється в ситуації безвиході, чи, правильніше, смерті як єдино можливого способу виходу із кризи.

Об'єднуючими елементами між обома частинами “Дороги й ластівки” виступають також і інші образи й символічні деталі. Це, зокрема, світло (сонце) або його відсутність, яке в першій частині виконує роль своєрідного компасу, творчого дороговказу і одночасно символізує ті складності і перешкоди, що виникають на шляху до пошуків власної художньої ідентичності: “По далекій дорозі пішла широка тінь. Проходили розпатлані хмари і погасили сонце.

Коли пройшла тінь і сховала дорогу – дороги не було” [I:303].

У другій частині світло, якого шукає душа художника – ластівка, розпадається на дві взаємовиключні складові. Це штучне, фальшиве (“електричне”) світло, яке заманує у свої тенета митця, прирікаючи його на творчу загибель, і справжнє, сонячне світло, що приходить після темряви ночі. Імітація, ілюзія, таким чином, може вести лише до смерті. Це ще один приклад розгортання Хвильовим мотиву протиставлення ілюзії і дійсності, що зустрічається майже в усіх творах письменника.

Спільним в обох частинах тексту є, звичайно ж, і сам мотив смерті, і навіть те, що і в першій, і в другій фігурують птахи (голуби і ластівка) як маркери духовної сутності людини-художника. Їхній політ (у пошуках дороги в першому випадку й у пошуках світла й виходу із глухого кута оксамитової тюрми в другому) якраз і перетворюється на політ у небуття. Разом із тим, біблійні ремінісценції, наявні в першій частині (потоп, голуби), де вони виконують функцію натяку на можливість все-таки якоїсь перспективи для художника (адже потоп у Біблії – це одночасно і загибель, і порятунок), відсутні у другій частині твору. Інтертекстуальність тут репрезентована, мабуть, певними паралелями із російською класикою (Ф. Тютчев, А. Фет) і сучасними Хвильовому символістами й акмеїстами (О. Мандельштам), у творчості яких образ ластівки є одним із інваріантів.

Щодо українських інтертекстуальних перегуків, то вони, безперечно, пов'язані із В. Стефаником, новели якого “Дорога”, “Моє слово” мають подібну семантичну наповненість і є своєрідним “протекстом” для “Дороги й ластівки”, як і “Intermezzo” М. Коцюбинського. Але якщо у В. Стефаника й М. Коцюбинського мовиться швидше про внутрішню еволюцію художника під впливом життєвих реалій і усвідомлення трагізму світобудови, то у Хвильового на перше місце виходить проблема вибору власної позиції в умовах руйнації традиційної системи цінностей. Ця екзистенційна проблема вирішується у Хвильового двозначно: обирається нібито шлях, що мав би привести до нового життя, але насправді – це шлях до смерті.

Важливим, сказати б, “філософсько-методологічним висновком”, що випливає з цього тексту як цілісного твору, є й незаперечне обстоювання письменником думки про особливий, напівусвідомлюваний характер творчості (сон), який не піддається раціоналістичному обґрунтуванню і поясненню. Такий підхід, попри його багатолітню традицію, вимагав від митця визначеності позиції і навіть (в умовах 20-х років) певної мужності, оскільки вступав у суперечність із офіційним філософсько-політичним матеріалізмом.

Проте кожна частина “Дороги й ластівки” має і певні відмінності, зумовлені специфікою їхніх художніх просторів. Так, у першій частині, попри можливість трактувати локус оповіді як кімнату (погляд “крізь вікно”), все-таки основним просторовим фігурантом є дорога. Вона стає певним типом художнього простору, напрямок-шлях у якому й мусить обрати “я”-оповідач. Ця потреба руху, переміщення у просторі і спричиняє переважання візуальних картин і образів у тексті. Натомість у другій частині, де локус дійсно зменшується до розмірів “оксамитової кімнати”, на передній план виходять звукові образи: шум дощу і скиглення дерев, грім, крики гудків, звуки фортепіано, на клавіші якого падає ластівка.

І ще один звуковий образ посідає важливе місце в цій частині тексту. Це дихання: ластівка “важко дихала”; вдарившись у “срібну жирандолю” і впавши на “оксамитовий килим”, вона “зітхає востаннє”; на світанку, коли підводиться сонце, “зітхає глибоко” “я”-оповідач. Зрозумілі ті символічні конотації, які викликає це “дихання” і “зітхання”: душа художника, його творчий дух – ось хто опиняється в пастці-кімнаті. Душа-ластівка, викинута самим митцем у “...помийну яму, де рились бродячі міські пси”, – такий трагічно-екзистенційний фінал твору.

Тяжіння до музикальності, максимальна насиченість тексту звуками у другій частині “Дороги й ластівки”, як і форма кільцевої композиції, наявна в обох частинах, свідчить про органічне сприйняття Хвильовим основних принципів модерністичної виразності. Причому, якщо в “Дорозі” функцію кільця виконують просторово-динамічні елементи (дорога “веде мене за великі гони” і “я <...> вийшов на вулицю”), то в “Ластівці” кільцевим (циклічним) виявляється час: від темноти до світанку. Така “міфологізована” часова циклізація, що бере свій початок в естетичній системі бароко, і характерна, наприклад, для футуризму [58:121], виявилася найбільш адекватною тій художній моделі, яку творив Хвильовий.

Тому новела “Дорога й ластівка” становить собою ще один приклад модерністичного письма Хвильового, в якому поєдналися і з різною мірою виразності виявилися елементи екзистенціалізму, експресіонізму, символізму і навіть футуризму. Жанр лірико-філософської мініатюри дозволив уникнути еkleктики і в гранично концентрованій формі синтезував усі ці елементи, що зумовило вражаючий художній ефект. Водночас новела була дуже важливою для самоідентифікації Хвильового як художника. Цей твір, як пізніше “Арабески”, містив основні естетичні й ідеологічні інваріанти, яким письменник залишався вірним усе своє, на жаль, коротке творче життя. Саме цим пояснюється місце, відведене “Дорозі й ластівці” в “Синіх етюдах”, а потім у першому томі “Творів”. Новела належить до числа пророчих творів-пересторог Хвильового. Її екзистенційний, релігійно-філософський зміст трагічно спроектувався на обставини життя постреволюційної української інтелігенції, зрештою, і на власне життя самого Хвильового.

\*\*\*

Таким чином, перший том “Творів” Хвильового за своєю семантичною наповненістю був художнім дослідженням постреволюційної деформації особистості, що опинилася в умовах зруйнованої соціальними катаклізмами дійсності. Це був трагічний процес духовних потрясінь і втрати людиною усталених ціннісних орієнтирів. Зрушений зі звичних основ, дисгармонійний світ, в якому руйнація проголошувалася творчістю, набував щодалі трагічніших ознак. Міфи, в тому числі й авторські, опинилися під загрозою. Саме така світоглядна модель становила ідеологічний фундамент текстів із першого тому “Творів” Хвильового і зумовлювала їхню мотивну структуру.



У новелах оприявлені такі важливі складники концепції людини, як відчуження особистості в абсурдному і жорстокому світі, роздробленому на окремі фрагменти, саморозірваність її свідомості. Герої переживають крах ілюзій, їхньому світосприйняттю притаманний пасеїзм. У художньому світі Хвильового відчуваються потужні пародійні ознаки, інтертекстуальність і неоміфологічність.

Модерністична концепція світу і людини, яку сповідував Хвильовий, вимагала відповідних виражальних засобів, що й засвідчили тексти із першого тому “Творів”. Ними були різноманітні імпресіоністичні, експресіоністичні, необарокові елементи: від принципів “візуального письма”, деестетизації образів і підкресленої гротесковості до “орнаменталізму”, макаронічної мови й “оголення прийому”.

## **“ТВОРИ”, ТОМ II. 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 свою семантикою. Вони ще ґрунтовніше занурювали читача в атмосферу постреволуційного життя, його суперечності й конфлікти. Лише “Я (Романтика)” тематично пов’язана з трагедією братовбивчої війни, і не випадково 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 ціліснішим, 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 вступає у сміливий і складний діалог із тодішнім читачем і критикою. Звертаючись до традиційних для 20-х років понять: чека, революція, комунізм, він повертає ці ніби добре відомі категорії іншою гранню, розглядає 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 неситимої машини нищення, руйнується як особистість. Це не було “очорнителство”, 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 другого 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 ХХ 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

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 зречтись 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 априорі 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 непростенний” [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, сформувані 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 творі 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.

Характерною властивістю цієї новели Хвильового є типовий для літератури ХХ 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 комуні, 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 проєкцій, передусім ідеолого-символічних. Це і Богоматір, і ціла низка асоціацій, пов’язаних із цим образом, від святості до жертвовності; 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 ілюзорних, “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 світовідчуження 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 неодноримність 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 комуні” 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 проєктується 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

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 усепрймаючого насильства.

Оповідач намагається поєднати несполучане: він одночасно і страждає від причетності до конвєсу 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 конвєсом смерті, який є неминучим наслідком будь-якої насильницької перебудови світу. Адже саме гільйотина була беззастережним вершителем долі не лише рядових учасників і противників революції 1789 року, але й її керівників. Вона, як і ще одне реальне більшовицьке запозичення з доби яacobинського 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 задачі 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 відсутню “абстракטיзацію” 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” Раскольниковова. 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

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 комуні”: Уже звична емблематика мотиву – чергове “розстрілять” – 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 із з “мамою” (він підкреслив “з матрою”), як умів розправлятися з іншими” [II:21]. Тепер стає зрозумілою функціональна роль сцени із засудженням “матері трьох дітей” у згадуваному епізоді. 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’єктивізувати 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 особисто. “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, перетворюючись, урешті, на семантичну домінанту. “Інсургентам”, які захищають місто від “версальців”, наказано затриматись до ночі, “...і вони стійко *вмирили* 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.).

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 фантазмагоричну 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 божевілья, 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 божевілья 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 свідомості 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 божевілья”, 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 божевілья лише посилюється, галюцинаційні образи, пов’язані, насамперед, із матір’ю, насуваються невідвратною 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 радості, закинув руку на шию своєї матері й притиснув її голову до своїх грудей. Потім підвів мавзера й нажав спуск на скроню” [II:32].

Божевілья – 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 жакхливим 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 ознак тієї світобудови, яку

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 нищих 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” [П: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” [П: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 ества. 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 епізоді 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 впливає 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 сакральнo-буттєвий аспект твору Хвильового дістає ще один вияв.

### *Евангельські мотиви*

Між “Я (Романтикою) Хвильового і традиційною християнською образністю існують певні асоціативні зв’язки. Критикою одноставно 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 багатуща традиція зображення цього епізоду християнської історії в європейському малярстві. Хвильовий значною мірою “цитує” картину відомого російського художника О. Іванова “З’явлення Христа народів”: Марія йде з туманної далечини, навколо – пустельні скелі, а шелест, про який говорить оповідач, –



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 сховався 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, нав’язані 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 її 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.

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” [П: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” [П:14]. Черниці, серед яких опиняється й героєва мати, “...на ринку вели одверту агітацію проти комуни” [П: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 пришествя 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 кволіх, але сильних духом жінок, та бруталного насильства сатанинської влади дегенератів.

Для осмислення сакральності-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, мати вашу перетак, не зробіте цього Месію з “чека”?” [П: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 передусє 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!”.

Отже, непростий 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, чийм 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 вдається “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. Загрозово гуркотить грім, і здригається земля від артилерійських вибухів, і “я”, молитовно ставши на коліна, пильно вдивляється в мертве обличчя матері, по щоді 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, однак, суттєва відмінність. Смерть Христа – це акт творення, початок нового життя для людства, його спасіння від страху вічного мороку, надія на воскресіння, адже Ісус “смертю 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 – сирій землі”. Тому вбивство власної матері є не просто свідченням трагічної жорстокості часу, це

порушення предковичного 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 світоглядних 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 присутньо зачіпає і хронотоп новели, який має доволі своєрідну структуру й характеризується не тільки явною умовністю, що зрозуміло, але й спрямуванням на властиві міфів 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 виринає місяць. Потім плыв по тихих голубих потоках, одкидаючи лимонні бризки. Опівночі пронизав зеніт і зупинився над безоднею” [II:28]. Опівнічне світло зупиняється в зеніті – це дуже промовиста деталь, сенс якої з’ясується 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, неблаганний 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 – “ллі 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 “Деся 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 портсьерами, 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

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 жажливої 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

умовах екзистенційної напруги, перетворюючи людину на нікчому, що "...віддалася на волю хижої стихії" [Ш:11]. Вона може, наче вовчулака, прибирати різні личини, то респектабельного й високочолого інтелектуала, то вбивці з низеньким лобом і приплющеним носом (це, водночас, і багатозначна деталь: слідом за високочоломи 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 ество, 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" [Ш: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, такий нехарактерний для Хвильового, криється важлива особливість того світу, який змодельював письменник. Це світ без ґрунту, він позбавлений національної основи.

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 комуні”. 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 фрейдистські 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 витoki 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 комуні”. 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 домінуючу світу, в якому перебуває герой.

Модель універсуму, створена Хвильовим, ґрунтується на емоціях людини, яка пережила страхіття революційної війни і тепер, із певної історичної відстані, жажнула тієї картини диявольського шабашу, вакханалії насильства, що пройшла перед нею. Це уявний світ, який креатує оповідач, персоніфікуючи 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 збольеної 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 комуні 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

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 ХХ століття.

“Я (Романтика)” справила надзвичайно сильне враження на сучасників, а її оцінка майже протягом усього творчого життя письменника була критерієм ставлення до нього. Одностудійці-ваплітани та інші симпатизи 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, Татяна, 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 зветься герой) 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,



“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 ХХ і навіть ХІХ 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 простяглися 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” Арион, від якого комісару ніяк не вдається

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 постреволуційної 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, звать Татьяна, розпочинається другий етап Сайгорового “відрядження на віллу”. Він, що прагне всіляко уникати людей, опиняється на самоті 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 інших 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 інших 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 постреволуційному суспільстві. Утім, саме намагання зберегти ідеологічно-кастову цноту і

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 сніні 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 сніні, 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 лєнінської 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 ошасливлювати 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 не випадково, 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 протигагу “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 минулим, 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

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 постреволуційних реалій – і суто бюрократичних, і ідеологічних, і політичних, і економічних. За абсолютного домінування класу над особою, маси над індивідумом подібні думки були, щонайменше, не на часі, а в сприйнятті Сайгорів відверто еретичними.

У Татяниних 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 Татяни 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’ясувати, про яку саме людину йдеться.

Отже, третій фрагмент монологу утворює 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” залишалось ще майже десять років), у четвертій частині Татяниного 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 тільки 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 Татяни 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 Татяниних 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 Татяну” 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 долі”, 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

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 – відчайдушною акцією 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 Арион, 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 Тетяною, “барішню 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 сні”, де розігруються еротично забарвлені епізоди, пудель влаштовується біля Сайгора. Відтепер для комісара пес стає джерелом нервової напруги, внутрішнього дискомфорту. У фіналі сцени розмови з Тетяною 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. Достоевським, 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. Достоевського розривається між вірою і безвір’ям, то проблема Сайгора у страхів 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, партбилет 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.

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 приходять роздвоєна особистість героя, невідоме: пудель повертається на віллу, а Сайгор у місто, “в установу”. У цій амбівалентності криється важливий зміст: людині неможливо досягти духовної цілності, 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 сні.

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 сюжетоорганізуюча “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 просякнута 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 сні”.

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-французькини, 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

(“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 зтягти 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 безпомилний діагноз – “індиферентність” до інших. Це саме вона цілком свідомо “влаштує” 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?” [Ш: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” [Ш: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” [Ш:49]; непорозуміння з аудиторією – мадмуазель Арйон у захваті: “– Я ж казала – скандал буде!” [Ш:51]; публіка освістала “типа” – співачка із зловтіхою констатує: “– От. Вийшло по-моєму. Хіба не скандал?” [Ш: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” [Ш: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 Лассалья”, “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 підготовченими 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” [Ш:48]. Все це свідчення можливого непорозуміння. Воно актуалізується спочатку сатиричним епізодом продажу квитків, коли місцеві “гранд-дамі” 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...”. Самоцитатії 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 скрипалю 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!” [Ш: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 склалися 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

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 чіткою вимогою виконати “Інтернаціонал” – “Але голос не найшов відгуку й поринув в аматорським шумі” [II:52–53]. Ритуальні співи партійно-державного гімну є обов'язковим елементом постреволуційного 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 мистецькі номери. Саме вони, ці, так звані “мистецькі номери”, і стають ґрунтом для чергового скандалу, який напрощила мадмуазель Аріон. 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 псевдофранцузенка мадмуазель Аріон чи “балабасчик” з неможливо артистичним прізвисьмом 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 Аріон і типа “на сні”, колективне нічне купання (“Зайшли всі в одну, здається жіночу купальню” [II:56]) і, звичайно, такі ж скандальні взаємини Сайгора і Тат'яни. 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 неминує, 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 Тат'яною. Така поведінка дає підстави людям сприймати Сайгора саме таким, яким йому найменше хотілося б виглядати: панічно-боязливим і водночас зарозумілим і навіть хамовитим чинушею. Мотив сексуального скандалу в “Пуделі” носить 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 ХХ 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.



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 організують 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 “...йшла під рожевою парасолькою, яку ніс тип” [II:35], тримається як старі добрі знайомі. Отже, Сайгор іде слідом за товариством, складається навіть враження, що його ведуть 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 еднаючої (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 еventуальні загадкові події. Перед тим, як увійти в ліс і ввести туди Сайгора, тобто перейти межу, яка відділяє одну частину простору, відкрити, 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 ества. 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 інше 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 клетотом 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 “...фаєтон із парою вороних коней” [II:38] – черговий загадковий образ.

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" [П:37]. Продовжує ж свій шлях мадмуазель Арйон із друзями у такий незвичайний спосіб: "...компанія з шумом улетіла в ліс і гулко залунала луна" [П: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 ХХ 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 універсалами, 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 конструє 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 увяненням 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" [П: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" [П:40].

Цей епізод оповідання, з якого стає остаточно зрозуміло, що за Сайгором, так би мовити, встановлено нагляд і його не відпускають ні на крок, сповнений такої потужної підтекстової семантики, що може вважатися одним із найяскравіших у цьому плані. Пудель-перевертень набуває людських ознак: він "передає" 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

підкреслюється: “Пудель обережно брів по торішніх листях...” [II:42], а як знає читач, “із доріжки в шелест торішнього листа” 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 Аріон” 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 наглядча, 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, нав’язаних 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 торішне 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 Аріон. 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” Аріон, і “незв’язна мова і важке дихання Тоні”, і вульгарність Григорія, і, нарешті, пропозиція піти на ставок: “Зареготала мадмуазель Аріон 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 Аріон із друзями мало зтягти 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 незмірно 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.

Слово “самотня”, що нібито характеризує стан Татяни, 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” [Ш: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. Сенса знову починає “мерехтити”, 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 соціокультурними 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 – постреволуційна 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

робітничому передмісті, теж готується до цієї події. Альоша – каліка, горбань. В одному будинку з Огре живе і мадам Фур'є, французенка, 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 повоєнного 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'єси “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 самотність: 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,

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” (аббревіатура, 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 загальноновизнаним, але вже набув символічного значення: за його допомогою легко було відділити “нове” від “старого”. Ця тринадцятка – чортова, 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 “Тоголь” 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 вісункою 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,

театр, масову культуру. Трансформуючись у монологи героїні, читацькою свідомістю він може сприйматися як відьомський дискурс і є, по суті, жанровою ознакою. “Газетна сучасність”, яку “розкаже” Маруся, – це штучна, фальшива, ілюзорна дійсність (пригадаймо, як називається оповідання і що означає постать Лілюлі у трактові 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 “запрещонное про Леніна”. Тут виникає ціла низка інтертекстуальних варіацій і асоціативних значень: ідол більшовицької революції, недоторкана особа, про яку, виявляється, є щось “запрещонное”; 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 Марусино 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...” [I: 72]. (Як відомо, “ундервуд” – назва популярної на початку ХХ 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 Вальпургієва 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

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. Достоевського, 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. Достоевський 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 (будинки), де живуть Огре і французенка 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 французенка 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 Пролеткультурті, 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 служба). 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, реформує 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].



Болючі роздуми над долею інтелігенції в післяреволюційних обставинах були дуже важливими для Хвильового, але така трактовка здається нам непереконливою. Ті висновки, до яких письменник приходив, 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 “Лілолі”, 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 “капелею” 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 пристосування (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 ХХ століття [II: 72–73, 74]. Фантазмагорична 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-Лілолі, 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, нездійсненої 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. Петровській” 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”.

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 (вір 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, викликані спробами реалізації абсурдних проєктів, 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 різьоме 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 проєктується на майбутнє, обриси якого для героя туманні і не визначені.

Остаточно з’ясовується, що надії на прийдешнє марні, на новорічному вечорі у Пролеткультурті, де, як уже відзначалося, зустрічаються майже всі герої оповідання. Сюди ж приходять 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 цвет! Рабочій, рабства  
больше нет! Вперьод, вперьод! Время не ждьот.  
Так, і вздыхая, і вздыхая, на панелі ізмиганих улїц  
струїтєя Первое мая” [II: 91].

Спародійовані тут вірші (можна назвати навіть одну з евентуальних адрес пародії: “Красное евангелие” російського пролетарського поета В. Князева) з їхнім повним набором “пролеткультівських” штампів – “червоний” колір, “робітник”, “рабство”, “вперед”, “час не жде”, “перше травня” тощо є зразком ідеологізованого графоманства. Водночас, аби як 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 Пушишкіна”, який і відповідає на “крик душі” товариша Огре: “– Совершенно правильно! Це закон матеріалістичної діалектики. Битіє определяет сознание. Иде 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

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 adeptів, 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 французької 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 ілюзорності, “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, “жертвність агнеця”. Льоля не відірвана від дійсності, вона нею підкорена. Реальність увиходить 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. Іноді 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 сусідкафранцузька 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.

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 контрверсійну 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 неприйнятної 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, отриманими 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 відчуває 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”. Порятунком 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

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 письменників”. 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 вершителей доль, заявляючи, що вони “широ 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, ество трактирного полового залишається незмінним, і самовар для нього найкращий, найприємніший, найприродніший подарунок. Окрім того, самовар – це й улюблений образ Пупишкіна-письменника (“Гая 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

Огре, і Льоля, і мадам Фур'є. Вони також “здаються, а не є”, бо змушені одягати маски, мімікуючи 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 образу 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 “капебує”. 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

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 відкля 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 априорі 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 Голгоєю, 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 творі 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, Измайле, 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.

Подем, 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 євнухїдизм. 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 страждання і душевному болю. Глибина й

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 мстить 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 остаточно втрата ним ілюзії, усвідомлення жорстокості й безжальності буття. Його сподівання на можливість якогось примарного щастя, яке персоніфікують “красиві дівчата”, виявляються нездійсненими, 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 ХХ 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 горбатую 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 думаете 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



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, постреволуційних умовах. Готуючи другий том “Творів”, Хвильовий трохи переробив текст: змінив назву на “Повість про санаторійну зону” (у першодруковій – “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 самотньому 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 бутєвих, 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 самотнього 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

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” [П: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 ХХ 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 досягнути 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, сублимувавши 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 безмістовністю, “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,

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 приходять. Але факт залишається фактом, твердять науковці: повість про тих, хто відчуває свою приреченість і несумісність із постреволуційною 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 постреволуційні 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 Гегелем, Шпенглером, Бергсоном 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, чий 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 постреволуційних 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 поезики. Полісемантична модель світу, запропонована Хвильовим, володіє значним інтерпретаційним потенціалом і містить у собі цілий комплекс різномірних і навіть різноспрямованих ознак. Поряд із проблемами, безпосередньо пов’язаними з конкретною соціально-політичною постреволуційною 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 комуні”, “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 “безґрунтова” 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 (Романтики)” інтертекстуальність репрезентована передовсім алюзіями і ремінісценціями, то в

“Повісті про санаторійну зону” йдеться про значно глибші, структурні речі. Як, відомо, М. Бахтін, досліджуючи своєрідність поетики Ф. Достоевського, визначав як основну її рису поліфонізм, “самостійність” голосів персонажів [5]. Ця ознака впливає 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: “Достоевському 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. Достоевський 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. Достоевського, 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. Достоевського, 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 повісткування. 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 багрянний”. 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 непростому, як з’ясується, гріху вбивства, по-блюзнірському скоєному у день воскресіння Христа.

Хвильовий тут звертається до художнього осмислення деяких ідей Ф. Ніцше, що є типовим для модерністського світовідчуття першої третини ХХ 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 загальноприйнятих 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 богопокинтий світ, позбавлений традиційних цінностей і етичних

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 послідовність 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 не випадковим, 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 глухій 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. Шпенглера, 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, чії 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 Чингізханами, запашами снопів, Голгофами та іншою “дребеденню” і з барабаним 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 відчувати 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

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, “безгрунтовою” вірою у вигаданий ідеал. Саме це, як і жах від усвідомлення своєї немочі – неспроможності 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 “пережити” у небутті.

Тому смерть особиста, до якої прагне Хлоня, сприймається ним у шопенгауєрівському 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 “безгрунтового” антихристиянського безвір’я. Водночас це й акт визнання 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: “скупно”. 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 “маячною 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 хижакками, не то хижими

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. Достоевського, 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 апіорі морального майбутнього, то для читача вона не така однозначна. У кожному разі, методи, якими наближали анарх і його одноступі майбутнє, не дають підстав вважати його етично бездоганим, 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 “безгрунтовних 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 шії, 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 Гегеля до Шпенглера, від Бергсона 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 інакше 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 безгрунтова романтика.

Втеча на край світу, яку замислила Катря, апіорі 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

Катриного ганку й тепер стояла самотна підвода і віяло пустелею навкруги. Катря не пішла виряджати подорожників у вічність. Вона й зараз сиділа на своєму 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’ясується 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. Достоевським. 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. Достоевський 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’iv”, – 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 “...мініятурним 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, zdeформоване, “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 відчувати 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.



“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 заплученими 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 служінні 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 божеволіє. У тому то й складність анарха, що перед читачем не божевільний, а людина, яка стає 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’ясується, 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.

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 постреволуційного суспільства, уособленого в “Губздрави” 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 “владь 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, любитися прекрасними краєвидами з командної висоти, “кушати” борщ, котлети й т.п. От вам моя порада. Тільки попереджаю: ніколи не згадуйте свого минулого, в прогивнім разі ви щось надумаете. Що ви надумаете, 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 образу 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 сьогоденному 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 якимось “неохоче” подають страви на стіл. Те саме і з природою: настає осінь, час відходу, занепаду і метафоричної смерті, що настирливо підкреслюється у повісті.

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 чвири замкнула похоронна процесія” [II:267].

Згасання енергії, що так яскраво виявилось 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-ідеологів Ф. Достоевського, 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 ХХ 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” впливає 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 ХХ 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

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 криковій тюремного наглядача з нібито розташованої десь далі, у місті, тюрми. Проте дуже показово, що цей крик увиходить 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 далечинь 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 наперед спогоди-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

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 жакливу істину: остаточно з’ясовується, що Майя є агентом червоної охоранки. 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 прозорінь.

Цікаво, що апріорі обмежений санаторійний і довколосанаторійний 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 остаточною 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 не випадкове. 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, присутнішими 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]. Диявол-доктор Тагабат із “Я (Романтики)”, якого легко впізнати тут, дістає ще одну ленінську рису:

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 надумаете”), 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 відіграє в житті роллю 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 північному 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 есть 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 гушавині 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 нищості 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 індіферентні, 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

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 Рахіллою” чи чимось подібним до неї, то Сфінксом, то Змієм-спокусником, коли в “надто прозорому капоті” демонструє “тугі грудні яблука”. В останньому випадку біблійні алюзії відчуються 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 звучать так часто, що створюється враження, ніби на території санаторію відбуваються ледве не військові дії. Але семантична функція цих звуків інша. Вона полягає в постійному і послідовному мотивуванні тих душевних мук, які переживає анарх. Постріли є символом непростеності і непростеності 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 доносилося 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: “дерево життя”, “світове дерево” 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.

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 проводить 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 ідей, 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



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. Повесть параболічніша, ніж більшість інших текстів Хвильового, вона пропонує відверто умовну, експресіоністичну модель світу, нехтуючи дріб’язковою правдоподібністю. Але фантастичність, чи “фантомність”, як любляв 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 видимі 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 втрати 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 діалогію, 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

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 інакше 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 дрібенький 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 Онегіним”, 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 Онегіні”, 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 питома українська деталь, але за своїм походженням, як здається, також інтертекстуальна – помітити ремінісценції з гоголівського “Вія” тут не так уже й важко.

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 закукурикав” [П:272]. Головна роль цього образу у О. Пушкіна, як відомо, – бути знаком біди, попереджувати про неї. Крик золотого півника, що проводить 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. Достоевським 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 ХІХ-го – початку ХХ 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 творчих 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

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'єкту організації 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 страшений 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 розгнуданість, 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

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 загиблюю 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'ясується 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 відзеркалитись 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 вмю 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

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 другом-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 інших 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, “хімерна даль”, яку вона шукає, полягає у відстороненому тагорівському спокої і спогляданні. Б’янци 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 голову, 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 байдуужі 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’янци 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

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 інших 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 постреволуційна 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 пристрасстю 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

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 нездійсненою 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 думка, що образ спасителя – це не що інше, як мертвий Чаргар. Я відкинулася 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, пропонує 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 повернулася 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



товаришки Уляни і бунтом проти Бога. Як і сон в “Арабесках”, сюрреалістичні сні 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 відчутти невидиму субстанцію, яка перетворює мертву матерію на рушійну силу всього суцього. 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 спраглий 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 царствено-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.

Сні 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.

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 невідвортної 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 ствердженні 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 відчують 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.

Наступний маркер мотиву пов'язаний із збудженим станом, який переживає Б'янка напередодні зустрічі з Чаргаром після тривалої перерви, і загостренням “тоски” за даллю: “Іноді підходила я до дзеркала й дивилась на себе. Тоді я бачила гарячі й вогкі темно-криваві вишні: то були мої очі” [П: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 болем 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” [П: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” [П: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 крові, бо я трохи забруднила свою спідницю” [П: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 простина 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 значеннева 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 світланку 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

“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 комуні (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 комуні 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 мавпоподібного 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 трагічної 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 повісткування (“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 єдиною 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

одночасно риси сестри Катрі (тип наївної, “чистої”, “тургеневської 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 долі – 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 культурологічний 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 азійчини” 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 виявилось 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 уявленим і дійсним. У своїй сукупності тексти тому увічнили вражаючу картину того роздоріжжя, на якому опинилася мисляча людина першої третини ХХ 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.

## ПІСЛЯМОВА

Художній світ Хвильового ґрунтується на оригінальних філософсько-естетичних уявленнях письменника. У той самий час “філософія мистецтва”, обстоювана і практично реалізована Хвильовим у власних творах, була типово модерністична – в ній переважають антитрадиціоналізм і антинормативізм, відмова від міметичного принципу мистецтва, натомість утверджується інший, той, що продукує вигадану, створену зусиллями уяви власну естетичну реальність; наявні пошуки “нової” мови і “нового” слова, здатних трансформувати соціальний світ; яскраво виражена міфотворчість, інтертекстуальність.

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

Хвильовий – теоретик і публіцист – сам не приймає такого життя. Але він ніде, в жодному із своїх творів художньо не зміг протиставити цьому абсурдному світові іншу модель, яка могла б стати реальною альтернативою безглузді та жорстокій дійсності. Усі такі евентуальні альтернативи постають виключно як ілюзорні або пародійні. У “Повісті про санаторійну зону” зона сприймається як символ “нового” життя, зразкове у своїй механічній розміреності суспільство-норма. Альтернативою ж зоні фактично стає... ріка, у водах якої гинуть самогубці анарх і Хлоня, а також фантомні Сибір і Байкал, до яких так ніколи й не доїде сестра Катря. У “Сентиментальній історії” це ірреальна метафізична “даль”, у “Шляхетному гнізді” й “Арабесках” не менш ілюзорна й фантастична Україна. Не лише як ілюзія, але й як суцільна пародія фігурує альтернативна реальність у “Чумаківській комуні”. Уся ця вимріяна дійсність, яка нібито мала б відрізнитися від тієї, в якій існують герої Хвильового, насправді або примарна, тобто ніяка, або цілком абсурдна й безглузда.

На відміну від західних модерністів (Дж. Джойса чи Ф. Кафки), у творах яких такий світ поставав швидше як евентуальний, ніж реально існуючий, Хвильовий перебував усередині нього, йому випало жити в цьому світі насправді. Тому його твори – дійсно приголомшливий філософсько-художній документ людського виміру “добі революції і реконструкції”. Власний міф Хвильового, зокрема теорія “азіатського Ренесансу”, розвінчувався самим автором. Проїшовши еволюцію від оптимістичної надії в новелі “Життя” до песимістичних і катастрофічних візій у “Сентиментальній історії”, Хвильовий зруйнував не лише сконструйований ним же універсальний історіософський і культурологічний проект, але й, фактично, виступив з позицій постмодерністської деструкції, коли під сумнів було поставлено модерністський міф про всевладність художника-творця.

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

Метафоричний і універсальний художній світ творів Хвильового позначений історичною і національною специфікою. Майже все описане відбувається в Україні початку або середини 20-х років, про що свідчать побутові деталі, топоніми, імена історичних осіб тощо. Це дає підстави говорити про створений Хвильовим образ тогочасної України. Слід визнати, що це

малопривабливий, типово модерністичний образ темної, зашкарублої у своїй провінційності, “глухої” (найулюбленіший епітет у Хвильового!) території. “Глухі дороги республіки”, “несибірська тайга”, “темна наша батьківщина”, “провалля, де навалено сміття з міських будівель, з помийних ям”. Такі та подібні до них характеристики наскрізно проходять через більшість творів письменника, остаточно вивершуючись у заключній повісті другого тому “Сентиментальна історія” деестетизованим експресіоністичним образом пропахлого “важким калом” кривого завулку, що веде з “майдану Трьох комунарів до глухої провінції”.

Незважаючи на часову локалізацію, яка найчастіше відбувається завдяки топонімам, образ “комунізованої” України не лише гротесковий, він набуває символічного звучання. Тому конкретна часова приналежність частково втрачає тут свою актуальність, оскільки увага письменника зосереджена на онтологічній суті безжального і воістину безумного світу, квінтесенцією якого стає простір “зони” (“Повість про санаторійну зону”, “Арабески”, “Чумаківська комуна”, “Колонії, вілли...” “Пудель” та ін.). Вона заселена напівбожевільними і просто безумними людьми, які не здатні відрізнити фантими від реальності, дискутують з приводу того, що з’явилося раніше: курка чи яйце, і взагалі поступово втрачають усякий зв’язок із дійсністю.

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

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

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

Усе це викликає шок у тих, хто ще сподівався на можливість змін (“Редактор Карк”, “Юрко”, “Силуети”, “Заулок”, “Синій листопад”). Але винна в цьому сама людина, яка в ім’я абстрактної ідеї наважилася зруйнувати традиційну мораль (“Повість про санаторійну зону”, “Баракки, що за містом”, “Заулок”, “Я (Романтика)” та ін.). Безумство (справжнє чи символічне) – кара за цей гріх. У будь-якому разі мотивація божевілья, хаосу, які охопили весь світ і людину в ньому, – в етичних, буттєвих зсувах, що їх остання переживає, самовпевнено уявивши себе новим Богом.

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

Художньому світові Хвильового і модельованим на його основі мікроскопам новел і повістей письменника, як і способам їх творення, властива суперечливість, амбівалентність. Маємо явне прагнення до осягнення психології людини (інколи це справжнє заглиблення в людську душу, дослідження її діалектики – “Редактор Карк”, “На глухим шляху”, “Силуети”, “Кімната ч. 2”,

“Я (Романтика)”, “Пудель”, “Лілюлі”, “Повість про санаторійну зону”, “Сентиментальна історія” та ін.) і, разом із цим, відверту і навіть визивну умовність, деформованість фабульних зв’язків.

Подібне неможливо уявити, скажімо, у прозі В. Підмогильного чи В. Винниченка, не говорячи вже про І. Франка або Панаса Мирного. Так, внутрішній світ “я” із “Я (Романтики)”, анарха і Майї із “Повісті про санаторійну зону” об’єктивно психологізований у багатьох своїх фрагментах. Але цей психологізм проектується на по-кафкіанському умовну, параболічну фабулу. Те ж зустрічається і в “Сентиментальній історії”: душевні борсання Б’янки відтворено не тільки докладно, але й психологічно достовірно. Проте ці переживання вписані у гротесково-театральну, трагічно ускладнену до позірної надмірності сюжетну структуру. Та в межах модерністичної філософсько-естетичної системи така невідповідність ракурсів виглядає не лише цілком можливою, а й закономірною, бо відбиває розірваність, контрастність, деформованість дійсності.

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

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

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

Прикметно, що втіленням біологічного начала й еротичної агресивності у Хвильового виступають переважно жінки. Чоловіки найчастіше виявляються пасивними учасниками подій чи навіть “жертвами” подібної агресивності. У цьому також виявилось модне у той час прагнення жіночої емансипації, “розкріпачення” жінки, кардинальної зміни статевих ролей. Еротика в авторській моделі світу стає виразником такої тенденції. Водночас вона позначена втратою “чистоти”, “наївності”, “краси” почуттів, які були в центрі уваги класичних творів XIX століття. Відчутний присмак “зниженої” еротики несуть на собі стосунки героїнь з чоловіками в новелах “Кімната ч. 2” (Вівдя), “Чумаківська комуна” (Валентина), “Бараки, що за містом” (Оришка), “Свиня” (Хая, Яблучкіна), “Пудель” (мадмуазель Арйон, “баришні з редвидату”), в окремих епізодах “Арабесок” тощо.

В особливо концентрованій формі ця риса проявилася в “Повісті про санаторійну зону” і “Сентиментальній історії”. Майя із “Повісті про санаторійну зону” свою сексуальну привабливість використовує навіть не заради власного задоволення чи досягнення особистого душевного комфорту, як це намагається зробити, наприклад, Вівдя з “Кімнати ч. 2”, а виключно з ідеологічно вмотивованою, цілком раціоналістичною метою “розв’язати язика” своїм партнерам. Аморальність такої поведінки досягає межі: еротизм як життєдайна сила перетворюється тут на свою протилежність. Адже кінцевою ціллю Майї виявляється знищення, смерть обраних нею жертв. Б’янка ж із “Сентиментальної історії” переступає мораль з іншої причини, переконавшись у тотальному пануванні зла й несправедливості і неможливості в жодний спосіб цьому протистояти. Її надія на те, що кохання, до якого вона щиро й захоплено прагла, здатне переробити світ, відкривши бажану даль, зазнає фіаско. Але та форма, в яку вона втілює свій протест проти такого стану речей (і одночасно згоду на існування світу таким, яким він є), аморальна й цинічна.



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

Сон дяді Варфоломія із “Силуетів”, у якому він бачить, як художник Дема, немов Божа рука, пише фатальні слова “Мене, факел, фарес”, пророкуючи кінець “Вальтасаровому царству”; сон оповідача в “Арабесках” із фантазмагоричним сервільним символом – незнищеним пацюком, здатним ходити на задніх лапах; сни-видіння Б’янки із “Сентиментальної історії” з попередженням про неминучий крах надій на ідеальну “даль”, як і сцени марень героїв у “Я (Романтиці)”, “Лілюлі” чи “Повісті про санаторійну зону” – все це знаки небезпеки, передвісники катастрофи, що очікує на людину в майбутньому. Характерне для модернізму зрівняння у правах ментального і матеріального планів, коли зникає межа між ними, загострює відчуття екзистенційної самотності людини. Двоплановий ілюзорно-реальний світ “мерехтить”, він утрачає чіткі контури, стає хистким і від того ще більш ненадійним. Постійна гра на межі між реальним та ілюзорним, що особливо наочно проявилось в “Я (Романтиці)”, “Сентиментальній історії”, “Повісті про санаторійну зону”, “Лілюлі”, “Дорозі й ластівці” та деяких інших текстах, дала можливість письменникові зануритися у несвідоме як феномен людської поведінки, розкрити глибини “підпілля”.

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

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

Разом із тим, інтертекстуальність у Хвильового є не лише елементом конструювання художнього змісту твору, вона стає вираженням світо- і самовідчуття митця, частиною його художнього світу. У новелах і повістях “Арабески”, “Кіт у чоботях”, “Синій листопад”, “На глухій шляху”, “Лілюлі”, “Санаторійна зона”, як і в решті творів письменника, інтертекстуальний складник є потужним чинником формування художньої моделі дійсності, що зумовлює її структурну багаторівневість, інтерпретаційну поліваріантність. Інтертекстуальність також є основою такої якісної риси художнього світу Хвильового, як згадувана раніше пародійність.

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

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

Структурним елементом художнього світу письменника виступає хронотоп, який у Хвильового є вираженням буттєвої сутності твореної реальності, формою її існування. Умовний часопростір у новелах і повістях письменника тяжіє до циклічності й замкненості (“Вступна новела”, “Шляхетне гніздо”, “Арабески”, “Чумаківська комуна”, “Дорога й ластівка”, “Повість про санаторійну зону”, “Лілюлі” та ін.), що пов’язане з міфологізмом і символікою. Хронотоп виступає тут типом мислення про світ, коли міфологізований “вічний” час, а не конкретне “сьогодні” чи “вчора” стає онтологічним виміром буття.

Одночасно письменнику притаманна модерністична “гра” з читачем, хронологічне й топонімічне комбінування, вільне поводження з часовими й просторовими орієнтирами. Це своєрідне подолання фізичних часу і простору, коли в теперішньому поєднуються різні часові шари (“Арабески”, “Вступна новела”, “Шляхетне гніздо”, “Силуети”, “Редактор Карк”, “Повість про санаторійну зону”, “Сентиментальна історія” та ін.), а простір стає поліцентричним, “розгерметизованим” для динамічних переміщень героїв. Тому й з’являється можливість їхнього “виходу”, найчастіше метафоричного, у відкрити безкінечність (“Дорога й ластівка”, “Заулок”, “Повість про санаторійну зону”, “Сентиментальна історія”, “Вступна новела”, “Арабески” та ін.).

Усе це свідчить про те, що Хвильовому притаманне характерне як для світосприйняття модерної людини, так і для “нової” літератури ХХ століття розуміння відносності категорій часу і простору, їхньої суб’єктивності.

Модерністична у своїй основі концепція світу зумовила у прозі Хвильового й відповідні особливості виражальних засобів, що втілюють її в художньому тексті. Так, фрагментарний, розірваний, алогічний світ не може скластися в якусь цілість. Імпресіоністичні мазки, за допомогою яких твориться сюжет “Кота в чоботях”, “На глухій шляху”, “Редактора Карка”, “Синього листопада” та багатьох інших новел письменника, немов вихоплюють із калейдоскопу подій окремі образи й картини, справді миттєві враження тощо, внаслідок чого сюжет утрачає свій причинно-наслідковий характер, окремі частини поєднуються асоціативними зв’язками, а самі ці частини становлять собою серії розрізнених фрагментів життя. Імплицитний автор часто навмисне підкреслює таку алогічність побудови і звертається до читача з прямими пропозиціями взяти участь у творенні тексту (“Кіт у чоботях”, “Редактор Карк” та ін.).

Відчуттю калейдоскопічності, хаотичності подій сприяє й візуальне включення в тексти різноманітних оголошень, афіш, листівок, наказів, частівок тощо (“Колонії, вілли...”, “Редактор Карк”, “Бараки, що за містом”, “Солонський Яр” та ін.). Усе це (акцентція на окремих деталях, що ніби випадково з’являються у свідомості оповідача; однакова увага до них, незалежно від того, чи йдеться про суттєве в характеристиці персонажів і подій, а чи про другорядне; специфічний тип мовної організації, який свого часу дістав назву “орнаменталізму” і відзначався метафоричністю, ліризмом, ритмізацією; націленість на відображення не стільки дійсності, скільки реакції особистості на цю дійсність) пов’язувало прозу Хвильового з імпресіоністичними стильовими принципами й поетикою, характерними для тодішньої літератури.

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

Підвищена, згущена виразність і детермінованість образів і подій, підкреслена емоційність, гротесковість, відмова від дріб’язкової правдоподібності – всі ці експресіоністичні риси притаманні прозі Хвильового. З особливою яскравістю це відбилося в “Арабесках”, “Я (Романтиці)”, “Лілюлі”, “Повісті про санаторійну зону”, “Сентиментальній історії”. Так, герої останньої – Чаргар, Уляна, Б’янка, сіроока журналістка, Кук, як і “я”, мати, Тагабат із

“Я (Романтики), чи анарх, Майя, Хлоня, Карно та інші з “Повісті про санаторійну зону” не стільки індивідуалізовані особистості, скільки уособлення певної ідеї, умовно-символічне узагальнення, “розклад певної групи суспільства”.

Це, своєю чергою, зумовлювало орієнтування Хвильового на читача, здатного стежити за функціональною роллю підтексту, авторськими інтертекстуальними асоціативними ходами, семантичними зміщеннями, “переключеннями” між серйозною й іронічною авторською позицією тощо, про що він неодноразово заявляв.

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

Так, бароковими за своїм походженням є використовувана також і імпресіонізм візуальна організації тексту, застосування Хвильовим зорових (або стилізованих під зорові) елементів (згадувані вже афіші, оголошення, записки, листівки тощо). Навіть макаронічна мова, що нею рясніють тексти письменника, корінням своїм сягає барокових традицій. Із цього ж арсеналу й оголення прийому, й образ-маска, і взагалі театральність, яка властива багатьом творам Хвильового (“Вступна новела”, “Пудель”, “Чумаківська комуна”, “Колонії, вілли...”, “Лілюлі”). Елементи такої театральності помітні і в “Сентиментальній історії”, де Б’янка майже за законами театрального дійства розіграє фінальну сцену, як театральним, неавтентичним є, зрештою, все її життя. Подібною ж театральністю позначена й модель дійсності в “Повісті про санаторійну зону”.

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

Перший і другий томи “Творів” Хвильового становлять собою особливу художню цілість, специфічний жанр “книги”, що було типовим для літератури модернізму початку ХХ століття. Хоча елементи цього жанрового утворення в українській літературі можна побачити ще в “Народних оповіданнях” Марка Вовчка, по-справжньому він був започаткований “Синьою книжечкою” В. Стефаніка (1899), назва якої інтертекстуально перегукується із назвою першої збірки Хвильового – “Сині етюди”.

У “Творах” Хвильового структуроутворюючу роль виконують мотиви і специфічна поезика, які й об’єднують тематично різні тексти в художню цілість – книгу, а ширше – в інтегрований художній світ Хвильового.

Для текстів, що увійшли як до першого, так і до другого тому “Творів”, характерна спільність настрою, емоційного тону. Трагічний мотив насильницької перебудови світу, до якої людина не готова, послідовно, хоча й переривчасто, розгортається спочатку в “Етюдах”, а потім набуває ще глибшого онтологічного й екзистенційного змісту в “Осені”. Панівною рисою такого світовідчуження є, як уже відзначалося, визнання світу ворожим людині, яка, зрештою, відчужується від нього. Найчастіше конкретизацією цієї семантичної матриці у Хвильового стає мотив смерті, наявний майже в усіх його текстах, що склали “Твори”.

Цілісність “Творів” виявляється, окрім мотивної структури, в асоціативних зв’язках між компонентами, спільних образах і символах, від “глухих доріг і заулків республіки”, ілюзорних “загірних комун” і жінок-Богоматерів на ім’я Марія до “осінньої мжички” і постійних інтертекстуальних перегуків із М. Гоголем, Ф. Достоєвським, Е.-Т. Гофманом, Л. Стерном... Єдність авторської позиції і погляду на світ обумовлює цілісність концепції універсуму і людини, а також єдність образної картини буття, її часово-просторової організації. Так, у контексті специфіки художнього світу письменника, його “міфотворчості” і “міфоруїнування”, вимальовуються деякі неоміфологічні просторові інваріанти “Творів”. Це, зокрема, образ дороги (шляху), який наявний ледве що не в кожному тексті як маркер “протікання” життя, а також образ “зони”, закритого умовного місця, що гротесково моделює систему відносин у “великому” світі.

Як форму вияву авторської самосвідомості, що зумовлює жанрову цілісність “книги” (“книг”), необхідно розглядати й письменницький міф про “азіатський Ренесанс”, модерністичне художнє творення й одночасна постмодерна деструкція якого дивним чином поєдналися у Хвильового, ставши однією із специфічних рис його художнього світу. Цю ж еднаючу функцію виконує і ніцшеанський дискурс, наявний у деяких текстах як першого (“Юрко”), так і другого (“Я (Романтика)”, “Повість про санаторійну зону”) томів. Подібну роль відіграє і символічна семантика синього кольору, яка носить філософсько-екзистенційний характер і виступає образно-семантичною константою майже всіх текстів Хвильового, від “Вступної новели” до “Сентиментальної історії”. Усе це творить єдиний змістовий простір, внутрішній контекст книг, який є ширшим за звичайну суму змістів окремих її складників, що й дозволяє говорити про цілісність обох томів “Творів” саме як “книги” (“книг”) і вважати їх такими, що інтегровано втілюють художній світ Хвильового.

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

Тут варто назвати Г. Михайличенка [23], А. Головка [2; 23], М. Йогансена [26; 27], Г. Косинку [2; 23], І. Дніпровського [13], Ю. Яновського [13], М. Семенка [25], Г. Шкурупія [25], Д. Бузька [25], В. Підмогильного [50], В. Петрова (В. Домонтовича) [50], М. Куліша [50], і, звичайно ж, П. Тичину [13; 50]. Їхнім творам тією чи тією мірою притаманний вияв модерністичної парадигми, хоча й з різною мірою наповненості конкретних її ознак – від символіко-імпресіоністичних у Г. Михайличенка й імпресіоністичних у Г. Косинки, І. Дніпровського та А. Головка, футуристичних у М. Семенка, Г. Шкурупія, Д. Бузька до експресіоністичних і необарокових у М. Куліша, Ю. Яновського і навіть “постмодерністських” (інтелектуалізм, інтертекстуальність) у В. Підмогильного і В. Петрова (В. Домонтовича). Але і в цьому оточенні постать Хвильового вирізнялася особливою масштабністю і неординарністю таланту.

Художній світ Миколи Хвильового становить собою індивідуалізований, але від того ще яскравіший фрагмент цілісної картини мистецької інтерпретації буття, що її здійснювала українська література зусиллями кращих своїх представників у першій третині ХХ століття.

## ПРИМІТКИ

1. Аверинцев С.С. Софія – Логос: Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. – 464 с.
2. Агеєва В.П. Українська імпресіоністична проза / Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – К., 1994. – 158 с.
3. Агеєва В.П. Микола Хвильовий // Історія української літератури ХХ століття: Навч. посібник: У 2-х кн. – 2-ге вид. / За ред. В.Г. Дончика. – К., 1994. – Кн. 1: 1910 – 1930-ті роки. – С. 533–551.
4. Агеєва В. Микола Хвильовий // Хвильовий М. Новели, оповідання; “Повість про санаторійну зону”; “Вальдшнепи”: Роман; Поетичні твори; Памфлети / Вступ. ст., упоряд. і прим. В.П. Агеєвої. – К., 1995. – С. 5–29.
5. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – 3-е изд. – М.: Худож. лит., 1972. – 470 с.
6. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
7. Білецький О. Про прозу взагалі і про нашу прозу 1925 року // Червоний шлях. – 1926. – № 2. – С. 121–129; № 3. – С. 133–163.
8. Брюховецький В. Романтик із непоступливою вдачею // Рад. літературознавство. – 1989. – № 8. – С. 25–29.
9. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм. – Пг.: Academia, 1922. – 95 с.
10. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1966. – 403 с.
11. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.; Л.: Academia, 1930. – 289 с.
12. Головка А. Твори: В 2 т. Т. 1.: Півість. Оповідання. П'єса. Романи. – К.: Наук. думка, 1986. – 571 с.
13. Голубєва З.С. Двадцять років ХХ століття: Конспект лекцій для студ.-філол. Зошит перший: Літературне життя доби як об'єкт наукових досліджень.– Харків: Вид. група “Каравела”, 2000. – 120 с.
14. Голубєва З.С. Микола Хвильовий // Двадцять років ХХ століття. Зошит другий: Найвидатніші письменники доби. – Харків, 2001. – С. 4–27.
15. Грабович Г. Екзорцизм українського модернізму // Грабович Г. До історії української літератури. – К., 1997. – С. 571–584.
16. Гриценко О. Логіка бунту проти логіки // Вітчизна. – 1991. – № 7. – С. 152–157.
17. Гундорова Т. Руйнування романтичної метафізики // Слово і час. – 1993. – № 11. – С. 22–28.
18. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
19. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. / Наук.-видав. т-во “Академічний Експрес”. – Львів, 1999. – 280 с.
20. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. – 4-е вид. – К.: Книгоспілка, 1929. – 351 с.
21. Жирмунский В.М. Анна Ахматова и Александр Блок // Русская литература. – 1970. – № 3. – С. 57–82.
22. Жулинський М. Талант, що прагнув до зір // Хвильовий М. Твори: У 2-х т. – К., 1991. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – С. 5–42.
23. Журба С. Художній світ української імпресіоністичної повісті 20-х років ХХ століття. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2000. – 120 с.
24. Заверталюк Н.І. Микола Хвильовий // Повернення в Україну: (Літ. укр. зарубіжжя ХХ ст.): Ч. 2: Навч. посібник. – Дніпропетровськ, 2002. – С. 22–42.
25. Ільницький О. Український футуризм 1914–1930 / Пер. з англ. Р. Тхорук. – Львів: Літопис, 2003. – 456 с.
26. Ковалів Ю. Енергія експерименту // Прапор. – 1990. – № 6. – С. 116–118.
27. Ковалів Ю. На шляху до романтики буднів // Вітчизна. – 1987. – № 7. – С. 166–172.
28. Констанкевич І. Проза Миколи Хвильового (еволюція характеру героя): Автореф. дис... канд. філол. наук. – К., 1998. – 16 с.
29. Костів К. Словник-довідник біблійних осіб, племен і народів. – К.: Україна, 1995. – 429 с.
30. Костюк Г. Микола Хвильовий. Життя, доба, творчість // Хвильовий Микола. Твори: У 5-ти т. – Нью-Йорк; Балтімор; Торонто, 1984. – Т. 1. – С. 15–106.

31. Коцюбинський М. Твори: У 2-х т. Т.2: Повісті та оповідання (1907–1912); Статті та нариси. – К.: Наук. думка, 1988. – 491 с.
32. Криницин А.Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М.Достоевского. – М.: МАКС Пресс, 2001. – 372 с.
33. Крученых А. Сдвигология русского стиха. – М., 1922. – 53 с.
34. Куліш М.Г. Комуна в степах // Куліш М.Г. Твори: У 2-х т. – К., 1990. – Т. 1: П'єси. – С. 95–141.
35. Культурология: XX век: Энцикл. Т. 1. – СПб.: Университет. Книга: Алетейя, 1998. – 447 с.
36. Лавріненко Ю. Дух неспокою (3 ідей і мотивів мистецької прози Миколи Хвильового) // Лавріненко Ю. Зруб і парости: Літ.-крит. статті, есеї, рефлексії. – Мюнхен, 1971. – С. 33–81.
37. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917–1927): У 2-х т. – Харків: ДВУ, 1928–1930. – Т. I: Біо-бібліографічний. – 672 с.; Т. II: Організаційні та ідеологічні шляхи української радянської літератури. – 750 с.
38. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб., 2000. – С. 240–249.
39. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе: Ст. и исслед. (1958–1993). – СПб., 1997. – С. 621–658.
40. Майдаченко П. Примітки // Хвильовий М. Твори: У 2-х т. – К., 1991. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – С. 616–647.
41. Мельник В. Початок трагедії Миколи Хвильового // Київ. – 1990. – № 1. – С. 41–47.
42. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века: Монография. – К.: Изд. полиграф. центр “Киевский университет”, 2001. – 433 с.
43. Мережковский Д.С. Неоромантизм в драме. // Вестн. иностр. лит. – 1894. – [№ 11]. – С. 99–123.
44. Мифы народов мира: Энцикл. В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Рос. энциклопедия, 1994. – Т. 1. А–К. – 671 с.; Т. 2. К–Я. – 719 с.
45. Михайличенко Г. Блакитний роман. – Харків: Всеукр. вид-во, 1921. – 52 с.
46. Мовчан Р. Шлях безумної подорожі. Микола Хвильовий // Укр. мова і л-ра. – 1998. – № 6. – С. 4–8.
47. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст.: Навч. посібник: У 2-х ч. – Луцьк: Вежа, 1999. – Ч. 1: Українська література. – 153 с.; Ч. 2: Зарубіжна література. – 184 с.
48. Наснко М.К. Романтичний епос: ефект романтизму і українська література. – 2-е вид., зі змінами й доп. – К.: Вид. центр “Просвіта”, 2000. – 382 с.
49. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Сост., ред., вступ. ст и примечания К.А. Свасьяна; пер. с нем. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – 831 с.; Т. 2. – 829 с.
50. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
51. Паперно И. Самоубийство как культурный институт: Пер. с англ. – М.: Новое лит. обозрение, 1999. – 252 с.
52. Пропп В.Я. Морфология сказки. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
53. Плющ Л. Каббалістична символіка у Хвильового // Філософ. і соціолог. думка. – 1994. – № 1–2. – С. 59–73.
54. Роллан Р. Собр. сочинений: В 14 т. Т. 7 – М.: Гослитиздат, 1956. – Т. 7. – 352 с.
55. Сенік Л. Микола Хвильовий і його роман “Вальдшнепи”: До 100-річчя від дня народження письменника. – Львів: Ін-т українознавства НАН України, 1994. – 63 с.
56. Серапионовы братья: Э.Т.А. Гофман “Серапионовы братья”; “Серапионовы братья” в Петрограде: Антология. – М.: Высш. шк., 1994. – 743 с.
57. Словарь української мови. Т. 2. / Упорядкував, з додатком власного матеріалу, Борис Грінченко. – К., 1908. – 573 с.
58. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М.: Наука, 1977. – 203 с.
59. Стефанік В. Твори. – К.: Дніпро, 1971. – 430 с.
60. Топоров В.Н. К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования, 1983. – М., 1984. – С. 164–186.
61. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исслед. в обл. мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс: Культура, 1995. – 624 с.
62. Тюпа В.И. Аналитика художественного: Введение в литературовед. анализ. – М.: Лабиринт: РГГУ, 2001. – 192 с.

63. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
64. Українка Леся. Твори: У 12-ти т. Т. 12. – К.: Книгоспілка, 1930. – 263 с., XXXI с.
65. Український радянський енциклопедичний словник: У 3-х т. – 2-ге вид. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1986. – Т. 1. – 751 с.
66. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб.: Акад. проект, 1999. – 512 с.
67. Хвильовий М. Твори: У 2-х т. / Упоряд. М.Г. Жулинського, П.І. Майдаченка. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – 650 с.; Т. 2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. – 925 с.
68. Хоменко Г. Містика революції як тематична домінанта новели “Я (Романтика)” // Хвильовий М. Проблеми творчості: Зб. статей. – Харків, 1994. – С. 47–54.
69. Цеков Ю. Підтекст художнього твору і світовідчуження письменника: (Микола Хвильовий) // Самототожність письменника: До методології сучас. літературознавства: Колективна монографія / Відп. ред. Г.М. Сивокінь. – К., 1999. – С. 55–80.
70. Цюп’як І. Екзистенціал смерті як вимір буття в прозі Миколи Хвильового // Слово і час. – 2001. – № 3. – С. 72–75.
71. Чирков М. Микола Хвильовий у його прозі // Життя й революція. – 1925. – № 9, №10. – С. 38–44.
72. Шерех Ю. Хвильовий без політики // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3-х т. – Харків, 1998. – Т. 1. – С. 57–68.
73. Шкандрій М. Про стиль ранньої прози Миколи Хвильового // Хвильовий М. Твори: У 5-ти т. – 2-е вид. – Нью-Йорк; Балтімор; Торонто, 1984. – Т. 2. – С. 7–28.
74. Эткінд А.М. Хлыст: (Секты, литература и революция). – М.: Новое лит. обозрение, 1998. – 688 с.
75. Enciclopedia universal Sopena. – Barcelona, 1980. – Т. 6. – P. 5375.

## ПОКАЖЧИК ІМЕН

### А

Агєєва В.  
Азарх Р.  
Андрєєв Л.  
Антоненко-Давидович Б.  
Арістофан  
Арістотель

### Б

Бабель І.  
Бахтін М.  
Бенн Г.  
Белій А.  
Білецький О.  
Блаватська О.  
Бодлер Ш.  
Бодрійар Ж.  
Брюсов В.  
Брюховецький В.  
Бузько Д.  
Бунін І.  
Бургардт О. (Юрій Клен)  
Бурлюк Д.

### В

Вайльд О.  
Вальцель О.  
Васильченко С.  
Вельфлін Г.  
Вернадський Г.  
Винниченко В.  
Вишня Остап  
Відаль К.  
Вовчок Марко  
Вороний М.

### Г

Гамсун К.  
Гаршин В.  
Гастєв О.  
Гемінгвей Е.  
Гєссє Г.  
Гєтє Й-В.  
Гоголь М.  
Головко А.  
Гофман Е-Т-А.  
Грабович Г.  
Гребінка Є.  
Грінченко Б.  
Гундорова Т.  
Гюго В.



Д

Де Костер Ш.  
Джойс Д.  
Діккенс Ч.  
Дніпровський І.  
Довженко О.  
Дорошкевич О.  
Досвітній О.  
Достоевський Ф.

Е

Еллан В. (Василь Блакитний)  
Есхіл

Є

Євшан М.  
Єрмілов В.

Й

Йогансен М.

Ж

Жуковський В.  
Жулинський В.  
Журба С.

З

Заверталюк Н.  
Замятін Є.  
Зеров М.

К

Калабрезе О.  
Кафка Ф.  
Квітка-Основ'яненко Г.  
Князєв В.  
Кобилянська О.  
Констанкевич І.  
Копиленко О.  
Короленко В.  
Косинка Г.  
Костюк Г.  
Коцюбинський М.  
Кочерга І.  
Криніцин О.  
Кручоних О.  
Куліш М.  
Курбас Л.

Л

Лавріненко Ю.  
Левітан І.  
Леонтович М.  
Лотман Ю.  
Любченко А.  
Льюїс М.

М

Мазепа І.  
Майдаченко П.  
Малевич К.  
Мандельштам О.  
Манн Т.  
Машкін А.  
Маяковський В.  
Мельник В.  
Мережковський Д.  
Микитенко І.  
Мирний Панас  
Михайличенко Г.  
Мілош Ч.  
Мовчан Р.  
Моем С.  
Моклиця М.  
Мопассан Г.

Н

Набоков В.  
Наєнко М.  
Неруда Я.  
Ніцше Ф.

О

Олесь О.

П

Павличко С.  
Панч П.  
Первомайський Л.  
Петрицький А.  
Петров В. (В. Домонтович)  
Пилипенко С.  
Пильняк Б.  
Підмогильний В.  
Платон  
Плужник Є.  
Плющ Л.  
Прево  
Пропп В.  
Пушкін О.

Р

Радклиф А.  
Ремарк Е-М.  
Роллан Р.

С

Свіфт Д.  
Семенко М.  
Сеник Л.  
Сервантес М.  
Сієрра М.  
Слісаренко О.  
Смолич Ю.  
Сологуб Ф.  
Сосюра В.  
Софокл  
Стерн Л.  
Стефаник В.  
Страхов М.  
Сулима М.

Т

Тагор Р.  
Тинянов Ю.  
Тичина П.  
Толстой О.  
Топоров В.  
Тракль Г.  
Трубецької М.  
Тувім Ю.  
Тургенєв І.  
Тюпа В.  
Тютчев Ф.  
Тютюнник Ю.

У

Українка Леся

Ф

Фет А.  
Франко І.

Х

Ханзен-Льове А.  
Хоменко Г.  
Хоткевич Г.

Ц

Цєков Ю.  
Цюп'як І.

Ч

Черемшина М.  
Чирков М.

Ш

Шевченко Т.  
Шекспір В.  
Шерех Ю. (Ю. Шевельов)  
Шкандрій М.  
Шкурупій Г.  
Шпенглер О.

Я

Яловий М. (Юліан Шпол)  
Яковенко Г.  
Яновський Ю.  
Яцків М.

## ЗМІСТ

“ВСТУПНА НОВЕЛА”, “АРАБЕСКИ”: СЕМАНТИКА “МЕЖОВИХ ТЕКСТІВ”. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ІНВАРІАНТИ .....	8
“Вступна новела”: структура і мотиви .....	8
Ідеологічний код новели .....	8
“Театральний” мотив .....	11
Хронотоп “Вступної новели” .....	14
“Арабески”: ефект гіпертексту .....	16
Мотив міста .....	17
Мотиви “свій” / “чужий”, “слова (шуму)” / “мовчання (тиші)” .....	20
Біблійні мотиви новели .....	24
Символіко-алегоричний дискурс “Арабесок” .....	28
“ЗДЕФОРМОВАНИЙ СВІТ” ЯК ІНТЕНЦІОНАЛЬНИЙ ОБ’ЄКТ. “ТВОРИ”, ТОМ I: МОТИВИ, ГЕРОЇ, СТРУКТУРА .....	35
Революція: творення чи руйнація? (“Життя”, “Шляхетне гніздо”, “Кіт у чоботях”, “На глухій шляху”) .....	35
Постреволюційний синдром: втрачене покоління (“Юрко”, “Синій листопад”, “Заулок”, “Кімната ч. 2”) .....	41
Безвихідь як спосіб існування: на терезах двозначності (“Редактор Карк”, “Силуєти”) .....	48
“Запах смерті”: мотив загибелі (“Солонський яр”, “Бараки, що за містом”) .....	53
Сміхові парадокси: гротеск, пародія, психологізм (“Колонії, вілли...”, “Свиня”, “Чумакивська комуна”) .....	58
“Дорога й ластівка” як текст-пересторога .....	66
“ТВОРИ”, ТОМ II. АПОКАЛІПТИЧНА МОДЕЛЬ УНІВЕРСУМУ: МОДЕРНІСТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ .....	74
“Я (Романтика)": Апокаліпсис від Хвильового .....	74
Основні параметри тексту .....	74
Мотив убивства і супровідні мотиви .....	76
Євангельські мотиви .....	80
Хронотоп новели .....	84
“Я (Романтика)” як модель універсуму .....	86
“Пудель”: бути чи здаватися? .....	88
Інтертекстуальні джерела оповідання .....	88
Психологія амбівалентності: людина на позовах із собою .....	90
Мотив скандалу як сюжетотворчий чинник .....	94
Неоміфологічний мотив .....	96
“Лілюлі”: текст та інтертекст .....	100
Фабула, “поле очікування” і жанрові трансформації твору .....	100
“Білі ворони”, “білі лебеді” і “трохи інтелігенти” .....	104
Художник та істина: життя без ілюзій .....	110
“Повість про санаторійну зону”: до питання про розпад особистості .....	113
Загальна концепція твору: інтерпретаційні варіанти .....	113
Людина на роздоріжжі: герої-жертви та їхні антиподи .....	116
Структурно-семантичні особливості неоміфологічного складника повісті .....	123
“Сентиментальна історія”: кінець одного міфу .....	129
Інтертекст та оповідна специфіка твору .....	129
Б’янка та інші: крах віртуальних далей .....	132
Мотивна структура і композиція повісті .....	136
ПІСЛЯМОВА .....	142
ПРИМІТКИ .....	149
ПОКАЖЧИК ІМЕН .....	152
ЗМІСТ .....	157