

Ніжинський державний університет  
імені Миколи Гоголя

**О. Г. Ковальчук**

**СВІТ ЯК «ГОЛОС ПРИСУТНОСТІ»  
(ПОЕЗІЯ ТА ПРОЗА МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО)**

*Монографія*

Ніжин  
2018

УДК 811.161.2'42.09  
К56

Рекомендовано Вченою радою  
Ніжинського державного університету  
імені Миколи Гоголя  
(НДУ ім. М. Гоголя)  
Протокол № 12 від 27.06.2018 р.

**Рецензенти:**

*Самойленко Г. В.* – професор кафедри слов'янської філології, компаративістики та перекладу НДУ ім. М. Гоголя, доктор філологічних наук;

*Бондаренко Ю. І.* – професор кафедри методики викладання української мови та літератури НДУ ім. М. Гоголя, доктор педагогічних наук

**Ковальчук О. Г.**  
□56 Світ як "голос присутності" (поезія та проза М. Хвильового): монографія. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2018. 146 с.  
ISBN 978-617-527-186-5

У цій праці поезія та проза М. Хвильового досліджуються через призму голосу – точніше: "голосу присутності".

УДК 811.161.2'42.09

ISBN 978-617-527-186-5

© О. Г. Ковальчук, 2018  
© НДУ ім. М. Гоголя, 2018

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
ГОЛОС ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ (ТРАГІЗМ ЧАСУ) .....	10
ДРАМАТУРГІЯ ГОЛОСІВ У ПРОЗІ	
М. ХВИЛЬОВОГО.....	20
Голос героя як відлуння апокаліпсису («Бараки, що за містом») .....	20
Образ революції у прозі М. Хвильового (семантика крику дурня).....	32
Голос екстатичної свідомості у новелі «Я (Романтика)» .....	42
Голоси трубадурів революції та голоси «вчорашніх» .....	60
«Біологізована» людина, «зайва», «всефедера- тивне міщанство»: голоси.....	72
Голос роздвоєної свідомості («Вальдшнепи») .....	96
Пророчі голоси .....	106
ГОЛОС ALTER EGO АВТОРА («АРАБЕСКИ») .....	118
ВИСНОВКИ.....	128
ЛІТЕРАТУРА .....	135
ПОКАЖЧИК ІМЕН.....	142

## ВСТУП

М. Мамардашвілі на останній у його житті публічній лекції «Відень на зорі ХХ століття», підсумовуючи свої довголітні роздуми над проблемами існування людини, назвав буття «высшим честолюбием человека» [49, с. 390]. Сам «акт життя» – на думку знаного в радянські часи, дуже непересічного філософа (а для багатьох майже гуру), який – попри все – вперто пробивався до істини у розумінні смислонаповнених інтенцій людської присутності у світі – це творчість, яка ґрунтується на «власному переживанні (розрядка М. Мамардашвілі – О. К.) фундаментальних відносин буття» [49, с. 392]. З «ниток» цих власних переживань, думок, устремлінь, прагнень людини, з її щоденного контакту з життям і твориться тканина існування.

Досвід кожної особи виявляє себе в принципово важливому феномені – у «голосі присутності – розрядка М. Мамардашвілі – О. К.» [49, с. 394], саме голосі (наполягає М. Мамардашвілі) – адже «Людство, як говорив Кант, є не що інше, як комунікабельність, струм, який проходить через кожного з нас, якщо він проходить (а може й не проходити), – це і є людство» [49, с. 394].

Мрія народних мас завжди оберталася навколо ви-найдення «вічного двигуна людського щастя і надійного благополуччя («благоденствия»)» [49, с. 391]. Виявом цієї ілюзії став марксизм (як «спроба такого роду винаходу» [49, с. 391]), а моментом реалізації – жовтневий переворот, який певними прошарками суспільства був зустрінутий з неймовірним ентузіазмом: про це, приміром, згадував Д. Ліхачов у передмові до книги Б. Пастернака «Воздушные пути» – «Действительность празднично преобразовывалась. Революционные празднества следовали одно за другим ...» [43, с. 16].

Ідеологами жовтневого перевороту ця подія мислилася як епохальна, як поворотна віха в історії всього людства. Звідси кліше, що стало центруючим елементом усіх ідеологізованих текстів радянської доби, в тому

числі й присвячених моделюванню літературного процесу: «Велика Жовтнева соціалістична революція відкрила нову епоху світової історії, епоху загального революційного оновлення світу, епоху переходу від капіталізму до соціалізму» – так починається шостий том із восьми томної «Історії української літератури», виданої у 1967–1971 роках [33, с. 5].

М. Хвильовий, постійно знаходячись в епіцентрі подій – від часів революції та громадянської війни, – (вражаючи сучасників «досконалим віддзеркаленням суспільних настроїв» [102, с. 144] уважно вивчав пореволюційну дійсність у новонародженій країні – «Республіці УСРР» [81, т. 1, с. 193], як варіант – Уесесер («в стилі» Уесесер» [81, т. 1, с. 358]).

Інтуїтивно відчуваючи те, що Лев Троцький небезпідставно персоналізував («Безперервні успіхи Сталіна, починаючи з 1923 року, поступово привели його до переконання, що історичний процес можна обдурити або згвалтувати» [70, с. 267], М. Хвильовий постійно «зондує» дійсність, звіряючи її з ідеєю «загірньої комуни».

Зовнішні реалії життя – візуальний світ – не могли слугувати підставою для адекватного розуміння дійсності: прозу М. Хвильового буквально пронизує недовіра (до речі, звідси відверта іронія) щодо справжності фасаду нового, пореволюційного світу, який виробив ідеологічно насичену форму самопрезентації: простір життя (а це передусім місто – осередок існування пролетаріату, який «гігантським бичем підігнав історію» [81, т. 1, с. 207]) густо розфарбовується новітніми декораторами у червільні кольори революції (тому й кидаються у вічі перш за все «міські будівлі, завітчані червоними стягами» [81, т. 1, с. 363] та портрети вождів – «По всій вулиці на всім протязі стояли ватажки світової революції, наче вулиця й справді хотіла, щоб більш було ватажків світової революції» [81, т. 1, с. 363]; «... Сотні ватажків світової революції дивились із будівель із наказу виконкому» [81, т. 1, с. 372]) й повниться знаками показного благополуччя (щоправда, напевне, винятково у «не зовсім поганому закутку в нагірній частині» міста [81, т. 2, с. 7]), як-от «запашними клумбами» та

будинком «пролетарського походження» у «від голови до п'ят революційному городі» [81, т. 2, с. 7], де замість вулиці Губернаторської з'явилася вулиця Томаса Мора, прикрашена «першою «робітничо-селянською» ... клумбою» [81, т. 2, с. 11].

Тому так уважно прислухається письменник до шумовиння – часом навіть клекоту – «голосів присутності», осердям яких є голос людини, бо саме він репрезентує світу базову єдність «думки і голосу в логосі» [26, с. 99] – звідси активність того, що літературознавці, досліджуючи особливості сприйняття світу у прозі М. Хвильового, називають «слуховими враженнями», як варіант – «слуховими образами» [1, с. 20].

Та того, що «ніяка свідомість неможлива без голосу» [26, с. 106], замало для вивчення складного феномену людського існування. М. Бахтін, оперуючи поняттям «голос», тривалий час шукав якнайточнішого визначення його. При цьому рухався він від «прямих значень до переносних» [47]. Зрештою через кілька десятиліть після публікації у 1929 році книги, присвяченої вивченню проблем творчості Ф. Достоєвського, вчений на початку 60-х років ХХ століття приходить до остаточної «формули» голосу, яка виглядає «всеоб'ємлющою дефініцією» [47], де сплітаються найрізноманітніші грані, що робить її продуктивною при дослідженні проблем буття (полишимо задля виразності й точності цитату в оригіналі): «Определение голоса. Сюда входит и высота, и диапазон, и тембр, и эстетическая категория (лирический, драматический и т. п.). Сюда входит и мировоззрение и судьба человека. Человек как целостный голос вступает в диалог. Он участвует в нем не только своими мыслями, но и своей судьбой, всей своей индивидуальностью (розрядка наша – О. К.)» [6, с. 318].

У полі зору М. Хвильового знаходяться різні голоси. Здається, що він дає можливість виговорити себе усім (навіть хворим – «Із щоденника хворої» – розрядка М. Хвильового – О. К. [81, т. 1, с. 379] – істерикам чи «психопату» [81, т. 1, с. 393]).

Та особливо цікавлять митця голоси героїв, які знаходяться у стані піднесеності, схвильованості, ще важливіше – у стані надмірної збудженості, бо саме тоді (з втратою контролю) проявляється ніким і нічим не цензурована правда життя. Пороговим виявом цієї надмірної збудженості виступає стан екстазу, лінія оприявлення якого у європейській культурі тягнеться від середньовіччя аж до Райнера Маріє Рільке.

Дуже важливими є голоси героїв-анонімів, героїв, зримих не присутніх. Один із них, приміром, дає оцінку тим, хто контролює владу: «Тоді хтось закричав: «Геть комуністів», – і тихо додав: – «таких!» [81, т. 1, с. 350]. Інший, взагалі знаходячись поза зоною можливого візуального оприявлення, викрикує у безмежний простір свій незносний душевний біль і тривогу: «Що за світла ніч, а на душі темно: нема простору. Чека. Госпуп. Ех ти, життя прокляте!» [81, т. 1, с. 139].

На вершині цієї, самим життям сформованої комунікативної «піраміди», знаходиться крик, який виявляє широкий спектр емоцій – від розгубленості й переляку до руху в напрямку прихованої від ока пересічної людини істини.

Ще одним дуже важливим (майже експертним) маркером часу виступає голос «хору» – народної маси, яка особливо гостро реагує на події поточного моменту і, виділяючи найсуттєвіше, одразу ж дає їм оцінку.

Місце гуртової комунікації загальновідоме – це осередок найбільшої і регулярно повторюваної (майже одвічної – «Декілька осілих тутешніх циганчат сіпали коні за хвості й вигукували, як і двісті літ тому» [81, т. 1, с. 184]) концентрації люду: базар, який є не тільки «місцем торгу», а й, «... висловлюючись по-сучасному, своєрідним інформаційним простором села, де відбувається часом видимий, а часом невидимий процес обміну сигналами, знаками, ідеями, припущеннями, новинами, тобто усім тим, що в сумі й становить собою «громадську думку» [7, с. 193].

Про що ж говорять («гомонів базар» – це стала форма, яка є питомою ознакою такого зібрання, на якому йде обмін колективним досвідом та знаннями [81, т. 1,

с. 184]) у цьому місці – про різне, не забуваючи про головне. Малозначне, як правило, опускається автором, або лаконічно фіксується – для створення відповідного «фону». Найсуттєвіше ж навпаки – уважно нотується у коротких, але містких формулах, як-от у оповіданні «Життя»: «... на базарі говорили про Петлюру, про румунів, про кінець Радянської влади» [81, т. 1, с. 129].

Ще однією формою виразу колективної думки виступає пісня, у якій так виразно виявляють себе особисті та суспільні настрої. Це може бути заангажоване ідеологією комсомольське слово – «Ми ковалі, ми ковалі, // Куєм ми щастя на землі» [81, т. 1, с. 286]; може бути відголосок ідей анархізму – «Чий я козак, звуся Воля, // Українець з Гуляй-Поля, // Гей, шумуй, моє вино, // Йде за правдою Махно!» [81, т. 1, с. 126]; звучать також «сумні пісні», які нагортають у грудях оповідача «велику могилу народного горя ...» [81, т. 1, с. 203]. Знаходить своє місце традиційне для етносу ліричне слово – «Павлина Анфісівна, як заходить сонце, іде до ставка ... Співає з натхненням: «місяченьку блідолиций, за хмари швидше ти б сховавсь» [81, т. 1, с. 131], чується голос популярної історичної пісні – «Ой на горі та жєнці жнуть» [81, т. 1, с. 158], не обходиться й без пісні героїчної – «гей, долиною, гей, широкою козаки йдуть» [81, т. 1, с. 199]. Звичайно ж, не оминає уважний автор слова іронічно-жартівливого – і його у текстах митця на різні смаки – аж до відверто вуличних інтонацій (чи не найхарактернішим прикладом могла б слугувати цинічна пісенька Вівді – героїні оповідання «Кімната Ч. 2»). Та все ж найголовніше – пісенне слово, в якому звучить глибинна оцінка часу, як-от, приміром, у цих знакових словах: «І чути було ще тоскний заспів: «Не за Леніна, не за Троцького ...» [81, т. 1, с. 126], або ось у цій промовистій сцені, яка говорить сама за себе: «Іще хтось крикнув: «Інтернаціонал!» Але голос його не найшов відгуку й поринув в аматорським шумі» [81, т. 1, с. 351] чи ось у цьому відвертому пародіюванні «Інтернаціоналу» – «Дітвора співає: «Ніхто не дасть нам ізбавлення: ні туз, ні дама, ні валет ...» [81, т. 1, с. 176]. Відверто оціночними виглядають сповнені іронічного змісту пісні.

Їх чимало і всі вони цікаві й промовисті. Однак обмежилося одним зразком: «Тоді ж куховарка Явдоха щось наспівує на кухні, але наспівує вона якусь зовсім незрозумілу пісню: з одного боку нібито мажорну, а з другого начебто дражнить («У народі ходить звістка, що на вас ще буде чистка ... Ось тоді моя рука РСІ й партейная КаК'а») ...» [81, т. 2, с. 10].

Голоси героїв у всьому їхньому розмаїтті звучать у той час, коли ще не зовсім ясним є загальний стан речей (у текстах М. Хвильового особливим змістом наповнені фрази на зразок – «Якийсь чад, якийсь сумбур ходить по селах ...» [81, т. 1, с. 203]), не зрозумілою справжня логіка суспільного руху, коли все ще в пошуку, в становленні, у запеклій, навіть жорстокій підклимній боротьбі, у своїй переважності прихованій від загалу, хоча відчуття того, що «епоха вже починала хворіти» [29, с. 37], оселилося у свідомості суспільства.

За таких складних умов – через оприявлення системи домінантних голосів (хоч «фонові» теж не полишаються поза увагою, оскільки вони багато в чому доповнюють та увиразнюють а то й допомагають уточнити багато в чому неоднозначну картину світу) у підсумку – у передсмертний час – митець приходить таки до розуміння істинного стану речей (так, приміром, М. Жулинський стверджує однозначно: «Письменник передчував, що система перероджується в диктатуру, що гуманістичні принципи суспільного життя лише декларуються – голодом виморюється народ, владарюють безкарно, безконтрольно ЧК, ОДПУ, над країною підіймається зловісний привид тирана і фашиста в образі батька всіх народів ... І він наважується пожертвувати найсвятішим – своїм життям. Щоб отверезити, розбудити совість, зупинити цю безтямну, фантастичну країну на краю прірви, змусити її опам'ятатися, отямитись. Не судилося» [29, с. 40]).

Все це врешті-решт і сформувало з системи голосів певний голосовий потік, до якого уважно прислухається М. Хвильовий, щоб змоделювати характер розвитку подій.

## ГОЛОС ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ (ТРАГІЗМ ЧАСУ)

Голос ліричного героя у поезії М. Хвильового має принципове значення для розуміння прози митця. Це зумовлене передусім гострим переживанням часу, у якому розгортається його драматичне існування.

Часові структури у поезії майбутнього майстра складного, багато в чому незвичного для української літератури прозового (додамо тут – і публіцистичного) слова ґрунтуються на складному рухові – від прагнення «Намалювати ... хвилину» [81, т. 1, с. 47], від програмної актуалізації яскравих, часом одномоментних замальовок (загалом то це й не дивно для художника, який маніфестував глибинну змістовність навіть найстислішого моменту буття – «Молимося мудрості і віку, і секунди – розрядка наша – О. К.» [81, т. 1, с. 62]), де передусім кидається у вічі неприховане шаленство кольорів, що йде від прагнення занурювати промінь («пензель – промінь золотий» [81, т. 1, с. 48]) у «фарби китайку» [81, т. 1, с. 48] (особливо золотого – аж до бажання «Шлаків золотом світ запалить» [81, т. 1, с. 50], «златовіт» [81, т. 1, с. 52] і навіть до актуалізації «золота ліризму» [81, т. 1, с. 60], зрештою, згаданого вже «пензля - променя золотого» – та червоного: від ідилічно-рожевого – «ранок ... рожевий» [81, т. 1, с. 48], «рожеві дороги» [81, т. 1, с. 59] – до багряно-тривожного: саме такі конотації домінують в образах «палаючої ... заграви» [81, т. 1, с. 47], «блискавки-жарини» [81, т. 1, с. 49], «діжки червоних огнів» [81, т. 1, с. 50]) аж до усвідомлення масштабу вічності:

Секунди, дні і роки,  
а з ними і віки  
у вічі вічності глибокі  
задивились.

(«Зелена туга»)

За такого відчуття часу (згадаємо ще раз – «вічі вічності глибокі») вже не до живописно-червоного – хай і так гарно естетизованого («Каміння-жарини – // Агати, рубіни» [81, т. 1, с. 53]) – не до мистецьких імпресій, які наснажуються красою та незвичністю форм світу («На тротуари жваві очі – // Калюжі викраяні в дах» [81, т. 1, с. 49]): саме в віках (де відсіюються всі випадкові деталі – хай і такі зворушливі, побачені, відчуті й змальовані художником із таким вишуканим естетичним смаком, хоч, зауважимо, і не позбавлених нальоту певної манірності: «Коханко-сонце, потруси // Свої сріблясті, ясні вії» [81, т. 1, с. 48]; «Гнідої спеки оберемок // Лежить у мене на спині» [81, т. 1, с. 50]), адже «... крок кривавий тисячоліття // свою одміряє добу» [81, т. 1, с. 88], тривожною міткою якої виступає цвинтар («На цвинтарі») – концентрований образ смерті, яка, власне, й викликає у людини гостре усвідомлення часу і навіть зумовлює його народження: «Смерть далека від того, щоби бути просто сконом, кінцем, явищем суто емпіричним, вона визначає той онтологічний вимір, у якому я відкриваю самого себе і визначальну основу завершеного існування. Смерть виявляє і виражає онтологічну схильність «буття-тут», тієї категорії, яка містить у собі буття. *В цій перспективі смерть виступає як джерело або підвалина часу, тому що без неї часу не існувало б* (курсив наш – О. К.)» [62, с. 65].

Розгортання проєкції життя з перспективи вічності робить картину світу глибшою, драматичнішою, де мажор першопочаткових віршів (і якого рівня мажор: «Що нам морок, що нам смуток? // Ми йдемо – наперекір, // Ми – весні найперші гуси, // Наші дні – червоний вир» [81, т. 1, с. 52]) поступово починають заміщувати мотиви «Журби, турботи, і суму, і

смутку ...» – тепер саме їм «вклоняється» ліричний герой [81, т. 1, с. 66].

За цим емоційно-тривожним тоном виразно проглядає настрої зневіри і туги, який (попри окремі емоційно-піднесені заклики: «Не згорнемо свій стяг // і ще раз вдаримо об землю «вчора» [81, т. 1, с. 65] чи силувано-оптимістичні «картинки» – «Наш кінь реве, копитом б'є, // Подібний завше бісу, // І панцир радості кує // Новий коваль залізу» [81, т. 1, с. 68]) все впевненіше забарвлює поезію М. Хвильового.

Щоб оприявнити такі настрої, зробити їх зримими, яскравими митець не шкодує ні слів, ні художніх засобів, використовуючи різні образні обертони – аж до майже безпосереднього цитування поезії П. Тичини «Ой не крийся, природо ...»: «Піду я у робітничий квартал, // заховаю там склизький сум ...» [81, т. 1, с. 67]; «... життя сучаснеє, // що скиглить» [81, т. 1, с. 69]; «Ах, як мертво навкруги, як мертво» [81, т. 1, с. 75]; «Застигла тиша і скиглить // Круків примарною печаллю ...» - 81, т. 1, с. 74) «Тротуари бредуть в журбі» (81, т. 1, с. 77); «скорбна далечінь» [81, т. 1, с. 77]; «Жагучий потяг в безнадійя» [81, т. 1, с. 77] «сірий тоскний краєвид» [81, т. 1, с. 79]; «голубої тоски вага ...» [81, т. 1, с. 108], «скиглить минуле» [81, т. 1, с. 110]; «І чую я ... а серце стогне в тузі» [81, т. 1, с. 110]; «а навкруги мене – // кублиться–б'ється мряка» [70, т. 1, с. 111]; «журби моєї танки» [81, т. 1, с. 111]; «а на душі – журба» [81, т. 1, с. 115]; «А ввечері на «Тоску», щоб знову було тоскно ...» [81, т. 1, с. 116].

Все це вище й вище підіймає градус відчаю – аж до геростратівського бажання вогню й вогню: «Невже не можна запалити // Тебе, заводе, хоч одчаєм?» [81, т. 1, с. 74].

Мотив відчаю викликаний катастрофізмом буття, який виростає із розуміння того, що «Я казками снити захотів», а доля «звернула ... на тернисту путь» [81, т. 1, с. 62].

Дійсність нестерпна: мріється про гармонію, щастя, про світле – казкове майбутнє. Про інший – піднесено-

ідилічний світ, де живуть нові, зовсім інші – небуденні люди (одна з героїнь марить «комуною загірних людей» [81, т. 1, с. 108]), а щодення підсовує то «посіпак, продавників, кнурців», то «мерців» [81, т. 1, с. 73]. Однак проблема не тільки в тому, що нема казки («... наші груди хочуть ласки ... // Ох, ласки-казки // Про життя прийдешне» [81, т. 1, с. 74]), заблукала країна, а з нею на роздоріжжі опинився й ліричний герой. Нема головного, відсутнє те, без чого не мислиться існування – дороги (згадаймо тривожний зойк М. Гоголя, який, зневірившись у правильному розвитку людства, у відчай запитував – «Где выход, где дорога?» [22, с. 211]).

Думка ліричного героя тут ще не набрала вселенського розмаху (як у згаданого митця, який важив для М. Хвильового так багато) – вона камерніша, але від того не менш тривожна: «і я колишній регент (нагадаємо – регент – лат. *regens (regentis)* – правитель ... диригент» – Словник іншомовних слів. – «Довіра», 2000. – С. 788 – О. К.), // *стою без дороги* (курсив наш – О. К.)» [81, т. 1, с. 112].

Непевність існування, виклична неказковість світу, зрештою, бездоріжжя не лише сіють зневіру та сум, а й породжують жах (до речі, не страх, а саме жах пронизує тексти М. Хвильового: «А у лісі реготом // лісовик // прокидає шелести і жахи» [81, т. 1, с. 68]; «Кублиться по шляхах і по оселях стогін – // Жах росте» [81, т. 1, с. 67]; «Дивиться на шляхи жажні» [81, т. 1, с. 70]; «Був в тім чеканні жах, // й темно-таємною птицею // в небі блукала душа» [1, т. 1, с. 103]).

Свого найконцентрованішого, найвиразнішого вигляду образ жаху набирає у тексті (так виразно, так яскраво наближеному до геніальної прози митця) – у поезії із знаковою назвою – «Тіні», де органічно актуалізується добре знайомий вже нам мотив казки («Я казками снити захотів»), який, однак, нещадно перекреслюється брутальним потоком трагічного існування, де картину дня формують драматичні «мітки» – «Заюшилось обличчя кров'ю», в «голубих проваллях» засіла «мряка», а «небо найнялось напевне плакати ...»:

В серпанках вечори проходять біля вікон,  
за пічкою квилить сіренький смуток.

... Сьогодні дико ...

... Тіні, падають тіні.

Свист нагая Тъера,

Хлопці! Скоріш на коні!

Коні!

Коні!

Коні!

Жах.

За М. Гайдеггером, страх і жах різняться між собою кардинально, точніше – за однією із сутнісних ознак. Страх – це реакція на щось. Те, що страшить, можна «вирахувати»: «Але й страх теж не просто констатує те, що наближається, а відкриває його спочатку в його страшності. І, страхаючись, страх може потім собі, виразно вглядаючись, «усвідомити» страшне» [76, с. 141] (у статті, «Що таке метафізика?» знаменитий німецький філософ формулює цю думку ще конкретніше – «Страх ... торкається завжди ... якихось визначених речей» [77, с. 20]).

Зовсім інша ситуація з жахом. Він позбавлений предметності: Давид Ратмоко (David Ratmoко) цей напрямок осмислення жаху виводить із традиції, започаткованої С. К'єркегором (її потім глибоко й цікаво продовжили З. Фройд та М. Гайдеггер).

Данський філософ стверджував, що «страх спрямовується на визначений об'єкт», а жах – навпаки: він «не пов'язаний із жодною предметністю» («... einer Furcht, die sich auf einen bestimmten Gegenstand richten ... einer Angst (у зв'язку із складністю диференціювання слів Furcht з Angst спираємось на думку авторитетного перекладача праць Гайдеггера – В. Бібіхіна: "Для Angst оставлен ужас, как было в сборнике переводов "Время и бытие"[76, с. 450] – О. К.) die keinen Gegenstand hat» [104]).

У зв'язку з цим «... жах ... не «бачить» певного «тут» і «там» (розрядка М. Гайдеггера – О. К.), звідки сюди наближається те, що загрожує. Те, що є загрожуючим, *ніде* (курсив належить теж німецькому

філософу – О. К.) ... Він «не знає», що це таке, що жахає його (курсив наш – О. К.)» [76, с. 186]. Де ж тоді джерело жаху? Відповідь М. Гайдеггера коротка й однозначна: «Через що хапає жах, є саме буття-в-світі» [76, с. 187].

Тож саме буття вже виступає джерелом жаху, а тим більше буття, яке втратило смисловий вектор, яке вже не рухається до світлих вершин, наснажених мрією, що так характерно для мислення М. Хвильового-романтика.

Одним із способів подолання жаху в поезії М. Хвильового виглядає вихід за межі обжитого безкрилого простору (чи не схоже це на втечу – від безсилля?), який обертається походом у інші (далекі) краї (які, однак, «гніздяться» у межах однієї й тієї ж монструозної країни) із священною місією:

Завтра маю п'ятьму освітити

У тайзі, у морозних зирян.

(«На мінори розсипалась мряка»)

Однак і тут не відчувається моменту абсолютної впевненості, відсутній переможний пафос, який мав би опанувати душею месії-комуніста, у якого «На долоні ... зоря» [81, т. 1, с. 76].

В атмосфері нового суспільства – попереджає автор – немовби розлите щось тривожне, яким так глибоко й болісно сповнено латинський вираз «memento mori» (окрім звичного – «Пам'ятай про смерть», у цьому виразі приховані й інші обертони думки: це нагадування й про «небезпеку, що загрожує, і про щось болісне і печальне» – Словарь латинских крылатых слов. – Москва, 1982. – С. 442).

Найважливіше в цій ситуації те, що даний стан – це не лише стан самотності душі, цими настроями пройнятий і оточуючий світ: «Тротуари бредуть в журбі» [81, т. 1, с. 77]). Та наперекір усьому ліричний герой сповнений віри, що прийде час (і прийде «скоро» [81, т. 1, с. 77]), коли «Закришталяться й очі повій» [81, т. 1, с. 77].

Якщо все так, якщо в це вірує ліричний герой насправді, до глибини ества, то для чого тоді якийсь макабричне поєднання у фіналі вірша «На мінори розсипалась мряка» таких несумісних рядків: один з них відверто

наповнений сосюринським баладним тоном, а інший виглядає як «калька» виключно-хуліганських, епатажних віршованих «вибриків» Михайля Семенка:

Та не зріжу собі я голову –  
Залізник я, і чути мій гук,  
Краще вмить опинюся голий  
на снігу!..

«На мінори розсипалась мряка»).

Значно продуктивнішим (і органічнішим) виглядає прагнення укрупнити масштаб подій, максимально розширити простір: від тексту до тексту глибшою і глибшою виглядає часова та просторова перспектива – аж до космічного виміру, знаками якого виступають образи планет чи міжпросторове скупчення їх: Сонце – Марс – Сатурн – Волосожар – Оріон і, зрештою, «Шлях Чумацький».

Це не виглядає випадковим загравання із космічним простором – ні: саме тут автор намагається знайти місце для реалізації «міжпланетної мрії» [81, т. 1, с. 84].

Обшир локальних виробничих площ («рудні», «цегельні», «броварні», «клуні», «заводи», «кокосова піч») із їх робочим людом поступово починає заміщуватися іншими просторовими реаліями та іншими «персонажами». Стосуються вони передусім кола мистецького – Овідій, Боян, Шопен, Леонтович, Тичина, Єсенін, «червіньковий Орфей!» [81, т. 1, с. 114], Маяковський, Гастев. Поряд з ними з'являються діячі, що прийшли з минулого, які безпосередньо пов'язані із творенням історії - Гонта, Залізник, Палій, Марат, Тьєр.

Зрештою часова та культурологічна перспектива укрупнюється до межових масштабів – до постатей світового масштабу. Так з'являються профілі Будди, Магомета, Конфуція. Та, однак, ключовим героєм виступає Аякс.

Здавалось би, до чого тут античний герой: звияжний воїн часів Давньої Греції та злободенна, гостра сучасність. На перпий погляд, абсолютний нонсенс.

Однак не будемо поспішати. Виявляється, автором все дуже гарно й логічно вмотивовано. Аякс (за версією М. Хвильового) творець: «Аякс ... Аякс ... // Син чолові-

чий у стихії, // в гармонізації природи // Син чоловічий йде! // За кроком крок – іде!» [81, т. 1, с. 60].

Ситуацію, пов'язану з цим персонажем гарно пояснює Л. Плющ у монографії «Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового». Спираючись на тексти А. Белого, які розглянено у взаємозв'язку із творами українського митця часів розстріляного відродження, вчений цікаво й вмотивовано інтерпретує цей складний у своїй основі антично-християнський симбіоз (Аякс – Син чоловічий – дорівнює – Христос): «Я», «человек», розшифрований калямбурно в «Чело века» («Чоло віку») – постійний образ, словотворча знахідка А. Белого. Сам задум «Я (Епопеї)» на ній базується. Для нього це чоло персоналізується як в кожному «я», так і у вселюдському «Я», Ідеал – Я, у Христі. Тому й пов'язує в «Досвітніх симфоніях» Хвильовий «сина чоловічого», тобто Ісуса, з Аяксом гомерівського епосу. Чому з епосу вибрано саме Аякса? Окрім усього, тому, що Аякс фонетично несе в собі «Я», навіть «а я кс», де «кс» – латинське прочитання «х» [54, с. 100].

Біблійний контекст у поезії (це ж стосується і прози також, де митець використовує біблійну модель історії) М. Хвильового достатньо репрезентативний.

Тут і Мойсей, і «Марія у вінку» [81, т. 1, с. 104], Магдалина, а також «херувими і серафими // усіх раїв!» [81, т. 1, с. 94] – біблійні персонажі, кожен з яких виконує свої функції, які багато в чому схожі: херувими «день і ніч прославляють безкінечні досконалості Його не тільки в великій справі творення, але й нашої спокути» [12, с. 748]; серафими, максимально наближені до Бога, теж прославляють Творця: «Серафими стояли зверху Його ... І кликав один до одного й говорив: «Свят, свят, свят Господь Саваот, уся земля повна слави Його!» (Іс., 6: 2–3).

Все немовби готується до зустрічі із Спасителем, який приносить порятунок світові, який вже занедужав від страждань, горя та майже вселенського жаху:

Всесвіт хворий, хвилюйся, радій –  
Се спаситель до тебе гряде ...

(«Тріолети»)

Однак будь-яку надію перекреслює поява принципово іншого – інфернального персонажа – Арімана, який є злим богом – виразником сил зла.

У боротьбі з слідами, полишеними «тирсою (очевидно, посохом – О. К.) Арімана» [81, т. 1, с. 61] автор поетичних текстів закликає спиратися на розум, на пізнання, яке є універсальним засобом у боротьбі зі злом: «Пізнайте все в віках і над віками» [81, т. 1, с. 61]. Завершенням цього складного і копіткого процесу має стати створення «метрополії свідомого життя» [81, т. 1, с. 61].

Та в цьому випадку розум, оскільки боротьба точиться на полі почуттєвому, мабуть, безсилий. Тому вектор боротьби (як аргументовано стверджує Л. Плющ) має бути інший: «Якщо Христос у пустелі перемиг Люцифера, то боротьба з Аріманом буде продовжуватися в душах людей доти, доки хліб наш насущний буде залежати від каменю, золота і його еквівалентів. Тільки тоді, коли людська душа в тілі (метелик – адамова голова) позбавиться цієї своєї залежності від Арімана, тільки тоді Імпульс Христа в наших душах доведе боротьбу з Люцифером і Аріманом до кінця» [54, с. 138].

Така перемога (за такої неймовірно складної суспільної ситуації, за такого стану обивателя, за такого стану стражденної душі, яка за будь-яких умов хоче тільки одного – вижити) – а це добре відчуває М. Хвильовий – виглядає ілюзорною. Тож подібний духовний маршрут – швидше за все – виглядає як «фантазійна путь» [81, т. 1, с. 61].

А – втім – життя не може стояти на місці. І тут у часу особлива функція: час має вести вперед. Тому й з'являється універсальна формула буття – «час вів» [81, т. 1, с. 69].

Та справжнього руху без дороги нема й не може бути. А дорога (переконаний митець) вже загублена: «... я ... стою без дороги» [81, т. 1, с. 112]. Тому у фіналі поеми «Зелена туга» й завмирає час (як субстанція, що за даних умов позбавлена смислу). З'являється образ майже зупиненого часу – «холодніє час» [81, т. 1, с. 116].

Синхронними до тривожної проекції захолого часу, багато в чому парними та суголосними, виступають виразні образи «задумливих могил» [81, т. 1, с. 116], хреста, «розіп'ятого на нетрі» [81, т. 1, с. 117] і, зрештою, ключового образу, який підсумовує весь плин роздумів – смерті («за горбами смерть» [81, т. 1, с. 117]).

На цьому емоційному фоні й з'являється геніальна проза М. Хвильового, де передчуття, які відлунювали у його ж таки поезії, знайшли своє пластичне й багатогранне втілення, де у всій своїй повноті і складності розгорнувся образ часу.

## ДРАМАТУРГІЯ ГОЛОСІВ У ПРОЗІ М. ХВИЛЬОВОГО

### Голос героя як відлуння апокаліпсису («Бараки, що за містом»)

Рух маршрутами прози митця можна розпочинати хронологічно. І в цьому буде велика логіка еволюційного розвитку. Однак ми почнемо з іншого твору – з новели «Бараки, що за містом», бо (як видається) саме тут відправна точка історико-психологічного сюжету прози М. Хвильового, адже в ній висвітлено ті підвалини, на основі яких з'явилася людина того особливого покоління, що було глибоко травмоване апокаліптичними подіями першої світової війни, яка сприяла деградації людства й тим самим відкинула світ у далеке минуле – майже у праліс людського буття, де правлять інстинкти і груба сила.

*Так сформувалася незліченна маса індивідів, втягнених у вир кривавої революції й не менш кривавої громадянської війни. Саме вона, керована купкою авантюристів, і написала нову, сповнену трагізму сторінку світової історії.*

Буття, яке знаходиться у стані падіння, саме таким бачиться воно у цьому творі, бо в ньому на кін поставлене основне – осмислене життя, яке волею героїв твору байдуже викреслюється із простору щоденного існування.

У результаті цього виникає страхітлива, навіть немислима екзистенційна ситуація, осердяч якої є,

умовно кажучи, мінус-життя – життя, якому аж ніяк не повинно було б знаходитися місця у святцях людського буття.

Загалом то таке буття небагатослівне. Воно не виговорює себе (очевидно, в цьому нема потреби). Тому у тексті новели «Бараки, що за містом» знаходимо буквально декілька фраз, які передають пряму мову головних героїв. Та одна фраза потребує особливої уваги, оскільки містить у собі квінтесенцію проблеми. У ній один із героїв висловлює своє заповітне бажання – живцем закопати людину: «До ями потягнемо. Треба хоч одного живого зарити» [81, т. 1, с. 247]. Тож, очевидно, йдеться про проблему смерті у її найрадикальнішому варіанті.

Звідки це, що це, чому актуалізується як норма насильницька, якась прямо бузувірська ідея смерті?

Спробуємо розібратися. Але спершу кілька міркувань про феномен смерті, про який так виразно роздумує сам про себе герой повісті «Санаторійна зона» – анарх: «вона (тобто смерть – О. К.) глибока, як мисль» [81, т. 1, с. 440].

Загальнофілософський космічний смисл смерті зрозумілий. Гарно сформулювала його Ірина Львова, роздумуючи над творчістю загадкового австрійського маляра Густава Клімта, у спадщині якого особливе місце посідає картина «Життя і Смерть»: «Клімт зображає Смерть як необхідний елемент життя Всесвіту, який дозволяє Кінцевому влитися у стихію Нескінченного» [46].

У плині щоденного життя смерть сприймається прагматичніше. Однак на рівень глибинний (і теж по-філософськи наповнений) її виводить те, що вона має поставати ключовою подією в системі людського існування. І не тільки тому, що життя, взяте у всій своїй темпоральній розгортці, завершується смертю (існування – це життя, спрямоване до кінця – «Sein zum Ende» – 105), а й тому, що смерть формує візію смислбуття: за Гайдеггером, «Смерть і є тією *межею*, яка надає буттю хоч якоїсь окресленості, *визначає* його (курсив у обох випадках належить автору цитованого тексту – О. К.)» [74].

Ще жорсткіше, ще виразніше цю думку артикулював М. Бердяєв у праці «Про призначення людини». Уваж-

ний до проблем буття філософ у розділі під назвою «Про останні речі. Етика есхатологічна» (розділ 1. Смерть і безсмертя) нагадав читачеві роздуми про смерть і К'єркегора, і Гайдеггера, які, досліджуючи феномен смерті, актуалізували проблеми «онтологічної етики» (особливу вагу для М. Бердяєва мали роздуми Гайдеггера, саме тому він у примітці до власного тексту нагадує про знамениту роботу німецького мислителя, особливо виділяючи у ній розділ про буття і смерть – «См. «Sein und Zeit», главу «Das moegliche Ganzsein des Daseins und das Sein zum Tode» [10, с. 217] і сформулював власне розуміння ролі смерті у житті людини: «І тільки факт смерті ставить у глибині питання про смисл життя. Життя у цьому світі має смисл саме тому, що є смерть, і якби у нашому світі не було смерті, то життя було б позбавлене смислу» (розрядка наша – О. К.)» [10, с. 216].

Однак для формування смислоутворюючої матриці потрібна повнота буття, завершеність його природного циклу: бажано – абсолютна. Цілком можливо, що це і є однією з найголовніших причин, з огляду на які людство так оберігає і цінує життя і так болісно реагує на насильницьке переривання його.

Хоча для геніїв така логіка максимальної повноти буття, яке – однак - обмежується смертю, є «затісною», оскільки вони аж ніяк не здатні (швидше за все – внутрішньо не готові) прийняти ті мірки, якими зазвичай вимірюється життя пересічної людини.

Це гарно показав Гарольд Блум у книзі «Західний канон: книги на тлі епох». Зробивши своєрідний інтелектуальний «мікс» на тему смерті із власних думок та цікавих спогадів Максима Горького, професор Єльського університету намалював портрет людини, яка так і не змогла екстраполювати ідею смерті на власну персону. Наведемо ці роздуми, в міру можливості максимально повно цитуючи текст, щоб зберегти логічну нитку роздумів: «Горький не приховує, що він і Толстой багато у чому суперечили один одному ... «У щоденнику, який він (Толстой – О. К.) дав мені почитати, мене вразив дивний афоризм: «Бог – це моє бажання» ... У

закінченій думці романіста Бог – це прагнення безсмертя. Толстого з його надзвичайною відвагою турбував не стільки загальнолюдський страх смерті, скільки власна непересічна життєва сила, віталізм, який в принципі не міг змиритися з ідеєю про кінець існування. Горький ... дуже точно це вхоплює: «Все життя він боявся смерті й ненавидів її, все життя біля його душі тріпотів «арзамаський жах»: йому, Толстому, невже – вмирати? Весь світ, вся земля дивиться на нього; з Китаю, Індії, Америки – звідусіль тягнуться до нього живі і тремтливі струни, його душа – для всіх; і – назавжди! Чом би природі не зробити єдиний виняток зі своїх законів і не дарувати єдиній людині фізичне безсмертя – чому? (курсив наш – О. К.)» [14, с. 384–385].

Творці революції (очевидно, не розуміючи до кінця складність феномену смерті, його важливості для існування людини – і людства в цілому, тим більше – не відчуваючи святості смерті) відкрили й благословили власною волею (грубо нехтуючи виробленим століттями священним кодексом ставлення до життя) найбрутальніші шляхи до смерті, бо дорога смерті, очевидно, бачилася їм як єдина можливість руху до омріяного комуністичного раю, що не було випадковістю – Л. Люкс у праці «Чому більшовики прийшли до влади? До століття жовтневого перевороту» нагадав слова Степуна (очевидно, Ф. Степуна) про життєві орієнтації ключового ідеолога жовтневої вакханалії, які прекрасно пояснюють особливості та характер подій, що розгорнулися в буремний час революційного озвіріння: «Ленін до кінця зливався з найтемнішими, руйнівними інстинктами народних мас» [45, с. 28].

У новелі «Бараки, що за містом» цей страшний мотив розгортається як всезагально санкціонований заклик до вбивства, який падав на особливий ґрунт, на дуже своєрідний антропологічний матеріал, майстерно «виготовлений» першою світовою війною та революцією (М. Кодак говорить про «тип морально-емоційно закостенілої людини, сформованої барачними зонами імперіалістичних воєн» [39, с. 107] і відгранений особливостями життєвої ситуації, відображеної в новелі: в основі її

лежить розповідь про життя персоналу бараків, який ешелон за ешелonom приймає солдат, скалічених під час Першої світової війни – точніше зогнілі, смердючі напівтрупи, що однією ногою вже стоять у могилі.

Тому дуже органічно – без насильства над внутрішньою сутністю – поклик до пролиття крові вичитує з плаката один з «найтемніших» представників цього персоналу (мабуть, саме такі типажі й слугували базою для реалізації пекельного задуму Леніна) – санітар Юхим. І він нічого не вигадує, нічого не додумує: все – до нього – сформульовано чітко і однозначно – треба вбивати: «Т О В А Р И Ш І! (така графіка слова у тексті оповідання – О. К.) Тероризуйте тил ворога! *Бийте німчуру! Бийте гайдамаччину!* (курсив наш – О. К.). Наше військо недалеко. Хто не з нами, той проти нас» [81, т. 1, с. 239].

Підпис під зверненням («Підпільний ревком» – курсив у тексті – О. К. [81, т. 1, с. 239] однозначно вказує на авторів бузувірського заклику, який знаходить палкий відгук у душі читача цього тексту. Причому своє палке бажання «приштокати» [81, т. 1, с. 240] когось Юхим одразу ж переводить у розряд майже узвичаєної – тривіальної дії, якій надається відтінок повсякдення, бо, мовби, пов'язаний герой з класовими однодумцями узвичаєними дружніми відносинами: «треба товаришам підсобити» [81, т. 1, с. 240] – говорить він, звертаючись до свого колеги по санітарному цеху – Мазія. До речі, сам Юхим аж ніяк не підозрює, в яку скаламучену душу падають ці слова, яка скринька Пандори, що загрожуватиме й йому, разом із цим відкриється.

Для М. Хвильового якраз цей момент (глибина потаємного світу смерті, елімінація якої тотально загрожує буттю) є найпринциповішим, оскільки далі йтиметься не про якусь патологію, не про якийсь винятковий випадок, а про загальний стан деградованого суспільства, яке починає впевнено переформовувати й так непросте буття у буття пропаще, де діють зовсім інші моральні закони, зовсім інше – ніж це вироблено століттями – ставлення до базових категорій: життя та смерті.

Тривожною є вже увертюра твору, яку формує стан природного світу та специфічний локус буття.

Після коротесенького першого розділу (буквально десяток рядків, які увібрали в себе також текст плаката), де дія відбувається вдень («Це було вдень» [81, т. 1, с. 239], приходить час ночі, темної, «як сажа», з безоглядною чорнотою якої завжди асоціювався страх. Ще неприглядніше, ще страшніше виглядає немовби взятий з картин експресіоністів простір, на фоні якого розгортається дія: бараки, ліхтар, який світить «старечим оком» і з сумом дивиться на провалля, де «навалено сміття з міських будівель, з помийних ям» [81, т. 1, с. 240] (нагадаємо, що образ провалля у свідомості людини нерозривно пов'язаний із безнадією, з кінцем чогось і навіть із смертю). Завершує драматичну картину малюнок цвинтаря, біля якого одинокою сторожею стоять «могильні верби» [81, т. 1, с. 240] (до речі, подальші штрихи, які стосуються простору, не додають світлих фарб – приміром, хоч би й ось ця «картинка»: «Хмари низько стояли над самотніми бараками. Хмари придавили одним краєм західні квартали міста ... З города тягнулись клячі з калом» [81, т. 1, с. 249].

Ще тривожніше, ще безнадійніше виглядає антропологічний «матеріал» (співвіднесений у тексті з огидними гризунами), який мешкає у цьому гнітючому просторі, куди щодня звозять по чотири-п'ять вагонів «напівтрупів» [81, т. 1, с. 240], від яких йде постійний «труповий дух» [81, т. 1, с. 243]. Тож «вовтузяться люди, і шукають виходу, ніби пацюки, що попали в раковину з рідким калом» [81, т. 1, с. 243].

Здається, крилаті слова, які увійшли до лексики новітнього суспільства, – людина – це звучить гордо (в оригіналі ця фраза із п'єси Максима Горького «На дні» звучить ще величніше, ще урочистіше («Чело – век! Это великолепно! Это звучит ... гордо! Че – ло – век! *Надо уважать человека* (курсив наш – О. К.)» ще ніколи так не принижувалися, ще ніколи так виклично, так похамськи не розходилися з реальністю – особливо на рівні поваги до особистості.

«... Потім рили величезні ями й кидали туди необмиті, чорні, виснажені цурпалки живого м'яса» [81, т. 1, с. 242]. Позбавлені облич, не персоналізовані, не доглянуті (бо інші – здорові, які б мали їх обслуговувати, давно перетворили цих тяжко покалічених людей на мертві предмети: «А не все одно: завтра ж знову *штук двадцять* (курсив наш – О. К.) закопаємо» [81, т. 1, с. 242]), небажані для світу («Ну, і лаяли (санітари – О. К.) – всіх лаяли. Навіть мерців і хворих» [81, т. 1, с. 241]), ці люди постійно комунікують з оточенням майже виключно з допомогою стогонів – «... через край переливається в палатах стогін – чорний, смердючий» [81, т. 1, с. 243] та скигленням – «Сунеться з вагонів скигління й іде в болото» [81, т. 1, с. 245]. Коли ж хтось із них і спробується на голос, то сприймається ця мова як послання з іншого – апріорі уже мертвого світу, до якого живим немає абсолютно ніякого діла: «Земляче! А, земляче! Дай, друже, водички!» Мазій наставив свої глибокі ярки. «Багато вас ... все одно завтра в яму». Хворий з жахом подивився на Мазія й заскиглив» [81, т. 1, с. 245].

І це не випадкова репліка втомленої, вкрай роздратованої людини, яка відповідає ситуативно – під настрій. Це нормативний діловий підхід, який уже став повсякденням у бараках, де усталилася практика поховання мертвих і напівживих як мертвих, не дуже зважаючи на ознаки ще живої плоті. Так було протягом усього руху залізницею («... Ах, Німеччино, Німеччино! ... Тягнуться потяги без станцій, без води, без хліба на батьківщину – і приходять потяги до бараків» [81, т. 1, с. 240]), так і тут – у бараках: «Суета. Суета. Суета. Хіба можна кожного зводити у ванну після довгої дороги без станції? ... Потім рили величезні ями й кидали туди необмиті, чорні, виснажені цурпалки живого м'яса. *Не чекали й смерті* (курсив наш – О. К.) – валили на підводи й везли на цвинтар. Везли на цвинтар наших полонених, що були в Німеччині» [81, т. 1, с. 242].

У такій атмосфері абсолютного знецінення всього людського, у топосі пропащого буття формується світ

людини, яка зовсім не реагує на будь-які сигнали, що їй подає смерть і йому й іншим. Ревне служіння смерті, а не життю, стає її головним орієнтиром. Світ такої людини прихований для інших. У таких випадках потрібен сильний зовнішній поштовх (ним і став текст, розповсюджений ревкомом, у якому прямим текстом звучить заклик убивати) для того, щоб психологія такого героя відкрилася світові у всій її жахаючій глибині.

Кандидатів на цю роль (попри тінь смерті, що нависає над цим загубленим для життя простором) у новелі «Бараки, що за містом» все ж таки обмаль. Навіть Юхим, який ентузіастично відгукнувся на заклик ревкомом, цей персонаж лякає, бо він уже присутній у світі і готовий нав'язати оточенню свої нелюдські підходи до трактування теми смерті.

Концентрованим виявом повної негачії життя і водночас абсолютним нерозуміння (навіть на рівні найпростіших емоцій) складності й глибини феномену смерті виступає, здавалось би, маргінальний, нікому не цікавий персонаж, який у процесі розвитку подій формується у постать ключову, через яку й проглядаються базові проблеми.

Оточення аж ніяк не сприймає цього любителя копання могил ночами (очевидно, це робиться Мазієм для задоволення якихось важливих для героя внутрішніх потреб). Усіх відлякує «труповий дух» [81, т. 1, с. 240], який завжди його супроводжує. Лякає якийсь відсторонений погляд, де проглядає жахаюча безодня темної душі – вона гарно «прочитується» через відверто настожуючі очі цього санітара – «дивиться двома ярками» [81, т. 1, с. 240]. Звідси однозначно негативні характеристики – «Мазій чоловік темний ...» [81, т. 1, с. 241], «Що він думає, ця мавпа з зоологічного?» [81, т. 1, с. 243].

Та все це позірне, все це чисто зовнішнє. Гидливе ставлення до Мазія, швидше за все, поза, сказати б, зовнішній антураж. Насправді ж увесь персонал, що працює в бараках (здається, без винятку, бо жодного про-світленого обличчя не проглядає у тексті), переступив через поріг прийнятого у християнстві побожного

сприйняття смерті (про яке так гарно й виразно писав В. Розанов – полишимо, щоб зберегти виразність цитати, його слова в оригіналі: «Все построение христианской святости приурочено к смерти» [60, с. 424]).

Святість, побожне, трепетне сприйняття смерті у просторі, де «пахне трупами» [81, т. 1, с. 245], де йде щоденна «робота з мерцями» [81, т. 1, с. 246], не лише в силу специфіки місця, а й завдяки сформованому психологічному мікроклімату аж ніяк не приживається.

Смерть тут явище брудне, буденне, смердюче, і ставлення у всіх до неї однакове – приземлене й байдуже, бо інакше б звідки взявся ось цей відлякуючий нормальну людину цинізм у ставленні до живого (хай і напівживого) – згадаймо, коли Юхим та Мазій «... розрили свіжу сопку» (щоб вкинути туди німця, зв'язаного віжками із ротом забитим хусткою, – М. Хвильовий зайвий раз наголошує на вітальності «об'єкта»: «потягли жив е ті л о (розрядка наша – О. К.) по вулиці» [81, т. 1, с. 248]): «... з могили ще плазував кволий стогін. То цурпалки живого м'яса, що все одно скоро підуть у вічність» [81, т. 1, с. 248].

Очевидно, у всієї цієї «публіки» з Мазієм одна й та ж група крові. Тому й Юхим (здається, такий далекий від Мазія, бо мріє не про копання могил уночі, а про роботу на заводі – «Розумієш: треба завод odkривати. Надоїло міне. Хіба це робота з мерцями? Так, недоразумення» – говорить він Мазієві [81, т. 1, с. 246]) спершу торопіє від бузувірської пропозиції свого «колеги» - закопати живцем захопленого німецького солдата: «До ями потягнемо. Треба хоч одного живого зарити» [81, т. 1, с. 247] – «Юхим витріщив очі. Юхим не розуміє» [81, т. 1, с. 247], а потім врешті-решт – без паузи на роздум – згоджується, огортаючи своє падіння по етичній похилій якимсь флером двозначності (але в цій фразі звучить найголовніше для Мазія і найголовніше для розуміння персонажа – згода на вічне занурення у темний земляний морок живого тіла!) – «Сатана ти, а не людина. Не можу я на таке діло піти. А піду. Потому, як я чувствую, паддержку треба (очевидно, йдеться про підтримку прохання ревкому, який своїм закликком зняв

усі бар'єри на шляху до смерті – навіть такої, від якої віє абсолютною зневагою до людини – О. К.)» [81, т. 1, с. 248].

Тим самим запускається конвеєр смерті, де нема меж содіяному, де, зрештою, втрачено не те що напівмістичне сприйняття смерті, про яке так виразно і глибоко говорить Гарольд Блум – «Душа, чи потаємна натура людини, відчиняє двері перед смертю, котра візьме в обійми справжнє Я» [14, с. 315], а й просто біологічне – як ставлення до згасання активної, живої, пульсуючої плоти.

У «психічній картографії душі» («формула» Гарольда Блума) кожного з учасників подій (з обох сторін конфлікту – і у німців, і в персоналу, який обслуговує бараки) зовсім не лишилося складних маршрутів – всі ведуть до одного – до смерті, причому з присмаком чогось звірячого, яке виключає рефлексії над смертю.

Тож німці (що природно за такого строю душі у всіх без винятку персонажів), зрозумівши, у який спосіб було заподіяно смерть їхньому солдату («... на цвинтарі вже вирили чоловіка голубого, і барачний лікар так визнав: умер від задухи, отож живим закопали» [81, т. 1, с. 250]), без жодного вагання дають симетричну відповідь: «... Коли могилу розрили, біля ями поставили Мазія. «Лізь!» [81, т. 1, с. 251].

Цікаве узагальнення щодо цього брутального епізоду, який знаменує собою тотальне руйнування усієї усталеної системи міжлюдських зв'язків, зробив Ю. Безхутрий: «... нелюдський вчинок убивць бумерангом б'є по них самих: їх очікує викриття і скоро розправа, яка виявляється такою ж звірячою ... Коло насильства замикається: одне звірство породжує інше, те своєю чергою ще одне, і так без кінця. 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» [7, с. 197].

Однак, як видається, це лише частина складної проблеми. Суть її, очевидно, значно глибоша: вона полягає у можливості елімінації ідеї смерті з самого буття, що

загрожує йому не просто деформаціями, а й гостро ставити питання про існування людства (як такого) взагалі.

*Смерть (у варіанті Мазія) стає нічим, що відкриває шлях до перетворення буття у Ніщо.*

Смерть іншого (і ми це вже спостерегли в епізоді убивства живцем німецького солдата) і власна смерть для цього санітара не мають жодної цінності. Правильно зауважує М. Хаперська у статті «Експресіоністичні мотиви в новелі М. Хвильового «Бараки, що за містом»: «Мазій остаточно позбавлений інстинкту самозбереження» [79].

Щоб пересвідчитися у цьому, знову звернемося до тексту. Знайшовши труп, німці провели медичне обстеження, яке однозначно показало, що солдат був закопаний живцем. Це й спонукало німців використати для пошуку вбивць службову собаку, яка й допомогла вирахували їх. На допиті Мазій – без вагань, без жодних відмовок, без слізних прохань про помилування – на питання тих, хто допитував, «... *байдуже* (курсив наш – О. К.) кинув: «Ну да, живого закопали» [81, т. 1, с. 250].

Так же байдуже (на відміну від Юхима, який, рятуючи своє життя, кинувся тікати) цей санітар безтрепетно прийняв свою смерть, яка, очевидно, для нього не мала ні жодного значення: «... Коли могилу розрили, біля ями поставили Мазія. «Лізь!» ... Мазій подивився безоднями в туман і поліз у яму, в гору людського м'яса» [81, т. 1, с. 251].

Тим самим, своєю поведінкою, своїм ставленням, зрештою, і це найголовніше для розуміння особливостей ситуації, що склалася, – своєю філософією життя Мазій із «конструкції» складної системи буття «виймає» найважливіший, (по суті – ключовий елемент) – смерть. Вона зникає як явище у своїй глибокій філософській суті – у різних вимірах, в тому числі навіть найпарадоксальніших – далеких від життєвої прагматики – швидше у незвіданих глибинах якогось відверто «форсованого» романтизму. Про це в якийсь момент незбагненого емоційного спалаху говорив Максиміліан Волошин: «Смерть это радость – это высший подъем жизни. Это высший момент жизни. Вдохновения» [16, с. 191].

А якщо бути точнішим, прагматичнішим – то вона просто «виштовхується» із ареалу людського існування, оскільки не сприймається більше ні у своєму узвичаєному розумінні, ні як феномен метафізичний, багато в чому навіть загадковий, а то й незбагненний, бо містить у собі навіть містичні інтенції, ні як «найвище мислення» – так характеризував роздуми про смерть О. Шпенглер, який проникливо стверджував: «Кожна релігія, кожне природознавство, кожна філософія постають із цього пункту (з пункту смерті – О. К.)» [86, с. 328], «... кожна нова культура пробуджується разом із якимсь новим «світоглядом», тобто раптовим поглядом на смерть як на таємницю побаченого світу» [86, с. 328].

Смерті нема, а отже, нема й життя, бо знищується тим самим базова, опорна точка буття – існування людини більше не може наповнюватися смислоутворюючими елементами. Після цього життя починає остаточно переформатовуватися у пропаще буття, за яким немає жодної – навіть жорстокої, нелюдської перспективи.

У плані творення нового суспільства ця ситуація виявилась трагічною передусім тому, що саме така людина, сформована у обставинах жорстокого військового протистояння – позбавлена етичних цінностей і відчуття смерті як явища, наповненого найвищими смислами, стала основою революційного перевороту – тобто базовою силою у боротьбі більшовиків за владу на безмежних просторах колишньої російської імперії.

Звідси безмір трагедій у роки революції та тривалої, сповненої крові і насильства громадянської війни, а потім і екзистенційної безнадії у час творення нового суспільства. Цю безнадію, цю повну безвихідність точно діагностував у своїх творах, а потім і маркував Микола Хвильовий, вводячи новий концепт у розуміння життя – «тоску», у якій відбивається і безнадія, і безвихідність людського існування, і повна неможливість реалізації людини самої себе, без чого буття втрачає свій глибинний, сокровений смисл, перетворюючись у біологічне пульсування плоти.

## Образ революції у прозі М. Хвильового (семантика крику дурня)

Критика вже зауважила поглиблений інтерес митця до «звукового образу», «культ якого простежується у всій прозі Миколи Хвильового» [94, с. 292].

Серед усієї гами звуків, культивованих митцем, особливе місце посідає крик, який є передусім реакцією на ситуацію, подібну до ситуації з Кафкою, який (за його ж словами) завжди відчував «нестачу ... повітря» («den Mangel ... der Luft») [97, с. 174].

Саме тому письменник (як і його твори) віддавна постають в ореолі крику. 5. 06. 1933 року В. Винниченко у щоденнику зазначив – причина смерті М. Хвильового не в «розмагніченні ... енергії», а в тому, «... про що йому весь час хотілося кричати. Він не вмів крикнути, як слід, бідолаха. Він навіть помилявся в своєму крику, але це все ж таки був крик, а не «розмагнічення енергії» (В. Винниченко. «Із щоденних нотаток про самогубство М. Хвильового і М. Скрипника» // Микола Хвильовий. Твори в п'ятьох томах. Т. 5. – Нью-Йорк – Балтимор – Торонт, 1986. – С. 215).

Схожим на Галілея, який навіть після «покаяння» «встав на ноги з криком – «а все ж таки крутиться», змалював митця Д. Донцов (Д. Донцов. «Микола Хвильовий» // Микола Хвильовий. Твори в п'ятьох томах. Т. 5. – Нью-Йорк – Балтимор – Торонт, 1986. – С. 461).

Навіть самогубство митця розглядається літературознавцями у площині, пов'язаній із категорією крику: «Конфлікт романтичної фантазії та суворої реальності суголосний загальній проблематиці ранньої новелістики М. Хвильового, у якій багато жертвності й самозречення, де кожна «самопожертва вказує на криваву провину». У такій ситуації суїцид – *«це завжди крик про допомогу* (курсив наш – О. К.), сигнал біди і протест проти суспільства, нездатного підтримати віру в безцінний єдиний шанс» [51, с. 124].

Крізь призму крику («Крик серед півночі в якимсь глухим околі») проглядав М. Зеров памфлети М. Хвильового [31, с. 573].

Постійна готовність форсувати голос до крику чується також у листуванні митця: «... треба кричати, кричати і кричати ... Треба кричати про пустелю нашої літератури» (з листа М. Хвильового до М. Зерова [81, т. 2, с. 854]).

Зрештою, цей крик почули і партійні діячі. В. Затонський у статті «Шляхи творчости Хвильового» зауважував: «Щодо ренесансу Хвильового, то це не ренесанс, а зневір'я, він ні в що і ні чому не вірить, не вірить Хвильовий і в те, що ми будуємо соціалізм. Сам себе і других одурити хоче криком» (М. Хвильовий. Твори в п'ятьох томах. Т. 5. – Нью-Йорк – Балтимор – Торонт, 1986. – С. 515).

Крик у прозі М. Хвильового формує звуковий фон світу, який включає крики живої природи («кричали півні з сіл» – це майже рефрен; «кричали сичі»; «прокричав одуд»; кричать журавлі; перепел; «Зірвалася птиця й дико, побідно закричала ... Тоді ж закричала друга птиця – кволо й тоскно» [81, т. 1, с. 346]; техногенні крики («прокричав паровик», «кричав гудок», «кричить сирена»; «кричить дальній вокзальний ріжок»); крики людей, які своїм змістовим наповненням наближається до звуків живої природи («скрикнув хтось», «у палатах крик», «Над ставком клекотів побідний крик сотні баритонних голосів» [81, т. 1, с. 344]).

На фоні цих нечленороздільних криків, «неясних звуків» [81, т. 1, с. 351], у яких нема «жодного ідеологічного плюса» [17, с. 213], чітко проступають крики, семантично наповнені.

Героїв М. Хвильового не треба вчити кричати, бо живуть вони у згвалтованому світі, який народився у вирі крику – революція й прийшла як крик: «І крикнули хлопці: «За волю!» [81, т. 1, с. 278], «Влетіла буря, крикнула – дзвінко, просторо: «Повстання!» [81, т. 1, с. 277], «І кричить революція над ухом: Бундзз! Бундзз!» [81, т. 1, с. 193].

У вакханалії пристрастей, серед крові й насильства нема іншої форми протесту як істеричний крик, а то й «дикий крик» – так кричить згвалтована Катруся («Наречений»).

«Життєва дійсність» (за М. Хвильовим) «хижа й жорстока», як «зграя голодних вовків» [81, т. 1, с. 337]. Тому крик у ній швидше норма ніж виняток (очевидно, саме звідси йде постійна готовність героїв «упасти на землю» і «крикнути збентежений крик» [81, т. 1, с. 354]).

Криком реагує оточення на каліцтво Остапа («Юрко»); кричить «тип», оскаржуючи тим самим нещадний присуд публіки («Пудель»); не кричить, а завиває Вівдя, яка спробувала погратися із залицяльниками та врешті-решт обпеклася на відвертій зневазі («Кімната Ч. 2»); кричить «мов не своїм голосом» Карло Іванович [81, т. 1, с. 263]; по-дикунськи – «Е-е-е» – кричить німий [81, т. 1, с. 259]; глухо «Ох!» «Ох!» кричить Хая [81, т. 1, с. 257]; «... бабушка знову кричить і знову до ікони» [81, т. 1, с. 203]; кричать повстанці: «Не печи, не вари: все буде! Де тут у вас буржуї живуть?» [81, т. 1, с. 278]; з натовпу «... хтось закричав: «Геть комуністів», – і тихо додав: «таких!» [81, т. 1, с. 350]; «... хтось крикнув: «Інтернаціонал!» [81, т. 1, с. 351]; «Від компанії кричали: «Ви самотня?» «Я самотня!» – зітхала Татьяна!» [81, т. 1, с. 355–356]; «... кричав глухим напруженим криком тюремний наглядач» [81, т. 1, с. 382]; зрештою, «Крик. Крик. Крик» [81, т. 1, с. 227].

Ще поліфонічніше звучить крик у повісті «Санаторійна зона», де життєвий простір стискається до моделі буття.

Атмосферу постійної збудженості у творі підтримують «істеричні викрики» – наслідок схильності мешканців санаторію до істерії.

У еротоманки Унікум істерика має сексуальну основу. Майя (мов прокляття) несе свою ілюзорність, двоїстість: прагнення кохати відверто суперечить її покликанню «тайної чекістки». Фінал закономірний – душевний надлом, знаком якого є крик.

Чи не найпоказовішим прикладом слугує Хлоня, свідомість якого істеризується по мірі того, як стає ясно, що «нова епоха», поманивши його, зникла в туманах. На катастрофу підсвідомість хлопця відповідає сюрреальними видіннями, які провокують напівбожевільний крик: «Переді мною стояло обличчя дідка, і я бачив, що воно з кожною хвилиною міняє свої форми ... і раптом замість дідка переді мною стоїть троглодит із дальніх віків, жалібно дивиться на мене своїми розумними очима, і я чую якісь нечленороздільні звуки. Навкруги мене прокидається земля, горить ранок, а я стою і дикими очима дивлюсь вдаль. Я питаю: «Що це?» Але чую тільки, як в нетрях землі щось клекоче, бурлить, вирує. Тоді я лечу мов божевільний, і пронизую своєю дикою тоскою землю ... Що це?.. Я кинувся з командної висоти і біг, не оглядаючись, в степ і кричав: «Банзай! Банзай! Банзай!» [81, т. 1, с. 411].

Однак навіть на цьому фоні не губляться крики дурня. Навпаки – з плином оповіді вони все рельєфніше й рельєфніше проступають у структурі тексту. Лейтмотивне «О-о-о!», яке наповнює цей крик, може сприйматись і як намагання відігнати «потворним криком» «злих духів», а це традиційна форма боротьби із ворожими силами ще від часів первісного суспільства [101, с. 133] і як «крикало» – як «ритуальна гра ... біля тіла померлого» [27, с. 91]: саме так – як мерців – бачить мешканців санаторію Галина Хоменко, бо вони «втратили можливість діяти з власної волі і змушені виконувати невідомо ким розроблений режим» [83, с. 86].

І все-таки цього для справжнього розуміння проблеми замало: семантика цього явища (швидше за все) залягає значно глибше – на рівні фонетичному. Досить згадати роздуми Л. Плюща про неймовірно складне і часом дуже несподіване змістове наповнення звуків «о» та «у»: «*О* виявляє подив, пов'язаний з розумінням (курсив наш – О. К.), «*У*» передає почуття холоду і страху» [54, с. 154]: саме такий подив і розуміння проймає душу анарха, який у листі до сестри щиро сповідається – «Люба сестро! Я часто виходжу в степ і дивлюся: навкруги мене дикі поля і дика даль. Тоді я

думаю про невеселе життя світової «кобилки», про її темні промерзлі закутки. І думаю: все це – на просторах надзвичайної земної кулі. Тоді я хочу крикнути, як наш санаторійний дурень, задушеним криком: «О-о-о!». Тоді, сестро, я, безперечно, фанатик. Моя думка летить. Я простягаю свої руки д'гори і падаю. Умираю: – *Sic transit gloria mundi*» [81, т. 1, с. 446].

Крик дурня (як нам видається) несе відверто онтологічне навантаження. Якраз цей момент у повісті «Санаторійна зона» виразно артикулює «тайна чекістка»: «Майя вирядила її іронічним поглядом, потім розставила руки і затопила яблуневий глуш: «О-о-о!» «Так кричить санаторійний дурень!» – подав з дальньої койки психопат. «Коли хочете знати, так кричить ж и т т я (розрядка наша – О. К.)!» – кинула вбік Майя (до речі, Герман Гессе в «Індійській долі» слово Майя наповнює таким же узагальнюючим змістом – «Майя – це все життя» [20, с. 136], що надає особливої ваги й переконливості словам героїні, яка по-жіночому проникливо відчуває онтологію буття – О. К.)» [81, т. 1, с. 393].

Якщо до цього додати, що дурень знає зміст серцевинної події тієї доби (він – зауважує Л. Плющ – дотичний до сакрального знання: «... осока й комиш повязані з жовтневою тайною ... її таємницю знає, здається, санаторійний дурень (курсив наш – О. К.)» [54, с. 429].

І все ж – чому кричить життя? Який саме зміст таємниці знає санаторійний дурень? Чому той, хто знає її, має кричати вселенським криком?

Спробуємо пошукати відповідь на ці питання. А вона (на нашу думку) прихована у простороні історичного розвитку.

Особливість історіософського бачення М. Хвильового полягає в тому, що сутність суспільно значущих, вікопомних подій осмислюється ним у рамках сакральної історії (точніше – матриці сакральної історії), в основі якої лежить біблійна модель.

Це зовсім не випадково. Навпаки. Досить згадати панорамну картину, яка з'являється у оповіданні «Арабески», де ключове місце пов'язане з топосом, який освячений народженням Месії: «Город спить. Над рату-

шею даль божевільно далекого неба. *І нерозгаданий зоряний Віфлієм стоїть у квадрильйонах віків таємною загадкою* (курсив наш – О. К.)» [81, т. 1, с. 317].

Очевидно, саме звідси – від християнізованої природи світу – йде «християнізація революції» та «її трактування як можливого здійснення ідей і ідеалів християнства» [7, с. 85].

Контури біблійного історичного топосу, який розгортається після сотворіння світу, у своїх базових моментах загальновідомі: потоп – з'ява Месії – Царство Боже.

Роль потопу, покликаного звільнити землю від нечисті, мала б виконати революція, з якою пов'язаний новий відлік життя у світі: «А зав'язки – розв'язки так від мене й не дочекаєтесь. Бо зав'язка – Жовтень, а розв'язка – сонячний вік, і до нього йдемо» [81, т. 1, с. 157].

Однак з новітнім потопом щось відверто не так: «... На краєвиді купчаться хмари, збираються на вечір. Але то буде не потоп, а впаде звичайна роса» [81, т. 1, с. 298].

Тож очікуваний живодайний потоп так і не знайшов своєї реалізації: хмари тільки пригрозили потопом, який обернувся дрібними краплями, а від них тільки й того, що «забує рослина» [81, т. 1, с. 298].

Така куца «розгортка» грандіозного наміру не тільки ламає увесь хід прогнозованих подій, а й обертається катастрофічними наслідками.

Простежимо за ними, розглянувши подальший хід подій у вже цитованій раніше новелі «Дорога й ластівка», де з проекцією на революцію актуалізується топос потопу.

Біблійному Ною благу вість принесла голубка: «І голубка вернулась до нього вечірнього часу, – і ось у неї в дзьобку лист оливковий зірваний. І довідався Ной, що спала вода з-над землі» (1М; 8:11).

Голуби з'являються також у псевдопотопі. Однак це вже не носії надії. Глибокою тугою, диханням смерті віє від такої з'яви: «А в потопі (пам'ятаєте?) були голуби ... Біля вікна пролетіли голуби ... І каже голубка –

«Дорога?» – Каже голуб: «дорога!» Потім полетіли на площу Володарського і там сіли біля ратуші ... Дивлюсь знов на дорогу. За нею, куди вона йде, іде суворість, може, жорстокість, може, сама смерть ... Але все-таки що з дорогою?.. По далекій дорозі пішла широка тінь. Проходили розпатлані хмари і погасили сонце. Коли пройшла тінь і сховала дорогу – дороги не було. Я впаив на обніжок своєї мудрості й подумав з тоскою: «Дорога?» Але голуби не озивались» [81, т. 1, с. 298].

Тож потопу і пов'язаного з ним очищення не відбулося. Натомість гіпертрофованого розмаху набрала одна з базових дій, пов'язаних з потопом: відділення чистих від нечистих.

Основи цієї філософії нищення закладаються на низовому рівні, поступово виростаючи у філософію революції.

Чи не найпромовистіше голос помсти і крові, у якому програмується рух до світлого майбутнього, звучить у пристрастному заклику «великого пророка» Стеньки (оповідання «Легенда»): «Насувається чорною хмарою час помсти ... Беріть ножі, одрізи, несіть смерть. *Через смерть запанує нам життя ...* (курсив наш О. К.)» [81, т. 1, с. 280]. І це не просто обіцянка якось невідомого життя, а проекція життя в казковій країні, яка постала з мрії поколінь: «Один крок – і ми в голубій країні (розрядка наша – О. К.) ...» [81, т. 1, с. 280].

На вершині розстрільної піраміди стоїть ЧК, у нетрях якої нуртує філософія нищення. Так, приміром, слово «розстрілять» – ключове й водночас лейтмотивне у новелі «Я (Романтика)»: «розстрілять» [81, т. 1, с. 324], «Розстрілять!» [81, т. 1, с. 325], «розстрілять» [81, т. 1, с. 325], «... До розстрілу присуджено – шість! Досить! *На цю ніч досить* (курсив наш – О. К.)» [81, т. 1, с. 326].

З усього цього виростає просто-таки фантазмагоричний фінал: «... Шість на мій совісті? Ні, це неправда. Шість сотень, шість тисяч, шість мільйонів – тьма на мій совісті!!» [81, т. 1, с. 326] (недарма головний герой оповідання «Редактор Карк» після всіх революційних

подій констатує: «... кров'ю ми окропили три чверті пройденого нами путі до соціалізму» [81, т. 1, с. 152].

Підсумовуючи содіяне, анарх ставить на один щабель революцію і війну – завдання їх обох очищати землю побоїщами: «Почекайте, – зробила здивовані очі сестра Катря, – «Що ж тоді, по-вашому, революція?». «Помоєму? По-моєму – романтика, а справді штейнахівське «омоложеніє». Теж приблизно – і всяка війна, хоч це і застарілий спосіб вентиляції» [81, т. 1, с. 402].

Так формується паліатив потопу, пройшовши через який, людство має чекати на з'яву Месії. Відповідь у комуністів і тут готова: світ повинен визнати нового Месію – ЧК. Про це відверто говорять самі чекісти, допитуючи теософів: «Ага, ви теософи! Шукаєте правди!.. Нової? Так! Так!.. Хто ж це?.. Христос?.. Ні?.. Інший спаситель світу?.. Так! Так!.. Вас не задовольняє ні Конфуцій, ні Лаотсе, ні Будда, ні Магомет, ні сам чорт!.. Ага, розумію: треба заповнити порожнє місце ... Так, по-вашому, значить, назрів час приходу Нового Месії?.. «Так!..» Так якого ж ви чорта, мать вашу перетак, не зробите цього Месію з чека?» [81, т. 1, с. 330].

Так з утвердженням Нового Месії – ЧК, яка силою зброї нав'язує себе суспільству, заповнюється ще одна ланка в згаданій системі історичного розвитку.

Фінальний акорд цієї історії – Царство Боже – «загірня комуна» – новітній комуністичний рай, для опису якого М. Хвильовий знаходить найтепліші слова: «З далекого туману, з тихих озер загірньої комуни шелестить шелест: то йде Марія» [81, т. 1, с. 322]; «це була ... єдина дорога до загірних озер невідомої прекрасної комуни» [81, т. 1, с. 337].

Однак, виявляється, рай лишився в минулому. Про це з неприхованою гордістю і з великим боєм говорить Б'янці комуністка Ульяна: «... ви ніколи не були в ролі Єви і ви ніколи не можете затоскувати за раєм, як я й тисячі нас, надломлених людей громадянської війни ... Ви ніколи не були на т о м у (розрядка М. Хвильового – О. К.) березі ... тільки нас вигнали відтіля. І от ми ходимо з тоскою. Боже мій, ви й не уявляєте, яка це прекрасна країна» [81, т. 1, с. 502]. Недарма Мар'яна

(героїня оповідання «Заулок»), з тоскою згадуючи «найкраще слово на землі» – «че – ка», ностальгує за покинутим раєм, де звучав до болю солодкий крик – «Секім – башка!», і, не витримуючи сірих життєвих буднів, вирішує покинути це, позбавлене райської насолоди життя, – в листі до «милого друга» вона, не здригаючись, прозаїчно, без надриву (про що свідчить відсутність знаку оклику як виразу особливого емоційного стану) інформує: «P. S. Через годину повішусь. Прощай» [81, т. 1, с. 287].

В райському саду, де так радісно прогулюється Єва, мали б звучати райські пісні. Натомість на повен голос звучить бузувірське «Секім – башка!», що абсолютно закономірно, бо (згадаймо ще раз новелу «Я (Романтика)» «єдиною дорогою до загірніх озер невідомої прекрасної комуни» є розстріл, розстріл і ще раз розстріл.

У Господній райській землі торжествує ідея життя: «І зростив Господь Бог ... дерево життя посеред раю ...» (1 М; 2:9). Натомість Комуністичний рай, шлях до якого устелений трупами, наповнює ідея смерті, ідея торжества ЧК, за кровоносними діяннями якої так тоскує Мар'яна.

Смерть відверто «римується» із словом диявол, складаючи нерозривну пару одне з одним. І не тільки у просторі знаменитої гравюри А. Дюрера «Лицар, смерть і диявол», а й у драмі Ф. Ведекінда «Tod und Teufel (totentanz)», у романі Ф. Шатцінга (F. Schatzing) «Tod und Teufel», зрештою, у пісні німецької музичної групи «Saltatio Morties» «Tod und Teufel», де так відверто і потовариськи з'являються у парі ці два персонажі:

Vor meinem Haus standn zwei Reiter  
Die Mantel waren Schwarz und rot  
In rot gekleidet ritt der Teufel  
Ganz in Schwarz gevalter Tod

Тому й не випадково, що у новій епосі так щедро политій кров'ю, пронизаний запахом смерті, реальністю стає давнє прозріння Руссо: «раєм володіє диявол» [28, с. 29].

Все це по-новому розставляє акценти у світовій історії і, зрештою, веде до апокаліптичного фіналу, реакцією на який є пронизливо-тривожний крик дурня.

Сутність процесів, що відбуваються, (як нам видається) можна збагнути, якщо проглянемо процес як завершений цикл історії із принципово новим – антихристиянським наповненням. Його гарно змодельював Л. Плющ у процесі аналізу новели *«Я (Романтика)»*, де зримо бачимо пародію на «центральну подію християнської історії», яка обертається «пришестям антихриста» [54, с. 56], що зумовлює: «інверсію відродження»: «Христос – воскресає, Месія – ЧК – мертвить ...» [54, с. 58].

Сатана – «мавпа Бога», антихрист – «мавпа Христа» [54, с. 60]. Мавпа, намагаючись сформуванати течію історичних подій, використовує готові «деталі» світу: звідси явища, предмети, реалії, постаті, марковані світом Біблії – апостол, «новий Синедріон», храмова гора, Єрусалим ... Однак, не знаючи й не розуміючи вповні Господнього плану, інфернальні сили ніяк не можуть збагнути не тільки смисл подій, а й логіку розгортання подій у часі. До того ж цей (обернений навспак) час наповнюється новим – відверто антилюдським змістом (так, «у *«Я (Романтиці)»* очікувана, ще не народжена «загірна» Марія вже породила Месію – ЧК» [54, с. 43].

Та, звичайно ж, найстрашніші не помилки, пов'язані з розгортанням часу, а експерименти з часом, які, зрештою, ведуть до катастрофи: «... історія набула антихристиянського напрямку», «літочислення нульовим». Літочислення «... біжить до первісного Сатурна, що в перспективі окультної еволюції означає – до Страшного Суду, коли «течія часу перестала бути» і все «загинуло». Все стало мертвим в *«Я (Романтиці)»* після матеревбивства» [54, с. 105]. Тим самим (і це, очевидно, найголовніше) йдеться про «спробу революціонерів-містиків припинити історію», зрештою, «про вбивство історичного часу» [54, с. 105].

Саме на пекельний зміст цього апокаліптичного сценарію, який не полишає людству жодної надії, – напевне, й відгукується дурень, крик якого демаскує «жовтневу тайну», сутність якої полягає у завершенні історії як такої.

## Голос екстатичної свідомості у новелі «Я (Романтика)»

За спостереженнями В. Адмоні, найпримітнішою рисою літератури ХХ століття є напруга, напруженість («напряженность»). Ця ознака не є чимось винятковим. Вона присутня у творах мистецтва й попередніх епох. Однак у ХХ столітті ця риса проглядається чи не найпомітніше. Саме тому для літератури цього століття характерним є «... повніше, фронтальніше використання тих засобів створення напруженості, які були закладені як у мовних, так і в композиційних структурах та у їх взаємодії» [3, с. 8].

Шукаючи нові засоби вираження, які б змогли адекватно відтворити стан особливої напруги у світі, література не лише мобілізує внутрішні резерви, а й постійно та наполегливо звертається до суміжних мистецтв – зокрема живопису.

Особливе місце серед авангардних течій належить кубізму, який зумів зримо оприявити найтривожніше у світі (згадаймо, приміром, «Герніку» Пікассо) і водночас показати, як неймовірна напруга часу розриває на окремі фрагменти різні форми буття. Про це К. Юнг писав так – у кубізмі «Світ об'єктів охоплений агонією ... Це ті антихристиянські і Люциферові сили, які підіймаються в сучасній людині і породжують всепроникну зумовленість, затуманеність яскравого денного світу випарами Гадеса, які заражають його смертельним гниттям, і, врешті-решт, подібно до землетрусу, розбивають його на фрагменти, фракції, руїни, що не відновлюються, осколки, клаптики і неорганізовані ділянки» [88, с. 422–423].

Найпомітніший вплив кубізм справив на французьку літературу – Г. Аполлінер, М. Жакоб, А. Салмон.

Українська культура 20-х років ХХ століття теж виявляла своє зацікавлення кубізмом, який став органічною частиною мистецького життя. Досить згадати творчість таких знакових постатей як О. Екстер, О. Архипенка, братів Бурлюків. Про це ж нагадує нам

глибока і природна інтегрованість цього мистецького напрямку в щоденне життя культури. Нагадуючи про це сучасному читачеві, Т. Огнева у книзі «Відбиток часу у дзеркалі буття» опублікувала «Вигаданий діалог з Пікассо автора інтермедій у «Літературному ярмарку» Едварда Стріхи (К. Буревія)», де французький митець виявляє глибоку обізнаність із модерними пошуками в малярстві часів українського відродження: «П І К А С С О. У вас єсть не тільки такі індивідуальні митці, як Петрицький, у вас єсть і своє: свій напрямок, своя школа, свої оригінальні художники. Я. Про кого це ти (чи може бути інтимнішим, ближчим звертання ніж на ти – О. К.)? П І К А С С О. Про бойчукістів. Це – високого мистецтва школа! Париж зараз цікавиться тільки бойчукістами та Ніко Піросманішвілі» [53, с. 175].

Сліди кубізму помітні й в українській літературі: і в поезії, де «твори деяких поетів виповнювалися кубічними елементами» [44, с. 389] (на прикладі поезій М. Семенка це гарно проілюструвала А. Біла: «У ситуаційній ліриці Семенка ... можна побачити процес транспозиції концептів кубізму, іноді навіть буквального «перекладу», вербалізації мови образотворчого мистецтва: «розхилився камінний ріг», «незримлять крила тріпоті / гамір / залізних експериментів», «на середині мосту дуг герб» ... При цьому сягає межі лексичний мінімалізм (скорочення слів до основи, неологізми економії, пропуск прийменників з метою уникнути визначеності ракурсу зображення) – загалом риси *економії матеріалу* (курсив А. Білої – О. К.) в кубізмі, що замість зображення предметів зосередився на зображенні елементів, з яких вони конструюються (роботи Б. Косарева, В. Єрмілова, О. Екстер та ін.)» [13, с. 117–118] – цікавий план формування кубістичної «картини» в поезії пропонує розглянути А. Урбан на прикладі поезії Бенедикта Лівшиця, поета, який виростав на київському «грунті»: «Текст строится не по законам смысловых связей (в том числе «синтаксических»), определяемых отношением к реальности, не в сюжет складывается, а образует мозаику из словесных кристаллов, разросшихся вокруг главного слова. По сути это был своеобразный и

сознательний аналог естетики кубізма. Попытка создать абстрактную поэтическую форму из словесного материала как такового, пренебрегая его обыденными коммуникативными свойствами» [73, с. 14]) і в прозі – так, приміром, М. Попович про новелу М. Хвильового «Я (Романтика)» у «Нарисі історії культури України» зауважував: «... за характером своїм це не оповідь про події із символічним означенням, а анатомічний розклад власної душі на складові частини, подібний до кубістської картини» [55, с. 604].

Інтерес українських митців до кубізму багато в чому інспірований не лише духом бунтарства, тяжінням до експерименту, виразним революційним спрямуванням його пошуків, принциповим і навіть радикальним новаторством у формуванні візуальної картини світу, умінням відтворювати особливі стани людини, зрештою «аналітизмом» [13, с. 282].

Кубізм, як зауважував знаменитий французький поет Гійом Аполлінер, «концептуальне мистецтво». Це, зокрема, дало можливість цьому авангардному стилю звернутися до моделювання «ймовірних світів» [56, с. 31]. А (до речі) саме таким (ймовірним) виглядає світ у новелі М. Хвильового «Я (Романтика)». Сам автор про це у «пояснювальній» записці, зверненій до читача, писав так: «Герой новелі «Я» – не революціонер. Це – так би мовити, «революціонізований» індивідуаліст ... Новелею «Я» автор рішуче повстає проти індивідуалізму ... Міг такий індивідуаліст активізуватися за часів громадянської війни? *Принаймні в уяві* (курсив наш – О. К.) – безперечно ... Невже і герой новелі був колись, як він говорить, «главковерхом чорного трибуналу комуни»? Нічого подібного! *Це просто маріння зарозумілого плутаника* (курсив теж наш – О. К.)» (Микола Хвильовий. «Я (Романтика)» // М. Хвильовий. Твори в п'ятьох томах. Т. 4. – Нью-Йорк – Балтимор – Торонто, 1983. – С. 621).

Завданням такого моделювання було проникнення у загадковий, часом навіть незбагнений для пересічної свідомості світ, який ховається за покривом зовнішнього буття. М. Бердяєв у книзі «Криза мистецтва» (Москва,

1918) дуже точно описав цей рух: «Останній шар матеріального світу, який відкрився Пікассо-художнику після зривання усіх покровів, – примарний («призрачний»), а не реальний ... Він, як ясновидець, дивиться через усі покрови, одяг, нашарування і там, в глибині матеріального світу, бачить свої складні чудовиська. Це – демонічні гримаси закутих духів природи (курсив наш – О. К.)» [9].

Роль своєрідного ясновидця випала й М. Хвильовому, який «через усі покрови» мав зазирнути у закутки душі героя, фрагментованої на чотири персоналізовані частини, чотири субстанційні центри (кожен з яких має свій голос і веде боротьбу, як правило, нещадну – за те, щоб організувати процес життєдіяльності в умовах екзистенційної катастрофи), які в своїй сумарній множинності творять складний у своїй основі і водночас цілісний образ, який репрезентує портрет чекіста, роздвоєного між загальнолюдським і професійно чекістським.

Проглянемо кожну з частин, зважаючи на їхню змістову наповненість. Почнемо з нездатності до дії – герой має «кволу волю» [81, т. 1, с. 324] та гіпертрофованої сентиментальної спічутливості – Андрюша. Наступна складова – вроджена нелюдяність, виразом якої виступає дегенерат – класичний зразок бандита («... у дегенерата – низенький лоб, чорна копа розкуйовдженого волосся й приплюснутий ніс. Мені він завше нагадує каторжника, і я думаю, що він не раз мусив стояти у відділі кримінальної хроніки (курсив наш – О. К.)» [81, т. 1, с. 324]. Ключовий фрагмент душі – «садистичний, леніноподібний ідеолог ... Тагабат» [24, с. 250]. І, зрештою, роздвоєна особистість – «Я – чекіст, але я і людина (розрядка М. Хвильового – О. К.)» [81, т. 1, с. 323].

Символіка четвірки одна з найцікавіших (профіль її гарно окреслив З. Кепінські (Kepinski) у книзі «Mickiewicz hermetyczny», Warszawa, 1980 – розділ: «Czterdziesci I cztery»). Та з суми розмаїтих проєкцій найважливішою для нас є світотворча: число чотири використовується у «міфах про сотворіння всесвіту та орієнтації в ньому» [50, т. 2, с. 630].

Саме це – новий світ і нова людина твориться у новелі «Я (Романтика)». Точніше – один світ перетворюється в інший: світ краси і гідності у страшних муках переформатовується у світ, де править безроздільно жорстока, нічим і ніким не контрольована сила.

Топос, у межах якого розгортаються катастрофічні перетворення, чітко окреслений: палац розстріляного шляхтича і місто, в якому ця споруда знаходиться.

Князівський палац постійно нагадує про попередніх господарів «портретами княжої фамілії» [81, т. 1, с. 323], «Химерними порт'єрами», «древніми візерунками», «розкішною канапою» [81, т. 1, с. 323], столом з чорного дерева, «оксамитом килимів» [81, т. 1, с. 324], вигадливими світильниками, «лабіринтами високих кімнат» [81, т. 1, с. 324], скляними дверима, «леопардовими міхами» [81, т. 1, с. 325], зрештою, «старими винами» [81, т. 1, с. 325] – а членам новітнього синедріону ці напої приносять ті ж самі лакеї, які були вишколені попередніми господарями.

*Це все зримий відгомін «безсилої грандіозності і краси третьої молодості минулих шляхетних літ»* [81, т. 1, с. 323].

Чекісти, у діяльність яких не можуть втрутитися попередні господарі (хоч мовчазний діалог йде безперервно – «Суворі портрети князя й княгині похмуро дивились із стін» [81, т. 1, с. 330]; «Він мовчки стежить за моїми наказами й зрідка іронічно поглядає на портрет князя ... Я дивлюся на доктора й не виношу цього погляду в древній портрет» [81, т. 1, с. 335]; «Я знову беру себе в руки і в останній раз дивлюся на надменний портрет княгині» [81, т. 1, с. 336], наповнюють палац іншими предметами і найголовніше – іншими поглядами, іншим ставленням до людей та світу – і навіть іншим способом взаємодії з тими речами, які були полишені попередніми господарями.

Брутальність і повна зневага до витонченого інтер'єру («На розкішній канапі сидить, підклавши під себе ноги, озброєний татарин і монотонно наспівує азіатське

ала-ла-ла» [81, 1, с. 323]; «доктор Тагабат кинув на оксамитовий килим порожню пляшку ...» [81, т. 1, с. 325] та ненаситне споживання алкоголю («Тоді лакей приносить на підносі старі вина ... Я дивлюсь на канделябр, але мій погляд мимоволі скрадається туди, де сидить доктор Тагабат і вартовий. В їхніх руках пляшки з вином, і вони його п'ють пожадливо-хижо» [81, т. 1, с. 325]; «доктор Тагабат і вартовий п'ють вино» [81, т. 1, с. 329]; «Тоді я підійшов до столу, налив із графина вина й залпом випив» [81, т. 1, с. 331]; «... Чорний трибунал комуни збирається до побігу. Навантажують підводи, бредуть обози, поспішають натовпи на північ. Тільки наш самотній панцерник завмирає в глибині бору й затримує з правого флангу ворожі полки ... Андрюша десь ізник. Доктор Тагабат спокійно сидить на канапі й п'є вино» [81, т. 1, с. 335] визначають зміст поведінки новітніх, цинічних господарів життя.

Це створює немислимий контраст, який так лякає «женщину у траурі» і «мужчину в пенсне»: «Вони були остаточно налякані обстановкою: аристократична розкіш, княжі портрети й розгардіяш – порожні пляшки, револьвери й синій цигарковий дим» [81, т. 1, с. 329].

Останню (і напевно вирішальну) крапку у переформатуванні палацу становлять розстріли, поставлені на потік, на перешкоді яким не може стати нічого – навіть одвічне співчуття до материнства, яке завжди табувало смерть: «Женщина сказала глухо й мертво: «Слухайте, я мати трьох дітей!.. Я: «Розстрілять!» [81, т. 1, с. 330].

У підсумку простір палацу, де «засідає садизм» [81, т. 1, с. 323], наповнюється відлякуючим змістом: тепер «з кожного закутка дивиться справжня й воістину жахна смерть» [81, т. 1, с. 323], що, зрештою, перетворює вишукане житло аристократа у дві нові проекції однієї й тієї ж споруди, які своєю семантикою аж ніяк не кореспондують між собою – для жителів міста княжий палац дійсно стає тим місцем, де засідає «штаб Духоніна» («... вже чують версальці, як у гулкій і мертвій тиші княжого маєтку над городом спалахують чіткі й короткі постріли: версальці знають: «штаб Духоніна!» [81, т. 1, с. 328], а для Я це споруда з тривожним незвичним

силуетом («Темним волохатим силуетом стоїть на сході княжий маєток, тепер – чорний трибунал комуни» [81, т. 1, с. 326], яка поступово перетворюється у культуру: «Тоді мені знову до болю хотілося впасти на коліна й молитовно дивитися на волохатий силует чорного трибуналу комуни» [81, т. 1, с. 336–337]).

Ще масштабніше йде перетворення міста й антропологічного «матеріалу», що міститься в ньому: здається, потік часу не тільки зупинено, а й повернено назад – у минуле. У результаті сповнене терору місто, де жителі перетворюються у зляканих тваринок («обивателі, як миші, – за підворотні, у канареечний замок» [81, т. 1, с. 323], мертвіє і вирушає знов у глуху пору людського існування – «Город мертвий і йде в дику середньовічну даль» [81, т. 1, с. 331], а на кінець історії виходить – як взірцева! – навіть не середньовічна, а прапечерна людина.

А. Макаров, досліджуючи проблему психології творчості, звернув увагу на працю К. Сагана «Драconi Едему», де (на базі «теорії триединого мозку», розробленої керівником лабораторії еволюції мозку і поведінки національного інституту розумового здоров'я США Полем Мак-Ліном) «реставровано» процес формування мозку сучасної людини.

На думку американського вченого, спершу з'являється успадкований від «древніх рептилій» «рептиліанський мозок». Потім навколо нього складається лімбічна система – «група анатомічних утворень, які дісталися нам у спадщину від птахів і ссавців». Коли ж «завершується формування нової кори – *неокортексу* (курсив А. Макарова – О. К.)», з'являється власне людини.

Разом з рептиліанським мозком ми успадковуємо стандартизовану поведінку, для якої характерний цілий набір рис – шаблонність, нормативність, стереотипність поведінки, штампи. Зрештою, «мислення за певними приписами» [48, с. 194–195]. Такий тип людського мислення визначається як «мислення рептилівського типу» [48, с. 195].

Саме така людина, у якої виразно домінує рептильна складова, визначається як зразковий «солдат революції»

[81, т. 1, с. 329]. Весь інший людський матеріал має бути знищений, або (як от Я, у якому сплелися два начала – загальнолюдське й революційне) перероблений за жорстким революційним стандартом.

Процес переформування заголовного героя і становить собою стрижень новели «Я (Романтика)».

Нещадну боротьбу різних начал в душі героя врешті-решт виграє доктор Тагабат. Тому саме він виступає у творі й ідеологом нового життя, і водночас вчителем, наставником, і навіть наглядачем.

Доктор Тагабат відверто втілює у собі жорстоке тваринне начало: «Цей доктор із широким лобом і білою лисиною, з холодним розумом і з каменем замість серця, це ж він і мій безвихідний хазяїн, мій звірячий інстинкт. І я, главоверх чорного трибуналу комуни – нікчема в його руках, яка віддалася на волю хижої стихії» [81, т. 1, с. 325–326].

Цей носій революційної доктрини, послідовно і методично культивуючи найрізноманітніші засоби психологічного впливу, збуджує у Я інстинкт убивці. І – у підсумку таки досягає свого. Яскравим свідченням перемоги є не лише визнання героєм правди за відвертим циніком і садистом («Воістину правда була за доктором Тагабатом» [1, т. 1, с. 326], але й майже молитовне зізнання: «Тоді я, знеможений, похиляюсь на паркан, становлюся на коліна й жагуче благословляю той момент, коли я зустрівся з доктором Тагабатом і вартовим з дегенеративною будівлею черепа» [81, т. 1, с. 327].

У найдраматичніший момент, коли вирішується доля матері, у діло йде весь арсенал психологічного впливу: від приниження людської гідності до найстрашнішого для справжнього революціонера звинувачення – звинувачення у зраді: «Мамо?! Ах ти, чортова кукло! Сісі захотів? «Мамо?!» Я вмить опам'ятався й схопився рукою за маузер «Чорт!» – і кинувся на доктора. Але той холодно подивися на мене й сказав: «Ну, ну, тихше, зраднику комуни! Зумій розправитись і з «мамою» (він підкреслив «з мамою»), як умів розправлятися з іншими» [81, т. 1, с. 332].

Репліка Тагабата не тільки зламала опір, а й інспірувала гіпертрофовано загострену, театральну відточену реакцію (не дарма герой раніше зізнався – «Я входив у роль» [81, т. 1, с. 331], яка (за рахунок форсованої правовірності) мусить допомогти героєві підвестися над кривдником Тагабатом: «Мислі різали мій мозок. Що я мушу робити? Невже я, солдат революції, схиблю в цей відповідальний момент? Невже я покину чати й ганебно зраджу комуни? ... Я здавив щелепи, похмуро подивився на матір і сказав різко: «Всіх у підвал. Я зараз буду тут». Але не встиг я цього промовити, як знову кабінет задривав од реготу. Тоді я повернувся до доктора й кинув чітко: «Докторе Тагабат! Ви, очевидно, забули, з ким маєте діло? Чи не хочете й ви в штаб Духоніна ... з цією сволоччю!» – Я махнув рукою в той бік, де стояла моя мати, і мовчки вийшов із кабінету» [81, т. 1, с. 332].

Перемога Тагабата настільки переконлива й беззастережна, що у найвідповідальніший момент він може (наперед знаючи рішення) дозволити собі грайливий жест милосердя: «... до мене підійшов доктор і положив мені руку на плече: «Ваша мати там! Робіть що хочете!» [81, т. 1, с. 337]. Та це відверте фарисейство. Насправді ж всі шляхи до співчуття й співчутливості вже відрізані догмою революційного обов'язку. Далі лише екстатична дія: «... Панцерник заревів у бору. Здіймались огні. Ішла гроза. Ворог пішов у атаку. Інсургенти відходять ... Тоді я у млості, охоплений пожежаром якоїсь неможливої радості, закинув руку на шию своєї матері й притиснув її голову до своїх грудей. Потім підвів маузера й нажав спуск на скроню. Як зрізаний колос, похилилась вона на мене» [81, т. 1, с. 338].

Свідчення про неможливу радість настільки шокує, що явно вимагає осмислення.

М. Попович пояснює цей момент особливим станом героя – станом романтичної піднесеності: «Млість і пожежа неможливої радості – це і є та романтика, яка перемагає любов до Великої Матері» [55, с. 604].

Однак, видається, цього замало для повноцінного пояснення такої емоційно надскладної ситуації.

Психологи подібний несамовито-радісний стан визначають як стан екстазу.

Поняття екстазу глибоко інтегроване у кубізм. Причому, щодо Пікассо дослідники зауважують уміння цього митця – відвертого новатора у сфері образно-художнього мислення – дістатися до «незвіданих сутностей пластики», що відкрило шлях до «екстазу форм» [71]. А це (в свою чергу) допомагало митцеві глибоко відтворювати складні для змалювання екстатичні стани, як-от у картині «Дівчина перед дзеркалом», де змалювано людину у стані екстазу.

Розрізняють два види екстазу, які знаходяться на протилежних полюсах. Один із них викликаний впливом Божественної благодаті, інший – формується під впливом демонічних сил (що, однак, не визначає всі види екстазу: так, приміром, Аріана Вільд (Ariane Wild) у монографії «Poetologie und Decadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes. – Wurzburg, 2002 – розглядає «ekstatischen Genuss».

Екстаз справжнього художника не зазнає впливу демонічного, бо (як зауважив М. Бердяєв) «Справжня творчість не може бути демонічною, вона завжди є вихід із пітьми. Демонічне зло природи людини згоряє в творчому екстазі, перетворюється в інше буття» [11, с. 386].

Інша справа герой новели «Я (Романтика)» – він пройнятий демонічним духом, який формується під впливом сп'яніння революційними ідеями. Цей стан близький до екстазу релігійних фанатиків, визначають як «нову релігійність», «носії якої воістину жадали Нового Неба й Нової Землі» [5, с. 10].

У своїй новелі М. Хвильовий якраз і виводить такого адепта «нової релігійності», який теж марить Новим Небом і Новою Землею, що (зважаючи на особливості психіки «зарозумілого плутаника») органічно реалізується у ролі, домінантним елементом якої є демонічно наповнений, антигуманний за своїм спрямуванням екстаз (звідси, до речі, особливість мовлення героя, яке формує позбавлений власної позиції голос, у якому домінує інспірована постійною реакцією на подразники емпатичність, характерною ознакою якої є особлива

інтонаційна напруженість мови та форсована емоційність).

Простір, у координатах якого розгортається драма головного героя, теж стоїть на котурнах екстазу. Це екстатичний стан природи, у якій визначальним є екстаз передгрозя, і екстатичний стан соціуму, який безоглядно занурився у криваве протистояння. Обидва стани гарно кореспондують один з одним, зливаючись у могутню й тривожну симфонію гроз: «Там, за одрогами сизого бору, спалахують блискавиці і накопають, і піняться гори. Важкий душний грім ніяк не прорветься з Індії, із сходу. І томиться природа в передгроззі. А втім, за хмарним накипом чути й інший гул – ... глуха канада. Насуваються дві грози» [81, т. 1, с. 322].

На цей грізний і надзвичайно тривожний фон природи (як на грандіозні декорації) органічно накладається образ героя, який знаходиться в стані екстазу. Він пронизує його від біологічної основи («... тоді в твариннім екстазі я заплющую очі і, як самець напровесні, заглинаюсь і шепочу ...» [81, т. 1, с. 327]) до соціумної, основою якої виступає «нова релігійність» («Туман стояв перед очима, і я був у тім стані, який можна кваліфікувати як надзвичайний екстаз» [81, т. 1, с. 331]).

Обидві проєкції (біологічну та соціумну) – опонуючи ідеям М. Хвильового – у праці «М. Хвильовий як прозаїк» намагається концептуально звести відомий філософ 20-х років, який дотримувався марксистської доктрини, – В. Юринець. При цьому він жорстко розмежує образи дегенерата і справжнього революціонера: «І коли правильно, що у Хвильового революція є тільки виразом біологічної, незісторизованої стихії, поривом природи радше, ніж історії, то він *мусів* (курсив В. Юринця – О. К.) нарешті дійти до філософії дегенерата. Дегенерат в такому розумінні буде вже не чимось образливим, а символом сліпого фанатизму, який може дійти до узької односторонності екстази. І таке трактування явищ революції є й неправдиве й несправедливе. Фанатизм революціонера – це не вираз психічної узькості екстатика, не параліч всіх психічних центрів на користь одного, а

скерування могутніх, різноманітних, багатих психічних сил до одної мети» [89, с. 435].

Куди без огляду на оточуючий світ рухається ество людини, пройнятої безкомпромісним фанатично наповненим релігійним екстазом? Звісно ж, до омріяної вершинної точки – до Божественної субстанції.

Для адепта «нової релігійності», яка виросла на ідеї комунізму, такою Божественною субстанцією виступає «міфологема рукотворного сакрального світу – «загірньої комуни», яка походить від біблійного опису ранньоапостольської церкви» [5, с. 53].

Герой – релігійний фанатик. Він неодноразово сам так визначає себе у тексті за допомогою характеристики власних психічних станів: «... я горів в огні фанатизму» [81, т. 1, с. 337]; «І мій неможливий біль, і моя незносна мука тепліють у лампаді фанатизму перед цим прекрасним печальним образом» [81, т. 1, с. 322].

Разом з іншими ревними адептами «нової релігійності» («Мій батальйон на підбір: це юні фанатики комуни» [81, т. 1, с. 328]) він бере участь у війні, яка за своїм пафосом (свідчить сам герой) близька до релігійних воєн: «Я гадаю, що в таких станах фанатики йшли на священну війну» [81, т. 1, с. 331].

Такий екстатичний стан природно сповнюється різними візіями галюцогенного характеру. Вони формують горизонт сприйняття світу навіть тоді, коли герой сумнівається: «Що це: дійсність чи галюцинація?» [81, т. 1, с. 337].

Нагадаємо цей шлях сумнівів, який підпирається істеричними запереченнями або майже біблійного рівня стверджувальними конструкціями («Але це була дійсність: справжня життєва дійсність ...» [81, т. 1, с. 337]; «Воістину: це була дійсність ...» [81, т. 1, с. 337]).

Крок за кроком рухається герой, голос якого сповнений питальними інтенціями, від однієї однотипної питальної конструкції до іншої, очевидно, не довіряючи навіть самому собі у цій складній круговерті емоцій («Я в тривозі метнувся вбік: що це – галюцинація? Я в тривозі метнувся вбік і скрикнув: «Ти?» [81, т. 1, с. 331]); «Я раптом відкинувся: що це? Галюцинація? Невже це

голос моєї матері?» [81, т. 1, с. 337]; «... Що це? Невже знову галюцинація? Я відкидаю голову» [81, т. 1, с. 338]), щоб зрештою прийти до розуміння особливостей психологічної ситуації: «Так, це була галюцинація: я давно вже стояв на порожнім узліссі напроти своєї матері й дивився на неї» [81, т. 1, с. 338].

Формування галюцогенної образної системи у новелі М. Хвильового має свою глибинну мотивацію: йдеться ж бо не тільки про конкретну людину чи конкретну життєву ситуацію, а передусім про тип свідомості, який пронизує товщу буття протягом тисячоліть. Звідси та особлива – грандіозна панорама історії, яка у тексті твору розширена до безмежжя. Включає вона в себе різноманітні історичні реалії, які важко поєднати між собою а також синхронізувати з конкретним часом революції: «древні візерунки, портрети княжої фамілії» [81, т. 1, с. 323]; «новий синедріон» [81, т. 1, с. 323] (нагадаємо, що синедріон у древній Іудеї – це верховний орган, який зосереджував у собі три влади: політичну, релігійну та юридичну); «древній світ» [81, т. 1, с. 323]; версальці; Ігрек – невідома особа або зумисне не названа; Зет – «син Зевса та Антіопи, брат-близнюк Амфіона» [50, т. 1, с. 467]; «хетейський ієрогліф» [81, т. 1, с. 324]; гільйотина; «штаб Духоніна» [81, т. 1, с. 328]; теософи; Христос; Конфуцій; Лаотсе; Будда; Магомет; Новий Месія; «Ворожі полки яро насідали на інсургентів» [81, т. 1, с. 333]. Все згадане зливається у єдиний потік часу: двічі – як рефрен – у творі звучить одна й та ж за змістом фраза: «Тоді проноситься переді мною темна історія цивілізації, і бредуть народи, і віки, і сам час ...» [81, т. 1, с. 326]; «... Але знову переді мною проноситься темна історія цивілізації, і бредуть народи, і віки, і сам час ...» [81, т. 1, с. 327].

Особливістю галюцинацій є те, що вони не мають під собою емпіричної основи (галюцинація – так стверджується у спеціальному довіднику з психоаналізу – це «чуттєвий образ об'єкта, який явно сприймається людиною і приймається нею за реальність, однак він не існує в дійсності» [42, с. 117]). До того галюцинації багато в чому зближуються із сновидіннями.

Щоб аргументувати цю думку, звернемося знову до згаданого видання, автор якого посилається на дослідження знаменитого віденського психоаналітика – «З. Фройд звернувся до проблеми галюцинації у зв'язку із розглядом психологічних особливостей сновидіння. У роботі «Тлумачення сновидінь» він вказував на ту обставину, що деякі дослідники до нього встановили схожість між образами, які людина має до сну у формі гіпнотичних галюцинацій, і схожими образами, які знаходять своє відображення у сновидіннях» [42, с. 117].

У даному випадку схожість образів принципово важлива для того, щоб сприймати галюцинацію не як фантазмагорію, а як реальність, яка допомагає нам дістатися до глибинної сутності життя. Щоб зрозуміти «механізм» цього процесу, згадаймо роздуми Юнга про сновидіння: маститий психіатр стверджував – сновидіння відображають несвідоме психічного процесу, у якому виявляється «внутрішня правда – курсив наш – О. К.) і дійсність такою, як вона є» [88, с. 315].

Якраз таку правду – внутрішню правду, що нагадує про жорстоку правду життя – «Але це була дійсність: справжня життєва дійсність – хижка й жорстока, як згряя голодних вовків» [81, т. 1, с. 337]), у якій знаходиться місце для подвійного вбивства (матері й Богоматері), й намагається показати М. Хвильовий, спираючись на систему галюцогенних образів, інспірованих станом екстазу.

І все ж – чому в основі правди життя лежить ідея вбивства матері й Богоматері?

Навряд чи тут лише патологія. Очевидно, щось інше, глибше, значущіше рухає діями ідеолога – доктора Тагабата і героя його «виховного роману». Що саме? Спробуємо розібратися в цьому, зважаючи на особливу складність тих процесів, які проходять у душі героя і які визначають особливий стрій думок тих, хто прагнув збудувати нове, ще небачене людством суспільство.

Завдання виглядає непростим, зважаючи на складність природи образу матері: у ньому зливаються дві Марії – земна і небесна (ще ширше трактує цей образ Ю. Безхутрий: «... 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» [7, с. 261].

У своїй сутності ці проєкції творять трепетний образ святого материнства: «... воістину моя мати – втілений прообраз тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків» [81, т. 1, с. 322].

Обидві ці іпостасі материнства – земна і небесна – не просто заважають торжеству комуністичної ідеї, а й стоять на шляху до її втілення. Тому обидві підлягають знищенню.

Досліджуючи архетип несвідомого, К. Юнг зауважив особливу, навіть визначальну роль матері у поведінці індивіда: «... у підсвідомості мати залишається ... могутнім первісним образом, який забарвлює і навіть *визначає, в процесі свідомого індивідуального життя, взаємини, що ми їх маємо з жінкою, із суспільством, визначає наші почуття і наше ставлення до всього навколишнього світу* (курсив наш – О. К.), але в такий витончений спосіб, що свідомість здебільшого нічого не помічає» [62, с. 142].

Це ми бачимо і в новелі М. Хвильового «Я (Романтика)»: протягом усього твору мати героя намагається виступати своєрідним лагідним, людяним камертоном, відповідно до якого має настроюватися та функціонувати стрій його душі.

Лінія «настроювання» йде від вузько інтимного, сентиментально-розчуленого, домашнього, сімейного до суспільного, вихід на тривожний, сповнений суспільних збурень і кривавого протистояння, горизонт якого й визначає трагічний фінал.

У момент нервового знесилення материнське співчуття, яке ґрунтується на «добрості безмежній» [81, т. 1, с. 322], настроює свідомість героя на гармонію: «Мати каже, «що я (її м'ятежний син) зовсім замучив себе ...»

«Тоді я беру її милу голову з нальотом сріблястої сивини і тихо кладу на свої груди ...» [81, т. 1, с. 322]. Мати, сповнена «тихої жури» [81, т. 1, с. 322], намагається прийти на допомогу і в час вакханалії розстрілів (коли ще можливий вибір): «Розстрілять ???» І мати тихо-зажурно дивиться на мене» [81, т. 1, с. 325]. Та логіка революційного – «Чорного трибуналу» [81, т. 1, с. 324] не вписується у логіку співчуття. Тому в той страшний (і поворотний за своєю суттю) момент, коли герой співає гімн дегенерату (нагадаємо ще раз цей фрагмент – «Хіба він палач? Це ж йому, цьому вартовому чорного трибуналу комуни, в моменти великого напруження я складав гімни» [81, т. 1, с. 326]), інтимна близькість, теплота почуттів, взаєморозуміння зникають: для матері лишається тільки роздоріжжя очікування: «І тоді відходила, удалялась од мене моя мати – прообраз загірної Марії, і застигала у тьмі, чекаючи» [81, т. 1, с. 326].

Коли ж мати, не приймаючи революційної дійсності з її культом крові, насильством та звірством («... їй незносні наші тривоги і хиже навколо» [81, т. 1, с. 327]), збирається у монастир, її доля (зважаючи на логіку класової боротьби, яка на своїх знаменах написала однозначно – «Той, хто не з нами, той проти нас») вирішена. І маркується вона тепер не інакше як лютий ворог, що підлягає знищенню: «Хиже навколо? Хіба мати сміє думати так? Так думають тільки версальці (для розуміння характеру ситуації та персонажів, задіяних у ній, ще одна цитата – «... версальці наседають, вже близько: за три версти ... інсургенти відступають» [81, т. 1, с. 334] – О. К.)!» [81, т. 1, с. 327].

Лишається поставити крапку у ланцюжку подій, які пов'язані з боротьбою із контрою – знову притискується голова матері до грудей, та це не хвиля ніжності й синівської розчуленості, коли «я беру її милу голову з нальотом сріблястої сивини і тихо кладу на свої груди», – це функціонально розрахований пошук зручної для ката пози: «... я ... притиснув її голову до своїх грудей. Потім підвів маузера й нажав спуск на скроню ...» [81, т. 1, с. 338].

Так розривається пуповина моральної солідарності та моральної спадкоємності. Герой звільняється від пут, накинутих сімейними сентиментами, і тепер може далі (без оглядки на матір) виконувати свої обов'язки зразкового солдата революції.

Для чекістів не менш загрозливим (а, може, ще й більш) є образ Богоматері. Виразний духовний портрет її подав П. Флоренський: вона (задля точності змісту полишимо цитати в оригіналі) – «Тип действительной чистоты – Пречистая и Преблагословенная Матерь Господа, Смиренная в своей вечной чистоте, Чистая в своем неизменном смирении. В ней, Невесте Духа Святого, вечно им очищаемой, бьет живой источник мировой чистоты»; «Источник присто текущий разума», «Столп огненный, среди мглы греха всем нам путь спасения показывающий»; «*Нерушимая Стена* (курсив П. Флоренського – О. К.), защищающая мир»; «Она – Носительница Софии»; «Она ... точка соприкосновения земли с небом». Та найстрашніше для керманічів революції є те, що діва Марія «имеет космическую (розрядка теж П. Флоренського – О. К.) власть» і, користуючись нею, веде світ у зовсім іншому напрямку [75, с. 354–359]. Про це свого часу говорив ще Іреней, порівнюючи Матір Божу із Євою: Марія – «Єва нового людства» [87, с. 289].

На актуалізацію саме цієї позиції у новелі М. Хвильового (Богоматір як дороговказ до Господнього світу) точно і переконливо вказав Ю. Безхутрий, який, читаючи текст, співвідніс його з відомою картиною О. Іванова «З'явлення Христа народові», де євангельський сюжет трактується як «поворотна подія в історії людства, початок його звільнення і морального відродження» (Іллюстрированный энциклопедический словарь. – Москва, 2000, с. 332): «... Хвильовий значною мірою «цитує» картину відомого російського художника ... Марія йде з туманної далечини, навколо – пустельні скелі, а шелест, про який говорить оповідач («З далекого туману, з тихих озер загірньої комуни шелестить шелест: то йде Марія» [81, т. 1, с. 322] – О. К.), – 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» [7, с. 290–291].

Постріл у скроню матері обриває земне життя і водночас перекреслює постать небесної Марії. Відтепер вона вже не зможе стати дороговказом до нового життя.

Від ідеї «загірньої комуни» лишається тільки «вивіска». Недарма так «відредаговано» виглядає омріяний образ (порівняно з першопочатковим) у кінці твору. Згадаймо емоційно піднесений, естетично вивірений початок – «З далекого туману, з тихих озер загірньої комуни шелестить шелест: то йде Марія» [81, т. 1, с. 322]. А ось фінал із його відверто згаслим пафосом, із його актуалізованим мотивом смерті – «... Я зупинився серед мертвого степу: – там, в далекій безвісті невідомо горіли тихі озера загірньої комуни» [81, т. 1, с. 339].

«Мовчазний степ» [81, т. 1, с. 322] перетворюється у «мертвий степ» [81, т. 1, с. 339], зникає історична пам'ять – кургани («безгранні поля ... де жевріють кургани» [81, т. 1, с. 322]), зникає і прикмета євангельського топосу – скеля [81, т. 1, с. 322]. Лишається тільки «мертва дорога» [81, т. 1, с. 337], на якій вже не чути благодійного шелесту.

## Голоси трубадурів революції та голоси «вчорашніх»

Парадигма голосів у прозі М. Хвильового розташовується між двома полюсами: це голоси тих, хто оспівує революцію, яка минула, і сподівається на пришествя революції світової, та голоси «вчорашніх» – тих, хто живе спогадами про минуле, ідеалами, моральними стандартами, уявленнями минулого.

У розмаїтті голосів голос революції особливий, його тональність гарно передає головний герой оповідання «Редактор Карк»: «Так, він знає цей голос ... голос сімнадцятого року, голос молоді, бадьорої, червінькової революції ...» [81, т. 1, с. 140]. Час цього голосу минув, але його знов і знов намагаються реанімувати трубадури революції. Приміром, Гіль (один з героїв оповідання «Колонії, вілли ...»), який день у день, безперестану співає: «... ми сміло в бой пайдьом за власть советов» [81, т. 1, с. 131].

Революція сімнадцятого року – це частина загальної симфонії революційних перетворень, серед яких одне з ключових місць посідає Велика французька революція, талановито змальована «англійським Львом Толстим» [64, с. 559] – Томасом Карлейлем (у тексті оповідання «Арабески» його ім'я звучить як Карейль [81, т. 1, с. 303]), який (попри жахіття революційних подій – досить згадати третю частину його праці «Французька революція. Історія» – «Гільйотина», де основу тексту складають книги під назвою – «Царевбивство», «Терор», «Терор у порядку дня», «Термідор»), спираючись на оцінку подій, запропоновану Каліостро, виділив у цьому кривавому дійстві головне: «... настав кінець царству обману» [36, с. 547].

Світло від згаданого епохального зрушення настільки яскраве і незабутнє, що навіть через століття у побутовій, позбавленій ідеологічного пафосу розмові («Сентиментальна історія») ось так номінується столиця Франції: «Я (сіроока журналістка – О. К.) говорю про той

Париж, що ... Велика французька революція» [81, т. 1, с. 528].

«Русский октябрь» (зауважував Фюре) – син французької революції [64, с. 563] (за версією Л. Плюща, у М. Хвильового цей зв'язок виглядає як елемент карнавального дійства: «Арабески» розповідає якийсь «Сойрейль припустімо», що нагадує Сореля, і який просить не плутати його з Карейлем, автором «Французької революції». Чи випадково Карлейль позбувся одного з своїх «л», як набув зайві «й» Сорель? Бо йдеться таки не про Велику французьку, а нашу, жовтневу чи «червінькову» революцію! І не про квакерів XVII сторіччя, а про наш Ярмарок, що може повторити давній, а може перевтілитися в карнавал горожан ідеальної країни. На карнавалі й перевдягаються Карлейль в Карейля, а Сорель в Сойрейля» [54, с. 84].

У текстах українського митця «русский Октябрь» номінується як «червінькова революція», яка має стати новим етапом у історії – у русі людства до світової революції.

Цією омріяною подією безмірно надихається (як і думкою про революцію взагалі: недарма анарх, який звідав революцію на «смак», – «Санаторійна зона» – так захоплюється «красою і радістю м'ятежа» [81, т. 1, с. 415]), нею живе ціла низка фанатів революції, які «естетизують революцію, наснажуються її вибуховою енергетикою» [15, с. 76]. Думка таких героїв постійно підживлюється переконанням – «Гряде час світової революції» [81, т. 1, с. 225]; «І комунари розпинались і доказували, бо вони знали, що таке дисципліна і що таке для всесвітньої революції ця неприємна деталь, коли ми стоїмо напередодні» [81, т. 1, с. 312]. Тому з таким нетерпінням перепитує сам себе головний герой новели «Редактор Карк»: «Коли в Румунії буде революція?» [81, т. 1, с. 139].

Та герої не тільки перепитують. Деякі з них – як-от Юрко з однойменного оповідання – маючи особливу психічну організацію, про що він звіряється своєму товаришу («... досі почуваю гармати, досі бачу барикади. ... Я не винесу цієї тиші ... Чого мене не пускають за

кордон? Я ладен робити замах хоч на самого Пуанкаре (нагадаємо, що Р. Пуанкаре – це прем'єр-міністр Франції у 1922–1924 роках, а оповідання М. Хвильового «Юрко» вперше надруковане у 1922 році – журнал «Зори грядущего». – 1922. – № 5. – О. К.) Я р о д и в с я д л я в и б у х і в (розрядка М. Хвильового – О. К.) ...» [81, т. 1, с. 174] аж киплять від нетерпіння до дії. І таке «відрядження» потрібне герою не для розваги чи для викиду надлишку адреаліну – це крок до реалізації заповітної мрії – рушити на Захід заради нового революційного спалаху (у формулюванні самого героя це звучить так: щоб «за кордон революцію робити» [81, т. 1, с. 167].

Не тримається осторонь і партійна преса, яка електризує загальними бойовими гаслами: «Тоді біля редакції – теж єдиної газети з великими підзаголовками і з нудними традиційними гаслами – грубим шрифтом – суєтились газетярі. Кожен знав: «Треба скоріш!» Треба схопити стос паперу з промовами, статтями про всесвітній пожег:

«Мы на горе всем буржуям  
мировой пожег раздуем:  
мировой пожег в крови ...  
Господи, благослови!»

[81, т. 1, с. 293]

Вірування такого «калібру» здатні запалити душу не лише простої людини, а й мрійників крупного масштабу – майстрів революційної думки, як-от знаменитого теоретика анархізму М. Бакуніна, який свого часу безапеляційно заявляв: «Наша вітчизна – всесвітня революція» [58, с. 6]. Щоправда, у повісті «Санаторійна зона» пафос цього імені та його натхненного поклику дещо знижено: «Ясновельможному панові анархові. – Дорогий і шановний революціонер! .. Це ж тільки імпресіоніст Бакунін міг мріяти про всесвітній бунт» [81, т. 1, с. 458–460].

Та все ж настрої на оспівування революції, яким пройняті поети, такі фрази не руйнують, оскільки з цією подією пов'язані і романтика, і прагматика: «Велику французьку революцію (зауважує редактор Карк – О. К.)

поети робили [81, т. 1, с. 141]; нинішні ж митці її опсівують, маючи перед собою цілком прагматичну мету: «... великій соціалістичній революції завжди бракувало на талановитих поетів-агітаторів, а халтурили всі, за гонорар» [81, т. 1, с. 144].

Однак (за великим рахунком) справа все ж не в гонорарі – сама природа явища не дає підстав для творення шедевру: «Безуспішність революційного зривання масок багато в чому пояснюється тим, що *сама революція – це і є маска, приховування реальності символом* (курсив наш – О. К.) ... Тому зривання маски не може виявити нічого крім порожнечі, ніщо» [92, с. 253].

Голосів «учорашніх» у текстах М. Хвильового майже не чути (що, зважаючи на характер епохи, інспірованої революцією, цілком зрозуміло). Коли вони все ж звучать, то це голоси маргіналізованих особистостей, які не беруть участі у ключових подіях і – тим більше – не визначають їх характер. Однак у простороні оповідань та новел митця вони присутні, і присутні (як видається) не випадково: це не елементи соціального «ландшафту», без яких він був би неповним, а повноцінні герої, які вносять свій тон, своє розуміння часу, без чого багато в чому незрозумілою лишається сутність процесів, що проходять у новій країні.

Окрему (менш або й зовсім нецікаву для автора) групу становлять невмирущі у всі часи адепти шлунка. У них (попри зміну епох) одними й тими ж лишаються критерії оцінки часу, в якому вони живуть. Митець аж ніяк не жаліє цих «ідеологів» живота. Очевидно, саме цим пояснюється присутність того огидного пейзажу, на фоні якого з'являються подібні постаті. Звідси ж і виразні (аж ніяк не випадково задіяні «ножиці») між їхньою професійною приналежністю, яка апріорі передбачає пріоритетність духовного начала, і тематикою розмов: «Лопань теж має свою історію: на березі багато калу й дохлі коні, а вчителі гімназії і досі ловлять удочками рибу й думають – про минулі дні, коли фунт білого хліба коштував три копійки, а півпляшки – двадцять чотири» [81, т. 1, с. 139].

До категорії «вчорашніх» належить і мадам Фур'є – одна із героїнь оповідання «Лілюлі».

Однак це не просто «вчорашня», а персонаж з іншого культурного (французького) ареалу – і навіть з інших епох – «іскопаемое». Тим не менш ця героїня, яку із Францією пов'язує національність, постійні спогади про «маленьку пісню з Бордо, здається, з департаменту Жіронди» [81, т. 1, с. 368], згадки про «закинутий берег замріяної Гаронни» [81, т. 1, с. 368], мова, з якої – в разі необхідності – відбираються соковиті вирази для підтвердження думки і, зрештою, знакове для Франції (та й усього світу – передусім комуністичного) прізвище Фур'є (швидше за все авторові йшлося не про Жана Батіста Жозефа Фур'є – знаменитого фізика й математика, а про Шарля Фур'є – ідеолога утопічного соціалізму, який критикував буржуазну цивілізацію і розробив план формування майбутнього суспільства, де пануватиме соціальна гармонія).

Героїня неймовірно «магнетизує» митця. Очевидно, тільки цим можна пояснити, що (на перший погляд) відверто фоновому персонажу в оповіданні відведено цілий підрозділ з графічно акцентованим підзаголовком – «МАДАМ ФУР'Є».

Багато що міг би пояснити і (вмотивувати) неординарний екстер'єр та виразне обличчя жінки, яке не лишає байдужим нікого – «Француженка – породиста жінка, і коли вона стоїть в охотнім ряду біля барахла, вона імponує своєю постаттю й своїм обличчям. До неї підходять і дивляться на неї. А барахло лежить, і його не купують. Фур'є каже: «Колего, товар хороший. Може купите?» «Колега» усміхається й нахабно дивиться на її обличчя» [81, т. 1, с. 366–367].

Оправою для її краси виступає помітно збіднений, але водночас естетизований та міфологізований (зокрема завдяки символіці птаха та загальній колористиці) інтер'єр: «... У мадам Фур'є була порожня кімната, і тільки стояла біла кроватка, а над кроваткою на стіні білий килим із білим лебедем (згадаємо, що лебеді у міфології знаходяться завжди біля богинь краси – О. К.), який хотів улетіти» [81, т. 1, с. 369].

Не менш знаковим є мотив музики. Мадам Фур'є віолончелістка (і за освітою – «вона була колись у консерваторії» [81, т. 1, с. 369] – звідси професійна робота з інструментом: «прекрасно володіла віолончеллю» [81, т. 1, с. 369], і за покликанням). Льоля, намагаючись якнайщиріше похвалити французенку, яка «вся в зажурних піснях віолончелі» [81, т. 1, с. 367], вдається навіть до персоніфікації музичного інструмента: «Ви так натхненно, так талановито передаєте маленьку пісню з Бордо!.. Я (говорить Льоля – О. К.) думаю, що ваша *віолончель – жива істота* (курсив наш – О. К.), і в ній жодного дисонансу ... А от у моїй душі не те» [81, т. 1, с. 369].

Та для внутрішнього світу віолончелістки чужої музики замало. Музика її власної душі вимагає самовираження, хоча для цього (зізнається вона) замало майстерності: «Я, Льольо, не скінчила консерваторії – і я не передам тонких нюансів моєї симфонії» [81, т. 1, с. 369].

І все ж віолончель у її руках звучить божественно – оточення явно зачароване грою мадам Фур'є.

Не маючи можливості передати зміст музики власне музикою, М. Хвильовий використовує прийом, пізніше з таким блиском застосований М. Рильським у вірші «Шопен»: митець «конвертує» музичний ряд у світу живописних полотен, у яких чується піднесення, схвилюваність масштабним характером подій і незбагненна глибина, сповнена таємничим покликом буття: «... А музика така: – на мільйонних шляхах, на закинутих дорогах брякнула, кинула шпагу зоря. Там же плентаються багряні коні ... І раптом шум: то за вікном проходять табуни, мабуть, каравани на північ ... Хеопс–Хуфу! Хеопс–Хуфу!.. Але віолончель бурю – тоді степовий вітер, і летять в чебрецеву далечинь дороги. Тоді кінь вдаряв на гони й скаженів ... І знову гриміла зоря на далеких шляхах ... – Хеопс–Хуфу! ... – Льольо! – Я. – Ти слухаєш? – Слухаю» [81, т. 1, с. 367].

Однак осердя образу все ж спирається не на естетичну, а на психологічну основу, на яку (і це помітно неозброєним оком) падає тінь Христа: та ж жертвовність, смирення, безмежна любов до всіх (без жодних винятків)

й постійне бажання порятувати світ (хоч би на рівні найближчого кола).

У плані змістово-символічному ця грань образу актуалізує згадане раніше зображення лебедя: згадаймо, що в еру християнства лебідь став символом Спасителя.

Аналогія простежується передусім по лінії жертвості. Христос жертвує собою заради порятунку людства. Мадам Фур'є теж щодня йде на серйозні жертви заради інших: не маючи нічого, бідуючи, віолончелістка гроші за уроки віддавала за воду, за електрику, інше, і не тільки за себе, а майже за всіх квартирантів. Сама ж жила «Бож'ім духом» і віолончеллю, музикою, що сама творила» [81, т. 1, с. 366].

Це не слабкість, не безвольність, не апатичність, а усвідомлений акт, який інспірований совістю, порядністю, відповідальністю за світ і вродженим прагненням до добродійності, яка культивувалась у Франції протягом століть (недарма в оповіданні весь час згадується Бордо – місто, відоме своїм пам'ятником жирондистам – зведений він у кінці XIX століття – «людям обдарованим, з філософською культурою, добропорядної поведінки», які «робили республіку добродійців ...» [36, с. 458].

Із Спасителем мадам Фур'є ріднить не лише жертвості, а й всеохопна любов, яка не знає ні меж, ні винятків: «Вона всіх любить, всі для неї друзі: і нарком, і провокатор – це логіка її любові ...» [81, т. 1, с. 367].

Та всеохопна любов, що не зважає ні на жодні відмінності (в тому числі й класові), не спричиняє втрати соціального зору, який до самої серцевини розтинає гнилу плоть реальної дійсності, у якій модно не тільки не платити за рахунками, а й можна (не боячись голосу совісті) дозволити собі оббирати голодних: «... в кімнату входить горбун. Він розказує про одну комуністку, що має золотий перстень: колись одбирали в парткасу на голодних, а вона «забула» віддати, й тепер хоче комусь продати» [81, т. 1, с. 367]. І це не щось виняткове, а практика, яка виростає з масової психології, де по-своєму формується головний закон соціалізму. Його сутність гарно проглядає у чеканній формулі одного з героїв оповідання «Колонії, вілли...» (наступна цитата чи не

найяскравіше виявляє характер масової свідомості: «Більшовицька власть, щоб ти знала, не печериця печена. Це значить воля й слобода. Як ти набиваєш собі пельку, то й іншим не перешкоджай. О!» [81, т. 1, с. 132].

Ідеологія вічно голодних ротів, психологія горлохватства, відчуття того, що життя жорстоке «як зграя голодних вовків» [81, т. 1, с. 337], від кожного вимагає корекції життєвої позиції, а то й повної зміни її. Цього аж ніяк не розуміє мрійлива Льоля. І тоді в ролі провідниці у лабіринті ідеологічного словоблуддя виступає мадам Фур'є, яка намагається виконати для дівчини роль Спасителя.

Попри повну незахищеність і певну відстороненість від галасливого життя віолончелістка дуже добре знає природу сформованого у пореволюційний час суспільства (може, саме тому чітко й однозначно бачить своє місце у ньому): «Ви, Льоло, тендітна дівчинка, яка літає як метелик. А щоб жити, треба ... як це сказати? В Бордо так кажуть: *ordre de bataille*. Льоля тихо дивилася на мадам Фур'є й мовчала. Тоді французенка говорила далі: «Так. Бойовий порядок. *Ordre de bataille*. Інакше й ви, Льоло, будете «іскопаємое». Я знаю, це мене так ... Але я вже інакше не можу. Вам треба інакше, по-новому. Інший дух. Більшовизм. А я, Льоло, труп» [81, т. 1, с. 369–370].

Мадам Фур'є – це передусім етична та естетична складова життя. Через призму цього образу не проглядається соціально-економічна основа епохи. Цю роль у прозі М. Хвильового виконує ще один «вчорашній» – «дедушка» («Шляхетне гніздо»).

За допомогою цього персонажа митець аналізує змістову наповненість базового конфлікту, пов'язаного із проблемою власності (в епіцентрі цих проблем «дедушка» опиняється не за власним бажанням: у нього «ревко» – це так ревком» [81, т. 1, с. 201] – одібрав тридцять кривних, вистражданих роками тяжкої праці десятин землі).

Від масштабу проблем похідним є масштаб образу. Його вдало артикулює Ю. Безхутрий, спираючись на базові – темпоральні характеристики світу.

«Дедущка патріарх». Цей образний план, заявлений в оповіданні «відсилає до Біблії, до «праотців» і пророків» [7, с. 124]. З іншого боку, цей образ проектується на час дохристиянський – час міфологічний: «Таке побутування героя як вічного символу роду ... підкреслюється ... через сприйняття часу як повторюваного, циклічного ...» [7, с. 124]. Однак «міфологічну циклічність» руйнують буремні події першого десятиліття ХХ століття (перша світова війна та революція). Унаслідок цього «... гармонійність руйнується, з усталеної часової системи починають випадати окремі її ланки, і небезпека нависає над самими основами ...» [7, с. 124].

Дослідник точно діагностує головну причину катастрофічного руйнування життя: «... ставлення до власності, чи, правильніше, всеохоплююча зміна принципів такого ставлення і була одним із катастрофічних наслідків революції. З атрибуту етичної категорії «добро» власність («своє») перейшла до атрибутики «зла». Такий переворот у людській свідомості неминуче мав призвести до фатальних наслідків ...» [7, с. 126].

Яких саме? Спробуємо без упередження розібратися у цій зовсім не простій проблемі.

Питання власності завжди було важким для суспільства, оскільки за ним тягнеться цілий шлейф морально-етичних викликів. У християнізованому світі напрям осмислення цієї проблеми визначила Біблія. Твердження – «нечестивые ... умножают богатство» (Пс., 72:12) – здавалось би – мало поставити крапку у будь-якій дискусії, адже так природно виглядає максима: «Не мордуйся, щоб мати багатство, – відступися від думки своєї *про це* (курсив в оригіналі – О. К.)» (Пр., 23:4).

Однак, не все так просто, бо власність – це і мотиватор дій (в іншому випадку формується людина, що покладається лише на соціальне забезпечення з боку держави, яка розглядається як велика розподільча система, – про це відкритим текстом говорить господарка квартири – «хазяйка» – Карку: «У мене дочка хвора, а їй не дають пайки. А тепер усі хворі мають одержувати пайки, бо тепер комунізм» (курсив наш – О. К.)

[81, т. 1, с. 142], і рушій економіки, і стратегія життя, і впорядкування оточуючого простору ... Очевидно, саме тому, Гегель вступив у суперечку з одним із найбільших християнських авторитетів – євангелістом Матвієм: «Про наступну вимогу – позбавитись життєвих турбот, знехтувати багатством, – а також про зауваження (Матв., XIX, 23), як важко багатому увійти в царство небесне, ми нічого сказати не можемо. Це – просто літанія (молитва – О. К.), допустима лише в проповіді або у віршах, оскільки подібна вимога не містить у собі, з нашої точки зору, істини. *Власність і її доля стали для нас надто важливими, щоб рефлексія такого роду могла бути для нас прийнятною* (курсив наш – О. К.) ...» [19, с. 116].

Сучасна наука доводить: «власність невід’ємна від частина людської природи», «її атрибутивна властивість» [4]. О. Шпенглер йде ще глибше – у первісний світ, де ще не сформоване й саме поняття культури: «Власність – це прадавнє почуття, а не поняття, і вона належить часу, історії і долі, а не простору і причинності» [87, с. 447].

За допомогою власності (широкого спектру – від власного тіла до інтелектуальної власності) людина самовиражається, визначаючи себе у світі, який пронизаний інтенціями власності, що сплітаються у густу «сітку» соціальних відносин.

З власністю тісно пов’язане поняття свободи. Свободи (умовно кажучи) для себе («Свобода, по суті, не незалежність, вона навпаки прив’язана до таїни свого» [4]) і водночас для світу – реалізуючись як особистість у зоні свободи, людина створює власність (нагадаємо, власність виростає «на основі свободи» [57, с. 116]). Тим самим формується взаємопов’язаний процес: людина створює власність і водночас у процесі створення формується як особистість. І не просто особистість, а самодіяльна людина, яка абсолютно не вписується у тоталітарний комуністичний проект, де завжди затребуваною виступає зручна для маніпуляцій різного роду людина-гвинтик.

Свідомо «повставши проти приватних володарів», проігнорувавши «невичерпний смисл власності» [4],

комуністи зруйнували базові основи як економіки так і людини, оскільки (як уже говорилося) власність – «атрибутивна властивість» людини. Втративши право на самовизначення за допомогою власності, людина, вихована в системі поваги до власності, втрачає смисл існування (і для себе, і для системи, яка формує інший підхід до проблеми свого).

Звідси приреченість на смерть «дедушки», який аж ніяк не виглядає фізично немічним («... дедушка – міцний дід: і тепер як візьме косу, то чорта з два вженешся за ним» [1, т. 1, с. 202]): «... Ходить дедушка по кварталах, сторожує дедушка, а сонце летиться на його патріаршу голову, і сміється сонце: скоро-скоро вмреш ти, дедушко, одійдеш у вічність і на землі тебе, дедушко не буде. Тепер земля більшовицька» [81, т. 1, с. 202].

«Дедушка» навряд чи щось розуміє у тому, що відбувається навколо. Йому недоступна сутність процесів, інспірованих революцією – «дедушка не розуміє» [81, т. 1, с. 203]. Натомість героїня оповідання «Мати» усвідомлює все чітко, і її розуміння ставить крапку на існуванні «вчорашніх» людей.

На перший погляд, конфлікт у оповіданні «Мати» суто локальний: протистоять одне одному рідні брати. Але їх доля і доля їхньої матері в контексті часу набуває моделюючого характеру.

Революція розводить братів, які й до того йшли кожен своїм шляхом: Остап воює за білих, Андрій – за червоних. Роль сюжету у творі виконує «сам король-час» – життєвий потік, що несе героїв вперед і вперед і розставляє їх на шахівниці життя. Виникає своєрідна «дзеркальна» композиція, яка відображає долю братів.

Письменник акцентує увагу на ключових моментах у житті героїв і «закріплює» їх у свідомості читача. Характер їхніх дій, логіка вчинків зрозумілі й автору, і читачеві. Звідси відмова від розгорнутих характеристик. Головна увага прикута до внутрішнього сюжету: письменник уважно стежить за тим, як реагує на світ мати, як змінюється її уявлення про життя аж до відмови існувати в цьому пронизаному ідеєю класової ненависті

світі, де ударом сокири розрубуються одвічні родинні зв'язки.

Які головні етапи цього процесу? Що змушує матір піти з осліпленого ненавистю світу? Щоб з'ясувати це, мусимо усвідомити, що незмінною у своїй сутності лишається тільки мати – носій гуманістичних ідеалів, світ же невпинно еволюціонує аж до пекельного стану, спровокованого революцією та громадянською війною.

На початку твору мати постає лише тінню свого ди-вакуватого чоловіка, який схибнувся на козаччині, так виразно змальованій М. Гоголем у повісті «Тарас Бульба» (звідси імена дітей: Остап – Андрій). Головне для матері – щаслива доля її дітей, яка опинилася під питанням після смерті шанувальника Гоголя. Війна 1914 року, сповнивши матір тривогою за синів, розриває сім'ю на частини. Надію дала революція, яка для матері зазвучала божественним органом. Однак у класової боротьби власна кривава логіка: мати у своїй боротьбі за гуманний світ опиняється наодинці із жорстокими, повними взаємної ненависті синами.

Вся логіка роздумів матері спирається на давнє біблійне – «не убий» (недарма вона закликає Остапа – «Побійся Бога!» [81, т. 1, с. 544]). Сини ж – заряджені волею до смерті: на їхніх знаменах написано – убий найлютішого ворога (хай він буде навіть твоїм братом). Крок за кроком зрікається загальнолюдської моралі носій імперських ідей Остап. Цій знавіснілій людині протистоїть інший «неприручений звір» – Андрій. Такі як він стають господарями життя, їхня антигуманна «мораль» перемагає. Тоді й приходиться до матері прозріння, яке звучить мов реквієм для усіх порядних «вчорашніх»: «... значить, оджила вже свій час ... на її земне місце прийшли нові люди з новими думками й новими, далекими їй бажаннями. І тоді захотілося матері вмерти» [81, т. 1, с. 545].

## **«Біологізована» людина, «зайва», «всефедеративне міщанство»: голоси**

Основна група героїв у прозі М. Хвильового (якщо брати кількісний вимір) – це «набір», умовно кажучи, безголосих людей «з народу» (хоча й не винятково їх). Це ті, хто бере участь у повсякденній (побутовій) комунікації. Однак вони (як правило) не причетні свідомо до «голосу» історії. Максимально на що здатні такі особи – це непідтверджені дією заклики до торжества ідеї правди та рівності. Типовий зразок – монолог бабусі Христини («Силуети»): «... Так, прийшла я в президум. Що ж ти, кажу, за президум, що в тебе нема нікаторої правди? Буржуй ти – і більш нічого. А що я безпартейна, то я на тебе плюю, потому как ресефесер не президум, а делегацькоє собрання. Должон за правду стоять» [81, т. 1, с. 194].

Багато в чому це зумовлено низьким освітнім ценом. І тут не допоможе ніякий «вечір дискусії» [81, т. 1, с. 163]. Показовий приклад начотництва – епізод із новели «Кіт у чоботях»: «Ах, не мешайте, товарищ. От я і забил: как его? Фу, чорт. Значіт, капіталізм імеет трі признака: найомний труд ... найомний труд ... найомний труд ... Хтось підказує: «Монополізація средств виробства. І ... – І ідіте ви к чорту, сам прекрасно знаю» [81, т. 1, с. 163]. Так само плутається в незрозумілій для неї термінології Наталка («Юрко»), у якої (звичайно ж) – як і в маси інших – головною є не проблема термінології, а розуміння суті тих процесів, що відбуваються: «Товаришу Юрко! Що це таке – емісія? А потім: що це таке – девальвація? – Ти краще постіль постели, – сказав Остап. А Наталка постіль стелила й уже з сумом: – Мабуть, довго вчитися нам: революція наша, а слова не наші» [81, т. 1, с. 168].

В історичний потік цей біологічний матеріал вливається лише тоді, коли розрізнені одиниці формують розлучений натовп або маси, і (підбурені чиймись гаслами) руйнують старий порядок, підтримуючи свої дії структурно (і семантично) найпростішими бойовими закличками – як от: «За волю!» [81, т. 1, с. 278].

Щоденна історіотворча пасивність (на рівні моделюючих систем) цього численного прошарку суспільства зумовлена дуже звуженим горизонтом його суспільних очікувань, що природно пояснюється особливостями психічної та соматичної організації кожної складової частини цієї суспільної страти.

Г. Плеснер, прагнучи визначити «специфіку людини» [95], виходить із «біологічно потрактованого життя» [21]. Він ступенює його за трьома сходинками: рослинне – тваринне – людське. Для аналізу життєвих процесів (як базову) він використовує формулу – ексцентричне позиціонування («Exzentrische Positionalität») [96]. Звідси базові терміни – життя «з центру» і життя ексцентричне. Рослини позбавлені центру. Тварина живе «з центру» – «... зі своєї середини ... Вона переживає те, що в навколишньому світі ... *але вона не переживає себе* (курсив наш – О. К.)» [78, с. 205]. Людина організована інакше: «вона водночас і центрована, і знаходиться поза центром» («Er ist also zentrisch und excentrisch zugleich»), тому й здатна «виходити із себе», залишати центр типових реакцій поведінки ... У кожний момент свого життя людина «інша щодо себе» [78, с. 205].

У цих речах надзвичайно важливим є момент градаційний: очевидно, наскільки людина виходить за межі тваринних реакцій, наскільки відчуває власну «конститутивну неукоріненість» (Х. Плеснер. Ступени органічного и человек (Електронний ресурс) – Режим доступу: [filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000877/st000.shtml](http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000877/st000.shtml). – Назва з екрана), настільки вона й людина: «Межа тваринної організації», – пише Плеснер, – пролягає там, де «від індивіда залишається прихованим буття його самого ... в той час як середовище і плоть тіла дані йому ...» [78, с. 205].

«Біологізовані» герої М. Хвильового максимально відходять від тієї межі, де «від індивіда залишається прихованим буття його самого». Натомість момент середовищний і тілесне існування центрують їхнє щоденне буття.

Це підложжя всієї антропологічної системи. Очевидно, саме тому М. Хвильовий і називає оповідання,

присвячене такій – виразно біологізованій людині – дуже знаково: «Життя». У цьому творі все підпорядковане ритмам природи – від сільськогосподарського циклу до продовження роду: Альберт Новацкі (Albert Nowacki), зауважуючи, що час тут ніби зупинився (XX століття тут нічим не відрізняється від XIX і навіть XVIII століття), говорить, що все тут йде за одвічним ритмом: «*okres zbiorow i zasiewu wyznacza tryb zycia jej mieszkancow* (курсив наш – О. К.)» [102, с. 172].

Письменник, власне, як нерозривні й описує ці дві лінії – природну та антропологічну: все зливається в один життєвий гін, в один життєвий потік (мабуть, саме тому люди поведінковими моделями чи не найбільше нагадують якраз тварин – «На вулиці, і по городах, і по садках блукали зайві парубки й лякали ніч штучним іржанням: «І-го-го! І-го-го!» [81, т. 1, с. 126], де рівноступеневими героями виступають тички псів і людей – «Коли за лісом зав'яне молодик, там десь, на степах, над озиминою, цвіт стелиться, а він зав'яне – в оселях сутеніє, розливаються цебра синяви – тихої, блідої, і вмирають каганці. Тички тоді бігають, тріщать тини, скаженіють пси, найбільш крихкотілі, – дужі пси мовчазно шкульгають за переможцем, а крихкотілі в спорзній солоднечі гризуться. Спорзно тоді в повітрі. Тому: наші прадіди теж у цей час бігали тичкою, а наша кров – прадідівська, червона і теж горить» [81, т. 1, с. 124].

У цьому світі шалених плотських пристрастей основні діючі особи – руки і груди. Навіть ключова звістка (про майбутню дитину) передається тактильними засобами: «А вона (Оксана – О. К.) брала його (Мишка – О. К.) біленьку руку, й гладила нею свій живіт, і усміхалась загадково» [81, т. 1, с. 129]. І в той же час головний носій інформації, який силою свого слова мав би впливати на перебіг суспільних процесів, використовується для зовсім інших потреб: «А батько ще приносив газети – у волості їх багато було й ніхто їх не читав, вони лежали в шафі в писаря, і їх крали в нього курії ...» [81, т. 1, с. 129].

Коло життєвих пріоритетів таких героїв дуже обмежене. Це передусім їжа. Справжні пристрасті за нею розгортаються в оповіданні «Колонії, вілли ...».

У цьому творі головний інтерес персонажів яскраво виражає майже фразема – «набити собі пельку» [81, т. 1, с. 132]. Перед ведуть (звичайно ж) відпочиваючі на віллах – «специ, їхні жінки відповідальні, взагалі – кваліфікація, цвіт» [81, т. 1, с. 130]. При характеристиці їх рис оточення не особливо добирає слова: «Годуємо паразитів ... Подумайте: їй одно місце на віллі, а вона цілу сім'ю притягла, ще й «друга дома» притягла ... Безобразіє ... І третя на другу: «Сволоч! В городі одержує тринадцять пайок, ще й тут у три горла». Їдять шоколад, п'ють каву, молоко – поправляються. Так живуть» [81, т. 1, с. 130]. Все це шокує навіть тих, хто вперше приїздить на відпочинок: «По вулицях голод, а тут ...» [81, т. 1, с. 134]. Однак згодом природа новоприбулих бере гору над справедливим обуренням – «Через тижень каже: «Чому це сьогодні нема какао? Який же це дім відпочинку? Га?» [81, т. 1, с. 134].

У колоніях масштаби скромніші (напевне, можливості не ті). Та емоційна напруга й тут зашкалює: «Анфіса Павлівна подивилась на Павлину Анфісівну та й подавилась. Павлина Анфісівна сама невинність: вона ж не знала, що Анфіса Павлівна дитячу котлету їла. Анфіса Павлівна запивала водою: «Хотіла попробувати ...» [81, т. 1, с. 132]. І це не окремий випадок, не виняток – це своєрідний «конвеєр» підленького споживання чужого: «... Тьотя Бася не обідала: її обід з'їв хтось» [81, т. 1, с. 133]; «Приїздив ще знайомий: дитячі порції їв» [81, т. 1, с. 135].

У якийсь момент (на перший погляд, несподівано, а насправді дуже закономірно) перетинаються два мотиви: їжі та революції. Модель поведінки не змінюється і в час екстремальний: все те ж саме – не їсти, а жрати (подібно до тварин) прагнуть творці вікопомних подій: «... А потім повстанці пішли. А ввечері ще прийшли ... Ой, було ж молока та ковбас – хоч собак годуй! «Вари вареники! Печи пиріжки!» Варила, пекла Стенька ...» [81, т. 1, с. 278].

Ще тривожніше цей мотив розгортається у час спокійного, мирного життя, де нема місця насильству та крові. Та все ж злиття двох субстанцій – їжі й революції – відбувається. І об'єднуючим елементом виступає кров, що прямо підштовхує до лінійного висновку, який ґрунтується на реалізації головного посилю – кров була пролита в революцію не за високі ідеали соціальної справедливості, а за щось матеріальне, квінтесенцією чого є їжа. Для оповідача, який «ховається» за дужками, все це виглядає більш ніж зрозуміло. Однак він не рухається прямолінійно: все це завуальовано ним за допомогою питання, відповідь на яке має шукати сам читач, який має правильно розшифрувати «підказки», що немовби «висять» у повітрі: «Ледве світає. Сидір запрягає коні й везе м'ясо на місто. Насіли: де – хто. Захватить оцього лантуха з яблуками. «Що за лантух?» «Та оцей». «Та це ж яблука казені». Його просять, він згоджується за двісті п'ятдесят від пуда. Накрив лантух свіжим м'ясом і закаляв у кров. (*Кров і яблука, революція й кров курсив наш – О. К.*) ...» [81, т. 1, с. 134].

На особливому місці алкоголь. Здавалось би, до чого він в жорсткому ідеологічному «розкладі»: і проблема вождів турбує героїв («А що це таке, що «Капітал» Маркса і «Нива» Маркса ... як же це так, що і в буржуїв був Маркс, і в нас Маркс. Невже одурили Леніна?» [81, т. 1, с. 169]); і лекції відповідні читаються, і про попутчиків завзято сперечаються, але все одно – майже на рівні епосу – звучить сакральне: «... І сказав Остап із кутка: *«Все це гарно, а не краще було б, коли б хто з вас хоч півпляшки дістав (курсив наш – О. К.)»*. Голова фабзавкому примружив око: «І справді, хлопці, чи не випити?». Душевному пориву ніщо не може завадити – навіть протест комуніста Юрка: його «побивають» одним із найвищих комуністичних авторитетів – «Х і б а т а к и Т р о ц ь к и й н е п ' е ?» (розрядка М. Хвильового – О. К.)» [81, т. 1, с. 170].

Від їжі та алкоголю не відстають й інші потреби тіла, які мало чим відрізняються від потреб природних істот. Так, «трутні» – навіть моторизовані («Летіли трутні по шосе» [81, т. 1, с. 133]) – попри людську

конституцію – лишаяються натуральними представниками природи. Як не називай їхню любов, як не піднімай її до гламуру, а вона самохіть опускається до рівня біологічної, не інтегрованої у соціалізований простір «любов'ю», бо в соціумі діють інші правила, звичаї, мораль, зрештою, інші норми поведінки: «На вілли (мабуть, і в колонії) залітають амури: людське. Буває випадково, буває свідомо, під кущами, коли думає ліс, коли мовчить ліс, тільки тріщить у глибинах – дрібний звір ходить, буває, в садках ... А через дев'ять місяців в и л у п л ю є т ь с я (розрядка наша – О. К.) дитина». Картинка – природніше й бути не може. А якщо додати наступний за процитованим раніше текстом позірно невинний авторський пасаж, то все стає на місце в цьому іронічному ряді – «Це гарно, природно, свіжо й людяно» [81, т. 1, с. 134].

Ще жорстокіш, ще приземленіше цей мотив звучить в оповіданні, назва якого виглядає парафразом ключової ідеологеми («загірня комуна») – «Чумаківська комуна», де мотив плоті мав би бути анігільований базовою ідеєю духовного служіння новому порядку світу, новому – прогресивному стилю життя, який покликаний був опонувати не лише релігійному дурману, а й нормам старого, оміщаненого світу.

Та алгоритм поведінки один і той же, що у блудливих черниць, що у комунарки Валентини: «... До Андрія підходить Варвара й оповідає про яму – недалеко яма, куди черниці скидали колись «незаконних» немовлят: опороситься черниця (який виразний тваринний мотив – О. К.) й запричаститься тайни вбивства» [81, т. 1, с. 220] – «... другий сніг приніс із собою й сум. Узнали, що Валентина завагітніла, а Валентину відкликають у центр на дуже відповідальну роботу. Валентина телеграфувала: «Приїду через тиждень». І рішила зробити операцію. Але це так противно. Валентина згадувала яму, що біля комуни, і черниць. Іще було так противно ... А Же прийшла й сказала: «Нічого, Валько, то не вбивство, коли цього вимагають інтереси суспільства» [81, т. 1, с. 230].

Як і багато чого іншого, цією категорією персонажів із світу природи запозичується і сила – як основний, базовий регулятор міжлюдських стосунків.

Саме за допомогою неї визначаються стосунки між жителями двох сіл – Млинків та Солонського Яру («Солонський Яр»). Останні, оселившись у «природній фортеці» [81, т. 1, с. 180], постійно роблять розбійні напади на Млинки: «... Коли приходить ніч, Млинки напружено дивляться на темну стіну полтавського лісу й чекають. Але невідомо, в яку кошару забредуть солонські вовки. Тільки вранці шумить село. Вранці дізнаються, кого обібрано «до цурки» [81, т. 1, с. 181]. Так, відповідно до усталеної природою диференціації, формуються групи жителів («солонські вовки») та їх жертви. Як завжди в таких випадках, проблему може вирішити тільки третя сила. Нею стає новий голова «волосної Ради» Савко Гордієнко (п'ять попередніх убили: «п'ять председателів ухекали» [81, т. 1, с. 181]), який оголошує війну «хижакам». Сам він врешті-решт гине на фоні хат, підпалених розбійним людом. Однак розбуджені його безприкладною жертовністю «овечки» зрештою перетворюються у бунтівливий, сповнений гніву й ненависті натовп, який, відчуваючи свою силу, нещадним вогнем помсти вирішує проблему («... ofiara z jego zycia zaowocowala przebudzeniem sie chlopow, ktorzy wreszcie wzieni los w swoje rese ...» [102, с. 174]): «Піднявся вітер. За шуміли Млинки. Забили в розбиті дзвони. Загаласували вулиці. «Рятуйте! Рятуйте!» ... А глибокої ночі із злизаного пожегом краю посунулись натовпи людей до голохвастівців («Голохвастський край (це квартал у Солонським Яру) – О. К. [81, т. 1, с. 183]). ... Тієї ж ночі величезна заграва пожежі стояла над Солонським Яром» [81, т. 1, с. 188].

Особливе місце в системі «біологізованих» образів посідає Б'янка, яка (здавалось би) є далекою від потреб і – найголовніше – думок «біологізованої» людини. Чого вартий хоч би й оцей пасаж – «Але скепсис уже з'їдав мене. Мені ввижалось, що я по суті виконую дрібну й зовсім непотрібну роботу дрібних і нікчемних людей, що

живуть, як воли, як корови, що коло їх інтересів обмежується «геранню» на столі» [81, т. 1, с. 527].

Через призму цього образу дослідники проглядають цілий спектр проблем.

Так, Ю. Безхутрий звертає увагу на пошук героїнею «сенсу буття», на «естетичне дослідження суті «маленької людини», на розвінчання потуг радянської влади у вирішенні проблеми звільнення жінки: «У Хвильового ж історія Б'янки є свідченням абсолютно протилежного процесу. Насправді вона стає аргументом проти революції і того, що з нею пов'язане» [7, с. 447, 448, 450].

М. Кодак особливу увагу звертає на складність світоглядних проблем. При цьому дослідник розгортає широку панораму психофізичного буття людини у перехідну епоху: «Природна інертність людської психіки призводить до того, що культурно-психологічний репрезентант своєї доби зі зміною історичної характеристики часу опиняється в стані колізії з новими суспільно-історичними завданнями і проблемами. Особа об'єктивно постає перед проблемою перебудови типотворюючого психоемоційного ядра. Відчуття знецінення попередніх диспозицій і пошук ідейно-емоційної відповідності в нових обставинах утворюють драматичну ситуацію для суб'єкта свідомості. У повісті «Сентиментальна історія» М. Хвильовий досліджує таку ситуацію як типу для людей перехідної доби, коли революційна романтична ідеологія деактуалізувалась, а нове світорозуміння тільки складалося» [39, с. 146].

Чимало проблемних моментів віднаходить у повісті і Ю. Ковалів. Особливий інтерес становить спроба проглянути намагання Б'янки розгадати таємниці нового буття, у якому окреслилися кілька життєтворчих ліній. Одна з них пов'язана з роздумами автора «Присмерку Європи»: «О. Шпенглер, на концепцію якого неодноразово посилався М. Хвильовий, ототожнював соціалізм з єгипетським рабовласництвом, розкривав у ньому абстрактну систему господарства, «абсолютну паралель світу чисел, що лежить в основі сучасної теорії функцій», тобто механічну систему, вбачав «протилежний віковий період західноєвропейської душі». Філософ тлумачив

комуністичну формацію як ознаку присмерку Європи, порожнечу «таємної далі», яку Б'янка намагається пізнати без допомоги Ісуса Христа» [38, с. 142–143].

Інший цікавий момент торкається формування майбутнього світопорядку: «Сестро! – говорю я (Б'янка – О. К.) далі. – Ти не знаєш, хто буде цезарем майбутньої імперії – світовий мільярдер чи світовий чиновник?» [81, т. 1, с. 533].

Однак заглибитись у кожную з цих перспективних для серйозних роздумів про долю світу ліній героїні заважає постійна пульсація соми. Тілесне і ще раз тілесне («тілесна природа жінки» [38, с. 142]) заступає всі інші проблеми буття. Раз по раз Ю. Ковалів звертає увагу на те, що «Нереалізовані сексуальні потреби викликали в неї (Б'янки – О. К.) невротичні симптоми ...» [38, с. 142]. Все це супроводжується «докорами сумління» [38, с. 142], які героїня майстерно «гасить», виказуючи неабияку обізнаність з літературою: «Її апеляція до образів «чистих і хороших» тургенєвських жінок лише посилювала сенс гріховності, спонукала до висновку, «що таких женщин ніколи не буде й що навіть я, що не знала ще жодного мужчини, навіть я загубила свою чистоту і свою невинність» [38, с. 142].

«Лібідозні інстинкти», які «опанували тілом і душею героїні», «воля заволодіти чоловіком, байдужим до інтимного зближення», прагнення «повноти лібідозної свободи» (38, с. 141–143) – саме це переповнює життя Б'янки, що не дає їй можливості (попри великий духовний потенціал) вийти на ширший горизонт буття. Саме тому її існування занурюється у світ «біологізованої» людини. «Наді мною, очевидно, стояло м'яко-голубе ранкове небо, але я його не бачила. *Я виходила на нову дорогу, де так усе просто й ясно, де люди живуть і вмирають як справжні епікурейці* (курсив наш – О. К.» [81, т. 1, с. 535] – так відвертим свідченням самої Б'янки, яка нарешті відшукала свою справжню сутність, завершується повість «Сентиментальна історія».

Визначаючи буття людини в ідеологізованому полі, Г. Плеснер виділив кілька основних антропологічних

законів. Один із них – закон «утопічного місцезнаходження». Для людини він передбачає необхідність «ідеї світооснови» [65, с. 263].

Загалом то «біологізована» людина не цікавиться ідеологією, а в разі необхідності визначитись – якимось карикатурно ставиться до базових суспільних трендів. Чи не найяскравіше у прозі М. Хвильового ситуацію пояснюють слова одного з героїв оповідання «Юрко»: «... Був я в партизанах. Ще з Махном ходив, а що й до чого, й досі не добрав. Така вже вдача: як вип'ю пляшку, то й власть Совітів. Більшовиків подавай – і квит» [81, т. 1, с. 168].

«Біологізована» людина – незалежно від її соціального статусу – віддає перевагу іншій – структурно і семантично «розмитій» ідеології. Її можна було б описати за допомогою одного єдиного словосполучення – краще жити.

Воно – це краще – різне для різних героїв. Так, для рудого міліціонера («Солонський Яр») найбажанішою є ніким і нічим не обмежена свобода: «Слиш, Савко! Кажуть по газетках – румунський король селянам слободу проголосив?» «А тобі що з того?» «Та як же: все-таки слобода ...» [81, т. 1, с. 182]. Інше для Оксани («Життя»). Для неї краще – це мрія про шлюбний союз із комуністом Мишком (подруга Оксани Гандзя чітко формулює статус цього персонажа – «Не випускай: комуніст гарний – може, ожениться ... Та тільки чорт їх розбере. Мій дід кріпак був, розказував, як колись такі ж паничі теж установлювали власть. Бувало й так, що селянок брали, а бувало й так, що дурили тільки» [1, т. 1, с. 127]). Мишко мав би відкрити шлях до великого міста, а отже, й до справжнього життя, де воно не «темне» (як у Комарівці), а «світле, молоде, як молодик» [81, т. 1, с. 130].

З цієї психології, в основі якої лежить тільки (і винятково) бажання гарно влаштуватись у житті за будь-яку ціну виростає ідеологічна грибниця міщанства, у якій стрижнем виступає прагнення до благополуччя, незалежно від функціонування тієї чи іншої ідеологічної системи (відвертіш від інших про це говорить Карно,

описуючи життя в категоріях асоціально зорієнтованої пенітенціарної системи: «За моєю філософією, життя все одно є в'язниця, яку тільки треба обставити так, щоб в ній була канарейка («апогей» «обивательського щастя» [81, т. 1, с. 219] – О. К.) і самовар ...» [81, т. 1, с. 442].

Для міщанина життя (подібно до «біологізованої» людини) має одну й ту ж біологічну підоснову, де торжествує закон дарвінізму: «... життя є тваринна сутичка певних груп ...» [81, т. 1, с. 442] і розгортається воно як «... великий шлях, по якому йдуть, дико, по-звірячому озираючись ...» [81, т. 1, с. 292].

Однак міщанин – це не продовження «біологізованої» людини: тут задіяна інша методика у «роботі» з світом. «Біологізована» людина (не маскуючись) показує себе такою, як вона є, і рухається вона до мети за власною «нутрянною» траєкторією, спираючись передусім на можливість соми. Міщанин навпаки – він не однолінійний: за своєю природою це протейчна істота. Міщанин постійно мімікрує, пристосовується, носить маску і (в разі необхідності) видає себе за іншого.

У міщанина відсутній глибинний інтерес до історичного часу. Він не прагне розгадати закономірність подій, що відбуваються (хоч і приглядається до епохи, щоб краще орієнтуватись). І (на відміну від «біологізованої» людини, яку час у вигляді масовидного тіла втягує у вир подій) міщанин не бере участі (хіба що у якості жертви). Можливо, саме тому годинники у їхніх оселях фіксують (та й то «розміто») тільки зміну епох: очевидно, щоб краще пристосовуватись: «А в міщанських домах тукали, мабуть, годинники. Тукали, одмірювали простори по культурних, некультурних віках, згадували революції, не знали революцій – народні бунти, селянські повстання, Хмельниччина, Павлюк, Трясило ...» [81, т. 1, с. 138].

Класичним випадком пристосуванства виглядають батьки Мар'яни («Заулок»). «Закоханий у канцелярію – безвихідно, фатально» [81, т. 1, с. 285]. Аркадій Андрійович та його дружина, оперативно реагуючи на зміну суспільного ладу в країні, у власній квартирі – без жодних сентиментів – переформатовують портретну галерею на стінах: замість Олександра 11, Николая 11 та

«білого генерала на білому коні» [81, т. 1, с. 285] з'являються – Ленін, Троцький, Раковський і «манесенький портрет Карла Маркса» [81, т. 1, с. 285].

Складнішою виглядає ситуація з портретом безпосереднього начальника батька Мар'яни – тут все вирішує безпосередній контакт (на відміну від дистанційно розташованих «вінценосних» вождів): «Аркадій Андрійович сказав: «Ох, Степушко! Якби ти знала, яка в нас катавасія. З П'ятигорська приїхав товариш Аральський, а на його місці вже другий начальник ... Біда. Ну, я думаю, що все-таки Аральський перемаже!» ... «... У нього великі зв'язки» ... «Так ти ж держи його руку!.. У нього портрета ще нема? Га? Та повісила б ... Може, коли заїде ...» [81, т. 1, с. 288].

І щоб уже зовсім надійно влитися в новий порядок, Аркадій Андрійович пише дуже промовисту, сповнену пристосуванських інтенцій заяву в партію, проставляючи при цьому промовисті акценти: «Прошу мене зачислити в кандидати Вашей государственной партії. Мої лічні убеждения в правоте комуністических ідей ...» [81, т. 1, с. 290–291].

Таке нестримне бажання стати частиною комуністичної структури зрозуміле: вона контролює владу, а отже, контролює найголовніше – розподіл матеріальних благ (згадаймо, як натхненно вимахує грішми Аркадій Андрійович і як реагує на цю подію дружина: «Аркадій Андрійович ... Кричав: «Мар'янко!» ... «Со-о-о-рок мільйонів!» ... Степанида Львівна готовила самовар і теж була сама не своя, і навіть бліді щоки порожевіли їй. Руки дрижали, і ніяк не могла роздмухати огонь ... «Боже мій! Що то наробила революція. Такі хороші люди, симпатичні ... прелість ...» [81, т. 1, с. 288].

Ще виразніше навколо матеріальних цінностей обертаються мрії і почуття грубої, безцеремонної Хаї – міщанки найвищих кондицій («Свиня»), благодійником якої є син Прибалтики – радянський службовець Карло Іванович. Він немовби зачарований Хаєю й тому – за першої ж можливості – (попри постійні приниження і зневагу) готовий «канарейкою» [81, т. 1, с. 253] влетіти до її помешкання.

У Хаї власні проблеми: рафінована міщанка люто заздрить подібному ж «персонажу» – Яблучкіній («жінці (чи то як там?)» [81, т. 1, с. 254] «совбарина» [81, т. 1, с. 255]) Райського (аж до готовності в будь-який момент замінити її), потреби якого обслуговує службовий автомобіль («Між іншим, за Карлом Івановичем автомобіль не приїжджає» [81, т. 1, с. 257].

Тож зовсім не йдеться про любов – все спрямоване на здобуття щоденної прямої вигоди (хоча в уяві малюються зовсім інші картини: якщо говорити про Яблучкіну, то це «Потаскушка!» [81, т. т. 1, с. 258], а сама ж Хая – мученик за ідею – «Хіба я раніш так жила? (звіряється вона Зої – О. К.) Тепер що? За ідею! А перший мій чоловік був директором у заводі ... Да ...» [81, т. 1, с. 258].

Однак навіть смиренному Карлу Івановичу», схожому на «воду біля латаття», яка «тихо струмкує» [81, т. 1, с. 253], уривається терпець, бо він врешті-решт усвідомлює своє становище, тому й, очевидно, зібравши всі сили, заявляє рішуче: «Канець! Тафольно!.. Тафольно ... Тафольно!.. Мі сеферні люди долька терпім, но – тафольно!... І рішуче пішов до себе на другий поверх» [81, т. 1, с. 263].

Наступний рядок, наповнений крапками, приховує титанічні зусилля Хаї, яка в момент розриву з Карлом Івановичем знаходиться у стані повного розпачу: «Хая обняла Зою: «Що мені робити, скажи, що мені робити ... пропала Ялта!.. Що я буду робити без совнаркомки?» [81, т. 1, с. 263] – тим більше, що «Яблучкіна й Райський їдуть на Кавказ» [81, т. 1, с. 261]. Розпач, очевидно, подвоює натиск Хаї, спрямований на повернення до усталеного порядку речей. І вони не були марними: могутня матеріальна мотивація, якою була заряджена Хая, вкотре тріумфує – «... 30 увечері кур'єрським потягом Карло Іванович з Хаєю їхали в Ялту» [81, т. 1, с. 263].

Ще зразковіше образ міщанина виглядає у повісті «Іван Іванович». Головний герой твору – пристосуванець високого класу. Прикрившись панцирем ура-революційності («ідеологічно витриманий» [81, т. 2, с. 38],

«більшовицько-витримана натура» [81, т. 2. с. 13], людина з «революційною совістю» [81, т. 2. с. 43], «ортодоксальний марксист» [81, т. 2, с. 43], словом – «революціонер «з голови до п'ят» [81, т. 2, с. 42]), Іван Іванович непогано влаштувався в житті: чотирикімнатна квартира в престижному районі міста (у час квартирного голоду), антикварні меблі, килими високої якості, «беккерівський рояль» [81, т. 2, с. 15], гувернантка для дітей, кухарка і (очевидно, для завершення інтер'єру, для його ідеологічної повноти) – ідеологічна «родзинка»: «бюст якогось відомого марксиста (в нього кілька таких бюстів)» [81, т. 2, с. 15].

Такий розклад життя не просто влаштовує героя. Він у будь-який момент готовий ідеологічно битися якраз за таке життя. Звідси його затятий захист соціалізму: «Я просто ... не розумію цих ... як би їх назвати ... бузотерів! Ну, словом, наших супротивників. Чого їм треба? Чого вони хочуть від нас?.. диктатура пролетаріату єсть? Єсть! Власть у наших руках? У наших! Фабрики і заводи націоналізовано? Націоналізовано! Червону Армію організовано? Організовано! Комінтерн єсть? Єсть!.. До соціалізму посуваємось? Посуваємось!» [81, т. 2, с. 12].

Герой гнівно (і найголовніше – методично й послідовно, без жодних поступок собі та родині) таврує міщанство (і тут у нього та його дружини – товаришки Галакти – дуже багатий арсенал: «ганебне міщанство» [1, т. 1. с. 7, 11, 40]; «міщанські забобони» [81, т. 2, с. 14]; «міщанська побрякушка» [81, т. 2, с. 20]; «міщанська філантропія» [81, т. 2, с. 21]; зрештою, навіть меню, бо в ньому теж може гніздитися бацила міщанства).

У сім'ї панує комуністична атмосфера. Постійно контролюючи «ухили» (як-от з меню) – інакше «легко скотитись і до міщанства» [81, т. 2, с. 18] – його родина, де, окрім самого Івана Івановича, сповненого «прогресивних прагнень» [81, т. 2, с. 7], є його дружина – «зразковий тип дружини нового побуту» [81, т. 2, с. 8], діти – син, названий «революційним ім'ям Май» і донька з «не менш революційним» ім'ям – Фіалка [81, т. 2, с. 9] щодня героїчно творить «новий комуністичний

побут» [81, т. 2, с. 8], тим самим високо несучи «знам'я комунізму» [81, т. 2, с. 11].

Те ж саме і в контакті із зовнішнім світом – ніяких поступок: саме тому він і його дружина, священнодійствующи, урочисто перевдягаються, коли йдуть на збори комосередку («Щось надзвичайно зворушливе було в цьому передяганні, ніби це було передягання, подібне до того, що його ми спостерігаємо у вівтарі» [81, т. 2, с. 23]: «Вона наділа простеньку червону хустку і старенький жакет, так що виглядала зовсім симпатично і нагадувала моему герою робітницю з тютюнової фабрики. Іван Іванович теж в ці дні виглядав багато скромніш, як звичайно. Капелюх він брав старенький і навіть виймав з комода солдатську блузку, що залишилась в нього з часів воєнного комунізму» [81, т. 2, с. 23].

Та перевдягайся чи не перевдягайся, а істинне все ж бере гору й виходить на поверхню і стосовно внутрішнього світу героя, і стосовно зовнішнього сприйняття його глибокоїдейної персони.

Тож, коли «на вікно сідає якась птичка», то співає вона «зовсім як канарейка» [81, т. 2, с. 10] тим самим втілюючи собою особливий світ – «надмрійну пісню обивательського щастя» [81, т. 1, с. 219]. Все це не лишається непомітним для оточення. Так, приміром, Явдошка, яка у своїй особі втілює «голос народу» [100, с. 218], наспівуючи іронічні пісні, називає речі своїми іменами: «Посуд миєте, Явдошко?» – ніжним, ласкавим, мало не соцвихівським голосом сказав Іван Іванович і зупинився на порозі кухні. «Ну, як воно – не важко вам жити у нас?» ... «Чого там важко, ми вже звикли, б а р и н (розрядка наша – О. К.)!» [81, т. 2, с. 45].

Не тривога, а передчуття апокаліпсису, винуватцем якого стало міщанство, зазвучало ще в поезії М. Хвильового:

І пішла поперед усіх,  
одгетькуючи міщанське щастя,  
що так довго, безмежно довго,  
роздирало життя на частки.

(«Поема моєї сестри»)

«Міщанська навала» [81, т. 1, с. 402], яка агресивно нав'язує суспільству «міщанський добробут» [81, т. 1, с. 219], міщанський спосіб мислення небезпечні своєю масовидністю його adeptів. За таких умов істинні носії комуністичної ідеології, ідейні комуністи, яких на фоні мас одиниці, приречені, бо «випадковість у гаусівському світі приборкується середнім» [69, с. 228].

Б'янка, обертаючись у цьому світі торжествуючого міщанина, лише констатує наявні факти, які свідчили про деградацію навіть найідейнішої частини суспільства. Для підтвердження думки продовжимо цитату, початок якої вже звучав раніше: «Наді мною, очевидно, стояло м'яко-голубе ранкове небо, але я його не бачила. Я виходила на нову дорогу, де так усе просто й ясно, де люди живуть і вмирають, як справжні епікурейці. Ця дорога ніколи не була для мене загадковою, і я знала, скільки м'ятежних людей пройшло нею (розрядка наша – О. К.)» [81, т. 1, с. 535].

«Сентиментальна історія» – це текст, який з'явився на зламі 1928–1929 років, коли явище вже викристалізувалося і виступало ясною константою, на перешкоді якій не стали ні рядки з «Поєми моєї сестри» (1921) М. Хвильового, ні гнівний вибух В. Маяковського у вірші «О дрязни» (1920–1921):

Маркс со стенки смотрел, смотрел ...  
И вдруг  
разинул рот,  
да как заорет:  
«Опутали революцию обывательщины нити.  
Страшнее Врангеля обывательский быт.  
Скорее  
головы канарейкам сверните –  
чтоб коммунизм  
канарейками не был побит!»

Так же безальтернативно оцінює ситуацію комісар бригади Вадим, «закоханий у комуну (розрядка М. Хвильового – О. К.)» [81, т. 1, с. 207]. Дійсно, життя знову повернулося «на круги своя»: «як до революції» – той же «міщанський мотив» – «присмерк, будні, зажура», «знову ... трактир» [81, т. 1, с. 172];

знову з'явилася «харя непереможеного хама» [81, т. 1, с. 210]; знову торжествує міщанство – тепер уже всефедеративного масштабу: «І всефедеративне міщанство, і трагедії в душах окремих одиниць, і бюрократизм» [81, т. 1, с. 207]. Тому й наполягає Вадим – «Нарешті, потрібно зупинитися (розрядка теж М. Хвильового – О. К) ...» [81, т. 1, с. 207].

Та революція (як зауважував митець у романі «Вальдшнепи») попала в «раковину з калом» [81, т. 2, с. 208]), бо партія плюнула «на мораль» [81, т. 1, с. 211]. Залишаються тільки «білі ворони» [81, т. 1, с. 376] або «зайві ... шкідливі» люди [81, т. 1, с. 402], які напружено шукають відповіді на ключові питання епохи (звідси діалогізм їх натур – зовнішній чи внутрішній), адже саме діалог є «семіотичною формою будь-якої суперечки думок та ідеологічного конфлікту» [103, с. 198]. Якраз вони і могли б стати «приотрутою» проти міщанства.

Діапазон думок таких героїв надзвичайно широкий і охоплює цілу низку дуже складних проблем.

Серед голосів людей, які не знаходять собі місця у пореволюційній дійсності, найцікавішими є голоси «безґрунтовних романтиків» [81, т. 1, с. 402] – анарха, сестри Катрі та Хлоні (головних героїв повісті «Санаторійна зона»), оскільки їхні думки концентруються навколо ключових засад часу – епоха і людина.

Хронологічні рамки мислення цих героїв неймовірно широкі: від «архейської доби» [81, т. 1, с. 436]: архейська доба – «найдавніша безжиттєва ера геологічної історії Землі» [72, с. 316], від троглодита (а він з'являється у неймовірно фантазійних видіннях Хлоні, у яких важко відшукати внутрішню логіку) до майбутнього, що вимірюється не за формулою лінійного часу, а часу міфологічного, в основі якого лежить п'ятисотлітній цикл, де завершальною фазою є повторна з'ява культової фігури – «Да, товаришу, – кинув тремтячим голосом Хлоня: – я – глупеньке китайча, яке мріє про невідомого Леніна ... і раптом скинувся: – Товаришу! Це, здається, сестра Катря сказала: Ленін повторюється через п'ятсот літ?..» [81, т. 1, с. 413]; «А Ленін приходиться через п'ятсот літ» [81, т. 1, с. 469].

«Містика революції» [81, т. 1, с. 395] найсильніше втягує у свої нетрі психологічно дуже чутливого Хлоню. Звідси майже містична віра в Леніна і безмірна тривога за долю його вчення («Я вже зараз бачу, як мислі мого великого вчителя стогнуть під непосильною вагою бруду і маклерського перекручування. Світова сволоч, що пролізе в святе святих, – сховається там за його ім'ям і зробить з нього брудне знаряддя, яким і одкидатиме людськість назад» [81, т. 1, с. 469–470]).

Звідси ж масштабні видіння різного формату й різного географічного та культурологічного наповнення, які буквально пронизують щоденне існування Хлоні.

Ось, приміром, синхронізований у часі варіант поєднання реалій Азії та Європи: «І от я, китайча, йду по вулиці й співаю ... І дивлюся я кудись в Азію. А потім підійду до паркану ... і так хитренько напишу на паркані: «Ле – ні – н». Тоді повертаюсь і бачу: за мною бреде полісмен і стирає ганчіркою це слово. Я обурений, я знову пишу, а він знову стирає ... Тоді мені раптом зробилося весело. Думаю: і зовсім я не китайча, а Макс Ліндер» [81, т. 1, с. 412]).

В іншому випадку це може бути занурення у прасвіт, а потім за допомогою вербальних засобів раптове повернення в інший часовий прошарок – у світ японського лицарства (нагадаємо ще раз цей яскравий чи то сновидний, чи то галюцогенний епізод: «... і раптом замість дідка переді мною стоїть троглодит ... Навкруги мене прокидається земля ... в нетрях землі щось клекоче, бурлить, вирує. Тоді я лечу, мов божевільний, і пронизую своєю дикою тоскою землю ... Що це?.. Я кинувся з командної висоти і біг, не оглядаючись, в степ і кричав: «Банзай! Банзай! Банзай!» [81, т. 1, с. 411]).

У цих видіннях та картинно реставрованих легендах, пронизаних тоскою за епохою сентименталізму, за «новою епохою», за «прекрасними незабутніми днями» [81, т. 1, с. 471]), які так схвилювали душу юного романтика, зрештою з'являється образ «геніального м'ятежника» [81, т. 1, с. 469]), який мав би вивести на чистий шлях «наш азіатський корабель» [81, т. 1, с. 469]). Однак він, очевидно, «ніколи вже ... не прорветься з

холодного, всесильного льоду і не виведе корабель в стихію» [81, т. 1, с. 469].

Як і інші романтики, Хлоня «попав не на свій шлях» [81, т. 1, с. 471], тому й змушений допитуватися – «Де ж моя епоха?» [81, т. 1, с. 471]. Не знайшовши відповіді, він прямує до смерті (до самогубства), бажаючи смерті й м'ятежнику, у силі якого зневірився («Мені хотілося, щоб він скоріше вмер» [1, т. 1, с. 469]) і водночас мотивовано готуючи власну смерть: «Одним словом, я пішов топитися, бо я згадав, що Леніна я вже ніколи не побачу» [81, т. 1, с. 412].

Мрійливий, закутаний у фантастичні видіння Хлоня аж ніяк не може стати опонентом міщанину, оскільки він весь на позвах з епохою. Інша справа – сестра Катря. Її «спеціалізація» – людина: «Треба пізнати природу людини» [81, т. 1, с. 398] – стверджує ця героїня, яка (за її власним зізнанням) «трохи цікавиться філософією» [81, т. 1, с. 398].

Проблема, яка зумовлена «природою людини» [81, т. 1, с. 397] – це внутрішні «межі» homo sapiens, які мають допомогти вивести «формулу» її справжньої сутності: «де починається вільний геній царя природи і кінчається крамар, світовий чортик» [81, т. 1, с. 397].

Цього не пояснюють ні філософи, ні культурологи: приміром, ні А. Бергсон, який стверджував, що «... ми являємо із себе те ... що ми безперервно створюємо із самих себе» [8, с. 21], ні О. Шпенглер (обидва автори у полі зору сестри Катрі, яка всерйоз вивчає філософські праці знакових авторів) – виділяючи два різновиди «картини душі» – фаустівську та аполонічну – автор «Присмерку Європи» прагне довести світові, що «соната внутрішнього життя головною темою має волю», а мислення та відчування цей мислитель розглядає як речі вторинні – як «побічні теми» [86, с. 485].

У цьому випадку не допоможе й революція – хоч би й тому, що вона (подібно до війни) своєю спеціалізацією має звільнення землі від зайвих людей (на питання сестри Катрі – «що ж тоді, по-вашому, революція?», анарх відповідає однозначно, однак залучаючи при цьому і моменти культурологічні, і класові, і геополітичні: «По-

моему? По-моему – романтика, а справді штейнахівське «омоложення». Теж приблизно – і всяка війна, хоч це і застарілий спосіб вентиляції ... так звані франкмасони, над цим спеціально працюють, саме: вентилюють землю побоїщами ... до цієї прекрасної чоловіколюбивої громади належали й належать воротили всіх великих держав. Наприклад, щоб розпочати війну, припустім, між Германією і Францією, треба було тільки знайти причіпку. Що ж до розв'язання цієї справи, то вона вже давно була розв'язана за дружньою чашкою кави в масонській ложі воротилами цих держав. Це називається провентилювати трохи землю» [81, т. 1, с. 402].

Однак це питання (як й інші питання сестри Катрі), мов у трясовині, застрягає у «буденній мізерії» [81, т. 1, с. 397]. Тому й розпросторюється її думка далеко-далеко – на кілька століть уперед: «Майбуття я собі уявляю не інакше як прекрасним запашним садом, що в нім буде хазяїном сам чоловік» [81, т. 1, с. 401].

Слова її постійного опонента (анарха) звучать безнадійно-витверезуюче. Його позиція однозначна – ніякого саду, ніякої естетизованої особистості. Майбутнє людини за її машинізацією, з чим аж ніяк не може погодитися сестра Катря: «Боротися для того, щоб вибороти собі право бути додатком до машини, є безглуздя». «Але це все-таки так!» «Ні, це не так!» «Ні, це так!» – і анарх одкинув волосся – «Інакше я був би не тут, а в махновським степу. Боремося саме для того, щоб бути додатком до машини ... І це воля, коли хочете, і моя, і ваша, і всіх» [81, т. 1, с. 401].

Розгорнена, глибоко аргументована відповідь анарха, впевненого у своїй правді, бентежить сестру Катрю. Тому з подивуванням і переляком вона допитується: «Невже це правда?» [81, т. 1, с. 403]. На що анарх, жаліючи дівчину, зауважує – «Не лякайтесь. Звичайно, це просто базарна вигадка» – перемінив раптом тон анарх» [81, т. 1, с. 403]. Це знову ж таки не переконає сестру Катрю. Звідси повторне питання – «Ні, все-таки скажіть мені: ви серйозно говорили?» – спитала, прокидаючись від задуми, сестра Катря». Анархові стало шкода

дівчини, і він сказав: «Ні, то я, звичайно, жартував» [81, т. 1, с. 403].

Але переживання за психічний стан дівчини – це одне, а пошук виходу із майже безнадійної ситуації – інше. Для себе анарх твердо вирішує – «... це ... не значить, що я примирився з таким становищем, з такою роллю на землі» [81, т. 1, с. 401], хоч це аж ніяк не дає підстав вірити у те, що сам анарх чи хтось інший може вирішити дану проблему

Існуючий людський «матеріал» не придатний для того, щоб кардинально змінити ситуацію. Не здатні на це навіть ті, хто колись були «безгрішними апостолами», «святими проповідниками» [81, т. 1, с. 449], «бувші велетні» [81, т. 1, с. 450], бо пройшов час і вони стали не більш як «паршивенькими інтелігентішками, міщанами, сволоччю» [81, т. 1, с. 450]. А все тому, що – як проникливо зауважує Мая – «ми уявляємо собою надто гнучке тіло ... ми служимо тільки тому класу, який – власть» [81, т. 1, с. 449].

Не здатні на це й «безгрунтовні романтики», бо – як зауважує анарх – носять в душі частинку міщанського світу: «Карно, безперечно, примара і є одна частина його власного я» [81, т. 1, с. 473] і – напевне – ще більшою мірою тому, що вони – «останні з могікан, остання фаланга зайвих людей», які передчувають «свою остаточну загибель» [81, т. 1, с. 402].

Захоплений колись Заходом анарх тепер відвертається від нього («Де ж твій європеїзм, з яким ти носився колись?» [81, т. 1, с. 457]; «Отже, питаю: де твій європеїзм?» [81, т. 1, с. 458] – цими питаннями у листі-відповіді бомбардує анарха здивована до краю його сестра). Однак рішення остаточного прийняте – його погляд тепер звернений на Схід, бо Захід (на переконання анарха) не просто у кризі – він рухається до безнадії: «західна цивілізація гние, і в ній гние людськість» [81, т. 1, с. 445].

Стежачи за розвитком думки анарха, формується стійке переконання, що характер його мислення багато в чому спрямовують роздуми О. Шпенглера про долю сучасної цивілізації.

Знаменитий культуролог стверджував, що всі «поняття і так звані закони» визначає «машинна промисловість» [87, с. 618], бо тільки заради машини «цінним стає ... життя людини» [87, с. 665]. Як підсумок, «... фаустівська людина перетворилася у раба свого власного творіння (розрядка О. Шпенглера – О. К.). Машина витіснила людей і влаштування їх побуту і змушує йти по дорозі, на якій неможливо зупинитися чи повернути назад» [87, с. 667].

Немовби вторуючи йому, анарх у розмові з сестрою Катрею висловлює подібні думки. Концепт машини стає стрижневим у його світорозумінні як щодо соціуму, де панує «тоталітаризм державної машини» [25, с. 295], так і щодо проектування свого майбутнього: «Боремося саме для того, щоб бути додатком до машини» [81, т. 1, с. 401] – наголошує анарх. І трохи згодом без вагань додає ще один моделюючий «штрих»: «Процес машинізації людини іде неухильно, і ніхто його не стримає. І наше завдання тільки прискорювати його» [81, т. 1, с. 402].

Картину, намальовану анархом, надалі ніщо не змінює. Вона лише доповнюється візіями Хлоні: «Скоро ми зовсім забудемо тиху задушевність і будемо не то машинізованими хижачками, не то хижими машинами» [81, т. 1, с. 470].

За О. Шпенглером «Цариці століття – машині – разом із світою, яка обслуговує її ...» [87, с. 670], загрожує одна єдина сила – гроші. Опонувати грошам може лише кров: «Гроші можуть бути переможеними і знищеними тільки силою крові» [87, с. 671]. Меч, який нестиме цезаризм, «одержує перемогу над грішми, воля до панування знову підкорює собі волю до здобичі» [87, с. 671].

Бачення анарха дещо інше. Так, у світі дійсно панує крамар, панують гроші, які освячують «шахрайство ... чорної біржі» [81, т. 1, с. 442]. І щоб зламати цю могутню систему, на якій тримається конструкція сучасної цивілізації, дійсно має пролитися кров – багато крові. Її принесе предтеча. І це буде «майбутній Аттила», який

«не за горами» [81, т. 1, с. 445]. І тоді «тільки тоді (тільки тоді! – розрядка М. Хвильового)» [81, т. 1, с. 445] очиститься повітря – стане придатним для життя, бо «свіжі потоки прорвуть напружену атмосферу» [81, т. 1, с. 445].

О. Шпенглер полишив світ без Бога: «У світі Шпенглера не здійснюється Містерія Голгофи (курсив К. Свасьяна – О. К.) ...» [63, с. 102]. Анарх, якого у повісті постійно прозивають Савонаролою (а нагадаємо, що цей проповідник ревно закликав повернутися обличчям до Бога), готовий сам піти на жертву і повернути у світ Голгофу: «... я кладу ... терновий вінок на свою похилу голову і йду на Голгофу ...» [81, т. 1, с. 446].

Роль Месії має виконати «майбутній анархізм» [81, т. 1, с. 445] (недарма через увесь текст повісті проходить згадка про буйне Лівобережжя, яке своїми тачанками, своєю «волохатою махновською вольницею», що «мчить по степах диким кошмаром (у тексті це майже рефрен – О. К.)» [81, т. 1, с. 389], «сміливо кинуло ... міжнародний клич»: «Дивіться на Схід!» [81, т. 1, с. 445]), який – навіть після трагедії Лівобережжя – (на думку анарха) все одно неминуче запанує у світі.

Грандіозність і напруга роздумів про шляхи світової історії заступає анарху підхід до ближчої – але не менш актуальної проблеми – проблеми міщанства, яке набирало силу (до речі, боротися з міщанством не хоче й сестра Катря, яка це мотивує і класовими аргументами, і якимсь хитросплетінням моментів етичних та медичних аж до того, що помітно губиться сама і, потрапляючи у плетиво софістики, майстерно сформоване нею самою, втрачає можливість щось вирішити однозначно – «... теорія моїх переконань говорить, що з такими людьми я повинна завше ворогувати. За своєю теорією я не маю навіть права подавати їм руки. Але та ж теорія каже: міщанство, як і кожне соціальне зло, є просто продукт певних виробничих взаємовідносин. – От і розберіться. Отже, поскільки я живу на землі, а не десь на Марсі, поскільки між мною і родиною худорлявої хворої є певна тотожність, поскільки, нарешті, я не вживаю ніяких екстраординарних заходів щодо боротьби з міщанством,

– постільки я не маю права не тільки не подавати руки цим людям, але я не маю права їх і обвинувачувати ... Але, з другого боку, я не тільки повинна їх обвинувачувати, але й повинна бути їхнім завзятим ворогом. От і розплутайте мене» [81, т. 1, с. 400]).

Точніше – анарх проблему знає, він її виразно бачить, але його думка (як ми вже зауважували раніше) ровивається у зовсім іншому напрямі. Звідси не лише байдужість, а й повна відстороненість анарха від вирішення цієї проблеми: «він уже не думав про ... міщанство, яке оточувало його» [81, т. 1, с. 427].

Так зникає останній бар'єр на шляху могутньої експансії міщанина (до того ж – як нагадав М. Хвильовий у памфлеті «Україна чи Малоросія?» – ситуація ускладнювалася ще й тим, що головним осередком його ставала ура-революційна Москва: «Москва сьогодні є центр всесоюзного міщанства» [81, т. 2, с. 600]).

Звідси торжествуючий голос анонімого героя, який урочисто віщає у небесну вись: «Сила за нами. Ха! Обиватель. А обиватель – хвиля, дев'ятий вал. Регулятор ... Налетів обиватель – і човен поринув» [81, т. 1, с. 139].

## Голос роздвоєної свідомості («Вальдшнепи»)

У романі «Вальдшнепи» з неочікуваною виразністю зазвучав «голос» плоти, який достатньо артикульований у прозі М. Хвильового. Особливості його «звучання» переконливо змодельовала М. Куценко у статті «Те, що не припиняє не писатися»: лаканівська призматика еротики в текстах Миколи Хвильового». Опонуючи Аллі Михайловій, яка зауважила характерний для митця «особливий дискурс» – «модерністсько-еротичний», дослідниця натомість запропонувала власне бачення цієї проблеми: «... Хвильового не можна розглядати ані як основоположника еротичного дискурсу в тогочасній літературі, ані як його типового представника» [41, с. 72].

Аргументи М. Куценко на захист своєї позиції виважені й гарно підтверджені матеріалом, взятим із творів М. Хвильового: «Тексти письменника насичені елементами, які можна визначити як еротичні ... Є чимало сцен, які, за словами Ю. Безхутрого, «еротично зорієнтовані» ... Проте, попри позірну сексуальну забарвленість, твори М. Хвильового постають десексуалізованими: вільне інстинктивне життя тут – прерогатива міщан ... На їхньому тлі контрастно розгортається драма безвихідної самотності центральних героїв, обтяжених інтелектуальними, ідейними й духовними проблемами. Автор прописує моделі складних взаємин між героями, чий Ерос заблокований, адже постійно наявний бар'єр, що не дозволяє ані духовного, ані фізичного зближення» [41, с. 72].

Роман «Вальдшнепи», на перший погляд, ламає цю гарно вибудовану, професійно аргументовану схему. Дмитрія Карамазова не віднесеш до когорти міщан. Герой явно знаходиться на вістрі ідеологічного пошуку. І в той же час, ідентифікований як «справжній ... самець» [81, т. 2, с. 237], він втягнений у могутній потік Еросу, який формує у творі потужну тематичну лінію. Чому так, звідки така неспівмірність?

Відповідь, напевне, маємо шукати в особливостях задуму митця, який гостро відчував проблеми, що народжувалися в українському суспільстві тієї доби.

Скориставшись головними трендами світовідчуття епохи, яка була змушена сконцентруватись на проблемах Еросу (О. Гомілко, досліджуючи 20-ті роки через призму проблематики тіла, зауважує – оскільки колективне тіло «в період НЕПу починає розчленятися», занепокоєння цим «обумовлює розгортання широкого суспільного дискурсу з проблем статі та сексу, який охопив всі інтелектуальні, наукові та мистецькі прошарки тогочасного суспільства» [23, с. 593]) митець для пересічного читача виставляє виразну «ширму» курортного роману (у формулюванні М. Хвильовича – «сюжетного любовного роману») з густим еротичним присмаком і вже в затінку еротизованого світу (не полишаючи однак, як глибинну, тему любові) виходить на актуальні, дуже дражливі для ідеологізованого реципієнта стратегічні питання розвитку українського суспільства, які є базовими у цьому «романі дискусії, романі ідей» [29, с. 34].

У центрі відверто політизованих проблем (недарма А. Хвиля назвав цей роман «по суті публіцистичним твором» [80, с. 589] – звідси, очевидно, йде особливий підхід до формування образів у творі: вони не індивідуалізовані, а навпаки – типізовані) опинилася давня – «Єдина істинно серйозна моральна проблема» [35, с. 437] – проблема убивства іншого: чи «...спроможний я убивати – ось що головне» – зауважив А. Камю в одній із своїх записних книжок [35, с. 437].

Право людини на вбивство собі подібного відверто заперечує одну із ключових заповідей – «Не вбивай», яка йде у парі з іншою – «Люби свого ближнього, як самого себе» (Мт, 19:18, 19).

У російській літературі, на традицію якої спирається М. Хвильовий у романі «Вальдшнепи», тема переступу цієї заповіді пронизує все ХІХ століття, набуваючи особливої гостроти у антизаповіді – «Все дозволено». Маючи однакове звучання, в устах героїв Ф. Достоевського (Родіон Раскольніков та Іван Карамазов) ці слова

набувають різного змісту (див. зокрема: [37, с. 376]), однак головне – мотив смерті – залишається.

Беручи на себе «гріх самообоготворення» [66, с. 299], адепти цієї ідеї у ХХ столітті помітно мігрують із сфери екзистенціального на широке поле соціального, де актуалізується «раціональне убивство» [34, с. 341]. Для чого випрацьовується «залізна» мотивація: «Я правий і тому повинен убити його ... *Я виходжу із законів світу та історії* (курсив наш – О. К.)» [35, с. 433]. Цієї ж думки дотримується і головний герой роману «Вальдшнепи»: «В динаміці прогресу соціальну етику можна мислити тільки як перманентний «злочин». Я злочин беру в лапки, бо *свідоме вбивство во ім'я соціальних ідеалів ніколи не вважав за злочин* (курсив наш – О. К.)» [81, т. 2, с. 211].

Однак «матриця» крові, яка (здавалось) так природно накладалась на соціальні процеси (приміром, Є. Маланюк, як нам видається, опосередковано натякаючи на мілітарне вирішення національних проблем, стверджував: «В дійсності ж національна свідомість – це своєрідна пульсація крові, це серце, а не голова. Національну свідомість можна обудити, але ніколи не можна «прищепити» чи «вмовити» – В. Бондар, Євген Маланюк в роки Другої світової // Літературна Україна. – 2018, 8 березня, № 9), мала бути перенесена у сферу національного і там так само ефективно спрацювати.

Проблема утвердження національного за зразком соціального, де в основі лежала ідеологема, випрацьована у надрах російської революційної думки ХІХ століття («Дело прочно, когда под ним струится кровь») так гостро постала не випадково. У другій половині 20-х років ХХ століття Україна економічно й культурно впевнено дрейфувала до справжньої автономізації у межах СРСР, що у перспективі віщувало рух до повної незалежності. У сфері економіки цю думку переконливо аргументував Михайло Волобуєв, який стверджував: «... економіка СРСР становить не єдине й однорідне ціле, а комплекс економічних компонентів, одним із яких є Україна. І кожен із цих компонентів може не тільки самостійно функціонувати, а й безсумнівно бути

частиною світового господарства, спираючись на власний потенціал, без посередництва російської економіки» [67, с. 342].

Після цього мало прозвучати гасло про повну свободу від диктату Росії. І воно прозвучало з уст М. Хвильового. І не просто як викличне гасло («Геть від Москви!»), а й як конституційно та історично обґрунтований заклик: «Хвиля (зауважив М. Хвильовий – О. К.) ображається, що ми назвали Україну самостійною державою. От тобі й раз. А хіба вона не самостійна? Перехрестіться, камраде, та подивіться в нашу конституцію ... Отже, ми є справді-таки незалежна держава ... І самостійна Україна не тому, що цього хочемо ми, комуністи, а тому, що *цього вимагає залізна й непоборна воля історичних законів* (курсив наш – О. К.) ...» [81, т. 2, с. 590–591].

У романі «Вальдшнепи» прискіпливий огляд мобілізаційних можливостей нації робить Дмитро Карамазов. Можливо, тут забагато чорних фарб (але ж ставки які!). Говориться це на повному форсажі психіки – таке мовлення Р. Якобсон назвав «словом ... гинущим от разрыва сердца» [90, с. 409].

Свідомо привертаючи увагу до найнегативніших сторін національного характеру, Дмитрій Карамазов розділяє українську історію на дві частини. Давня (героїчна) скінчилася тоді, коли дружина Тарас Бульби безславно відправила «синів ... на Запорізьку Січ» [81, т. 2, с. 207]. Новітня починається з того моменту, коли вона ж «пішла плодити безвольних людей» [81, т. 2, с. 207], головним формотворчим фактором яких виступає пасеїстично настроений «божок нашої нації» [81, т. 2, с. 221] – Тарас Шевченко, який «кастрував нашу інтелігенцію» [81, т. 2, с. 221], закобзарив психіку земляків і «виховав ... тупоголового раба-просвітянина, що ім'я йому легіон» [81, т. 2, с. 221]. У результаті сформувалася нація з інертною психікою («його (Дмитрія Карамазова – О. К.) нація трохи мамулувата» [81, т. 2, с. 206]) основу якої складають люди, «по-катеринячі» сентиментальні, сповнені «рабської психіки» [81, т. 2, с. 207], зрештою – навіть дегенеративні («дегенеративні земляки» [81, т. 2, с. 207]), які вміють хіба що «бунтувати «по-гайдама-

чому» – безглуздо та безцільно» [81, т. 2, с. 221]. Цим самим він «затримав культурний розвиток нашої нації і не дав їй своєчасно оформитись у державну одиницю» [81, т. 2, с. 222].

Така категоричність, масштаб оцінок, упевненість у своїх словах не випадкова, бо Дмитрій Карамазов позиціонує себе пророком (недарма «Структура монологу Дмитрія складається за законами риторики» [39, с. 165]): «А ти (товариш Вовчик – О. К.) думав, що я й справді звичайна людина? Ах, який ти наївний, друже! Отже, поспішай виправити свою помилку, бо Дмитрій Карамазов воістину пророк. Справжній пророк, і тільки через нього ти знайдеш сенс у цьому земному житті» [81, т. 2, с. 211].

Та не все так просто. Пророк – це особлива людина, яка здатна «передбачати майбутнє» [12, с. 583]. Чи належить до когорти таких людей Дмитрій Карамазов? Очевидно, ні, бо герой не може знайти стежки навіть у сучасності – не те що в далекому і непевному майбутньому. Ілюзії, які несла із собою революція, (а саме їй віддав весь свій романтичний порив натхненний юнак) не виправдали надій і, зрештою, вичерпалися. Комуністична партія «потихесеньку та полегесеньку перетворюється на звичайного собі «собірателя землі руської» і спускається, так би мовити, на тормозах до інтересів хитренького міщанина-середнячка» [81, т. 2, с. 262]. Повітря країни насичене задушливими міазмами, бо революція попала в «раковину з калом» [81, т. 2, с. 208]. Що робити в таких умовах, як знайти «сенс у цьому земному житті» [81, т. 2, с. 211].

Задекларувавши постулат віднаходження сенсу, «справжній пророк» із роздвоєною свідомістю (соціальне – національне) крім «абстрактних розмов про націю» [81, т. 2, с. 209] нічого не може запропонувати. Тому його місце впевнено заступає інша постать, яка теж претендує на чільне місце – Аглая: «Дмитрій (зауважує вона – О. К.) випадково найшов собі оддушину в другорядній, на його погляд, ідеї відродження його молодій нації, і ця оддушину може спасти його. Йому тільки

*потрібний добрий пастир, і такого пастиря він уже відчує у мені* (курсив наш – О. К.)» [81, т. 2, с. 263].

Аглая вже пройшла шлях сумніві і вагань. У неї нема (як у Дмитрія Карамазова) «недоношених уявлень про картину світу» [81, т. 2, с. 263]. Вона (як і «тисячі Аглаї у спідницях та штанях» [81, т. 2, с. 245]) не може «далі жити без повітря» [81, т. 2, с. 245]. Надії дівчини обертаються навколо України, яка своєю боротьбою за права суверенної нації здатна очистити повітря і тим самим створити атмосферу, у якій можна було б дихати. Тому студентка Московської консерваторії вивчила українську мову і приїхала в Україну, щоб радикалізувати український рух. Її ідеал виявляє себе однозначно у формі найекстремальнішої – це відважний і безкомпромісний борець у відстоюванні права нації на самовизначення, українець-конкістадор: «А тепер можна й тост придумати, – сказала Аглая після другого келиха. – Я випила, товариство, за відважних і вольових людей ... Я випила за безумство хоробрих ... Я випила за те безумство, що не знає тупиків і горить вічним огнем стремління в невідомі краї. Я випила за безумство конквістадорів» [81, т. 2, с. 244].

В історії за конкістадорами закріпилася слава жорстоких, навіть нещадних завойовників (для підтвердження думки проглянемо відповідну словникову статтю: «Конквістадоры ... уст. конквистадоры ... участники испанских ... завоевательных походов в Центр. и Юж. Америку ... с неслыханной жестокостью истреблявшие и порабошавшие коренное население ...» – Словарь иностранных слов. – Москва, 1985. – С. 245).

Саме таким (на думку Аглаї) має стати Дмитрій Карамазов, перетворившись у свого героїчного предтечу – Карамазенка («Ці Карамазови забули, що вони Карамазенки ...» [81, т. 2, с. 263] – говорить Аглая Вовчику під час тривалої розмови «з приводу Дмитрія» [81, т. 2, с. 260], у результаті якої постає жорстка й безкомпромісна картина внутрішнього ества Дмитрія Карамазова і водночас не менш сувора оцінка непривабливої радянської дійсності.

Однак Дмитрій занадто складний – з психологічної точки зору – «матеріал», щоб викувати з нього сталевого воїна, здатного вбивати заради національної ідеї – а саме цього вимагає Аглая – «мисливець, який не знає жалю» [30]: «Без усяких «але», – рішуче одрубала Аглая. – Щось одне: або це ідея, або нова примара. Вона мусить тебе також захопити, як і та, що во ім'я її ти розстрілював своїх ближніх» [81, т. 2, с. 226].

Дмитрій Карамазов – людина романтичного складу, схильний до істерики, яка нерідко є складовою романтично піднесеного, екзальтованого характеру. Це (як і однойменний герой Ф. Достоевського) «імпульсивна, невірноважена натура» [30].

По-справжньому не розуміючи природу істеризованої психіки свого чоловіка, для якої (а це характерно для будь-якої істеризованої особистості) властивою є «полярність почуттів» [91, с. 65], Ганна сприймає все, що відбувається, як речі суто зовнішні – як «зміну декорацій» [81, т. 2, с. 209], де основою є майже механічне чергування «сцен» [81, т. 2, с. 208]: від биття головою об стінку до «бадьорого й веселого» стану [81, т. 2, с. 209], який опромінюють очі, що «загоряються» [81, т. 2, с. 209]. Тим більше, що дії Дмитрія дуже часто нагадують сценічні імпровізації, а то й відверту кальку з відомої усім п'єси – «Іди ти до всіх чортів! – скрикнув він (Карамазов – О. К.) і стукнув стільцем об підлогу» [81, т. 2, с. 209].

Зовсім інша справа Аглая (вона легко відрізняє театральне від справжнього). Позірно Дмитрій готовий до героїчних звершень: він «весело подивився на майбутнє», коли в ньому «з страшною силою заговорила воля до перемоги» [81, т. 2, с. 211]. Аглая, підтримуючи цю ілюзію, намагається збудити в ньому героїчну натуру, хоча й усвідомлює глибину суперечностей, які закладені у цій особистості: «Ти, Дмитрій Карамазов, любиш згадувати відвагу й волю, і ти, безперечно, відважний і маєш сильну волю. Але в той же час ти, Дмитрій Карамазов, великий боягуз і страшенно безвольна людина» [81, т. 2, с. 253].

Та зробитися «цільною й рішучою людиною» заважає не тільки це. Провину герої покладає передусім на дружину: «сама вона й не дає йому зробитись цільною й рішучою людиною» [81, т. 2, с. 207]. Однак головне все ж полягає в іншому. Конкістадор – насильник і холодно-кровний убивця. У Карамазові ж сидить глибинне відчуття того, що насильна смерть іншого – це подія екстраординарна, і зробити подібну акцію психологічно не так просто: «... людину, Вовчику, дуже нелегко вбити!..» [81, т. 2, с. 210]. Заважають передусім дві взаємозв'язані речі – любов до ближнього та очі людини.

Для того, щоб зважитися на вбивство, треба кардинально змінити один із базових компонентів у формулі любові: «Здається, мій однофамілець – Альоша Карамазов – ставив якимось там наголос на любов до дальніх. А я от теж думаю, що цей наголос треба перенести на ненависть до ближніх» [81, т. 2, с. 224].

Однак природа ненависті не така вже й проста, як інколи уявляється. За Е. Фроммом, «Люди, які сповнені всепоглинаючою силою ненависті, відчують жаждою руйнування. Вони прагнуть до тотального руйнування всього, що існує, і в психологічному плані виявляються такими, які ненавидять не тільки своїх ворогів, але й саме життя (курсив наш – О. К.)» [42, с. 331].

Чи таким є Дмитрій Карамазов? Очевидно, ні. Він ніяк не може пересилити себе – «От хоч убий мене! – а не можу їх (ближніх – О. К.) зненавидіти справжньою ненавистю» [81, т. 2, с. 224], бо «У кожного з ближніх – навіть найбільших моїх ворогів – буває ... людська усмішка й таке, знаєш (звіряється Карамазов Аглаї – О. К.), миле й гарне обличчя, наче на тебе прекрасна Богоматір дивиться. Я кажу й підкреслюю, у кожного (розрядка М. Хвильового – О. К.), бо навіть у суворих і злих з природи людей я бачу цю усмішку й це обличчя» [81, т. 2, с. 224–225].

Герой, переживши травматичний досвід революції та громадянської війни, в яких були і кров, і насильство, і вбивство, не може ввійти з ідеєю смерті в зону сакрального, яке випромінює Богоматір, а також лице людини (адже саме обличчя бере вирішальну участь у містерії

сотворіння homo sapiens – «И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» – Бут., 2:7) і, зрештою, очі, бо з ними пов'язане головне, для чого призначена людина – «Божественне Бачення» [68, с. 459].

Аглая, вишколена культурою: їй близький світ французької літератури, епічний твір Лонгфелло, творчість М. Гоголя та Л. Толстого. Гарно вона знає таку актуальну на той час спадщину К. Маркса. Уявляє собі й те, як можна «геніально стилізувати нашу сучасність» [81, т. 2, с. 218]. Однак все це – навіть творчість блискучого «поета Вілйона» [81, т. 2, с. 218] – не заступає для неї головне. Аглая – людина мети. В її очах проглядає «зайчик впертості і рішучості» [81, т. 2, с. 216]. Саме тому вона відкидає сентименти і знищує аргументацію Дмитрія, наносячи головний удар по культу Богоматері. Карамазову здається, що «саме ненависть мусить носити в собі Богоматір» [81, т. 2, с. 226]. Ні, впевнено заперечує Аглая – «ненависть і Богоматір є два зовсім протилежних полюси» [81, т. 2, с. 226]. Якщо ж і поєднувати Богоматір і ненависть, то діалектика їх стосунків виглядає інакше: «Богоматір не може не стояти на дорозі до справжньої ненависті і, значить, до мужнього вчинку ...» [81, т. 2, с. 226].

Та справа, зрештою, не в цьому. Аглая людина дії – рішучої дії. Тому будь-яке мудрствування навколо головного виглядає для неї словесним непотребом, хай і високого риторичного класу. «... софістика для шарлатанів і боягузів» [81, т. 2, с. 226] їй не цікавить. Істина (впевнена Аглая) простіша, тривіальніша, заземленіша – «Не Богоматір тебе турбує, а звичайна невпевненість» [81, т. 2, с. 227].

Кожен з героїв лишається при своїй думці. Аглая покладає надію на перевиховання Дмитрія, віруючи в те, що він у неї закохався – «Закохався як у нового пастиря. Він так закохався, як може закохатись тільки нестриманий романтик. Я це вже перевірила на трьох днях розлуки» [81, т. 2, с. 263]. Кохання ж Карамазова (як виглядає) ґрунтується на іншій основі: базовим там є акцентуйоване самим митцем тілесне начало – аж до

параноїдальності: «Дмитрій ... почав обережно гладити Аглаїне коліно ... за кілька хвилин схопив в обійми її ноги й, тихо скрикнувши, вп'явся зубами в її м'яке тіло» [81, т. 2, с. 255].

Як далі мали розвиватись події, чи вдалося таки сформувати з Карамазова справжнього Карамазенка, чи перемогла концепція любові, яка спирається на ідею («... в наш вік (зауважує Аглая – О. К.) можна кохати справжнім коханням тільки тоді, коли це кохання підігривається полум'ям соціальної ідеї» [81, т. 2, с. 264]), чи навпаки – соматичні пориви (якісь просто спазми тіла) Дмитрія, стверджувати важко. Питання так і лишилося до цих пір відкритим, оскільки друга частина роману була знищена.

Однак оптимістичного фіналу того дня не написало і, очевидно, зважаючи на характер розвитку внутрішньополітичного життя у Радянському Союзі, де загострювалася боротьба за владу, де Сталін готувався до тотальної зачистки суспільства від небажаних для його режиму елементів, інакше й бути не могло.

Ю. Ковалів, спираючись на спогади сучасників М. Хвильового, виразно змальовує цей – сповнений трагізму фінал історії, яка посіяла таку безнадію у суспільстві: «За спогадами Ю. Лавріненка ... котрому, як і В. Гжицькому, вдалося ознайомитися з другою частиною «Вальдшнепів», у якій захоплення головного героя Аглаєю переростає у пристрасть, а він сам накладає на себе руки. Так розкривалася достеменно трагедія покоління М. Хвильового, винуватцями якої «стали романтики, як він» ... Недарма роман названо словом на означення дикої качки – птаха з родини сивкових, за яким полюють мисливці. Тому твір можна сприйняти за промовисту алегорію, маючи на увазі його героїв і протагоністів, приречених на неминуче знищення» [38, с. 146].

## Пророчі голоси

Герої М. Хвильового заангажовані передусім сьогоднішнім (окрім відвертих мрійників, які марять майбутнім). У ньому виживають, пристосовуються, страждають. Тягар сьогоднішніх проблем не дає їм можливості привідкрити таємницю буття, розгадати сутність процесів, що відбуваються і (тим більше) прозріливо побачити прийдешнє. Однак герої, здатні на інтуїтивне прозріння, у прозі М. Хвильового є.

Це передусім два художники – духовно обдаровані митці – митці сказати б, за глибоким і природним внутрішнім покликанням – горбун Альоша («Лілюлі») та художник Дема («Силуети»).

Образ Альоші (точніше – його голосова лінія) глибоко вразив і стривожив близького до партійних кіл філософа В. Юринця, який не пожалкував знищувального слова для опису зовнішності цього героя («горбун ... євнух з пом'ятим обличчям» [89, с. 433]) і разом з тим із жахом сконцентрував увагу на тому, що цей персонаж може стати «символом спасіння» [89, с. 433], бо нагадує читачеві про відому постать, яка відіграла вирішальну роль у розвитку людства: очі Альоші у творі постійно нагадують про Голгофу: «... його очі нагадують Голгофу, коли йшов легендарний Христос на Голгофу» [81, т. 1, с. 360]; «... Альоша не говорив і ще сміявся тихо й щиро й дивився Голгофою, коли вели легендарного Христа на Голгофу» [81, т. 1, с. 360]; «... горбун засміявся тихо й щиро і дивися Голгофою, коли вели легендарного Христа на Голгофу» [81, т. 1, с. 367]. І все це аж до того, що весь світ перетворюється на простір подвигу Христа – «... скажу тобі: нудно мені, Ізмайле, і скоро я умру. Товариш Огре зиркнув на некрасивого карлика і не бачив: жартує він? І в сірих потоках мряки, що йшла на город, знову пізнав Голгофу, коли вели легендарного Христа на Голгофу» [81, т. 1, с. 378].

Від чого ж має рятувати Альоша? У новелі «Лілюлі» брат Льолі (серед інших) промовляє дві фрази, які в своїй основі мають одну й ту ж фактуру – образ КП(б)У.

Та це не калька, не повтор вдало знайденого образу, який сформовано художньою уявою Альоші на початку твору. Ці образи партії у різних частинах тексту новели мають не лише відмінний, а й протилежний – навіть антагоністичний зміст. Йдеться про крик паровика, який, в ідеологічній фразеології того часу, символічно зближувався з ідеями революції (дітища партії більшовиків). Основою для такого зближення була фраза (широко розтиражована свого часу партійними публіцистами), яка належить основоположнику марксизму К. Марксу: «революції – локомотиви історії».

Цей символізований паровик, де – як небезпідставно наголошує критика – машиністом виступає пролетаріат, і з'являється у видіннях Альоші. Однак не як безґрунтовне марення чи як фантазійна картина, що виникає в уяві – здавалось би – слабко соціалізованої людини, а як інтуїтивно переосмислений відгук на постійні візуальні та звукові сигнали численних реальних локомотивів, про які акцентовано раз у раз нагадується за допомогою відповідних образів у тексті твору (мабуть, у цьому випадку можна говорити про наскрізний лейтмотив): «Вилітає експрес і курить» [81, т. 1, с. 357]; «Експрес перелітає яри, могили, похмурі перевали, і чути далекий надзвичайний гул» [81, т. 1, с. 357]; «Там теж гудки: то паровики – і в степ, і на станцію» [81, т. 1, с. 357]; «за кар'єрами пронизливо кукушка» [81, т. 1, с. 357]; «А у вікно лється блакить, а десь кричать паровики» [81, т. 1, с. 357]; «Тільки гули паровики – і в степ, і на станцію» [81, т. 1, с. 358]; «Завше так: паровики чогось суєтяться, шиплять, свистять, гудуть. А навкруги – бруд, грязь ... Що це?» [81, т. 1, с. 360]; «потяг мчить од семафора» [81, т. 1, с. 360]; «... Вже зовсім присмерк. І далеко, за паровиками, що шиплять, свистять, за брудом вугілля й пару, далеко фаркнув зелений вогонь семафора» [81, т. 1, с. 360–361]; «Із станції вилетів потяг і кричав на весь степ: «Гу-у!..» [81, т. 1, с. 361]; «а потяг кричить у степу: «Гу-гу!..» – довго, спроволока» [81, т. 1, с. 368]; «Вночі під Тагайським мостом ... паровики, тільки біля депо чути задумане шипіння» [81, т. 1, с. 378]; «Раптом із станції вилетів потяг ... А коли

увійшли в кімнату, чули, як далеко в степу кричав паровик: «Гу-у!..» [81, т. 1, с. 379].

За Альошею, в одному випадку паровик кричить прославно пісню партії: «Горбун задумливо дивиться в присмерк і каже: «Бачиш? Завше так: паровики чогось суєтяться, шиплять, свистять, гудуть. А навкруги – бруд, грязь ... Що це? Не знаєш? А коли паровик, минувши депо, вилітає в степ, він кричить не то радісно, не то журливо: «Гу-гу-гу!» ... І от недалеко спускають пари: «Чох-чох!» ... А я чомусь думаю, що паровик гудить спроволюка так: «Ка-пе-бе-у! Ка-пе-бе-у!» ... Льоля сказала: «Ти, Альошо, фантазьор. От і все». Товариш Огре сказав: «Так, він фантазьор. Але він художник. Це правда: паровик у степу кричить «капебеу». Я теж думав про це, але я не знайшов образу. Ти, Альошо, художник» [81, т. 1, с. 360].

Згодом з цією думкою погодилася і Льоля: «Ти, Альошо, дійсно художник. Ти гарно придумав: саме так кричить паровик, коли вилітає в степ» [81, т. 1, с. 370]. Таким же почуттям, почувши цей образний вислів, проймається й «екзальтована дівчина» [81, т. 1, с. 358] Маруся: «Тоді товариш Огре розказав про фантазію некрасивого карлика – про гудки, про капебеу. Маруся заливається: це ж чудовий матеріал для поеми» [81, т. 1, с. 363].

В іншому випадку, в іншій ситуації крик паровика Альоша тлумачить по-іншому – прямо протилежно порівняно з прославною піснею. І це не на жарт тривожить «трохи п'яне» [81, т. 1, с. 376] – і не тільки трохи – товариство, яке зустрічає Новий рік: «... Некрасивий карлик сказав голосно – і всі стихли ... «Знаєте, як гудить паровик, коли вилітає в далекий степ?» ... Льоля ... «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 (розрядка М. Хвилювого – О. К.). Альоша так чітко протягнув на «у» площадне слово, що майже всі підскачили ... Всі

фаркнули. Товариш Пупишкін закричав: Скоріш ведіть його ... він п'яний!..» [81, т. 1, с. 377].

«Один з найбільш загадкових символів» [54, с. 554] – образ Альоши став предметом поглибленого розгляду у згадуваній монографії Л. Плюща «Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового», де враховано безліч семантичних планів – часом утаємничених і навіть (умовно кажучи) глибоко «законспірованих» для пересічного (та й будемо справедливими – не тільки пересічного) читача.

На противагу В. Юринцю, який з такою гидливістю і водночас з якимсь радісним презирством і насолодою (спираючись на текст М. Хвильового і відверто смакуючи цей пасаж) описав зовнішній вигляд горбуна, Л. Плющ (полишаючи у своєму тексті на узбіччі смакові оціночні характеристики фізичного профілю Альоші) доказово й закономірно розглядає цей образ «поета-горбуна» [54, с. 554] в культурологічному контексті Європи і проводить цікаві й переконливі паралелі, які зближують між собою типологічно подібні постаті і водночас різко розмежовують їх: «Горбуном у Ролана (нагадаємо, що у «Лілюлі» М. Хвильового йдеться про спробу поставити пародію на пародію французького письменника – на п'єсу «Лілюлі» – О. К.) є Полішинель, який, за словами Ролана «дворняга», тому він «не приймає ні Істини, ні Ілюзії». Альоша ж «Попри всю свою близькість Полішинелю ... всерйоз шукає Істину й не мириться з дійсністю. Поетична ілюзорність дає йому змогу почути в крикові паровика «КП(б)У», але за ілюзіями він прозирає якісь духовні явища. Навіть його п'яне сороміцьке слово є точним. Паровик історії викрикує своє «в п... у-у» цілком точно. На той час це було секретом Полішинеля» [54, с. 555].

Альоша явно не пересічний горбун. Іншу якість його видають і очі, в яких постійно віддзеркалює Голгофа: «... Альоша дивився Голгофою, коли вели легендарного Христа на Голгофу» [81, т. 1, с. 360]; «його очі нагадують Голгофу, коли йшов легендарний Христос на Голгофу» [81, т. 1, с. 360]; «... горбун засміявся тихо й щиро і дивився Голгофою, коли вели легендарного

Христа на Голгофу» [81, т. 1, с. 367] і навіть горб: «Горб ... Альоші, химерні його вчинки ... свідчення юродивої праведности під маскою дурника чи блазня» [54, с. 559].

Однак тут нема лінійності характеру, Подвійність натури (так властива митцям) розгойдує свідомість Альоші, яка коливається від одного оціночного полюса до іншого: від Христа до Люцифера («Два імпульси – імпульс жертвовної любові Христа й імпульс люциферичного гріхопадіння часів Лемурії, коли розкололася, душеровіралася людина на дві половинки «пола / статі» – наскоком, раптово змінюють один одного в очах Альоші [54, с. 578]) та від ілюзії, фантазії до оголеної реальності (звідси різнополюсність семантичного розшифрування крику паровика).

Неабияку роль у русі від однієї оціночної позиції до іншої відіграє дивовижна, часом незбагненна музика, яку творить на своїй віолончелі мадам Фур'є: саме незвична й глибока музика «надихає Альошу на написання поеми», яка пов'язана «... з образом легендарного Христа й Голготи ...» [54, с. 458].

Важливе місце в концепції Л. Плюща посідає розшифровка змісту звукового образу. Тут і «падіння духу» [54, с. 413], і легкий подих смерті, ознаменований зеленим кольором семафора – «Зелений колір – колір смертного життя» [54, с. 170], і відвертий натяк на смерть: «Таким юродивим виступає в «Лілюлі» сам Хвильовий. За п'яну «цинічну» відвертість свого героя Хвильовому довелось викручуватися перед парткритиками. В «Одвертому листі до Володимира Коряка» він «наївно» питає: «Де це я в «Лілюлі» написав «КП(б)У в п...?». Із саркастичною насолодою Хвильовий розгортає свою «Лілюлі» й зі смаком цитує: «Коли паровик вилітає в далекий степ, коли він пролетить зелений семафор, тоді він назад кричить так: в «п ... у!» Та Хвильовий неточно процитував своє речення, там стояло два вовчих «у». Більшовицький дух енергії, «природний», стихійний дух покинув КП, і вона кам'яніє в своєму «к», кам'яніє її партійна «п», у якій «б», тваринна форма, задушена шкірою, трупом «п», що падає в пустоту, порожнечу «у» [54, с. 559].

Зрештою, з'являється сам образ неминучої смерті: «Звуки «ка-пе-бе-у-у» самі по собі свідчать про старість й смерть ...» [54, с. 558]. Послати ж в «п...у» (нагадує дослідник) «означає послати компартію туди, звідки вона вийшла, в утерус, в «у» [54, с. 558].

Ще жорстокіш, ще апокаліптичніш, ще виразніш в образно-художньому плані виглядають обриси майбутнього, які малює Дема, виражаючи тим самим свій внутрішній стан.

Він художник, який живе в оточенні двох поріднених людей (брата і сестри) – Стефана і Вероніки, які теж гостро переживають проблеми сучасності. Вероніка намагається переформувати суспільство, високо несучи прапор комуністичного ентузіазму, органічною складовою якого є аскетизм (звідси крайнощі, які так вражають близьких людей: «Стефан подивився у вікно: – йшла в калошах на босу ногу, без хустки, в якімсь архаїчного покрою пальті. Йшла, похиливши голову ... Покликав: «Вероніко!» «Я». Коли увійшла, обняв, довго держав в обіймах і довго не говорили ... «... Чого не ходиш, Вероніко? Що за фокуси?» ... «По твоїй проповіді живу, брате: треба дивитись глибше на життя» ... Стефан сказав: «Ну, ми ще з тобою поговоримо». Потім нахилився під кровать і дістав чоботи. «Надягай». Вона одхилила його руку. Стефан незадоволено подивився. «В ролі страдниці?» «Так!» [81, т. 1, с. 197]).

Значно спокійніше, зваженіше входить у нове життя Стефан. Він читає лекції, а, повернувшись додому, переглядає газети і заносить життєві враження у щоденник.

Для Деми все це неприйнятне: «... ти надто просто дивився на життя» [81, т. 1, с. 195] – говорить він Стефану. Сам же Дема постійно у стані неспокою. Його головний біль концентрується навколо проблеми: як же змалювати сучасність, яким є її справжній образ (значно простіше було із змалюванням революції: «Дема сказав: «Коли я намалюю цю велику річ, у якій відчую «сьогодні»? Як легко було писати картину на тему «повстання» [81, т. 1, с. 198]).

Топос життя героїв (Деми та Стефана) – це суцільна круговерть погано впорядкованого матеріального світу та

неспокій – і вдома, і в міському просторі: «... В холостяцькій кімнаті поетичний розгардіяш. Наприклад, на столі: «Капітал», тараня, калоша, повідло, фарби, Мікеланджело і – чого тут тільки нема! В кутку бліді плями шумного міського дня. В коридорах крики мешканців, чути – кричить, гримає брук. Город підвівся, і летять мотори, і біжать тротуари. Дзвін, грюк, рев заповнили кожен завулок» [81, т. 1, с. 192].

Така ж круговерть в думках та почуттях Деми. Йому дуже важко психологічно – від неможливості втілити головний мистецький задум – змалювати сьгоднішні пореволюційні будні. Звідси домінуючі почуття тоски й муки: «... Дема стїть біля мольберта, потім підходить до вікна й з мукою дивиться в глуху весняну імлу» [81, т. 1, с. 195]; «Дема знову підходить до мольберта й з мукою дивиться в глуху весняну імлу» [81, т. 1, с. 195]; «... Дема стоїть біля мольберта, й знову падає тоскний погляд на мольберт» [81, т. 1, с. 196].

Причину творчого безсилля, невміння схопити сутність того, що відбувається нині, гарно пояснює Вероніка: «Демо! *Ти митець революції* (курсив наш – О. К.), а от «сьогодні» ти й не напишеш, тому що «сьогодні» є зовсім не те, що каже Стефан. Не героїчні будні, а героїчне терпіння. Зрозумієш – напишеш» [81, т. 1, с. 198].

Та пояснення причини творчих невдач, творчих мук художника – це аж ніяк не пояснення сутнісного змісту сьгодення (це одна з проєкцій, яка до того ж належить екзальтованій дівчині).

Приміром, впевненість Вероніки аж ніяк не поділяє Стефан. При цьому сам Стефан, мислення якого відзначається глибокою, вдумливою поміркованістю, не виводить «формулу» складного сьгодення, звертає увагу лише на патетичну психологічну домінуючу у внутрішньому світі героїні: «Це патетика, це твої босі ноги в калошах, Вероніко!» [81, т. 1, с. 198].

І хоч Дема «творить «сентименти», у яких звучить оптимістичний мотив нового життя («Це не від Луки, а від повстання. З нього одна глава на мотив: «гей, долиною, гей, широкою козаки йдуть». І це тому, що я чую далекий тупіт фантастичних коней. Тому що положила

на моє серце свою голівку малюсінька дівчинка, і я бачу народження нового життя (розрядка наша – О. К.)» [81, т. 1, с. 199]), на мольберті так і не з'являється відповідне зображення – лишаються «Тільки лінії» ... «Тільки лінії» [81, т. 1, с. 196].

Здається сюжет вичерпаний – митець зазнає творчої поразки й намагається все це компенсувати надмірно силуваним пафосом. І на це ніякої ради нема, бо матеріальний світ полотна вимагає чіткості і ясності бачення світу.

Однак несподівано для читача (несподівано й сюжетно) неймовірно глибокий, моделюючий, виразно катастрофічний образ майбутнього виникає у сонних візіях дяді Варфоломія, який із провінції приїздить до (певно, столичного) міста, щоб забрати племінницю Вероніку у провінцію (до курочок, до тихого, розміреного провінційного життя, де нема місця жахаючого всіх фанатичного аскетизму, спровокованого безмежною вірою в комуністичні ідеали, де ще плекаються ідеали вже такого невідворотно далекого минулого).

У структурі «Силуетів» роль образу дяді Варфоломія особлива: «Функціональна роль образу дяді Варфоломія у структурі оповіді ... полягає в поєднанні різних епізодів і дійових осіб між собою» [7, с. 178]. Однак, очевидно, цього замало. Не тільки роль композиційної зв'язки виконує цей персонаж. Приміром, з Демою вони пов'язані якимсь глибинним і слабко мотивованим (з точки зору логіки чи будь-яких зв'язків) чином, який аж ніяк не вписується у межі будь-яких раціональних пояснень: вони обидва «сновидять» [54, с. 292]. До того ж «сновидять» особливим чином, бо, очевидно, настроєні на одну й ту ж хвилю або ж «підключені» якимось незвичним способом до одного й того інформативного джерела, закоріненого у незбагненних для людської свідомості небесних – а точніше Господніх сферах.

Щось єднає їхні світи: чи не тому в момент першої зустрічі виникає мотив мольберта: «Дядя Варфоломій ще тріумфує. А на мольберт прорвалось анемічне проміння ... Дема натхненно дивиться на небо, відкіля прорвалось сонце» [81, т. 1, с. 190].

У той же час у «сентиментах» Деми, напевне, недарма згадується євангеліст Лука. Адже саме він серед дванадцяти апостолів називає ім'я Варфоломія (Лук., 6: 14).

Як й інші апостоли, натхненний «Духом Божим» [12, с. 54], Варфоломій у своєму сновидінні «відчитує» відповідь Деми на головне питання тогочасної дійсності, чим же є сучасність героїв і яке майбутнє цієї новоствореної країни – «Республіки УСРР» [81, т. 1, с. 193]: «Дема стоїть біля вікна, здавивши голову, під очима лежать синці, і погляд його блукає. Дядя Варфоломій спитав: «Стефане, чи не забожеволів він? А Дема підійшов і написав: «Мане, факел, фарес ...» [81, т. 1, с. 191].

Коментатори новели у двотомному виданні творів М. Хвильового подають досить розлоге пояснення. За своїм змістом воно дуже близьке до того коментаря, що його запропонували укладачі п'ятитомного зібрання творів М. Хвильового, якого й до цих пір так і не вдалося не те що перевершити, доповнивши його новими матеріалами, яких є чимало, а хоч би просто відтворити повною мірою те, що було зроблено дослідниками у діаспорі.

Порівняємо їх, щоб пересвідчитись у близькості коментарів. У обох інформативних заувагах йдеться про певне «редагування» М. Хвильовим біблійного тексту: «... перефразований вислів з Біблії (кн. пророка Даниїла, гл. 5, 25): «Мене, мене, текел, упарсин (перес)» слова-символи, які з'явилися на стіні палацу царя Вальтасара, сина Навуходносора. Вони означали: *мене* – вирок царюванню Вальтасара, *текел* – гріхи його вже виважені Богом, *перес* – Вавилонське царство розділять між собою мідяни і перси» [81, т. 1, с. 636] – «Мане, факел, фарес – вислів запозичено з Біблії, але трохи перефразовано. У Біблії (Книга пророка Даниїла, гл. 5, 25) цей вислів звучить так ...» (М. Хвильовий. Твори в п'ятьох томах. – Т. 1. – Нью-Йорк – Балтимор – Торонто, 1984).

Варіант М. Хвильового (як ми вже зауважили у наведеній раніше цитаті) виглядає «трохи перекрученою цитатою з Біблії» [7, с. 179], але загальний смисл фрази

збережено навіть за такого (все ж таки, мабуть, а – швидше таки – кардинального) «редагування» – одно-значно – і тут, очевидно, не може бути сумніву, йдеться про загибель царства: «Якому царству пророкує загибель Дема? Логічно припустити, що він адресує ці слова сучасному життю ... Таке серйозне звинувачення кинуте владі ...» [7, с. 180].

У написі, який з такою виразністю побачив у сновидінні дядя Варфоломій, чи не найцікавішим, чи не найзагадковішим є слово «фарес». «Симфонія на Ветхий и Новый Завет» фіксує це слово у формі власного імені – Фарес.

Фарес – це один із синів Юди (Бут., 46:12). Якщо прийняти велику букву Ф як базову у слові «фарес» – тобто «Фарес», тоді це могло б виглядати як пророцтво після пророцтва, бо родова лінія Юди виглядає достатньо оптимістично – його потомки були «людьми *отличными*» (в енциклопедії ці слова написані курсивом – О. К.)» [12, с. 722].

Згадану лінію можна було б розробляти, спираючись на прізвисько, яке (не без глибокого внутрішнього задоволення) дав Ленін одному з ключових призвідців революції – «Иудушка».

Якщо пристати до такої версії, тоді з'являються хоч якісь підстави для дуже й дуже обережного (може, навіть вкрай обережного) припущення, що М. Хвильовий вірував у світле майбутнє країни навіть після таких великих і кривавих потрясінь, після зради того, в ім'я чого так завзято руйнувався старий світ.

Однак це навряд чи навіть версія. Швидше припущення – вільний політ фантазії, бо такого характеру роздуми, як правило, спираються на дуже хисткий ґрунт, бо кожне положення важко (а то й неможливо) «задокументувати» текстом.

Та питання все-таки залишаються – яка ж семантика кожного із слів, який їхній семантичний родовід, яку ж роль відіграє кожне з них у складній, сповненій містицизму фразі?

З більшою чи меншою впевненістю можна щось говорити лише про одне слово – «факел». Його зміст (без

жодних утруднень) гарно прочитується і в побутовому мовленні.

У Біблії ж воно ще виразніше пов'язане з вогнем нищення – «І пішов Самсон, та й зловив три сотні лисиць. І взяв він смолоскипи, і обернув хвоста до хвоста, і прив'язав одного смолоскипа всередині поміж два хвости. І запалив він огонь у тих смолоскипах, і пустив лисиць (курсив у тексті – О. К.) у филистимські жита. І попалив він стирти та жита, і оливкові сади» (Суд., 15:4-5) (у російському перекладі, який, очевидно, був знайоміший М. Хвильовому, фінал останнього речення звучить так: «... и зажег факелы, и пустил их на жатву Филистимскую, и выжег и копны и нежатый хлеб, и виноградные сады и масличные»).

Зміст образу факела виглядає максимально однозначним, адже (відверто – без варіантів, без жодної корекції) йдеться про знищення – про смерть «царства».

*І це, очевидно, треба сприймати як відповідь Деми на ключове питання – яким же виглядає майбутнє цієї країни, яка доля міститься у її неправедному розвитку.*

Однак Л. Плющ бачить це дещо інакше (значно, якщо не відверто оптимістичніше, що багато в чому – як на нашу думку, перекреслює логіку самого тексту): за його спостереженнями, підтвердженими цитатами із аналізованого твору, у тексті новели «Силуети» міститься романтизована відповідь на катастрофічне попередження, яке на полотні залишив пензель Деми: «На «мане, факел, фарес» зі сну дядька Варфоломія вже є відповідь: «чітка Віфлеємська зоря» й «загірня симфонія», яку творять «бояни невідомих комун» «з книги дум народніх», творять зорі. Творить Дема, митець цього демосу, тому що він «бачить народження нового життя» [54, с. 481].

Все вибудовано, логічно і, здавалось би, сумнівів не має бути. Та чи переконує це? Швидше всього ні, бо нема матеріального втілення на полотні цього бачення «нового життя» (вкрай виразним є положення основного інструмента художника – пензлів – вони постійно у стані нерухомості: «Посередині мольберт і розкидані

пензлі» [81, т. 1, с. 192]; «І от – мої пензлі лежать» [81, т. 1, с. 195]).

Тому, очевидно, останнє слово все ж залишається за сновидінням, бо (згадаймо знову слова К. Юнга про глибинну правду сновидінь) сновидіння є виразом несвідомого психічного процесу, і цей процес невіддільний впливу свідомості.

Напевне, саме тому воно «показує внутрішню правду і дійсність такою, як вона є». Завершує це вкрай важливе твердження знаменитий психоаналітик повтором ключових слів, але подає їх тепер уже курсивом – «*такою, як є*» [88, с. 315].

## ГОЛОС ALTER EGO АВТОРА («АРАБЕСКИ»)

Стосовно «маркування» героя у новелі «Арабески» вже виробилася стала формула: оповідач – alter ego автора («В уяві оповідача – *alter ego* (курсив В. Агеєвої – О. К.) автора постає піднесено-романтична Марія – уособлення самої революції, авторського ідеалу, героїчної жінки в солдатській гімнастерці ...» [2, с. 536]), яка вже (щоправда, без належного посилання) «тиражується» в іншому виданні (до речі, теж історії української літератури) – «В уяві оповідача – alter ego автора – постає піднесено-романтична Марія – уособлення самої революції, авторського ідеалу, героїчної жінки в солдатській гімнастерці ...» [61, с. 368].

Відмова у повісткуванні від опори на власне «я» - це частина великої гри, яка є базовим модусом тексту: «... це (пише Г. Костюк про новелу «Арабески» – О. К.) була велика гра, великий мистецький багатовиявний експеримент зі словом в усіх можливих його «строкатих аналогіях і асоціаціях» [40, с. 50].

Мотивацію до використання ігрового елемента в культурі переконливо пояснив Й. Хейзінга: мистецтву «потрібна езотеричність». В основі будь-якої езотеричності лежить договір: «... ми, посвячені, будемо вважати це ось таким, розуміти так, захоплюватися тим-то. Це передбачає ігрову спільність, яка окопується у своїй таємниці» [82, с. 228].

Очевидно, саме такий підхід потрібен був М. Хвильовому, оскільки у «Арабесках» йдеться про «певний

інтелектуальний код», який мав «допомогти розкрити творче кредо митця» [84].

Арабески мають давню історію. Передусім у живописі, де арабесками називають «Вид орнаменту з геометричних фігур, стилізованого листу, квітів і т. ін. ...» [52, с. 38]. «Перехідний» етап арабески – стосовно мистецтва слова – фіксує О. Шпенглер, який зауважував: «Арабески ніде не зустрінеш у такому закінченому вигляді, як у висловах з Корану на стінах мечеті» [87, с. 193]. І вже зовсім «літературно» звучить його наступний висновок: книга не потребує орнаменту, бо «Вона сама по собі є орнамент (розрядка О. Шпенглера – О. К.)» [87, с. 193].

Ю. Безхутрий у праці «Хвильовий: проблеми інтерпретації» виявив виразний зв'язок між «Арабесками» М. Гоголя та «Арабесками» М. Хвильового на різних рівнях: «Якщо ж вести мову про безпосередні літературні цитатії, то зрозуміло, що найближчим джерелом є «Арабески» М. Гоголя ... Емоція і слово-поняття становили суть гоголівського «орнаменту», і з цього погляду інтертекстуальна цитата в назві твору Хвильового незаперечна ... Певний зв'язок між «Арабесками» Гоголя і «Арабесками» Хвильового відчуваємо також і у плані тематичному: герої гоголівських повістей «Невський проспект» і «Портрет» – художники, митці. І у Хвильового головна постать – творча особистість, оповідач – письменник» [7, с. 39].

Зближує обох митців і майстерне поєднання, здавалось би, непоєднуваного. Подібно до «Арабесок» М. Гоголя, де «движение прихотливой линии соединяет сон, мираж, грезы и реальность» [93, с. 353], у «Арабесках» М. Хвильового теж спостерігається довільний лет поетичного слова, яке поєднує між собою різноманітні візії, спогади, сновидіння, життєві історії і навіть середньовічну легенду із певним моралізаторським присмаком.

Об'єднуючим елементом цього не прогнозованого руху думки та фантазії у М. Хвильового виступає мотив «безумної подорожі» [81, т. 1, с. 318] у просторі та часі.

Інспірує подорож проблема міста (з опису його і починається новела: «Г о р о д (розрядка М. Хвильового

– О. К.) Я безумно люблю город. Я люблю виходити ввечері із своєї кімнати, іти на шумні бульвари, випивати шум, нюхати запах бензолу й тоді йти на закинуті квартали, щоб побачити японські ліхтарики – так, здається, – в трикутниках цифр: будинок на розі №: горить ... люблю, коли далеко на дальніх міських левадах рипить трамвай: щось неможливе нагадує цей рип ...» [81, т. 1, с. 300], як потім і завершується: «Синій вечірній город. Азія. Б'є годинник. Іду» [81, т. 1, с. 319]).

Герой неймовірно любить місто: окрім наведеного у попередній цитаті зізнання, нагадаємо й інші, які звучать у тексті своєрідним рефреном: «... я безумно люблю город» [81, т. 1, с. 302]; «Я безумно люблю город!» [81, т. 1, с. 302]; «Я безумно люблю город» [81, т. 1, с. 303].

Такий загострений інтерес до образу міста не випадковий, якщо зважити на те, що – як авторитетно – і небезпідставно – стверджує улюблений М. Хвильовим мислитель – О. Шпенглер (про вплив О. Шпенглера на творчість українського митця див. зокрема: «A. Kratochvil. Mykola Chvylovuj. Eine Studie zu Leben und Werk. – Munchen, 1999 – у згаданій монографії цьому присвячені два підрозділи із розділу «Mykola Chvylovyjs Spengler-Rezeption: Impulse und Provokationen» «Chvylovuj's Publizistik» і «Chvylovuj's Roman «Val'dsneru») – «Світова історія – це історія міста (розрядка О. Шпенглера – О. К.)» [87, с. 119]).

У полі зору М. Хвильового три (різні за своєю фактурою та тональністю опису) іпостасі міста: місто-спогад (швидше за все, місто незабутніх і яскравих дитячих вражень), місто реальне, сьогоденне (поза окремими світлинами «вкрапленнями», прозаїчне і дуже непривабливе) і, зрештою, світле, піднесене, сповнене надій та оптимізму місто майбутнього: місто-мрія.

Проблема міста настільки складна, що автор, який намагається вловити запах епохи, використовує слово, оповите особливою аурою – «В «Арабесках» Хвильового зміст слова розкривається тільки завдяки асоціаціям та аналогіям, воно є сугестивним і обов'язково співмірним зі звуками, фарбами, запахом» [83, с. 89].

Сам М. Хвильовий робить акцент на запаху, щоправда, дуже специфічно потрактованому. У «просвітницькій» розмові з Марією, яка щиро повірила в історію з усиновленням чиновником героя, у якого «мати на другий день (після народження сина – О. К.) у м е р л а (розрядка М. Хвильового – О. К.)» [81, т. 1, с. 303]: «Слухай, Nicolas! А що ж далі? Як же з твоїм чиновником?» «Маріє! Ти наївнічаєш. Нічого подібного не було. Я тільки приніс тобі запах слова» [81, т. 1, с. 304].

Роздумуючи про «запах слова», Ю. Шевельов, враховуючи при цьому кілька параметрів, говорить про «запах життя і запах смерти» [85, с. 60], описати які спроможне лише адекватне їм слово: «Запах слова міг бути іронічним (і тут особливо виразно постає проблема, так би мовити, іронічного коду у творчості митця – О. К.). Але він міг бути і містичним, наважуся вжити слова – священним ... Хвильовий любив запах слова, вживаючи його улюблене окреслення, б е з у м н о (розрядка Ю. Шевельова – О. К.) ... Часом йому не вистачало українських слів, він хотів більших контрастів і п'янкіших букетів запахів (О. Кратохвіл – А Kratochvil – у цьому випадку говорить, що М. Хвильовий застосовував такий прийом тоді, коли виявляла себе «безбарвність» – «farblos» – слова тієї мови, яка була базовою у його творчості – 100, с. 141 – О. К.) – він удавався до французьких і російських слів (а також до німецьких і латинських слів «і навіть цілих зворотів» [100, с. 141] – О. К.) ... Хвильовий любив запах слів, бо слова були для нього не ширмою від життя і не відбиткою життя, як учить офіційна марксистська філософія. Вони були для нього частиною життя» [85, с. 58].

Особливо виразним, особливо запашним виступає слово героїзоване. За допомогою його оповідач, якому «пророкують велике майбуття» [81, т. 1, с. 305], який покликаний прорубати «вікно в Європу» [81, т. 1, с. 305], намагається яскраво змалювати «нашу – у віки – революцію» [81, т. 1, с. 305]. І тут на допомогу йому приходять образ Марії – «уособлення самої революції» [2, с. 536]: «... І я, романтик, закоханий у свою наре-

чену, знову бачу її сіроокою гарячою юнкою, з багряною полоскою на простріленій скроні. Вона затулила рану жмутом духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя» [81, т. 1, с. 309].

Але навіть такого рівня письма замало, тому й просить оповідач («молиться» [1, т. 1, с. 305], щоб «Боженька зробив мене генієм, щоб розказати, як ішла, як пройшла, як гриміла молода епоха» [81, т. 1, с. 305].

Ніжним, щемко ностальгійним стає слово тоді, коли згадується дитинство – час, позначений «надзвичайною вражливістю» [81, т. 1, с. 319]. Ностальгійні спогади (як зауважують дослідники цього феномену) інспіровані мрійливою тугою за минулим, у якій нема концептуальності бачення, властивої меланхолії, є лише прагнення актуалізувати ту сферу почуттів, що безпосередньо пов'язана з переживанням досвіду минулого. Погляньмо, як щемно звучить це слово, посилене мінорним ритмом повтору: «прозоро-фантастичні ліденці (коники), що я їх уже ніколи, ніколи не побачу на базарі» [81, т. 1, с. 301]; «... біля прозоро-фантастичних ліденців (коники), що я їх уже ніколи, ніколи не побачу на базарі» [81, т. 1, с. 303]. Завершується цей ностальгійний «похід» у минуле вибуховим знаком оклику в кінці речення: «... біля прозоро-фантастичних ліденців (коники), що я їх уже ніколи, ніколи не побачу на базарі!» [81, т. 1, с. 304].

Пафос слова різко знижується (а то й зникає зовсім), коли М. Хвильовий узагальнено описує сьогоденний урбанізований простір у варіанті «нудного провінціального міста» [81, т. 1, с. 312].

Нічого не змінюється й тоді (за винятком кількох моментів сентиментально-споглядального характеру – «Я люблю робітничі квартали й квартали єврейської голоти, коли дивишся відтіля на костьол, коли на костьолі в діадемі ночі горить казковим огнем циферблат» [81, т. 1, с. 302]), коли місто (тепер, швидше за все, столичне) проглядається через призму долі юнака, який живе «милістю якоїсь грузної баби» [81, т. 1, с. 309]. Не будемо витягувати з тексту усього бруду, але навіть достатньо нейтральний – описовий момент – виглядає

достатньо показово: «Студент жив у підвалі, в кімнаті з одним тусклим вікном, що виходило на глуху брудну вулицю» [81, т. 1, с. 309]).

Інша справа – місто майбутнього. Його образ формується у межах складного і цікавого топосу, який розгортається протягом фантастичної подорожі героя.

Просторова топографія подорожі, яка розгортається у часі і просторі, багатопланова, оскільки охоплює і макросвіт, і світ локальніший, звужений до точки зустрічі двох героїв.

Перший – надзвичайно крупний план – це образ Всесвіту, який репрезентує немовби натягнуте на підрамник полотно зоряного неба, у якому світиться також зоря оповідача: перед його очима стоїть «нерозгаданий зоряний Віфлієм» [81, т. 1, с. 317] із його хаосом «планетарного руху» [81, т. 1, с. 317], де серед зірок особливу увагу героя привертає «хімерний Сатурн» [81, т. 1, с. 317], який є своєрідною візуальною проекцією душі героя – «І мені, Сатурнові, не божеству, що біжить у телескопі, коли темна зоряна ніч нависла над обсерваторією, мені радісно сказати, що тут увесь я: із своєю мукою, із своїм «знаю», із своїми трьома кільцями: віра, надія, любов (розрядка у тексті новели зроблена самим М. Хвильовим – О. К.)» [81, т. 1, с. 318].

Другий – це локація у земному просторі. Він пролягає за вектором Сходу, за лінією Азії. Від «синього вечірнього городу», який розташувався у Азії [81, т. 1, с. 318] до Іспанії, яка свого часу зазнала могутнього східного впливу, бо «майже цілковито ввійшла до складу Арабського халіфату» [18, с. 205]. Тому тут закономірно й природно в дев'ятому – одинадцятому століттях «квітнула іспано-арабська культура» [18, с. 207].

Між ними на одній вісі розташовується Лівобережна Україна з її «махновщиною».

До лінії Сходу у тексті новели природно прилягає безліч окремих деталей найрізноманітнішого характеру: від «японських ліхтариків» [81, т. 1, с. 303], «азіатського степу» [81, т. 1, с. 302], «вітрів зі Сходу» [81, т. 1, с. 302], «Шехерезади» [81, т. 1, с. 318], муедзина,

який скликає правовірних до «загірної Мекки» [81, т. 1, с. 318] – до речі, про неї, як про втілення святості, думає й анарх: «І здавалось анархові, що він стоїть серед забутої Аравії. А там, де город, – зовсім надзвичайна крапка: там Ель-Харам, Кааба і таємний чорний камінь» [81, т. 1, с. 454] – до Мігуеля Сааведри Сервантеса, який свого часу попав у «полон до алжирських піратів» [81, т. 1, с. 301] та «Мартінеса Сієрри – маленької флейти, веснянки дум про далеку Іспанію» [81, т. 1, с. 301].

Ще вужчий, ще локальніший план – це місце безпосереднього розгортання подій. Воно сповнене нічної містики, весняного неспокою, руху рвучкої води й неспокійно пульсуючої думки, яка у своєму русі робить фантастичні піруети.

Із сторінки на сторінку переходить рефрен: «Ніч. Весна. Міст» [81, т. 1, с. 301, с. 302, с. 304, с. 307, с. 308, с. 310]. Його постійно доповнюють виразні слухові образи: «Гримить повінь» [81, т. 1, с. 301, с. 302, с. 304, с. 307]. Завершує цю звукову симфонію той же образ ускладнений уточненням пори року: «Гримить весняна повінь» [81, т. 1, с. 308].

Цей образ допомагає розгорнути перспективу невідомого загоризонтного простору – «І тікають мутні води в невідомому даль», який раз по раз з'являється у тексті цієї складної новели [81, т. 1, с. 302, с. 304, с. 307, с. 308].

Часова розгортка теж (якщо не неймовірно) масштабна: це час, який тече з минулого (від долюдського існування планети – «від давно забутих тіней іхтіозаврів» [81, т. 1, с. 302]; від «троглодитного віку» [81, т. 1, с. 302]) через сьогодні у прийдешній час, де у просторі «рожевого вікна в майбуття» [81, т. 1, с. 302] з'явиться «сине вечірнє місто з легенд Шехерезади» [81, т. 1, с. 318] – місто – мрія, яке з таким захватом раз по раз описує герой, якому так «натхненно співає славу» [81, т. 1, с. 319]: «... Тихий вечір. Синій вечірній город. Азія. І я цього тут не бачу: ні проститутток, ні чорної біржі, ні старців, ні бруду. Я бачу: ідуть квакери – не ті, XVII віку, а ці, сповідники світла, горожани щасливої країни» [81, т. 1, с. 318]; «Тоді пройшла слава про синій

вечірній город. Азія. Тоді пішли горожани не в академічні колізеї, де йшла нудота декадансу, де тисячі анемічних надломлених людей дивилися на бутафорію минулої епохи, а пішли до цирку, на футбольне поле, в спортивні клуби. І були ще клуби ділового будня і клуби наук» [81, т. 1, с. 319].

І, немовби не бажаючи розстатися із світлим, піднесеним, так вимріяним образом, оповідач у фіналі твору раз по раз повторює одну й ту ж фразу (з мінімальними змінами, точніше – мікрозмінами, які у підсумку виводять читача на сприйняття масштабнішого образу: городок – город). Одне із згаданих речень є реченням фінальним: «Іду. Синій вечірній городок. Азія. Б'є годинник. Іду» [81, т. 1, с. 319]; «... Іду. Синій вечірній город. Азія. Б'є годинник. Іду» [81, т. 1, с. 319].

Тим самим герой немовби програмує себе і читача на незворотність реалізації заповітної мрії. Та оптимістичний фінал твору виглядає відверто силуваним, бо нагадує не можливу, так пристрасно очікувану реальність, а суб'єктивно фантастичну візію, яка не має ані жодного дотику до реального життя.

Якщо революція на віки, якщо вона знаменує кардинальну перебудову світу, то для чого ж тоді «додаткова» суспільно значуща подія – «епоха великого Ренесансу», а саме вона (на думку автора) й має забезпечити появу дивовижного, фантастичного у своїй основі майже казкового міста, формування якоїсь особливої – весняної атмосфери, сповненої біблійної символіки, яка мала б подарувати надію: «Для епохи великого Ренесансу характерним буде тихий азіатський город ...» [81, т. 1, с. 318]; «Для епохи великого Ренесансу буде характерним строката весна й плебеїв Великдень» [81, т. 1, с. 319].

Майбутній Ренесанс, на який сподівається, який так запевнято пророкує оповідач, не має абсолютно ніякого підґрунтя в сучасності. Швидше – навпаки: після червількової революції, після вибуху фанатичного ентузіазму йде повний занепад, якась моральна й матеріальна деградація оточуючого світу.

Чи не найвиразніше це проглядає у місці пролетарської мрії (якщо не райського місця, про яке мріє

кожен) – на курорті (причому у час, який знаменує завершення семирічного циклу з часу початку жовтневого перевороту: «Літо тисяча девятсот двадцять четвертого року – розрядка М. Хвильового – О. К.») [81, т. 1, с. 314]: «... І жили в тій оселі, що її звали по циркулярах курортом, люди, собаки, коти та інш. тварини. Чим годували котів чи то собак, я напевне не знаю. Але людей годували дохлою, гнилою рибою, трохи не кращими яйцями й такими ж сосисками ... За тих днів, коли до столу подавали (висловлюючись канцелярською мовою) вищезазначене, *за тих днів зчинявся бунт* (курсив наш – О. К.)» [81, т. 1, с. 312].

Якщо нема основи для оптимізму в реальності, у реальній повсякденній дійсності, тоді лишається опора на романтично наснажене, фантастично окрилене вірою в ідеали «с л о в о – розрядка М. Хвильового – О. К.» [81, т. 1, с. 318].

Однак навіть зі словом не все так просто, оскільки воно – за таких безнадійних у своїй основі суспільних умов – не просто втрачає свої творчі можливості, на своє, здавалось би, одвічне право на вербальне освоєння світу, а й неухильно редукується до зловісного мовчання.

Поглянемо на «розшифровку» надзвичайно складного для інтерпретування драматичного сновидіння, у якому з'являється незнищений пацюк.

Такий погляд-проникнення у сферу підсвідомого не тільки багато що прояснить, а й (напевне) невідворотно поставить остаточну крапку у сподіваннях на творчу силу романтично наснаженого слова.

Уважно проглядаючи розповідь про відверто принизливе життя комунарів на курорті, Ю. Безхутрий зауважує чи не найтривожніше у життя суспільства – появу «слова-фальші», яке знищує «слово-правду». А це (невідворотно) веде за собою смерть і самого слова – «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» ... Гіркий сарказм, що звучить у цих рядках, дуже показовий.

Це майже постмодерністське визнання безсилля слова, утопічності надій на його дієвість ... зневіру в силі слова можна відчутти і в епізоді сну. Зло, яке уособлює 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* (курсив наш – О. К.)» [7, с. 82].

## ВИСНОВКИ

У «Висновках» використаємо прийом самоцитування і повернемося знову до «Вступу», щоб згадати фінальну фразу і (тепер уже – після розгляду творів М. Хвильового через призму яскраво вираженої у майстра, дуже нетрадиційно сформованої – як для класичної української літератури – голосової сфери) продовжити і, зрештою, завершити її.

Тож у підсумковому вигляді вона (як нам видається) має звучати так: «Все це врешті-решт і сформувало з системи голосів певний голосовий потік, до якого уважно прислухається М. Хвильовий, щоб змоделювати характер розвитку подій. У результаті ж виявилось, що цей потік містить у собі цілісний суспільний «сюжет», в основі якого лежить рух від світлих надій, що їх мала б нести революція, до втрати життям на цьому відрізку часу (нерідко неймовірно кривавого) історичного сенсу».

Увертюра трагедії формується вже у площині голосу ліричного героя, який від пафосу оспівування нової пореволюційної дійсності, від сподівань на прийдешню казку дуже швидко приходять до усвідомлення глибокого трагізму часу, осердям якого стала не надія, не життя у омріяній реальності, а жах існування.

Окремі лінії, часом ледь помітні чи менш помітні у поезії (як-от, приміром, мотив «загірної комуни», глибинної природи людини цього перехідного часу, її психологічних та емоційних станів) чи яскраво вираженіші, приміром, мотиви тоски, суму, страху, безнадії, дороги, загрози перетворення людини у «машинізованого хижак» [81, т. 1, с. 470], торжества міщанина і ін. у прозі митця розгортаються у чітко окреслені тематичні напрями, наповнені цікавим і глибоким матеріалом для роздумів про зміст епохи, про характер існування людства, про думки та емоції щоденного існування, яке реалізувало себе в контексті надзвичайно складної, часом непередбачуваної епохи, що була дуже непростою в плані осмислення її сучасниками.

Один із цих мотивів базується на розгляді того антропологічного спадку першої світової війни, яка вразила світ своєю жорстокістю, своїм нелюдям ставленням до homo sapiens. Найчіткіше профіль такого героя проступає у написаній у виразно експресіоністичній манері новелі «Бараки, що за містом», де санітар Мазій, сформований в атмосфері антигуманності та жорстокості, характерної для першої світової війни та тих бурхливих, тривожних подій, які прийшли їй на зміну, ні на хвилику не вагаючись, закопує в землю живу людину, а потім сам без опору, без найменшого бажання втекти – порятувати своє життя дозволяє закопати себе самого (теж живцем) у могилу. Тим самим він виголошує анафему смерті як явищу семантично неймовірно наповненому. А це (в свою чергу) звістувало про формування такого буття, яке знаходиться у стані падіння, оскільки воно позбавлене відчуття священного смислу смерті.

Для розуміння творчості М. Хвильового погляд на такий типаж людини (чи антилюдини) є принципово важливим, бо, очевидно, саме на даній базі сформувалася основна ударна сила революції – розлючена, насичена ненавистю, спрагла крові маса, що запалилася дуже привабливими для неї лозунгами провідників революції і розпочала оскаженіло і сліпо нищити старий лад, несучи на своїх прапорах дуже просте і прозоре за своїм пафосом гасло – «Ідемо буржуїв бити» [81, т. 1, с. 278].

Відтоді смерть виступає не подією, а безвідмовним інструментом, покликаним вирішити головну проблему революції – проблему влади. Класичним прикладом ефективного використання цього інструмента виступає новела «Я (Романтика)», де смерть не трагічне у своїй основі явище, а – швидше – статистика. У цій круговерті смерті гине все, розриваються навіть найміцніші родинні зв'язки, свідченням чого є вбивство сином-чекістом власної матері.

Відповіддю на тотальне насильство, в основі якого лежить смерть, постає крик людей і суспільства в цілому. Змістовою квінтесенцією цього крику виступає тривожний крик дурня («Санаторійна зона»), оскільки саме

він привідкриває завісу над «жовтневою тайною», в основі якої лежить рух суспільства до повної деградації, до суспільної безнадії, до завершення осмисленої історії як такої.

Суспільство, яке народилося після програмної (фронтальної за своїм характером) зачистки суспільства від небажаних елементів, виступає у формі нової соціалістичної держави – «Республіка УСРР» [81, т. 1, с. 193] (або як варіант – «Уесесер» – «в стилі Уесесер» [81, т. 1, с. 358]).

М. Хвильовий аж ніяк не довіряє реаліям зовнішнього світу, бо те, що назовні – візуальний образ щодення – не викликає довіри, бо все тотально декоровано майстрами пропаганди під світ ура-революційний.

Виняток – природа, яку митець тонко відчуває, милуючись роботою цього «незрівнянного художника» [81, т. 1, с. 312] – тим, як дивовижно цікаво і несподівано виглядає осінь, ріка, місяць, зорі ... Особлива увага майстра прикута до неба («... Над заводом знову думало небо – темно, недосяжно» [81, т. 1, с. 170]), хмар («Налетіла на вікно сіра хмара, і стало волохато» [81, т. 1, с. 143]) і, звичайно ж, сонця: «...Підводилося сонце – червоне, заспане, невмите ...» [81, т. 1, с. 134]; «На заході сонце в зелених усмішках ...» [81, т. 1, 137]; «Знаєте, сонце вмiє жити: ранком воно веселе, вдень – працює, увечері – задумливе, коли за обрій відходить, а біля нього купчаться хмари, обгортають сонце; воно задумливе, як мудрець» [81, т. 1, с. 149]; «Сонце вже лежить на горизонті грандіозною червоною трояндою і збирається на ночівлю» [81, т. 1, с. 237]; «... надзвичайний політ божевільного сонця» [81, т. 1, с. 344]; «... сонце злилося з зеленим океаном в одну тремтячу симфонію» [81, т. 1, с. 344]; «Підводилось сонце – прекрасне, як і в перші дні народження світу. Палахкотів жовтожар» [81, т. 1, с. 420]; «Збоку вже розправляло свої малинові крила золоте, як і завжди, невідоме сонце» [81, т. 1, с. 489] ...

Тож зовнішні суспільні реалії (на думку митця) – фальш (очевидно, саме звідси бере початок у його творах іронія). Тому, щоб зрозуміти сутність подій, що

відбувається, М. Хвильовий головну увагу звертає на голоси світу, які більш (ніж візуальний план) наближені до правди, до дуже складної, а часом навіть дуже і дуже неоднозначної дійсності.

І в цьому зверненні полягає надзвичайно важливий смисл, який так цікавить дослідників, бо, що таке «хотіти сказати». За Ж. Деррідою, – це з'ясувати «... якими є ... історичні зв'язки з тим, що ми сподіваємося ідентифікувати під іменем «голосу», й якою є значущість присутності, присутності об'єкта, присутності сенсу для свідомості, присутності для самого себе у так званому живому слові й у самосвідомості» (Ж. Дерріда. *Позиції*. – К., 1994. – С. 12).

Додамо до цього й роздуми Моріса Бланшо, думка якого обертається навколо понять – бачити, писати, говорити. Для нас особливо цікавими є судження про говоріння – про виговорювання думки, про виговорювання власного бачення світу, про утвердження власної позиції, чому заважає наш оптичний досвід: «Говорячи, звільняєш думку від тієї оптичної потреби, яка у західній традиції протягом тисячоліть підкорює наш підхід до речей і змушує мислити під гарантією світла чи під загрозою його відсутності» (М. Бланшо. *Говорить – совсем не то, что видит*) // *Новое литературное обозрение*. – 2011. – № 2 (108). – С. 275).

Далі (у ході діалогу) М. Бланшо ще раз уточнює цю принципово важливу думку: «Ви хочете, щоб ми говорили не так, як бачимо?» «Я б хотів, принаймні, щоб у мові ми не наділяли себе крадькома підправленим, лицемірно розширеним, оманливим поглядом» (Цит. праця: с. 276).

Особливу цінність для майстра становить голос «хору» – народної маси, яка виробляє оціночний модус того, що відбувається. Прислухається майстер і до розмаїтого спектру пісень, які звучать у його творах і теж виступають важливими носіями інформації про світ.

Не менш важливими для М. Хвильового є голоси тих героїв, які знаходяться у стані афекту, бо в цей момент чи не найменше коригується семантика вислову, чи не найменше спотворюється думка. Ще важливішими, ще

актуальнішими є ніким і нічим не цензуровані голоси анонімів, які до того ж знаходяться поза зоною візуального контролю.

Інші голоси, які представляють настрої різних груп суспільства, репрезентують практично увесь спектр думок та емоцій. На одному полюсі знаходяться голоси вічних революціонерів – героїв, закоханих у світову революцію. На іншому – вічно вчорашні, стурбовані передусім преїскурантом цін на основні продукти харчування та алкоголь.

Серединне місце посідають «біологізовані» герої, буття яких спирається на сому. Мрії такого типу героїв обертаються навколо однієї найпростішої ідеї, яку можна передати формулою – краще жити.

Близькими до цих персонажів виступають міщани, які теж прагнуть якнайкраще влаштуватися у житті за будь-якої влади. Однак стратегія виживання тут інша: основна опора «біологізованої» людини – її тіло, міщанин же прагне до своєї мети іншим шляхом – він майстерно використовує ті безмежні можливості, які надає мімікрія, в основі якої лежить дуже пластичний позбавлений ідеологічної основи (та й будь-якої моралі) протейзм.

На відміну від міщанина, голос якого звучить потужно і переконливо, слабкіше чуються голоси «зайвих людей» – тих, кого свого часу зачарували ідеї революції, для яких властивим є особливий – «ідеаційний порив» – порив до «уявного, ідеального, високого» [15, с. 76], хоча саме їм майстер з особливою охотою надає слово. І це слово, як правило, звучить трагічно, бо дійсність виявилася зовсім іншою ніж уявлялося у видіннях, насажених революційною ідеєю: щоденне життя у, здавалось би, принципово новій країні багато в чому «матрично» повторює глухий, безнадійний дореволюційний триб життя з оміщаненим характером мислення, з міщанськими мотивами («... в кінематографі грала музика – міщанський мотив: присмерк, будні, зажури, як до революції – розрядка наша – О. К.» [81, т. 1, с. 172]) та реаліями якогось безнадійно пропащого життя (подамо лише один, але дуже промовистий штрих

– «Остап пішов у трактир (знову – як виразно і показово звучить це знову, подане нами курсивом – О. К.) – був трактир) ...» [81, т. 1 с. 172]).

У такому щоденні герої, які фанатично прагнуть ідеалу, виявилися зовсім непотрібними (тим більше у ролі ідеологів – носіїв революційної ідеї, для якої так характерний аскетизм). Звідси потужний суїцидальний мотив, що так виразно звучить у багатьох творах М. Хвильового.

Переможний голос міщанина, який знову запанував на просторах країни, яка афішувала себе як надію людства, остаточно знищує сподівання на суспільний прогрес. Революція захлинулась (як вже згадувалося у процесі аналізу роману «Вальдшнепи») – попала в «раковину з калом». Далі – тільки безнадія.

На цю жахаючу безнадію, на безперспективність обраного новою владою шляху суспільного розвитку, зрештою – на історичний тупик відгукуються голоси тонких мистецьких натур, наділених пророчими інтенціями («Лілюлі», «Силуети»). Саме вони за нових суспільних обставин і в новій візуальній проекції реанімують (з певними семантичними «поправками») біблійну картину бенкету Валтасара, яка у біблійні часи звітувала про смерть і руйнацію неправедної влади і злочинної країни в цілому, і тепер – після кількох тисячоліть – знову пророчить смерть новоутвореній соціалістичній країні.

Так зникає ілюзія про реалізацію одвічної мрії людства про нове справедливе суспільство, де базовим є не тоталітаризм, а щастя людини.

Окремо від інших героїв у прозі М. Хвильового звучить голос автора, де найскладнішим для розшифрування є іронічний дискурс, бо завжди містить у собі елемент непевності.

Найвиразніше складний, непередбачуваний у своєму русі голос автора, у якому так відверто чується «програма» «радість бунту проти логіки» [81, т. 1, с. 318], звучить у новелі «Арабески», де оповідач виступає своєрідним alter ego автора.

Головною проблемою у цій надзвичайно складній і структурою і непередбачувано фантастичним рухом

думки новелі є проблема міста, бо (за О. Шпенглером) саме з цим осередком існування людської спільноти пов'язаний розвиток світової історії.

У новелі «Арабески» цей вкрай важливий об'єкт виступає у трьох іпостасях: місто дитинства (про нього нагадує яскравий ностальгійний образ «ліденців» – «коників»); місто сучасне, місто нової країни, де не проглядаються риси міста – надії. Швидше – за винятком окремих світлих моментів, пов'язаних із просторово-звуковим відчуттям міста, яке забарвлюють цікаві світлові ефекти, – безнадії, як-от: приміром, «нудне провінціальне місто», і, зрештою, місто майбутнього, ідеальне місто, яке автор розташовує на Сході, очевидно, сподіваючись на могутній Ренесанс, який розгорнеться якраз у цій частині світу.

Однак, не маючи опори у житті, де остаточно запанувала філософія і практика міщанина (тепер уже радянського «розливу»), ця проекція насправді виглядає силуваною фантазією – чимось бажаним, ілюзорним, але аж ніяк не реальністю.

Все це, зрештою, вписується у те коло безнадії, зневіри, яке так гостро, так зримо окреслюється в інших знакових творах М. Хвильового, і в підсумку недосяжності – навіть смерті головного орієнтиру автора – образу «загірньої комуни», про яку так мріялося, так бажалося.

Тож кардинального переформатування світу завдяки революції, на яку покладалися такі сподівання, так і не відбулося, про це й говорять світові голоси численних героїв, «заслуханих» автором у своїх текстах, цей же мотив чується і в голосі самого автора, який, зробивши ставку на слово, до останнього прагне допомогти суспільству віднайти шлях до омріяної країни, і – не знайшовши його – полишає слово і в реальному житті звертається до зброї, яка й ставить останню крапку у цій непосильній, безперспективній у своїй основі боротьбі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Автор і герой у структурі Новели Миколи Хвильового. *Слово і час*. 1993. № 12.
2. Агеєва В. Микола Хвильовий. Історія української літератури ХХ століття. Книга перша (1910 – 1930-ті роки). – К., 1993.
3. Адмони В. Поэтика и действительность. Ленинград, 1975.
4. Базилевич В. Етос власності: економіка, розум, людина. URL: <http://wstudents.com.ua/glavy/19091-rozdil-4-etos-vlasnost-ekonomika-rozum-lyudina.html>.
5. Балаклицький М. «Нова релігійність» Івана Багряного. К., 2005.
6. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва, 1979.
7. Безхутрий Ю. Хвильовий: проблеми інтерпретації. Харків, 2003.
8. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. – Минск, 1999.
9. Бердяев Н. Кризис искусства. Москва, 1918. [URL:[http://krotov.info/library/02\\_b/berdyaev/1918\\_14.html](http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1918_14.html)].
10. Бердяев М. О назначении человека. Москва, 1993.
11. Бердяев М. Философия свободы. Смысл творчества. Москва, 1989.
12. Библиейская энциклопедия. Москва, 1991.
13. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. К., 2006.
14. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епохи. К., 2007.
15. Бондаренко Ю. Феноменальна та рутинна історія у прозі Миколи Хвильового: зони конфліктів і небезпек. *Слово і час*. 2009. № 2.
16. Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники. Москва, 1991.
17. Волошинов В. Философия и социология гуманитарных наук. Санкт-Петербург, 1995.

18. Всемирная история: в 10 т. Москва, 1957. Т. 3.
19. Гегель. Философия религии: в 2 т. Москва, 1976. Т. 1.
20. Гессе Г. Сиддхартха. Санкт-Петербург, 2003.
21. Гефтер М. Хельмут Плеснер: проблемы экзистенции. URL: [gefter.ru/archive/9731](http://gefter.ru/archive/9731).
22. Гоголь Н. Полное собрание сочинений: в XIV т. Ленинград, 1951. Т. VI.
23. Гомілко О. Дискурс сексуальності в Росії і тоталітарне тіло. Метаморфози свободи: спадщина Бердяєва в сучасному дискурсі (до 125-річчя з дня народження М. О. Бердяєва). К., 2003.
24. Грабович Г. Тексти і маски. К., 2005.
25. Демедюк Н. Лейтмотив повісті «Санаторійна зона» Миколи Хвильового. *Наукові записки (Національного університету) «Острозька академія»*. Сер. Філологічна. 2008. Вип. 10.
26. Деррида Жак. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. Санкт-Петербург, 1999.
27. Етимологічний словник української мови: у 7 т. К., 1989. Т. 3.
28. Єрмоленко В. Далекі близькі. Львів, 2015.
29. Жулинський М. Талант, що прагнув до зір. Микола Хвильовий. Твори: у 2 т. К., 1990. Т. 1.
30. Зенгва В. «Вальдшнепи» М. Хвильового та романи Ф. Достоевського: інтертекстуальний аспект. URL: <http://www-philologi.Univer.Kharkov.ua/nauka/e.../zengva.pdf>.
31. Зеров М. Твори: у 2 т. К., 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці.
32. Иллюстрированный энциклопедический словарь (малый). Москва, 2000.
33. Історія української літератури: у 8 т. К., 1970. Т. 6.
34. Камю А. Бунтующий человек. Москва, 1990.
35. Камю А. Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки. Москва, 1990.
36. Карлейль Т. Французская революция. История. Москва, 1991.
37. Кирпотин В. Мир Достоевского. Москва, 1983.

38. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець ХІХ – поч. ХХІ ст.: підручник: у 10 т. К., 2017. Т. 5. У сподіваннях і трагічних зламах.

39. Кодак М. Микола Хвильовий як митець-психолог. Луцьк, 2008.

40. Костюк Г. Микола Хвильовий. Життя, доба, творчість. Микола Хвильовий. Твори: в 5 т. Нью-Йорк – Балтімор – Торонто, 1984. Т. 1.

41. Куценко М. «Те, що не припиняє не писатися»: лаканівська призматика еротики в текстах Миколи Хвильового. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Філологічні науки. Літературознавство. 2015. № 9.

42. Лейбин В. Словарь-справочник по психоанализу. Санкт-Петербург – Москва – Харьков – Минск, 2001.

43. Лихачев Д. Звездный дождь. Проза Б. Пастернака разных лет. *Б. Пастернак. Воздушные пути. Проза разных лет*. Москва, 1983.

44. Літературознавчий словник-довідник. К., 1997.

45. Люкс Л. Чому більшовики прийшли до влади? До століття жовтневого перевороту. *Критика*. 2017. Число 5–6.

46. Львова І. Життя серед розбитих сердець. *Експрес*. 2016. № 58 (11.08.2016).

47. Магомедова Д. Понятие «голоса» в эстетике М. М. Бахтина. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-golosa-v-estetike—m-b-bahtina>.

48. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості. К., 1990.

49. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. Москва, 1992.

50. Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Москва, 1987–1988. Т. 1–2.

51. Нестелеев М. На межі. Суїцидальний дискурс українського модернізму. К., 2013.

52. Новий тлумачний словник української мови. К., 2008. Т. 1.

53. Огнева Т. Відбиток часу у дзеркалі буття. К., 2008.
54. Плющ Л. Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового. К., 2006.
55. Попович М. Нарис історії культури України. К., 1999.
56. Постмодернізм. Енциклопедія. Минск, 2001.
57. Пролеєв С. Культурно-історическіє различія разума. *Метаморфози свободи: спадщина Бердяєва в сучасному дискурсі (до 125-річчя з дня народження М. О. Бердяєва)*. К., 2003.
58. Пустарнаков В. М. А. Бакунін. Філософія. Соціологія. Політика. *Бакунін М. А. Філософія. Соціологія. Політика*. Москва, 1989.
59. Рымарь Н. Кубистический принцип в литературе XX века. URL: [skola.ogreland.lv/literature/teorija\\_private/tl\\_5.htm](http://skola.ogreland.lv/literature/teorija_private/tl_5.htm).
60. Розанов В. Святость и смерть. Сочинения: в 2 т. Москва, 1990. Т. 1.
61. Романенко О. Микола Хвильовий. Історія української літератури ХХ – поч. ХХІ ст.: у 3 т. К., 2013. Т. 1.
62. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки. К., 1998.
63. Свасьян К. Освальд Шпенглер и его реквием по Западу. *О. Шпенглер. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность*. – Москва, 1993.
64. Сироткин В. Томас Карлейль и его труд «Французская революция. История». *Т. Карлейль. Французская революция. История*. Москва, 1991.
65. Современная западная социология: словарь. Москва, 1990.
66. Соловьев В. Сочинения: в 2 т. Москва, 1988. Т. 2.
67. Субтельний О. Україна. Історія. К., 1991.
68. Сузнель Аннік де. Символіка людського тіла. К., 2003.

69. Талєб Н. Чорний лебідь. Про (не)ймовірне у реальному житті. К., 2017.
70. Троцький Л. Сталин: в 2 т. Москва, 1990. Т. 2.
71. Турчин В. Два кубизма: диалог Париж – Москва и Петербург. URL:<http://www.picasso-pablo.ru/library/picasso/i-okrestnosti.4.html>.
72. Українська радянська енциклопедія. К., 1959. Т. 1.
73. Урбан А. Метафори ожившей материк. *Б.Лившиц. Полтораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания.* Ленинград, 1989.
74. Феномен смерти в экзистенциальной онтологии (М. Хайдеггер). URL: <http://psylib.ukrweb.net/books/demid01txt0htm>.
75. Флоренский П. Столп и утверждение истины. Москва, 1990. Т. 1 (1).
76. Хайдеггер М. Бытие и время. Москва, 1997.
77. Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. Москва, 1993.
78. Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії. Проблема людини та її меж: навчальний посібник. К., 2006.
79. Хаперська М. Експресіоністичні мотиви в новелі Миколи Хвильового «Бараки, що за містом». URL: <http://ekhnuir.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/2593/2khapsers/pdf>.
80. Хвиля А. Від ухилу – у прірву (про «Вальдшнепи» Хвильового). М. Хвильовий. Твори: в 5 т. Нью-Йорк – Балтимор – Торонто, 1986. Т. 5.
81. Хвильовий Микола. Твори: у 2 т. К., 1990.
82. Хейзинга Й. Homo ludens. Москва, 1992.
83. Хоменко Г. Микола Хвильовий: у пошуках інтелектуального безсмертя. *Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія.* Харків, 1994. Т. 3.
84. Хом'як Т. Новела М. Хвильового «Арабески» в контексті концепції універсальної моделі світу. URL: [www.ukrlit.net./article/1/1595/html](http://www.ukrlit.net./article/1/1595/html).

85. Шерех Ю. Хвильовий без політики. Ю. Шерех. *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Три томи. Харків, 1998. Т. 1.

86. Шпенглер О. Закат Європи. Очерки морфології мирової історії. Москва, 1993. Т. 1. Гештальт и действительность

87. Шпенглер О. Закат Європи (Очерки морфології мирової історії). Минск, 1999. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы.

88. Юнг К. Избранное. Минск, 1998.

89. Юринець В. М. Хвильовий як прозаїк. М. Хвильовий. Твори: в 5 т. Нью-Йорк – Балтимор – Торонто, 1986. Т. 5.

90. Якобсон Р. Работы по поэтике. Москва, 1987.

91. Якубик А. Истерия. Методология. Теория. Психопатология. Москва, 1982.

92. Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло». 20 глав о неопределенности. Москва, 2010.

93. Ямпольский М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном в идеальной культуре. Москва, 2007.

94. Яструбецька Г. «Імпресіоністичний експресіонізм» М. Хвильового. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів, 2014. Вип. 60. Ч. 1.

95. Einführung – Helmut Plessner Gesellschaft. URL: [helmuth-plessner.de/philosophische\\_einfuehrung/](http://helmuth-plessner.de/philosophische_einfuehrung/).

96. Fischer J. Exzentrische Positionalität. Plessners Grundkategorie der Philosophischen Anthropologie PDF / Helmut Plessner – Uni Regensburg. [www.uni-regensburg.de/philosophie/philosophie/medien](http://www.uni-regensburg.de/philosophie/philosophie/medien).

97. Hermsdorf K. Kafka. Weltbild und Roman. Berlin, 1978.

98. Kepinski Z. Mickiewicz hermetyczny. Warszawa, 1980.

99. Kolar J. Bachtinuv klic k Rabelaisovi. Michail Michajlovic Bachtin. Francois Rabelais a lidova kultura stredoveku a Renesance. Praha, 1975.

100. Kratochvil A. Mykola Chvyľ'ovyj. Eine studie zu Leben und Werk. Munchen, 1999.

101. Malinowski B. *Dziela*. Warszawa, 1980. T. 1: Wierzenia pierwotne I formy ustroju społecznego. O zasadzie ekonomii myślenia.

102. Nowacki A. «Mysli pod prad». Tworczosc Mykoly Chwyłowego w kontekście ukraińskiej dyskusji literackiej lat 1925–1928. Lublin, 2013.

103. Owczarek B. *Literaturoznawstwo. Dialog. Ideologia. Dialog w literaturze*. Warszawa, 1978.

104. Ratmoko D. Zum Begriff der Angst. Teil 2. Heidegger und Freid. URL: [www.kritishe – ausgabe de/artikel/zum-begriff-der-angst-o](http://www.kritishe-ausgabe.de/artikel/zum-begriff-der-angst-o).

105. Zechner I. Der Tod ist ein Meister aus Deutschland. – Heideggers Todesfuge. URL: [/ingozechner.net/index.php/vonmir/vortraege-von-mir/philisophie/102-der-tod-istein-meister-ausdeutschland-heideggers-todesfuge](http://ingozechner.net/index.php/vonmir/vortraege-von-mir/philisophie/102-der-tod-istein-meister-ausdeutschland-heideggers-todesfuge).

## ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Агеева В. 118, 135  
Адмоні В. 42, 135  
Аполлінер Г. 42, 44  
Архипенко О. 42  
Базилевич В. 135  
Бакунін М. 62, 138  
Балаклицький М. 135  
Бахтін М. 6, 135, 137, 141  
Безхутрий Ю. 29, 55, 58, 67, 79, 96, 119, 126, 135  
Бергсон А. 90, 135  
Бердяєв М. 21, 22, 44, 51, 135, 136, 138  
Белій А. 17  
Біла А. 43, 135  
Бланшо М. 131  
Блум Г. 22, 29, 135  
Бодлер Ш. 51  
Бондаренко Ю. 135  
Бондар В. 98  
Буревій К. (Едвард Стріха) 43  
Бурлюк В. 42  
Бурлюк Д. 42  
Ведекінд Ф. 40  
Верлен П. 51  
Винниченко В. 32  
Війон Ф. 104  
Волобуєв М. 98  
Волошин М. 30, 135  
Волошинов В. 136  
Гайдеггер М. (Хайдеггер М.) 14, 21, 22, 139  
Гармаш Л. 139  
Гастев О. 16  
Гегель 69, 136  
Гессе Г. 36, 136  
Гефтер М. 136  
Гжицький В. 105  
Гоголь М. 13, 71, 104, 119, 136  
Гомілко О. 97, 136

- Горький М. 22, 23, 25  
Грабович Г. 136  
Гуссерль 136  
Демедюк Н. 136  
Дерріда Жак 131, 136  
Донцов Д. 32  
Достоевський Ф. 6, 97, 102, 136, 137  
Дюрер А. 40  
Екстер О. 42, 43  
Єрмілов В. 43  
Єрмоленко В. 136  
Єсенін С. 16  
Жакоб М. 42  
Жулинський М. 9, 136  
Затонський В. 33  
Зенгва В. 136  
Зеров М. 33, 136  
Іванов О. 58  
Каліостро 60  
Камю А. 97, 137  
Карлейль Т. 60, 61, 137, 138  
Кафка Ф. 32  
К'єркегор С. 14, 22  
Кирпотін В. 137  
Клімт Г. 21  
Ковалів Ю. 79, 80, 105, 137  
Кодак М. 23, 79, 137  
Коряк В. 110  
Косарєв Б. 43  
Костюк Г. 118, 137  
Крилова С. 139  
Куценко М. 96, 137  
Лавріненко Ю. 105  
Лейбін В. 137  
Ленін В. 8, 23, 24, 76, 83, 88, 89, 90, 115  
Леонтович М. 16  
Лівшиць Б. 43, 139  
Ліхачов Д. 4, 137  
Люкс Л. 23, 137  
Львова І. 21, 137

- Магомедова Д. 137  
Макаров А. 46, 137  
Мак-Лін П. 48  
Маланюк Є. 98  
Мамардашвілі М. 4, 137  
Маркс К. 76, 83, 87, 104, 107  
Маяковський В. 16, 87  
Михайлова А. 96  
Мікельанджело 112  
Мор Т. 6  
Нестелеєв М. 138  
Овідій 16  
Огнева Т. 43, 138  
Пастернак Б. 4, 137  
Петлюра С. 8  
Петрицький А. 43  
Пікассо П. 42, 43, 45, 51  
Піросманішвілі Нік. 43  
Плеснер Г. 73, 80, 136, 140, 141  
Плюц Л. 17, 18, 35, 36, 41, 61, 109, 110, 116, 138  
Попович М. 44, 50, 138  
Пролєєв С. 138  
Пустарнаков Р. 138  
Раковський Х. 83  
Рильський М. 65  
Римар М. 138  
Рільке Р.-М. 7, 51  
Розанов В. 28, 138  
Ролан Р. 109  
Романенко О. 138  
Руссо Ж. 40  
Рюс Ж. 138  
Саган К. 48  
Салмон А. 42  
Свасьян К. 94, 138  
Семенко М. 15, 43  
Сервантес 124  
Сироткін В. 138  
Скрипник М. 32  
Соловйов В. 139

- Сталін Й. 5, 105, 139  
Степун Ф. 23  
Стріха Е. (К. Буревій) 43  
Субтельний О. 139  
Сузнель Аннік де 139  
Талеб Н. 139  
Тичина П. 12, 16  
Толстой Л. 22, 23, 60, 104  
Тракль Г. 51  
Троцький Л. 5, 8, 76, 83, 139  
Турчин В. 139  
Урбан А. 43, 139  
Флоренський П. 58, 139  
Фройд З. 14, 55  
Фромм Е. 103  
Фур'є Ж. 64  
Фур'є Ш. 64  
Хамітов Н. 139  
Хаперська М. 30, 139  
Хвиля А. 97, 99, 139  
Хвильовий М. 3, 5, 6, 9, 10, 12, 13, 15–20, 24, 28, 30–36, 39, 44, 45, 51, 52, 54–58, 60–63, 65, 67, 72–74, 76, 79, 81, 86–88, 94–97. 99, 103, 105, 106, 109, 110, 114–116, 118–123, 126, 128–131, 133–141  
Хейзінга Й. 119, 140  
Хоменко Т. 35, 140  
Хом'як Т. 140  
Шатцінг Ф. 40  
Шевельов Ю. (Шерех Ю.) 121, 140  
Шевченко Т. 99  
Шопен Ф. 16, 65  
Шпенглер О. 31, 69, 79, 90, 92–94, 119, 120, 134, 138, 139, 140  
Юнг К. 42, 55, 56, 117, 140  
Юринець В. 52, 106, 109, 140  
Якобсон Р. 99, 140  
Якубік А. 140  
Ямпольський М. 140  
Яструбецька Г. 140  
Fischer J. 140

Hermsdorf K. 140  
Kepinski Z. 45, 141  
Kolar J. 141  
Kratochvil A 120, 121, 141  
Malinowski B. 141  
Nowacki A. 74, 141  
Owczarek B. 141  
Ratmoko D. 14, 141  
Zechner I. 141  
Wild A. 51

Наукове видання

Ковальчук Олександр Герасимович

СВІТ ЯК «ГОЛОС ПРИСУТНОСТІ»  
(ПОЕЗІЯ ТА ПРОЗА МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО)

*Монографія*

Технічний редактор – І. П. Борис  
Верстка, макетування – Н. О. Приходько  
Літературний редактор – А. М. Конівненко

---

Підписано до друку	Формат 60x84/16	Папір офсетний
Гарнітура ComputerModern	Ум. друк. арк. 8,50	Тираж 300 пр.
Замовлення №	Обл.-вид. арк. 6,62	

---



Ніжинський державний університет  
імені Миколи Гоголя.

м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3-А  
(04631) 7-19-72

E-mail: [vidavn\\_ndu@ukr.net](mailto:vidavn_ndu@ukr.net)

[www.ndu.edu.ua](http://www.ndu.edu.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 2137 від 29.03.05 р.