

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

–Товариші! Всеросійская кочегарка в опасности!

Д'ех, яблучко, куда котішься,

Попадьош до Краснова – не воротішся.

І раптом:

Ой на горі та женці жнуть.

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

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

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

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

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

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

– повісив на ліхтарі козак” [I: 82]

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

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

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

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

“Вечір. У кімнаті самогонний апарат. Нестір:

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

– Купіть, Несторе!” [I: 105]

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

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

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

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

### **Постреволюційний синдром: втрачене покоління ("Юрко", "Синій листопад", "Заулук", "Кімната ч. 2")**

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

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

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

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

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

Був Перекоп, а після Перекопу Юрко сказав:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Після пожежі маленький дим і ... смердить” [I:56].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Як ви смієте! Як ви смієте глузувати?

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

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

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

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

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

набивання пельки, припадають на епізод забиття корови, а герой постає з ножем у руці. У цьому ж ключі сприймаються й розмови “знайомого тьоті Басі” про повстанську країну: “– Чудний українець – то він флегматик, не знає який, то він злодій з великого шляху... то він революціонер...” [1:28]. Уже сама послідовність переліку цих якостей і станів є глибоко симптоматичною: адже йдеться про етапи соціального визрівання нації, і межа між цими етапами виявляється хистою і невизначеною.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Ан-дре.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Мій далекий сон (лебедине крило) розтанув над містом.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\*\*\*

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

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

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