

ВИПРОБУВАННЯ ДУХУ: проблема духовності в прозі Миколи Хвильового

Початок ХХ ст. позначений особливою увагою української літератури до проблеми духовності. Філософські пошуки європейських мислителів в епоху *fin de siècle* призвели до панування настроїв песимізму, невизначеності та невлаштованості людини у світі, морального релятивізму та знецінення духовних вартостей. Проголосивши «смерть Бога» задля утвердження «надлюдини», Ф. Ніцше неодноразово дорікав християнській релігії за апологію жертвності, ушляхетнення покірливості і прагнення давати «втіху страдникам, мужність пригніченим і зневіреном, опору й підтримку несамостійним»¹. Такі акценти у світоглядних орієнтирах добре узгоджувалися з ідеологіями покоління, що після Першої світової війни і «романтичної віри в торжество революційних ідеалів»² намагалося знайти нового бога, а відтак створити інший світ із відповідними цінностями.

Микола Хвильовий, як і багато інших яскравих представників української літератури 20-х рр. ХХ ст., у своїх художніх творах не лише продемонстрував, за якими законами живе постреволюційна епоха, а й звернув увагу на те, як навіть за умов тотального заперечення духовності людина намагається зберегти бодай її уламки задля можливості відродження людського духу принаймні

¹ Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / Фрідріх Ніцше. – Львів: Літопис, 2002. – С. 60.

² Жулинський М. Талант, що прагнув до зір / Микола Жулинський // Хвильовий М. Твори: у 2 т. / Микола Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 17.

в майбутньому. М. Жулинський у передмові до двотомного видання творів письменника вказав на своєрідний парадокс, що червоною ниткою проходить через усю його прозу: з одного боку, «для Миколи Хвильового революція – це досвітня симфонія, яка зачаровує і кличе у “замрійну далеку далину”, манить і окрилює»³, а з іншого, щира романтична віра в торжество революційних ідеалів поступово зазнає фіаско, утверджуються настрої зневіри, тривоги, а відтак у твори проникають нотки «їдкої іронії» і «безжального сарказму»⁴.

Микола Хвильовий не прагне досліджувати світ, який принесла з собою нова історична епоха, він, радше, окремими штрихами фіксує фрагменти «раю», породженого революцією, протиставляючи його старому часові і позачасовому вимірові існування. Персонажі оповідань та новел письменника, співаючи «Інтернаціонал» і звинувачуючи одне одного в бездіяльності під час боротьби за нове життя, в цьому новому житті від недоїдання зазіхають на дитячі харчі («Колонії, вілли...»); захоплюючись технізацією індустріальної доби, звертають свої погляди на дорогу за містом, де «пасуться по-провінціальному гуси»⁵, або на небо з зорями, яке дозволяє осягнути в голові і в серці мудрість життя (1:149) («Редактор Карк»); не розуміючи тонкощів ідеологій – «більшовиків, повстанців, білих, червоних, комуністів, зелених, бандитів, партизанів» (1:203), – відчують ностальгію за патріархальним укладом життя, коли земля, ліс і луки належать людині, а не партії чи ідеології («Шляхетне гніздо»). Людина в творах Хвильового усвідомлює, що шлях до омріяної мети позначений її пролотою кров'ю, але найгірше те, що сама мета виявилася оманною. У «Чумаківській комуні» революція «промчалась» над повітовим містом, «зламала декілька вікон, зруйнувала чимало будинків, розбила гурт сердець» (1:219); Нюся («Редактор Карк») вночі постійно прокидається і прислухається до «гайдамаччини, махновських рейдів, тачанок» (1:153),

³ Там само. – С. 14.

⁴ Там само. – С. 17.

⁵ Хвильовий М. Твори : у 2 т. / Микола Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 142. (Надалі, покликаючись на це видання, вказуватимемо в дужках через двокрапку відповідні том і сторінку).

а персонажі «Синього листопада» несподівано для себе опиняються у казково-безвихідній ситуації: «Підеш направо – загризе вовк. Підеш наліво – уб'єшся в ярку. Це правда. Це дійсність» (1:217).

Дійсність стає ірраціональною, але якщо казкова ірраціональність передбачала здатність героя вціліти і перемогти на загрозовому шляху, то ірраціоналізм постреволуційної епохи змушує людей відчувати себе мешканцями особливої «санаторійної зони», виходу з якої немає: «І тоді знову прийшла думка, що він [Хлоня. – М. Г.] відсіля ніколи не виїде, що відсіля, з санаторійної зони, нема шляхів» (1:459). Крик санаторійного дурня сприймається як крик життя. Люди воюють за химерні ідеї, не розуміючи їх сутності, живуть майбутнім, яке невпинно віддаляється і перетворює теперішнє на недо-існування, ніби-існування, що межує з божевіллям. Ф. Ніцше свого часу влучно зауважив, що божевілля окремих індивідів вважається винятком, а «божевілля гуртів, партій, народів, історичних періодів – правило»⁶. З таким божевіллям стикаються персонажі «Санаторійної зони», які переконують інших і самі себе в швидкому відродженні нації, але не можуть позбутися власної самотності серед «сірих, скучних обличч»; вони перебувають у стані очікування на майбутнє щастя, але інтуїтивно відчують, що «епоха, як та прекрасна незнайомка, вискочила, схопила мене в обійми, затуманила мій мозок і раптом зникла» (1:455), перетворившись на «якусь нову дичавину», «модернізовану тайгу азійщини» (1:488). У кімнатах, де висіли портрети царів, з'явилися обличчя Леніна, Троцького і Карла Маркса («Заулок»), поклоніння «одному богові» змінилося возвеличенням іншого («Бандити»), однак новий світлий і справедливий світ не лише не перестав бути ілюзією, а виявив сучасникам свою істинну суть. Молода телефоністка, яка ніколи не переймалася політикою, завдяки нареченому покладає сподівання на більшовиків, але зазнає насильства від махновського загону, до якого тепер належить її коханий («Наречений»). Події змінюються так швидко, що звичайна людина за ними просто не встигає, стає жертвою власної довірливості, приречена безперестанку спостерігати за крахом високих ідеалів.

⁶ Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі. – С. 73.

Символічною в цьому контексті є ситуація звичайної «маленької людини» з «Елегії»: старий газетяр думає про радість життя, але постійно падає разом зі своїм товаром на брудну землю.

Прихильники «нового раю» здебільшого навіть не замислюються над тим, що раз у раз вдаються до свідомих самооман, які, зрештою, заважають людині просто бути собою. Їм постійно доводиться щось удавати – то велику поінформованість у шахтарській справі («Майбутні шахтарі»), то захоплення від радянської республіки при непереборному бажанні жити і працювати в Європі («Зав'язка»), то невміння відрізнити чорне від білого («Арабески»): «Комунари хвилювались, але вони знали, що їм бунтувати не можна, а можна говорити... що курорт дуже гарний, і коли риба гнила, то це – помилка, або вона зовсім не гнила... вони знали, що таке дисципліна і що таке для всесвітньої революції ця неприємна деталь» (1:312).

Удавання, видавання одного за інше, *підміна понять* у цьому світі виявилися нормою, і саме це стало причиною його приреченості, як і критерієм хибності відповідних ідеологій. М. Блюменкранц надзвичайно глибоко проник у філософію підміни: «Антихрист – це не просто анти-Христос, а лже-Христос, тобто підміна, обман. Це не сила зла, яка протиставила себе Богові як диявол, а зло, що прикинулося благом, одягнуло личину добра»⁷. Епоха, одержима хворобливою пристрастю до творення кумирів, апелює до «підміни космічної ієрархії лже-ієрархіями масових ідеологій», а це призводить до «демонізації людського існування і до руйнування духовних основ культури»⁸. Така лже-сакралізована ідеологія, яку представила, зокрема, радянська влада, вибудовує хибну ієрархію цінностей, адже вона руйнує духовну основу, залишаючи після себе порожнечу⁹. «Я (Романтика)» М. Хвильового дуже добре виявляє наслідки такої підміни. Я, «бандит – за одною термінологією, інсургент – за другою» (1:323), жертвує власною матір'ю (а відтак і «доброю» часткою своєї душі) в ім'я ірреальної «загірної

⁷ Блюменкранц М. В поисках имени и лица / Михаил Блюменкранц. – Киев–Харьков : Дух і Літера; Харьковская правозащитная группа, 2007. – С. 18.

⁸ Там само. – С. 62.

⁹ Там само. – С. 117.

комуни», що, за слушним спостереженням Н. Зборовської, пропонується як «ціннісний об'єкт-замінник»¹⁰ – матері і Богоматері, що втілюють духовні основи існування. Віддаючи наказ про розстріл людей, вина яких лише у тому, що вони чекають на Месію-Спасителя, главноверх чорного трибуналу комуни радить зробити Месію з чека, тобто провокує на підміну цінностей. У «Санаторійній зоні» з'являється спроба назвати Месією «майбутній анархізм» (1:445), але, очевидно, немає значення, ким саме виявиться лже-Христос: результати все одно будуть позначені печаттю демонічного. Брати, опинившись у ворожих таборах під час громадянської війни і зробивши зі своєї ідеології Месію, повстануть один проти одного, як біблійний Каїн проти Авеля («Мати»). Б'янка із «Сентиментальної історії» у «химерному краю диких і темних доріг до романтичної комуни» (1:490) опановує фах машиністки, але з'ясовує, що світ, у який вона потрапила – це світ, у якому доводиться зустріти матір, збожеволілу після того, як трамвай збив її дитину, або слухати поради-здивування, на зразок «невже я й досі не доміркувалась, що моїм обличчям і моєю фігурою можна цілий світ перевернути?» (1:491).

Важливо, однак, те, що порушена проблема виходить за рамки ідеї «загірної комуни». Ю. Шерех слушно виступив проти того, щоб усюди в прозі Хвильового відчитувати лише радянську систему: «[...] а чому б не розуміти під цим землю взагалі, а може й не землю, а життя? Світ? Світи?»¹¹. Головне у творах М. Хвильового – не політика, а знецінення вартостей, яке можливе за будь-якої епохи, готової, за висловом Ф. Ніцше, «пожертвувати Богом за Ніщо»¹². Замість того, щоб перед Великоднем відчувати радість Христового воскресіння і відродження людського духу, персонажі думають про те, як влаштувати вибух на заводі («Злочин») або про антирелігійну пропаганду («Іван Іванович»). Смерть Бога, втрата духовного виміру життя, постулювання відносності цінностей

¹⁰ Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – С. 285.

¹¹ Шерех Ю. Хвильовий без політики / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 58.

¹² Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеза моралі. – С. 54.

людського існування – не що інше, як «безумна спроба встояти на ногах, перед тим підрізавши собі сухожилля»¹³. Захопившись безрелігійною етикою, прихильники комуни, обурюючись, апелюють до Бога, якого викинули зі свого життя; виступаючи проти хреста, самі приходять з «міжнародним знаком» Червоного Хреста; спалюючи ікони, чекають чуда у вигляді гніву Божого («По Барвінківському району»).

Така ситуація зумовлює, з одного боку, тяжку душевну кризу, а з іншого – намагання якось збагнути суть того, що відбувається. Як наслідок, у прозі М. Хвильового з'являється спектр *інтелектуальних ідей*, закорінених у сучасності, але з проєкцією на загальнолюдський вимір. С. Павличко слушно звернула увагу на особливу «подвійність дискурсу» цього письменника, який «під криттям комуністичної риторики» намагався «протягнути деякі неортодоксальні, а тому небезпечні для системи ідей»¹⁴. Персонажі Хвильового – часто або розчаровані революціонери, або роздвоєні люди, змушені в різних обставинах поводитися і навіть думати по-різному. Очевидно, саме тому вони сумніваються, дискутують з іншими і собою, порушуючи важливі для свого існування проблеми. У «Вальдшнепах» Дмитрій Карамазов у розмовах з Вовчиком та Аглаєю висловлює провокативні тези про «мамулуватість» (2:206) української нації, про її «закобзарену» (2:221) психіку, про розквіт філософії як ознаку недорозвиненості суспільства (2:212) чи про мету, яка виправдовує засоби: «тільки через убивство можна прийти до цілковитого соціального очищення» (2:211). Однак такі твердження не варто розглядати як справжні переконання Карамазова. По-перше, і наратор, і інші персонажі твору вказують на те, що він не зауважує елементарної непослідовності у своїх думках, а по-друге, за проникливим висновком Аглаї, таких «Карамазових сьогодні тисячі». Вони опинилися на «якомусь ідіотському роздоріжжі», шукаючи виходу з зачарованого кола, спровокованого зрадженими ідеалами. Такі люди хочуть розв'язувати проблеми універсального значення, але роблять це «в хаосі своєї ідеологічної

¹³ Блюменкранц М. В поисках имени и лица. – С. 45.

¹⁴ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – С. 174.

кризи», а відтак «їм на роду написано тривожити громадську думку» (2:261–263). Важливо, що і Аглая, і Вовчик, філософуючи, теж уподібнюються до свого співрозмовника, всі разом репрезентуючи, як влучно зазначив М. Шкандрій, «українську свідомість, що стала на борню сама з собою»¹⁵.

М. Хвильовий, пропонуючи своєму читачеві різні ідеї та переконання, не намагається щось категорично стверджувати, декларувати власну позицію з приводу порушеної проблеми. Персонажі, яким автор доручає висловлювати ті чи інші міркування, – не ті люди, яким можна безапеляційно вірити. Сестра Катря («Санаторійна зона») прагне з'ясувати суть марксизму, «пізнати природу людини», «раціоналізм і практичну справу», визначитися зі своїм ставленням до міщанства, але її філософування – це химерна плутанина «Шпенглера, Бергсона, революції, кохання», що зіштовхується з «мовчазною стіною» істини (1:397–400). Анарх, утікаючи від санаторійної публіки, завжди потрапляє до санаторійного дурня, який уважно розглядає обгортки з цукерок, очевидно, шукаючи там відповіді на «свої, йому одному зрозумілі, запитання» (1:428–429), а сам анарх приходиться до висновку про складну природу людини: можна багато міркувати над складними філософськими ідеями, але «навіть геній, коли його вкусить несподівано блоха, враз забуває світові проблеми і думає тільки про маленьку блоху» (1:439). Остаточної відповіді у дискусійному просторі творів Хвильового немає. Читач здебільшого потрапляє у «простір сумніву... задуманий як продуктивний простір співтворення тексту, якогось непроявленого паралельного сюжету, присутності Іншого»¹⁶.

Винятком із такого «простору сумнівів» є *філософія людини*, щодо якої в прозі М. Хвильового можемо простежити певні акценти. Наратори та персонажі неодноразово висловлюють жаль з приводу того, що людина в сучасну епоху перестала бути цінністю. Тривале кровопролиття виховало в суспільства байдужість

¹⁵ Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Мирослав Шкандрій. – К. : Факт, 2004. – С. 350.

¹⁶ Поліщук Я. Література як геокультурний проект / Ярослав Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – С. 159.

до тисяч померлих, притупилася адекватна реакція на смерть, напівживі люди опинилися в одній ямі з мертвими тілами («Бараки, що за містом»). Людина як така постала перед загрозою виродження власне людської природи, адже духовну сферу відсунули на периферію суспільного існування. Аборт не сприймається як вбивство, бо інтереси суспільства вимагають їхати «в центр на дуже відповідальну роботу» (1:230) («Чумаківська комуна»). Зразковий партієць, товариш Старк («Щасливий секретар»), не може поїхати до маленького сина, який лежить при смерті, бо прийшла телеграма про призначення в інший район і вимога терміново приступити до виконання своїх обов'язків. Згадка про сина була тим єдиним, що дозволяло стороннім бачити «схвильованого молодого батька», а не «заклопотаного суворого організатора», не «машинізовану людину» (2:295). Відмова поїхати до сина свідчить про перемогу «машинізованої істоти» над людиною, про перетворення персонажа на механізм, який повинен виконувати свою функцію впродовж визначеного терміну придатності. Власне, це викликає непереборне відчуття трагізму в тих персонажів, які, перебуваючи на межі «нормальності», здатні замислитися над найважливішим. Хлоня з «Санаторійної зони» тривожиться, бо «всі ми скоро розучимося промовляти один до одного. Скоро ми зовсім забудемо тиху задушевність і будемо не то машинізованими хижачками, не то хижими машинами» (1:470); анарх усвідомлює, що «процес машинізації людини іде неухильно», адже, коли в людини забрати її найкращі почуття, вона перетвориться на додаток до машини, і майбутнє як «прекрасний запашний сад» виявиться не більше, ніж маревом (1:401–402).

Боротьба за науково-технічний прогрес, примат ідеології над людською унікальністю, прагнення знайти місце під сонцем за будь-яку ціну опускає людину до рівня представників тваринного світу. Майя, визнаючи дарвіністські закони боротьби за існування, водночас наголошує, що «все-таки людина повинна чимось ризикнути від гадини» (1:450), а Карно, що часто постає як внутрішній голос персонажів «Санаторійної зони», провокує санаторійного дурня: «Ти думаєш, що ти живеш? Ні! Ти не живеш, а тільки жеврієш. Тебе, Хомо, нема. От нарочито полапай себе. Почуває тіло

чи ні?... Станеш ти, скажемо, в отару корів та коней, і хіба тебе можна відрізнити від них?» (1:440). На перший погляд, такі уподібнення можуть здаватися перебільшенням, однак обґрунтованість цих паралелей доводять персонажі, на зразок «свідомої» піонерки («Оповідання схвильованої Ганки»), яка, захопившись боротьбою зі «шкідниками революції», зраджує свого батька, або главковерха чорного трибуналу («Я (Романтика)»), котрий у материних обіймах «ховав від гільйотини один кінець своєї душі» (1:327), але згодом застрелив матір в ім'я загірної комуни. Подібні епізоди дуже добре засвідчують, що відмова від морально-етичних норм, зумовлена «смертю Бога», спровокувала «смерть» самої людини. Як слушно зауважив М. Блюменкранц, «Бог помер», і людина, здійснивши «стрибок із царства необхідності в царство свободи», «виявилася не надлюдиною, а жалюгідною мавпою»¹⁷.

Епоха зробила все для того, щоб уніфікувати людей, перетворити на функції й маски, але твердження «люди однакові» так чи інакше в творах Хвильового з'являється поруч із «люди різні» (1:167) («Юрко»); апологетів нового світу спонукають бачити тільки «жучка», але увагу наратора привертають усе-таки особливі очі молодої жінки («Кіт у чоботях»); прагматична доба спонукає приписувати речам лише матеріальну цінність, але подекуди людина ще залишає в собі здатність зберегти подушку як спогад про маму (1:143) («Редактор Карк»), завдяки сливам повернутися в дитинство («Дорога й ластівка») або сприйняти віолончель як «живу істоту» (1:369) («Лілюлі»). Як птаха у диптиху «Дорога й ластівка» намагається вирватися з закритого простору кімнати до сонця, так і людина шукає порятунку від машинізованого світу своєї доби. Вона ще спроможна побачити, як «широка церква проколола хрестом мовчазне небо» (1:207) («Синій листопад»), абстрагуватися від «помийної ями» і «помріяти про небеса» (1:268) («Кімната ч. 2»), побачити в очах іншої людини Христа і стати перед нею навколішки («Кімната ч. 2», «Легенда»).

Власне, здатність побачити поруч із собою Іншого, почути його і полюбити є тим індикатором, що дозволяє визначити рівень

¹⁷ Блюменкранц М. В поисках имени и лица. – С. 221.

«людяності» в людині. У прозі Миколи Хвильового тема *любові*, на перший погляд, посідає незначне місце. Стосунки «його» та «її» часто здаються випадковими, другорядними, навіть супровідними, підпорядкованими іншим сюжетним подіям. Вони також переважно залишаються без розвитку, немовби зависають у невідзначеному просторі, що взагалі характерно для стилю Хвильового. Однак таке перше враження насправді помилкове. Любов – одна з найважливіших проблем у творах цього письменника, але вона існує не так у вимірі інтимної сюжетної лінії, як на глибинному рівні авторської філософії, часто захованої у підтекст. Автор пропонує окремі штрихи, натяки, щонайбільше поодинокі висловлювання з цього приводу в устах конкретного персонажа, зобов'язуючи свого читача переосмислювати побачене й почуте та робити відповідні висновки.

Про важливість згаданої проблеми, з одного боку, і водночас особливу манеру її опрацювання, з іншого, красномовно свідчить нарис «Про любов». Назва відразу створює для читача очевидний горизонт сподівання, однак реципієнт даремно шукатиме в творі раціонального аналізу цього почуття (на зразок трактату Стендаля) або ж сокровених людських переживань у наративі. Ідеться всього-на-всього про любов людей до радянської влади і того нового життя, яке вона подарувала. Проте не варто відразу ж зараховувати Хвильового до когорти апологетів радянського життя. Ідеться, радше, про вже згадуваний іронічний відтінок, характерний для стилю письменника.

Проблеми існування любові в умовах нового життя Хвильовий торкається чи не у всіх своїх художніх творах. Проза Хвильового недвозначно дає відчутти, що нова епоха, пов'язана з приходом радянської влади, де-факто зруйнувала сімейні цінності: «– Геть сім'ю! – Хай живе холоста жінчина! – ...можна двох любити? – Це залежить від того, як ви знаєте історичний матеріалізм»(1:164–165) («Кіт у чоботях»). Зруйнувавши церкву, а відтак і церковний шлюб, радянська культура замість присяги на любов і вірність запропонувала щонайбільше звичайний штамп у паспорті, а часто взагалі вимагала пожертвувати особистим задля суспільного. У «Синьому листопаді» Вадим, «закоханий у комуну», навіть перед смертю

відмовляє собі в праві любити, переконуючи себе у неспівмірності масштабів власного почуття і майбутнього комуни. Він бачить, що Марія до нього не байдужа, і відчуває, що мимоволі відповідає їй взаємністю, але єдине, що може сказати своїй «товаришці»: «Так, Маріє, і я люблю твою любов. Але я дивлюсь на нашу сучасність з XXV віку, коли наша сучасність сива... чую, як по нашій республіці ходить комуна... І що наші трагедії в цій величній симфонії в майбутне?» (1:208). Коханння виявляється приреченим: для нього немає місця, не вистачає часу, не ті умови. Навіть смерть Вадима супроводжує схвильований голос Марії: «По оселях урочисто ходить комуна» (1:218).

Позбавлення права на любов і превалювання загального над одиничним пов'язані з проблемою втрати людської унікальності. Сайгор («Пудель»), хоч і здатний побачити в обличчі Тат'яни «хороші теплі лінії», відчуває себе ніяково, бо зустрічає дівчину не у звичних умовах: йому ближча атмосфера різних установ, де бачить сотні таких самих «машиністок, ремінгтоністок, стенографісток, журналісток», які йому здаються автоматами, манекенами і в яких навіть не може розпізнати індивідуального обличчя – ні красивого, ні потворного (1:346–349). Зрозуміло, що спроможність бачити в жінці лише «-істку», яка за потреби може також «розв'язати з секретарем полову проблему в світлі “співчуваючої етики”, здається, на канапі» (1:459), заважає не лише відкрити у ній істинну жіночу сутність, а й навіть, як того прагнуть персонажі-творці, розпізнати в ній «жінчину революції». Марія з «Арабесок» сумнівається в можливостях свого друга-співрозмовника створити образ такої жінки: «Я тобі не вірю, тому що ти й досі не показав жінчини в революції... ти її не покажеш, бо в твоїм уявленні вона не більше, як самичка» (1:308).

Ситуація ускладнюється тим, що таке уявлення про жінку складається навіть у самих жінок. Б'янка із «Сентиментальної історії», розмірковуючи з приводу того, «чим живе цей прекрасний цвинтар – так звана гнила Європа», згадує «чистих і хороших» тургеневських жінок і усвідомлює: «навіть я, що не знала ще жодного чоловіка, навіть я давно вже загубила свою чистоту і свою невинність» (1:508). Перебуваючи поруч із людьми, для яких

людські цінності нічого не означають, Б'янка відчуває, що мимоволі заражається вірусом «гнилизни» і стає людиною своєї епохи. Подруга дивується її незайманості і радить поїхати на п'янку й любовну оргію, де за її «чисте» тіло дадуть дві тисячі карбованців. Героїня не може зрозуміти, що відбувається, вона відчуває, що дедалі частіше їй доводиться втікати від самої себе, що ступати на дорогу подруги їй щось всередині не дозволяє, однак становище «не такої, як інші» прирікає, як правило, на нерозуміння, самотність і навіть глузування. Згадати хоч би «Лілюлі», де Маруся з реготом розповідає анекдоти про стару діву, яка переживає через те, що її зганьбив курортний лікар. Подив і насмішки «людей свого часу» зумовлені не тим, що та чи інша дівчина не зазнала любові, а її чистим, не оскверненим тілом, відмовою від так званого «вільного кохання».

Варто відзначити, що пропагування вільного кохання на противагу традиційним морально-етичним нормам пов'язане не тільки з приходом радянської влади. М. Маєрчик, досліджуючи дошлюбні інтимні стосунки серед молоді в селах і містах Східної та Центральної України на зламі ХІХ і ХХ ст., приходять до висновку про існування в цей час двох різних та взаємовиключних програм «правильної» дошлюбної статевої поведінки дівчат: скромність, зберігання цноти і «спільне спання» з парубками після вечорниць, яке підтримували навіть деякі батьки (оскільки це свідчило про повноцінне життя дівчини і її успіх серед осіб протилежної статі), але без репродуктивної сексуальної практики¹⁸. Зіткнення цих двох «програм» М. Хвильовий продемонстрував у «Житті»: сімнадцятилітній Оксані пора на вечорниці, батько не пускає, але змушений піти на поступки після того, як парубки обмазали ворота дьогтем. Після «спільного спання» з комуністом Мишком Оксана зачала дитину, проте «нова Катерина» (алюзії на Шевченкову героїню в тексті Хвильового очевидні) не повторила долі своєї попередниці. Зрештою, фінал твору відкритий: замість закінчення історії – стан завислості, чекання. Однак не варто, мабуть, робити

¹⁸ Маєрчик М. Дошлюбні інтимні стосунки серед молоді в селах і містах Східної та Центральної України на початку ХХ століття / Марія Маєрчик // Україна модерна. – К. : Критика, 2010. – Ч. 6 (17). – С.103–109.

висновки про те, що письменник в оповіданні «Життя» «зворушливо ідеалізує образ сільської дівчини Оксани»¹⁹. По-перше, Оксана порушила навіть другу, вільнішу, модель «правильної» поведінки, а по-друге, що найважливіше, як зазначає Р. Мовчан, її мрії про щасливе подружнє життя пов'язані насамперед з містом²⁰, вона віддається Мишкові після поради подруги Гандзі «не випускати» вигідного кавалера, а після зникнення Мишка не відчуває жодного задоволення від власних спроб модернізувати традиційні морально-етичні норми: «це темне життя, – думає вона, – а хотілося світлого, молодого, як молодик» (1:130). Традиційне зруйноване, а нове – оманливе.

Цікавим і навіть двозначним у цьому контексті є, щоправда, оповідання «Із Вариної біографії». Варя, яка з чотирнадцяти років виявляла «охоту до чоловіків» і за порадою легковажної матері «закрутила любов з гетьманським офіцером» (що згодом виявився комуністом), народжує дитину поміж партизанами. Варто зауважити, що мить народження описана в стилі сакрального дискурсу: «В клуні зупинилась така урочиста тиша, ніби в яслах лежав не Варин карапет, а син легендарної Богоматері – легендарне немовля Ісус» (1:568). З одного боку, таке дивовижне раптове перетворення блудниці на Марію-Мадонну здається натягнутим, штучним, інколи звучить дещо іронічно, однак Хвильовий, відомий як романтик-вітаїст, дозволяє також інтерпретувати цей фрагмент як перемогу життя у «тривожні роки великої громадянської війни» (1:572).

Вітаїзм у прозі М. Хвильового пов'язаний також із природними потягами людини, від яких неможливо утекти. Персонажів часто бере в полон пристрасть, змушуючи їх віддатися, як і кожному істоту, покликіві життя. Наталя («На глухім шляху») відчуває, як у ній починає «кипіти скажено друга молодість»: «налий усю мене столітнім медом, туманним хмелем, Олексю!» (1:177). Подібний хміль заволодіває Кармазовим при спогляданні Аглаїного тіла: «мигдалеві очі», «молоді груди» пробуджують у ньому

¹⁹ Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі / Раїса Мовчан. – К.: Вид. дім «Стилос», 2008. – С. 402.

²⁰ Там само. – С. 403.

«справжнього стривоженого самця» (2:237). Проблема більшості персонажів Хвильового, однак, у тому, що пробудження тваринних інстинктів витісняє людський вимір інтимних стосунків між чоловіком та жінкою. Ідеться навіть не про насильницьке оволодіння жіночим тілом, яке згадує редактор Карк (жінку його товариша згвалтували під час відступу одних військ і приходу інших) або яке спостерігаємо в «Нареченому», а радше про добровільне наслідування тваринної поведінки: «На вілли (мабуть, і в колонії) залітають амури... тільки тріщить у глибинах – дрібний звір ходить, буває, в садках.... А через дев'ять місяців вилуплюється дитина. Це гарно, природно, свіжо й людяно» (1:134). У незакінченій «Зав'язці» зникає навіть іронічний відтінок, звільняючи місце констатації факту: Шарко знав, що не покохає жінку, яка «працює на фабриці в тютюновому пилі», однак притискає її до себе так, що «це вже переходило межі жарту і набирало безпардонної похабщини» (2:199). Щось подібне бачимо і в «Пуделі»: у Сайгора «просковзнула мисль – мабуть, від нуди – як клапоть туману: підлізти до Татяни й навалитись, облапати її» (1:352). М. Блюменкранц, міркуючи над різними виявами любові, слушно зауважив, що, коли любов не піднімається вище від фізичної насолоди, людина залишається в полоні тваринної природи. У кращому випадку це означає лише продовження роду, в гіршому – «задоволення демонічного характеру від витіснення в собі й іншому образу Божого». Коли, крім чуттєвості, є душевна близькість, можна говорити про «олюднення стихії Еросу», про «тягу до духовного злиття, що є справжньою любов'ю»²¹.

Спроможність бачити в жінці (і чоловікові) лише тіло, «жінчину судити по фізії» (2:203), забирає право на любов у тих, хто не має шансів на конкурсах краси. На святкуванні нового року карлик Альоша («Лілюлі») розпачає через те, що красиві дівчата не звертають на нього уваги, однак, коли некрасива жінка зізнається йому, що хоче любити, карлик знаходить для неї тільки одну відповідь – плюнути в обличчя. Така філософія міжстатевих взаємин завдає страждання і некрасивій Уляні («Сентиментальна

²¹ Блюменкранц М. В поісках имени и лица. – С. 54–55.

історія»), яка, проте, певної миті, світиться такою «неземною красою», що нагадує Рафаелеву Мадонну (1:503), і красивій Б'янці, яка починає усвідомлювати, що чоловікам потрібне лише її тіло, а не вона сама. Діловод Кук намагається нею оволодіти, але боїться подальших фінансових претензій (на аліменти чи аборт), художник Чаргар, якому Б'янка була готова віддати свою цноту і навіть відчувала бажання «бути його рабою, маленькою і нікчемною біля його ніг» (1:510), приховує свій страх перед такими ж претензіями і свою нездатність любити за філософськими рефлексіями про спорідненість їх душ і творчу природу митця. Очевидно, що, розпізнавши особливу інакшість жінки, ці чоловіки так і не навчилися її любити. Одержимі всевладним Еросом, вони між «давати» і «брати» обирають друге, не замислюючись над обов'язком принаймні подумати про перше і перетворюючи таким чином любов на псевдо-любов, її низькопробний замітник. Е. Фромм, а слідом за ним А. Печарський, звернули увагу на те, що проблема невміння любити по-справжньому виникла ще в перших людей: Адам виправдовується, звинувачуючи Єву, замість того, щоб спробувати її захистити²². У світі персонажів Хвильового ця проблема ускладнюється рішенням брати і використовувати людину як річ. В результаті Б'янка, відчуваючи, що «святий романтизм своєї натури» долучила «до заголеної й брудної правди життя» (1:507), задля помсти Чаргарові, хоч і з відразою, але віддається Кукові. Мар'яна («Заулок»), співробітниця чека, з огидою згадує вакханалію в Гранд-Отелі і зумисне погоджується на інтим із сифілітиком, щоб легше було після цього накласти на себе руки.

Матеріально-плотський вимір інтимних стосунків, раціональний підхід до любові, сприймання людини як речі чи навіть засобу для досягнення певної мети, зрештою, перетворює кохання на гру. Леся («Ревізор») намагається коригувати свою любов до Валентина і фліртувати з ревізором, що стоїть вище від її чоловіка на суспільній драбині. У «Санаторійній зоні» основною темою

²² Фромм Э. Искусство любить / Эрих Фромм // Фромм Э. Душа человека. – Москва : Республика, 1992. – С. 115; Печарський А. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя / Андрій Печарський. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2011. – С. 131.

санаторійного будня стає так звана пуговка: «крутити пуговку – це крутити кохання в диких малинниках» (1:380). Кохання стає грою, яка вже має власну *ігрову* назву і свої правила. Майя постійно то кокетує з анархом, то глузує з нього, називаючи Савонаролою чи «доісторичним екземпляром», то, врешті-решт, зізнається, що вона – чекістка, і все її «кохання» – лише вдало спланована стратегія: «Я знала, що моє тіло, моя ласка розв'яже вам язик... Я вірила в це: до осені ви будете сидіти у підвалі» (1:476). Важливо, що проблема використання любові як засобу характерна для української літератури 20-х рр. ХХ ст. Н. Зборовська простежує в конкретних творах апелювання до «сексуальності брутальної, хтивої, агресивно-жорстокої»: «революційний клас» отримав доручення втручатися у статеве життя громадян, і навіть більше – «статеве мало підкоритися класовому й обслуговувати його»²³. Відтак зрозуміла гордість, з якою Майя заявляє, що «порушила свій дівочий стан... навіть не через звичайну тваринну злучку», а «через ідейну офіру», і що, оскільки звикла вистежувати й доносити, мала справу не з одним і не з двадцятьма чоловіками-«пацієнтами», кожен із яких був по-своєму віртуозом (1:477).

Гра зайшла так далеко, що її учасники почали замислюватися над рівнем майстерності-віртуозності своїх партнерів, вимірювати справжність кохання температурою «полум'я соціальної ідеї» (2:264), яким це почуття повинно підігріватися (Аглая з «Вальдшнепів»). Переконавання у необхідності такого взаємозв'язку спонукає Дмитрія Карамазова збайдужіти до своєї дружини і захопитися Аглаєю. Нездатна піднятися до питань про високі матерії, Ганна здається чоловікові «безцвітною», «якоюсь безвихідною», викликає ненависть своєю тихістю, ласкавістю і лагідністю. В Аглаї Дмитрій відчуває щось рідне і бажане, попри її схильність до цинізму, бажання провокувати, дратувати і навіть глузувати. Показово, що в таких «ігрових» умовах самі персонажі починають розуміти чи інтуїтивно відчувати безперспективність матеріально-утилітарного підходу до поняття кохання. Після Аглаїних

²³ Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – С. 310.

філософувань Вовчик, друг Карамазова, не може не звернути увагу своїй співрозмовниці: «ти надто вже просто говориш про кохання, ніби справа йде про якусь купівлю чи то продаж» (2:264). Анарх, мимоволі відчуваючи неприємні нотки в Майїному сміхові, перестає цікавитися її тілом і різко припиняє гру в кохання: «Давай не будемо валяти дурня!» (1:426). Навіть Майя, аналізуючи свої стосунки з анархом, спочатку переконує свого партнера в тому, що «взагалі ніякого кохання нема, а єсть тільки потяг до coitus'a» (1:405), а згодом замислюється над тим, що ані вона не кохала анарха, ані він – її: «ви мене не кохали, не кохаєте і не будете кохати... бо я чула – кохання зовсім не таке» (1:476). Рано чи пізно людина все ж таки усвідомлює, що справжня любов передбачає повагу, турботу, взаємну відповідальність, вимагає осягнути таємницю людини, адже «любов можлива лише тоді, коли двоє спілкуються одне з одним на найглибшому рівні існування»²⁴. Як зазначають філософи, «стихія сексуального поєднання сама по собі дає переживання безконечної єдності – але на час сексуального акту. Згодом партнерів охоплює самотність – поза стихією сексуальності-тілесності вони чужі одне одному»²⁵. Відчуття такої чужості неможливо пояснити жодними факторами чи аргументами. Це змушені визнати навіть затяті раціоналісти, які готові перетворити інтимне життя на гру, стратегію і тактику. Майя постійно приносить своє тіло в жертву, віддається «сильним, красивим самцям», однак зізнається анархові в тому, що кохала тільки некрасивого кирпатого юнака, який навіть не знав, як її взяти, але який, попри те, увесь час стоїть у неї перед очима.

Щоправда, більшість персонажів Хвильового принаймні час від часу відчувають потребу зберегти людський вимір в інтимних стосунках. У застиглість, сіризу, інколи навіть порожнечу світу раптово може ввірватися тепло і ніжність справжнього почуття: персонажі здатні зауважити, як «весняний вітрець б'ється в кучеряшки моєї нареченої» («Арабески», 1:310), взяти кохану в свої

²⁴ Хамитов Н. В., Крылова С. А. Любовь как запредельное бытие мужского и женского: опыт метаантропологии / Н. В. Хамитов, С. А. Крылова // Антропологічні виміри езотеричної філософії. – Слов'янськ : Печатный двор, 2005. – С. 278.

²⁵ Там само. – С. 279.

«залізні обійми» і почути, як її «волосся пахне, мов виноградне вино» («Чумаківська комуна», 1:221), побачити, що «Наталка дивиться синьо... так дивляться не всі» («Юрко» 1:168). Любов дає змогу відкрити для себе особливе світло, що наповнює іншу людину, проникнути в неї і зрозуміти її унікальність серед тисяч, на перший погляд, подібних чи навіть таких самих осіб. Саме тому тов. Жучок, хоч і справляє враження тільки «кота в чоботях», відштовхує всіх, але одному «молодому пареньку» все ж таки дозволяє себе обіймати, а Татьяна («Пудель») переживає, що «десь у стосах паперу загубилась людина... і ніхто не бачить її, бо видно тільки машиністку» (1:355).

Автентичне, щире почуття може мати різні вияви, які стороннім іноді навіть здаються дивацтвом. Шахтар Кравчук («Останній день») не реагував на жодних дівчат, бо був закоханий у молоду дружину старого спеца, однак «біда ховалася в тому, що в справах кохання шахтар був дуже соромливою людиною» (2:302). Він не раз зустрічав кохану, розмовляв із нею, «посилав навздогін жінці пристрасні погляди» (2:303), відчував взаємне зацікавлення, однак так і не спромігся відкрити свої почуття. Любов стала його сокровенною таємницею, яка залишилася поза межами знання інших. Деколи персонажі Хвильового віддаються почуттям так безоглядно, що їх Ерос починає набувати загрозливих, руйнівних відтінків. Як зауважив свого часу Ф. Ніцше, «усе, що роблять з любові, завжди стається по той бік добра і зла»²⁶. Очевидно, саме таке перебування «по той бік добра і зла» спонукає Б'янку («Сентиментальна історія») в хвилини розпачу і розчарування стати на прю з Богом, а Криленкову колишню дружину («Зав'язка») написати своєму все ще коханому листа: «...ти покинув мене, але я свого котика кохаю, як і в перші дні безумного медового місяця. Як зараз бачу... енергійний лоб, ці розумні темно-суворі очі, цю іронічну посмішку... як тільки я узнаю, що ти покохав когось, – чекай мене: тебе уб'є жінка...» (2:191–192). Однак, без сумніву, здатність любити по-справжньому демонструють не ті, хто готовий ламати все на своєму шляху задля досягнення власної мети

²⁶ Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі. – С. 72.

і задоволення своїх бажань, а персонажі, на зразок панни Мари («Арабески»). Вона мріє йти зі своїм колишнім нареченим «крізь химерний концерт цвіркунів», згадує, як коханий із неї насміявся, однак вона не бажає нікому зла і не дозволяє гніву ввійти у свій внутрішній світ. У листі до матері панна Мара у сповідальному стилі відкриває істинний вимір любові: «Але я йому простила, я йому все простила. Ти як жінка повіриш мені, бо знаєш, що нема меж тій любові, що її носимо ми. Я пізнала цю любов, і я щаслива... яке прекрасне життя, який божественний запах навкруги мене» (1:313–314). Таке одкровення звичайної жінки особливо співзвучне з добре відомими і не раз цитованими словами біблійного гімну про любов: «Любов довготерпить, любов милосердствує, не заздрить, любов не величається, не надимається, не поводить нечестно, не шукає тільки свого, не рветься до гніву, не думає лихого, не радіє з неправди, але тішиться правдою, усе зносить, вірить у все, сподівається всього, усе терпить! Ніколи любов не перестає!» (1Кор. 13:4–8).

Така любов – рідкісне явище для світу творів М. Хвильового, однак знаменно те, що вона виходить далеко за рамки плотських і взагалі статевих стосунків. Переважно ця любов асоціюється з образом матері – чи тієї матері, яка намагається врятувати своїх обох дітей від братовбивства і, зрештою, жертвує власним життям задля збереження життя синові («Мати»), чи тієї матері, яка є водночас реальною особою і фантомом, «наївністю, тихою журою і добрістю безмежною», «втіленим прообразом тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків» (1:322) («Я (Романтика)»). Мати з новели «Я (Романтика)» демонструє спокійну безкорисливу любов у світі, де любов не просто зникає, а де ведеться цілеспрямована боротьба за її зникнення. Аналізуючи цей твір М. Хвильового, Н. Зборовська слушно означила стан, у якому перебуває персонаж, як меланхолію чи навіть «невроз, що прямує у психоз». Характерною ознакою цього стану дослідниця вважає «надзвичайне опустошення психічної інстанції «Я», що тісно пов'язане з хворобливою позицією: «боротьба за любов і проти неї»²⁷.

²⁷ Зборовська Н. Код української літератури... – С. 283, 289.

Важливо, однак, що справжня любов не обмежується у творах Хвильового лише її материнським виявом. Персонажі все ж таки відчують потребу вищого рівня любові до кожної людини, навіть якщо ця любов поки що існує не в повсякденній практиці, а на рівні філософських рефлексій. У цьому контексті варто згадати «Вальдшнепи», де Аглая і Дмитрій Карамазов дискутують про любов і ненависть до «дальніх» і ближніх. Намагаючись осмислити вичитані в художній літературі та філософії ідеї, інколи навіть впадаючи в софістичні розумування, Карамазов мимоволі натрапляє на глибокі істини. Переконаючи себе в тому, що ідею любові до дальніх треба спроектувати на ненависть до ближніх, персонаж Хвильового зізнається, що не може зненавидіти їх посправжньому: «У кожного з ближніх – навіть найбільших моїх ворогів – буває така, знаєш, людська усмішка й таке, знаєш, миле й гарне обличчя, наче на тебе прекрасна Богоматір дивиться... навіть у суворих і злих з природи людей я бачу цю усмішку й це обличчя... Богоматір всюди й на кожному кроці... Щоб творити якесь діло й боротись, треба надягати машкару Мізантропа і в ній ховати, перш за все, очі... бо очима бачиш Богоматір і саме в очах ховається Богоматір» (2:224–225). Такі міркування дуже добре засвідчують, що любов, яка «не відкриває в людині образу Божого, не закорінена в духовному вимірі буття», не є стійкою і легко перетворюється з любові до Іншого на любов до себе²⁸. Інший є своєрідним тестом на те, чи здатна людина любити взагалі, адже відомо, що справжня любов – це вміння насамперед бачити *Ти*, а не *Я*, а в цьому *Ти* – розпізнати щось унікальне і неймовірно вартісне, важливіше від усіх ідей і теорій. Як Аглая не намагалася переконати Дмитрія в тому, що Богоматір – це лише примара, яка свідчить про надто низький рівень ненависті і про невпевненість людини в її ідеях та поставленій меті, Карамазов, полемізуючи не лише зі співрозмовницею, а й зі собою, стверджує, що саме людська усмішка стримує його тієї миті, коли в ім'я якоїсь ідеї він стає здатним на вбивство. Зрештою, варто пригадати, що навіть Ф. Ніцше, відомий своїми імморалістськими переконаннями, не міг не визнати:

²⁸ Блюменкранц М. В поисках имени и лица. – С. 197.

Любити людину з Божого наказу – ось що мали дотепер люди за найшляхетніше та найвіддаленіше з виплеканих досі почуттів. Нехай любов до людини без якоїсь освячувальної і замовчуваної мети скидається більше на глупоту й наївність... хоч якою була та людина, що вперше це відчула і пережила... для нас вона назавжди залишиться святою і вартою шаноби як людина, що піднеслася найвище і помилялася найпрекрасніше!²⁹

Утверджуючи надлюдину, яка має право руйнувати на своєму шляху все, що заважає досягненню мети, Ніцше мимоволі визнає, що найвище піднеслася просто людина, яка вміє любити.

Від «машинізації» людину рятує не лише любов до іншої людини, а й любов до *світу*, до життя, вміння бачити красу *природи*: «я до безумства люблю небо, трави, зорі, задумливі вечори, ніжні осінні ранки... Я – мрійник... хай живе життя!» (1:123) («Вступна новела»). Персонажі Хвильового, попри готовність жертвувати всім задля химерної ідеї «загірної комуни», часто зберігають здатність протиставляти «червоно-кривавій заграві» і «смердючому, промислово-му місту» «сонце в зелених усмішках», «голубу безодню», бездонні «цебра синяви» («Редактор Карк», «Життя»). Звертаючи увагу на лейтмотивну присутність у прозі Хвильового синього і голубого кольорів, Р. Мовчан слушно наголошує, що «синій колір – це колір неба і моря – двох потужних природних стихій, колір безодні висоти й глибини»³⁰. Безмежність цих двох світлих стихій, що формують світову вертикаль і взаємовіддзеркалюються одна в одній, подвоюючи безконечність, викликає в людини божественний трепет, бажання вклонитися кришталевому голубому небу і споглядати його велич, відчутти себе «маленьким і нікчемним» перед незнаними світами («На озера», «Кімната ч. 2», «Сентиментальна історія»).

Пейзажі у творах Хвильового супроводжують ті чи інші події, відтворюють внутрішній стан персонажів, їх настроїв та емоцій. Персонажі можуть відчувати, як вітер грає на арфі, зорі творять нечувану симфонію, а степи, народжуючи буйну весну, переживають щастя, як породілля, що вперше зазнала радість материнства («Силуети»). Водночас стрілянину й пожежі,

²⁹ Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі. – С. 58.

³⁰ Мовчан Р. Український модернізм 1920-х... – С. 289.

«ілюмінацію революції», сум і самотність, страх, невпевненість і настороженість віддзеркалюють «сиві присмерки», «холодні і нудні дощі», «жура осінньої чвири», «душний грім» і блискавиці, «сіверкий вітер» і «тумани», «сіре мовчазне небо» і «глуха степова тиша», задуха і палюче сонце, що «пробиває череп» («Юрко», «Синій листопад», «Я (Романтика)», «Санаторійна зона», «Мати», «Мисливські оповідання добродія Степчука»).

Важливо, що образи природи часто стають домінантними при характеристиці емоційного стану персонажа, перетворюються на місткі й багатозначні символи, що позначають глибинні таємниці людської душі. У матері двох братів, що опинилися у ворожих таборах («Мати»), «поночіло на душі, і сумно було їй дивитись на цей присмерк, що йде над сірими калюжами її понурого містечка» (1:540), а редакторові Карку «сняться зелені сни»: «навкруги простори, а на мене лізуть гадюки. Я їх б'ю, а вони лізуть. Я не символіст, а вони на мене лізуть...» (1:148). Природа так тісно пов'язана з персонажами, що переймає в них їхні властивості, манеру поведінки, особливості світовідчужання і навіть існування у світі. Сонце зранку – веселе, вдень – працьовите, увечері – задумливе («Редактор Карк», 1:149), воно може час від часу промайнути своєю «апелсиновою шкуркою» над сірою комуною, а може вовтузитися в калюжі, як порося («Чумаківська комуна», 1:228, 220). Небо, з одного боку, – безмежна прозора синява, а з іншого, – звичайна площина, що лежить «на поверхні брудної стоячої води» («Елегія», 1:294). Напередодні Нового року над містом «паслись зоряні отари, а місяць, може, був, а може, і не був, бо кожному багато справ, і кожний кудись спішив» («Лілюлі», 1:359). Світ природи то існує, то не існує (якщо нема для кого існувати), то набуває ознак сакрального (стихія світла, якій вклоняється все живе), то профанізується (сонце як порося, небо у брудній воді), демонструючи власну «душевну» кризу, роздвоєння, подібне до того, що переживає людина.

Роздвоєння – проблема, з якою стикається більшість персонажів М. Хвильового. Вона зумовлена і зовнішніми, і внутрішніми чинниками, а відтак знаходить найрізноманітніші вияви. Постреволюційна епоха, що вимагала в людини відповідних поглядів, переконань та поведінки, зробила все для того, щоб подвійні обличчя та маски

перетворити на норму людського існування. Насаджування атеїстичного світогляду і вимога «зробити Месію з чека» змушує віруючу людину вірити лише вдома, «хреститися в куточку», а на людях вдавати прихильника нової ідеології («На глухім шляху», «Чумаківська комуна»). Тотальна «машинізація» забороняє людині виявляти свої почуття і переживання: для того, щоб заглибитися в себе, «котів в чоботях» потрібно йти «невідомо куди», а для партійних товаришів залишатися тільки Жучком. Пролетаризація суспільства спонукає «одного чоловіка» про людське око «лаяти інтелігенцію», але потай тішитися, коли його називають інтелігентом («Редактор Карк»), або, навпаки, соромитися своєї інтелігентності і вдавати з себе страдника, щоб таким чином штучно наблизитися до маси («Силуети»).

Персонажі раз у раз підтверджують глибокі висновки, до яких постійно приходять філософи: «Ніхто не ідентичний самому собі. Буття не має тотожності. Обличчя – це маски»³¹. Людина «одягає маску, про яку знає, що вона відповідає, з одного боку, її власним намірам, а з іншого, вимогам і думкам її середовища, причому переважає то один, то інший момент»³². Важливим у цьому контексті є твердження К. Г. Юнга про відповідність масок не лише «вимогам середовища», а й «власним намірам». Удавання як принцип поведінки і спосіб існування у світі подекуди в персонажів Хвильового постає не так вимушеним, як добровільним свідомим вибором задля соціального статусу і просування по кар'єрній драбині. Репортер провінційної газети («Ревізор») демонструє класичний вияв снобізму, запобігаючи ласки в ревізора з «центру», але наприкінці твору репортерова дружина усвідомлює, що поважність і гідність чоловіка, якому вона вже готова була віддатися, – звичайна маска, що спадає з появою вищого начальства: «І побачила вона раптом життя в його звичайних непідроблених фарбах, і побачила, що люди цього життя всюди, завжди до смішного однакові» (2:74). Цей «сміх» особливо відчутний в іронічній повісті «Іван Іванович», персонажі якого перетворили своє життя на театр масок. Затяті

³¹ Левінас Е. Між нами: Дослідження. Думки-про-іншого / Еманюель Левінас. – К.: Дух і Літера, 1999. – С. 28–29.

³² Юнг К.Г. Психологические типы / Карл Густав Юнг. – Москва: Университетская книга, АСТ, 1998. – С. 509.

прихильники комунізму, Іван Іванович та його дружина Марфа Галактіонівна користуються конфіскованими турецькими килимами та віденськими стільцями, наймають куховарку і гувернантку, хоча дотримуються «почуття пролетарської норми»: не вимагають для куховарки окремої спальні, посилають дітей на півтори години в дитсадок, щоб ті не відривалися від колективу, на партійні збори переодягаються в простий старий одяг. Вони так звикли до масок, що потреба вдавання не зникає навіть у стінах власного помешкання. Марфа Галактіонівна, наприклад, «дуже любить» читати Леніна й Маркса, але «рука тягнеться за Мопассаном» (2:8).

Щоправда, переважно проблема роздвоєння у творах Хвильового пов'язана із глибокою душевною кризою, а отже, прописується радше в трагічній, ніж іронічній тональності. У новелі «Я (Романтика)» персонажі уособлюють різні «я» главковерха чорного трибуналу комуни: доктор Тагабат «із каменем замість серця» – його «звірячий інстинкт», дегенерат (вірний вартовий на чатах революції) – функцію чекіста, мати як «прообраз загірної Марії» – його людський образ, Андрюша з розгубленим обличчям – постійні сумніви, вагання між різними частками душі одного Я.

У «Санаторійній зоні» персоніфікація прихованого «я» людини стає ще складнішою. Метранпаж Карно постає як живий символ, що втілює докори сумління анарха, породжуючи в останнього манію переслідування. Він немовби приходив з минулого і створює постійне враження чогось знайомого, вже баченого чи чутого: «І тепер йому раптом здалося, що метранпажів голос він уже десь чув, анарх навіть пам'ятає: саме такий упертий, повний безсмертного сарказму, з гаркавим акцентом» (1:394). Карно несподівано з'являється у санаторії, ніби для того щоб стежити за кожним анарховим рухом, його «випадково» поселили в той самий номер, що й анарха, він постійно опиняється поруч, як тінь чи як друг-двійник, що не має потреби ставити власний підпис під анонімним листом, адже «все одно догадаєтесь, хто вам пише» (1:461). Важливо, що таке відчуття переслідування чи навіть шпигунства з боку метранпажа Карно виникає і в інших санаторійців (Хлоня, Унікум, Майя). Якщо в «Я (Романтика)» кілька персонажів символізували різні частини одного «я», то в цьому

творі один персонаж стає тінню різних мешканців санаторійної зони. До того ж, анарх підозрює про існування якихось «невидимих ланцюжків, якими його зв'язано було з Хлонею, сестрою Катрею і особливо з Майєю» (1:400). Інший, який часто виявляється Чужим, став невід'ємною часткою Себе, а його «розмноження» остаточно зруйнувало ідентичність людини. Ю. Кристева, міркуючи над проблемою чужинця як прихованого лику нашої ідентичності, зробила дуже проникливе спостереження: «чужинець починається тоді, коли виникає усвідомлення моєї відмінності... Я роблю те, чого хоче *хтось*, але це аж ніяк не «я» – «я» перебуває деінде, «я» не належить нікому, «я» не належить «мені»... чи це «я» справді існує?»³³.

Постійна співприсутність метранпажа Карно спонукає анарха сприймати дивного співмешканця як «середину між живою істотою і фантомом» (1:380) чи навіть як звичайний фантом, утворений його хворою фантазією (1:416), як «примару» – частину власного «я» (1:473), але найважливіше те, що з часом без цієї примари він уже не міг існувати. Карно в якийсь загадковий спосіб володів здатністю рости і ставати вищим від усіх (1:387), «затоплювати собою всі кімнати» (1:418). До того ж, весь санаторій постає як своєрідний фантом: Хлоня постійно ходить на командну висоту і не може зрозуміти, чи він сам – дійсність, чи примара: «Навіть коли ви візьметесь за мою руку і почувете під пальцем мое тіло... Можливо, просто це ваш сон, бо й уві сні ви можете те ж саме почувати» (1:472). Анарх не розлучається з Хлонею, бо фантоми, якими той жив, йому стали потрібні як повітря. Однак з таким світосприйманням анарх уже не спроможний відрізнити дійсне від уявного, він бачить довкола себе реальні речі, але вони набувають химерних відтінків, впродовж однієї ночі (перед смертю) персонаж зустрічається з такою кількістю примар, якої не бачив за все своє життя. Анарх, як і Хлоня, перебуває на межі власного існування, і таке існування не випадково завершується вибором смерті. Анарх, усвідомивши, що дійсність, у якій він існує, – лише натовп примар, царство фантомів, «тепер знає, що йому треба зробити» (1:473): якщо реальний світ виявляється

³³ Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 7, 16.

химерою, то ірреальний світ може постати як справжня дійсність, або ж з'ясується, що між ними взагалі немає істотної різниці.

Невидима грань між реальним та ірреальним світом, між фактами і фантомами лежить в основі «Мисливських оповідань добродія Степчука», де інше «я» постає у вигляді звіра – зовнішнього чи навіть внутрішнього. Оповідач «Шилихвоста» (перша частина твору) ділиться переживаннями, які викликає полювання на диких качок. Він відчуває себе в ролі ката для птиці, яка щойно вільно мчала під небом. Мертвий шилихвіст, однак, є фактом лише для зовнішнього світу. Сам оповідач, попри розтрошену голову і спотворене тіло дикої качки, продовжує сприймати птаха як свого давнього ворога, що несе загрозу. Відтак, голос совісті для персонажа поєднується з голосом страху, а відчуття самотності серед відкритих просторів – зі станом божевілля. Філософи і літератори ХХ століття неодноразово звертали увагу на наявність у людині творчої (божественної) і тваринної іпостасей, а це означає, що людина за своєю суттю – істота складна, яку неможливо до кінця збагнути. До того ж, кожна з цих іпостасей передбачає існування різних подоб, що виявляють себе в тій чи іншій ситуації. Якщо «шилихвіст» виконує роль «жертви» і водночас прихованого «ворога» для персонажа, «вовк» із однойменної третьої частини твору символізує ворожість у світі і щодо світу – «людина людині вовк» (2:90), – то «Бекаси» (друга частина) взагалі виявляють ірраціональність і непередбачуваність людського існування як такого, представляють людину, яка безперервно втікає від світу і сама від себе. Мисливцеві-оповідачеві здається, що вистрелив він не в бекаса, а в одного з підлітків. Він утікає від дітей, що нібито переслідують його з метою помсти, однак насправді діти наздоганяють його з проханням убити собаку, що переслідує їх. Зачароване коло (переслідування – помста – прохання звільнити від переслідування) розірвати неможливо: знайти і знешкодити скаженого собаку, щоб спокутувати свій гріх, не вдається. Звір залишається і в зовнішньому світі, і у внутрішньому вимірі існування персонажа, утворюючи своєрідне коло абсурду, виходу з якого немає, як і немає змоги провести чітку межу між тим, що сталося насправді, і тим, що належить до царини фантомів.

«Мисливські оповідання добродія Степчука», апелюючи до царини ірреального та ірраціонального, виявляють ще одну домінанту прози М. Хвильового – письмо як спосіб саморепрезентації і водночас як нескінченні *пошуки Слова*. Я. Поліщук, звертаючи увагу на «вміло зорганізовану літературну гру» письменника, відзначив наявність у його прозі численних авторських масок, що виконують амбівалентну функцію: з одного боку, наближають до світовідчуття автора, а з іншого, роблять неможливим пізнання його справжнього обличчя, є своєрідною містифікацією³⁴. Добродій Степчук на самому початку твору заявляє про себе: «Як і всякий мисливець, я безперечний поет... Але, як і всякий поет, я трошки фантазер і трошки Мюнхгаузен» (2:75). Усе сказане в «мисливських оповіданнях» відтак постає апіорі як те, що існує на межі правди і фікції, як те, що закорінене в реальності, але водночас є спробою творення за допомогою слова нового світу.

Слово в прозі Миколи Хвильового функціонує в різних вимірах. Воно може бути звичайним словом, говорінням ні про що, якому протиставлене мовчання. У суєті безконечних, часто позбавлених сенсу розмов про матеріалізм, революцію, індустріалізацію чи комунізм, особливу увагу привертають персонажі, що живуть тишею (наприклад, Марія з «Я (Романтики)»). Це, власне, та тиша, у якій можна замислитися над справді важливим і сокровенним, те мовчання, яке необхідне для народження справжнього Слова, здатного засвідчити, ким є людина, і в такий спосіб вчинити гідний опір випробуванням для духу, які влаштовує епоха.

Таким Словом виявляється слово художньої літератури. На перший план у творах Хвильового часто виходить Я, що пише або тільки збирається писати. Важлива проблема, з якою стикаються персонажі-творці, – про що і як писати, з чого почати, як уникнути творчих невдач. У незакінченому оповіданні «З лабораторії» письменник хоче створити роман «про великі події наших днів», але після поставленої «крапки» виникає незадоволення з окремих слів і фраз. Він жахається з того, що все написано – «найсправжнісінька халтура», зумовлена незнанням людей, а отже, неспроможністю

³⁴ Поліщук Я. Література як геокультурний проект. – С. 151–153.

створити художньо правдиві образи. Письменник у цьому оповіданні страждає від «творчої імпотенції» (2:287), як і хвора, що пише повість про санаторійну зону. Героїня «Санаторійної зони» переживає з приводу того, що твір їй ніяк не вдається: то вона ніяк не може «зв'язати анарха з Майєю», то не має чим наповнити другий розділ повісті, то невмотивовано приводить Майю (як персонажа своєї повісті) на командну висоту (1:388, 423). Єдине письмо, в якому реалізується «хвора», – це щоденник. Саме щоденник, слово не про інших, а про себе, виявляється можливістю писати не зумисне, а мимоволі, ніби поміж іншим. Як наслідок, саме це письмо «хворой» виявляється автентичним словом – про те, як складно писати, про осінній сум, про життя, яке перемагає смерть, і найважливіше, чого вона не може не сказати, – «як я безумно люблю життя» (1:486).

Любов до життя, що прагне вилитися в слово, стає домінантою «Арабесок» Хвильового. Якщо в оповіданні «З лабораторії» та повісті «Санаторійна зона» персонажі стикалися з проблемою творчої неспроможності, тобто були особами, що лише хочуть стати митцями, то в «Арабесках» Хвильовий зображає митця, який безперервно шукає «запах слова». Він теж переживає муки творчості, але вони пов'язані з тим, що жодне слово не може вповні передати безміру думок, ідей, переживань, емоцій його внутрішнього світу: «...думаю, що я ніколи не розкажу, що робиться в моїй душі, які виникають образи» (1:309). Оповідач «Арабесок» молиться, щоб Бог зробив його генієм, бо тільки так він зможе «розказати, як хрумтить жемчуг біля японських ліхтарів» (1:303), передати музику своєї душі, знайти конкретні способи проявлення свого стану, що перетворюється на модус його існування – «Я безумно люблю...» (фраза, що виконує роль рефрену у творі). За слушним спостереженням Ю. Шереха, «Хвильовий любив запах слова, вживаючи його улюбленого окреслення, безумно. Він заплітав слова в арабески й візерунки, розгортав їх у жалібні процесії і шикував у танечні групи»³⁵. Пошуки адекватного слова, відповідного сюжету якраз і зумовлюють арабесковий формат однойменного твору. Оповідач то відкриває перед своїм адресатом місто, то згадує деталі власної біографії,

³⁵ Шерех Ю. Хвильовий без політики. – С. 58.

яка, зрештою, виявляється фікційною, то розпочинає діалог із Марією, то пропонує історію товаришки Мари чи Бригіти, але завжди залишає в центрі уваги Я, що творить світ через слово.

У процесі творчості персонажі Хвильового неодноразово входять у діалог із іншими – більше чи менше відомими – письменниками різних епох і культур. Інтертекстуальні зв'язки в прозі Хвильового здебільшого експліцитні. Ідеться не лише про очевидні алюзії на рівні окремих тверджень («Є Холодний Яр, а це – Солонський Яр», 1:180) чи найменування персонажів («Кіт у саботах», що відсилає до відомої всім з дитинства казки, Дмитрій Карамазов («Вальдшнепи»), який відразу спонукає провести паралелі до «Братів Карамазових» Ф. Достоєвського, чи брати Остап і Андрій («Мати»), що викликають асоціації з персонажами «Тараса Бульби» М. Гоголя), а й про безперервні вплітання в канву власного художнього тексту видатних імен світової культури. В одному творі наратор згадує Т. Мора, Ф. Рабле, Дж. Свіфта, В. Теккерея («Іван Іванович»), в іншому – апелює до часів Бояна з його «молитвою під тихий акомпанемент земного хору» (1:200) («Силуети»), у «Вступній новелі» вводить у світ художнього твору сучасників Миколи Хвильового – О. Досвітнього, О. Слісаренка, М. Семенка, Ю. Шпола. Я, що пише або збирається писати, у прозі Хвильового, з одного боку, намагається актуалізувати пам'ять культури, продовжити своїм словом магістральну лінію розвитку світової літератури, забезпечити відчуття традиції, а, з іншого боку, це Я переживає через нескінченність впливів, яких неможливо позбутися, через «страх впливу», що ставить під загрозу власне автентичне авторське слово. Захоплення високою літературою Сервантеса чи Сієрри поєднується з бажанням вирватися «з лабет просвітянської літератури» (1:140), створити свій «запах слова» і протиставити його «запахіві тобілевичо-старицьких бур'янів, що прекрасно пахли після «Гайдамаків» і «Катерини» (1:311).

Численні алюзії до світової класики і водночас спроби абстрагуватися від певних її пластів є одним із важливих компонентів «символічної автобіографії» (Г. Грабович) Миколи Хвильового, адже письменник не лише у своїх художніх творах, а й у критичних та публіцистичних виступах закликав орієнтуватися на Європу й відмовитися від вузької просвітницької тенденції в українській

літературі. До того ж, шукати автопроєкцій Хвильового в його художній прозі дає підстави оголення прийому «письменник входить у роль письменника»³⁶. Наратори-творці немовби переймають від біографічного автора глибинні психологічні структури, щоб стати «автором тільки одного твору, який хочу написати через багато років і до якого я дійду, очевидно, через етюди» («Вступна новела», 1:123). Такому символічному творові, що має виявити глибинне Я митця, передують (чи у своєрідний спосіб, за принципом елементів мозаїки, формують його) окремі творчі «проби» з численними «я», що постійно намагаються привернути до себе увагу: «сідаю писати «вступну новелу» (1:122); «Як ви гадаєте, чим закінчиться новела? [...] я сам не знаю, чим закінчиться вона» («Редактор Карк», 1:150); «Тепер мій читач чекає від мене, мабуть, цікавої зав'язки» («Кіт у чоботях», 1:157); «Примітка: Тут мусить бути зав'язка» («Санаторійна зона», 1:394); «до побачення, золотий мій читачу!» («Іван Іванович», 2:49) тощо.

Безперечно, поставити знак тотожності між Хвильовим як письменником і його авторськими масками не можна. Очевидно, має рацію Г. Башляр, коли визнає слушність обох суперечливих гіпотез: людина подібна до свого твору; людина відмінна від свого твору³⁷. Наратори та персонажі Хвильового набули самодостатнього статусу, зберігаючи водночас у собі частку свідомості письменника, який, найімовірніше, як і Я в «Арабесках», не раз «пізнав силу безсмертного слова» (1:317) і відчув, що у власному творінні «тут увесь я: із своєю мукою, із своїм “знаю”, із своїми трьома кільцями: віра, надія, любов» (1:318).

Створюючи особливий віртуальний світ, Хвильовий, як і кожен інший автор, «прагне зберегти контакт зі світом, із самим собою, зі словом, де він може сказати «Я» [1, с.40]. Якраз це слово, через яке Я відкривається світові та відкриває світ перед собою і перед своїми читачами, у прозі Хвильового постає як надійний спосіб збереження власної ідентичності та духовності, як можливість встояти під час тих випробувань для духу, які влаштовує історія.

³⁶ Грабович Г. Символічна автобіографія у прозі Миколи Хвильового // Грабович Г. Тексти і маски / Григорій Грабович. – К.: Критика, 2005. – С. 246.

³⁷ Bachelard G. Poetyka marzenia / Gaston Bachelard. – Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria, 1998. – S. 110.