

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

На правах рукопису

ЗЕНГВА ВІКТОРІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК821.161.2-31Хвильовий. 09

**ХУДОЖНЯ АНТРОПОЛОГІЯ ПРОЗИ М. ХВИЛЬОВОГО:
ГЕРОЙ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата
філологічних наук

Науковий керівник:
Безхутрий Юрій Миколайович,
доктор філологічних наук, професор

Харків – 2012

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. РЕЦЕПЦІЯ ПРОЗИ М.ХВИЛЬОВОГО КРИТИКОЮ І ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВОМ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	8
1.1 Творчість М.Хвильового в оцінці критики і літературознавства.....	8
1.2 Теоретичні засади філософської антропології та антропології літератури.....	25
РОЗДІЛ 2 ЛЮДИНА ТА РЕВОЛЮЦІЯ У ТВОРЧОСТІ М. ХВИЛЬОВОГО.....	46
2.1 Герой М.Хвильового на тлі революційної епохи: метафізичний вимір.....	46
2.2 «Революціонер» проти «обивателя»: протистояння ідеалів і крах ілюзій.....	60
2.3 Образ Дмитрія Карамазова в романі «Вальдшнепи» як квінтесенція морального вибору «нової людини».....	78
РОЗДІЛ 3. ОБРАЗ ЛЮДИНИ У ТВОРЧОСТІ М.ХВИЛЬОВОГО В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА МІФУ ПРО АЗІАТСЬКИЙ РЕНЕСАНС.....	107
3.1 Вічні образи Фауста та Дон Кіхота як типологічна основа героя М. Хвильового.....	107
3.2 Візії людини майбутнього Азіатського ренесансу у творчості М. Хвильового.....	140
ВИСНОВКИ.....	161
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	173

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Початок третього тисячоліття гуманітаристика зустріла новою хвилею зацікавлення концепцією «людини як центру буття» і філософської антропології та антропології літератури. Ця тенденція актуалізувала дослідження художньої антропології творів як письменників-класиків, так і сучасників (роботи В. Подороги про М. Гоголя та Ф. Достоєвського, В. Табачковського про Ю. Андруховича, І. Євlampієва про Ф. Достоєвського та ін.). Художня спадщина видатних майстрів української літератури надає значні можливості для таких наукових студій. На особливу увагу в цьому аспекті заслуговує творчість М. Хвильового, для якого проблема переосмислення концепції людини на тлі національних і загальноєвропейських катаклізмів початку ХХ століття була чи не центральною.

Час активної творчої та громадської діяльності письменника (20–30-ті роки) як і перші десятиліття ХХ століття загалом було ознаменовано гострою кризою європейського світогляду, що зазнав деформацій на всіх рівнях – метафізичному, культурному, історичному, соціальному та ін. Ця криза породила специфічний образ сучасника, який значною мірою відрізнявся від моделей людини європейської цивілізації, сформованих протягом двох попередніх тисячоліть. Цілком закономірно першими на трансформації такого масштабу відреагувало мистецтво та особливо література якодин з найбільш адекватних артефактів людської думки. Відкриття темних «тваринних» глибин людського єства, переосмислення метафізики, що у світі глобальних катастроф більше не могла виконувати роль «страхової спілки», новий погляд на людську психологію – це основні проблемні поля творчості класиків європейського літературного модернізму (Дж. Джойса, Андре Жіда, Ф. Кафки, М. Пруста та ін.) та об'єкти наукових досліджень провідних філософів і науковців того часу (Х. Плеснер, З. Фройд, М. Шелер, О. Шпенглер, К.-Г. Юнг та ін.). Присутні вони

й у М. Хвильового – найзавзятішого поборника європейськості української літератури серед представників генерації Розстріляного відродження. Разом з тим, для його героя, який існує в революційно-месіанській парадигмі комуністичного міфу, характерне прагнення знайти вихід із тих онтологічних глухих кутів, що їх поставило перед особистістю початку ХХ століття відкриття та осмислення досі невідомих граней людини як біологічної, соціальної і культурної істоти. М. Хвильовий майстерно зобразив розколотість людського «Я», наявність у ньому різних, часто кардинально протилежних начал, боротьбу ірраціональних, інстинктивних потягів із голосом розуму, одвічну суперечність екзистенційного та суспільного тощо. Окремою, мабуть, найменш дослідженою на сьогодні сферою зацікавлень М. Хвильового-митця є проблема європейської людини як певного культурно-історичного типу та спроби сконструювати образ людини майбутнього Азіатського ренесансу. Усе це в комплексі формує у творах письменника багатогранний образ людини, що заслуговує на докладне вивчення. Відсутність у сучасному українському літературознавстві цілісного аналізу художньої антропології прози М. Хвильового демонструє певну смислову лакуну в дослідженні його творчості і зумовлює актуальність пропонованої роботи.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Вивчення художньої антропології прози М. Хвильового здійснюється в рамках комплексного плану науково-дослідницької роботи кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури XVIII–XXI століть». Тему дисертації затверджено на засіданні Бюро науково-координаційної ради з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка (витяг із протоколу № 5 від 10 грудня 2009 року).

Мета й завдання дослідження. Мета дисертації – розкрити специфіку художньої антропології прози М. Хвильового та визначити основні

характеристики його героя як феномена культури. Відповідно до мети передбачається виконання таких завдань:

- з'ясувати сучасний стан рецепції прози М. Хвильового критикою та літературознавством;
- обґрунтувати теоретичні засади роботи крізь вихідні поняття: філософська антропологія, антропологія літератури, літературознавча антропологія;
- визначити особливості зображення центрального героя творів М. Хвильового як носія революційної ідеології;
- охарактеризувати дискурс вічних образів Фауста та Дон Кіхота в прозі М. Хвильового;
- окреслити специфіку художнього вираження концепції цивілізаційної кризи Європи та Азіатського ренесансу в прозі М. Хвильового.

Об'єкт дослідження – новели М. Хвильового, що увійшли до збірок «Сині етюди» та «Осінь», «Повість про санаторійну зону», незакінчений роман «Вальдшнепи», оповідання («Іван Іванович», «Із Вариної біографії», «Ревізор», «Щасливий секретар» тощо).

Предмет дослідження – своєрідність художньої антропології прози М. Хвильового, сутність і способи репрезентації в ній героя як феномена культури.

Методи дослідження. Теоретико-методологічну базу роботи складають праці з філософської антропології (М. Бердяєв, А. Гелен, Е. Кассієр, Х. Плеснер, М. Шелер та ін.); теорії культурологічного аналізу та антропології літератури (С. Аверинцев, Р. Барт, А. Бужинська, Б. Гаспаров, Р. Гіббонс, І. Євlampієв, В. Ізер, Є. Косовська, В. Лейч, М. П. Марковський, Дж. Г. Міллер, Дж. Натолі, В. Подорога, Л. Тарнашинська, М. Фуко, О. Шпенглер, С. Яковенко та ін.). Комплексний підхід до досліджуваного матеріалу забезпечується поєднанням біографічного, інтертекстуального культурно-історичного, описово-аналітичного, типологічного, мотивного, міфопоетичного методів. Використання біографічного, культурно-історичного, інтертекстуального методів пов'язано з необхідністю визначити особливості образу сучасника як

людини кризової епохи в прозі письменника. Залучення міфопоетичного й мотивного аналізу забезпечує можливості простежити культурні орієнтири М. Хвильового, сутнісні домінанти його художнього світу.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в дисертації вперше здійснено спробу розглянути прозу М. Хвильового крізь призму філософської та, відповідно, літературознавчої антропології, окреслити ті особливості образу людини у творчості письменника, що забезпечують їй актуальність до сьогодні. Вперше у вітчизняному літературознавстві зосереджено увагу на культурно-історичних типах особистості, представлених у прозі письменника.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані у викладанні дисципліни «Історія української літератури XX століття», підготовці посібників із неї, розробці спеціальних курсів і наукових семінарів, пов'язаних із вивченням особливостей розвитку української прози першої половини XX століття, для написання курсових, дипломних, магістерських робіт у вищій школі, на уроках відповідної тематики, для факультативних і гурткових занять у загальноосвітній школі, при подальшому вивченні творчості М. Хвильового.

Особистий внесок здобувача. Робота виконана самостійно, без участі співавторів.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна та були представлені у формі доповідей і повідомлень на наукових конференціях, серед яких: Міжнародна наукова конференція «Місто-як-текст» (Бердянськ, 10–11 вересня 2009 року); Міжнародна наукова конференція «Наукова спадщина О. О. Потебні в контексті розвитку європейської філологічної думки XIX–XXI ст. (до 175-річчя від дня народження О. О. Потебні)» (Харків, 5–7 жовтня 2010 року); IX Всеукраїнська наукова конференція «Слобожанщина: літературний вимір» (Луганськ, 18 лютого 2011 року); XX Міжнародна наукова

конференція «Мова і культура» імені Сергія Бураго (Київ, 20–23 червня 2011 року); Всеукраїнська наукова конференція «"Харківський період" 20–30-х років XX століття в історії української літератури: ідеї, стилі, жанри» (Харків, 4–5 жовтня 2011 року).

Публікації. Результати дослідження викладено у п'яти статтях, опублікованих у наукових фахових виданнях.

Структура та обсяг дисертації. Структура роботи обумовлена її метою та завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 172 сторінки основного тексту та 19 сторінок списку використаних джерел (208 позицій).

РОЗДІЛ 1

РЕЦЕПЦІЯ ПРОЗИ М. ХВИЛЬОВОГО КРИТИКОЮ Й ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВОМ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Творчість М. Хвильового в оцінці критики й літературознавства

Письменник-новатор, непересічний публіцист, творець теорії «Азіатського ренесансу», автор ідей про «психологічну Європу» та месіанську роль української культури в світовому поступі, фактичний лідер угруповання ВАПЛІТЕ як спілки найталановитіших представників красного письменництва свого часу, одна з центральних постатей літературно-політичної дискусії 1925–1928 років, нарешті, харизматична особистість, яка привертала до себе увагу, збурювала, «хвилювала», – це далеко не повний перелік досягнень М. Хвильового за короткий, сповнений драматизму період його творчого життя. Проза М. Хвильового стала незаперечним свідченням руху української культури й літератури в європейському контексті філософсько-естетичного осмислення дійсності й водночас репрезентувала суто національну специфіку тих глобальних світоглядних проблем, що постали перед людиною кінця XIX – початку XX століття.

Образ людини, художня інтерпретація її амбівалентної сутності є центральними проблемами творчості М. Хвильового й предметом дослідження численних критичних і літературознавчих студій. Складність життєвої і творчої долі письменника, який намагався зобразити героя, адекватного своїй епосі, й одночасно дати перспективи виходу із онтологічних глухих кутів, сконструйованих самою епохою, зумовила неоднозначність оцінок його літературної спадщини в літературознавстві й критиці. Ця неоднозначність почала виявлятися вже в перших публікаціях про нього в періодиці.

Після виходу дебютної прозової збірки «Сині етюди» (1923) М. Хвильовий одразу опинився в центрі уваги критики, яка, при всій різноплановості фахових та ідеологічних підходів до аналізу творів молодого автора, одностайно проголосила її небуденним явищем пореволюційної української белетристики. Дещо змінила ракурс сприйняття прози М. Хвильового розпочата ним у 1925-му році літературна дискусія. Вона ввела художню творчість письменника в певний політичний контекст, звільнитися від надто прямолінійного потрактування якого не змогли не лише тогочасні критики, а й дехто з пізніших дослідників.

Із 1923-го по 1933-й роки багато писалося про М. Хвильового. Аналізуючи рецепцію прози письменника в критиці, слід враховувати політичну кон'юнктуру, що склалася довкола постаті М. Хвильового як громадського діяча, історію його непростих стосунків із владою. Тому зрозумілою стає градація оцінки М. Хвильового від «основоположника нової української прози» (Білецький, 1925) до «доморощеного Марселя Пруста», як він, відповідаючи на шквал звинувачень не лише в ідеологічному відступництві, а й у фаховій некомпетентності, іронічно сам себе називає в одному зі своїх пізніх творів [173, с. 184]. Так чи так, усі критичні відгуки умовно можна розділити на три групи, різні за кількістю представників, кожна з яких мала певні спільні критерії оцінки літературного доробку М. Хвильового.

До першої умовної групи (О. Білецький[19], О. Дорошкевич[55], С. Єфремов [64], М. Зеров [71; 72], Г. Майфет [104], М. Чирков [182] та ін.) можемо віднести висококваліфікованих науковців, інтелектуалів, що розглядали особливості прози письменника, спираючись на естетичні критерії і залишаючи осторонь (наскільки це було можливо на той час) ідеологічне навантаження його текстів.

О. Білецький і М. Зеров визначили постать М. Хвильового центральною в тогочасному літературному процесі. О. Білецький вказував на універсальне бачення М. Хвильовим революційної та пореволюційної дійсності: «<...> Вони (збірки «Сині етюди» та «Осінь» – В. З.) по суті визначили все коло тем нашої

революційної белетристики<...>» [19, с. 16]. Дослідник виділяв три основні жанри, що їх окреслила проза Хвильового для 20–30-х років ХХ століття, – героїка революції, революційна сатира й елегійно-філософська проза – «<...> зображення внутрішнього неладу в середовищі колишніх ідейних борців, розпаду, що веде до смутку, до зміщання, до того самого обивательського багна, до моральної смерті» [19, с. 10]. Натомість М. Зеров, відзначаючи широкий вплив М. Хвильового на тогочасних письменників-початківців, зауважував постійну еволюцію творчої особистості автора, звертав увагу поверхових наслідувачів на той, властивий М. Хвильовому, нормальний для нього стан пошуку, що передбачає в деяких випадках перекреслення себе вчорашнього [72].

Першорядним українським письменником свого часу називав М. Хвильового академік С. Єфремов. Для дослідника найбільша заслуга М. Хвильового як автора полягала у вмінні вдало окреслити образи «маленьких людей революції», реалістично передати побут революційних буднів. Важливим для нас спостереженням С. Єфремова є констатація парадоксального психологічного феномену, повною мірою розкритого у творчості М. Хвильового, – внутрішньої розколотості героя на романтика-революціонера та міщанина. «<...> Романтика й практика живуть в одній тій самій людині, – писав науковець, – сама ця людина стане тоді ареною завзятого бою» [64, с. 671]. Опонентом С. Єфремова в критичному осмисленні суті героя М. Хвильового можна назвати О. Дорошкевича. Для цього дослідника герой М. Хвильового не «мураль революції», частина злагодженого революційного організму, а символічне «рішуче позбавлене кайданів деталізованого натуралізму», узагальнення трагічно самотнього бунтаря [55].

Багатою на влучні спостереження є стаття М. Чиркова «Микола Хвильовий у його прозі» (1925) [182]. Критик відзначав, що письменнику вдалося найбільш точно передати метафізичну суть революції. Розглядаючи феномен М. Хвильового в контексті загальноєвропейської філософсько-естетичної кризи, М. Чирков стверджував, що це – явище закономірне для

української культури того часу. Новаторство письменника в царині форми та змісту М. Чирков назвав не його власною примхою чи сліпим наслідуванням «модних» тенденцій у російській чи європейській белетристиці, а вимогою нової доби, результатом еволюції світової культури: «<...>Річ у тім, що та художня манера, якою користується письменник, має в собі щось необхідне для нашого часу, є продукт глибоких пертурбацій, що пережила людність у ХХ сторіччі» [182, с. 43]. Причини гарячкових пошуків нової творчої манери в європейському мистецтві дослідник пов'язував з «гострим передчуттям грізної катастрофи тієї доби, що неодмінно насувається» та прагненням «відкрити новий художній метод, який би відповідав грандіозному розміру та зовсім новому темпу близьких великих подій» [182, с. 38].

Визначальною рисою критиків, об'єднаних нами в другу групу (Д. Донцов [54], С. Пилипенко [122; 123; 124; 125], В. Юринець [194] та ін.), можемо назвати виразне превалювання ідеологічного елементу в спробах оцінки літературної творчості М. Хвильового. Ці, безперечно, видатні постаті в історії української культури, говорячи про М. Хвильового, не змогли абстрагуватися від своїх політичних пріоритетів і тому багато втратили в розумінні універсального, філософсько-естетичного значення творчості письменника. Однак незважаючи на це, деякі твердження дослідників можуть бути цікавими й сьогоденішньому літературознавству.

Видатний український філософ, публіцист, літературний критик Д. Донцов, пристрасний прихильник ідеї звільнення України від багаторічного імперського чи радянського російського поневолення, у статті, присвяченій М. Хвильовому посмертно, не зміг втриматися від того, щоб зосередити увагу на, як йому здається, москвофобських настроях письменника. Наявність більше антиімперського, ніж антиросійського спрямування у творчості автора не викликає сумніву, проте навряд чи доречною є інтерпретація цього аспекту як центру художніх пошуків М. Хвильового. Разом з тим, саме Д. Донцов висловив актуальну думку про виразний антропоцентризм прози письменника.

Цікавим з позицій сучасного літературознавства можна назвати твердження іншого ідеологічного опонента М. Хвильового В. Юринця, який вважав, що рушійною силою в долі й окремої людини, й людства у творах письменника є своєрідний біологічно-фізіологічний фатум: «Любов непоміркованої, сильної, масової, *позаісторичної* людської стихії, що продовжує процес стихії природи, вириваючись із берегів буденності, яка є в першу чергу *біологічно-фізіологічним*, а не суспільним фактом, – ось де ключ до внутрішньої динаміки Хвильового» [194, с. 256]. Цю влучно відзначену особливість долі людини в М. Хвильового, приреченої на часто безуспішну боротьбу з тваринними інстинктами, дослідник цілком справедливо вважав ворожою постулатам ортодоксального марксизму. Відзначаючи неабиякий талант М. Хвильового, критик одночасно вказав на його «небезпечність» для комуністичної ідеології й таким чином додав до арсеналу ортодоксів ще один аргумент проти письменника.

Відгуки критиків третьої групи (Є. Гірчак [34; 35], В. Коряк [86], М. Лукаш [101], І. Микитенко [110], Я. Савченко [142], А. Хвиля [177], С. Щупак [192], Г. Яковенко [197], Ф. Якубовський [199] та ін.) навряд чи варті уваги з суто наукового погляду. Однак зважаючи на неабияку роль, яку вони відіграли в долі М. Хвильового, без бодай побіжної згадки про них огляд літератури про творчість письменника був би неповним. Запитання Г. Яковенка про новелу «Я (Романтика)» М. Хвильового: «Невже селянин або робітник повірить Хвильовому, що у революціонерів (дійсних) щохвилини кололось «я»<...>Яку ж вартість має цей твір?<...>Хто його читатиме?<...>» [197, с. 279] влучило в болючу точку тогочасного українського культурно-громадського життя й викликало літературну дискусію, в якій М. Хвильовий зумів виявити себе як віртуозний публіцист. А заголовок брошури А. Хвилі «Від ухилю в прірву» можна з повним правом назвати афористичним визначенням долі М. Хвильового – письменника, громадського діяча і, нарешті, особистості, як її потрактувала партійна верхівка.

Невдовзі після самогубства М. Хвильового його ім'я було вилучено з офіційного радянського літературознавства більш ніж на 50 років. Влада здійснила спробу знищити будь-які нагадування про існування не лише М. Хвильового-письменника, а й М. Хвильового-людини. Однак він продовжував залишатися однією з центральних постатей літературного й громадського життя для дослідників української діаспори. Про М. Хвильового писали І. Багряний [10], П. Голубенко [40; 41], Г. Костюк [87], Ю. Лавріненко [92; 93], Є. Маланюк [105], О. Теліга [157], Ю. Шерех [188], М. Шкандрій [189] та ін. Діаспорне літературознавство, користуючись наданою йому у віддалені від радянської материкової України свободою слова, зробило крок уперед в осмисленні ролі М. Хвильового в історії української культури й аналізові художньої антропології прози письменника.

О. Теліга однією з перших дослідників творчості М. Хвильового помітила та чітко сформулювала думку про те, що концепція революції як оновлення світу для автора пов'язана не зі змінами політичного чи соціального характеру, а з реформуванням людини, вдосконаленням її внутрішньої суті: «А понад усе відчував Хвильовий, що *не може бути прекрасною його батьківщина, його голуба Савоя, в якому б вона не була вигляді, коли люди в ній будуть нудні, несміливі й нецікаві* (виділення наше – В. З.), коли не переродити їх душі так, щоб вони навчилися бачити і шукати в світі і в оточенні ще щось, крім власної вигоди і дрібних пліток, навіть тоді коли боротьба буде скінчена» [157, с. 472]. Тому особливо болючим для М. Хвильового моментом, на її думку, був провал революції як шансу людства та кожної окремої людини розпочати свою історію з чистої сторінки й змінитися на краще.

Етапною працею в осмисленні творчості М. Хвильового стала загальновідома стаття Ю. Шереха «Хвильовий без політики». У ній автор закликав подивитися на М. Хвильового як на талановитого митця-філософа, що цікавий європейському читачеві, дистанційованому від українських національно-політичних проблем, своїми пошуками відповідей на вічні загальнолюдські питання: «<...> Тут <...> ідеться про трагізм людського життя і

про шлях через смерть до життя. Ще ідеться про потрібний і непотрібний трагізм, про взаємини трагізму й гуманізму, про жертву й самозречення, про запах життя й запах смерті» [188, с. 169]. М. Хвильовий і його коло, на думку Ю. Шереха, відчували трагізм життя, приреченого на смерть, як його постійну ознаку, незалежно від політичної, соціальної, культурної ситуації, але, разом з тим, вони намагалися протиставити йому віру в людину й любов до людини. Саме через це своєрідне оптимістичне почуття трагізму життя, за Ю. Шерехом, надзвичайно актуальною для них стала постать Дон Кіхота як втілення безнадійної і водночас єдино можливої моделі поведінки лицарів Добра [188, с. 174]. Слід зауважити, що висловлені Ю. Шерехом ідеї стали поштовхом до наукових пошуків багатьох сучасних інтерпретаторів творчості М. Хвильового.

Ю. Лавріненко, аналізуючи прозу М. Хвильового та виділяючи основні ознаки особистості письменника як постаті-символу в українській культурі, вказував на принципове розходження в розумінні революції М. Хвильовим і В. Леніним та більшовицькою партією. «Ленін, – писав дослідник, – трактуючи революцію, як «страшну помсту» за злочини минулого, створив «есхатологічне» видиво нищення до основ усього «загибаючого» світу («страшний суд» комуністичної революції) і встановлення на спустошеному місці вічного царства комунізму – і – звичайно ж! – шляхом абсолютної диктатури» [93, с. 940–941].

Для М. Хвильового, слушно відзначав Ю. Лавріненко, був характерним абсолютно інший погляд на суть революційних подій, у яких він бачив «<...> визволення і об'єднання людини з усесвітом<...>, новонародження, а не помсту <...>» [93, с. 944]. М. Хвильовий, з одного боку, заглиблений у богоборсько-нігілістичне розуміння світу, характерне для романтизму, а з другого, він у творчості переростає бунт де Сада й Івана Карамазова й утверджує віталістичну традицію «<...> від Лоренса Стерна, Амадея Гофмана і Гоголя – до «Соняшних кларнетів» і «Замість сонетів і октав» та «Сковороди» Тичини. «Віталізм», проповідуваний М. Хвильовим, характерний, за

Ю. Лавріненком, майже для усіх діячів епохи Розстріляного відродження; полягає у зверненні до філософії «відповідального серця», «серця-всесвіту» Г. Сковороди. «Вітаїзм <...> це активно-творча і активно-асимілююча відродженська (ренесансова) одушевленість життям» [93, с. 957].

Значною подією в осмисленні й вивченні постаті М. Хвильового в історії української культури став вихід у 1984–1986 рр. зусиллями української діаспори в США п'ятитомника, що й на сьогодні містить найбільш повне зібрання творів письменника, його біографію, найвідоміші на той час критичні та літературознавчі праці про нього. Редактор цього видання Г. Костюк у вступній статті, написаній спеціально для першого тому, торкнувся проблеми концепції людини у творчості письменника. Він наголосив на тому, що М. Хвильовий, використовуючи раціональні моделі побудови образів в прозі, одночасно був свідомий незбагненної багатогранності людської природи: «Хвильовий романтик, лірик і естет слова, одночасно мав талант до теоретичного думання, до філософського узагальнення – аналізу і синтезу – проблемних явищ людського буття. Цю особливість його таланту я назвав би інтелектуалізацією почуттів» [87, с. 50]. Говорячи про центрального героя прози М. Хвильового, Г. Костюк відзначив його глибоку національну вкоріненість, що вступила в трагічний дисонанс з відданістю комуністичній доктрині.

У п'ятитомнику надруковано статтю М. Шкандрія «Про стиль ранньої прози М. Хвильового», в якій автор акцентує увагу на взаємодоповненні, переплетінні стильових експериментів письменника з його філософсько-естетичними пошуками. Дослідник наголошував на поступовому загостренні протистояння письменника та офіційної партійної ідеології, точно визначивши одну з причин трагічної загибелі спочатку М. Хвильового-художника, а потім і М. Хвильового-людини. Адже М. Хвильовий завжди ставив у центр творчості людську індивідуальність, досліджуючи ті складні процеси, які викликали у внутрішньому світі його героя революція, пореволюційні будні, загальна світоглядна криза, характерна для Європи зламу віків. У той час як офіційними партійними настановами все наполегливіше вимагалось від письменників

зображення оптимістичного героя-робота, що охоче жертвує собою заради абстрактної ідеї, абстрактної Батьківщини.

З кінця 1980-х років перші адекватні згадки про М. Хвильового-письменника з'являються на теренах Радянської України (В. Агеєва [5], В. Брюховецький [25], С. Гречанюк [42], І. Драч [61], М. Жулинський [67; 68], В. Коваль [83; 84], М. Наєнко [116], В. Рудь [141] та ін.). В основному вони мають інформаційно-ознайомчий характер, однак слід відзначити неабияку громадянську мужність, якої від дослідників-першопрохідців потребувала справа повернення імені М. Хвильового до пантеону класиків української літератури. В оглядах цього періоду М. Хвильовий трактувався як комуніст-ленінець, що загинув, вступивши в боротьбу зі сталінським тоталітаризмом. Найпоказовіше і одночасно найсміливіше в цьому аспекті висловився І. Драч у передмові до першого посмертного видання творів М. Хвильового в Радянській Україні (1989). Дослідник підкреслив неможливість поєднання ідеї національного відродження з комуністичними доктринами в будь-якій їхній інтерпретації: «Як на мене, його вина єдина й грандіозна: він свято вірив у можливість *неймовірного* (виділення наше – В. З.)єднання. Він вірив, що вільна, незалежна суверенна держава Україна, яку він виборював усією суттю, усім життям, може бути пошлюблена з червоним, справжнім, непідробним, справді ленінським комунізмом» [61, с. 5].

Починаючи з 1990-х років ім'я М. Хвильового остаточно повертається в українську літературу й письменник після тривалої перерви знову стає одним із центральних об'єктів наукових студій україністики. Важко досягнути увесь той розмаїтий матеріал, що друкувався про М. Хвильового від часів здобуття Україною незалежності й до сьогодні. Зупинімося на роботах найбільш відомих дослідників, що так чи так торкалися проблеми художньої антропології прози письменника.

Перші літературознавчі роботи про М. Хвильового в материковій Україні позначені певною ідеологічною ангажованістю та хитаннями від явно прокомуністичних до явно націонал-патріотичних інтерпретацій постаті

письменника (О. Гаврильченко, А. Коваленко [32], М. Жулинський [69], В. Коваль [84], Л. Сенік [144, 145; 146] та ін.). Полярно протилежні припущення щодо політичної орієнтації М. Хвильового та його героя висловлено в роботах М. Жулинського та Л. Сеніка. У передмові до двотомного видання творів письменника (1990) М. Жулинський визначав суть трагедії М. Хвильового як особистості, відданої революційним ідеалам, у розбіжностях між ленінським проектом та сталінською моделлю комуністичної держави. Дослідник торкнувся проблеми осмислення образу людини у творчості письменника, однак, на наш погляд, дещо звужено трактував суть центрального героя М. Хвильового: «Письменника цікавить доля звичайної рядової людини, яка губиться серед тисяч інших, хоча мріями колись сягала далеко, але поступово змиралася з реальністю, причахла душею і, по суті, відсторонилася від головних орієнтирів сучасності» [69, с. 18]. Це твердження можна назвати справедливим стосовно порівняно небагатьох героїв М. Хвильового («мураль революції» – Гапка з «Кота в чоботях»). Навпаки, особистість у М. Хвильового майже завжди потерпає від того, що не вкладається в рамки «звичайності», нормальності, накинута їй роллю гвинтика системи, тверезо, без жодних ілюзій дивиться на життя. Навряд чи образи Я з «Я (Романтики)», анарха з «Повісті про санаторійну зону», Дмитрія Карамазова з «Вальдшнепів», Б'янки з «Сентиментальної історії», навіть редактора Карка з однойменної новели можна назвати образами «рядових» людей революції. Ні за рівнем освіти, ні за глибиною осмислення метафізичної суті революції та пореволюційної дійсності вони не відповідають такій характеристиці.

Л. Сенік, натомість, наголошував, на наш погляд, надто категорично на остаточному і безповоротному внутрішньому розриві М. Хвильового та його центрального героя не тільки зі сталінською моделлю радянської держави, а й з ідеєю комунізму взагалі. Більше того, визначаючи «Вальдшнепи» політичним романом, дослідник обмежив можливості інтерпретацій цього тексту, звів проблематику роману до одягненого в художні форми протистояння комуністичної та націоналістичної ідеї в свідомості українського інтелігента

20–30-х років ХХ століття: ««Захворювання» української інтелігенції марксизмом закінчилося трагічно<...>Її (революції – В. З.) учасники, зокрема в Україні, опинилися перед складним і відповідальним вибором: пристосуватися до запрограмованого з центру «курсу» чи, навпаки, стати на прю з ним» [145, с. 158–166]. Вихід з ідеологічного «глухого кута» для героя М. Хвильового, в інтерпретації Л. Сеника, демонструє позиція «нової людини» – Аглаї з «Вальдшнепів» – речниці впевненого та безкомпромісного розриву з комуністичними ілюзіями на користь ідеї національного відродження.

Дослідники 1990-х та 2000-х намагалися розглядати творчість М. Хвильового в ракурсі філософських та культурологічних проблем його епохи, шукати неординарні підходи до аналізу літературного доробку письменника (В. Агеєва [5; 6; 7; 8; 9], Ю. Безхутрий [13; 14], М. Васьків [26; 27], О. Вечірко [30], О. Вітошинська [31], Т. Гундорова [43], І. Дзюба [51], І. Долженкова [53], Ю. Ковалів [82], І. Констанкевич [85], О. Лігостова [98, 99], Р. Мельників [108], Є. Муслієнко [112], С. Павличко [120], В. Панченко [121], М. Руденко [139], О. Соловей [152], М. Сподарець [153], І. Цюп'як [180; 181], П. Ямчук [200] та ін.).

Одна з найбільш авторитетних дослідників творчості М. Хвильового, автор передмови до творів Хвильового в «Бібліотеці української літератури» та розділу про письменника в «Історії української літератури ХХ століття» В. Агеєва визначає його героїв-ідеалістів як «зайвих людей»: «<...>У прозі М. Хвильового читач відкриває цілу галерею «зайвих людей», героїв, котрі не можуть знайти себе в суспільстві, за утвердження якого вони боролися, не шкодуючи сил і життя» [5, с. 4]. На матеріалі «Повісті про санаторійну зону» дослідниця розглядає різні типи «зайвих людей» у творчості письменника: це безґрунтовні романтики, для яких дійсність є жорстокою пародією на мрію (Хлоня, сестра Катря); герої-революціонери, що в пореволюційну епоху починають замислюватися над доцільністю повстання проти совісті й моралі заради щастя майбутніх поколінь (анарх); духовні дегенерати, для яких революція була часом п'яної вседозволеності, садистичного задоволення від

влади над чужим життям (Майя). У пізніших роботах, з'ясовуючи особливості особистості, зображеної в прозі М. Хвильового, дослідниця підкреслює ту специфічну атмосферу, в якій формувалося покоління письменника та його героя: «Нагнітання ненависті, насильства, повсякчасна настанова на руйнування й нищення, соціально-психологічна атмосфера «держстраху», пов'язувалася в 20–30-ті роки з масовим травматичним досвідом покоління, яке впродовж двох десятиліть пережило кілька воєн, революцій і нескінченних парадоксизмів великого терору» [9, с. 117].

Проблемі романтичного світосприйняття та його самознищення у творчості М. Хвильового присвячена стаття Т. Гундорової «Руйнування романтичної метафізики» [43]. У роботі простежено становлення романтизму «загірної далі» у творах М. Хвильового, його деформацію у «вилюднюючий» чинник і, врешті, розвінчання автором міфу про революцію як крок до щастя усіх людей. Пояснюючи причини захоплення М. Хвильового соціалізмом, Т. Гундорова вдається до аналізу рецепції передовою інтелігенцією зламу століть комуністичної утопії: «<...> «Соціалізм» сприймався не стільки як наукове вчення, теорія, скільки як тип світовідчуття<...> «пролетарське» або «соціалістичне» світовідчуття мало естетизований характер, себто співвідносилось з ідеалами прекрасного майбутнього» [43, с. 22]. Для особистості в прозі М. Хвильового устремління до ідеального світу стало смыслом життя і, одночасно, тяжким випробовуванням. Саме на дорозі до загірної комуни, як стверджує Т. Гундорова, в героєві М. Хвильового народжується комунар і, не витримавши страшного тиску суперечностей нової ідеології з вічними моральними цінностями, помирає людина. Таким чином, в «ідеальному» світі майбутнього, до якого так прагне герой письменника, людині як метафізичному поняттю немає місця, її має замінити спрощена механізована схема – «комунар». Тому Т. Гундорова робить важливий висновок: у прозі М. Хвильовий прийшов до заперечення революції як прогресивної події в історії людства. Письменник жахнувся не лише психологічним, соціальним, моральним змінам у суспільстві та свідомості окремої особистості, що їх

принесла вседозволеність, а й, більшою мірою, апокаліптичній революційній меті – знищити саму ідею про людину як найвищу цінність.

Актуальній проблемі «М. Хвильовий та європейський модернізм» присвячені дослідження С. Павличко. Не зовсім справедливо відмовляючи М. Хвильовому в праві називатися письменником-модерністом, дослідниця виділяє низку цілком модерних рис прози М. Хвильового. Серед них вона звертає увагу, по-перше, на порив автора та його героя до міста й міської культури, по-друге, на потужний дискурс божевілья, присутній у творах М. Хвильового як універсальне світовідчуття. За висловом дослідниці, «<...> воно (божевілья – В. З.) стає універсальною метафорою часу <...> І чекісти, і комунари, і міщани-пристосуванці перебувають у дивному сум'ятті. Вони часто зриваються на істерику» [120, с. 266–270]. Ця риса вказує на спорідненість художнього світу М. Хвильового з європейським модерністським осягненням реальності, для якого: «Божевілья<...> не означає зла чи нерозуму. Навпаки, це часто просвітлення, що дає змогу побачити ту правду про життя і людину, яку міг досягнути лише божевільний Лір» [120, с. 273].

Мабуть, найґрунтовнішим, хоча й неповним за охопленням прозового доробку письменника дослідженням творчості М. Хвильового є монографія Ю. Безхутрого «М. Хвильовий: проблеми інтерпретації» [13]. Торкаючись різних аспектів прози письменника, науковець приходить до висновку, що основною причиною дискомфорту для героя в М. Хвильового є загострене відчуття байдужості й ворожості «нового» світу, трагічна приреченість людини на самотність у протистоянні з абсурдною реальністю: «Основу модерністичної художньої моделі дійсності у Хвильового становить усвідомлення байдужості й бездушності, по суті, ворожості світу людині – пише дослідник. – І справді, світ, у якому існують герої Хвильового, не тільки фрагментарний і калейдоскопічний: зрушений із звичних підвалин соціальними катаклізмами, він утратив стабільність і позбавлений внутрішньої логіки, а тому хаотичний, абсурдний і жорстокий. Герої письменника сприймають такий світ часом із ненавистю, часом зі страхом, часом із фатальною покорою, але завжди із

ураженою болем душею» [13, с. 478]. Головну причину такого стану дослідник слушно вбачає у намаганні людини кінця XIX – початку XX століття стати «господарем» усіх вимірів буття, взяти на себе роль Бога: «<...> Мотивація божевільня, хаосу, які охопили весь світ, – в етичний, буттєвих зсувах, що їх переживає людина, уявивши себе новим Богом» [13, с. 481].

«Азіатський ренесанс» та «психологічна Європа» – це ті філософсько-культурологічні відправні пункти творчості М. Хвильового, що зацікавили І. Дзюбу [51]. Відзначаючи широту художніх та публіцистичних пошуків письменника, дослідник звертає увагу на бачення М. Хвильовим образу революціонера-європейця та напівінтуїтивні візії письменника стосовно прийдешньої людини Азіатського ренесансу. І. Дзюба доводить, що ідея Азіатського ренесансу М. Хвильового та означена ним роль України у цьому глобальному загальносвітовому процесі не були «фантазією» письменника, а поставали з того політичного контексту, в якому опинилася Україна в 20–30-ті роки: «Більшовики й підвладний їм Комінтерн дедалі більше пов'язують свої надії з національно-визвольними революціями на Сході. За цих умов *Україна стає свого роду полігоном, де має бути знайдено і випробувано рецепт поєднання соціальних і національних завдань революції, розв'язання соціальних і національних проблем у їх зв'язку* (виділення наше – В. З.) – у дусі комуністичних теорій про соціальне й національне визволення народів» [51, с. 12].

Пробудження народів Азії, за М. Хвильовим, має відбутися за допомогою європейської громадської людини, людини «фаустівського духу». Замальовкою, «етюдом» такої людини став його герой-революціонер, що, проте, швидко відчув крах революції як прелюдії Азіатського ренесансу, «<...> безнадійність, недосяжність <...> всесвітності та всечасності, безсилість і самої революції <...> обійняти світове й вічне буття» [51, с. 41].

Ю. Ковалів у статті «Деміфізація світу як тексту у прозі М. Хвильового» [83] визначає філософські джерела героя-революціонера в письменника, некритична орієнтація на які привела його до повного суспільного

та особистісного краху: «Микола Хвильовий інтуїтивно відчув небезпеку ніцшеанської тези «потойбіч добра і зла» чи винниченківської настанови «чесності із собою»<...>» [82, с. 43]. Дослідник звертає увагу на важливий нюанс внутрішньої ідейної настанови центрального героя М. Хвильового (Я з «Я (Романтики)»): він знищує Матір заради абстрактної ідеї «щасливого майбутнього», розуміючи, що вона – найкраща частина його душі та навколишньої реальності, Марія, що «стоїть на гранях віків»» [83, с. 44]. Ю. Ковалів обґрунтовує бачення М. Хвильовим революції як злочинного, антигуманного явища, а сам революціонер у прозі письменника бачиться досліднику як людиноподібна істота, яка давно вже втратила внутрішнє людське начало.

Неабиякою подією у вивченні постаті М. Хвильового як письменника та громадського діяча став вихід збірки розсекречених матеріалів ДПУ «"Полювання на «Вальдшнепа»". Розсекречений Микола Хвильовий» (2010) [134]. Як виявилось, секретні служби ще з середини 1920-х років стежили за найбільш відомими представниками української інтелектуальної еліти, серед яких, звичайно, був і М. Хвильовий. Документи та матеріали дають підстави припускати, що українізація 20–30-х років ХХ століття була штучно змодельованим процесом, основним завданням якого було виявити національно свідому інтелігенцію та знищити її. Воістину трагічною постаттю в таких умовах був М. Хвильовий, що, спершу щиро повіривши в намагання партії звільнити Україну від статусу культурної колонії, очевидно, наостанок здогадався про справжні наміри партійної верхівки.

У вступних статтях до книги «Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений Микола Хвильовий» В. Панченко і Ю. Шаповал вказують на трагічну амбівалентність письменника, налаштованого на «<...> постійний пошук ідеального, бажаного, такого, що мало б «підтягувати» до себе саму дійсність» [121, с. 47] і в той же час змушеного до компромісів, навіть зрад своїх ідеологічних позицій. Важливим досягненням дослідників є об'єктивний аналіз біографічних даних останніх років М. Хвильового, що свідчить про нього

не лише як про непримиренного борця й патріота, а й акцентує увагу на часом непривабливих його вчинках. (Наприклад, М. Хвильовий написав і видрукував у газеті «Харківський пролетар» дві відверто неправдиві статті, присвячені процесові СБУ, сфабрикованому чекістами проти «старої» української інтелігенції. Статті містили, крім обвинувачень на адресу підсудних, ще й «донос» на Гео Шкурupія, якого М. Хвильовий критикував за «хвильовизм»).

З відстані часу ці факти могли б видатися не такими значущими, якби не показували ще один бік складної натури письменника та, відповідно, його героя як значною мірою alter ego автора. М. Хвильовому не був чужий людський, «міщанський» страх за своє життя й благополуччя. Піддаючись йому, він намагався писати твори в дусі соцреалізму, погоджувався на принизливе каяття перед галасливими та малограмотними опонентами, навіть опускався до оперування політичними звинуваченнями, що мали єдину мету – відволікти увагу публіки від надто загостреного питання лояльності самого М. Хвильового до радянської системи. Зразки подібної амбівалентності, розколотості між гіпертрофованим відчуттям найвищої справедливості та власним «фізичним» життям, ми зустрічаємо й у його героїв (анарх із «Повісті про санаторійну зону», Дмитрій Карамазов із «Вальдшнепів», автор-оповідач з «Арабесок» та ін.).

У передмові «Нотатки на берегах. Штрихи до портрету М. Хвильового» [108] до «Вибраних творів» письменника (2011) Р. Мельників зосередився на малодосліджених віхах біографії письменника, розкриття яких додало яскраві риси до його образу як письменника, громадського діяча, публіциста, палкого поборника української культурної ідентичності. Так, дослідник розкриває деякі маловідомі факти дитинства та юності М. Фітільова, розповідає про драматичну долю майбутнього письменника в часи революції та громадянської війни, звертає увагу на кризу світогляду М. Хвильового 1924 року, що призвела до його розриву з «Гартом» В. Блакитного та сприяла створенню елітних літературних організацій – студії «Урбіно» та згодом ВАПЛІТЕ. Р. Мельників визначає принципи, що за будь-яких обставин керували

М Хвильовим – «<...>зберегти власну гідність у відстоюванні права нації на самостійність, а особистості – на індивідуальність...» [108, с. 33]. Зрозуміло, що авторська свідомість формувалася невідривно від його життєвого досвіду й повною мірою відбилася у створених ним образах, тому дослідження Р. Мельниківа набувають для нас особливої актуальності.

Таким чином, у світлі критичних та літературознавчих студій образ людини у творчості М. Хвильового постає складним та багатогранним. Оцінка постаті героя письменника велася дослідниками з різних позицій, властивих для тих історичних умов, в яких їм судилося працювати. Слід відзначити, що проза М. Хвильового з початку свого існування й до сьогодні завжди по-своєму була актуальна і викликала бурхливу полеміку довкола з'ясування її істинної ідейно-філософської суті.

Трагічну, нездоланну прірву між революційною мрією та пореволюційною реальністю – характерну проблему творчості М. Хвильового – відзначали найбільш спостережливі його сучасники (О. Білецький, С. Єфремов, О. Дорошкевич, М. Зеров, Г. Майфет, М. Чирков та ін.). Для них революція як своєрідний хронотоп існування центрального героя в прозі письменника бачилася (не могла не бачитися) загалом позитивним явищем, свідченням поступу людства. Однак помічали вони й біль, з яким герой-романтик М. Хвильового констатував хиби та розчарування пореволюційного світу.

Герой М. Хвильового як людина, розчакнута між вірою в комуністичний ідеал і національне відродження, – такою поставала центральна особистість у творчості письменника для частини критиків та літературознавців поза межами Радянської України (Д. Донцов, О. Теліга, Є. Маланюк, П. Голубенко, Г. Костюк та ін.). Для інших літературознавців діаспори (Ю. Лавріненко, Ю. Шерех, М. Шкандрій та ін.) вона (особистість у М. Хвильового) – трагічна постать загальнолюдського масштабу, Дон Кіхот, який веде безнадійну боротьбу за життя, приречений на смерть духовну чи фізичну.

У другій половині 1980-х – на початку 1990-х років повернення постаті М. Хвильового стало одним із символів переосмислення української радянської

історії. Незалежно від того, чи сприймався М. Хвильовий як комуніст-ленінець, що боровся проти сталінської диктатури (М. Жулинський, І. Драч та ін.), чи як націоналіст, що в своїх ідейних пошуках дійшов до висновку про необхідність розриву з комуністичною партією (Л. Сенік та ін.), згадки про його постать свідчили про необхідність перегляду концепції революції та революціонера, на той час уже міфологізованих у свідомості радянського та пострадянського суспільства.

Дослідження літературного доробку М. Хвильового 1990-х – 2000-х зосередили свою увагу та особливостях образу людини у творах письменника, що характеризували її в контексті загальноєвропейських модерних тенденцій. У такому ракурсі герой М. Хвильового постає як трагічна і одночасно «звичайна» для своєї доби постать, закинута в абсурдний, божевільний світ, де вона претензійно намагається реалізувати себе як «надлюдина», господар своєї долі, творець нової реальності (В. Агеєва, Ю. Безхутрий, О. Вечірко, Т. Гундорова, Ю. Ковалів, С. Павличко, В. Панченко, Р. Мельників та ін.). Незважаючи на численні праці авторитетних дослідників, творчість М. Хвильового залишається відкритою до нових інтерпретацій.

1.2 Теоретичні засади філософської антропології та антропології літератури

Період найактивнішої творчої діяльності М. Хвильового припав на 20–30-ті роки ХХ століття – епоху, коли низка праць провідних філософів, науковців, літераторів та ін. засвідчила тенденцію «антропологічного перевороту» в європейському самоусвідомленні. Цей переворот було виражено в переорієнтації рефлексій філософії з буття самого по собі на людину як його (буття) вихідний пункт і центральну категорію. Таку зміну світоглядних позицій не можна назвати спонтанною. Певні риси філософської антропології знаходять у Протагора, Сократа, ренесансному гуманізмі, німецькому романтизмі, французькому Просвітництві, «Антропології з прагматичної точки зору»

І. Канта та ін. [1]. Якщо говорити про прообраз філософської антропології в дискурсі вітчизняної філософії, то тут можна згадати практичну філософію Г. Сковороди [148], кардіософію П. Юркевича [195] та ін. Людину як метафізичну сутність ставили в центр своїх досліджень безпосередні творці антропологічного перевороту Е. Гуссерль [44], В. Дільтей [52], Ф. Ніцше [118; 119], Л. Фейєрбах [160], З. Фройд [165], К.-Г. Юнг [193] та ін. Їхні, без перебільшення, революційні роботи свідчили про нагальну потребу вироблення нового бачення людини, що відповідало б вимогам часу. Таким чином, протягом усього кількох десятиліть, що охопили другу половину XIX і початок XX століття, виявилася неадекватність тих фундаментальних принципів, на яких базувалися філософські концепції людини від Платона до Гегеля, і почалося формування нового її образу, пов'язаного з новою культурою.

Якщо говорити про термін «філософська антропологія», то в спробах його визначення серед науковців панують достатньо показові суперечності. Наприклад, історик та систематизатор філософської антропології В. Брюнінг [24] зараховує до неї всі філософські вчення про людину, незалежно від часу їх виникнення та домінантної проблематики. Разом з тим, суто антропологічною науковець вважає ту філософську традицію, в якій людина стає *вихідною субстанцією та головним об'єктом філософствування* (персоналізм, деякі види неосхоластики, екзистенціалізм та школу «філософської антропології» М. Шелера та ін.). На думку сучасного феноменолога Е. Фінка [162], всі науки, що існують, є виникають з інтересу людини до самої себе, а тому й суб'єкт усіх наук (людина) віднаходить в антропології справжнє розуміння самої себе. Отже, можемо спостерігати достатньо широке тлумачення терміна та поняття «філософська антропологія», їхню вкоріненість в саму сутність європейської історії та філософії, що розкриває практично неосяжну низку джерел та попередників.

Для уточнення терміна «філософська антропологія» в необхідному для цієї роботи ракурсі ми вважаємо цілком доречним подати стислу історію становлення цього напрямку в філософії XX століття. Філософська

антропологія – впливовий напрям у некласичній та постнекласичній філософії, що почав відокремлюватися та виробляти свої засадничі концепції в 1920-х роках XX століття (М. Шелер [187]). Пізніше було розроблено чотири версії філософської антропології, кожна з яких розглядала проблему людини під специфічним кутом зору: антропобіологічна (А. Гелен [36] та ін.), соціологічна (Х. Фрайер та ін.), культурологічна (Х. Плеснер [128], Е. Ротхакер, М. Ландман, Е. Касіерер [76] та ін.) та теологічна (Г.-Е. Хенгстенберг, Ф. Хаммер та ін.). Слід відзначити, що поділ філософської антропології за напрямками є достатньо умовним. Тією чи тією мірою всі представники цієї філософської школи торкалися кожної з вищезначених сфер життя людини та часто еволюціонували протягом свого наукового життя від однієї домінанти в розумінні людини як цілісного явища до іншої [1; 78; 113].

Філософська антропологія базується на антропологічному принципі, який «<...> проголошує людину вихідним пунктом та кінцевою метою філософії <...> будь-яке запитування в філософії є завжди питанням про те, що є людина, а будь-яке «філософствування» є дослідженням структур специфічного людського досвіду<...>» [1, с. 1084]. Людина, на думку прихильників цього напрямку в філософії, не може бути інтерпретована як частина більш «широкого» уявлення про буття, вона являє собою унікальне буття, що займає особливе місце в космосі: «<...> Особистість має мислитися як центр, що возвеличується над протистоянням організму та навколишнього світу» [187]. Основне завдання філософської антропології – пояснити, як зі структури особистісного людського буття впливають усі звершення і діла людини як суспільної істоти: мова, совість, держава, наука, міфи, ідеї та багато іншого. Тому цілком зрозуміло, що прихильники цього напрямку інтерпретують кризу суспільства як вияв і результат кризи особистості. Криза особистості XX століття, своєю чергою, на їхню думку, породжена тим, що філософська інтерпретація людини в умовах нової епохи дотримувалася традиції класичної філософії зводити людину до «точки» – суб'єкта й протиставляти її світу.

М. Шелер – науковець, що виокремив філософську антропологію як свій проект, опозиційний тим процесам, що відбувалися в неklasичній європейській філософії та мистецтві. Показовим збігом є те, що основна робота філософа «Становище людини в космосі» була опублікована 1928-го року, а окремі статті, що ілюстрували його концепції, друкувалися й раніше в 1920-х роках – періоду активної творчої роботи М. Хвильового. У роботі вчений виділяє та аналізує п'ять європейських дискурсів, що по-різному ставили проблему людини. В основі трьох (єврейсько-християнський, антично-грецький та натуралістичний) – той чи той образ людини, два інших (декаданський та орієнтований на надлюдину) «принижують» або «звеличують» людину. На думку М. Шелера, жоден із цих дискурсів не міг відповісти на питання «що є людина?», адже в їхніх межах людина не була усвідомлена як основа будь-якого можливого філософствування.

У роботі М. Шелера можна виділити дві важливі для розуміння його концепції людини тези: по-перше, в системі «людина – суспільство» пріоритетною для науковця є людина. По-друге, для М. Шелера характерне уявлення про людину як про істоту, в якій перехрещуються дві сфери: «поривання» (все, що являє собою природне, органічне в житті) і «дух» – розум та переживання (доброта, любов, розкаяння, повага – все, що забезпечує свободу від органічного життя). Філософ визначає людину, відштовхуючись від «неприродного» з суто біологічної точки зору феномену її вічного незадоволення, незмінного стремління відійти від даної реальності. Саме в цій особливості людини М. Шелер вбачає найяскравіший вияв духовності: «<...> Людина – це вічний «Фауст», який ніколи не задовольняється навколишньою дійсністю, завжди прагне прорвати межі свого тут-і-зараз-так-буття» <...>» [187].

М. Шелер звертає увагу на проблему гострої кризи метафізики та ідеї Бога, що особливо була помітною на межі XIX–XX століть у європейській філософії. Визнаючи Бога як явище вищого порядку, М. Шелер переосмислює «стару» теоавторитарну метафізику, підкреслюючи необхідність співучасті

людини у виявленні божественного начала: «<...> Метафізика – не страхова спілка для слабких людей, які потребують підтримки. Вона передбачає в людині могутній, високий настрій <...>. Ми ставимо на місце цього напівдитячого, напіввідстороненого ставлення людини до «божества» <...>— елементарний акт особистої самовіддачі людини божеству, самоідентифікацію з напрямом її духовних актів у будь-якому значенні» [187].

У 1928 році вийшла ще одна класична для філософської антропології праця – «Рівні органічного та людина» Х. Плеснера. У ній було сформульовано одну із засадничих ідей філософської антропології – ідею позиціонування, тобто заняття людиною позиції в соціумі згідно міри її дистанціювання від природної реальності. Третім «класиком» філософської антропології вважається теоретик антропобіологічної школи А. Гелен, який основним методом «утримання» людини в її інстинктивних потягах називав систему соціальних інститутів (державу).

На думку прихильників іншої версії філософської антропології – антропології культурної, людина – це творець культури і її творіння. Культура та людина, згідно з цією концепцією, є взаємозалежними та взаємопов'язаними. Зі зміною культури певної епохи як більш-менш усталеного та закінченого явища змінюються і характеристики внутрішнього світу людини – представника цієї культури: «<...> Кожна закінчена епоха в історії мала цільну та унікальну культуру, що відрізнялася за своєю сутністю від культур інших епох. Стосовно людини більш природним здавалося уявлення про незмінність її сутності, структури її внутрішнього світу <...> Але саме окрема особистість є творчим джерелом культури, і, якщо заперечувати зміни внутрішньої характерності людини, виявиться неможливим пояснити зміни, що відбуваються в культурі» [62].

Один з найбільш відомих представників культурної антропології Е. Кассіерер говорить про те, що доступ до пізнання людини як центральної категорії філософії можна отримати лише через пізнання та витлумачення символів. Для Е. Кассієра та його послідовників людина живе не просто в

природному універсумі, а в символічному світі, тобто у Всесвіті Культури. Символічні частини цього Всесвіту – мова, міф, мистецтво, релігія. Людина є настільки вкоріненою в символічний світ, що не може знати й бачити себе без долучення до цих штучних середовищ.

Ще однією достатньо впливовою течією філософської антропології є теологічно орієнтована версія цього напрямку, що намагалася поглибити інтерпретацію філософської антропології М. Шелера. Визнаючи об'єктивність людини, теологічно спрямована філософська антропологія зосереджується на тезі любові до Бога як найвищому виявові об'єктивності, любові в чистому вигляді. Окрім представників німецької філософської школи (Г.-Е. Хенгстенберг, Ф.Хаммер та ін.), що теоретизували положення теологічної антропології, слід звернути увагу на праці російських релігійних філософів (М. Бердяєв [17], С. Булгаков [22], Л. Карсавин [75], М. Лосський [100], С. Франк [163] та ін.). Останні ставили проблеми антропології в центр досліджень та, виходячи з двох основних принципів християнської антропології («Людина є образ і подоба Божа» та «Бог став людиною, тобто Син Божий з'явився як Бог-Людина»), підкреслювали наявність образу Бога в людині.

Джерела проблематичності, роздвоєності, нестабільності людського буття представники філософської антропології вбачали в ігноруванні попередньою класичною філософією біологічної основи, тілесності людини, того факту, що, крім розуму та свідомості, людина має ще й тіло, що вона є твариною, хоч і специфічною. Фундатори філософської антропології (М. Шелер, А. Гелен, Х. Плеснер та ін.) робили акцент на тому, що людина через природну «недосконалість», непристосованість до «тваринного» життя не може бути пояснена з природи. Людина, на відміну від тварини, виробила в собі здатність адаптуватися до будь-якого середовища, переходити із середовища в середовище, нарешті, стати над середовищем і не просто існувати як фізичне тіло, а керувати життям і навіть, накопичуючи досвід практичної активності, збільшувати свої можливості.

Важливою особливістю філософської антропології є те, що вона з початку становлення стала в опозицію до тих філософських дискурсів, які набрали значної популярності в XX столітті (структуралістсько-постструктуралістського, системно-структурно-функціоналістського, неомарксистського, психоаналітичного та ін.) і для яких людина не була центром філософських пошуків. Уже згадуваний класик філософської антропології М. Шелер ще в 1920-ті роки звернув увагу на небезпечну, з його точки зору, тенденцію інфляції ідеї людини в тогочасному суспільстві й працював над проектом напрямку в філософії, що опирається на «порядок серця» на противагу відсторонено раціональним концепціям буття.

На сьогодні антропологія (філософська, соціальна, культурна, а від недавнього часу й літературна) в контексті кризи постмодерного світогляду є одним із, можливо, найперспективніших напрямів у гуманітаристиці в цілому. Одну з причин такого явища формулює Л. Тарнашинська: «<...>Людина опиняється беззахисною перед множинністю ймовірностей та плинністю множинностей. Тим-то постмодерні теорії в світі хистких, невизначених понять <...> самі стають хисткими, непевними <...> провокують пошуки нової методологічної свідомості, інших парадигм дослідження. Потрібен центр, точка опертя, в якій людина могла б сконцентруватися, відшукати саму себе, усталитися у світі розмитих понять та ідеалів. І такою точкою опертя людина знаходить саму себе, свій внутрішній генетичний та набутий досвід <...> на зміну постструктуралізму з його холодним концептом «вихолощеного розуму» приходить більш «чуттєва» настанова вивчення реального світу» [156, с. 49–58]. Із цього висловлювання можна зробити висновок, що центральною категорією філософської антропології є «безпосередньо дане знання повсякденного» або *досвід* у всій його різноманітності.

Низка дослідників літератури і філософів відзначають тенденцію своєрідного «літературоцентризму» сучасної європейської гуманітаристики. Відомий сучасний російський філософ та літературознавець В. Подорога окреслив цю проблему так: «Література – це єдиний інструмент <...>, що

створює цілісні образи. Імовірно, філософія весь час запізнювалась <...> Сьогодні відношення філософії та літератури має бути проблематизовано, і проблематизовано саме з того погляду, що філософія вже не може бути домінуючим членом у цій сукупності. Вона не може говорити, що література підпорядковується їй, що філософія – це єдине, а література – це множинне, яке знаходиться в такому нез'єднаному та необ'єднаному стані» [132].

Причину цього явища достатньо чітко окреслив «батько» літературної антропології В. Ізер. На думку дослідника, література як засіб комунікації є незмінною антропологічною потребою людини тому, що виражає стосовно історії та суспільства щось специфічне, те, чого ніяка філософія історії чи будь-які соціологічні теорії не здатні передати. Завдання літературної антропології В. Ізер вбачає у відповіді на два основні питання. По-перше, які саме антропологічні потреби є причиною того, що література супроводжує людину з початку історичної пам'яті? По-друге, що цей медіум відкриває нам стосовно нашого людського влаштування?

Специфіка літератури, за В. Ізером, полягає в тому, що в арсеналі вона має можливість зображувати буття та людський досвід у їхній плинності та різноманітті, не зациклюючись на ілюстраціях певних наукових концепцій, як це вимушена робити філософія та будь-яка наука з чітко визначеними методологічними рамками. Визнаючи певну спадковість літературної антропології від антропології культурної, В. Ізер підкреслює їхні принципові розбіжності та звертає увагу на необхідність вироблення антропологією літератури власної методики: «Якби антропологічні константи дійсно існували б <...> то історія була б не чим іншим як ілюстрацією до цих констант. Замість цього історичні ситуації постійно активізують людський потенціал, який доповнює подальшу історію різноманітними модусами самореалізації <...> Література <...> модифікує людські характери, розширюючи їх у тому значенні, що висвітлює їхні особливості в інших випадках приховані. Саме тому недостатньо підпорядковувати літературу вже сформованим поняттям

культурної антропології, яка займається вивченням структур архаїчних цивілізацій» [73].

Актуалізація В. Ізером потрактування літератури як дзеркала, що відображає буття, з одного боку, ставить перед дослідником літератури вимогу енциклопедичного «всезнайства»: «<...> Дослідник літератури непомітно став знавцем філософії, етнологом, психоаналітиком, лінгвістом та істориком культури» [73]. З другого боку, таке розуміння літератури раз і назавжди відкидає можливість аналізу за чітко побудованою теоретичною моделлю: «<...>Текст – як щось природне – має постійно співвідноситися з тими чи іншими *ситуативними вимогами* (виділення наше – В. З.). Замість забезпечення матриці для побудови будь-яких інтерпретаційних моделей тепер їй (теорії літератури – В. З.) слід досліджувати означальну та медіальну функцію літератури – тим самим розвертаючи текст в бік відображення потреб, які й мають стати предметом розгляду» [73]. Тож, на сьогодні можемо констатувати не просто відкритість літературознавства та теорії літератури до інших гуманітарних сфер людського пізнання, а принципову потребу цієї відкритості, без якої інтерпретація літератури вже є неможливою.

У зверненні до людського досвіду як домінантного джерела пізнання вбачає тенденцію становлення філософської та, відповідно, літературної антропології польський дослідник М. П. Марковський: «<...> Людина <...> не протиставляється світові згідно з дихотомією суб'єкта й об'єкта, а є в цьому сенсі зануреною, й не стільки його (світ – В. З.) пізнає, скільки творить своєю як розумовою, так і фізичною діяльністю <...> Категорія досвіду є, як на мене, у дискусії з епістемологічним розумінням суб'єкта ключовою й спрямовує нас чітко в бік антропології <...> Поворот від структурально-феноменологічно зорієнтованого літературознавства до літературної антропології полягає саме у відході від епістемологічного суб'єкта досліджень і визнання прагматичного суб'єкта досвіду. Або ще ліпше: гуманістичного суб'єкта досвіду» [106, с. 494–495]. У своїх наукових пошуках М. П. Марковський спирається на теорію американського філософа початку ХХ століття

В. Джеймса [49], що в ній він вбачає пункт опертя сучасної антропології літератури. У цій теорії можна виділити два важливі моменти. По-перше, досвід для В. Джеймса є «плідними взаєминами з дійсністю», що виливається у визнання акту читання досвідом: «Суб'єкт є різнобічно детермінований тим, що йому трапляється в досвіді, тобто, простіше кажучи, тим, що він читає» і навпаки. «Дійсність є змінною і її змінність залежить від дії суб'єкта, який вносить у дійсність її інтерпретацію <...> «я» впливає на світ (тексти), а світ (тексти) впливає на «я» <...> вона (ця взаємодія – В. З.) дозволяє суб'єктові, який читає, розміститись у світі так, як йому зручно, й водночас сказати щось змістовне іншим...» [106, с. 496]. По-друге, В. Джеймс розуміє досвід як процесуальне та перспективне явище, яке приводить до того, що обмін інформацією суб'єкта з дійсністю стає практично безкінечним. З теорії В. Джеймса М. П. Марковський робить важливий висновок: «Процесуальність та перспективність досвіду приводять до того, що перемовинам суб'єкта зі світом немає кінця, а це означає, що, коли ми вважаємо, що наші погляди й переконання набувають замкненого й відполірованого вигляду, ми звичайнісінько відмовляємося від досвіду на користь теорії <...> » [106, с. 497].

Таким чином, можна зрозуміти, що теорія в чистому вигляді для В. Джеймса в філософії та для М. П. Марковського в літературознавстві є «мертвим» віддзеркаленням реальності, а не самою реальністю. Разом з тим, розуміючи необхідність певних теоретичних рамок для науки, дослідники розробили поняття «теорії через досвід». Таким чином, досвід у всьому його різноманітті, для авторів цієї концепції, стає однією з центральних категорій у гуманітаристиці. Єдиним здобувачем та носієм досвіду може бути людина, яка з цієї причини переноситься в центр філософських роздумів. З другого боку, сучасна гуманітаристика стикається з важливою проблемою неможливості уніфікувати весь досвід людства. Саме з цим, імовірно, пов'язана криза теорії, що її, наприклад, уже достатньо давно переживає сучасне літературознавство, усвідомивши, що, намагаючись «умістити» текст у певну негнучку модель

літературознавчого аналізу, ми суттєво збіднюємо його інтерпретаційні можливості.

Польська дослідниця А. Бужинська, систематизувавши ідеї американських літературознавців кінця XX – початку XXI століття (Дж. Графф [203], Дж. Каллер [202] В. Лейч [206], Г. Ліндербергер [207], Дж. Г. Міллер [208] та ін.), визначила це явище як «культурологічний переворот» і наголосила на необхідності залучення до інтерпретативної практики найрізноманітніших зв'язків літературного твору і взаємодії різних культурних дискурсів: «<...> Поворот до інтерпретації вимагав іще одного кроку – відкритості теорії на диференційовані й змінні історичні контексти<...> на наших очах теорія перероджується в «культурологічні літературознавчі дослідження», тобто в «дискурс, метою якого є інтерпретація інших дискурсів» [21, с. 442].

Дослідниця звернулася до думок, висловлених американським літературознавцем В. Лейчем, який у розділі, присвяченому характеристиці рис культурологічної орієнтації досліджень літературного тексту, визначив різницю між старим та новим стилями аналізу. На його думку, на відміну від критики деконструктивістської, зосередженої на «текстуальній щільності і єдності, внутрішніх ускладненнях текстів та їхній організації, двозначності та іронії, напруженні й рівновазі, економії та автономії, літературності й просторовості», культурологічну критику мали б цікавити проблеми «прийняття й виключень, співучасті й опору, домінації й дозволів, абстрактності й ситуативності, гвалту й толерантності, монологу та багатоголосся, безруху й активності, самототожності й іншості, опресивності й емансипації, централізації й децентралізації» [206, с. 8–9]. Спільною *світоглядною основою* будь-яких форм культурологічної теорії та критики американський дослідник визначає потребу поваги та захисту прав інших («іншість» В. Лейч розуміє максимально широко від іншості текстової до іншості расової, гендерної чи релігійної).

«Культурологічний переворот» в американському літературознавстві вимагав і зміни методики аналізу текстів. С. Грінблатт та інші дослідники, що

намагалися інтерпретувати тексти під культурологічним кутом зору, використовували елементи фукоанського аналізу дискурсу, немарксистської ідеологічної критики, неопрагматизму, дерріданської концепції текстуальності й риторичної критики та ін. «Цей методологічний колаж, додатково приправлений гаслами про дослідницьку практику, звільнену від обтяжень об'єктивізації й тверджень про відносність будь-яких теорій, мав на меті створення знарядь опису літератури, цілковито звільнених від формалістських забобонів <...> Після модерної та постмодерної теорії – з'явилася сучасна теорія літератури. Це теорія, в рамках якої <...> на передній план висувається не так теоретизування, як різноманітні практики й інтерпретації, що залучають диференційовані культурні контексти, в яких бере участь літературний текст» [21, с. 452–454]. Практичним виміром цієї зміни, за В. Лейчем, є поворот у напрямі дискурсу як найважливішого предмету досліджень, а також ідеологічного аналізу як головного методу досліджень. На думку американського ученого С. Грінблатта в процесі роботи з текстом в рамках культурологічного аналізу літературознавець має відповісти на питання: 1) про типи культурної поведінки й моделі культурних практик, які одстоює даний літературний твір; 2) про причини привабливості цього твору для читачів даних часу та епохи; 3) про відмінності між цінностями, якими керується сьогоdnішній читач твору, та цінностями, які сповідує сам цей твір; 4) про різновиди суспільних контекстів розуміння, від яких залежить поява й інтерпретація даного твору; 5) про явну чи приховану ймовірність обмеження свободи мислення людини чи суспільного руху через даний твір; 6) про зв'язки ціннісних орієнтацій твору з широкими суспільними системами.

Цю зміну «методологічної свідомості сучасної науки» згадуваний уже російський філософ та літературознавець В. Подорога пояснює прагненням збагнути людину крізь призму антропології, літератури, філософії, етнографії, культурології, соціології тощо. Він називає напрям у літературознавстві, що ставить перед собою таке завдання, аналітичною антропологією літератури. Науковець порівнює літературний текст з повідомленням автора-інформатора,

що покликане донести до антрополога-літературознавця факти життя невідомого і незрозумілого йому «туземного племені» – суспільства та навколишнього середовища, сучасних авторів і втілених у його витворі мистецтва. Літературознавець, на думку В. Подороги, має, максимально відсторонившись від особистості автора, звертати увагу на «волю-до-творчості», що рухає митцем незалежно від його прагнень. Саме «авторське безсилля» в передачі прихованих смислів твору читачеві, дистанційованому в часі та просторі, може стати єдиним шляхом доступу до їхнього різноманіття: «Мене ж цікавить, – пише В. Подорога, – здатність витвору мистецтва бути в інакшому собі часі, там, де воно вже не має сучасного читача та автора, що творить свою волю, і тим не менше не перестає випромінювати немов протуберанці смислові спалахи, що перекривають шляхи забуття<...> Ми маємо знайти таку позицію, яка дасть нам можливість побачити цю волю (волю до творчості – В. З.) «в дії»: як рухається, плететься, розпізнає свої межі текст, як з'являється форма<...>, як поступово окреслюється невідомий нам світ, з його по-особливому викривленими простором-часом, персонажами і їхніми тілами, жестами, позами, чуттєвістю, – всім тим, що необхідно саме для цього світу<...>» [131, с. 6]. Техніку антропологічного аналізу дослідник зводить до відмови від передчасної інтерпретації та зосередженості на чистому спостереженні й описуванні тексту.

Цілком прийнятною в рамках нашого дослідження герою М. Хвильового як феномена культури є тенденція, наявна в польському літературознавстві (Е. Косовська, Е. Яворські та ін.). В антропоцентричних пошуках науковці орієнтуються на антропологію культури: «Антропологія культури досліджує культуру через людину. Антропологія літератури може досліджувати культуру, розглядаючи специфічний витвір рук людських – літературний твір». [205, с. 7]. Е. Косовська підкреслює неповторну особливість окремих національних та регіональних культур, до яких належить і художня література. Таким чином дослідниця підкреслює проблему унікальної моделі людини кожної окремої культури та, відповідно, унікальне відображення цієї моделі в художній

літературі. Підходи до аналізу літературних текстів польських літературознавців яскраво демонструють, що художній текст, на їхню думку, являє собою опосередкований культурологічний документ. Це джерело інформації для антрополога, оскільки доповнює його знання деталями, які неможливо побачити через посередництво інших медіа [205, с. 10]. Саме художній текст дає найбільш повні репрезентації людського «я» через антропологічні універсалиї. «Процедури сприйняття дійсності», більш-менш докладно описані в художніх творах, належать до сфери основного досвіду людини. Таким чином, об'єднання антропології культури зі знаннями про літературу може «привести до глобальнішого пізнання правил, що керують людськими суспільствами, і збагатити дослідницьку палітру кожної з дисциплін» [205, с. 18].

Окрему увагу слід приділити термінологічній невизначеності, що на сьогодні має місце в українських дослідженнях, присвячених літературній антропології. Цілком доказовою та прийнятною в рамках нашої студії видається позиція С. Яковенка, який у статті «Предмет літературознавчої антропології. Польський варіант» пропонує до загального вжитку термін «літературознавча антропологія», що «<...> обирає своїм предметом антропологічні виміри художнього світу літературних творів (тобто є різновидом інтерпретації і послуговується в такому розумінні звичною герменевтичною методологією)» [198]. Предметом же антропології літератури, на думку С. Яковенка, «стають антропологічні основи, функції та інші характеристики літератури як людської інституції» [198]. Дослідник висловлює припущення, що літературознавча антропологія буде більш поширеною через «традиційну літературознавчу зорієнтованість, а відтак і методологічні узвичаєння» і цілком може поглинути антропологію літератури. Загалом погоджуючись з позицією С. Яковенка, маємо все ж відзначити, що для творців цього нового напрямку в літературі (В. Ізер, В. Подорога та ін.) актуальним все-таки є термін антропологія літератури, й на цю дисципліну науковці покладають значно більші сподівання, ніж на порівняно новий метод

інтерпретації текстів чи, за висловом М. П. Марковського, «найновішу літературознавчу мутацію». Можливо, така ситуація пояснюється тим, що творці антропології літератури за фахом є філософами, а не літературознавцями. Теоретизуванням антропології літератури вони більшою мірою намагаються підкреслити тенденцію «літературоцентризму» в філософії, аніж дослідити власне літературу як самодостатнє явище.

Таким чином, на сьогодні можна виділити два визначення антропології літератури, які не виключають, а взаємодоповнюють одне одного. По-перше, антропологія літератури – це спроба інтердисциплінарних досліджень, які упроваджуються на межі антропології та літературознавства, а самі дослідження набувають сенсу контекстуальності. По-друге, літературознавча антропологія виникає як реакція на появу багатьох літературознавчих дисциплін, що обрали об'єктом дослідження – через посередництво літературного тексту – людину в усіх аспектах її буття. Можна також констатувати наявність двох шляхів розвитку аналітичної антропології літератури: літературознавчо-культурологічний, що розвивається польськими науковцями (Є. Косовська, Є. Яворски та ін.) та філософсько-літературознавчий (В. Ізер, В. Подорога, С. Табачковський та ін.). Порівнюючи ці «два шляхи розвитку аналітичної антропології», Л. Тарнашинська говорить про їхнє потенційне співіснування на українському науковому ґрунті: «<...> Ризикну висловити припущення, що українська літературознавча наука розвиватиме обидва антропологічні шляхи» [156, с. 58]. Одночасно з цим дослідниця висловлює цілком аргументовану думку про те, що саме польський варіант розвитку антропології літератури є ментально ближчий традиції, «<...> що визначає образ української філософії, і у своїх витоках сягає антропології та практичної філософії Г. Сковороди та кардіософії П. Юркевича» [39, с. 4].

Таким чином, вивчення художньої антропології прози М. Хвильового має ґрунтуватися принаймні на двох аспектах. По-перше, можемо констатувати хронологічний збіг розквіту творчості М. Хвильового та виокремлення філософської антропології в європейській філософській думці в окремий,

достатньо авторитетний, напрям. У 20-х роках ХХ століття виходять дві засадничі праці теоретиків філософської антропології М. Шелера та Х. Плеснера. Популяризація праць Ч. Дарвіна, дослідження З. Фрейда та К.-Г. Юнга, з якими була знайома українська творча інтелігенція того часу, роблять актуальною інтерпретацію людини як біологічної істоти, незмінно залежної від тваринно-інстинктивного, підсвідомого та несвідомого начал. У цей час у статтях А. Белого вимальовуються теза, покладена згодом в основу культурної антропології, систематизованої Е. Кассіером, про символ як фундамент культури. У 20-ті роки не втрачає актуальності російська релігійна філософія, що намагалася аналізувати філософію Ф. Достоєвського – одного з провідних авторів у культурному багажеві М. Хвильового. Нарешті, означуючи 20-ті роки як особливу епоху в історії українського мистецтва, Ю. Лавріненко пише про літературні тенденції того часу: «Клярнетизм, уміщаючи в серці людини Бога і всесвіт, вміщує в те серце і темні первні та відповідальність за них. Таким чином відповідальне серце в клярнетизмі стає полем найбільших напруг і розрядок, затемнень і просвітлень, перемог і поразок» [93, с. 946].

Навряд чи М. Хвильовий був знайомий з ідеями М. Шелера, хоча російськомовні статті, присвячені творчості німецького філософа, з'являлися уже 1926-му році. Маловідомими українському письменникові залишились і російські релігійні філософи та символісти. Однак, аналізуючи прозу та публіцистику українського письменника, можна констатувати той факт, що криза загальноєвропейських уявлень про людину, яка мала місце наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, була однією з відправних точок його творчості.

Причини цього слід шукати в тому, що М. Хвильовий, хоч і жив у культурній провінції, далекій від європейської думки в усьому її різноманітті, все ж сам був людиною далеко не провінційною, націленою на самостійний аналіз навколишньої дійсності. Якщо він і не використовував засадничі праці філософської антропології 20-х років ХХ століття через незалежні від себе обставини (незнання німецької мови, відсутність перекладів, книг тощо), то,

безперечно, цікавився і вивчав ті культурні явища, на базі яких філософська антропологія сформувалася в окремий напрям у філософії.

Так, загальновідомим є інтерес українського письменника до епохи Ренесансу та виробленої нею моделі особистості як самодостатнього центру всесвіту. Саме проводячи паралелі з епохою Ренесансу XIV–XVII століть в Європі, він побудував власну концепцію Азіатського ренесансу, протиставляючи особистість грядущої епохи механізованому суспільству-натовпу, цілком впокореному новим богам – капіталу, машині та різноманітним утопіям: «Майбуття я собі уявляю не інакше, як прекрасним запашним садом, що в нім *хазяїном буде сам чоловік* (виділення наше – В. З.). У противнім разі в житті немає ніякого сенсу. Боротися для того, щоб бути додатком до машини, є безглуздя» [172, с. 79]. Показовою в цьому аспекті є й назва літературного угруповання «Урбіно», одним із засновників та активних членів якого був М. Хвильовий у ранній період своєї письменницької діяльності. (Урбіно – невеличке італійське містечко, в якому народився Мікеланджело – один із провідних діячів епохи Відродження). Ренесансна неупокорена, універсальна особистість з її непереможним стремлінням до знання всупереч догматам і заборонам, є, безперечно, ідеалом М. Хвильового. Недаремно у творах він згадує напівлегендарного Фауста, Галілео Галілея, Коперніка, Вольтера та ін.

Недостатньо вивченим в українському літературознавстві, хоч і неодноразово констатованим, є переосмислення М. Хвильовим філософських ідей Ф. Достоевського, який у романах акцентував на тому, що «<...> Обидва <...> виміри (психологічний і моральний – В. З.) неможливо розглядати ізольовано від метафізичного складника, в якому *людина постає як особливе буття, як ключовий момент онтологічної структури реальності* (виділення наше – В. З.)<...> Людська особистість є вихідним началом, що не може бути зведеним до жодного «відстороненого» Абсолюту» [63]. Тобто задовго до того як філософія чітко сформулювала проблему людини як мірила буття та виокремила філософську антропологію як окрему дисципліну, російський письменник заклав основи антропологічного принципу в художніх творах.

Знайомий М. Хвильовий був і з основними ідеями вчених та письменників, які, незважаючи на те, що самі не були прихильниками філософської антропології як окремого напрямку в філософії і навіть у багатьох пунктах досліджень опонували їй, працями розкривали нову концепцію людини ХХ століття (Ф. Ніцше, З. Фройд, Л. Шопенгауер, О. Шпенглер, К. Маркс, М. Пруст та ін.)

Аналізуючи тексти М. Хвильового, можна відзначити не лише виразний антропоцентризм письменника, а й авторське усвідомлення цього антропоцентризму як принципово нового й необхідного явища для української літератури. Сучасна письменникові критика, підтримуючи постулати тогочасної панівної марксистської ідеології, неодноразово відзначала і навіть «звинувачувала» М. Хвильового в «достоевщині», іншими словами, зосередженості на тих процесах, що їх породила революція (незмінний атрибут його прози), саме у *внутрішньому світі людини*. Суспільство, клас, масові рухи цікавлять письменника набагато меншою мірою і лише як похідні від внутрішнього стану людини, зануреної в революційне переосмислення себе як відправної точки буття (На особливу увагу в цьому плані заслуговує новела «Я(Романтика)», що в ній внутрішні боріння героя реалізуються в його неначебто суспільній позиції). Творчість М. Хвильового остерігала сучасників проти тенденції нівелювання людської індивідуальності на користь суспільних інтересів. (Цю рису прози М. Хвильового свого часу помічали О. Дорошкевич, Д. Донцов, Ю. Шерех, Ю. Лавріненко, В. Юринець та ін.). «Він (М. Хвильовий – В. З.) твердить, що «історію робить не тільки економіка, а й живі люди». Культові «масовізму» й ідеальних рецепт спасіння людськості й краю – протиставляє він сміливим жестом – *к у л ь т л ю д и н и*<...>», – пише Д. Донцов [55, с. 455].

У цій фразі Д. Донцова міститься, власне, означення трагедійного становища не лише мистецьких пошуків М. Хвильового, а й будь-якої талановитої літературної творчості 20–30-х років у Радянському Союзі. Радянська ідеологія цього часу була глибоко ворожа антропоцентричному

принципу і відстоювала культ не людської індивідуальності, а культ маси, колективу як засобу в досягненні певного колективного ж таки благоденства в майбутньому. Таким чином, особистісна екзистенція, пошуки смислу власного «індивідуального», а не суспільного буття були апріорі «шкідливим» явищем, адже дискредитували колектив, а отже і колективні утопічні завдання, відсуваючи їх на другорядне місце в людській свідомості. Крім того, навіть філософсько-літературний акцент на самоцінності людської індивідуальності був небезпечним, бо викликав природний протест проти концепції «людини-як-знаряддя», на якій будувалася радянська система. (Саме така концепція людини виявляється майже в усіх образах радянських героїв, що заради абстрактної ідеї перемоги соціалізму закривали собою кулемети, видавали владі та прирікали на муки членів своєї родини, викривали та ізолювали від суспільства «класових ворогів» тощо).

Воістину безвихідним у таких умовах виявляється становище мистецтва взагалі та літератури зокрема, для якої, на відміну від філософії, у всі часи саме людина була вихідним пунктом зображення й аналізу. Ілюстрацією тієї позиції, яку займала комуністична партія стосовно митців і мистецтва в 20-ті роки може бути агресивне висловлювання О. Бріка: «Загине їх буржуазне мистецтво. Загинуть художники, які тільки вміють «творити» і «десь там служити прекрасному». Є інші художники. Вони вміють дещо більше. Вони вміють виконувати художні роботи. Ці художники вміють писати картини, декорації, розписувати стелі та стіни, робити малюнки, плакати, вивіски, виготовляти статуї, пам'ятники та багато чого іншого, залежно від потреби» [23, с. 305]. Згадуваний уже відомий український філософ-марксист В. Юринець теж визначає завдання митця та вимірює його творчий потенціал суто практичною «користю» для справи побудови соціалізму, пропонуючи цілком конкретні критерії цінності пролетарської літератури: «<...> Чи побільшує вона силу пролетаріату<...>, яка допоможе йому виконати велике історичне діло: створити новий *тип вільного робітника, який зможе <...> виробляти на найвищому щаблі сучасної техніки* (виділення наше – В. З.)<...>» [198, с. 256].

У літературно-філософському огляді творчості М. Хвильового В. Юринець, хоч і в негативному ключі, відзначає важливу рису філософської антропології, притаманну художнім текстам М. Хвильового: М. Хвильовий одним із перших в українській літературі звернув увагу на проблему «тілесності» людини, її залежності від інстинктивно-тваринного начала та ту напружену боротьбу, що її провадять між собою людський «дух» і «тіло». «Герої Хвильового <...> нічого не роблять свідомо <...> Це переважно якась збунтована примітивна фізіологія, відгомін далеких асоціальних інстинктів <...>» [194, с. 260]. Інша річ, що для В. Юринця боротьба людського «тіла» і «духу» має парадоксальну, з сучасної точки зору, мету – витравлення з людини усього людського та становлення механізованого «робітника» з запрограмованою самоціллю – «виробляти на найвищому шаблі сучасної техніки» [194, с. 260].

Таким чином, можна констатувати, що розквіт творчості М. Хвильового припав на період гострої кризи концепції людини в європейській філософії. Людина того часу як ніколи стала проблематичною сама для себе. Нівелювання традиційної метафізики, ряд досліджень біологічних виявів людської істоти як представника тваринного світу, нарешті, вчення К. Маркса та В. Леніна, що замість окремої особистості ставили в центр поширеної ідеології суспільство й клас, змусили передових діячів мистецтва по-новому відповідати на питання «Що є людина?». Незважаючи на незнайомство з працями теоретиків філософської антропології, М. Хвильовий не міг не відчувати цих катаклізмів європейського особистісного самоусвідомлення. Тому його творчі пошуки зосереджено на виробленні художньої антропології героя, яка б найбільш адекватно відповідала реаліям доби.

Творчість М. Хвильового може бути цікавою як предмет досліджень нового, ще недостатньо сформованого, однак, безперечно, перспективного напрямку сучасного літературознавства – літературної антропології (в її варіанті літературознавчої антропології). Ця «нова наукова рефлексія», залучаючи до свого арсеналу знання про людину, набуті різними

гуманітарними дисциплінами, має можливість «розкошувати в напрацюваннях різних концепцій людини – екзистенціалістських, персоналістських, герменевтичних, філософсько-антропологічних, релігійних тощо» [156, с. 60]. Центральною категорією філософської та літературної антропології дослідники вважають людський досвід, здатність до «чуттєвого» співпереживання тексту як автором, так і інтерпретатором, що прийшло на зміну «холодним» раціональним структуралістським та постструктуралістським схемам аналізу. Свого часу ще Ю. Лавріненко, говорячи про твори епохи українського Розстріляного відродження, серед яких не останнє місце займала й проза М. Хвильового, наголошував якраз на тому, що вони писалися досвідом «всеохопного серця»: «<...> Твори клярнетизму — необароко не даються для наслідування, оскільки вони є продуктом *індивідуального «всеохопного серця»*, яке не «віддзеркалює», а кожний раз уміщує, переживає, відтворює в собі своїми силами *«божественну комедію»* (виділення наше – В. З.) на сцені гетевського «світового театру» [93, с. 962], – і продовжує конкретно про М. Хвильового, що, на його думку, «був не тільки спостерігач, а й свідомий і пристрасний учасник трагедії» [93, с. 953]. Якщо прийняти таке визначення митців 20–30-х років XX століття, то літературознавча антропологія може бачитися як перспективний напрям дослідження образу людини у їхніх текстах.

РОЗДІЛ 2

ЛЮДИНА ТА РЕВОЛЮЦІЯ У ТВОРЧОСТІ М. ХВИЛЬОВОГО

2.1 Герой М Хвильового на тлі революційної епохи: метафізичний вимір

У «Маніфесті комуністичної партії» (1848) К. Маркс і Ф. Енгельс звернули увагу на кризу «старої» метафізики, що, на їхню думку, в буржуазному суспільстві була замінена замаскованими товарно-грошовими відносинами: «Буржуазія, скрізь, де вона досягла панування, зруйнувала всі феодальні, патріархальні, ідилічні стосунки. Безжально розірвала вона всі строкаті феодальні пута, що прив'язували людину до її «природних» господарів», і не залишила між людьми ніякого іншого зв'язку, крім голого інтересу, безсердечного «чистогану». У крижаній воді егоїстичного розрахунку потопила вона священний трепет релігійного екстазу, рицарського ентузіазму, міщанської сентиментальності» [107, с. 4]. Можна погоджуватися чи не погоджуватися з методами, які було запропоновано для виправлення цієї ситуації, однак констатація гострої кризи ціннісних орієнтирів суспільства, розділеного на експлуататорів та тих, кого експлуатують, на наш погляд, є правдивим історичним фактом. Комуністи XIX ст. заперечували «стару» метафізику саме як бездушну аморальність, прикриту фальшивими ідеалами. Жовтнева революція 1917 року на теренах колишньої Російської імперії – історична подія, що зафіксувала ці грандіозні зміни в європейській самосвідомості. Ті гасла, з якими революціонери-більшовики йшли в бій, були яскравим прикладом зміни культурно-філософських та метафізичних констант цілого покоління.

Яскравий представник революційного світогляду М. Хвильовий репрезентував у творах людину не лише як конкретного індивіда в конкретній

історичній ситуації, він торкнувся вічних, «проклятих» питань буття, що завжди цікавили й будуть цікавити людство, незалежно від епохи, політичної та економічної ситуації, державної ідеології тощо. «<...> Де кінчається людина і починається звір? Як знайти душу матерії? «хто буде цезарем майбутньої світової імперії — світовий мільярдер чи світовий чиновник?»; як «перемогти ту ірраціональність, яка лягла на нашому історичному шляху» [94, с. 414] – це ті універсальні проблеми, що завжди залишалися імпульсом його художніх пошуків. Митця цікавив метафізичний вимір людини, складності й суперечності її буття. Ця домінанта творчості ставить М. Хвильового в один ряд із такими визнаними класиками світової літератури, як У. Шекспір, М. Гоголь, Е. Т. Гофман, Ф. Достоевський, Г. Флобер, Дж. Свіфт, І. В. Гете, Ч. Діккенс та багато інших знаних і неодноразово цитованих ним авторів.

Важливою особливістю художнього доробку письменника, як і всіх інших видатних митців епохи Розстріляного відродження, є те, що людську природу та вічні «прокляті» питання буття вони мали можливість досліджувати в унікальних умовах граничних ситуацій революції та осмислення її результатів. Революція постає для героя М. Хвильового не стільки соціально-політичним процесом, скільки можливістю метафізичного покращення самої людини, віднайдення нею внутрішньої гармонії, подолання одвічної трагічної розколотості між добром і злом. Оксана з «Життя», редактор Карк з однойменної новели, Наталя Миколаївна й Олекса з «На глухому шляху», Дема й Вероніка з «Силуетів», Вадим і Марія з «Синього листопаду», Стенька з «Легенди», Мар'яна із «Заулку», оповідач із «Вступної новели» й «Арабесок», Я з «Я (Романтики)», анарх із «Повісті про санаторійну зону», Дмитрій Карамазов із «Вальдшнепів» та ін. – це типи шукачів нової, удосконаленої людини, а вже потім борці з соціальною несправедливістю, руйнівники старого світу. Б'янка із «Сентиментальної історії» найбільш чітко з-поміж героїв письменника формулює їхню метафізичну мету революції: «<...> Я вже бачила внутрішніми очима *нових людей* якоїсь *ідеальної країни* (виділення наше – В. З.)» [172, с. 176].

Важливо наголосити, що акцент прагнень героїв-революціонерів у М. Хвильового переноситься з індивідуальних устремлінь до ідеалу на прагнення масового процесу переродження людини. Адже лише ідеальна більшість може утворити ідеальну державу – «загірну комуну», це завдання не під силу окремій особистості.

Відповідь сестри анарха з «Повісті про санаторійну зону» на його лист прямолінійно, хоч, безумовно, в негативному ключі, характеризує прагнення такого революціонера: «Щастя я уявляю собі не тим химерним *абсолютом* (виділення наше – В. З.), що до нього прагне інша категорія оптимістів, щастя я собі уявляю цілком реальним досягненням» [172, с. 142]. Особистість, змальована у творах М. Хвильового, перебуває в стані постійної боротьби з трагічною недосконалістю людської природи. Ця недосконалість призводить до неможливості становлення *ідеальної* держави. Своєю чергою, ідеальна людина того часу для героя М. Хвильового – сильна, вольова, здатна зробити вибір і здійснити вчинок усупереч християнській моралі добротворення і всепрощення, людина «громадянської *війни*», за висловом товаришки Уляни з «Сентиментальної історії», *руйнівник* недосконалого світу.

Натомість ідеальна людина майбутнього – принципово інша. Це *творець*, вільний від згубних пристрастей «тваринного начала», що живе за законами добра, краси й справедливості: «Я бачу: ідуть квакери – не ті XVII віку, а ці, сповідники світла<...>» [171, с. 413]. Квакерський рух, з представниками якого порівнює людину майбутнього М. Хвильовий, поширився в XVII сторіччі в Англії як відповідь бідних верств населення на незадоволення результатами революції і базувався на принципах визнання «внутрішнього світла», «частини Бога» всередині кожної людини незалежно від її соціального стану, політичних переконань, расової, релігійної належності, навіть моральних якостей [133, с. 72]. Асоціюючи ідеал людини з квакером, письменник, імовірно, вказує на теоретичну можливість його досягнення для кожного.

Сучасник для М. Хвильового постає жертвою, покладеною на олтар людини майбутнього й держави майбутнього, не лише в сенсі знецінення його

фізичного існування, а й свідомої відмови від «традиційної» моралі. Дмитрій Карамазов із «Вальдшнепів» чітко формулює цю думку у вислові: «В динаміці прогресу соціальну етику можна мислити тільки, як перманентний «злочин». Я злочин беру в лапки, бо свідоме вбивство во ім'я соціальних ідеалів ніколи не вважав за злочин» [172, с. 293]. «Традиційна» мораль, за концепцією одного з найбільш відомих представників філософської антропології А. Гелена, є не стільки віддзеркаленням прагнення людини до добра як метафізичної категорії, скільки природним бажанням убезпечити себе й своїх нащадків, утримуючи інстинктивний потяг до насильства та свавілля в певних рамках. Тому не дивно, що герой М. Хвильового, для якого, «зло» стає єдиним засобом досягнення мети, змушений жити в стані постійного фізичного й психологічного напруження, це, своєю чергою, призводить до «зривів», феномену розколотої свідомості тощо.

Сприйняття зла як невід'ємної, навіть необхідної частини буття, що його демонструють герої М. Хвильового, має витоки в філософському переосмисленні сутності людини кінця XIX – початку XX століття. Попередник Ф. Ніцше в царині «переоцінки всіх цінностей» А. Шопенгауер класифікував існування зла в світі як необхідний поштовх до філософського пошуку: «<...> Зло, страждання і смерть – те, що класифікує і возвеличує філософське здивування: не тільки те, що світ існує, але, більшою мірою те, що він такий недосконалий, є *punctum pruriens* <...>» [190, с. 54]. А сам Ф. Ніцше устами Заратустри стверджував: «З людиною буває те саме, що й з деревом. Що більше прагне вона вгору, до світла, то дужче тягнуться її корені вниз, у землю, в морок, і углибину – до зла» [118, с. 32]

Квінтесенція метафізики зла, як її розумів М. Хвильовий, і яка більшою чи меншою мірою присутня в усій його прозі, зосереджена в одному з найвідоміших творів письменника – «Я (Романтиці)». Тут здійснено спробу змалювати Особистість-Абсолют, що намагається свідомо позбутися добра як емпіричної та метафізичної сутності. У новелі цілковито відсутній будь-який зовнішній вплив на центрального персонажа: і доктор Тагабат, і дегенерат, і

убивство Матері – не тільки частини розколотої психіки Я, вони існують з його відома і дозволу, більше того, саме Я викликає їх із глибин свого ества, ставлячи на собі практичний експеримент реалізації теоретично проголошеного абсолюту. Виникає цілком закономірне питання: чому Я з «Я (Романтики)» – особистість, безумовно, освічена, схильна до рефлексивних настроїв, – породжує зло, навіщо йому створювати «чорний трибунал» як модель свого універсуму?

Одна з можливих відповідей така: М. Хвильовий як митець, що рухався в руслі європейського модернізму, розумів неповноцінність добра як системи координат оцінювання людини. Модерні культурно-філософські концепції сформувалися на усвідомленні того, що відмовитись від метафізичної категорії зла значить каструвати людину, погодитись на однобічне, неповне уявлення про неї: «Необхідність зла й гріха закладені<...> в саму основу світу, в його <...> онтологічну природу <...> зло є також<...> трагічний шлях людини, доля вільного, досвід, який також може збагатити людину, вивести її на вищий щабель<...>», – зазначає російський літературознавець Б. Соколов [150, с. 425]. Операцію такого «розполовинювання» homo sapiens протягом історії людства намагалися здійснити філософські течії, що мали в своїй основі раціонально-позитивістські концепції і визначали зло як прикру перешкоду на шляху світового прогресу, трагічне непорозуміння, яке може бути усунене реформацією біологічної, соціальної, економічної, культурної, релігійної тощо сфер життя. К. Свасян, характеризуючи динаміку і вектор розвитку європейської цивілізації першої половини XX століття як заперечення концепцій століття XIX, писав: «Можливо, в хаотичних <...> долях століття не останню роль зіграло <...> обмежене небажання рахуватися з реаліями й прагнення підігнати їх під звичні правила старого доброго часу, коли ще можна було відрізнати фантастичне від реального» [143, с. 12].

Саме спробою відповіді на типи поширених героїв «старого» часу, що неначебто перемогли зло в собі, однак не змогли перемогти зло в світі, героїв з одностороннім «добрим» метафізичним началом, стала змальована в прозі

М. Хвильового особистість у її стремлінні реалізувати світ як «чорний трибунал». Культ «доброї» людини минулої епохи не виправдав покладених на нього сподівань, адже виявився нездатним змінити більшість, народ, масу і зводив зрештою усю діяльність його носія до безкінечного егоїстичного, з погляду борців за щастя народу, процесу самовдосконалення. Через це герой-революціонер М. Хвильового, відповідаючи на вимоги часу, обирає принципово інакший шлях до гармонії – шлях абсолютного зла і руйнації.

Слід ще раз підкреслити важливий нюанс: для героя-революціонера М. Хвильового звернення до зла є цілком свідомим і має визначену раціональну мету: жорстокість існує для Я та інших подібних персонажів письменника (Мар'яна із «Заулку», Юрко з однойменної новели, анарх і Майя з «Повісті про санаторну зону», товаришка Уляна й товариш Бе з «Сентиментальної історії» та ін.) заради прекрасної «доброї» мети – щастя усіх людей, «загірної комуни»: «Але раптом переді мною виростала загірна даль. Тоді мені знову до болю хотілося впасти на коліна й молитовно дивитися на волохату силуету чорного трибуналу комуни» [172, с. 50]. Іншими словами, зло, доведене до Абсолюту – «чорний трибунал», на думку Я, має передувати абсолютному добру – «загірній далі». Зло знищує недосконалий світ – і погане, і гарне в ньому, відкриваючи дорогу для світу досконалого.

Така концепція творення ідеального світу частково поставала з тез вождів революції, що нею виправдовували той масовий терор, яким супроводжувалося встановлення диктатури пролетаріату. К. Маркс у тому ж таки «Комуністичному маніфесті» декларував: «Комунізм заперечує вічні істини, він відміняє релігію і мораль, замість того, щоб їх перетворювати» [107, с. 15]. В. Ленін у виступі на III всеросійському з'їзді комсомолу дав чітке визначення шляху становлення, якого, на його думку, має дотримуватися нова радянська людина: «Всяку моральність, взяту з позалюдського, позакласового поняття, ми заперечуємо <...> Ми говоримо, що наша моральність підпорядкована повністю інтересам класової боротьби пролетаріату. Наша моральність виводиться з інтересів класової боротьби пролетаріату» [95, с. 309]. Для революційної черні

(у М. Хвильового – Юхим та Мазій з «Бараків, що за містом», Остап та Андрій з «Матері», Дегенерат з «Я (Романтики)» та ін.), подібні висловлювання були індульгенцією в суто тваринних оргіях масових безцільних убивств, які породжували в дрібних «міщанських» душах представників цього типу відчуття власної всесильності. Зиммель з «Синього листопаду» навіть робить з ленінського визначення моралі показові висновки: «Кожний комуніст мусить бути купцем. Це слова Леніна. А скажіть, будь ласка, яка в купця мораль? Не обдуриш – не продаси, от його мораль і етика <...> Мабуть, прийдеться плюнути на мораль» [171, с. 227]. Показово, що той самий Зиммель, відправивши людей на смерть заради виконання власної примхи, виправдовується, використовуючи революційну фразеологію («Я думаю, що я можу розпоряджатися своїми людьми» [171, с. 227]).

Для справжніх романтиків революції звільнення від старої моралі було можливістю своїми силами наблизити людство до образу «дальнього», відчуті причетність до грандіозного процесу оновлення людини та суспільства. Для тих же, хто зумів пристосуватися до нової влади заради власної вигоди, заперечення людських і божих законів «старого світу» стало лише можливістю безкарного задоволення тваринних інстинктів та злочинного збагачення. Саме ці діяльні негідники поступово відтісняють революціонерів-ідеалістів на маргінеси життя в мирний час, заперечуючи самим своїм існуванням найвищу метафізичну мету революції – переродження людини з розколотої між добром і злом істоти на цілісну, спрямовану до загального блага особистість.

Щоб зрозуміти потребу зла, яку проголошують герої М. Хвильового, потрібно враховувати ще одне метафізичне поняття, що присутнє в його творчості, – поняття абсолютної *порожнечі*. Революціонер із творів письменника вважає, що «загірна даль» неможлива для людства в його сучасному стані. Жодна еволюція чи навіть революція, що намагатиметься досягти позитивних змін шляхом реорганізації наперед недосконалих елементів буття приречена на провал. Тому, на думку героя, необхідно не просто змінити, а знищити старий світ у всіх добрих і злих його виявах і на місці порожнечі, що

виникне після цього, розпочати будівництво «загірної далі». Символічну смерть старого світу, втіленого в образи дедушки, старого газетяра, діда Зідула яскраво показано в новелах письменника «Шляхетне гніздо», «Елегія», «На озера» та ін. Незважаючи на оптимістичне проголошення приходу нового життя, в цих творах М. Хвильовий не може повністю позбутися ностальгії та суто людського жалю до цих, уже зайвих в новому житті, людських типів. Письменника переповнює жах перед тією жорстокістю, з якою молодість розправляється зі старістю: «<...> А з південного бігуна, з Австралії, грізними колонами ще насувалися молоді дні, і відступали – місяці, роки, тисячоліття в глуху безвість минулого<...> І от в одну тривожно-радісну ніч ... пацани підстерегли старого газетяра й побили <...> Завтра біля дуба найшли мертвого старого газетяра й завтра його одвезли на цвинтар» [171, с. 336 – 337].

Погляд на революційну боротьбу у творах М. Хвильового має точки перетину з концепцією революції, викладеною в «Катехізисі революціонера» С. Нечаєва та М. Бакуніна. З цим історичним джерелом М. Хвильовий, очевидно, був знайомий (у «Повісті про санаторійну зону» згадується ім'я лідера російських революціонерів-анархістів М. Бакуніна, який, як щойно зазначалося, брав участь у створенні цього документу: «Це ж тільки імпресіоніст *Бакунін* (виділення наше – В.З.) міг мріяти про всесвітній бунт» [172, с. 146].

«Катехізис революціонера» є винятковим за аморальністю та відвертим цинізмом документом європейської історії, в якому «ідеальною» особистістю прямо проголошувався робот, запрограмований на вбивства, а «старий» світ засуджувався до знищення разом з тим самим «народом», свободу і щастя якого неначебто відстоювали революціонери. Ми наводимо деякі найпоказовіші пункти «Катехізису революціонера» для того, щоб яскравіше означити образ цього безжального руйнівника: «№ 1. Революціонер – людина приречена. У нього немає ні своїх інтересів, ні справ, ні почуттів, ні прихильностей, ні навіть імені. Усе в ньому поглинуто єдиним винятковим інтересом, єдиною пристрастю – революцією <...> № 15. Усе це погане суспільство має бути

розділене на кілька категорій. Перша категорія – це ті, хто невідкладно засуджені на смерть <...> № 16. При складанні цього списку <...> слід керуватися не особистими злодіяннями людини і навіть не ненавистю, що викликає вона в товариства або в народу <...> Слід керуватися мірою користі, яка має виникнути від її смерті для революційної справи <...> № 22. У товариства немає іншої мети, крім повного звільнення й щастя народу, тобто чорноробочого люду. Але, впевнене в тому, що звільнення та досягнення цього щастя можливе лише шляхом руйнівної народної революції, товариство всіма силами та засобами буде сприяти розвитку та поширенню бід і напастей, які повинні покласти нарешті край народному терпінню і підняти його до загального повстання <...> № 23. Під революцією товариство розуміє не регламентований рух за західним класичним зразком – рух, який завжди зупинявся з повагою перед власністю і перед традиціями суспільних порядків так званої цивілізації та моралі <...> Рятівною для народу може бути тільки та революція, яка знищить докорінно всяку державність <...> усі державні традиції, порядки й класи в Росії» [117].

Автори цього документу були ідеологічними наставниками «Народної волі» – організації, що 1 березня 1881 року здійснила успішний замах на російського імператора Олександра II. Одну з активних учасниць цього руху С. Перовську як «ідеал» активної життєвої позиції згадує Аглая з «Вальдшнепів» у монолозі-самохарактеристиці: «Росте десь, в якомусь, скажемо, «вузі» дівчина <...> Від природи її покликане до кипучої діяльності – не тієї, що комсомолить у пустопорожнє <...> якоюсь нудною доповіддю чи то «собачим завулком», а тієї, що, скажемо, *Перовська* (виділення наше – В. З.)». [172, с. 332]. Очевидно, що персонажі-революціонери М. Хвильового вважають себе продовжувачами справи народовольців і загалом трактують їхню діяльність як позитивну, що цілком зрозуміло в тогочасних умовах. І для перших, і для других шлях до «щастя народу» неодмінно пролягає через убивство – імператора, матері, «лавочника», що не вніс контрибуцію, випадкових перехожих (разом з імператором

Олександром II під час теракту загинуло й було поранено 12 людей) [91]. Убивство для них не лише насильницький акт усунення тих, хто заважає «прогресові», це знищення совісті, моральності, співчуття як понять. Тому убивства, які згадуються у творах М. Хвильового (страта теософів, черниць у «Я (Романтиці)», обивателя в «Повісті про санаторійну зону», мародерки в «Вальдшнепах» та ін.), вражають своєю безглуздістю, практичною непотрібністю для революційної справи, а жертви розстрілів – часто невинні люди.

Саме убивство невинних, навіть *божественно* невинних (як, наприклад, мати в «Я (Романтиці)») є для революціонера найвищою заслугою, адже цей акт утверджує неприйняття світу як цілісного явища і є кроком до його цілковитого знищення. Цю концепцію революції, очевидно, підтримує Я, на відміну від Андрюші, який у новелі М. Хвильового постає не стільки втіленням слабодухості, скільки символом хибного, на думку Я, шляху боротьби виключно зі злом старого світу: «Потім Андрюша підходить до мене й наївно печально каже: – Слухай, друже! Одпусти мене! <...> На фронт. Я більше не можу тут <...> Ах, цей наївний комунар остаточно нічого не розуміє. Він буквально не знає, навіщо ця безглузда звіряча жорстокість» [172, с. 41–47].

Відповідь на питання, хто і яким чином буде створювати ідеальний світ, і для терористів XIX ст., і для бунтарів століття XX, залишається неясною і навіть непотрібною, хоч, власне, саме в цьому й полягає виправдання їхніх діянь. Своє завдання і обов'язок перед грядущими поколіннями революціонери вбачають у нещадній руйнації – досягненні стану абсолютного, нестерпного зла в нинішньому порядку і порожнечі як плацдарму для майбутнього будівництва ідеальних країн. Відповідальність же за організацію нового «щасливого» життя перекладається на ефемерні «майбутні покоління»: «№ 24. Громада не має наміру нав'язувати народу якусь організацію зверху. Майбутня організація без сумніву виробиться із народного руху і життя. Але це – справа майбутніх поколінь. Наша справа – пристрасне, повне, повсюдне і безжальне руйнування» [117]. Про зараження пристрастю руйнування Юрко з однойменної новели пише

до товариша, окреслюючи психологічну проблему цілого «втраченого покоління»: «Я р о д и в с я д л я в и б у х і в<...> А на заводі я теж не можу – тут треба марудної праці, а я не можу» [171, с. 177]. Про це ж сповідається загадковому російському другу Мар'яна із «Заулку»: «А зараз у мені осінь. Ідуть дощі, бредуть похилі отари хмар. Нема вже: «Секім-башка!»<...> Ти питаєш, що я роблю? Звичайно, працюю, але хочу залити себе дурманом до солодкої нестями» [171, с. 324].

«Безжальне руйнування», як його розуміють герої М. Хвильового, стосується не лише державних інститутів, суспільної організації, матеріальної бази старого порядку, це заклик до знищення «недосконалої» людини. У «Вальдшнепах» можна виділити епізод, який перегукується з висловом Ф. Ніцше: «Велич людини в тому, що вона міст, а не мета, і любити людину можна тільки за те, що вона — перехід і загибель <...> Швидше я раджу тікати від ближнього і любити дальнього» [118, с. 7]. Дмитрій згадує про любов до дальнього й, розвиваючи цю тезу, стверджує, що насправді необхідно плекати в собі ненависть до недосконалого ближнього, нищити його як прикру перешкоду на шляху до «загірної комуни», шкідливий непотрібний елемент. У цьому випадку герой М. Хвильового позиціонує себе як убивцю людини, ставлячи за власний обов'язок не лише знищення «винних», а й убивство невинних.

Однак пореволюційна дійсність виявилася парадоксальною: «недосконалу» людину герой М. Хвильового знищував не заради надлюдини, а заради наддержави – ілюзорного ідеального світу, де мешкають абсолютно безликі створіння з натовпу, «комунари», позбавлені будь-яких індивідуальних рис. Таким чином, найголовніше завдання революції – «реформа людини», за висловом Народного Малахія, героя однойменної п'єси відомого українського драматурга, сучасника та соратника М. Хвильового М. Куліша, не було виконане й замість прекрасного обличчя «дальнього» в пореволюційний час герой М. Хвильового побачив у оточенні й у собі самому всесвітнього хама, «троглодита» миршавого дідка. Дмитрій Карамазов із «Вальдшнепів», відповідаючи на обвинувачення друга в нездатності налагодити своє родинне

життя як «новий побут», однозначно формулює цей невтішний висновок у словах: «Тільки будь, друже, справедливою людиною і зразу донось на мільйон комуністів. Донось, нарешті, на всі сто п'ятдесят мільйонів будівників соціалізму, донось на самого себе, бо й ти такий же хам, як я, паняй, нарешті, в небесну канцелярію і донось на саму контрольну комісію» [172, с. 318]. З другого боку, герой М. Хвильового та й сам автор не можуть не бачити, що омріяна ідеальна наддержава, побудована на засадах класової справедливості як організація неідеального суспільства перетворюється на страшне антигуманне явище. Знову звернімося до вже цитованого уривку з «Арабесок»: «Я бачу: ідуть квакери – не ті, XVII, а ці сповідники світла, горожани *щасливої країни* (виділення наше – В. З.)» [171, с. 413]. Необхідно маркувати семантичні акценти цієї фрази: не самі сповідники світла є щасливими, а щасливою є та країна, в якій вони живуть. Цей наголос найкращим чином демонструє не лише сфальшований еталон революціонера М. Хвильового, а й принципову різницю між ідеями Ф. Ніцше та бездарними спробами їхнього втілення в тоталітарних державах. Німецький філософ проголошує смерть людини заради «дальнього», надлюдини, тобто сподівається перемоги людиною свого недосконалого начала, виявлення в ній «божественної» суті. Тоді ж як у сталінському Радянському Союзі та фашистській Німеччині людина приречена на смерть заради ідеальної держави – ілюзорного абсурдного поняття, не пов'язаного з долею конкретного громадянина. Смерть людини в Ф. Ніцше – це духовне переродження, що звільняє від мертвих догм, у творах М. Хвильового смерть людини постає як фізична загибель «шкідливих» елементів заради теоретичного утвердження «ідеальної» системи – машини, до якої людина може служити лише додатком, і практичного возвеличення купки «надлюдей» – представників партійної номенклатури. Усвідомлення цієї істини є найболючішим етапом еволюції революціонера, що до кінця повірив у, як виявилось, несправжні ідеали й послідовно знищував старий світ у всіх виявах; його переходу до категорії «зайвих людей» у новій реальності.

У творчості М. Хвильового уявлення про «загірну комуну» як реально досяжне явище присутнє принаймні у двох варіантах, хоча обидва не можуть задовольнити ні читача, ні самого письменника. В «Арабесках» описано ідеальну країну майбутнього, однак цей опис більше схожий на антиутопічну самопародію. Його розділено на три частини: характеристика топосу «загірної комуни» – «тихий азіатський город»; визначення духовних пріоритетів суспільства майбутнього: «Тоді підуть тисячі горожан на площу м'ятежної комуни, а потім підуть карнавалом на аеродром <...> до цирку, на футбольне поле, в спортивні клуби. І були ще клуби ділового будня і клуби наук» [171, с. 414]; та екзистенція окремої особистості в цьому «ідеальному» світі: «І душевна дисгармонія буде тоді легенький вир під водяними ліліями <...>» [171, с. 414]. Іншими словами, в городі майбутнього процвітає масова культура – «цирк», духовні потреби є не обов'язковим додатком до тілесних, філософські роздуми про суть буття замінені матеріально вираженим «прогресом», якого можна торкнутися. Чи міг М. Хвильовий дійсно вважати метою усіх жертв і «дитячих сліз» революції таку іграшкову «гармонію», в якій йому першому не знайшлося б місця як представникові «нудоти декадансу»? Навряд чи. Більш близьке, на наш погляд, до уявлень самого письменника визначення «далі» зустрічаємо в «Сентиментальній історії». У цьому тексті «даль» є синонімом емпіричного вияву абсолюту, які Б'янка намагається шукати в коханні, громадській роботі, релігії, однак результати цих пошуків, як ми знаємо, глибоко трагічні. Таким чином, уявлення революціонера про ідеальну країну, що виникне після засилля зла та порожнечі, у М. Хвильового не має жодної конкретики, власне, як і будь-які уявлення про абсолютне благо в історії людства.

Якщо розглядати глибинні смисли творчості М. Хвильового, авторську інтерпретацію позиції героя, то можна помітити, що й ідея абсолютного зла, абсолютної руйнації, й ідея абсолютного добра – «загірної комуни» постають у його прозі не більше як міражами – ілюзіями романтиків революції, що не можуть змиритися з суперечностями буття. Людина в авторському розумінні

апріорі не може звільнитися від двох протилежних метафізичних начал, що складають її сутність. Саме тому Я усе-таки відчуває потребу ховати від гільйотини «один кінець своєї душі», а його продовження – Дмитрій Карамазов – вбачає в будь-якому «шкідливому» ближньому, що його, на думку героя, необхідно знищити, Богоматір. Саме тому Б'янка не може вберегти духовної чистоти в розбещеному місті, а горбун Альоша з «Лілюлі» бунтує проти нав'язаної йому недосконалим тілом духовної ролі Христа.

Особистість у прозі письменника – це арена для боротьби «добра» і «зла», що забезпечує образу, створеному М. Хвильовим, актуальність до сьогодні. Усіх його персонажів, що мають абсолютні характеристики (Марія, мати, доктор Тагабат, Карно та ін.) можна сприймати лише як персоніфікацію добрих чи злих начал, опосередкованим доказом чого є хоча б те, що всіх їх підозрюють у несправжності, «фантомності: «<...> Запевняю себе, що це неправда, що ніякої матері нема переді мною, що це не більше як *фантом* (виділення наше – В. З.)» [172, с. 39]; «Він тепер певний був, що все це — примара, що ніякого метранпажа в дійсності нема, що завтра він прокинеться й буде реготати з себе. Він рішив покійно вислухати Карно, свідомо приймаючи його, як *фантом*» (виділення наше – В. З.) [172, с. 114].

Центральні герої, що тією чи тією мірою відобразили роздуми й терзання автора (Я, редактор Карк, анарх, Дмитрій Карамазов, Б'янка, герой-автор «Вступної новели», «Арабесок» та ін.), завжди перебувають на роздоріжжі між добром і злом. Саме ця роздвоєність, непевність, постійне духовне напруження й сумнів становлять основу їхньої людської сутності. Особистість у М. Хвильового – це не елемент буття зі статичною односторонньою характеристикою, це саме буття в усьому його динамічному різноманітті. Та одночасно наївна й страшна ідея, в яку вони повірили й заради якої переступили через закон, совість, мораль, особисте щастя, сьогодні викликає осуд. Однак сам герой у М. Хвильового, незважаючи на його раціонально обґрунтовані поривання до абсолютного зла, є втіленням неупокореного бунтаря, правдолюбця, того самого ренесансного «духу неспокою», у який був так

залюблений його автор. Невдалий досвід революції не заперечує цієї його особливості, а навпаки наповнює людину благородним стражданням, що відкриває шлях до заперечення, нових пошуків та відродження.

Таким чином, антропологія прози М. Хвильового має розглядатися у нерозривному зв'язку із метафізичною проблематикою, стрижнем якої є два аспекти: по-перше, намагання емпірично пізнати абсолютне добро через абсолютне зло, та, по-друге, неможливість досягнення цього через повну суперечностей сутність особистості, представлені у творчості письменника. Для героїв М. Хвильового добро і зло властиве лише в конкретно-емпіричному вияві. Через свою «недосконалу», з їхньої точки зору, природу вони не можуть досягти абсолюту ні в першому, ні в другому. Таким чином, акцент революції як акту обов'язкового досягнення певного ідеалу автоматично переноситься із реформації людини як представника маси, перетворення її на надлюдину, на абстрактне створення надкраїни – системи чи «машини», що примусить тоталітарними методами недосконале людство жити за визначеними правилами і «бути щасливим». Цей процес може мати лише один шлях до реалізації – знищення всього, що стоїть на його шляху, і насамперед знищення самого революціонера як особистості, яка апріорі не може функціонувати в рамках системи. У таких умовах герой М. Хвильового переживає глибоко трагічний розлад із дійсністю: революція, що для нього означала звільнення людини як самоцінного елементу буття, лише замінила шляхом неймовірних жертв одну несправедливу й недосконалу систему на іншу.

2.2 «Революціонер» проти «обивателя»: протистояння ідеалів і крах ілюзій

«Десь змилися, згинули в безвісті правдиві люди революції, а на червоних тронах, за червоними прапорами і кокардами опинилися ті, які в жодну революцію ніколи не вірили, за неї не змагалися і думали лише про теплі посади», – так писала О. Теліга про грандіозну невдачу революції як реформи

людини й держави [157, с. 473]. «Партачі життя» знову стали господарями світу, хоч для М. Хвильового і його героя всесвітній бунт був подією, що мала б покласти край одвічному пануванню безпринципного хама на землі. Проблема протистояння революціонерів і «партачів життя» присутня вже в ранніх творах М. Хвильового. Так, типовими обивателями є Відповідальний і Шкіц з «Редактора Карка», Остап з «Юрка», Зиммель з «Синього листопаду» та ін. Міщанське середовище, що в ньому революційні ідеї присутні лише у вигляді затертих кліше, заялжених беззмстовних фраз, є об'єктом зображення ряду сатиричних новел М. Хвильового. А їхні персонажі – обивателі, позбавлені сумнівів та вагань, цинічно самовпевнені – в пореволюційні дні нахабно проголошують в обличчя тим, хто ризикував собою заради революції, глибоко вірив у її очищаючу силу: «Плюю на всіх і вся. М о я в л а с т ь, і б а с т а!» [171, с. 173]. Таким чином, люди, що присвятили себе виборюванню «народної влади», опиняються перед вибором або, як Шкіц з «Редактора Карка», пристосовуватись до нових умов «пожарища, на якому смердить», або ж відступити від активного громадського життя, поринути в безвість самотності й розчарування, стати «зайвою людиною».

Протистояння революціонера й обивателя наскрізним мотивом проходить через усю художню спадщину М. Хвильового. Це чи не центральна проблема його творчості. Тому достатньо показовим є той факт, що один з останніх художньо вартісних творів письменника, оповідання «Іван Іванович» – не просто сатира на частину тогочасних партійців, це есхатологічна панорама розп'яття «маленькими людьми» революційного Месії, остаточне утвердження «непереможного хама» як господаря пореволюційної епохи. Оповідання під назвою «Іван Іванович» написане М. Хвильовим тоді, коли вже було знищено другу частину роману «Вальдшнепи», заборонено памфлет «Україна чи Малоросія?», а сам ідеологічно дискредитований письменник змушений до принизливого каяття перед одіозними «– енками». Якщо сприймати творчість М. Хвильового як певний цілісно організований текст, то можна інтерпретувати «Івана Івановича» як завершальний трагікомічний акорд у пошуках «омріяної

далі» й пореволюційним суспільством, і окремою особистістю. Про це оповідання Г. Костюк пише: «Із сатиричного циклу цієї доби заслуговує на пильнішу увагу оповідання «Іван Іванович». Ця сатира, як і більшість творів М. Хвильового, має багатопланове спрямування. Вона не тільки висміює розтовстілу партійну бюрократію, її самозадоволення, самовпевненість, відірваність від народу, але й її культурну обмеженість та паразитарний спосіб життя. Це переродження окремих членів партії непомітно поширює на цілу партійну організацію, де будь-яка свіжа критична думка бездумно й злобно відкидається як ворожа, опозиційна» [87, с. 60].

Показовим для розуміння образу обивателя у творах М. Хвильового з сатиричними елементами («Колонії, вілли...», «Заулок», «Чумаківська комуна», «Синій листопад» тощо) є дискурс М. Гоголя. Однак він, здається, покликаний підкреслити більше філософсько-психологічні пошуки письменника, аніж акцентувати увагу читача на критиці тогочасного суспільства. Як відомо, сам М. Гоголь в «Авторській сповіді» писав про те, що його не задовольняє роль лише письменника-сатирика, адже мета його «сміху» не так розвеселити, як змусити читачів замислитися: «Я ще не знав тоді, що моє ім'я в ужитку тільки для того, щоб попрікати один одного, посміятися один над одним» [37, с. 300]. У «Листуванні з друзями» він вказує таку саму причину знищення другого тому «Мертвих душ»: «<...> Буває час, коли неможливо інакше направити суспільство до прекрасного або навіть все покоління до прекрасного, поки не покажеш всю глибину його справжнього паскудства <...>» [37, с. 134].

В «Івані Івановичі» збережену цитату з другого тому «Мертвих душ» винесено М. Хвильовим в епіграф: «Зачем же изображать бедность, да бедность, да несовершенство нашей жизни, выкапывая людей из глуши, из отдаленных закоулков государства? Что же делать, если уже таковы свойства сочинителя, и, заболев собственным несовершенством, уже и не может он изображать ничего другого, как только бедность, да бедность, да несовершенство нашей жизни, выкапывая людей из глуши, из отдаленных

закоулков государства? И вот опять попали мы в глушь, опять наткнулись на закоулок. Зато какая глушь и какой закоулок!» [173, с. 23].

Можемо висловити припущення, що для М. Хвильового характеристика М. Гоголя як письменника, у сфері зацікавлень якого фігурує «маленька», звичайна людина, була одним із мотивів до інтертекстуальних перегуків з його текстами. Модерніст і певною мірою ніцшеанець М. Хвильовий далекий від співчуття «маленькій люди ні» – одвічному забитому рабу – як соціальному та особистісному типу. У своїй сатирі він яскраво показав, що може статися, коли духовно «маленькі» люди стають на чолі держави («Іван Іванович»). Революція почалася із співчуття «маленькій людини», боролась за покращення її становища в суспільстві, яке мало б принести їй і внутрішню свободу. Однак виявилось, що для цього недостатньо лише звільнити «маленьку людину» від її безпосереднього начальника, фізично знищивши останнього, потрібно духовно реорганізувати її, перетворити на Людину-творця, внутрішньо вільну особистість. Здійснити це не вдалося, тому в партії, на відповідальних посадах опинилися люди-автомати, вчорашні Акакії Акакійовичі (Аркадій Андрійович із «Заулку», який так далекосяжно прагне вступити в члени «государственной партии»), а м'ятежного революціонера змінив меркантильний авантюрист Чичиков: «Здавалось, що тут недавно проїхав Чічіков... Вадим догоряв» [171, с. 235].

Романтику М. Хвильовому тип гоголівської «маленької людини» не нависний своєю духовною обмеженістю, безсиллям щось змінити у світі й у собі, вічним страхом перед усім новим, гарячковим прагненням у пореволюційну більш-менш демократичну епоху повернути систему, ієрархію, той стан, коли можна слухатися одного безпосереднього начальника й ні про що не замислюватися. У творах письменника герой-революціонер, що зникає в заулку, – образ-символ перемоги обивателя, девальвації революційних ідеалів, повернення до ієрархічної, кастової організації суспільства. Символічним є те, що «Іван Іванович» як узагальнена панорама міщанського засилля в пореволюційній Україні був написаний 1929-го року – останнього року

буремних, відносно демократичних 1920-х. У 1930-му стало остаточно зрозуміло, що «маленька людина» домоглася свого – радянське суспільство перетворилося на ідеологічно монолітну тоталітарну систему, в якій від кожного вимагалось лише автоматично виконувати накази згори, не запитуючи про причини й наслідки своїх дій.

В епіграфі до «Івана Івановича» акцентовано на трьох словах – *бідність, завулок і глуш*. Перше із цих слів, очевидно, є даниною точності цитування М. Гоголя, у той час як два інших несуть у собі посилення на згадані вище мотиви творчості М. Хвильового. Символічно, що для М. Хвильового, як і для М. Гоголя, завулок і глуш – це топос існування «маленької людини»: «Коли обиватель проходить біля комуни <...>, він на момент зупиняється, ехидно усміхається й раптом *зникає в темнім заулку* (виділення наше – В. З.)» [171, с. 248]. Крім того, завулок і глуш – це ще й кінцева зупинка подорожі центральних героїв багатьох творів письменника в їхніх пошуках ідеалу – «м'ятежної далі», «загірної комуни» тощо. Так, у завулку, «на глухім шляху» живе Наталя Миколаївна («На глухім шляху»); «у переулках» губиться Я на своєму шляху до матері Марії («Я (Романтика)»); у «завулку» зникають наречена Марія, персоніфікована революція та Б'янка («Арабески», «Сентиментальна історія»), нарешті, існує у М. Хвильового окремий текст під назвою «Завулок», що однозначно показує той «глухий кут», куди зайшли фанатики ідеї в пореволюційний час і т. д.

«Революційний закуток», у якому розташоване помешкання Івана Івановича, має промовисту назву – «вулиця Томаса Мора». Томас Мор, як відомо, автор знаменитої «Утопії» – книги, що дала загальну назву всім спробам людства створити раціонально продуману модель земного едему. В оповіданні М. Хвильового зображено начебто майже «утопічне» життя, можливо, саме та «загірна комуна», до якої так прагнули його герої революції, заради чого вони жертвували життям, совістю, моральністю: «Тут так весело і бадьоро грає електрика своїм матовим блиском і так мило сміється Фіалка і Май, що прямо – мажор. Тут так симпатично і затишно (саме в цьому

революційно-витриманому закутку), що мимоволі починаєш дивуватись і думаєш: «Чого ж нам іще треба?» [173, с. 40]. Інша річ, що це утопічне життя стало привілеєм паразитів суспільства й різночасно контрастує із життям більшості населення радянської України. Про це автор нагадує блискучою іронічною реплікою: «Правда, частина пролетаріату ще не дістала собі домашнього радіорупора...» [173, с. 40]. Таке протиставлення життя більшості й меншості, уміщене в одній фразі краще будь-яких розлогіх описів демонструє справжню підлоту не просто ситого, а й наповненого предметами розкоші життя «комуністів» у голодній країні, ту грандіозну брехню, на якій воно побудоване.

Важливим для розуміння глибинного змісту «Івана Івановича» як твору, в якому сконцентровано образ хама-міщанина, що остаточно витісняє героя-революціонера на маргінеси суспільства, є розшифрування релігійно-містичних мотивів оповідання. Згадки про християнство з'являються у творі неначебто в контексті сатири на антирелігійну політику, що її вела комуністична партія у 20–30-ті роки ХХ століття. Іван Іванович та його колеги, формально заперечуючи церкву, намагаються створити їй альтернативу, новий культ, за своїм принципом подібний до «опіуму для народу», який тримав людину старої епохи в покорі, апелюючи до її найглибших духовних потреб. О. Забужко у своїй публіцистиці звертає увагу на це парадоксальне явище, притаманне 20–30 рокам ХХ століття: «Антирелігійна боротьба 20–30-х років означала, по суті, війну конфесій і утвердження справді-таки загальнодержавного поганства – із своїм пантеоном богів і героїв <...>, із своїми ритуалами й своїми місцями культових відправ, нарешті, із своєю жрецькою кастою – партійним апаратом <...>» [70, с. 108].

В оповіданні маємо багато доволі прозорих натяків на це позірне зіставлення. Так, збори комосередку проходять у один час із церковною вечірньою: «– Чи не час уже йти нам на ячейку? – сказав Іван Іванович, коли на сусідній дзвіниці вдарило до вечірні» [173, с. 42]; персонажі надягають інакший, ніби призначений для обряду одяг: «Щось надзвичайно зворушливе було в цьому перевдяганні, ніби це було перевдягання подібне до того, що його

ми спостерігаємо у вівтарі» [173, с. 43]; пародійні ознаки культової споруди має зал засідань комосередку, у якому розташовано своєрідний іконостас нового часу: «Тут висять на стіні мало не всі вожді революції» [173, с. 45]; у дусі релігійної служби проходить і саме зібрання: «Було тихо. Тільки зрідка прокидалось то тут, то там стримане шепотіння» [173, с. 46] та ін. Слід наголосити, що в цих аналогіях приховано не лише прозору пародію Хвильового на аж надто завзяту антирелігійну пропаганду, а й те, що, в інтерпретації письменника, протиставлена релігії, християнству, нарешті, Богу, ком'ячейка, до якої належить Іван Іванович, є втіленням абсолютного демонічного зла. Доводять це важливе для розуміння всієї творчості М. Хвильового припущення деякі епізоди із оповідання.

Перший із них – «побиття камінням» дискусійщика товариша Лайтера, якого можна охарактеризувати як певний символ доброго начала у творі. Слід звернути увагу на паралелі між Христом та товаришем Лайтером, наявні в оповіданні. По-перше, це діалог Методія Кириловича та Івана Івановича, в якому Лайтера начебто «переплутали» із Месією, по-друге, це вступна частина промови Івана Івановича з трибуни, де порівняння з Христом стає очевидним: «От, приміром, візьмемо Ісуса Христа, – сказав він. Наш народ і досі не знає, що Христос був єврей.

– А де він тепер працює? – спитав Іван Іванович.

– Христос? – здивовано подививсь Методій Кирилович.

– Та який там Христос! Товариш Лайтер!» [173, с. 49];

«Наш друг, товариш Лайтер, хоче взяти на себе роль *місіонера*(виділення наше – В. З.) і проповідувати свої сумнівні і, як ви бачили, безґрунтовні ідеї в тій країні, яка ніколи не була християнською...» [173: 54].

Навряд чи можна назвати випадковим і те дієслово, яким Іван Іванович означає виступ дискусійщика: «Попередній оратор, себто товариш Лайтер, багато *розпинався*(виділення наше – В. З.) з цієї трибуни<...>»[173, с. 54]. Таким чином, на зборах комосередку – імпровізованій вечірній – відбувається розп'яття Лайтера-Христа. Дійство чимось схоже на «чорну месу»

прихильників диявола. Власне, сам диявол теж тут присутній – це головний начальник Семен Якович, хоча його диявольська суть з'ясовується пізніше у властивій М. Хвильовому закодованій формі.

Важко не звернути уваги на епізод, у якому Іван Іванович, тремтячи від страху, телефонує своєму начальнику з приводу брошури, що невідомо яким чином опинилася в його портфелі: « – Сорок ноль два<...>Не вільно? Фу!...Чорт!...» [173, с. 58]. Якщо додати цифри номеру Семена Яковича, матимемо 6. У тексті говориться: «Чути було, як він знову сказав: «4002», але знову було не вільно. І так до трьох разів» [173, с. 58]. Тож справжній номер Семена Яковича – 666 – число диявола. Крім того, Іван Іванович сам називає свого начальника на ім'я «Чорт!..». Таким чином, перед нами відкривається справжнє розуміння М. Хвильовим тієї системи, до якої належать Івани Івановичі, Марфи Галактіонівни, Методії Кириловичі, проти якої безуспішно намагається боротися самотній товариш Лайтер і сам автор, – це система абсолютного зла, ворожа людині за своєю суттю.

Тут слід зупинитися на достатньо актуальному для розуміння ідейно-філософської семантики творів М. Хвильового питанні: чому купку зациклених на вдоволенні виключно матеріальних і тілесних потреб міщан він зображує як втілення *диявольського* начала? Для актуалізації цієї проблеми слід порівняти образи Івана Івановича з однойменного оповідання та Я з «Я (Романтики)», анарха з «Повісті про санаторіну зону» та Дмитрія Карамазова з «Вальдшнепів». Я, анарх та Дмитрій Карамазов – злочинці з погляду юриспруденції, моралі та релігії. Кожен з них за часів революції убивав людей – не лише безпосередніх ворогів, а й мирних жителів, які не чинили значного опору новій владі. Іван Іванович – дрібний шахрай, фактичні злочинні діяння якого полягають у зловживанні службовим становищем та неосудних, з точки зору права, лицемірстві, підлабузництві та пристосуванстві. Однак саме він та його оточення уособлюють диявола для М. Хвильового. Щоб зрозуміти суть цієї особливості світосприйняття автора, слід звернутися до вже згаданого вище дискурсу М. Гоголя, переосмислюючи центральні ідеї якого,

М. Хвильовий і прийшов до такого своєрідного розуміння найбільшого зла та диявола.

У «Листуванні з друзями» М. Гоголь визначає домінантну проблематику своєї творчості так: «Про мене багато говорили, розбираючи якісь мої сторони, але головної моєї суті не визначили. Її відчував лише Пушкін. Він мені завжди твердив, що ще в жодного письменника не було цього дару виставляти так яскраво паскудство життя, уміти окреслити з такою силою паскудство паскудної людини, щоб всі ті непомітні дрібниці промайнули б укрупнено перед очима в усіх» [37, с. 127]. Дм. Мережковський свого часу доказово екстраполював це самовизначення М. Гоголя на розуміння письменником чорта, диявола, абсолютного зла: «Зло помітне всім у великих порушеннях морального закону, в рідкісних і незвичайних злочиннях, у приголомшливих розв'язках трагедій. Гоголь першим побачив непомітне й найстрашніше, вічне зло не в трагедії, а у відсутності всього трагічного, не в силі, а у безсиллі, не в божевільних крайнощах, а в надто розсудливій середині, не в гостроті й глибині, а в тупості й пласкості, звичайності всіх людських почуттів і думок, не в найбільшому, а в найменшому <...> Гоголь<...> перший зрозумів <...>, що обличчя чорта є не далеке, чуже, дивне, фантастичне, а близьке, знайоме, реальне, «людське, надто людське» обличчя, обличчя натовпу, обличчя «як у всіх», майже наше обличчя в ті хвилини, коли ми не зважуємося бути самими собою і згоджуємося бути «як усі»» [109].

На цій специфіці найбільшого зла в людині акцентує увагу М. Хвильовий у прозі. Особливо яскраво це виявляється в «Івані Івановичі». Трагічні герої письменника (Я, анарх, Дмитрій Карамазов та ін.) піддаються спокусі злочиння через загострене прагнення віднайти метафізичне пояснення буття та актуалізувати себе та своє оточення як самоцінний його елемент. У той час як прикметною рисою таких персонажів як Іван Іванович, Марфа Галактіонівна, Методій Кирилович та ін. є навіть не заперечення будь-якої метафізики, а тотальна байдужість до неї, зосередженість на «фізичному», матеріальному боці життя. Саме в цій «звичайності», байдужості до нерозв'язаних,

трагедійних питань буття, відсутності будь-яких внутрішніх терзань М. Хвильовий, відштовхуючись від М. Гоголя, вбачав найбільше зло. Суть такого «диявола» влучно сформулював щойно згадуваний Дм. Мережковський: «Бог є щось безкінечне, кінець і початок суцього; чорт – заперечення Бога, а значить, і заперечення безкінечного, заперечення всякого кінця і початку <...>; чорт – нуменальна середина суцього, заперечення всіх глибин і вершин, вічна пласкість, вічна звичайність» [109]. Тому додаткових семантичних граней набуває епіграф до «Івана Івановича» з «Мертвих душ» М. Гоголя. Ця поема задумалися письменником як історія про російського «чорта» Чичикова.

Повертаючись до епізоду з брошурою в «Івані Івановичі», підкреслимо, що вона яскраво демонструє внутрішню приховану нестабільність у тогочасному радянському суспільстві, жертвою якої став і сам М. Хвильовий. Ідеї (та їх носії) схвалювалися чи засуджувалися залежно від політичної кон'юнктури, що часто базувалася не на чітко визначеній державній політиці, а на прагненні тих чи тих «вождів» втриматися при владі й знищити конкурентів. Той, кого сьогодні проголошували героєм, завтра міг опинитися на лаві підсудних, разом з усіма, хто виявляв йому надто гарячу підтримку. Прикладом тому можуть бути долі Л. Троцького, Л. Зінов'єва, М. Бухаріна, О. Шумського та інших впливових партійних діячів, що усувалися Й. Сталіним, імовірно, з метою попередити небезпечно для нього особисто зростання їхнього авторитету серед народу та в партійних колах.

«Партач життя» Іван Іванович тонко відчув цю специфіку своєї доби, тому обрав тактику обережного повторювання лише затверджених, підписаних начальством, словом, канонізованих думок. Ситуацію постійного напруження і страху в тогочасному радянському суспільстві ілюструє один із провідних мотивів «Івана Івановича» – мотив зачинених дверей, оглядань, шепотіння. З одного боку, він немовбито є віддзеркаленням пристосуванства головного героя, а з другого, яскраво характеризує ту реальність, у якій існували члени партії та їхні родини в 30-ті роки в Радянській Україні, зацьковані постійним страхом втрати не лише матеріальних привілеїв, але й блискавичної фізичної

розправи: «— Невже і ти вже почав сумніватись? — говорить вона таємничим голосом і попередливо *заглядає в другу кімнату*(виділення наше — В. З.): чи не зайшов хто?» [173, с. 30]; «Що ти мелеш! — *оглядаючись*(виділення наше — В. З.), скрикнула Марфа Галактіонівна. Ти ще гляди ляпни десь. Чого доброго, подумують, що ти проти побудови соціалізму в одній країні» [173, с. 43] та ін.

Оптимістичний фінал оповідання начебто дає надію на те, що справедливість все-таки восторжествує, а зло буде покаране: «<...>Райком прислав комісію, так би мовити, необ'єктивну: по-перше, вона сконстатувала, що товариш Лайтер не опозиціонер і не бузотер, а просто собі активний партієць, по-друге, комісія наказала негайно переобрати бюро комосередку, а по-третє (це вже просто собі якесь трагічне непорозуміння), Івану Івановичу, Марфі Галактіонівні, Методію Кириловичу і ще багатьом ще до чистки судилося «вийти з партії»» [173, с. 71]. Але й тут Хвильовий залишає привід сумніватися в абсолютній перемозі «добра», тому що, по-перше, в списку вилучених із партії не знаходимо імені головного начальника Семена Яковича, який, очевидно, залишився на своїй посаді, щоб і далі відстоювати партійні ідеали — брехню, лицемірство та пристосуванство. По-друге, куховарка Івана Івановича Явдоха (читай «простий народ») у тексті оповідання так і не дізналася про ті зміни, що відбулися у комосередку: «Що ж до куховарки Явдохи, то вона поки що *нічого не знала* (виділення наше — В. З.)<...>» [173, с. 72]. Іван Іванович наприкінці твору як ніколи далекий від усвідомлення себе як «партача життя»: «Боже мій, яке трагічне непорозуміння! Чому саме мені судилося так страждати за революцію? Чим я провинився?» [173, с. 71]. Отже, реальних змін чистка не принесла, і з *завулку*, для Явдохи — буквально-матеріального, а для Івана Івановича — алегорично-морального немає виходу.

Говорячи про образ обивателя у творчості М. Хвильового, слід зазначити, що для письменника боротьба з міщанством була актуальною і як суспільне явище, і як феномен екзистенційного характеру. Івана Івановича можна визначити не лише як узагальнення суспільного типу, а і як повноправну

частину розколотого Я героя-революціонера. Недаремно, риси Івана Івановича притаманні й центральним героям-революціонерам М. Хвильового (анарх, Сайгор, Дмитрій Карамазов та ін.).

Два, здавалось би, абсолютно різні на своєю тематикою твори М. Хвильового – «Вальдшнепи» та «Іван Іванович» – мають деякі нечисленні, однак у край важливі точки автотекстуального перетину. Безумовно, паралелі мають діалоги про велику «проблему» сьогоднішнього меню Дмитрія Карамазова й Ганни із «Вальдшнепів» та Івана Івановича й Марфи Галактіонівни з «Івана Івановича»: «Ну, що ми, хлопці, будемо сьогодні обідати? – спитала вона.

– Очевидно, котлети й пюре з сметаною, – поспішно відповів Дмитрій» [172, с. 317]. «Ну, так що ж ми будемо сьогодні обідати? – питає Іван Іванович і усміхається мажорно-витриманою усмішкою <...> – А ти як гадаєш? Ну? От тобі й ребус!» [173, с. 36]. В оповіданні планування меню відіграє особливу роль, бо розмову на ліжку, протягом якої воно відбувається, винесено в підзаголовок розділу, крім того, сам процес загадування страв названо *ребусом*, важливим словом для М. Хвильового, адже воно є одним із самоозначень текстів письменника. Символічним збігом можна назвати те, що і Дмитрій Карамазов, й Іван Іванович у вирішенні спільної для них проблеми приходять до однакового рішення – вони їстимуть котлети: «Таким чином, виясняється, що сьогодні на друге блюдо нічого не треба, а треба тільки – малоросійський борщ, желе, капшучки, вірменську горілку <...> і котлети» [173, с. 37].

Котлети як частина ідеологічно витриманого меню є іронічно-сатиричним мотивом у творах М. Хвильового. Так, саме чужу, більше того, відібрану в дитини, котлету їсть Анфиса Павлівна із «Колонії, вілли...»: «Анфиса Павлівна подивилась на Павлину Анфисівну та й подавилась. Павлина Анфисівна сама ж невинність: вона ж не знала, що Анфиса Павлівна дитячу котлету їла» [171, с. 125]; борщ і котлети радить їсти анархові метранпаж Карно в анонімному листі: «Я вам раджу: жити, <...> «кушати» борщ,

котлети й т. п.» [172, с. 146] тощо. Зважаючи на те, що котлети в пореволюційній Україні для звичайного «пролетаріату» фактично були недосяжним делікатесом, то стає зрозуміло, яку думку намагався донести до читача М. Хвильовий, педалюючи цей мотив. Котлети поряд із самоваром і геранню у творах письменника є символом міщанського способу життя, вічного шлунку, через який навіть людина, віддана своїм ідеалам, іде на компроміси із совістю. Саме про це з відчаєм говорить Дмитрій Карамазов: «Я думаю зараз про наше фарисейство, і думаю: чому? Чому ми не соромимось говорити про пюре й котлетки? Чому ми нарешті не соромимось проїдати тут народні гроші<...> саме в той час, коли навкруги нас люди живуть у неможливих злиднях, у таких злиднях, що аж ридати хочеться <...> Чому ми, нарешті, боїмось виносити гірку правду на люди (хоч люди й без нас її знають) і ховаємо по своїх ком'ячейках?» [172, с. 319].

Дмитрій Карамазов на фоні по-справжньому трагічних переживань провалу революції, нівеляції революційних ідеалів, все-таки не може знайти в собі сили відмовитися від матеріальних привілеїв партійця, які він справедливо трактує як ще один доказ свого ідеологічно-морального фіаско. Тонкою іронією наповнено діалог Карамазова з товаришем Вовчиком, у якому з'ясовується відірваність приятелів від «народного життя», життя більшості людей радянської України та одночасно ледь помітно вказується на деяке лукавство Дмитрія в цьому питанні: «Ти подивись на ці обличчя, що обминають нас, – сказав лінгвіст <...> – Зверни увагу, як вони дивляться: їйбогу, як вороги. От психологія! Коли приїхав на відпочинок, то обов'язково пан <...>

– <...> Коли ці дикуни не хочуть вбачати в тобі трудової людини й не хочуть розуміти, що *ця людина має право за якийсь рік чи то два роки відпочити один місяць* (виділення наше – В. З.), то твоє обурення проти них є цілком законне явище.

Але, з другого боку, цілком законно й вони обурюються проти тебе, бо <...> ми й справді впорівнянні з ними – пани» [172, с. 323]. У цьому уривкові, якщо порівняти його з фактичними даними, прописаними в тексті, головний

герой як «трудова людина» явно применшує свої фінансові можливості, адже Карамазови та Вовчик приїхали до провінційного міста на *два* місяці й відпочивати вони можуть собі дозволити *щорічно*.

Відповідна проблема відпочинку «трудящих» присутня й у «Повісті про санаторійну зону», де Карно у «вступі» до свого анонімного листа розповідає анарху про труднощі, з якими стикається звичайний робітник, намагаючись дістати для себе місце в санаторії, і звертається до нього з іронічним запитанням: «Тепер запитання: як рішити цей ребус – чи варт було метранпажеві домагатися санаторія, чи ні? Я гадаю, що ні, бо де ж тоді будете сидіти ви, ясновельможний анархе!» [172, с. 144]. Даючи пораду анархові «не думати про своє минуле», Карно, разом з тим, пише: «<...> Про цей вступ, може, більший от самого листа ви не маєте права забувати» [172, с. 145], наголошуючи таким чином на провалі революційних ідей не лише на державному, але і на особистому для анарха рівні. Адже «не думати», за словами Карно, анарх має про свої злочини в ім'я ідеї, звільняючись від мук совісті, а «не забувати» він мусить про те, що в практичному житті ця ідея залишилися нездійсненою, а сам він опинився в опозиції до тих, чиї права відстоювала революція, перейшов до розряду нових «господарів світу». Таким чином утворилася ситуація, в якій анархові як уособленню людини ідеї було запропоновано погодитися, що революцію він творив з єдиною метою завоювання матеріальних благ для себе особисто, а сама суть всесвітнього бунту зводилася до заміни одних паразитів суспільства іншими. Продовжуючи «жити (виділення наше – В. З.), «кушати» борщ, котлети тощо» він стверджував би саме таке визначення своїх ціннісних орієнтирів. Тому самогубство стало для анарха ще й єдиною можливістю захистити революційні ідеали від такої цинічної інтерпретації, а себе самого від поступового перетворення на пристосуванця, що здатний лише займати місця трудящих у санаторіях.

Слід зазначити, що як для художньої творчості М. Хвильового, так і для його особистого життя проблема значного розриву рівня життя комуністів та

«простого народу» була однією з найгостріших. Сам письменник у останні роки свого життя, переїхавши до комфортабельної «золотої клітки» – будинку Слово, змушений був піти на болючі для нього компроміси із совістю, пишучи про успіхи колективізації в селах, яким недалеко уже було до голоду 1933-го, засуджуючи стару інтелігенцію та найяскравіші злети свого таланту, охрещені «хвильовизмом», на процесі СВУ та багато іншого. У «м'ятежній» революційній особистості письменника та його героя завжди продовжував жити «сіренький чортик» всюдисущого міщанина. Недаремно Дмитрій Карамазов у пристрасних монологах згадує Івана Івановича не лише як загальне найменування «ближніх» – нікчемних людей, меркантильних недалеких буржуа, що своїм існуванням затримують розвиток суспільства до ідеального стану, а й як частину себе самого: «<...> Ближній не лише Іван Іванович, а і я сам<...> Во ім'я якоїсь ідеї я здібний на все, навіть здібний убити людину. Але якийсь *Іван Іванович* (виділення наше – В. З.) однією людською усмішкою може покрити мене в один момент<...> навіть коли б цього *Івана Івановича* (виділення наше – В. З.) я й ненавидів своєю недоношеною і якоюсь чудною ненавистю» [172, с. 310].

Спільним для «Вальдшнепів» та «Івана Івановича» є важливий для літератури 20–30-х років образ куховарки, неосвіченого, злиденного представника пролетаріату, що, за висловом В. Леніна, в новому суспільстві може керувати державою. Куховарка, в інтерпретації письменників того часу, є лакмусовим папірцем, що мав би за нових часів зміною свого становища, виходом із темноти та безпросвітної бідності показати результати революції, виправдати її страшні «засоби». Але що ж сталося із куховаркою в пореволюційні дні? Де її місце в новому «демократичному» суспільстві? Недвозначну відповідь маємо в «Івані Івановичі» та «Чумаківській комуні»: місце куховарки та й усього простого народу, як і раніше, біля «помийного корита»: «З радіо-рупора чути оркестру якоїсь оперетки, а з кухні чути, як Явдоха порасться біля *помийного корита* (виділення наше – В. З.)» [173, с. 59]; «Ну от: була у панів – робила. Тепер у комунії – і знову роби» [171, с. 240].

Образ Одарки із «Вальдшнепів» є ще більш символічним. Недаремно М. Хвильовий змальовує її таким собі непорушним мовчазним сфінксом, якого Карамазов майже боїться, адже Одарка є символом слабкості, конформізму, втіленням провалу революційних ідей у його особистому житті: «<...> В цей момент у кімнату зайшла Одарка й зупинилась на порозі.

– Я слухаю! – сказала вона. – Ви мене кликали?

– Що ви слухаєте? – надзвичайно сумним голосом спитав Дмитрій. – Невже ви не вмієте говорити людською мовою?» [172, с. 319]. Показово, що й у «Івані Івановичі», й у «Вальдшнепах» куховарка є джерелом загрози для свого хазяїна, вона немов нагадує їм про неминучість розплати за солодке життя серед голоду та злиднів: «<...> Куховарка Явдоха щось наспівує в кухні, але наспівує вона якусь зовсім незрозумілу пісню: з одного боку нібито мажорну, а з другого – начебто дражнить («У народі ходить звістка, що на вас ще буде чистка...Ось тоді моя рука РСІ й партейная КаКа»))» [173, с. 27]); «Служка мовчки подивилась на свого хазяїна. Її кам'яні очі застигли в якійсь одній крапці, і вся вона була якась штучно дерев'яна, як статуя спеціального призначення» [172, с. 319].

Фатальну роль куховарки у власному житті, напевне, відчував і М. Хвильовий. Один з інформаторів, що повідомляв ДПУ особливо цінні дані про письменника, вірогідно, здобував їх через його службу [134, с. 83]. Враховуючи «страшну», за висловом дружини письменника, інтуїцію М. Хвильового, наділеного даром бачити людську суть, аналізувати події та на основі цього аналізу майже безпомилково передбачати майбутнє, можна припустити, що письменник здогадувався про існування домашнього шпигуна. У такому разі зрозумілим стає єдиний загадковий вислів, вкладений в уста Одарки з «Вальдшнепів», який вона повторює немов заклинання-пересторогу, – «Слухаю!». З одного боку, слово немовбито означає цілковиту покору та готовність до будь-яких послуг. А з другого, тут можна відчутти й грізне невдоволення «черні», яка «слухає» виправдання партії і Карамазова як її представника, і буквальне означення шпигунської діяльності як

підслуховування, підглядання, стеження за кожним рухом, що її мала відчутти творча інтелігенція доби Розстріляного відродження.

Незважаючи на те, що «маленька», звичайна людина, людина, яка піддалася дияволу в гоголівському розумінні, є загалом глибоко ворожою центральному героєві М. Хвильового на суспільному та особистісному рівні, а збереження цього типу в умовах пореволюційної дійсності є для нього провалом революції, у своїх метафізичних пошуках письменник декларує рівність усіх людей перед загадковою алогічністю буття, незбагненністю космосу й неминучістю трагічного кінця: «А земля одірветься таки від сонця й полетить у провалля. І тоді будуть смішні революції й автокефалії» [171, с. 143]; «Я <...> подумала про неznані світи, про мільйони сонячних систем <...> Я відчула себе страшенно нікчемною й маленькою. Всі мої болі й радості були такими смішними на фоні цього грандіозного космосу, як смішний мені біль комахи. Я подумала, що такі мислі приходять уже тисячі років мільйонам людей і що вони будуть приходити ще тисячі років і новим мільйонам людей. Тоді зачарований тупик постав переді мною...» [172, с. 208]. Різниця між «маленькою людиною» та героєм-борцем для письменника полягає лише в тому, що останній достатньо розвинений, щоб подивитися незбагненному в обличчя, залишитися з ним сам на сам без рятівних ілюзій. У той час як «маленька людина» потребує системи, щоб служінням їй заповнити порожнечу свого існування. Зразком «маленької людини» як гвинтика велетенського механізму в прозі М. Хвильового постають ті персонажі, які повністю позбулися сумнівів, ототожнивши себе з власним службовим званням, як наприклад, Вольський з «Кімнати ч. 2», Гофман з «Синього листопаду» та інші, яким «усе ясно». Люди, здатні самотійно мислити, а значить сумніватися, стали не лише непотрібні, «зайві», але й шкідливі в пореволюційну епоху, бо саме вони акцентують увагу на трагедійних невідповідностях реальності й не дають функціонувати системі, заважаючи тим самим «маленькій людині» віднайти душевний спокій і смисл життя у виконанні своєї маленької ролі.

Можливо, найяскравіше у творчості М. Хвильового перемогу «звичайного диявола», виражену в прагненні людини заховатися від абсурду буття в закутку системи, ілюструє образ Б'янки з «Сентиментальної історії». Перебуваючи в стані постійної ідеологічно-філософської кризи, дівчина намагається позбутися її в напруженій механічній праці. Таким чином їй вдається не почувати себе самотньою і непотрібною. Символічно, що це бажання навіть виливається в персоніфікацію образу друкарської машинки як єдиного друга: «Коли правду говорити, то тільки в машинці я знаходила свого друга. Один час я так полюбила її, що вона навіть снилася мені» [172, с. 181]. Це пародійно споріднює образ героїні з образом гоголівського Акакія Акакійовича, для якого усе життя сконцентрувалося в шизофренічній відданості переписуванню: «Але Акакій Акакійович якщо й дивився на щось, то бачив у всьому свої чисті, рівним почерком виписані рядки, і тільки якщо <...> кінська морда <...> з'являлась у нього на плечі <...>, тільки тоді він помічав, що він не на середині рядка, а швидше на середині вулиці» [38, с. 17]. Переживши крах своїх метафізичних пошуків, Б'янка «круто повернулась і пішла в свою установу», тобто здійснює спробу віднайти себе як частину системи, коли не вдалося реалізуватися як особистість. Саме ця фінальна фраза повісті якраз демонструє справжній крах героя М. Хвильового, якого, на нашу думку, змогли уникнути розчаровані мрійники з потягом до суїциду (редактор Карк з однойменного оповідання, Мар'яна із «Заулку», Хлоня з «Повісті про санаторійну зону», Вероніка із «Силуетів», Ліда Спиридонова із «Зав'язки» та ін.) та самопроголошені антихристи (Я з «Я (Романтики)», анарх із «Повісті про санаторійну зону», Дмитрій Карамазов із «Вальдшнепів» та ін.), адже для них метафізичні пошуки, внутрішнє страждання та боротьба продовжуються. Можливо, саме категорично не сприймаючи такого духовного падіння Б'янки, автор сценарію екранізації «Сентиментальної історії» (1994) Вікторія Муратова завершує фільм самогубством головної героїні. Показово, що Б'янка є представницею покоління, що мало б, за революційним планом «реформи людини», замінити людину-руйнівника й вивести новий тип людини-творця. У

цьому контексті її вибір на користь існування в образі друкарки-автомата є особливо знаковим. Адже таким чином стає зрозуміло, що людина не витримала ваги метафізичної свободи, подарованої їй революцією, і воліє повернутися до свого попереднього стану частини гігантського державного організму.

Отже, революція стала для героїв М. Хвильового не лише явищем суспільного характеру, а й чинником, що, заперечивши всі попередні моральні, релігійні та філософські істини, повною мірою розкрив трагічні суперечності буття та відчуженість, одвічну самотність людини серед людей, її мізерність перед проблемами всесвітнього значення, хаос, у якому вона приречена існувати, позбувшись усіх попередніх орієнтирів. Персонажі М. Хвильового, яких можна умовно розділити на героїв-революціонерів та «маленьких людей», обивателів, міщан, принципово по-різному реагують на цю ситуацію. Якщо перші, керуючись максималістською логікою, приходять до висновків про неминучість суїциду або божевілля в умовах абсурдної дійсності, то другі шукають способу продовження свого існування хоча б шляхом самообману, втечі від проблем, які не мають розв'язання. Однією з рятівних ілюзій для «маленької людини» пореволюційного світу стало спорудження грандіозної системи, в якій кожному б відводилася наперед визначена роль, виконуючи яку, можна було б прожити без запитань і відповідей до глибокої старості. Перше завдання, що в такому разі поставало перед «маленькою людиною», – знищення інакомислячих, «вічних опозиціонерів» тих, що своїми сумнівами несуть загрозу системі.

2.3 Образ Дмитрія Карамазова в романі «Вальдшнепи» як квінтесенція морального вибору «нової людини»

Герой творів М. Хвильового – сучасник доби, коли заперечення релігійної і взагалі будь-якої моралі, що ґрунтується на вищих надлюдських

імперативах, досягло статусу державної ідеології. Тогочасні норми поведінки нової людини орієнтувалися виключно на користь справі революції, що, своєю чергою, могло трактуватися і трактувалося учасниками всесвітнього бунту достатньо широко. Після утвердження влади більшовиків на території Російської імперії роль морального цензора взяв на себе ЦК компартії, а його постанови для комуністів та решти населення мали автоматично перетворитися на аналог «божих заповідей». Заповіді не вбий, не укради, не давай брехливих свідчень відміняються, а будь-який обман, насилля і злочин оголошуються допустимими, якщо вони здійснюються «в інтересах класової боротьби пролетаріату». Оскільки рушійні сили цієї боротьби – злоба і ненависть до всіх, хто «не з нами», то ці, з погляду релігійної моралі, осуду варті емоції, визнаються найвищими чеснотами істинних соціалістів. Нова «мораль» породжує нових «зразкових» людей – Павлика Морозова, який прирік батька на смерть за те, що він хотів приховати кілька пудів хліба, або Лідію Тимощук, нагороджену орденом Леніна за брехливий донос на дев'ятьох видатних лікарів [137].

Проблема морального вибору є надзвичайно актуальною для центрального героя творів М. Хвильового. Теоретично він готовий прийняти мораль «земного походження» (про це свідчить хоча б історія Я з «Я (Романтики)», анарха з «Повісті про санаторійну зону», Дмитрія Карамазова з «Вальдшнепів» та ін.), але за умови, що джерелом нової моралі стане нова, реформована людина, людина, яка здатна піднятися над недосконалою людською сутністю й діяти за законами всесвітньої справедливості. Невдача революції у сфері реформування людини змушує його замислитися над правомірністю своїх дій і внутрішньо прийти до невтішних висновків: людина не може бути творцем власної моралі, будь-які спроби дати їй право вирішувати долі інших, так чи так призводять до трагічних наслідків. Цей невтішний для героя-революціонера М. Хвильового висновок – одна з причин, що породжує в ньому бажання втекти від нестерпної реальності шляхом самознищення (Мар'яна із «Заулку», анарх із «Повісті про санаторійну зону» та

ін.). Однак у доробку М. Хвильового існує твір – незавершений роман «Вальдшнепи», – в якому можна помітити намагання автора знайти для свого героя інакший вихід з ідеологічного глухого кута.

Показовим є звернення М. Хвильового в романі до дискурсу Ф. Достоевського, якого цілком виправдано вважають за одного з найглибших інтерпретаторів християнства та проповідників моральності в найкращому значенні цього слова. Зокрема М. Бердяєв характеризує цього письменника так: «Достоевський – найбільш християнський письменник тому, що в центрі в нього розташована людина, людська любов і сповідь людської душі. Він увесь – одкровення буття людського, серця Ісуса» [16, с. 49]

У пореволюційну епоху в Радянському Союзі Ф. Достоевський вважався «непересічним письменником, проникливим психологом і глибоким мислителем» і водночас носієм глибоко антиреволюційної ідеології, за висловом М. Горького, «злим генієм». Загальновідомим фактом є негативне ставлення пізнього Ф. Достоевського до ідеї революції та сучасних йому революціонерів-соціалістів, що найбільш повно реалізувалося в його романах «Біси» та «Брати Карамазови». У листі до С. Іванової від 29 вересня 1867 року російський письменник дає недвозначну характеристику конгресу «Ліги миру і свободи» (Женева, 1867 рік), що зібрав найбільш відомих проповідників світової революції свого часу: «<...> Що ці панове <...>, соціалісти й революціонери, брехали з трибуни, перед 5000 слухачів, те не зобразити словами <...> Почали з того, що для досягнення миру на землі необхідно винищити християнську віру, великі держави знищити й поділити маленькі, всі капітали геть, щоб все було за наказом і т.д. <...> І головне – вогонь і меч, і після того як усе знищиться, тоді, на їхню думку, буде мир» [58, с. 221]. Провідний у 20-ті роки російський літературознавець-марксист В. Переверзев дав доволі показове узагальнення характеристики творчості Ф. Достоевського в світлі комуністичної ідеології: «Для розуміння дрібнобуржуазної революційної стихії, котрою густо розведена наша революція, Достоевський і сьогодні лишається незамінним митцем. Те, що сказав він про революцію, є для нас і

сьогодні найглибшим осягненням її сутності, оскільки вона є витвором дрібнобуржуазного бунтарства <...> У потужних піднесеннях революційної хвилі та її падіннях, у нерівному, мінливому ритмі нашої революції ми побачили б відбиток соціального й психологічного роздвоєння дрібнобуржуазної стихії. Це вона з її одвічними шарпаннями поміж революцією та реакцією, з її здатністю кинутися в бік найрадикальнішої революційності й в цю ж мить охолоджуватися, стомлюватися, задкувати, привносити до революційного руху зигзагоподібність, що з надмірними зусиллями вирівнюється напруженням енергії революційного пролетаріату...» [127, с. 10]. Український філософ-марксист В. Юринець характеризував Ф. Достоевського та «достоевщину» як небезпечне явище для нової пролетарської ідеології: «Достоевщина є тепер в ідеологічній боротьбі між старим і новим світом дуже важливий момент. Всі реакційні сили нині за Достоевського <...> Достоевщина як апологія всіх темних, ірраціональних, сильних інстинктів є і нині символом войовничого, зоологічного націоналізму. Тут ми маємо справу з дуже складною діалектикою: ім'я Достоевського може бути з одного боку вивіскою скрайнього декадентства, повного нігілізму супроти всіх здобутків науки, з другого ж боку, завдяки апологетиці сильних, первісних, ненависницьких інстинктів, може вона стати двигачем національної ворожнечі й історичного примітивізму<...>» [194, с. 262]

Неоднозначне ставлення до постаті Ф. Достоевського ми спостерігаємо й у творчості М. Хвильового, який в «Апологетах писаризму» закликав: «В Європу ми поїдемо учитись, але з затаєною думкою – за кілька років горіти надзвичайним світлом <...> Отже, – *смерть достоевщині* (виділення наше – В. З.)! «Дайош культурний ренесанс!»» [174, с. 317]. Слід звернути увагу на важливий момент: «смерть достоевщині» М. Хвильовий проголошував у 1926-му році, в той час, коли обдумовувався й писався його роман «Вальдшнепи», – текст, що у ньому інтертекстуальні та ідеологічно-філософські перегуки з творчістю Ф. Достоевського досягли для українського письменника апогею.

Ю. Лавріненко небезпідставно зараховував «Вальдшнепи» до текстів М. Хвильового, в яких письменник намагався дати образ «нової» порівняно з попереднім етапом своєї творчості людини: «<...> Хвильовому вже не вдалося ні разу видрукувати повністю своїх найбільших, може, творів, у яких він намітив перехід до стильово іншої — більш ясної і чіткої прози, з *новими людьми, що були передвісниками виходу із тої кризи, в яку завела людину і народи СРСР комуністична революція і Москва* (виділення наше – В.З.) (романи «Вальдшнепи» та «Іраїда» конфісковані після публікації їх перших глав)». [94, с. 407]. Враховуючи всі ці нюанси, вважаємо цілком виправданим зосередити увагу на аналізові дискурсу Ф. Достоевського в романі «Вальдшнепи» з тією заувагою, що до інтертекстуальних перегуків з романами російського автора в дещо іншому контексті М. Хвильовий вдавався й у інших своїх творах («Редактор Карк», «Повість про санаторійну зону», «Сентиментальна історія» тощо).

Говорячи про «Вальдшнепи» як про окремий твір, неможливо не враховувати автокоментарі М. Хвильового до роману, написані в той критичний момент, коли твір був на межі цензурної заборони. До таких належать подані в листі до М. Ялового, очевидно, для читача із ДПУ доволі примітивні характеристики героїв роману, що абсолютно не відповідають їхній дійсній глибині, неоднозначності та трагізму: «<...> Можливо, автор <...> і мав у голові деякі думки із тих, що їх висловлює його Карамазов, але «позаяк» він передав їх такому безвихідному «плутанику», що в масі буде викликати до себе тільки іронічну посмішку (А автор, здається це зробив, щоб показати читачеві саме таким смішним і навіть дурненьким свого героя), то й вищеназвані думки він з цього моменту, очевидно, рішуче засуджує» [134, с. 92] і т. д.

У тому ж таки листі до М. Ялового письменник говорить: «<...> Можливо, ХВИЛЬОВИЙ «взагалі і в цілому» засуджує Карамазова та його думки, але чи не тому він їх (Карамазова та його думки) засуджує, що рішуче рвучи з напів-інтелігентською плутаниною свого героя, хоче чи думає чи може «вже» кинувся в обійми Аглаї <...> ? <...> Аглая, як далі зовсім

виясняється, є не що інше як Українська націоналістка <...>» [134, с. 93]. Імовірно, автор, так говорячи про роман і його героїв, свідомо перекручував і спрощував їх як ідеологічно, так і сюжетно. Зважаючи на це, вислови М. Хвильового про «Вальдшнепи» маємо інтерпретувати лише як спроби врятуватися від політичних репресій, «зберегти себе фізично», тому сприймати їх буквально й посилалися на них у процесі аналізу твору можна лише у відповідному ракурсі.

Цей нюанс необхідно усвідомлювати для кращого розуміння принципово важливої авторської позиції щодо героїв роману. Чи міг Карамазов бути в авторській інтерпретації таким уже «смішним і дурненьким плутаником», що покликаний викликати до себе лише читацьку антипатію, коли в його уста вкладено в формі майже цитат центральні ідеї памфлету «Україна чи Малоросія?» – твору, в якому найбільш чітко було проговорено позиції М. Хвильового щодо подальшого розвитку української культури та мистецтва, самоіндентифікації української нації? У «Вальдшнепах» Карамазов, явно озвучуючи позицію М. Хвильового, говорить: «Відродження моєї нації це є шлях до чіткої диференціації в нашому суспільстві й, значить, крок до соціалізму» [172, с. 314]. Тут письменник підкреслює важливу деталь власного розуміння комунізму: свобода національної самоіндентифікації є необхідною умовою досягнення класової справедливості як найвищої революційної мети. Інша річ, що М. Хвильовий більшою мірою як художник, ніж як публіцист і теоретик, тонко розумів багатогранність буття, неспроможність будь-якої ідеології ввібрати в себе все різноманіття його виявів. Тому в його тексті подано як міф про відродження нації в контексті розбудови комуністичної країни, так і його деструкцію для Карамазова та інших героїв з чіткою позицією в національному питанні. Але причини цього, на нашу думку, слід шукати зовсім не в намаганні письменника якось «очорнити» свого героя або, за висловом М. Хвильового, «хитро боротись проти українського націоналізму», а навпаки, в його прагненні вивести цей образ на рівень одвічної загальнолюдської проблеми трагічної суперечності ідеї та її реалізації, що

забезпечило б йому актуальність не лише для сучасників автора, а й для майбутніх поколінь.

Якщо аналізувати дискурс Ф. Достоевського в романі «Вальдшнепи», то перше, що потрапляє в поле зору, – образ головного героя Дмитрія Карамазова як уособлення одного з представників «нових людей», про яких говорить Ю. Лавріненко. Він є знаковою фігурою не лише в романі, але й у всій творчості письменника. Говорячи про цього персонажа в контексті романів Ф. Достоевського, насамперед маємо з'ясувати, чому свого героя М. Хвильовий називає саме *Дмитрієм Карамазовим*.

Значення цього імені автор підкреслює уже на першій сторінці роману. Твір розпочинається дещо штучною з погляду розвитку сюжету сценою непорозуміння в «буфеті найкращих фіалок І. Л. Карасика». Співзвучність прізвища головного героя із прізвищем власника буфету М. Хвильовий підкреслює ще до того, як у тексті з'являється прізвище Карамазов: «Він (товариш Вовчик – В. З.) приїхав, як завжди, розхристаний та неуважний і, недовго гадаючи, забіг по дорозі до «буфету найкращих фіалок І. Л. Карасика»: Дмитрій у листі <...> якось згадував це до певної міри *рідне йому по звукові прізвище* (виділення наше – В. З.)» [172, с. 285]. Таким чином між образами Дмитрія Карамазова та І. Л. Карасика одразу ж встановлюється зв'язок, наявність якого автор намагається доволі агресивно заперечити, що для читача, знайомого з манерою написання творів М. Хвильового, є ще одним підтвердженням його наявності: «І одразу ж ясно стало, яке має відношення І. Л. Карасик до Дмитрія й Ганни (*буквально ніякого!*) й скільки він знає про них (*рішуче нічого!*) (виділення наші – В. З.)» [172, с. 286].

Можна припустити, що одна з граней перегуку цих персонажів виражається в спільній для Карамазова та Карасика частині прізвищ – *кара*. Враховуючи подальший розвиток дії в романі, посилення на Ф. Достоевського («Братів Карамазових» він, можна сказати, читав...») та *ребус* («...ребус нарешті було розв'язано»), що його автор згадує безпосередньо після розповіді про Карасика, Карамазова та «Братів Карамазових», таке твердження можна

вважати цілком імовірним. Вірогідно, зашифроване слово «кара» покликане інтертекстуально пов'язати роман «Вальдшнепи» із «Злочином і карою» Ф. Достоевського, адже перегук проблематики цих творів є очевидним: Дмитрій Карамазов і, більшою мірою, Аглая, як і Родіон Раскольніков, ставить питання про порушення моральних законів заради «високої мети», про розподіл людей на категорії «вошей» та «тих, що право мають».

Таким чином, вибудовується прозорий асоціативний ланцюг **Карасик – Карамазов – кара – Ф. Достоевський – «Злочин і кара» – «Вальдшнепи»**. Слід зауважити, в романі Ф. Достоевського акцент ставився все-таки на злочині головного героя, а кара стає для нього своєрідним «порятунком», очищенням, етапом переосмислення своїх уявлень про буття. Для М. Хвильового ж було важливо підкреслити, що «Вальдшнепи» – це роман про *кару* за злочин, який в романі описується лише в формі згадок головного героя, часто асоціативних екскурсів у його минуле: «А втім, я хочу сказати от що: людину, Вовчику, дуже нелегко вбити! <...> А я вбивав, і знаю. Це дуже складна процедура. *І саме тому складна, що робиш це цілком свідомо, зарані знаючи, що не вбити ніяк не можна* (виділення наше – В. З.)» [172, с. 293]. Ідентичним є навіть стан «приреченості до злочину» вбивць за ідею Дмитрія Карамазова та Родіона Раскольнікова: «Останній день <...> подіяв на нього майже механічно: наче хтось взяв його за руку і потягнув за собою <...> наче потрапив він клаптиком одягу в колесо машини, і потягло його з неприродною силою» [57, с. 58]. І Родіон Раскольніков зі «Злочину і кари», і Дмитрій Карамазов із «Вальдшнепів» відчують ідею, яка заповонила їхнє єство, як об'єктивну надсилу, що їй їхнє суб'єктивне начало не в змозі протистояти. Це певною мірою знімає з них особисту відповідальність за фактичний злочин, але підсилює сумніви й муки сумління героїв за злочин, так би мовити, теоретичний.

На перший погляд, реальний «злочин» Карамазова доволі чітко прописаний у тексті роману: «Він зупинився біля дверей і дивився на баришень, що рились у бараклі, напихаючи ним свої саквояжі <...> Тоді він

вийняв із кобури бравнінга й підійшов до однієї скрині, де вовтузились барахольщики. Він вистрелив одній баришні в карк. Того ж дня чека розстріляла ще кількох мародерів <...>» [172, с. 343]. Але в уважного читача М. Хвильового одразу ж зароджується сумнів: убивство мародера хоч, звичайно, й виглядає звірячою жорстокістю нерівноцінності злочину й покарання сьогодні, однак на тлі тогочасних революційних подій усе-таки може бути позначене певною «законністю», прагненням навести лад у хаосі анархії. Натомість та жертва загадкового злочину, за який розплачується герой «Вальдшнепів», судячи з усього, невинна, а її приреченість пояснюється притаманною героєві М. Хвильового революційною ідеологією, про яку говорилося вище.

Про ймовірність такого трактування жертви злочину свідчить діалог Дмитрія та Аглаї, в якому згадується Богоматір, що заважає герою до кінця віддатися його фанатичній вірі: «Богоматір всюди й на кожному кроці. Це якийсь жах, і іноді навіть руки падають у знеможі. Не можна зустрічатися з людьми. Щоб творити якесь діло й боротись, треба надягати машкару Мізантропа і в ній ховати, перш за все, очі <...> Очі, знаєш, найлютіший ворог усякого прогресу, бо очима бачиш Богоматір і саме в очах ховається Богоматір» [172, с. 309]. Образ Богоматері нерозривно пов'язаний у культурній свідомості європейця з образом Ісуса Христа, що часто інтерпретується як *абсолютно невинна* людина. Через цю асоціацію можна прийти до розуміння суті «жертви», заклання якої на олтар революції істерично намагається виправдати Карамазов.

Ще одна підказка до розгадки «злочину» міститься в прізвищі героя роману, що є достатньо прозорою алюзією до «Братів Карамазових». «Брати Карамазови» Ф. Достоєвського – не просто роман про вбивство, це роман про *батьковбивство*, тобто вбивство «ближнього», кровного родича. Про вбивство Карамазовим «ближнього» згадує Аглая: «<...> Твоя недоношена ненависть уже є справжня ненависть і ти здібний зненавидіти своїх ближніх <...> Ти розповідав мені, як колись, у часи громадянської війни, ти розстріляв когось із

ближніх біля якогось монастиря<...>» [172, с. 310]. Образ монастиря, біля якого відбувається розстріл, автотекстуально відсилає читача до «Я (Романтики)», в якій герой немовбито вбиває свою матір. (Показова деталь – мати з «Я (Романтики)» помирає з черницями, тобто нареченими Христа, які не можуть бути одруженим та народжувати дітей. Таким чином, посилюється асоціація матері з «Я (Романтики)» з Богоматір'ю, яка, як відомо, зачала Христа від Святого Духа). Образ Марії-Богоматері згадується й у «Я (Романтиці)», і у «Вальдшнепах» як певна моральна категорія, переступити яку герої-революціонери вважають за потрібне у гонитві за ілюзією «загірної комуни».

Отже, злочин, за який карається Дмитрій Карамазов і який викликає у нього цілий комплекс складних переживань, – *матеревбивство*. Матеревбивство Карамазова не слід сприймати як реальний акт. Звернувшись до сюжету «Братів Карамазових» Ф. Достоевського, можна виділити достатньо показовий нюанс. У романі жоден із братів Карамазових не є батьковбивцею. Федора Карамазова вбиває його незаконний син, напівдіот Смердяков, надто буквально сприйнявши ідеї Івана. Кару за діяння, якого насправді не чинив, але *хотів вчинити*, несе найстарший брат Дмитрій (!) Карамазов.

Саме тут, на наш погляд, криється одне з пояснень вибору імені головного героя «Вальдшнепів» – Дмитрій. За усіма характеристиками, які можна виділити в збереженій частині твору, образ Карамазова із «Вальдшнепів» більш близький до образу середульшого Карамазова Ф. Достоевського – Івана. Карамазов М. Хвильового, так само, як і Іван, раціоналіст, що за допомогою логіки вибудовує теорію виправдання вбивства в ім'я високої мети, але сам не витримує результатів своєї філософії. Психологічно на Дмитрія Карамазова із «Братів Карамазових» – імпульсивну, неврівноважену, а головне – індиферентну в ідеологічно-політичному аспекті натуру, що живе миттєвими настроями, – він схожий хіба що своєю маніакальною пристрастю до жінки (Грушенька – Аглая). Але М. Хвильовий називає свого героя чомусь саме Дмитрієм, а не Іваном Карамазовим. Чи не спокутою за *нездійснений* злочин, що її має дістати Карамазов із

«Вальдшнепів», можна аргументувати вибір саме цього імені? Така теза могла б здатися голослівною, якби не ще один нюанс, який потрібно враховувати, аналізуючи цей образ: Дмитрій Карамазов у «Вальдшнепах» є продовженням характеру, виписаного М. Хвильовим у «Я (Романтиці)». «Злочин» Карамазова чи, правильніше сказати, людей карамазівського типу описано в цій новелі, «Вальдшнепи»ж – роман про кару, яка чекає на них уже в мирні пореволюційні роки. Але чи з реальним убивством ми маємо справу в «Я (Романтиці)»? Ю. Безхутрий вважає події, змальовані в новелі «<...> емоціями людини, яка пережила страхіття революційної війни і тепер, з дистанції часу, жажнулася тієї картини диявольського шабашу, вакханалії насильства, що пройшла перед нею. Це *уявний* (виділення наше – В. З.) світ, який креатує оповідач, персоніфікуючи власні відчуття. Самі ці відчуття можна було б назвати «синдромом революції», зумовленим наслідками того психологічного шоку, якого зазнав «я» незалежно від того, чи насправді переживав трагедію матеревбивства, чи це лише плід його збольеної фантазії» [13, с. 310]. Можливо, герой «Я (Романтики)», а разом із ним і Дмитрій Карамазов із «Вальдшнепів», не убивав матір у буквальному сенсі, але він психологічно, духовно став матеревбивцею в часи громадянської війни.

Очевидно, що в «Злочині та карі» Ф. Достоевський намагається акцентувати на тому, що найбільша вина Родіона Раскольнікова і йому подібних полягає не стільки у фактичному вбивстві лихварки та її сестри, скільки в їхній *ідеї вседозволеності*. Саме Івана Карамазова як ідеолога Смердякова російський письменник робить справжнім «злочинцем» у «Братах Карамазових». М. Хвильового, на наш погляд, також у першу чергу цікавила метафізична складова діянь його героя. Саме з метою підкреслити ту моральну, екзистенційну та соціальну прірву, до якої приходять особистість, яка проголосила *теоретичну вседозволеність* хоч би й заради майбутнього ощасливлення людства, письменник робить матеревбивство свого героя ілюзорним, нереальним актом. Варто звернути увагу на суть образу Дмитрія Карамазова Ф. Достоевського, в уста якого російський письменник вкладає

афористичну фразу про те, що «всі за всіх винні», і змальовує цього персонажа уособленням «спокути через страждання». Сумніви Дмитрія Карамазова з «Вальдшнепів» у правомірності своїх вчинків, його візії Богоматері, які він вважає за регресивне явище, однак не здатен їх позбутися, дають підстави думати про те, що, можливо, саме в такому світлі М. Хвильовий бачив і свого героя.

У зв'язку з цим може виникнути цілком закономірне питання: чому уособленням совісті є для Карамазова саме Богоматір, а не Ісус Христос, якого набагато логічніше вважати ідеалом особистості для християнського світогляду. Тут слід зупинитися на характерних ознаках дискурсу християнства, що присутній у творчості М. Хвильового. Образи Христа та Богоматері – носії різних принципів абсолютного добра в європейській культурі, які вступають у певну суперечність між собою. За християнськими уявленнями Ісус є втіленням і проповідником Божого послання, істини, що має привести людей до вічного життя. Син Божий – безсумнівний центр християнського світосприйняття, що майже два тисячоліття панувало в Європі. Проігнорувати цю фігуру грандіозного значення значило б не просто збіднити, але деформувати уявлення про людину західної цивілізації. Христос присутній у прозі М. Хвильового як письменника, що у творчості прагнув до зображення європейських культурно-філософських типів людини. Але для автора характерне специфічне сприйняття цього вічного образу, що цілком співзвучне ніцшеанському бунтові проти християнства як «релігії слабких», релігії, що не дає своїм послідовникам жодного шансу вижити принаймні фізично в світі початку ХХ століття.

У художньому доробку М. Хвильового Ісус символізує духовне добро, але це добро не здатне до творчості, безсиле проти зла, що захопило матеріальний світ. Недаремно найпрозоріші інтертекстуальні зв'язки з образом Месії має Альоша з «Лілюлі» – «горбун, некрасивий карлик, євнух, без рослини і пом'ятий, але його очі нагадують Голгофу, коли йшов легендарний Христос на Голгофу» [171, с. 369]. Розчарувавшись у художникові Чаргарові як потенційному уособленні абсолютного ідеалу, саме до Христа як останньої надії

звертається Б'янка із «Сентиментальної історії», однак Ісус знову демонструє своє безсилля: він «дозволяє» здійснитися убивству товаришки Уляни: «Я спершу здивовано подивилась на образ Спасителя, а потім суворо сказала: «Ну, Боженько! Чому ж ти не відчинив двері, коли до мене стукала твоя раба Уляна?» [172, с. 229]. Моделлю християнина в «Кімнаті ч. 2» є євангелістка баба Горпина. Незважаючи на свою віру, вона не здатна передати основні принципи християнського поводження з ближніми Вівді, що, шукаючи в очах баби Горпини Христа, одночасно може дозволити собі «скаженіти» на «випадкового робітника». Таким чином, образ Ісуса лише нагадує героям М. Хвильового про існування заповідей добра, але це нагадування на тлі повсюдної перемоги сил зла та несправедливості у світі виглядає трагічною іронією. Особистість, зображена М. Хвильовим, шукає реальних рушіїв впливу на дійсність і не може орієнтуватися на ідеологію, однією з базових тез якої є «не спротив злу».

Імовірно, хронічне безсилля Христа в М. Хвильового може бути пояснене загальним принципом сприйняття цього образу письменником: для автора Христос є лише ретранслятором Божих ідей, а не їхнім творцем, його місія – передати людям Господнє слово в сліпій вірі, можливо, навіть не осмислюючи його. Приблизно таку ж концепцію Христа вбачає Б. Гаспаров у цілком «модерному» романі «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, що хоч і був написаний і опублікований після смерті М. Хвильового, однак зображував у одній із своїх сюжетних ліній саме той час, коли жив і творив український письменник: «Ієшуа (як і Пілат) не є творчою особистістю, він повністю направлений до «реального» життя, до безпосередніх контактів з людьми, що його оточують, між ним і навколишнім світом зв'язки прямі, а не розділені бар'єром художньої (або наукової) творчості. Ієшуа не лише нічого не пише сам, але і різко негативно ставиться до записів свого учня<...> У цьому він прямо протилежний образу Майстра-творця, що тікає від життя, саме життя перетворює на «літературу»<...>» [33].

Для Хвильового-модерніста, який понад усе ставив творчий потенціал особистості, таке добро й такий месія є принципово неприйнятними. Саме тому альтернативою до образу Христа як уособлення християнського складника в європейській культурі в його прозі є образ Божої Матері – символ материнства, а отже, творчості: «<...> Воістину моя мати – втілений прообраз тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків» [172, с. 33]. Саме Богоматір, а не Христос, пробуджує муки сумління в душі фанатика Дмитрія Карамазова, саме з Марією асоціює художник свою епоху, що з «простреленою скронею мчить по ланах часу в безсмертя», саме мати є «добрим» кінцем душі розколотого Я і т.д. Мати – це совість героя М. Хвильового, його творчість, його Добро.

Повертаючись до аналізу злочину Карамазова з «Вальдшнепів» можна, розглядаючи роман з націонал-комуністичних позицій, інтерпретувати його дещо інакше. Вина героя в такому ракурсі полягає в тому, що він *дозволив* Смердяковим – дегенератам – докторам Тагабатам убити матір, у тому, що він повірив у їхню ідею з нелюдським обличчям. Образ матері та її знищення можна трактувати тут максимально широко: від буквального безглузлого матеревбивства, що його вчиняють засліплені революційною мішурою Остап і Андрій з оповідання «Мати», яким вожді за мовчазного сприяння «недоучок» карамазових змогли підсунути фальшиві ідеали замість справжніх, до символічного Україновбивства, яке передчував М. Хвильовий в останні роки свого життя. Карамазов показаний письменником у той період, коли він починає розуміти, що став жертвою цинічного обману. Питання про виправдання свого «злочину», своєї «глупоти», екзальтованої засліпленості «ідеєю» невідступно мучать Дмитрія. Хіба заради «котлеток і пюре зі сметаною» така людина, як він, погодилася взяти на душу страшний гріх з точки зору християнської моралі, яка, як виявилось, має більшу владу над героєм М. Хвильового, ніж він сам про те підозрював? Але лише «котлети і пюре зі сметаною», що їх відібрано в того самого народу, заради

«ощасливлення» якого було вбито Матір, може запропонувати йому реальна «загірна комуна».

Отже, в контексті романів Ф. Достоевського образ Дмитрія Карамазова з «Вальдшнепів» можна трактувати як втілення загостреного сумніву героя-революціонера. М. Сподарець, аналізуючи кореляції персонажа українського письменника з ідеями російського автора, пише: «Можна впевнено стверджувати, що вони (психологічно роздвоєні персонажі М. Хвильового (Я, Анарх, Дмитрій Карамазов – В. З.) були породжені відповідною роздвоєністю автора, якому, як і кожній нормальній людині, було важко прийняти нову мораль, відкинувши загальнолюдські цінності» [153, с. 399]. Імовірно, Дмитрій Карамазов став у творчості М. Хвильового уособленням актуального на той час типу «нової людини», яка, до кінця пройшовши шляхом звільнення від старої моралі, починала розуміти неієздатність революційної ідеології і повертатись до оновлених витоків свого метафізичного бунту.

Таким чином, герой «Вальдшнепів» як найбільш яскравий ретранслятор ідеологічної кризи особистості у творах М. Хвильового є своєрідним продовженням типу, зображеного Ф. Достоевським у його романах, – людей, що засудили і стратили Бога, людей, які поставили ідею вище за «міщанську» мораль. «Комплекс Карамазова» в М. Хвильового ускладнюється тим, що його Дмитрій Карамазов не лише теоретично обґрунтував, але і практично «до кінця», принаймні в своїй свідомості, реалізував ідею Богопокинутого світу – ідею не лише Людини без Бога, але і країни без Бога, країни, в якій аморальність стала новою мораллю, і в момент дії роману опинився перед результатами своєї філософії і свого «героїчного минулого» – непереборними, безсмертними обивателями, які «з’їли» революцію, вибудувавши на її місці безжальну державну машину. Сто мільйонів людських життів – так визначив Ф. Достоевський ціну тієї гармонії, на шлях до здійснення якої стали його Родіон Раскольніков та Іван Карамазов. Дмитрію Карамазову М. Хвильового судилося жити напередодні того часу, коли людство почало сплачувати кредити ідеального світу, хоч самого ідеального світу так і не отримало, тому

його внутрішній жах і терзання посилюються інтуїтивним передчуттям катастрофи всесвітнього масштабу, однією з причин якої є він сам та йому подібні.

Революція у творчості М. Хвильового традиційно асоціюється з жінкою. Жінка для письменника крізь призму фрейдівських ідей про творчу сублімацію сексуального потягу – «це круг наших емоцій», «<...> Муза, натхнення, творча суть ліричного героя, його alterego» [13, с. 66], але, разом з тим, і «грузна баба», розбещена, брутальна самка, після зустрічей з якою герой відчуває «неприємний присмак у роті». Без перебільшення те саме можна сказати й про рецепцію героєм М. Хвильового революції: як соціальна творчість, уособлення прагнення людства до ідеалу вона викликає в ньому платонічне обожнювання, як конкретні події 1917–1921-х років, наповненні безглуздою жорстокістю, розкриттям тваринної, хижацької суті людського єства, – природну відразу психічно нормальної людини. Важливо відзначити, що для М. Хвильового з жінкою асоціюються не лише революційні події, а й постреволуційний синдром його героїв. Адже відчуття непотрібності й безсилля, яке вони відчувають у новій реальності, підсилюється їхньою індиферентністю стосовно жінок, неможливістю вибудувати з ними нормальні стосунки, панічний страх відповідальності за наслідки зближення (Мишко із «Життя», редактор Карк, Юрко з однойменних новел, Сайгор із «Пуделя», Чаргар із «Сентиментальної історії» та ін.).

Як уже зазначалося, важливим етапом у з'ясуванні подальшого шляху ідеологічно-філософських пошуків героя М. Хвильового є роман «Вальдшнепи». Саме через образи головних героїнь цього твору (Аглаї і Ганни), мабуть, вперше в прозі М. Хвильового прозоро означено трагічну розколотість душі революціонера, українського інтелігента, людини першої половини ХХ століття у вирі світоглядної кризи, що панувала того часу в Європі. Головний герой роману Дмитрій Карамазов як уособлення сучасника поставлений письменником в умови вибору не лише супутниці життя, він має

визначитися з подальшим вектором розвитку суспільства в Україні, в Радянському Союзі, в Європі.

Головна героїня роману Аглая є певним етапом розвитку концепції людини у прозі М. Хвильового, розкриваючи суть якої маємо звернутися до інтертекстуальних джерел цього образу. Найбільш прозора інтертекстуальна асоціація, яка спадає на думку читачеві, – Аглая Єпанчина з роману «Ідіот» Ф. Достоевського. М. Сподарець вбачає в цій алюзії намагання М. Хвильового підкреслити негативне потрактування образу: «Згадуючи про відповідний зв'язок між відверто знаковим запозиченням центральних персонажів «Вальдшнепів» з творів Ф. Достоевського, дослідники майже не звертали уваги на соціальний стан цих образів <...> Для радянської свідомості того періоду генеральська дочка жодним чином не могла бути позитивною чи навіть амбівалентною героїнею апріорі», – пише дослідник [154, с. 400]. Інше припущення робить М. Васьків: «<...> Аглая з «Вальдшнепів» <...>, як і героїня роману «Ідіот», повністю пориває зі своїм середовищем, певною мірою аристократичним, привілейованим порівняно з іншими республіками СРСР, і повністю переймається, як і Аглая з роману Ф. Достоевського, справами упослідженої національної меншини, яка має славне історичне минуле, багату культуру і ще багатший потенціал» [27, с. 36]. Однак навряд чи ці, безперечно, аргументовані докази можуть вичерпати усі можливі пояснення саме такого вибору імені героїні «Вальдшнепів». При порівнянні психологічних портретів Аглаї М. Хвильового та Ф. Достоевського, виникає питання: що спільного в наївної ідеалістки, закоханої у «лицаря бідного», якою зображена Єпанчина в «Ідіоті», з розсудливою, холоднокровною, нахабною і самовпевненою інтриганкою у «Вальдшнепах»? Аглая М. Хвильового за своєю викривальною скандальністю, сміливістю у вчинках і висловах значно більше схожа на Настасю Пилипівну із того ж таки «Ідіота». Хоч, насправді, й між цими образами ми навряд чи зможемо встановити зв'язок: Настася Пилипівна Ф. Достоевського жертва, зацькована усвідомленням свого «падіння», що від

безвиході кидається на кривдників; Аглая із «Вальдшнепів» – мисливець, який приборкав сумління і не знає жалю.

Найімовірніше ім'я Аглая покликане не пов'язати образ героїні «Вальдшнепів» із котримось образом з «Ідіота» Ф. Достоевського, а вказати читачеві на комплекс спільних для цих творів мотивів. І найпершим таким мотивом, що його, напевне, хотів підкреслити й перенести з «Ідіота» до «Вальдшнепів» М. Хвильовий, є мотив хвороби, божевілья, ідіотизму головного героя Карамазова. Недаремно, ім'я Аглая вводиться автором у текст за допомогою показового діалогу: «Як би тобі сказати, – раптом вимушено усміхнувся той. – Мені здалося, що десь тут недалеко пройшла Аглая. Товариш Вовчик підкинув свої білі брови. – Яка це Аглая? – спитав він. – Чи не думаєш ти грати роллю *божевільного* (виділення наше – В. З.)?» [172, с. 295]. Таким чином, ім'я Аглая з першої ж згадки асоціюється в читацькій свідомості з образом божевілья. Надалі в «Вальдшнепах» можемо знайти достатньо доказів психічної ненормальності Карамазова, які мають інтертекстуальні корені в «Ідіоті». Наприклад, емоційний стан Дмитрія майже дослівно нагадує стан князя Мишкіна безпосередньо перед епілептичним нападом: «Я іноді буквально задихаюсь од щастя, – говорив він далі, скидаючи з кручі камінці й зовсім не помічаючи, що його розмові бракує елементарної послідовності. – Темні сторони нашої дійсності тоді зовсім зникають із моїх очей, і я починаю рости і виростаю у велетня» [172, с. 313]; «Відчуття життя, самосвідомості зростало майже вдсятеро в ці блискавичні миті. Розум, серце освітлювалися незвичайним світлом; усі хвилювання, всі сумніви, всі переживання неначе заспокоювалися разом, перетворювалися в якийсь найвищий спокій, повний ясної, гармонічної радості та надії, повний розуму й усвідомлення кінцевої причини» [59, с. 193]. (Образ «п'яти секунд гармонії» присутній також у «Бісах», цей стан фіксував Ф. Достоевський і у себе самого перед загостренням хвороби [150]. У тексті роману М. Хвильового маємо й безпосередню згадку про епілепсію: «Він (Карамазов – В. З.) блукав розгубленими очима по стелі й здавалось, що він от-от кинеться на підлогу й заб'ється в припадку

епілепсії» [172, с. 344]. Навряд чи автор став би зосереджувати увагу читача саме на цій нервовій хворобі, якби не хотів ще раз підкреслити перегуки «Вальдшнепів» з «Ідіотом». Можна припустити, що саме таким (напад, хвороба, ідіотизм) письменник бачив один із «виходів» для свого героя і для типу карамазових загалом.

Говорячи про образ Аглаї, який М. Хвильовий, очевидно, свідомо намагався огорнути флером певної загадковості, можемо виділити два імовірних кардинально протилежних ідеологічних спрямування, що їхнім носієм могла б виявитись героїня за умови збереження повного тексту роману. По-перше, Аглая схожа на агента таємної служби, завданням якого є спровокувати головного героя, змусивши його до необдуманих вчинків. У творі помітна характерна особливість: висловлювання Аглаї є лише відповіддю чи коментарем до ідей Карамазова. Проголошуючи себе антиподом Дмитрія, дівчина не розкриває суті їхніх протиріч. Якщо послідовно проаналізувати все висловлене Аглаєю протягом першої частини, важко не помітити, що вона або закликає Карамазова, по суті, до терору на ґрунті ідеї «відродження нації», або «батьківським тоном» звинувачує Дмитрія в нездатності розірвати будь-які людські стосунки, з тими, хто не підтримує його теорій, або розпитує його зі скрупульозністю екзаменатора чи слідчого про особисте життя. Не один раз у «Вальдшнепах» можна зустріти похвалу або критику Аглаї на адресу Дмитрія, за допомогою яких вона маніпулює його настроєм, провокує до необдуманих вчинків та висловлювань: «Ти, Дмитрій Карамазов, – говорила вона, – страшенно самовпевнена людина, але в той же час ти ніколи не довіряєш своїм силам<...> Ти, Дмитрій Карамазов <...>, безперечно, відважний і маєш сильну волю. Але в той же час ти, Дмитрій Карамазов, великий боягуз і страшенно безвольна людина. Ти, Дмитрій Карамазов, вклоняєшся перед культурою, і ти, безперечно, культурна людина. Але в той же час ти, Дмитрій Карамазов, страшений невіглас. Словом, ти, Дмитрій Карамазов, недоносок тридцятих років<...>» [172, с. 342] та ін.

Проголошення двадцятитрьохлітньою Аглаєю себе пастором старшого й досвідченішого Дмитрія має відтінок цинічно самовпевненої бравади. Такі стосунки чимось нагадують політику Москви по відношенню до «суверенних» республік Радянського Союзу з часто набагато древнішою самобутньою культурою та традицією державотворення. Це не рівноправний діалог, а швидше учителювання, «пастирство» центру по відношенню до «периферії». Таким чином, можна сприймати московку Аглаю як образ-символ московського культурного (і не тільки культурного) іґа.

Крім того, її сміливість та самовпевненість, загадкова поінформованість у сфері особистого життя Карамазова та фактів його біографії, тонке знання психології, вміння маніпулювати людьми не можуть не привертати уваги. Саме як агента ДПУ Аглаю було інтерпретовано сценаристом екранізації «Вальдшнепів» (1996) Вікторією Муратовою. Дещо спростивши цей образ, творці фільму, на нашу думку, все-таки змогли найвдаліше на сьогодні реконструювати сюжетне продовження роману. У кіноверсії «Вальдшнепів» Аглая, тьотя Клава та Євген Валентинович, використовуючи шантаж та любовні інтриги, фізично знищують Дмитрія Карамазова, позбуваються вже «непотрібного» члена партії, «вічного опозиціонера», який почав висловлювати забагато сумнівів.

Аналізуючи характеристики Аглаї, що наявні в першій частині роману, важко не помітити аналогій між Аглаєю та Майєю з «Повісті про санаторійну зону». Привертає увагу той факт, що і Аглая, і Майя у М. Хвильового мають «підозріле», явно не пролетарське походження: «<...> Майя — нехороша людина<...> В ній, як це не дивно, багато аристократизму <...> Ви подивіться на її зовнішність — *це ж княжна* (виділення наше – В. З.)! Я навіть думаю іноді, що її й походження таке. Цей римський профіль, цей стрункий стан, ці надменні й нехороші очі, ці мініатюрні пальчики, які так і хочеться погладить, все це говорить за її аристократичне походження» [172, с. 102]; «Аглая знову перехилила келих. Обличчя їй розчервонілось, і очі блищали химерним блиском: «<...>І от кличе її ячейка і каже: «так от що, свідомо юнко, будеш ти у

нас кандидаткою у комсомол <...> Твоє яке походження?» <...> А на чорта мені це походження? Не я ж робила батька? А він мене зробив!

– Мабуть, *твоє походження все-таки темненьке* (виділення наше В. З.), – сказав товариш Вовчик»[172, с. 332]. Можливо, саме виправдовуючи своє «темненьке» походження, героїні «Вальдшнепів» і «Повісті про санаторійну зону» змушені виконувати в партії специфічну роботу – заманювати й зваблювати чоловіків, «розв’язувати їм язика». Належність Майї до червоної охранки чітко прописана в творі, тоді ж як про «партійність» Аглаї можемо лише здогадуватися з її монологу у закладі І. Л. Карасика, виголошеного (що важливо!) напідпитку: «<...> А породив мене не хто інший, як ваша ячейка. Це моя рідна мама <...>»[172, с. 332]. І Аглая, і Майя мають виключну сексуальну привабливість і користуються нею в спілкуванні з чоловіками, вони обидві розумні, сміливі, знають людську психологію, і за допомогою цих знань маніпулюють оточуючими. Згадки про таких жінок знаходимо в «Архіпелагові ГУЛАГ» О. Солженицина: «Серед дворянських і офіцерських дружин і дочок не рідкість були жінки видатних особистих якостей і привабливої зовнішності <...> Вони запропонували себе ЧК-ДПУ в якості інформаторів, співробітників, як завгодно – і ті, що сподобалися, були прийняті. Це були найбільш плідні із донощиків» [151]. А якщо згадати, що тип нової «політично свідомої» жінки-спецагента, яка в безперервному процесі викриття ворожих партії елементів, втрачає свою жіночу суть, був особливо актуальний як для революційної дійсності та тогочасної літератури взагалі (С. Перовська, О. Коллонтай, З. Ліліна, образи Ксенії Ординіної Б. Пільняка, Марини Ступай М. Куліша та ін.), так і для творчості М. Хвильового зокрема (Мар’яна із «Заулку», Майя з «Повісті про санаторійну зону», Валентина з «Чумаківської комуни» та ін.), то таке припущення стосовно Аглаї набуває додаткових аргументів.

Однак між образами Аглаї та інших «нових» жінок М. Хвильового є принципова різниця, що може вказувати на еволюцію поглядів письменника на методи вистежування «ворогів» тієї партії, до якої він належав. Якщо, наприклад, Майя з «Повісті про санаторійну зону» намагається розкрити

злочин анарха, який, на її думку, *реально* існує і, зазнавши невдачі в цьому, практично відступається від своєї мети, то завданням Аглаї, судячи з усього, є не розкрити «злочин» Карамазова, а *спровокувати* героя його вчинити. Саме Аглая придушує в Карамазові людські почуття, обплывує його «Богоматір» або, іншими словами, елементарну людську мораль, вона штовхає його на вбивства заради ідеї, змушує вважати людей, що не цікавляться політикою, за «шматок м'яса», яким можна легко пожертвувати, та інше. На відміну від Майї, що проникає лише в сексуально-чуттєву сферу свідомості анарха, не викликаючи в ньому ніяких почуттів, окрім пристрасі, завдання героїні «Вальдшнепів» – закохати Дмитрія в себе, заволодіти всім його єством та маніпулювати ним.

У наявній частині «Вальдшнепів» Карамазов ще має сили не піддаватися провокаціям Аглаї. Однак відчуття власної нікчемності, що його героїня так уміло розпалює в душі Дмитрія, ідеологічна криза, розпач від усвідомлення того, що «<...> комуністична партія потихесеньку та полегесеньку перетворюється на звичайного собі «собірателя землі руської» і спускається, так би мовити, на тормозах до інтересів хитренького міщанина-середнячка» [172, с. 352] разом з непереборним бажанням самця справити враження на самку, яку він жадає, навряд чи зможуть конкурувати із голосом розуму: «Щось почалось», раптом прийшло йому в голову. Не той роман, що до нього він хотів утекти од нудоти буднів нудної Ганни, – почалось щось тривожне і – тепер він певний – трагічне. Але не жах викликало воно в нім, а почуття якоїсь безумної радості, ніби він мусив на днях одкрити цілком нову й надзвичайно цікаву сторінку у своєму одноманітному житті» [172, с. 346–347]. Радість героя від передчуття трагедії, імовірно, свідчить про те, що Аглая як тип жінки, породженої революцією, а отже, певною мірою, самим Дмитрієм, в інтерпретації М. Хвильового, не лише знаряддя провокації та знищення Карамазова, це ще і його можливість постраждати й через страждання спокутувати вину перед Батьківщиною і власною совістю. Душевне піднесення перед грядущою катастрофою споріднює

Дмитрія Карамазова з «Вальдшнепів» з однойменним героєм «Братів Карамазових» Ф. Достоевського, для якого покарання за нездійснений гріх стало початком духовного очищення та переродження.

З другого боку, в романі можна виділити репліки героїні, що могли б свідчити про її націоналістичні проукраїнські позиції, за умови, якщо сприймати їх буквально. Аглая категорично не погоджується з твердженнями Карамазова про розвиток національного чинника як засобу для досягнення соціальних, читай комуністичних ідеалів, іронічно ставиться до «класового» складника ідеї національного відродження. Дівчина іронізує з комуністів як нового типу міщан, висловлює глузливі й багато в чому справедливі присуди комуністичній партії. Нарешті, доволі показовими є її слова про своє пастирство над Карамазовим у царині української національної ідеї та незадоволення «московською» батьківщиною.

Можливо, всі ці недвозначні висловлювання є сміливою провокацією Карамазова та частково товариша Вовчика, спробою підштовхнути їх від «ухилу» до ідеологічної «прірви». А може, їх слід сприймати як вираження ідеологічної суті героїні. З цього приводу дослідники й інтерпретатори творчості М. Хвильового лише висловлюють припущення. Як би там не було, зрозуміло, що для автора Аглая уособлює образ «найновішої», позбавленої сумнівів, людини, що для неї життя ближніх, особисті стосунки грають другорядну роль; це лише «засоби», що з їхньою допомогою можна досягнути мети. Аглая – своєрідна інтерпретаторка ідей Ф. Ніцше чи то Родіона Раскольнікова Ф. Достоевського, що поділила людей на два види, безапеляційно зарахувавши себе до «обраних». Слід звернути увагу на заключну частину діалогу про Богоматір Дмитрія та Аглаї, в якому герой висловлює припущення про свою належність до «ближніх», тобто про недосконалість, суперечності власної людської суті, про наявність в розколотому Я Дмитрія Карамазова й ненависного міщанина «Івана Івановича». «От, наприклад, здається мені іноді, що Богоматір коригує в мені, так би мовити, людину. *Ближній, мовляв, не тільки Іван Іванович, але й сам я*

(виділення наше – В. З.).Отже, ненависть я мушу переносити й на себе <...>– Що ти мусиш сам себе ненавидіти, коли тебе покоряє Іван Іванович, – це так. *Але щодо коректи, то вона й справді глупота і звичайний собі бред.* (виділення наше – В. З.)» [172, с. 311]. Іншими словами, «найновіша людина» рішуче засуджує будь-які сумніви Карамазова в його обраності, в праві розпоряджатися не лише власним життям, а й життям недосконалих «звичайних» людей, спонукає героя визнати свій світогляд за єдиноправильний і назавжди сконцентруватися на нових догмах, не допускаючи в них жодних змін, «коректи». Очевидно, фанатична відданість ідеї, нееластичність світоглядних орієнтирів, егоїзм, прикритий фразами про загальне благо, стали однією з ознак «передової» людини початку ХХ століття, людини, що могла вижити в умовах грандіозного комуністичного, а згодом і фашистського експериментів. Якщо розглянути образ героїні «без політики» як уособлення певних морально-філософських пошуків М. Хвильового, то стає очевидно: не важливо яку партію – комуністичну або націоналістичну – підтримує Аглая, її основна ознака – втрата людського обличчя на шляху до здійснення своїх ідеалів.

Антагоністом «нової людини» Аглаї в романі є Ганна, яку Карамазов характеризує як «типову українську жінку, що, так ганебно випроводивши синів Тараса Бульби на Запорізьку Січ, пішла плодити безвольних людей» [172, с. 289]. Образ Ганни, цілком можливо, є символічним узагальненням певної грані рецепції Карамазова й частково самого М. Хвильового України як «безвольної» країни, що не здатна опиратися своїм кривдникам. Можна піти далі в інтерпретації цього персонажа й висловити припущення про його паралелі з ніцшеанським образом християнства як релігії, що «<...> стала на бік усіх слабких, принижених, невдах, воно (християнство – В. З.) створило ідеал з суперечності інстинктові підтримки сильної волі» [119, с. 90]. Таким чином стає зрозумілою суть сімейної драми Карамазова, сповідувача ніцшеанського принципу «сильному дорогу» та Ганни – уособлення християнського ідеалу людини, носія тієї самої «міщанської

моралі», про непотрібність якої говорив В. Ленін. «<...>Я її ненавиджу за те, що вона тиха й лагідна, за те, що в неї ласкаві очі, за те, що вона безвільна, за те, що вона – нарешті – нездібна вбити людини», – твердить Карамазов [172, с. 292].

Слід відзначити, що навряд чи випадково сюжет «Вальдшнепів» сконцентровано навколо прецеденту подружньої зради як кульмінації ідеологічної, моральної, навіть філософської кризи героїв. Недаремно сам М. Хвильовий у «Вступній новелі» назвав «Вальдшнепи» саме любовним романом, незважаючи на те, що проблематика твору зосереджена не тільки на особистих стосунках героїв. Для Дмитрія Карамазова адюльтер є не розвагою, це своєрідна форма пошуку інакшого життя, нових ціннісних орієнтирів, протесту проти усталеного порядку. Адже Ганна не влаштовує героя М. Хвильового як уособлення певного морально-ідеологічного типу, а вже потім як конкретна жінка. Означена в романі зрада Карамазова дружині з «іноземкою» Агласю, його непереборна пристрасть до цієї дівчини є немовби символом бунту доведеного до відчаю своїм одвічно безправним становищем українського інтелігента, який, заперечуючи недієздатну, «осточортілу», на його думку, національно вкорінену мораль, «закобзарену психіку» «кидається в обійми» до чужорідних ідей, намагаючись за їх допомогою «вивести свою націю на широку дорогу»: «Дружина здавалася йому сьогодні <...> якоюсь безвихідною. І саме тому безвихідною, що вона (в цьому він уже цілком переконався) не може не стояти йому на дорозі. Хіба Ганна здібна підняти до тих питань, що так тривожать його? Хіба вона коли-небудь перемає свою обмеженість?» [172, с. 289].

Не можна заперечувати, що образу Ганни у «Вальдшнепах» і справді притаманні негативні риси «миргородського міщанства». В. Набоков у лекції, присвяченій творчості Г. Флобера, дав цікаве і, на наш погляд, влучне визначення міщанства як соціально-психологічного типу: «<...>У Флобера слово *bourgeois* значить «міщанин», тобто людина, сконцентрована на матеріальному боці життя, *така, що вірить лише в загальноприйняті*

цінності <...> (виділення наше – В. З.). Наприклад, сьогодні в комуністичній Росії радянська література, радянське мистецтво, радянська музика, радянські ідеали – ґрунтовно і нудно буржуазні» [115, с. 185]. Можна припустити, що інтуїтивно так само розумів міщанство і М. Хвильовий. І йому, як людині, що вбачала в комуністичній партії символ модерного оновлення суспільства, принципово «неміщанський» орган влади, було більш ніж сумно спостерігати, як комуністи перетворюються на звичайнісіньких дореволюційних «флоберівських» буржуа під впливом тих матеріальних привілеїв, які забезпечувало їм членство в партії.

Чим іншим, як не міщанством на новий (для сучасників М. Хвильового) лад є сліпа некритична, безапеляційна відданість партії Карамазової, її намагання замовчувати перед безпартійними огидні вияви безпорадності нової ідеології, холодна розсудлива тверезість у матеріальних і навіть ідеологічних справах? «І потім, ці абстрактні розмови про націю. Вона, звичайно, *далеко не проти* (виділення наше – В. З.) того, щоб її країна вийшла на широку дорогу. *Але навіщо робити з цього гістерику?* (виділення наше – В. З.)<...>» [172, с. 291] – це типово обивательські роздуми, логіка золотої середини, глибоко чужа людям, що дійсно «горять» якоюсь справою. Недаремно овіяні в романі ореолом загадкового всезнайства, Аглая та тьотя Клава глузують з Ганни, представляючись перед нею міщанами і змушуючи її давати їм індульгенції у тому гріху, від якого, як вони знають, вона і сама не вільна.

Незважаючи на обмеженість, що її Карамазов приписує дружині, Ганна все-таки має низку гарних, суто людських рис. Вона здатна на глибоке, неогоїстичне почуття, самопожертву, справжню відданість. Ганна не залишає явно хворого, часто жорстокого й брутального чоловіка, намагається піклуватися про нього, мириться з його зрадами. Більше того, у творчості М. Хвильового Ганна – це, мабуть, єдиний персонаж, у якого кохання є цілком усвідомленим, не ілюзорним, без кричущого розриву з реальністю. Ганна любить свого чоловіка таким, яким він є насправді, не вбачаючи в ньому

ідеальної людини чи непереможного героя, як, наприклад, Б'янка із «Сентиментальної історії», Марія з «Синього листопаду» та ін.

«Миргородська міщанка», незважаючи на те, що вона «нездібна піднятися до питань», які тривожать Дмитрія, є в романі якщо не буквальним носієм Людського начала, то принаймні нагадуванням про його існування. Її образ жінки-матері корелюється в свідомості Карамазова з образом Богоматері, що заважає героєві до кінця віддатися своїй примарній ідеї «прогресу». Дмитрій зневажає Ганну інтелектуально, саме так як він зневажає мораль, вважаючи її частиною міщанського світогляду, що заважають його нації і йому особисто досягнути омріяних вершин. Про таке виродження нового романтизму пише у своїй розвідці, присвяченій творчості М. Хвильового, В. Агеєва: «<...> Часом така зневага до обивателів з боку романтиків нового життя поширювалася на непроминальні людські цінності. Одним шаленим стрибком сягнути вимріяного життя не вдалося. І виснажені боротьбою революціонери вже не здатні займатися буденними справами, втішатися звичайними людськими радощами. Перехід від руїниницької діяльності до творчої для багатьох активних учасників громадянської війни виявився неможливим» [5, с. 21]. Остаточне порвати з Ганною означає для Карамазова як типу героя-революціонера остаточний розрив зі звичайним людським життям і перехід до напруженої офіри «великій ідеї». Саме до такого психічно ненормального стану постійної «ненависті до ближніх», які не дотягують до високих ідейних стандартів, закликає Дмитрія «нова жінка» Аглая.

Отже, художня антропологія прози М. Хвильового, на наш погляд, має розглядатися в нерозривному зв'язку з метафізичною структурою людини, представленій в його творчості. Як відомо, М. Хвильовому довелося жити і творити в історичну епоху, коли, за влучною характеристикою К. Свасяна, «раптом... розпався зв'язок часів, і почався вік «вивихнутого часу» в точному гамлетівсько-ейнштейнівському значенні, настільки вивихнутого, що уже в перспективі десятиліть розрив між теперішнім та минулим буде психологічно обчислюватися десятками тисяч років, наче мова йде не просто про політичні і

соціальні катастрофи, а про природньоісторичні катаклізми<...>» [143, с. 9]. Ця епоха характеризувалася й революційним переосмисленням метафізичних основ буття та людини, «антропологічним переворотом» у філософії та мистецтві. Віднині «людина поставала не маленьким «атомом» в безкрайньому й чужому їй бутті, а вихідною точкою для всіх стремлінь, тим первинним полем смислів, з якого має походити будь-яке філософське і наукове «запитування». Для М. Хвильового, що біографією, художніми та почасти публіцистичними творами підтверджував суголосність передовим європейським ідеям, ця антропоцентричність стала, з одного боку, джерелом революційних устремлінь, бунту проти «старого» світу, «переоцінки всіх цінностей», а з іншого, забезпечила письменнику та його центральному герою трагічну несумісність з радянською дійсністю, в якій людина знову поступово була витіснена на периферію ідеєю наддержави і перетворилася на «атом», елемент, «додаток до машини».

Особистість, змальована в прозі М. Хвильового, стала талановитим відображенням актуального для того часу типу нової людини, яка присвятила своє життя боротьбі за право реалізації революційних ідеалів. Інтелігент, який у своїх інтелектуальних пошуках міг спиратися лише на самоосвіту, виходець з безнадійно провінційного «темного» середовища, нарешті, людина, яка своїм життєвим досвідом могла підтвердити тезу про реальність без Бога, всесвітню несправедливість, герой М. Хвильового, так само як і сам письменник, став легкою здобиччю вождів революції, що проголошували побудову кращого світу, в якому нова реформована людина праці, творець стане господарем країни. Дійсність «старого світу» видавалася юним максималістам покоління М. Хвильового – типологічної основи героя його прози, настільки нестерпною, що вони з готовністю сприйняли тези про його докорінне знищення і побудову справедливої держави з чистої сторінки. Заради щастя майбутніх поколінь істинні революціонери взяли на себе роль аморальних руйнівників, для яких не існує нічого святого, заперечені всі зв'язки між людьми й має значення лише відданість і служіння ідеї.

Однак пореволюційна дійсність одразу ж поставила романтиків М. Хвильового перед фактом, що всесвітній бунт, по-перше, більшою мірою був зумовлений боротьбою за владу конкретних політичних фігурмісцевого чи загальнодержавного значення, аніж метафізичними прагненнями маси до покращення людської природи, по-друге, виявилось, що метафізична свобода, можливість вибору для обивателя, «маленької людини» є явищем нестерпним, принципово неприйнятним. Двобій героя-революціонера з обивателем на сторінках творів М. Хвильового неначебто відображає тугу міщанина у вирі полемік, серед протистояння різних, часто кардинально протилежних поглядів на політику, мораль, релігію, культуру, притаманних 20-м рокам ХХ століття, за чіткою ієрархією суспільства з загальноприйнятими нормами та мінімумом особистої відповідальності, взірцем якої виступала Російська імперія. Прагнення обивателя до «систематизованого суспільства» пророче відображено вже в новелах та повістях М. Хвильового 20-х рр. («Редактор Карк», «Повість про санаторійну зону», «Пудель», «Сентиментальна історія», «Іван Іванович» та ін.), коли «Країна Рад» почала перетворюватися на державу, в якій практично знівельовано особистий вибір і особисту відповідальність. Початок 30-х років остаточно зафіксував цю тенденцію. Зайвими, шкідливими людьми, приреченими на фізичне знищення, в цій ситуації опинилися ті, для кого революція символізувала звільнення людини; хто був внутрішньо готовий протистояти абсурду буття (у М. Хвильового це редактор Карк, Юрко, Вадим, анарх, Дмитрій Карамазов, Ліда Спиридонова та ін.).

В умовах нівеляції революційних ідей герой М. Хвильового починає замислюватися над правомірністю свого вибору тієї моралі, в якій пріоритети віддано революційній справі, адже сама ця справа виявилася не більше, ніж ілюзією. Розкаяння за здійснені злочини починають мучити вже Я з «Я (Романтики)» та анарха з «Повісті про санаторійну зону», однак найвищого піку вони сягають в образі Дмитрія Карамазова з «Вальдшнепів», сконцентровані в його відчутті Богоматері як морального імперативу, що не дозволяє йому повністю віддатися служінню ідеї. У цьому етапному творі

М. Хвильового можемо спостерігати важливу градацію внутрішнього стану героя, який, незважаючи на свою революційну риторiku, наближається до усвідомлення і прийняття загальнолюдських моральних цінностей, того, багато в чому інтуїтивного, відчуття «добра», що характерне для образу людини, змодельованої у творчості Ф. Достоевського.

РОЗДІЛ 3

ОБРАЗ ЛЮДИНИ У ТВОРЧОСТІ М. ХВИЛЬОВОГО В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА МІФУ ПРО АЗІАТСЬКИЙ РЕНЕСАНС

3.1 Вічні образи Фауста та Дон Кіхота як типологічна основа героя М. Хвильового.

М. Хвильовий, осмислюючи образ сучасника, зумів відчутти та передати суперечність двох основних концепцій людини в європейській культурі. З одного боку, європейська людина – це дослідник-бунтар, який намагається пізнати закони буття, взяти в свої руки контроль над стихіями та власним «я»; з іншого, це людина віри, заглиблена у відчуття ірраціональності світу. В європейській культурі ці концепції людини, мабуть, найкраще було втілено у вічних образах доктора Фауста та Дон Кіхота. Російський письменник І. Тургенев у відомій промові «Гамлет і Дон Кіхот» накреслив бінарну опозицію тих моделей особистості, що виявилися в цих образах: «<...> Дух північної людини, *дух рефлексії та аналізу* (виділення наше – В.З.), дух тяжкий, похмурий, позбавлений гармонії та світлих барв <...> глибокий, сильний, різноманітний, самостійний, керівний» [158, с. 342]. Для російського письменника цей дух втілювався в шекспірівському Гамлеті, однак суголосність його визначення з висловом О. Шпенглера про «фаустівську душу» очевидна: «<...> Фаустівським є існування, яке протікає з повним *самоусвідомленням*<...>, яке саме себе спостерігає (виділення наше – В.З.), вищою мірою особиста культура мемуарів, роздумів, спогадів про минуле та очікувань у майбутньому, нарешті, совісті» [191, с. 259]. Цьому духові протистоїть «дух південної людини», що «<...> втілювався в створенні Дон Кіхота, дух світлий і наївний, такий, що не йде в глибину життя <...>, однак

відображає всі його явища» [161, с. 342]; «<...> що виражає собою Дон Кіхот? Віру, передусім, віру в щось вічне, незмінне, в істину, одним словом, в істину, що знаходиться поза окремою людиною, але легко їй дається <...>» [161, с. 332].

Дослідження виявів вічних образів Фауста та Дон Кіхота в текстах М. Хвильового є необхідною умовою розкриття проблеми його героя як феномена європейської культури. Насамперед, слід пояснити яскраво виражену диспропорцію між публіцистичними закликами письменника орієнтуватися на Європу фаустівського зразка й зредукованістю та деформацією (стосовно теоретичних висловлювань автора) інтертекстуальних перегуків його прози злегендою про доктора Фауста та філософською поемою «Фауст» І. В. Гете (очевидним джерелом уявлень О. Шпенглера й М. Хвильового про «фаустівський дух»). У художніх текстах українського письменника не зустрінемо жодного персонажа, який мав би якісь більш-менш явні точки перетину з вічним образом Фауста (за винятком низки явно сатиричних та гротескних образів «нових людей» від Сайгора з «Пуделя» до Марченка із «З лабораторії» та Старка із «Щасливого секретаря»). І навпаки, з Дон Кіхотом М. Сервантеса, який ввібрав і виразив усю силу ілюзій та розчарувань епохи Відродження, асоціює себе низка центральних героїв М. Хвильового (анарх, Б'янка, оповідач «Арабесок» та ін.) та, значною мірою, сам автор.

Для М. Хвильового, зазвичай щедрого на інтертекстуальні алюзії та ремінісценції з творів, які відіграли значну роль у процесі становлення його творчої особистості, така диспропорція є ознакою певної закованої семантики. Незважаючи на те, що низка дослідників побіжно торкалася цієї проблеми в наукових студіях про творчість М. Хвильового (Ю. Безхутрий, Д. Донцов, І. Цюп'як, Ю. Шерех та ін.), адекватного її розв'язання у вітчизняному літературознавстві досі не було запропоновано. Згадки про вічні образи Фауста та Дон Кіхота у творчості письменника найчастіше мали фрагментарний характер і не лише не розкривали, але й не формулювали цю проблему повною мірою.

Д. Донцов, звертаючи увагу на дискурси вічного образу Фауста – породження Середньовічної Німеччини, та «любов до Іспанії» як Батьківщини Дон Кіхота в М. Хвильового, не проводить між ними жодної межі та інтерпретує їх як потяг українського письменника до європейської культурної спадщини. Про Іспанію в рецепції М. Хвильового дослідник пише словами відомого французького письменника Жана Кассу, підкреслюючи саме чуттєву, ірраціональну домінанту південно-європейського світовідчуття: «Жан Кассу звіряється: «Люблю Іспанію, бо вона продукує маніяків. Вона – резервуар пристрасних індивідуальностей». За те любив її й Хвильовий, але і як *символ Європи взагалі* (виділення наше – В. З.)» [55, с. 454]. Слід відзначити, що для М. Хвильового Іспанія з її Дон Кіхотом та Німеччина з Фаустом є країнами, що репрезентують абсолютно різну Європу. На його думку, Фауст – «<...> європейський інтелігент у найкращому розумінні цього слова. Це, коли хочете – знайомий нам чорнокнижник із Вюртембергу, що показав нам грандіозну цивілізацію і відкрив перед нами безмежні перспективи. Це – доктор Фавст коли розуміти його, як допитливий людський дух <...> Доктор з Вюртембергу безсмертний, поки існують сильні, здорові люди» [173, с. 172–173]. Тобто, іншими словами, Фауст постає як дослідник, раціоналіст, який намагається збагнути природу речей, облаштування світу, навіть самого Бога.

Іспанія ж з її героєм Дон Кіхотом для М. Хвильового – далека екзотична країна, символ непокороної, часто навіть сліпої *віри*, що не піддається жодним раціональним поясненням: «<...> Тому що город – це Сервантес Сааведра-Мігуель, тому що в битві при Лепанто, тому що в полон до альжирських піратів» [171, с. 393]. Цей, на перший погляд, незрозумілий уривок «Арабесок» за допомогою вміло підібраного асоціативного ланцюга нагадує читачеві драматичну біографію творця Дон Кіхота Мігуеля Сервантеса. Після битви при Лепанто, в якій він втратив руку, М. Сервантес потрапив у полон до алжирських піратів та утримувався там п'ять років, постійно здійснюючи відчайдушно хоробрі, проте невдалі спроби втечі. Звернення до життєпису іспанського

письменника залишає враження про нього як про мужню, сильну та принципову людину, котра не скоряється несприятливим обставинам, людину глибокої віри, того ж самого Дон Кіхота, який, відстоюючи свої ідеали, береться за найбезнадійніші справи.

І. Цюп'як помітила практичну відсутність образу Фауста у творах М. Хвильового й пояснила це так: «М. Хвильовий бере за основу дух Фауста, а не його форму. Він наповнює його соціальним змістом, пов'язуючи його з проблемою вирішення животрепетних питань» [181, с. 26]. Саме «дух Фауста», на думку дослідниці, є основою образу «громадської людини» в прозі письменника: «<...> Для М. Хвильового «громадська людина» – «м'ятежний геній», людина універсальної дії, для якої власна совість вища від здорового глузду» [181, с. 28]. Це твердження можна назвати цілком справедливим стосовно публіцистики М. Хвильового, того образу автора, письменника й людини, що складається в процесі ознайомлення з його біографією. З другого боку, необхідно визначити характеристику «духу Фауста», яку письменник дає у художніх текстах. Адже в прозі М. Хвильового образ «громадської людини» як ідеалу особистості практично відсутній, а центральний герой переживає кризу суспільного та екзистенційного відчуження (редактор Карк, Юрко, Мар'яна, анарх, Дмитрій Карамазов, Б'янка та ін.).

У зв'язку із цим твердженням можна згадати, як редактор Карк з однойменної новели виголошує риторичне питання: «Невже я *зайва людина* (виділення наше – В. З.), тому що люблю безумно Україну?» [171, с. 149], а анарх із «Повісті про санаторійну зону» робить показові висновки про себе й свою генерацію: «Коли хочете, тепер мене мучає не стільки міщанська навала, скільки свідомість того, що я *і зайвий, і шкідливий чоловік* (виділення наше – В. З.)» [172, с. 81]. Саме цю рису образу людини в прозі М. Хвильового підкреслює В. Агеєва, говорячи про його героїв як «зайвих людей, вчорашніх палких борців за нове життя, в якому їм тепер немає місця» [5, с. 21].

Таким чином, у творчості М. Хвильового можемо виділити два дискурси «європейськості». По-перше, це дискурс, пов'язаний із фаустіанством, що більш

близький північним народам Європи. Він репрезентує модель людини-дослідника, що намагається реформувати життя за допомогою раціонально вироблених схем. По-друге, це дискурс відчуття апріорі ірраціонального, незбагненого світу, в якому людина може знаходити мотивацію свого життя лише в сліпій, часто безнадійній вірі в торжество добра та справедливості. Таке світовідчуття, більш характерне для південних народів Європи, найповніше відобразилося у вічному образі Дон Кіхота. І дискурс Фауста, і дискурс Дон Кіхота присутні в прозі М. Хвильового і вони відображають різні проблемні поля його творчості. Образ Фауста, особливо в його гетевському варіанті, був актуальним для М. Хвильового в річищі тих утопічних настроїв, що їх принесла з собою революція. З другого боку, Дон Кіхот є для письменника символом одвічної трагедійності життя, ворожості навколишньої дійсності до найкращих поривів людського «я».

М. Хвильовий у теоретичній концепції «духу Фауста» та «випробовуванні» її в літературних текстах, очевидно, орієнтувався на «Фауста» І. В. Гете. Слід відзначити, що поема залишає такий же широкий простір для потрактувань, як і проза українського автора. Будучи, безперечно, талановитим читачем, М. Хвильовий не міг не відчувати інтерпретаційних глибин, які І. В. Гете заклав у свій твір, тому однозначне «ідеологічно витримане» бачення цього образу А. Луначарським («Фауст у місті») [102] або навіть наукове визначення «фаустівського духу» О. Шпенглера не могли цілком задовольнити письменника.

Для виявлення можливих інтерпретацій поеми І. В. Гете та образу її центрального героя необхідно заглибитись у деякі моменти історії створення цього тексту. Як відомо, «Фауста» І. В. Гете писав та редагував 30 років – практично, все своє творче життя. Остаточний варіант поеми датовано 1831 роком. Ще за життя німецького письменника його задум викликав низку коментарів та переробок, серед яких особливо виділялася «Сцена з Фауста» О. Пушкіна. У ній герой постає в полоні нудьги, а його alter ego Мефістофель цинічно розкриває перед ним справжню суть його минулих діянь:

<...>Вся тварь разумная *скучает* (виділення наше – В. З.):

Иной от лени, тот от дел;

Кто верит, кто утратил веру;

Тот насладиться не успел,

Тот наслаждался через меру,

И всяк зеваает да живет —

И всех вас гроб, зевая, ждет.

Зевай и ты [138, с. 108].

У 1827 році в Веймарі В. Жуковський зустрічався з І. В. Гете й, імовірно, читав йому «Сцену з Фауста», після чого, за переказами, документально підтвердженими листом Марі Шимановської від 28 червня 1828 року Веймарському канцлеру Мюллеру, німецький поет начебто подарував О. Пушкіну своє перо, що могло б символізувати передачу йому естафети в осмисленні цього вічного образу. Очевидно, «Сцена з Фауста» (1825) вплинула й на завершення поеми. О. Пушкін, безсумнівно, вловив те інтуїтивне сприйняття Фауста, яке мав І. В. Гете, однак довго не міг знайти форму його художнього втілення [28]. У примітках до «Фауста» І. В. Гете писав: «Падіння імперій, тронів та влади – це не трагедія. Трагедія – це загибель селянського обійстя Філімона та Бавкіди» [46]. Після таких яскравих свідчень неоднозначної, навіть негативної, оцінки Фауста самим його творцем важко погодитись з трактуванням завершення поеми в суто оптимістичному дусі, яке з легкої руки ідеологів утопічного «раю на землі» на теренах Російської імперії та Радянського Союзу (В. Леніна, Й. Сталіна, А. Луначарського та ін.) надовго стало канонічним у вітчизняному літературознавстві.

Узагальнення протилежного сприйняття Фауста І. В. Гете дав сучасний дослідник В. Попов: «Останні корінні народні представники Філімон і Бавкіда загинули. Навколо Фауста залишились лише лемури – малята Біса. У сцені в О. Пушкіна і в «Фаусті» І. В. Гете – трагедія цілеспрямованої людської особистості. Крім того, в Гете це трагедія родини Гретхен, селянського обійстя

Філемона та Бавкіди, трагедія рабів лемурівського плем'я. Чому ж численні дослідники не помічають очевидного? Тому, що й вони одержимі фаустівським прагненням ошчасливити людство» [135].

Нагадаємо, за сюжетом, у завершенні поеми І. В. Гете Фауст постає сліпим, який сприймає звуки копання власної могили за грандіозну роботу з осушення моря. Нова земля, що постане на місці стихії, на його думку, має об'єднати й ошчасливити все людство, давши йому стимул для боротьби, працю та спільну мету:

Мефістофель

(півголосом)

Що треба буде, все ми зробим,
Та тут не ровом пахне – гробом.

Фауст

Мільйонам ми настаним місця
Стихію зборе їх свободний труд
Простеляться лани широкополі
Стада рясні заграють на роздоллі.
Круті горби зведе трудящий люд,
Укриє їх узорами споруд –
І заживе в цім краї, як у раї...
Нехай лютують хвиль скажені зграї,
Хай спробують де греблю ту прорвать –
Здолає гурт прорив затамувать.
Служить цій справі заповідній –
Це верх примудрощів земних:
Лиш той життя і волі гідний,
Хто б'ється день у день за них [46, с. 407–408].

І. Франко визначив основну проблему «Фауста» так: «Свобода сильної особи не тільки в думці й бесіді, але і в дійстві, *свобода без огляду на те, чи вона приносить добро, чи муку другим, слабим особам, щоб тільки сильному*

приносити певну суму щастя (виділення наше – В. З.) – ось яка була головна пружина суспільно-політичної й духовної революції XVIII віку, що становить движучу силу й трагедії «Фауст» [164, с. 178]. Символічним є те, що «прекрасній миті» Фауста І. В. Гете передують убивство мирних рибалок Філемона і Бавкіди та загибель великої кількості робітників, які осушують море, утверджуючи ґрунт для нової щасливої країни. Філемон і Бавкіда – носії ідилічних цінностей, останні конкретні живі люди, з якими має справу Фауст. Показово, що його проект робить їх нещасними, тоді ж як «щасливі маси» нової країни в поемі – це лише мрія Фауста, його безликий ідеал. Іншими словами, «щаслива країна» Фауста, як і «загірна даль» фанатиків-комуністів, будується на крові людей, на їхніх стражданнях і загибелі.

Крім того, до кінця незрозумілою є мета реформації людства саме в такий спосіб: навіщо стільки жертв помирає на безглуздому будівництві каналу, якщо на планеті є достатньо місць, цілком придатних для життя людини? У цьому сюжетному повороті І. В. Гете розкриває особливо важливу на сьогодні проблему сумнівних намагань людини «покращити» природу, що в усі часи зазвичай приносило катастрофічні наслідки. У тексті І. В. Гете її формулює Бавкіда разом із недвозначною характеристикою «реформатора» та способів здійснення його реформ:

Жертв упало тут немало (виділення наше – В. З.),

Ніччю – крики, зойки, шквал...

Море полум'ям хитало...

Вранці глянь – готов канал.

Ох, безбожник він, завида (виділення наше – В. З.),

Вже й на наше зазіха... [46, с. 392]

У зображенні будівництва міста в непридатних для цього умовах у «Фаусті» І. В. Гете можна відчутти перегуки з історією створення Петербурга Петром І, яку німецький письменник, безперечно, знав і яка, в контексті його знайомства й співпраці з представниками російської літератури (В. Жуковським

та О. Пушкіним), була для нього особливо актуальною. З другого боку, актуальною історія будівництва Петербурга є і для ілюстрації українсько-російських взаємин, адже значною мірою саме на українських кістках це місто постало з болота. Однак якщо для Петра I було принаймні політично обумовленим закладення столиці на болотах, що згодом стала для Росії «вікном у Європу», а також літературним символом мук совісті, фізичної та психічної хвороби, приниження людської особистості, страждання, крайньої бідності, то для Фауста це акт суто ідеологічний, один із методів «перевиховання» людства, спроба змусити його жити за виробленим самим же героєм еталоном постійної праці та боротьби.

Фауст не запитує себе, хто дав йому право «перевиховувати людство» і чи взагалі потребує воно такого перевиховання? Тут, імовірно, І. В. Гете як творець вічного образу, що, за теорією О. Шпенглера та його послідовників, уособлює дух західної цивілізації, помітив одну із центральних негативних рис цього типу. Саме ця риса в перспективі призвела до численних європейських трагедій і катастроф. Позиціонування себе як вершини «прогресу» та сприйняття решти людства як «мавп», які перебувають на шляху до європейського еталону людини, або безликої маси, рецепт щастя якої можна виробити шляхом раціонального прорахунку, – ось трагічна помилка Фауста, його символічна «сліпота». Зовсім не вінцем природи, а її рабом, постає перед нами Фауст у останній частині поеми І. В. Гете, його володарювання над стихіями лише ілюзія сліпого, що воліє не бачити смертельної загрози не тільки грандіозним задумам, а й власному існуванню. Фауст не лише символ невситимої жаги знань, це й уособлення глибокого егоцентризму європейської культури. О. Шпенглер у критиці ідеї «всесвітньої історії» як загальнолюдської універсалії, охарактеризував європейську самосвідомість, що, власне, і породила це поняття, так: «За цією схемою країни Західної Європи являють собою полюс (висловлюючись математично, точку на поверхні кулі), навколо якої скромно обертаються могутні тисячоліття історії і далекі велетенські культури. При чому для всього цього немає іншого обґрунтування, крім хіба що того, що ми, автори

цієї теорії, знаходимося якраз у цій точці» [191, с. 50]. Іншими словами повторює думку О. Шпенглера відомий французький учений Р. Барт: «Перед обличчям усього чужого наш Устрій знає лише два типи поводження, причому обидва калічать: або визнати чуже в якості своєрідного гіньоля, або обеззброїти його, проголосивши простим відображенням Заходу» [12, с. 71].

Важко не помітити співзвучність просвітницької, позитивістської концепції світосприйняття Фауста та його уявлень про «ідеальну країну» з комуністичними доктринами «щасливого майбутнього» як суспільства, де «всі зайняті справою» і немає «зайвих» людей. Можна сміливо твердити, що завершення поеми «Фауст» І. В. Гете стало одним із тих зразків, що передували формуванню та популяризації комуністичних ідей у Європі та спробам їх практичного втілення на теренах Російської імперії (поряд з «Ідеальною державою» Платона, «Утопією» Т. Мора та ін.) У цьому аспекті перегуки проблематики завершальної частини «Фауста» з проблематикою художньої творчості М. Хвильового очевидні. Адже герой українського письменника живе в час проголошення реформації світу й людини та реалізації «прекрасної миті» Фауста. Але, як можемо спостерігати у творах М. Хвильового, людина залишилася незмінною, а фаустівські «стандарти» на практиці виявляються не лише недосяжними, але й антигуманними.

Фауст і «фаустівський дух», джерелом якого є поема І. В. Гете, – виразник раціоналістичного типу мислення «громадської людини» М. Хвильового. За концепцією Фауста, людство можливо «перевиховати» і «ощасливити» певними універсальними, наперед продуманими методами. Така модель світосприйняття співзвучна сучасним М. Хвильовому спробам побудови комуністичного «раю на землі». Саме цій ідеї «безумно» віддані його герої-фанатики, які не можуть змиритися з недосконалістю «божого» світу та прагнуть до створення досконалого світу самою людиною.

У прозі М. Хвильового образ Фауста-раціоналіста протиставляється образу «безумного» Дон Кіхота, і саме останній пізнає онтологічні основи буття, глибше і яскравіше відображає авторську концепцію людини. Фауст і Дон

Кіхот як певні типологічні основи героя є для М. Хвильового продовженням ідеологічної кризи Я з його вузлової новели «Я (Романтика)». Вони утворюють два кардинально протилежні напрямки подальшого розвитку героя після його бунту та «переоцінки усіх цінностей». Найпоказовіше бінарна опозиція цих типів виражена в двох центральних текстах автора – «Пуделі» та «Повісті про санаторійну зону». Певну схожість відправної точки метафізичних шукань героїв цих творів помітив Ю. Безхутрий, слушно зазначивши: «<...> Головний герой повісті, анарх, як і Сайгор із «Пуделя», є тим же «я», тільки в нових пореволюційних умовах» [13, с. 396]. Слід відзначити, що шлях післякризового розвитку «я» у «Пуделі» та «Повісті про санаторійну зону» є принципово відмінним.

Сайгор є трагікомічною спробою М. Хвильового сконструювати модель героя-«громадської людини», героя-Фауста, що згодом дістала продовження в образах його пізніх соцреалістичних героїв (Старк, Марченко, Степан Трохимович та ін.). «Громадськість» комісара не підлягає сумніву: його звичайне життя повністю позбавлене особистого складника. Міські згадки персонажа обмежено терміновими пакетами, виступами на зборах, мітингах тощо; не сказано жодного слова про жінку, приятеля чи хоча б пса, які б входили в коло його повсякденних інтересів. Теоретична мета такої гарячкової «громадської» діяльності – зміни на краще в житті людства. Однак зіткнувшись на природі з позапаперовою реальністю, Сайгор інстинктивно розуміє, що мітинги, промови, документи давно уже стали для нього самоціллю, а люди, «матеріал» грандіозного експерименту, в конкретних втіленнях лякають своєю непізнаністю.

Свій «громадський» обов'язок щодо іншої героїні «Пуделя», Тат'яни, Сайгор принаймні теоретично виконав, забезпечивши їй таке-сяке місце «автомата» в грандіозній роботі створення ідеальної країни. Однак, як виявилось, ця доля не задовольняє дівчину, що на фоні повного розчинення в суспільному житті переживає глибоку кризу екзистенційного відчуження: «... Жила-була дівчина <...> росла, підростала, ходила в гімназію <...> Нарешті

вийшла з гімназії з золотою медаллю. І нарешті – стала машиністкою. Щаслива доля? Як ви гадаєте? <...> Так от: загубилась людина у стосах паперу, і ніхто не бачить її, бо видно тільки машиністку» [171, с. 359, 361]. У цьому монолозі яскраво виражається неспроможність фаустівської моделі поступу як «перевиховання» і «ощасливлення» людства досягти «перевиховання» та «ощасливлення» кожної окремої людини. Татьяна, яка за містом, у незвичних для Сайгора умовах, дістала можливість висловити свою думку, однозначно заявляє героєві: людині для усвідомлення повноти буття потрібна особиста, для кожного індивідуальна мета, досягнути яку раціонально не спроможні ні Фауст як певний тип організації мислення, ні Сайгор як його проекція у творі М. Хвильового. Для Татьяни, як і для більш показової в цьому плані Б'янки (до речі, також машиністки) з «Сентиментальної історії», ця особиста мета, очевидно, полягає в коханні, однак Сайгор боїться їй його дати через дрібний страх відповідальності за свої дії, можливо, через ті самі «аліменти». Важливою деталлю є те, що Фауст І. В. Гете відзначається такою ж індіферентністю стосовно Маргарити. Звабивши дівчину, він «забуває» про неї в гонитві за новими враженнями. Отже, Сайгора з Фаустом об'єднує важливий мотив особистого морального краху, що протиставляється їхнім претензіям на ролі універсального вселюдського значення.

Асоціації Сайгора з Фаустом підтверджуються тим фактом, що зусієї художньої прози М. Хвильового лише в «Пуделі» можна знайти інтертекстуальні перегуки з поемою І. В. Гете, хоч фаустівська проблематика є загалом актуальною для українського письменника. Це в доробку М. Хвильового, де кожен текст посідає особливе місце і є носієм певної семантичної грані, не може бути явищем випадковим.

Починається новела, як і «Фауст», виходом героя із теоретичної сфери в «практичне» життя. Єдина принципова різниця між Фаустом та Сайгором полягає в тому, що Фауст поринає «в життя», щоб пізнати його та спробувати свої сили в амплуа реформатора світу, тоді ж як Сайгор має можливість познайомитися з уже «щасливою», реформованою пореволюційною масою.

Показово, що й у першому, й у другому випадку зміна звичного оточення героя ознаменована появою пуделя-диявола. Таким чином диявол-спокусник дає Фаусту матеріал для його експериментів з покращення людського життя, а Сайгору демонструє результати цього покращення, жителів «ідеальної країни», побудованої на засадах «праці та боротьби».

Не можна не звернути увагу на ще один нюанс, що покликаний підкреслити інтертекстуальні зв'язки творів українського та німецького письменників. У тексті «Пуделя», чи не єдиному в прозі М. Хвильового, «довгоногий довговолосий тип», який інтерпретується дослідниками як «помічник диявола» постійно використовує фрази німецькою мовою. Через їхню елементарність (німецької мови, як відомо, М. Хвильовий не знав), показову безглуздість та відірваність від контексту розмов, реплікою з яких вони б мали бути («Майне кляйне лібе медхен, іх лібе діх зер гут» [171, с. 346]; «Іст шон цайт цу шляфен» [171, с. 349]), виникає враження, що письменник подає читачеві сигнал про закодований інтертекстуальний зв'язок з певним німецькомовним джерелом. А з огляду на присутність у тексті М. Хвильового образу пуделя, інфернальна природа якого підкреслюється на рівні прозорих натяків «— Чорт!...Хто *чорт* (виділення наше — В. З.) — невідомо. І інстинктивно оглянувся. Побачив: за ним, як примара, брів *пес* (виділення наше — В. З.)» [171, с. 362], назва цього німецькомовного твору навряд чи може викликати сумнів.

Наявність у сюжетній площині художнього світу оповідання інфернального складника, текстові вияви якої дослідив Ю. Безхутрий, приводить раціоналіста Сайгора до ідеологічної кризи, що є набагато глибшою, аніж криза усвідомлення прірви між уявленнями про щасливу «громадську» та щасливу «екзистенційну» людину: «Цей ідіотський випадок із собакою підносив матеріаліста Сайгора тут, на порожній дорозі, в темну даль, на верхів'я фаталізму» [171, с. 362]. Ця криза має онтологічний характер. Існування нечистої сили (у «Пуделі» — пудель, мадемуазель Арйон, «довгоногий-довговолосий» та ін.; у «Фаусті» — Мефістофель та ін.) передбачає й існування її

опозиції – Бога – найвищого світового розуму, роль якого хочуть взяти на себе відповідно Сайгор і Фауст як типологічна основа та інтертекстуальне джерело образу героя М. Хвильового. Наявність Бога-Творця як метафізичного абсолюту добра означає гармонійну досконалість недосконалого, з їхньої точки зору, світу і робить зайвими та шкідливими всі претензії на його докорінну реформацію. На природі матеріаліст та раціоналіст Сайгор помічає не лише те, що його теоретичні спроби ошчасливити все людство зазнають у кожному індивідуальному випадку невдачі. Тут для героя раптом розкривається вся неповнота не лише його особистих знань про світ і людину, а й безперспективність будь-яких намагань раціоналістично осмислити буття повною мірою.

Мотив усвідомлення присутності у світі «ще чогось», окрім причинно-наслідкових зв'язків, узагалі характерний для М. Хвильового: « – Ви вірите в судьбу? – спитала товаришка Уляна. – <...> *теоретично* (виділення наше – В. З.) <...> я теж не вірю <...> але от *на практиці* (виділення наше – В. З.) якось інакше виходить» «Сентиментальна історія» [172, с. 213]; «– І ти серйозно віриш, що ця істота живе в піаніні? – спитав товариш Вовчик. – Їй богу, не знаю! – якось жалібно всміхаючись, сказав Карамазов. – Як *комуніст* (виділення наше – В. З.), я їй не вірю, а як *мешканець* (виділення наше – В. З.) такої-то кімнати в місті Харкові, я не можу не вірити, бо майже кожного дня мені приходить вночі тривожити дружину» («Вальдшнепи») [172, с. 320].

Показово, що опозиція раціонального та ірраціонального продовжує лінію базового для М. Хвильового протиставлення «Я – чекіст, а л е і л ю д и н а» [172, с. 35]. У цьому випадку соціальне означення героя стоїть перед метафізичним, а останнє зводиться до непотрібного додатку, якого необхідно позбутися. Проте життєва практика, випробовування реальністю, через яке проходить особистість М. Хвильового, демонструє, що будь-які спроби вичавити з себе людину й замінити її на «досконалішу» метафізичну сутність «чекіста» та вмістити увесь світ у рамки однієї теорії приречені на невдачу. Людина М. Хвильового, на відміну від його комуніста, чекіста та ін.,

«інстинктивно» відчуває присутність у світі вищої сили. Однак це відчуття робить її глибоко нещасною, оскільки вона прекрасно розуміє, що намагання взяти на себе роль реорганізатора встановленого світового порядку є цілком виправданими лише у випадку відсутності Бога як метафізичної категорії, його «смерті».

Таким чином, у прозі М. Хвильового Фауст як раціоналістичний тип мислення матеріалізується в образі Сайгора. Доказом цього є типологічна схожість цих героїв як персонажів конкретних літературних творів та інтертекстуальні перегуки з «Фаустом» І. В. Гете, що є особливістю саме цього оповідання українського автора. Показово, що герой-Фауст є, в інтерпретації М. Хвильового, одним із найбезпорадніших типів сучасної йому епохи, яку письменник, можливо, напівінтуїтивно відчував як час превалювання ірраціонального типу світосприйняття. «Чужий» у «живому житті» і «свій» у царині мертвої теорії, Сайгор повертається до стану Фауста І. В. Гете перед його знайомством із Мефістофелем, символічно заперечуючи «прекрасну мить» останнього – час візії людства, що пізнало щастя в знеособлених праці та боротьбі.

Образу Фауста у творчості М. Хвильового протистоїть образ Дон Кіхота (як ми знаємо, за текстом М. Сервантеса, божевільного) – представника ірраціонального способу осягнення реальності. Найбільш яскраво він оприявлений у «Повісті про санаторійну зону», де мотив божевільня є одним із центральних і потребує докладного дослідження. Автотекстуальні перегуки «Пуделя» та «Повісті про санаторійну зону», крім спільного для них інфернального мотиву, відбилися в загадковій фразі «довгоногого-довговолосого типа», який «прогримів на увесь ліс для чогось «віват» і ні з того ні з сього гаркнув: «Іст шон цайт цу шляфен». Переклад цієї фрази на українську мову «Уже час спати», і сказана вона приблизно у той час, коли на санаторійній зоні «мертва лежанка».

«Мертва лежанка» для героя «Повісті про санаторійну зону» анарха не лише частина санаторійного розпорядку. Після розмови з Карно на луках, це ще

й символ смерті як розплати за минулі гріхи та акт відходу героя від реальності, в якій йому вже немає місця. Натяки на сон-смерть і в першому, і в другому випадку походять від одного з утілень диявола – «довгоногого-довговолосого» та Карно. Так між Сайгором та анархом встановлюється зв'язок, що виражається у спільному для них виході – поринути в сон-смерть. Репліка Карно стосовно загадкового друга з міста закріплює автоінтертекстуальні перегуки «Пуделя» та «Повісті про санаторійну зону»: «Це <...> ваш *двійник* (виділення наше – В. З.)<...>Зараз ця конспіративна особа відіграє в житті роль *провінційного мефістофеля* (виділення наше – В. З.)»[172, с. 145]. Згадка про Мефістофеля автоматично скеровує асоціації читача на «Фауста» та «Пуделя», якщо вважати це оповідання своєрідною інтерпретацією М. Хвильового тексту І. В. Гете.

Символічним є означення Мефістофеля як *провінційного*. Імовірно, цією деталлю автор намагався підкреслити надзвичайно болючу для нього проблему «провінційності», «незначущості» України як держави та відповідно українця як її представника в європейському масштабі. «Поет знав, що в історії народів його божественно-незрівнянній країні <...> принаймні на першу півсотню літ одведено силою рабської психіки тільки два рядки, і то петитом; і на ці два рядки ніхто й ніколи (аж поки пройде півсотні літ!) не зверне уваги,» – зазначає оповідач в «Арабесках» [171, с. 405]. Навіть бунт *українця* проти традиційної моралі, що засновувався на прагненні докорінно змінити світ, чим далі, тим більше починає сприйматися на рівні державної ідеології як розбійницько-«куркульське» полювання за чужими матеріальними привілеями. У «Редакторів Карку» на цю тенденцію звертає увагу Нюся: «Я бачила вчора книжечку, червона, для молоді, про козаччину. Один малюнок: козаки на морі – величний малюнок<...> Це символ безумства хоробрих. І от під малюнком напис: «Козаки впливають грабувати турецькі міста»» [171, с. 150–151]. У «Повісті про санаторійну зону» Карно, очевидно, цинічно натякаючи на зміну партійних симпатій анарха, говорить: «Скажіть, будь ласка, хто це там у вашому санаторії живе милостію «владсть імущих»? *Хто там у вас перецінює вартості ради свого прекрасного шлунку?* (виділення наше – В. З.)<...> Певно, розум

повинен керувати почуттям. Що толку з гарячкості, коли, припустимо, проти «рожна не попряш». Правда? – І ваш перецінець вартостей, очевидно, добре засвоїв собі мудру формулу: «Проти рожна не попряш» [172, с. 145]. Цим висловлюванням персонажа М. Хвильовий зачіпав достатньо болючу проблему для тогочасної української інтелігенції, яка свого часу співчувала спробам Центральної Ради створити незалежну Україну, однак під тиском «обставин» змушена була прийняти комуністичну ідеологію.

Очевидною точкою автотекстуального перетину «Пуделя» та «Повісті про санаторійну зону» є загадковий, на перший погляд, вирваний з контексту, образ фаєтону, присутній в обох творах: «Анарх ішов навмання й тільки тоді зупинився, коли з-за перевалу прозвучало *соковите контральто* (виділення наше – В. З.). Він підвів голову й побачив: повз нього, направляючись *із города* (виділення наше – В. З.), *пролетів* (виділення наше – В. З.) фаєтон. Тоді він раптом скинувся: куди й чого він іде?» («Повість про санаторійну зону») [172, с. 136]; «Тоді ж на *крайовиді города* (виділення наше – В. З.) показалася крапка. Наближалась, збільшувалась, і бачили фаєтон із парою вороних коней. Коли фаєтон порівнявся з компанією, Марчик зірвався й полетів у куриво. Іще чути було *буйний бандицький посвист*» (виділення наше – В. З.) («Пудель») [171, с. 346]. Слід звернути увагу на схожість цих уривків: фаєтон прибуває з міста, його появу супроводжує звуковий акомпанемент, нарешті, в обох уривках фіксуємо дієслово «летіти», що за асоціацією викликає в читача відчуття шаленої швидкості та, крім того, може бути свідченням інфернальної природи того об'єкта, до якого воно застосовується. Використовуючи цей образ у «Повісті про санаторійну зону» та «Пуделі», М. Хвильовий немовби ще раз підкреслює закодований взаємозв'язок цих творів.

Розшифровуючи семантичне навантаження цього образу, можна згадати, що слово «фаєтон» має в українській мові кілька значень [29, с. 1526], два з яких можуть бути для нас цікаві. По-перше, Фаєтон – це персонаж давньогрецького міфу, син бога сонця Геліоса та смертної жінки. Для того, щоб перевірити істинність свого божественного походження, Фаєтон захотів керувати

батьковою небесною колісницею, чим наразив на небезпеку всю Землю, і Зевс змушений був блискавицею знищити юнака. Ім'я Фаетон – стало символом невиправданої гордині, переоцінки своїх сил у виконанні якогось завдання [149, с. 260]. По-друге, фаетон – це легкий екіпаж або авто з відкидним верхом. Вводячи у свої твори відірваний від контексту образ фаетона-транспортного засобу, М. Хвильовий, імовірно, пов'язує друге значення з першим та ще раз акцентує на актуальній для його героїв проблемі людини, яка взяла на себе роль Бога і не впоралася з нею.

Отже, можна твердити, що «Пудель» та «Повість про санаторійну зону» є творами, що в художній спадщині М. Хвильового утворюють певну структурно-семантичну єдність. За допомогою нечисленних, однак важливих точок автотекстуального перетину М. Хвильовий дав читачам сигнал про таку їхню особливість. На наш погляд, ця єдність полягає в тому, що у творах було показано дві опозиційні моделі європейської людини – людини-Фауста та людини-Дон Кіхота.

Дон Кіхот як тип особистості – особливо актуальний для Радянського Союзу 20–30-х років ХХ-го століття – епохи, коли утопічні революційні ідеали зіткнулися з дійсністю, в якій відбувалося засилля обивательщини, поступова відмова влади від демократичних цінностей та остаточне утвердження «Країни Рад» як тоталітарної держави. У таких умовах цілком логічно, що образ Дон Кіхота – лицаря, який веде боротьбу зі злом часто без жодної надії на успіх, привертав увагу діячів мистецтва, що, так чи так, прагнули дати характеристику доби.

Можна виділити дві тогочасні центральні інтерпретації цього вічного образу. Одна з них представляє Дон Кіхота як відірваного від реальності божевільного, який на засадах «абстрактного гуманізму» безуспішно намагається змінити світ на краще. Вислів Й. Сталіна: «Дон-кіхоти тому й називаються дон-кіхотами, що вони позбавлені елементарного чуття життя» [15, с. 23] закріпив за цим вічним образом негативну рецепцію для панівної ідеології того часу і зробив його уособленням тієї самої безсилої

«інтелігенщини», якої не варто брати до уваги свідомому пролетаріату. З другого боку, в низці творів тогочасних радянських письменників спостерігаємо протилежну тенденцію його сприйняття: «<...> Донкіхотство 20-х років у силу свого масового трагізму – проблема всесвітнього значення. Вона пов'язана з концепцією революції та її деформацією, з загубленою вірою, з розтоптанною надією – і моральним стоїцизмом тих, хто зберігав і зберіг гуманістичні цінності» [15, с. 19].

У творчості М. Хвильового образ Дон Кіхота найбільше пов'язаний з образом анарха з «Повісті про санаторійну зону», який не лише теоретично асоціює себе з Премудрим гідальго, а й практично, за висловом Карно, «воює з вітряками». Показовою особливістю цього зіставлення є те, що в образі «Дон Квізадо» М. Хвильового превалює акцент на його «божевільні». У тексті Сервантеса саме психічною хворобою героя, що «начитався лицарських романів», тобто, іншими словами, перебуває під впливом певної штучно побудованої «ідеології», пояснюється його намагання втілити лицарський ідеал у життя. Ця риса споріднює його з раціоналістом Фаустом І. В. Гете, для якого теж характерним є прагнення перебудови світу за теоретичним зразком. Однак між Фаустом та Дон Кіхотом є суттєва різниця: герой поеми І. В. Гете (як і Сайгор із «Пуделя») намагається вирішувати загальнолюдські проблеми на позаісторичному теоретично-універсальному рівні, тоді ж як Дон Кіхот Сервантеса (як і анарх із «Повісті про санаторійну зону»), одягнувши старі обладунки та озброївшись іржавим мечем, виїжджає на дороги цілком визначеної середньовічної Іспанії чи-то санаторійної зони та знищує зло (або те, що здається йому злом) у кожному його *конкретному* вияві.

На наше переконання, серед низки інтерпретацій, які отримав вічний образ Дон Кіхота протягом свого існування в європейському культурному просторі, можна виділити особливо співзвучне з прозою М. Хвильового потрактування Дон Кіхота як божевільного, який глибше пізнає основи життя та влучніше дає характеристики навколишньому світу, ніж ті, хто вважає себе «премудрими». У такому випадку вибір у герої божевільного може

пояснюватися двояко. По-перше, це ймовірний наслідок відсутності свободи слова в сучасному авторів суспільстві: «<...> У часи політичного гноблення, коли влада або Церква вимагають від письменника моралізувань, автор, вибравши в герої шахрая, таємно знімає з себе ризиковану відповідальність за соціально-релігійно-політичне обличчя свого героя, тому що шибайголова, авантюрист, божевільний є, за визначенням, особа асоціальна і безвідповідальна» [115, с. 33]. Тому образ ламанчського лицаря цілком закономірно викликає асоціації з юродивими, блазнями, фольклорними Іванами-Дурнями, які в умовах, коли «нормальні» люди з тих чи тих причин не мають можливості висловити свою думку, наважуються, використовуючи психічну хворобу як своєрідне «виправдання», дати навколишній дійсності її адекватну характеристику. Божевілля Дон Кіхота стало індульгенцією Сервантеса проти обвинувачень у недостатньому висвітленні в романі католицької церкви як цитаделі моральності. Для М. Хвильового божевілля анарха – своєрідний «щит», прикриваючись яким, він висловив більш ніж крамольні для свого часу думки.

По-друге, і божевілля Дон Кіхота, і божевілля анарха, – героїв, що обирають втечу від реальності в альтернативні світи (для Дон Кіхота це світ лицарських романів, для анарха – спогади про «голубе дитинство»), яскраво освітлює абсурдність, жорстокість та нудьгу самої реальності. Так, Сервантес устами оповідача священика за столом у герцога зазначає: «Ваша милість нерозважливі так само, як і ці два божевільні. Та й чому не бути їм божевільними, коли ті, хто в здоровому розумі, беруть за приклад їхнє безумство?» [147, с. 332]. Таким чином, можна зрозуміти словами М. Фуко, автора фундаментальної праці з історії рецепції божевілля в європейській культурі від епохи Середньовіччя до нових часів, який, досліджуючи зміну світоглядних позицій через характерні риси творів мистецтва, пише: «Замість ледь фантазійної іконографії XIV ст. <...> з її неодмінним, помітним божественним порядком і грядущою перемогою Бога <...> приходить бачення світу, звідки мудрість зникла зовсім <...> *Перемога залишається не*

за Богом і не за дияволом; перемогу святкує божевілля (виділення наше – В. З.)» [166, с. 42]. Таким чином, для Дон Кіхота та, відповідно, анарха розлад зі світом постає не як тимчасове відхилення від гармонії, а як знак недосконалості земного буття.

Образ Дон Кіхота як людини, яка у своєму немовбито божевіллі змогла побачити суть абсурдної навколишньої дійсності та повстати проти неї з усім запалом цілком «літературного» героя, надзвичайно близький образу анарха з «Повісті про санаторійну зону», більше того, він становить його культурно-філософську основу. Проте слід звернути увагу на один важливий момент: і М. Хвильовий, і М. Сервантес підкреслюють безперспективність боротьби зі злом шляхом насильства.

Методи боротьби героя українського письменника зі злом яскраво відображені в полісемантичній сцені спасіння міщанина Карасика, що, своєю чергою, перегукується із трагікомічною сценою спасіння хлопчика-сироти від хазяїна-тирана в М. Сервантеса [147, с. 32]. Характерно, що анарх повстає проти несправедливості не намаганнями вербально з'ясувати ситуацію, а, як і в символічному епізоді в «Арабесках» про пацюка з перебитим задом, усуває «ворогів» шляхом застосування грубої фізичної сили. Він не вирішує конфлікт, а лише поглиблює його. З банальної бійки сутичка переростає в прецедент доносу, наслідки якого, безперечно, могли б бути відчутними для анарха і, можливо, для врятованого: «Тоді один стрілець підскочив до нього (Карасика – В. З.) й розмахнувся:

— Ге-е-ех! Удар був глухий — в спину. Але в той же час другий удар у голову звалив стрільця з ніг: серед натовпу стояв блідий анарх <...> Збитий із ніг стрілець підвівся й збентежено подивився на свого несподіваного ворога. Але й усі хворі також здивовано дивились на анарха. У перші хвилини всі розгубились. І тільки за якийсь час комендант зробив страшне обличчя й підскочив до кепі. Анарх і його відкинув сильним жестом на крок.

— Ну?

<...> Ніхто з хворих не рухнувся. Тільки комендант крикнув анархові вслід, що він *подасть рапорт* (виділення наше – В. З.) на нього до головного лікаря» [172, с. 149].

У «Повісті про санаторійну зону» мотив божевілля функціонує в двох іпостасях: як власне мотив, частина сюжетної лінії твору, і як дискурс, у який вливається текст, певне світовідчуття, що на нього орієнтується автор. У літературознавстві божевілля анарха М. Хвильового має ряд інтерпретацій. Так, В. Юрченко вважає його наслідком зіткнення аморфності буття із «разючою (аж до цинічності) вітальною енергетикою»: «Надпотужним онтологічним ударом із цієї аморфністю буття є постать Карно <...> Базисно вичавленому, дезорієнтованому анархові, який майже втратив відчуття своєї особистості, реанімувати її може допомогти тільки онтологічно реципійована смерть» [196, с. 57]. Ю. Безхутрий інтерпретує безумство та самогубство анарха як наслідок його «нехтування традиційними й вічними людськими цінностями»: «Безумство і смерть анарха – єдино можливий і логічний вихід із тієї ситуації, у якій опинилася ця людина» [13, с. 424]. С. Павличко трактує божевілля в прозі М. Хвильового як «універсальну метафору часу». Однак незважаючи на наявність в українському літературознавстві численних спроб осмислити явище божевілля головного героя «Повісті про санаторійну зону» як у художньому, так і в філософсько-культурологічному аспекті, ця проблема залишається відкритою. Одним із перспективних шляхів її вирішення є звернення до природи і значення божевілля Дон Кіхота.

Художній образ та етична рецепція божевілля в європейському культурно-філософському просторі еволюціонували протягом історії, тому важливо збагнути, яку саме модель цього явища зобразив М. Хвильовий у творі. Уже згадуваний вище М. Фуко в «Історії божевілля в класичну епоху» (на цю працю більшою чи меншою мірою орієнтується практично все сучасне розуміння божевілля як певного соціального, культурного та філософського дискурсу) виділяє два види божевілля як елементу європейського світобачення: божевілля критичне та божевілля космічне. Божевілля критичне, за Фуко, є

лише частиною раціонального світу, яка заважає людині зрозуміти найвищий порядок і підкоритися йому; божевільня – це перешкода, що стоїть між людиною та мудрістю, абсолютною гармонією, подолавши яку, можна досягти загального щастя. Космічне божевільня, на думку дослідника, можна інтерпретувати як усвідомлення хаотичності, ірраціональності буття, де всі спроби людини знайти певний логічний смисл заздалегідь приречені на невдачу. У світлі такого потрактування божевільня є не частиною світу, а самим світом, і, разом з тим, «елементом якогось недосяжного, прихованого від усіх, езотеричного знання» [166, с. 41], яке й несе істину.

Яка ж природа – критична чи космічна – божевільня, зображеного у «Повісті про санаторійну зону»? У першому випадку, розглядаючи твір, ми маємо справу із майстерним зображенням переходу людини від більш-менш нормального психічного стану до абсолютної і остаточної ненормальності. У другому перспектива інтерпретації твору значно розширюється; анарх не випадає із упорядкованої системи буття, а навпаки, знаходить вихід на вищий її рівень – рівень усвідомлення ірраціональної основи всього сущого.

На початку твору головний герой зображений без жодних бодай приблизних симптомів чи схильностей до психічної хвороби. Навпаки, в тексті всіляко наголошується на стримано-флегматичному характері анарха, який не звертає уваги на дріб'язкові спроби інших хворих викликати в нього негативні емоції: «Анарх теж не промовив жодного слова. Вся ця історія давно йому обридла <...> В цю хвилину він просто химерив» [172, с. 60]. Набагато більше схожі на божевільних інші мешканці санаторію; сама дійсність санаторійного будня пронизана всюдисущою істерикою, психічною чи розумовою ненормальністю.

Доказом цього є хоча б те, що з перших же сторінок повісті автор уводить дуже важливого для розуміння глибинного підтексту повісті, хоч і другорядного за сюжетом, персонажа – санаторійного дурня – розумово неповноцінну людину з неадекватною поведінкою, фактично божевільного. Протягом твору М. Хвильовий постійно наголошує на тому, що дурень не сам по собі, а саме

санаторійний, тобто такий, що належить до санаторію, є ознакою цього місця. Звертає на себе увагу й повна, практично нічим не обмежена свобода, що нею користується санаторійний дурень у межах зони, у той час як інші її мешканці більше схожі на арештантів, підпорядкованих залізному режимові та суворим правилам, порушення яких передбачає «кару».

Близьким до стану божевілья, але не божевільним на початку повісті зображено Хлоню – двійника анарха, який своєю долею пророкує долю головного героя і покликаний у пришвидшеному темпі пройти шлях долучення до «істини». Перший напад істерики Хлоні спостерігаємо за дуже значущих обставин: Унікум, а за нею і миршавий дідок обзивають анарха Савонаролою. Як відомо, Савонарола – середньовічний монах, проповідник і громадський діяч, що закликав флорентійців відмовитися від мирських насолод і звернутися до Бога, перейти від безглуздої погоні за насолодами до покаєння і спроб заслужити Царство Небесне. Імовірно, згадка про Савонаролу в тексті «Повісті про санаторійну зону» символізує віру в певний сенс життя, центр, до якого має рухатися все суще (для Савонароли – це Царство Небесне, для анарха – Азіатський ренесанс). Анарх постає як певний людський тип – Савонарола сучасності. На відміну від інших санаторійців, які сприймають життя як хаотичний набір сприятливих чи несприятливих обставин, він має ідею, що повинна пройти випробовування реальністю. Долю цієї ідеї саркастично передрікає миршавий дідок у фразі, що й доводить Хлоню до істерики: «<...> Миршавий дідок <...> прокидаючись, згадав:

– Хе... Хе... Тавонароля!...

– А що то значить «тавонароля»? – спитав він (Хлоня – В. З.) дідка, нервово одкинувши голову.

– Тантіменталізм – от що! – кинув дідок і захіхікав.

Цього було досить. Така відповідь зірвала Хлоню <...> Хлоня зірвався з місця і, підбігши до дідка, закричав істерично.

— Ну да! Ну да! Сентименталізм!.. Але ти розумієш, що це? Чуєш, чортова тютя?» [172, с. 59].

Цей символічний діалог можна трактувати так: ідея, за яку віддав життя Савонарола й уяку вірить анарх (тут маємо на увазі ідею як певний вищий смисл існування незалежно від її семантичного наповнення) – це лише «сентименталізм», тобто щось надумане, таке, що не має нічого спільного з життям. Хлоня гостро переживає таке відкриття, але найбільшим шоком для нього є те, що миршавий дідок – представник безідейного, майже тваринного начала – це теж розуміє і навіть кепкує з нього, анарха, Савонароли та усіх тих, хто намагається жити заради високої мети.

Образ Савонароли викликає в читача й інший комплекс асоціацій – зацикленість на своїх принципах, негнучкість світосприйняття, відверта ворожість до тих, хто відмовляється дотримуватися раз і назавжди вибраної, «канонізованої» лінії. Адже Савонарола запам'ятався в історії не лише впровадженням низки позитивних для Флоренції реформ, а й нетерпимістю до всього «світського», вогнищами, в яких горіли «неугодні» книги та витвори мистецтва, саме він перетворив Флоренцію з «міста веселощів» на «місто покаяння». Екскурси в минуле анарха закріплюють паралелі з Савонаролою-фанатиком, підкреслюючи неоднозначне авторське ставлення до головного героя «Повісті про санаторійну зону».

Божевілля як онтологічну основу санаторійної зони доводить полісемантичний мотив крику, що присутній у творі постійно, але на початку тексту сприймається особливо химерно. З перших сторінок читач одразу ж стикається із логічно невмотивованими криками, при чому невідомо, хто кричить і навіщо: «Над сторожкою тишею санаторійного закутка метнувся молодий голос і – пропав. Але дзвінкий відголосок, затихаючи за дальніми осоками, ще довго стояв над рікою.

– Ма-а-айо! – гукали безмежні простори» [172, с. 57];

«Потім хтось вибіг за зону і — в рупор:

– Аго-о-ов!» [172, с. 58]. Можна припустити, що божевільні крики є атрибутами самої санаторної зони. Далі за текстом маємо пояснення цього

мотиву, яке знову ж таки можна розуміти по-різному: «— Так кричить санаторійний дурень! — подав із дальньої койки психопат.

— Коли хочете знати, так кричить життя! — кинула в бік Майя» [172, с. 71]. У цьому діалозі згадано двох психічно ненормальних персонажів — психопата та санаторійного дурня, — при чому перший порівнює крик Майї з криком другого, а Майя стверджує, що «так кричить життя». Отже, життя «кричить» так, як і санаторійний дурень; санаторійний дурень є втіленою алегорією самого життя — алогічного, безмістовного, на перший погляд, але цинічно-розсудливого в тих випадках, коли потрібно штовхнути людину на шлях її загибелі: «Санаторійний дурень <...> виявляється не таким безсловесним ідіотом, коли виникає потреба допровадити анарха на бесіду з Карно» [13, с. 436]. Однак, незважаючи на начебто очевидну безрадісну концепцію життя, що постає перед читачем після такої інтерпретації мотиву крику, саме тут автор, зазвичай скупий на зображення «виходів» із сконструйованих ним же онтологічних глухих кутів, раптом дає уважному читачеві привід для сумнівів у песимізмі. Перший крик, що його «чує» читач в просторі санаторійної зони, звернений до Майї, і саме Майя кричить, «як життя». Але хто така Майя? Відповідь маємо в тексті «Повісті про санаторійну зону» «Наприклад, Майя. Це, здається, з індійських поем Рамаяна — богиня *ілюзії* (виділення наше — В. З.)» [172, с. 144]. Тобто, можливо, безвихідне божевілля світу — це лише ілюзія, породжена «санаторійною зоною» та фатальними помилками її мешканців.

Усвідомлення космічного божевілля буття починається в анарха зі значущої сцени з яблуками, яка поряд із прозорими біблійними алюзіями має інше символічне значення: «<...> Карно, потім раптом спитав, звертаючись до анарха: — А що то у вас лежить у кишені? <...> Анарх зиркнув на свою кишеню й тут же почервонів <...>

— Яблука, — сказав він і витяг їх.

— Яблука ж заборонено рвати, — кинув метранпаж<...>» [172, с. 71–72]. Можна припустити, що Карно й анарх — це одна роздвоєна особистість, тільки анарх — «людське» начало цієї особистості, а Карно — уособлення її абсолютного

«зла». На користь цієї думки вартонавести такі докази: по-перше, всі цинічні вислови Карно є відповіддю на «романтичні» ідеї анарха; важко собі уявити двох абсолютно різних людей, які б так синхронно роздумували в одному напрямку. По-друге, свідченням роздвоєння особистості анарха може бути сцена з непристойним написом на столі Майї: «Раптом підвелася Майя і спитала:

— Хто вчора ввечері сидів за моїм столом?

<...> Вчора сиділа вона, а пізніш, здається, *анарх* (виділення наше – В. З.) <...> Там вирізано було ножем це: «Майя є... (нецензурне слово)... з анархом» » [172, с. 140]. Потім анарх «дізнається» про те, що Карно вирізав цей напис, однак фактично, крім Майї та анарха, нікого за столом не було. По-третє, нарешті, сам анарх визнає, що «Карно – примара, частина його власного «я» [172, с. 114]. Карно у М. Хвильового – квінтесенція того диявольсько-обивательського паскудства, про яке говорилося вище, але водночас це й представник темного, космічно-божевільного начала. Показово, що саме він говорить про існування «мудрого», впорядкованого первня у всесвіті: «<...> Це ж «дещо» дає непереможні закони, і я гадаю — розумні. *Бо нічого в природі, як у природі, дурного нема...* (виділення наше – В. З.) І я, Карно, пізнав інтуїтивно мудрість цієї філософії. Я, наприклад, нічого не маю проти того, щоб *перескочити ці непереможні закони* (виділення наше – В. З.)» [172, с. 125]. Ці слова Карно ще раз підтверджують як доказ від протилежного існування Бога в універсумі М. Хвильового.

У «Повісті про санаторійну зону» наявні прозорі інтертекстуальні перегуки з текстами світових класиків – уже згаданого вище М. Сервантеса та У. Шекспіра. У художній спадщині якраз цих літературних геніїв М. Фуко знаходить елементи, що можна характеризувати як зразок зображення *космічного* божевілля: «У творчості Шекспіра божевілля іде поряд із смертю та убивством; у Сервантеса всі його форми мають причиною пиху та самозакоханість <...> Але обоє вони свідчать не стільки про критичний, моральний досвід нерозуміння..., скільки про трагічний досвід Безумства <...>

У Сервантеса та Шекспіра божевілля – це завжди остання межа<...> У нього (божевілля – В. З.) немає іншого виходу, крім страждання, а за ним і смерті» [166, с. 57].

Те ж саме можна сказати й про М. Хвильового, незважаючи на величезну часово-просторову та культурну прірву, що пролягла між ним та М. Сервантесом і У. Шекспіром. Принаймні двічі в тексті «Повісті про санаторійну зону» згадується ім'я героя М. Сервантеса – дон Кіхота (в інтерпретації М. Хвильового дон Квізадо) – й обидва рази анарх цілком свідомо асоціює себе з божевільним гідальго. Ремінісценції з У. Шекспіра помітити важче, однак саме вони можуть розкрити перед уважним читачем значення смерті анарха в контексті європейського культурно-філософського досвіду божевілля. За сюжетом анарх, потопавши у воді, раптом пізнає цілковите заспокоєння, навіть радість, що нагадує долю однієї з найвідоміших героїнь У. Шекспіра – Офелії: «Перед ним знову постали тихі прозорі фантоми, і йому було легко й радісно» («Повість про санаторійну зону») [172, с. 172]; «Її (Офелії – В. З.) одіяння, роздувшись, бідну понесло, як мавку. Пливла і без ладу співала щось, не тямлячи біди, мов та істота, що в цій стихії виросла й живе. Та довго це тривати не могло: дівочі шати, у воді набрякли, втягли сердешну з співом на устах в багнисту смерть» («Гамлет») [186, с. 97].

Показово, що й Офелія, і анарх гинуть у воді, яка нерозривно пов'язана в свідомості європейця з образом божевілля: «Нарешті, не торкаючись багатющої літературної традиції – від Офелії до Лорелеї, згадаємо лише грандіозну напівантропологію, напівкосмологію Хайнрота, в якого божевілля стає оприявленням у людині темного «водяного» начала, мінливого хаосу <...> хаосу, що протистоїть світозарному, зрілому, стабільному розумові» [166, с. 34]. Слід наголосити на сюжетному нюансі, що часто хибно трактується дослідниками творчості М. Хвильового: загибель у воді – не є самогубством анарха, це лише наслідок маячні хворої людини, самогубство героя відбувається значно раніше, коли він, свідомо бажаючи захворіти, тобто пізнати божевілля світу до кінця, ступає в осінні калюжі. Божевільний і хворий анарх іде до ріки,

бо його переслідує символічна спрага до того самого «прихованого езотеричного знання», яке лежить в основі космічного досвіду божевільця, і гине він, намагаючись до кінця розгадати таємницю безумного хаосу «санаторійної зони».

Окремо заслуговує на увагу в «Повісті про санаторійну зону» мотив символічної спраги, яка й веде головного героя до трагічної смерті. Перший раз спрага починає мучити анарха, який за сюжетом перебуває на шляху переходу від анархістської до комуністичної ідеології, після розмови з Хлонею про В. Леніна. Тут побіжно слід звернути увагу на особливість прози М. Хвильового: постать вождя згадується у творах цього «пролетарського письменника», сучасника В. Леніна, достатньо рідко, а якщо такі згадки й присутні, то вони неодмінно мають ускладнений сюрреалістичний характер та наповнені грізними есхатологічними мотивами (Наприклад, сон Б'янки, в якому присутня гігантська фігура в кепі («Сентиментальна історія») [172, с. 229], або згадки анарха про бюст «чорного папи комуни» («Повість про санаторійну зону») [172, с. 156]. У вищезгаданій розмові наголошується на романтичній тузі Хлоні за Леніним як генієм, грандіозною особистістю, що може «повторитися» лише через 500 років (Ленін помер 1924 року, в рік написання М. Хвильовим першої редакції «Повісті про санаторійну зону», тому сентиментальну фразу Хлоні можна інтерпретувати і як дань посмертному славословію вождя).

Хлоня оповідає свій сон, у якому він перевтілюється в «китайча» (натяк з одного боку, на плани Комінтерну продовжити справу світової революції на Сході, а з другого, сподівання Азіатського ренесансу самого М. Хвильового). Тут важливо нагадати надзвичайно актуальну для М. Хвильового як гарячого прихильника українського *національного* відродження ленінську політику стосовно східних держав. На з'їзді комуністичних організації народів Сходу 1919 року Ленін говорить: «Зараз наша Радянська республіка має згрупувати навколо себе народи Сходу, що пробуджуються, щоб разом з ними вести боротьбу з міжнародним імперіалізмом... Вам доведеться базуватися на тому

буржуазному націоналізмі, який виявляється в цих народів , і який має історичне виправдання (виділення наше – В. З) <...>» [96, с. 330]. Тобто, іншими словами, пропонувалося зіграти на національних почуттях народів Сходу для досягнення мети – всесвітньої комуністичної революції. І. Дзюба, досліджуючи витoki ідеї Азіатського ренесансу в М. Хвильового, пише: «Більшовики й підвладний їм Комінтерн дедалі більше пов'язують свої надії з національно-визвольними революціями на Сході. За цих умов Україна стає свого роду полігоном, де має бути знайдено і випробувано рецепт поєднання соціальних та національних завдань революції <...> Це, до речі, одна з головних підстав і мотивів політики «українізації»» [51, с. 12–13]. Тому метаморфози українця Хлоні в китаїця з Манджурії чи Монголії є не сюрреалістичною нісенітницею, а цілком логічним відображенням більшовицької міжнародної політики.

Хлоня-«китаїча» співає пісеньку, яку розучували гімназисти Російської імперії початку ХХ століття для кращого запам'ятовування географічних назв:

Пекін, Нанкін і Кантон

Селі вместе в фаєтон

І – і і... поехали в Шанхай

Добивать китайский чай [172, с. 91].

Цією деталлю немовбито підкреслюється: знання про Схід взагалі та Китай зокрема, що ними озброєний більшовицький Комінтерн та мрійник-ідеаліст Хлоня, є надто елементарними й недостатніми для того, щоб втручатися в долю цієї країни, насаджуючи їй комуністичну ідеологію.

Після оповіді сну про В. Леніна анарх – потенційний комуніст – переживає перший напад символічної спраги-сумніву: «Анарх відчув, як горіло йому обличчя. Він повернувся й пішов до чорної кухні, де завше можна було дістати холодної криничної води» [172, с. 93]. Показово, що за водою герой повісті йде до «чорної кухні». Кухня та куховарки в контексті уже згадуваної, достатньо актуальної для 20–30-х років фрази про те, що за комунізму навіть куховарка зможе керувати державою, стають асоціативним ланцюжком, що знову приводить читача до образу більшовицького вождя (автора цього

висловлювання). Таким чином, перший раз відчуваючи спрагу або, іншими словами, запитання-сумнів у правильності курсу комуністичної партії після Леніна, анарх ще може задовольнити її, увірувавши в істинність самої ленінської ідеї. Хлоня, на відміну від анарха, зберігає цю віру до кінця життя, хоч і усвідомлює ті викривлення, яких вона зазнала: «Я вже зараз бачу, як мислі мого великого вчителя стогнуть під непосильною вагою бруду та маклерського перекручування. Світова сволоч, що пролізе в святая святих, сховається там за його ім'ям і зробить із нього брудне знаряддя, яким і одкидатиме людськість назад» [172, с. 155]. Проте Хлоня – це уже інше покоління (недаремно, останнє, що думає анарх про живого поета: «Скільки йому років?»). Він (Хлоня) знає про Леніна та ленінські ідеї з напіфантастичних легенд юності, тоді ж як його старший товариш анарх (а також інші центральні герої М. Хвильового – Мар'яна із «Заулку», Юрко з однойменної новели, Я з «Я (Романтики)», Дмитрій Карамазов із «Вальдшнепів» та ін.) пройшов практичну школу революції й, очевидно, неодноразово був свідком методів встановлення «ленінізму».

Анарх починає аналізувати своє минуле, згадуючи всі злочини, які він вчинив на революційному шляху. Безпосередньо в тексті повісті зафіксовано лише символічний розстріл дрібного «лавочника» на Великдень, однак у тексті підкреслюється: це лише одна деталь серед багатьох, багатьох інших: «Так проходить одна деталь, за нею – друга і – без кінця» [172, с. 95]. Автор достатньо відкрито зображує муки совісті свого героя; цим анарх відрізняється від інших героїв письменника такого типу (Я з «Я (Романтики)», Сайгора з «Пуделя», Дмитрія Карамазова з «Вальдшнепів» та ін.). Цей тактичний маневр М. Хвильового, покликаний завуалювати його надто радикальне на ті часи запитання про метафізичну природу революції як акту «розстрілу» старих богів, тобто відмови від старорежимної моралі: розкаяння за скоєне, переслідують не комуніста, а колишнього анархіста. Проте зв'язок образу анарха з іншими героями М. Хвильового – фанатиками комунізму, їхня типологічна схожість не викликають сумніву. Тому показово, що анарх доходить до фатального

висновку: не лише нинішній курс комуністичної партії є неправильним, сама ідея комунізму є нездійсненною ілюзією. Це припущення підтверджує есхатологічна картина бюсту «чорного папи комуни» (Леніна) на фоні заграви пожежі, яку пригадує герой після сентиментальних розмов Хлоні про Леніна як «великого учителя»: «І тут же анарх пригадав: колись він підійшов до вітрини й там побачив цю голову. Саме вона й стояла в червоній заграві. Обиватель сказав тоді: «Чорний папа комуни»» [172, с. 156] Це породжує у героя «спрагу», яку вже ніщо не здатне задовольнити. Він опиняється сам на сам зі своїм метафізичним банкрутством: та ідеологія, що з нею він через «об'єктивні» обставини змушений був порвати, виявилась недієздатною, однак страшною та антигуманною видається йому й та ідеологія, до якої він змушений перейти.

З другого боку, неприйнятним для анарха є і повернення до безідейного міщанського животіння «тут і зараз», яке пропонує йому «звичайний» диявол Карно. Фізичне існування без метафізичного його обґрунтування стає для героя тягарем і – він прагне небуття. У такому ж становищі опиняються й інші герої-революціонери М. Хвильового (редактор Карк з однойменної новели, Мар'яна із «Заулку», частково Дмитрій Карамазов із «Вальдшнепів», Ліда Спиридонова «З лабораторії» та ін.). Зрезюмував цей потяг до смерті в розчарованих фанатиків Хлоня: «І от я думаю: десь там, на сіверкій далекій півночі, лежить геніальний м'ятежник, закутий у ланцюги, і думає: «Скучно!»<...>*Мені хотілося б, щоб він скоріше вмер. Так буде краще, принаймні, для нього* (виділення наше – В. З.)» [172, с. 154–155] Недаремно в символічному сні самогубця Хлоні присутній образ перевтілення на видатного французького актора-коміка Макса Ліндера, драматична доля якого завершилася якраз у час написання та редагування «Повісті про санаторійну зону». У 1925-му році Макс Ліндер не витримавши низки комерційних невдач своїх творчих проєктів, які мали причиною його прагнення ввести у фільми дещо ускладнені лірично-філософські мотиви, та погіршення стану здоров'я, разом із молододо дружиною покінчив життя самогубством. Ця подія, безперечно, мала резонанс в СРСР, де

актор був достатньо популярною фігурою, і не могла не вразити М. Хвильового своїм символічним філософським наповненням [79].

Отже, «Повість про санаторійну зону» розгортає перед нами грандіозну панораму космічного божевілля. Саме того божевілля «<...>що викликало останні промови Ніцше, останні видіння Ван Гога. Саме його почав відчувати Фройд в наприкінці свого шляху: міф про боротьбу лібідо й інстинкту смерті, символізує у нього саме ці великі терзання» [166, с. 47–48]. М. Хвильовий багато в чому інтуїтивно відчув саме цей настрій європейської культури першого двадцятиліття XX століття. Його твори є свідченням того, що українська література епохи Розстріляного відродження все-таки змогла, незважаючи на штучні перепони, створені політичною кон'юнктурою, рухатися в руслі історично «рідної» їй культури й літератури європейської. Єдине, що можуть протиставити герої М. Хвильового абсурдному існуванню в божевільному світі, це фанатична віра в комуністичну ідею. Коли ж ця ідея виявляється лише фікцією, вони починають відчувати життя як непосильний тягар, єдиним засобом до полегшення якого є смерть.

Фауст і Дон Кіхот як типологічні основи героїв М. Хвильового утворюють у його прозі бінарну опозицію орієнтації на раціональне та ірраціональне світовідчуття відповідно. Показово, що раціоналіст і теоретик Фауст як прообраз «громадської людини» має достатньо зредукований вияв у художній творчості М. Хвильового й представлений практично лише в образі Сайгора з «Пуделя», тоді ж як галерея його дон кіхотів, очолювана анархом, Хлонею та сестрою Катрею з «Повісті про санаторійну зону» вміщує практично всіх персонажів письменника, які в полоні ілюзій, без жодної надії на перемогу ведуть боротьбу з жорстокою та абсурдною, але конкретною реальністю (Оксана з «Життя», редактор Карк та Юрко з однойменних новел, Марія та Вадим з «Синього листопаду», Б'янка із «Сентиментальної історії», Дмитрій Карамазов із «Вальдшнепів» та ін.).

У такий спосіб М. Хвильовий-письменник намагався підкреслити протистояння в сучасній йому епосі інтуїтивно-чуттєвого пізнання світу

раціональним теоріям, у якому перемогу незмінно одержувало інтуїтивно-чуттєве, а раціонально побудована схема зазнавала поразки у випробовуванні життям. Образ Дон Кіхота – божевільного, що наділений даром глибоких онтологічних прозрінь, але, разом з тим, через свою «хворобу» позбавлений відповідальності за свої слова і вчинки, у 20–30-ті роки в Радянському Союзі, що поступово набував ознак тоталітарної «фаустівської» країни, став особливо актуальним і небезпечним. Ще одним поясненням донкіхотства (а не фаустівства) героя М. Хвильового може бути комплекс провінційності як одна з важливих проблем творчості письменника. Адже, за прототекстами, доктор Фауст живе у великому місті, він інтелектуал із широким кругозором, тоді як батьківщина дон Кехана М. Сервантеса – село середньовічної Іспанії (у ті часи периферії Європи), а освіта обмежується, можливо, лише масовою «лицарською» літературою. Безперечно, для українця кінця ХІХ – початку ХХ століть, що в цей час був зосереджений лише на елементарному збереженні своєї національної ідентичності, порівнювати себе з Фаустом кричуще перебільшення. Набагато ближчим до нього (українця) типологічно є образ Лицаря Сумного образу, що відстоює безнадійні позиції, жертвує собою заради приречених ідеалів. Разом з тим, М. Хвильовий у контексті ідей О. Шпенглера про занепад Європи та власного міфу про Азіатський ренесанс зображує приреченість і фаустівського, і донкіхотського типів особистості, на зміну яким має прийти нова людина Азіатського ренесансу.

3. 2Візії людини майбутнього Азіатського ренесансу у творчості М. Хвильового

Концепція культурно-цивілізаційної вичерпаності людини-Фауста і людини-Дон Кіхота, що її фіксуємо у творах М. Хвильового, викликає закономірне питання про тип нової людини, яка прийде їм на зміну. З'ясувати бачення такої людини М. Хвильовим можна, звернувшись до образу дитини та

дитинства в його прозі. Важко не погодитись з тим, що М. Хвильовий – один із найменш «дитячих» письменників української літератури. Практично весь його доробок має адресатом дорослого, освіченого і досвідченого читача. Можна з певністю твердити, що в прозі письменника не зображено навіть більш-менш довершеного дитячого характеру; всі персонажі найбільш відомих творів М. Хвильового безнадійно дорослі й живуть в аж надто дорослому, жорстокому світі. У цій відсутності метафізичного «дитинства» є певне символічне значення, яке можна тлумачити двояко.

По-перше, революційне руйнування традиційних християнських цінностей заперечує і загальновідому максиму «Будьте як діти», сформульовану в притчі про Христа й дитя [18]. Відсутність повноцінних дитячих персонажів у М. Хвильового немов данина часу, героєм якого стала людина, яка цілком відмовилася від Христа, ця людина в протистоянні зі світом розраховує лише на свої сили, у ній живе «велич душі» класичного героя і заперечується «страх і надія, готовність все приймати як подарунок і милість, нічого не вважаючи своїм<...>» [4, с. 181] християнського дитяти. Наявність дитини в християнському дискурсі передбачає й існування «дорослого» – Бога. С. Аверенцев, визначаючи позицію віруючого-християнина відносно божества, дає характеристику, з якою важко не погодитись: «<...> Християнин – не лише «почитатель» Христа <...> не лише його «міст», навіть не лише його «вірний» та «воїн», він передусім «учень» Христа <...> Христос для нього – авторитетний голова шкільної науки <...> (виділення наше – В. З.)» [4, с. 167–168].

Для М. Хвильового метафізична модель світу, розділеного на «нерозумних» дітей-«школярів» (людство) та всезнаючого «дорослого» (Бога-Христа) є неприйнятною. Можливо, частково від амбіції пізнати творчість-Творіння, у його текстах скільки бунту проти Бога, партії, моралі та інших «авторитетів». Ю. Хабермас влучно охарактеризував модерну естетичну свідомість як таку, що «<...> повстає проти нормативності традиції, живе досвідом бунту проти усього нормативного і нейтралізує як добре з точки зору

моралі, так і корисне з точки зору практики<...>» [168, с. 45]. Так само, як й для інших письменників-модерністів, для М. Хвильового характерний деякий епатаж у морально-філософській сфері. Він «<...> жадібно тішиться тим жахом, що походить від блюзнірського акту профанації, і разом з тим відхрещується від його вульгарних результатів» [168, с. 45]. Виходячи з цього твердження, не важко пояснити і другу причину відсутності метафізичного дитинства в прозі автора.

Існування дитини передбачає продовження традицій, дорослий має передавати своїм нащадкам певні аксіоматичні знання, що допоможуть їм пристосуватися до навколишнього світу, вижити в ньому. «Дорослому» М. Хвильового нічого сказати дитині, йому важко пояснити глибоко ворожу для людини реальність, важко дати навіть більш-менш чітку аргументацію власним вчинкам. Розчарування в будь-яких настановах, філософія заперечення, частково інтуїтивне відчуття світу як абсурду робить знищення інституту дитинства мало не актом милосердя. Для М. Хвильового характерне глибоко трагічне модерністське світовідчуття, на особливості якого звернув увагу В. Руднев: «Якщо в літературі ХІХ ст. багато прекрасних творів присвячено дітям і дитинству, то для модернізму це не характерно. Якщо про дитинство і говориться, то як про безнадійно втрачене <...> або скалічене психічним захворюванням <...> У «Майстрові та Маргариті» є дуже важливий у цьому сенсі епізод, коли Маргарита по дорозі на шабаш залітає до якоїсь московської квартири й розмовляє з хлопчиком (тут підкреслюється, що у відьми, якою стала Маргарита, не може бути дітей). Таким чином, модернізм зображує світ без майбутнього, апокаліптичний світ» [140]. Дуже близький до такого сприйняття дійсності М. Хвильовий – надто амбітний та самосвідомий, щоб дозволити існування дитинства-«школярства» та дитинства як потенційного продовження навколишнього абсурдного світу в своїй художній реальності. Це представник «дорослої» зрілої культури, культури в занепаді, шпенглерівської цивілізації.

Слід нагадати, що саме О. Шпенглер вважає цивілізацією, і які точки перетину має шпенглерівське визначення з творчістю М. Хвильового. Характеризуючи цивілізацію як пізній, завершальний етап існування певної культури, німецький філософ пише: «Цивілізація є невідворотна доля культури <...> Цивілізація – це ті самі крайні та штучні стани, реалізувати які здатний тільки вищий вид людей. Вони – завершення, вони слідуєть як стале за становленням, як смерть за життям, як нерухомість за розвитком, як розумна старість і скам'яніле місто за селом та задушевним дитинством. Це – невідворотний кінець, і тим не менше з внутрішньою необхідністю до нього завжди приходили» [191, с. 69–70]. Ілюструючи цю думку, вчений вказує на різницю між античною Грецією та Римом (культурою та цивілізацією відповідно): «<...> Римляни були варварами <...> Бездушні, відчужені від філософії та мистецтва, наділені звірячими інстинктами <...> такі, що цінують лише матеріальні успіхи, вони стоять між античною культурою та порожнечою» [191, с. 70]. Людину цивілізації О. Шпенглер характеризує як городянина – «<...> нового кочівника, паразита<...> людину, яка абсолютно позбавлена традиції, людину, що розчиняється в безформній масі, людину фактів, без релігії, інтелігентну, *безплідну* (виділення наше – В. З.)<...>» [191: 71].

Картину цивілізаційного кінця в шпенглерівському розумінні повною мірою реалізовано в «Сентиментальній історії» М. Хвильового. Героїня твору молода дівчина Б'янка опиняється зі своїм юнацьким «культурним» ідеалізмом у великому бездушному місті-цивілізації, жителі якого засліпленні жагою матеріальних привілеїв та миттєвого задоволення інстинктивних бажань. Вона говорить про себе та своє покоління, що пізнало все і ні в чому не дістало задоволення: «Вся трагедія була в тому, що я народилася все-таки людиною свого часу <...> Вісімнадцяти років я вже знала: знала і глуху провінцію, і столичний рух і навіть знала, чим живе цей прекрасний цвинтар – так звана гнила Європа. Інших доріг я вже не бачила. Повертатися на провінцію я не могла, і ніякий Руссо не зміг би привабити мене сільськими

пейзажами» [172, с. 199]. Передчуття неминучого кінця змушують городян до швидкого безвідповідального життя одним моментом. Аргументи такої поведінки в «Сентиментальній історії» висловлює представниця «цивілізації» розпусна садистка сіроока журналістка: «Невже ти не бачиш, що земля давно вже летить у безодню й що ми напередодні світової катастрофи<...> Можливо, іде льодовиковий період. Можливо, щось інше<...>» [172, с. 188]. Саме через передчуття цього апокаліпсису цивілізації і герой, і епоха позбавлені М. Хвильовим «батьківських прав», а експерименти в цій царині («Життя», «Кіт у чоботях» «Із Вариніої біографії» та ін.) дають загалом трагічні результати.

Хоча метафізична дитина відсутня в художньо-філософській моделі дійсності М. Хвильового, в його творах згадки про дітей як мучеників революції, на чийх сльозах вибудовується «загірна комуна», є постійним чи не найболючішим мотивом. Його відтінено ностальгією за дитинством богоприсутнього, ще зручного, хоч і обмеженого, світу, дитинством – етапом життя, що його особистість у безперервних «граничних ситуаціях», породжених хаосом нового часу, та постійному напруженому самоусвідомленні, не може собі дозволити. Недаремно в «Повісті про санаторійну зону» анарх гине, згадуючи «голубе дитинство», а оповідач у «Арабесках» не може навіть порівнювати враження від сучасного йому високотехнічного кіно (читай – мистецтва) із примітивним «кіно» його дитинства: «<...>І я згадую чарівний ліхтар, що в забутій школі мого дитинства демонстрував на стіні картини. Це – не кіно, це – примітив, але я його ніколи не зрівняю з кіно, бо тоді була надзвичайна вражливність і таке миле й симпатичне дитинство» [171, с. 414–415]. Буквально в кожній новелі письменника є бодай згадка про дитину. Дитина як невинне створіння, її доля у вирі революції та в новому пореволюційному суспільстві є для М. Хвильового одним із каталізаторів практичних «успіхів» доби теоретичної «переоцінки усіх цінностей».

Разом з тим, показуючи приреченість старого світу, М. Хвильовий бере за основу міф про народження Христа, щоб зобразити процес становлення людини Азіатського ренесансу. Ця людина приходить на зміну європейському типу

особистості, сформованої на базі християнського світогляду. Дитина як результат творчості нової «Богоматері» фігурує у двох новелах письменника – «Житті» та «Із Вариної біографії» – творах надзвичайно важливих для розуміння цілісної концепції людини в М. Хвильового.

Перша новела «Синіх етюдів» «Життя» наділена потужним символічним змістом. «Життя» на тлі підкреслено типового для української літератури сюжету ставить глибоку метафізичну проблему «смерті» старого та «народження» нового світу, яка в М. Хвильового згодом постала в контексті шпенглерівської теорії «культур як живих організмів» та його власної ідеї Азіатського ренесансу.

Звичайно, про вплив «Занепаду Європи» О. Шпенглера на М. Хвильового за часів написання «Життя» говорити важко. Дослідження філософа побачило світ німецькою мовою (якої М. Хвильовий не знав) у 1918–1922 роках. «Життя» написане 1921-го. Переклад же «Занепаду Європи» російською мовою було здійснено тільки у 1923 році, тому читати О. Шпенглера і творити в його контексті принаймні «Життя» український письменник ніяк не міг. Однак аналізуючи текст новели в комплексі з усім, що було написано М. Хвильовим пізніше, не можна не вразитись його «одноголосності» з німецьким філософом. Одним із пояснень цього може бути всюдисущість шпенглерівських ідей, якими було буквально просякнуте повітря Європи 1920-х. Невипадково скептично налаштовані академічні кола приписували О. Шпенглеру та його «Занепаду Європи» довжелезний список попередників (серед яких називався і російський філософ К. Леонтьєв, що згадки про нього можна зустріти в памфлеті М. Хвильового «Україна чи Малоросія?»)). Відчуття безперспективності західної цивілізації, бажання оновлення, яке очікувалося зі сходу, й Україна як перехрестя двох могутніх начал – смерті й народження – складові елементи художньої інтуїції М. Хвильового. Його фантастичний Азіатський ренесанс, теоретично обґрунтований у памфлетах та «Повісті про санаторійну зону», поставав у «Житті». Твір тим більше цікавий для нас, що в ньому вперше з'являється згадка про символічну дитину нового часу – «життя», що повинно

розплутати клубок сумнівів і страху, від яких так потерпає надто самосвідоме людство європейської цивілізації.

Початок новели має яскраво еротичний характер, що, звичайно, відповідає певним цілям автора. За влучним зауваженням І Цюпак «Еротика в прозі письменника (Хвильового – В. З.), незважаючи на міру експліцитності в зображенні сексуальності, завжди переносить подієвість в іншу площину. Вона не є самодостатньою метою зображення міжіндивідуумних стосунків. Сексуальне поєднує в собі індивідуальне і суспільне. Еротика Хвильового детермінована не лише індивідуальним, а й соціальним вибором» [181, с. 56]. До цього можна лише додати, що еротика в прозі М. Хвильового і вияви сексуального в його героїв, на нашу думку, покликані передати не лише їхній соціальний вибір, а, більшою мірою, вибір морально-філософський. У світлі такого пояснення стає зрозумілою можливість еротики і неможливість кохання в художній моделі реальності, створеній письменником: «Це <...> пов'язано із байдужістю, ворожістю світу по відношенню до окремої особистості, самотньої і позбавленої духовної підтримки в своєму змаганні з життям, у якому не залишилося нічого святого». Тому у творах М. Хвильового звичайно маємо справу із «<...> темною, «підпільною», а часом і відверто «брудною» стороною еротики» [13, с. 482–483].

У «Житті» автор підкреслює тваринну суть «реального» кохання, як його сприймає оточення головної героїні Оксани. Кохання відмовлено в духовному началі, його охарактеризовано як інстинктивну жагу насолоди, поклик «прадідівської крові», випадковий, завойований правом сильного, акт. Для більш досвідчених у любовних справах персонажів твору – парубків, Гандзі, Павла, навіть Оксаниного батька – кохання – лише задоволення фізіологічних потреб людини. Це «сільський» варіант метафізичної розпусти, яка присутня у М. Хвильового хоча б у «Сентиментальній історії» та «Повісті про санаторійну зону» (образи сіроокої журналістки та Майї) і яку (розпусту) Б. Соколов означив так: «Розпуста є наслідок нездатності до вибору, результат втрати свободи і центра волі, поринання у небуття через безсилля завоювати собі царство

буття <...> Вона – уже наслідок, що передбачає глибоке пошкодження в основі людської особистості. Вона уже вираження розпаду людської особистості. Розпад же це – плід свавілля та самоствердження» [150, с. 441–442].

Жага насолоди в «Житті» є природною, не до кінця усвідомленою силою, яка ще здатна породити ілюзію духовного кохання (принаймні чим, як не коханням, можна назвати піднесення Оксаниної душі «солодкої ночі», втілене в одніз найпоетичніших рядків у всій прозі М. Хвильового: «Ах, яка тоді була чудова ніч!

У неї такі тугі зідхання, як яблука з антоновки, і величезні очі, де цвіте життя, щирість і тихий сум кохання<...>На вигоні вистукував перепел, а серця не було чути. Ішов дух від свіжих снопів і нагадував широкі, безмежні лани. Крізь щілину жевріла зоря» [171, с. 119].

Оксанине кохання, хоч воно й побудоване лише на примарній трагікомічній донкіхотівській вірі в духовне споріднення, це все-таки акт творчості, що, за текстом новели, виражається в зачатті дитини. Тоді ж як розпуста, для якої не існує ні ілюзій, ні віри, – продукт пересиченої цивілізації, що занурює людину в «льодяний, *смертельний* (виділення наше – В. З.) холод». [150, с. 440]. Така еротика відрізняється глибокою самосвідомістю та егоїзмом, вона теж має сусідкою смерть, але тут смерть – лише розвага, мета якої – викликати хвилювання в уже давно холодній крові. Розпуста прискіпливо вивчила свої механізми й навіть теоретизувала сама себе, але найголовніше – вона ніколи не може припуститися «помилки» дітонародження, бо несе з собою лише насолоду чужими стражданнями і смертю.

Історія сексуального життя Майї з «Повісті про санаторійну зону» не може не нагадати «ночі Клеопатри» або оргії садівських героїв – безликість партнерів, збочена різноманітність, покликана перемогти нудьгу, односторонність задоволення і, нарешті, смерть як завершення сексуального акту: «Я порушила свій дівочий стан із випадковим самцем, я віддала свою чистоту і навіть не через звичайну тваринну злучку. Мої пацієнти були віртуозами... І що мені з того — сто чортів! — що моїх пацієнтів одправляли на

той світ у «двадцять чотири години»? <...> Звичайно, перша гарячковість пройшла, але її місце заповніла звичка <...> Я просто звикла висліджувати, доносити<...> Я не тільки полюбила цю справу, я просто — сто чортів! — не можу без неї жити!» [172, с. 163].

«Життя» демонструє в образі Оксани та історії її кохання еротику кардинально протилежну. Новела — це розповідь про молодість, молодість не лише головної героїні, а символічну молодість цілої культури, що виходить на широку дорогу. Твір наповнений передчуттям нової людини, нової доби, нової творчості, що народжуються в диких українських нетрях. Тому не можуть не привертати уваги образи «батьків» цього «інакшого» життя — Оксани та Мишка. Оксана — це якраз незаймані «надра», «людський матеріал», із яких виростає нова культура, та сама азіатська сила, на яку покладав надії М. Хвильовий-публіцист: «Азія знову виходить на широку історичну дорогу. Віковий, тисячорічний відпочинок східного людського матеріалу — це період накопичення енергії для всесвітніх універсальних завдань», — напише він пізніше [174, с. 421]. Фактично, Оксана — це alter ego самого М. Хвильового та символічне узагальнення найкращих представників його покоління, що, «запліднені» великими ідеями нової доби, дісталися до міста із глухої провінції для того, щоб створити свої шедеври та загинути.

У «Житті» можна виділити кілька ознак, що вказують на дотичність образу Оксани до концепції Азіатського ренесансу М. Хвильового. Чому героїня новели, українка має «криві японські очі», а в тексті твору постійно згадується татарська навала: «З річки йшов дух — може, татарський<...>» [171, с. 116] та ін.)? Легко припустити, що це натяки на азіатські (татарські) корені головної героїні — жительки території, якою в минулому неодноразово проходила татарська орда. Перший раз татари у творі згадуються в еротичному контексті: «І до клунь тріщать тини. І риплять вони теж спорзно. Хто знає, як у ці ночі клуні риплять? Солома зітхає так, як вона зітхала віки, навіть коли татарські загони блукали по степах на Україні» [171, с. 115]. Можливо, М. Хвильовий цими художніми деталями хотів наголосити на азіатській суті

всього неокультуреного в Україні, на міцному зв'язку українців з Азією на ментальному та генетичному рівнях.

Підтверджують це припущення також слова іншої героїні новели Гандзі: «Мій дід крепак був, розказував, як колись такі ж паничі теж *установлювали* *власть* (виділення наше – В. З.). Бувало й так, що селянок брали, а бувало й так, що дурили тільки» [171, с. 119], історія Оксани й Мишка виглядає дещо по-іншому. Мишко зображений у рецепції «простого народу» як завойовник, що коханням «установлює *власть*». Таким чином, цілком доречно провести паралелі із способом закріплювати владу легендарного азійського полководця Аттіли. (Його М. Хвильовий кілька разів згадує у своїх пізніших творах якраз як символ нищівної і одночасно очищаючої сили, що підготує Землю до приходу Месії). Воїнам Аттіли було наказано зачинати якнайбільше дітей на окупованих територіях. Таким чином встановлювався кровний зв'язок із ворогом, у жінках пробуджувався материнський інстинкт, і вони були готові зрадити свою Батьківщину, щоб врятувати немовлят. Саме з кочівниками-монголами порівнює росіян-колонізаторів Д. Донцов у своїй статті, присвяченій творчості М. Хвильового, і цитує уривок з книги «Чінгіз-Хан» Еренжен Хара-Даван, у якому змальовано «щастя» завойовника: «Ні, насолода і щастя людини є в тім, щоб згнобити ворогохобного ворога, вирвати його з корінням, гонити переможеного поперед себе, відняти в нього те, чим він володіє, бачити в сльозах очі тих, хто дорогий йому <...> стискати в обіймах їх доньок і жінок» [55, с. 128].

Завойовник, «татарин» (характерна деталь: Мишко прибуває до Оксани водою, разом із «татарським» духом), що «встановлює *власть*» зачаттям дитини без подальших обов'язків щодо неї, – такі асоціації викликають першу напівсвідому негативну рецепцію цього образу, що діє на ментально-асоціативному рівні. Інтерпретація образу Мишка та інших комуністів як соратників новочасного Аттіли може мати й інше пояснення, що вповні розкривається у фразі з «Повісті про санаторійну зону»: «І ми знаємо: скоро прийде новий спаситель, і предтечею йому буде –

А т і л л а»[172, с. 128]. Під таким кутом зору нові завойовники – це «необхідне зло», руйнівники, покликані знищити старий «гнилий» світ заради розбудови світу нового.

Повертаючись до образу Оксани, слід виділити ту його особливість, що в ньому парадоксально перехресшуються темна «біологія» з найвищими поривами людського духу. Можливо, саме Оксана є для М. Хвильового героїнею, найбільш адекватною взірцеві ренесансної особистості. Адже прагнення до інакшого життя неосвічена Оксана не може взяти ззовні, це природний поклик її душі, незаперечне свідчення тієї невовимої суті, що відрізняє людину від будь-якої іншої біологічної істоти: «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» [171, с. 118]; «Згадала газети, батькові цигарки й подумала: це темне життя, а хотілося світлого, молодого, як молодик» [171, с. 122]. Вагітна Оксана несподівано, всупереч усякому здоровому глузду, залишає своє рідне село й вирушає у невідомість. Мотиви її вчинку зовсім не такі, як у шевченкової Катерини (імовірно, щоб підкреслити це протиставлення М. Хвильовий навіть згадує цей літературний персонаж у тексті новели). Катерина боїться осуду односельців і шукає батька своєї дитини. Іншими словами, мета її подорожі – повернутися в систему патріархального світу, з якої вона була викинута порушенням моральних приписів. Тоді ж як Оксана безповоротно відмовляється від «темного життя», ясно усвідомлюючи зраду Мишка, його нездатність виконувати ані обов'язки батька, ані ідеологічного поводиря.

Завершуючи аналіз образу Оксани як символічної «матері» нового життя, можна виділити такі її характеристики: героїня – духовно цілісна, незаймана освітою та надлишком самоаналізу особистість зі здоровими інстинктами, ментально закорінена в східне світовідчуття. Вона здатна на могутній духовний порив, донкіхотівське страждання в ім'я романтично прекрасної мети. Саме цю цілину має підняти, повести за собою, запліднити новим, кращим, «життям», в інтерпретації М. Хвильового 1921-го року, комуністична партія.

Симптоматично, що у світлі таких прозорих аналогій М. Хвильовий характеризує Мишка – емпіричну проекцію комуністичної партії у новелі – вкрай негативно. В останньому прижиттєвому виданні своїх творів (1932) у стислій передмові письменник схематично описав персонажів свого оповідання: «Оксана – це запліднене ідеями комунізму незаможне селянство. Мишко – липовий комуніст, але й він, користуючись з нашої фразеології (тепер для бідних школа), одвернув Оксану від «темного життя», і вона кинулася до життя «світлого, молодого, як молодик»» [172, с. 410]. Зрозуміло, це «популярне» пояснення background Оксани та Мишка не може видатися цілком щирим. Найгостріше питання, що постає: чому незаможне селянство запліднює саме «липовий» комуніст? Але і це виглядало б лише даниною сюжетних перепетій окремої новели, якби в інших творах М. Хвильового було показано галерею справжніх комуністів. Однак навряд чи хтось із віртуозних хамів, пристосуванців, лицемірів і просто негідників, якими зображені представники правлячої партії в прозі письменника, може претендувати на таке звання. Швидше за все, Мишко, хоч і, справді, липовий, однак, на жаль, типовий комуніст. І запліднює він Оксану хоч й істинною (принаймні для М. Хвильового 1921-го року), проте абсолютно неможливою до реалізації такими комуністами ідеєю. А якщо це так, то виходить, що М. Хвильовий, зображуючи комуніста Мишка, уже на «романтичному» етапі своєї творчості сумнівається у потенційній здатності комуністичної партії до виконання тієї грандіозної історичної ролі, яку вона взяла на себе.

В образі Мишка акцентується на нерішучості, страхів: «<...> В Комарівку їздив рідко, бо *боязко* (виділення наше – В. З.) було. Коли приїздив – був *несміливий* (виділення наше – В. З.), прислухався, не говорив про чудесне» [171, с. 119] тощо. В одному з епізодів автор пише «А вона брала його *біленьку* (виділення наше – В. З.) руку й гладила свій живіт<...>» [171, с. 121]. Згадуючи систему символів пореволюційного світу, можна відзначити, що означення руки як «біленької» має виразно негативну конотацію. Героєм революційної романтики є пролетаріат із мозолястими натрудженими руками, в

той час як «білоручки» зазвичай – вороги революції, нероби та паразити, які живляться плодами чужої праці. Мишко – зовсім не герой, його «революційна» діяльність обмежується збиранням продподатку (саме того продподатку, що в 1921–1923 роках, а згодом і в 1933-му стане причиною однієї із найбільших трагедій українського народу). Односельці Оксани його ненавидять, його й тієї політичної сили, яку він представляє, намагаються позбутися будь-якими способами, не гребуючи навіть убивством. Тому говорити про «більшовизм» комуністів, їх «близькість» до народу не доводиться: «Оксана не любила комуністів, усе село не любило<...>» [171, с. 118]; «У Дамаївці партизани вбили двох комуністів, а Мишко втік» [171, с. 119].

«Кохання» Мишка виливається в затертий образ явно іронічних, із точки зору автора, «чайних троянд»: «Тоді Мишко згадав, що в цю мить (читав десь) цвітуть на серці чайні троянди» [171, с. 119]. Це яскраво демонструє фальшивість його (кохання) духовного складника та й, разом із тим, невисокий інтелектуальний рівень, глибокий безнадійний провінціалізм самого Мишка. За паралелями згадаймо хоча б балалаєчника з «прекрасним» квітковим прізвищем *Букетова-Розіна* з «Пуделя» – уособлення зневаженого письменником малоросійського мавпування «московської» масової культури. Завершальною рисою героя-коханця є безславна втеча з Дамаївки – від Оксани, ненародженої дитини та усіх тих реформ і ідей, які він мав би представляти. Саме так і найщиріші комуністи-революціонери в мирному житті відступили, здали позиції, перед навалом кар'єристів, бюрократів, дрібних буржуа, а згодом і насильників, окупантів, залишивши темний неписьменний народ напризволяще перед цією диявольською силою.

Завершення новели можна інтерпретувати по-різному. Письменник залишає Оксану в її ідилічній напівінтуїтивній вірі в нове життя біля залізничної колії: «<...>Недалеко прокричав паровик, показалося червоне око. З шумом пролетів поїзд і зник в далині» [171, с. 122]. Залізниця як тогочасна вершина технологічних досягнень людства, найшвидший «народний» засіб пересування на теренах колишньої Російської імперії у системі революційних символів

посідає особливе місце. Можна згадати хоча б порівняння революційного шляху із шляхом тогочасного потягу, що фігурує в Б. Пільняка: «<...>Але по всій цій повісті повзають поїзди, – паршиві, вошиві, безсонні, в мішках матюччя, в підйомах, схилах, – щоб не помітити шлях у десятки тисяч днів – до Паміра» [126, с. 122]. І в М. Хвильового, й у Б. Пільняка образ поїзда асоціюється з революційним поступом, грядущими змінами, новим життям. Образ поїзда в «Житті» М. Хвильового, з одного боку, неначебто уособлює рух уперед, технічний прогрес, могутню силу змін, а з іншого, – байдужість нового механізованого часу до долі окремої людини. Адже поїзд не зупиняється біля використаної, покинутої та самотньої Оксани. Світячи «червоним оком» він, немов якесь міфічне чудовисько, мчить у далину, незважаючи на тих, хто залишився на узбіччі. Цим складним образом М. Хвильовий, мабуть, уперше за свою творчість виразив проблему високої ціни грандіозної загірної «далі», за яку людству доведеться розплачуватися безліччю маленьких трагедій. Надалі в образі потягу абсорбується непевність його героя та й самого автора в правильності зробленого вибору, передчуття втрати контролю над тими явищами, що були викликані революційним рухом у суспільстві та внутрішньому світі окремої людини. У новелі «Кімната ч.2» Вівдя пророкує: «<...>Може, з цих рейок раптом потяг і звалиться» [172, с. 305]. А в «Арабесках» спостерігаємо візію катастрофи потягу-революції: «Повз одинокої оселі, що біля моря, іде залізниця – тупик. І на тупику<...>бачиш зруйновані вагони, розірвані снаряди, бачиш руїну» [171, с. 410].

Після «Життя» до еротики як до своєї творчої сублімації М. Хвильовий звертається лише один раз у схожому за сюжетом оповіданні «Із Вариної біографії», написаному через шість років після того, як побачила світ перша новела письменника. У цей час М. Хвильовий, ще не добитий, однак уже смертельно поранений «голобельною критикою», змушений був одна за одною здавати свої ідеологічні позиції. Можливо, обрання сюжету «Із Вариної біографії» було продиктоване необхідністю написати ідеологічно витриманий твір і виправдатись у очах партійних «отців». Принаймні в цьому тексті образ

«справжнього» комуніста Серьоги виписано з тим прямолінійним гротескним героїчним пафосом, який характерний для пізніх соцреалістичних оповідань письменника: «Сергій Петренко був один із тих відважних та відданих людей революції, які добровільно поспішали на найнебезпечніші ділянки фронту <...>» [172, с. 379]. Однак якщо в М. Хвильового й було прагнення дати цілком «реалістично-мажорний» твір, то він, на щастя, у цьому прагненні зазнав невдачі, адже його оповідання за змістом більше схоже на апокаліпсис «маленької людини», аніж на оду революційному поступові та механізованим героям, для яких «суспільне» цінується більше за особисте.

Головна героїня твору – «дрібна буржуазія», життя якої «складається по суті з випадків» та «чужої волі». Якщо порівнювати образи Варі («Із Вариної біографії») та Оксани («Життя»), то при всій зовнішній сюжетній схожості їхніх доль не можна не помітити принципової різниці. Для Оксани життєво важливим є зрозуміти суть епохи, в яку їй судилося жити, все-таки прочитати те, що «написано в батькових газетах»; Варю «духовність» та «політика» цікавлять виключно як джерело матеріальних вигод: «Дідусеві казки не дуже зворушували Варю, але вона їх все таки уважно вислуховувала. Вона знала, що, розповівши казку, дідусь дасть їй копійку, а на копійку Варя купить собі цукерок» [172, с. 372]. Усі прагнення Варі окреслені вузьким колом особистих інтересів, а точніше двома провідними інстинктами – сексуальним та інстинктом самозбереження. Її кохання позбавлене духовного начала, воно може існувати лише за умови фізичної присутності обранця. Як тільки доля відвертається від «камунічейського більшовика», Варя уже готова забути його і влаштовуватися відповідно до нової політичної кон'юнктури: «<...>Хоч Серьога і гарний хлопець, але, може, його нема вже й на світі, а коли живий він, то вже тепер, за нової влади, не бути йому ні пропагандистом, ні командиром» [172, с. 381]. Варя – це натуралістично змальований представник того самого міфічного аморфного народу, маси, що її інтереси неначебто взялася представляти комуністична партія.

Проводячи аналогії центрального героя прози М. Хвильового з Дон Кіхотом М. Сервантеса, Варю можна порівняти із Санчо Пансою. Споріднює їх те, що ці два персонажа вільно чи невільно стають супутниками могутнього духовного начала, відтінюючи його своїм прагматичним, обивательським сприйняттям. Життя та смерть і Санчо Панси, і Варі залежать від успіху чи невдачі тієї великої ідеї, з якою вони пов'язані. Санчо Панса М. Сервантеса йде за Дон Кіхотом у сподіванні швидкої наживи – губернаторства. Санчо панс ХХ століття, серед яких і Варя, мало цікавить поразка революції на метафізичному рівні. Вони – супутники, які орієнтуються на практичні, матеріальні результати духовних пошуків своїх поводитирів. Однак якщо супутник Дон Кіхота, одержимого однаково божевільною і шляхетною та гуманною ідеєю захисту скривджених, у тексті роману залишається живий-здоровий і навіть символічно претендує на спадок свого хазяїна, то трагічна доля Варі, незважаючи на штучно добудоване оптимістичне закінчення, не викликає сумнівів: «Вона так бігла, так мчалась, що аж дух забивало їй<...> Вона падала, спотикалась, і знову бігла й бігла. Варя вже нічого не чула й нічого не бачила. Вона тільки чула, як вітер тоненько й різко свистів їй над вухом, вона тільки бачила, як якась червона, як кров, пляма, весь час миготіла перед очима. Страшне безгоміння мчалось за нею!» [172, с. 399].

Образ Варі не статичний, протягом твору він змінюється майже фантастично. Якщо на початку новели вона – типовий обиватель з атрофованим духовним началом, то в кінці – Богородиця: «<...>Вона то – що й говорити – звичайна собі Варя з Манастирської, але от і богоматір теж народила в яслах своє дитинча. Виходить, що її синок, як немовля Ісус» [172, с. 397–398]. Після народження сина сприйняття героїнею навколишнього світу вже зовсім не таке, як під час роману з Серьогою та вагітності, в ньому з'являється поезія, інтелектуальні асоціації, містична краса, хоч письменник і намагається убгати їх у тісне коло Вариного світогляду відповідними поясненнями і порівняннями: «У городській школі, де вчилася Варя «канешно» вчили і «закону божому»<...>» [172, с. 397]; «весь безмежний всесвіт, що він їй зараз такий загадковий і такий

цікавий, як фантастичний «бойовик» з кіна» [172, с. 398]. У чому ж причини такої трансформації? Варя закінчує те, що почала Оксана з «Життя», вона народжує символічну дитину, нового Ісуса, який, для М. Хвильового, є уособленням нової культури, його Азіатського ренесансу. Символічним для такого потрактування виглядає апокаліптичне завершення новели, в якому Варя, зраджена чоловіком і його однодумцями, загубивши немовля, біжить у «страшному безгомінні, як сам страшний суд». Варя приречена, як приречена стара цивілізація, з лона якої вже вийшла нова культура.

Але що ж буде з дитиною, яку «забрав товариш Матвій», тобто комуністична партія, покликана зростити цю нову культуру? Слід зупинитися більш докладно на загадковій постаті товариша Матвія, який за сюжетом твору для якоїсь абсолютно логічно невмотивованої мети забирає Варину дитину. Євангеліє від Матвія – та частина Святого Письма, що розповідає про народження і раннє дитинство Ісуса. У цьому випадку паралелі з «Із Вариної біографії» доволі прозорі. Але сам Матвій не персонаж Євангелія, а його *автор*. Тобто саме через його свідомість проходять реальні події і саме він творить чи то записує міф про новонародженого Христа. Те, що товариш Матвій в оповіданні М. Хвильового забирає Варину дитину, на наш погляд, глибоко символічний акт. Це означає, що дитя-нова епоха виходить за межі дійсності, залишає свою обмежену вузькими рамками міщанського світогляду матір і переходить до рук *автора-міфотворця*, який покликаний передати її обличчя, її суть майбутнім поколінням. Такий нюанс свідчить, що М. Хвильовий тонко відчув початок міфологізації революції, коли непотрібні, ідеологічно «невитримані» деталі просто замовчувалися, а на перший план виходили загальноприйняті кліше. Ці кліше переходили із вуст в уста, щораз більше втрачаючи зв'язок з подіями 1917–1921 років та набуваючи ознак сакрального міфу.

Показово, що лише в «Житті» та «Із Вариної біографії» у М. Хвильового показано акт творчості, що матеріалізується в зачатті та народженні дитини; в інших текстах письменника стосунки між статтями – безплідна розпуста на

«землі, що давно уже летить у безодню», а діти або вбиваються в утробі матері заради «інтересів» суспільства («Чумаківська комуна»), або гинуть під колесами механізованої бездушної цивілізації: «Тоді наскочила машина – і від дитини залишилося одно м'ясо» [172, с. 188], або використовуються дорослими як спосіб обікрати державу: «Приїздив ще знайомий: дитячі порції їв» [171, с. 129], або просто залишаються напризволяще: «І згадав, як багато тепер дітей на вулиці – з щітками, з цигарками<...>а в горах їдять мамалигу, живуть зі свинями<...>» [171, с. 134]. Тут можна згадати характерний мотив масових абортів, присутній у Б. Пільняка, що теж помітив безплідність, страх перед дітонародженням пореволюційного світу: «<...>У прийомних, в амбулаторіях, чергових хірургічних відділень – у хвіст, у чергу, пачками – натовпи жінок, що просять про аборти<...>» [126, с. 88]. Аборт можна назвати найвідповіднішим символом метафізичної розпусти – неодмінної ознаки цивілізації, що вмирає.

Зачаття і народження дитини – акт творчості, доступний практично всім людям, навіть тим, що не мають особливих талантів. Недаремно, свої шедеври художники часто асоціюють із дітьми за кількістю сил та натхнення, на них витраченими. Тільки у народженні та вихованні дитини чи наполегливій праці над твором мистецтва повністю виявляється людська особистість, і та відповідальність, яку творець бере на себе за своє дитя, – це відповідальність перед майбутнім, шлях у безсмертя. Суспільство абортів апріорі не має майбутнього.

Саме таке суспільство ми знаходимо в фіналі «Творів» М. Хвильового – «Сентиментальній історії». Страх відповідальності, розплати за насолоду об'єднує діловода Кука та художника Чаргара. Цей страх – не лише їхня особиста ознака, це симптом глибокої хвороби епохи, «духовної імпотенції західного світу». І перший, що здатен лише на елементарний фізичний акт зачаття, і другий, у якому бачимо претензії на духовну творчість, відмовляються від безсмертя на користь дрібних вигод сьогодення та мертвого спокою. Інакше кажучи, духовне начало цивілізації, у якій живе Б'янка, вичерпало свої ресурси і

перебуває на шляху до повільного відмирання. Тут можна згадати влучний вислів творця філософської антропології М. Шелера: «Образ життя, орієнтований тільки на насолоду, є явно старечим явищем, як в індивідуальному житті, так і в житті народів <...> Таке ж старече явище – відокремлення вищих та нижчих функціональних радостей душі від насолоди станом задоволення потягу і гіпертрофія насолоди цим станом за рахунок вітальних і духовних функціональних радостей» [187]. Трагізм ситуації полягає у тому, що Б'янка – представник сільської, за термінологією О. Шпенглера, «культурної» молоді; це освічена Оксана, якій просто необхідно «завагітніти так чисто, як голубе небо», тобто *Творити*. Але марно шукає вона «біля японського кабачка» батька майбутньої дитини, свого ідейного наставника, того гуру, що зможе показати їй шлях до омріяної «далі». Навіть найкращий представник міста-цивілізації художник Чаргар «не вміє кохати» і лише терпляче чекає на те, що із його смертю закінчиться його рід, його час і його культура.

У контексті такого розуміння пореволюційної епохи може здатися парадоксальним той факт, що пристосуванець і лицемір Іван Іванович з однойменного оповідання та позбавлена особливих амбіцій домогосподарка Леся із «Ревізора» мають по двоє дітей, що майже напевне гарантує їхнє продовження як на генетичному, так і на метафізичному рівні. На нашу думку, «плідність» Івана Івановича та Лесі пояснюється тим, що М. Хвильовий намагався показати на їхньому прикладі «вічність» і статичність маленької людини і людини взагалі в її позитивних і негативних проявах. «Велика» людина та її духовні пріоритети кардинально змінюються протягом історії, виявляючись під час перевірки життям «плідними» або «безплідними». У той час як «маленька» людина в усі часи майже однакова, замкнена в колі незмінних матеріальних потреб та сімейних інтересів. Апокаліпсис М. Хвильового стосується лише його епохи та героя, трагічно недосконалої ідеології, на яку вони орієнтуються, апокаліпсису людства як біологічного виду письменник не бачить. Про це може свідчити символічний епізод із «Колонії, вілли...»: «Кінчався вечір, заспівали інтернаціонал і скрипник загравав. Тріснула струна в

скрипника, й інтернаціонал урвався. І розлігся дитячий регіт на увесь ліс» [171, с. 128]. Дитяча реакція в даному разі протиставляється реакції дорослої «фанатички» тьоті Басі, для якої цей епізод завершується істерикою. Молоде покоління сміється над екзальтованістю, з якою старші віддаються своїм священнодійствам, а насправді, лише новим модифікаціям старих обрядів. «Трісне струна» і увірветься Інтернаціонал, однак знайдуться люди, для яких, на відміну від тьоті Басі, це не кінець світу, а лише початок чогось якісно нового.

Отже, художня концепція образу дитини у творчості М. Хвильового складна й неоднозначна. Відсутність довершеного дитячого персонажа – свідомо данина автора «дорослості» безбожного світу, відсуває образ дитини на рівень символічних узагальнень, ледь помітних мотивів, алюзій тощо. Проаналізувавши ці його вираження, можемо стверджувати, що, з одного боку, дитина й дітонародження в письменника – це символ творчості, руху уперед, нового життя, з іншого, саме дитяча доля відображає практичні результати революції та пореволюційних змін. З огляду на це, доволі показовим є загалом песимістичне звучання дитячої теми в прозі М. Хвильового. Символічне немовля – початок Азіатського ренесансу, новий Месія, народжений представниками народних мас та комуністичної партії навіки втрачає зв'язок із реальністю, переходячи до рук міфотворця; реальна дитина – уособлення безправних, принижених та ображених, за яких боролась революція, не виходить із свого сумного дореволюційного становища. Симптоматичним є безпліддя тих героїв М. Хвильового, в уста яких автор явно намагався вкласти основні сентенції власного світогляду та аналізу результатів революції (анарх, Дмитрій Карамазов, Б'янка та ін.), що ще раз підкреслює трагічну безперспективність їхніх духовних пошуків.

В «Апологетах писаризму» М. Хвильовий написав фразу надзвичайно важливу для розуміння пріоритетів письменника в творенні образу його героя: «В Європу ми поїдемо вчитись, але з затаєною думкою — за кілька років горіти надзвичайним світлом» [174, с. 317]. Аналізуючи прозу М. Хвильового, варто звернути увагу на те, що у своїх художніх текстах він моделює особистість, для

якої актуальними є ті метафізичні проблеми, що ними жила Європа початку ХХ століття, стикнувшись з усвідомленням неможливості виконання утопічних «фаустівських» проєктів, «безбожною» реальністю, абсурдом і хаосом буття, «божевіллям» людського існування. Разом з тим, для М. Хвильового, палкого прихильника теорії О. Шпенглера про занепад Європи, характерним є прагнення вийти за рамки європейської культури, перерости її, дати у прозі образ нової людини Азіатського ренесансу: «<...>Я вже бачу перед собою нових невідомих людей – сильних, як леопард, прозірних, як чека, і вільних, як воля» [172, с. 174]. Реалізувати це прагнення повною мірою не вдалося, адже інтуїтивно письменник відчував нежиттєздатність цього неоміфу, власну некомпетентність до виконання такого надзавдання. Однак у його творах можна знайти сконструйовані за зразком біблійного міфу візії зачаття та народження нового Месії – моделі людини, протиставленої європейській особистості. Про якісь конкретні характеристики людини Азіатського ренесансу в рецепції М. Хвильового судити важко, адже письменник втілює її в образі символічного немовля. Можна лише звернути увагу на те, що М. Хвильовий у творах («Життя», «Із Вариної біографії») показує «батьками» людини Азіатського ренесансу, тими ідеологічно-філософськими, культурними, етнічними джерелами, з яких вона мала б постати, неосвічену «азіатську» народну масу пореволюційної України та комуністичну партію, що, на думку М. Хвильового-теоретика, сповідує засади найвищого досягнення суспільної думки європейської цивілізації.

ВИСНОВКИ

М. Хвильовий – знаковий письменник для української культури, що, без перебільшення, став символом її прагнення до «модерності» як незмінної потреби будь-якої епохи переосмислювати задані метафізичні константи. Основною рисою творчості М. Хвильового є її феноменальна здатність прочитуватись кожного разу по-новому, виявляти та актуалізувати проблеми, найбільш животрепетні для тієї історичної доби, в яку судилося жити її досліднику та читачеві. Так, сучасники М. Хвильового зустріли в новелах та повістях автора глибоке розуміння революції і пореволюційного розчарування (М. Зеров, С. Єфремов, Ол. Дорошкевич, Г. Майфет, М. Чирков та ін.); літературознавство в еміграції – палке протистояння російському культурному й політичному ігу (Д. Донцов, О. Теліга, Є. Маланюк, Г. Костюк та ін.); україністи часів Перебудови – артефакт «іншої історії» (І. Драч, М. Жулинський, Л. Сенік та ін.); нарешті, дослідники незалежної України (В. Агеєва, Ю. Безхутрий, О. Вечірко, Т. Гундорова, С. Павличко, В. Панченко та ін.) – скомплікований, насичений, професійно налагоджений інтертекст, що породжує практично невичерпне поле смислів.

Разом з тим, навряд чи сотні наукових розвідок, що існують на сьогодні, змогли досягнути той мінливий, самодостатній і водночас безкінечно відкритий до нових інтерпретацій художній світ М. Хвильового. У прозі письменника відобразилися побутові, політичні, культурні, філософські особливості та перспективи його часу. Проблематика творів М. Хвильового універсальна, вона й сьогодні зачіпає низку болючих, нагальних питань українського та світового буття. Мета й засоби досягнення мети, відповідальність за свої вчинки й бездіяльність, моральний вибір, національна, політична, гендерна ідентичність – це далеко не повний перелік рефлексій прози М. Хвильового, «згустків» літературного й життєвого досвіду автора.

Намагаючись говорити про творчість такого широковідомого та достатньо ґрунтовно вивченого на сьогодні письменника як М. Хвильовий, дослідники рано чи пізно стикаються з проблемою вибору методологічної бази. Нині можна констатувати той факт, що структуралістський та постструктуралістський методи аналізу літературного тексту практично вичерпали себе, а саме постмодерне світобачення переживає гостру кризу. У пошуках нового вектора розвитку гуманітаристики науковці все частіше звертають увагу на популярний особливо в 20–30-х роках напрям – філософську антропологію (М. Шелер, Х. Плеснер, А. Гелен, Е. Кассіер, школа російських релігійних філософів та ін.). Особливістю філософської антропології, яка, на наш погляд, і дала їй можливість актуалізуватися саме зараз, є її поворот від безсуб'єктних, відсторонених концепцій, що послідовно проголошували кінець метафізики, смерть автора, нарешті, розчинення потенційного «я» в безкінечності інтертекстуальних множинностей (Ж. Дерріда, Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко, З. Бауман, Р. Рорті та ін.), до людини як цілісного центру буття.

Перед літературознавством ставляться вже дещо інші завдання. Низка вчених (А. Бужинська, В. Лейч, М. П. Марковський, Л. Тарнашинська та ін.) говорять про необхідність подолання того невидимого бар'єру, що завжди був присутній між літературознавством та практичним життям. З цією метою було розроблено культурологічну іпостась методів аналізу, що, відійшовши від відсторонених інтерпретацій постструктуралістів, на перше місце поставила художній тест як відображення *людського досвіду*. Основним предметом зацікавлення в тексті стає дискурс як сукупність інформації та певна авторська інтерпретація *життєвої реальності*.

На тлі цих методологічних пертурбацій цілком закономірним є виникнення аналітичної антропології літератури та літературознавчої антропології (В. Ізер, В. Подорога, Є. Косовська, Е. Яворски, С. Яковенко та ін.), що відображують дві сторони одного явища. Аналітична антропологія літератури вибудовується на усвідомленні літературоцентризму в філософії.

Іншими словами, філософський пошук звертається до літератури як до найбільш адекватного «дзеркала» буття, усвідомивши, що жодна філософська концепція не може відобразити його в усій різноманітності. Літературознавча ж антропологія, частково послуговуючись звичними методами аналізу тексту, фокусує увагу на тих особливостях концепції людини, що їх відображено в конкретному творі.

У прозі М. Хвильового з небувалою доти яскравістю було показано особистість зламу століть у вирі метафізичних, політичних, культурних, навіть цивілізаційних криз. Письменник жив і творив у час воєнного та революційного лихоліття, коли звичайна людина потрапляла в низку «граничних ситуацій», що розкривали її істинне обличчя, змиваючи грим, нанесений вихованням, культурою, суспільною думкою. Тому художню антропологію як відображення цих складних процесів у образах героїв можна визначити чи не найактуальнішою гранню прози М. Хвильового.

Важливою особливістю початку ХХ століття була гостра криза метафізичного уявлення про світ та людину, яка вилилася в низці праць письменників, філософів та науковців природничого профілю (Дж. Джойс, Ф. Кафка, К. Маркс, Ф. Ніцше, М. Пруст, З. Фройд, М. Шелер, О. Шпенглер, К.-Г. Юнг та ін.). Безсумнівно, зачепила вона й, так би мовити, пересічного європейського інтелектуала, образ якого багато в чому ліг в основу центрального героя М. Хвильового.

Однією з найважливіших причин цієї кризи стали буквально варварські за своєю безглуздою жорстокістю історичні події, що відбулися в неначебто культурній, свідомій і гуманній Європі. Перша світова війна заради сумнівних «політичних інтересів» прирєкла на страдницьку смерть мільйони людей, яскраво продемонструвавши сучаснику М. Хвильового жорстокість та алогічність життя, відсутність будь-яких причин до поклоніння «старому» Богу та підпорядкування «старій» державі. Для ідеалістів, шукачів нової правди, Жовтнева революція спершу здалася доказом всесильності людини, що змогла порвати пута вікового рабства та знищити в своїй свідомості політичні,

релігійні, економічні, суспільні стереотипи. Недаремно комуністичний експеримент на теренах Російської імперії був із захопленням сприйнятий низкою тогочасних видатних культурних діячів Європи.

Революція стала історичною подією, в якій найяскравіше відобразився метафізичний бунт особистості кінця XIX – початку XX століття. Той бунт, який мав витoki в сакраментальному запитанні Родіона Раскольнікова та болючих переживаннях Івана Карамазова Ф. Достоевського, в протистоянні наскрізь фальшивим релігійним офірам Ф. Ніцше, в крайнощах російського анархізму XIX століття. Сьогодні, коли відома не лише його мета, а й практичні результати, він часто засуджується як явище антигуманне. Однак, оцінюючи цей бунт з погляду сучасності, не слід забувати про ту, доведену до крайнощів суперечність «старої» метафізики та «старої» дійсності, свідком якої став М. Хвильовий та його покоління і яку письменник зобразив у творах.

Виходячи з цих передумов, М. Хвильовий моделює образ людини у прозі. Революція захопила його центральних героїв якраз як можливість практичного випробовування нової метафізики. Характеризуючи свого персонажа в передмові до «Я (Романтики)» 1932 року, М. Хвильовий пише, що це «молода людина XIX століття», «революціонізований індивідуаліст», маючи на увазі якраз тих «м'ятежних» злочинців, неспокійних духом героїв, приречених шукачів загальної справедливості, які постають у творах Ф. Достоевського, Дж. Байрона, Панаса Мирного, І. Франка, Лесі Українки, Фредеріка Стендаля, Е. Золя та ін. І хоч у тих умовах це визначення мало б здаватися чи не лайливим, на наш погляд, нині воно є цілком адекватним для окреслення метафізичних пошуків героя в М. Хвильового. Тип, умовно названий М. Хвильовим «молодою людиною XIX століття», символізував для нього те найкраще, що дано людині і що, власне, робить людину людиною, – вічну гостру потребу метафізичного обґрунтування свого буття та пошук загальної «універсальної» справедливості.

20–30-ті роки можна охарактеризувати як час усвідомлення та підбиття підсумків перемоги, що її здобув сучасник М. Хвильового не лише над старим

ладом, а й над самим собою, і, разом з тим, періодом гарячкового становлення нового ладу й нової системи. Лише в цей короткий відтинок часу й став можливий М. Хвильовий як той автор, якого ми знаємо й цінуємо. Саме революція – порив молодості, закоханої в ілюзію, пореволюційне зважене осмислення та розчарування породили непереможний імпульс до творчості, характерний для М. Хвильового. Це твердження доводить хоча б той промовистий факт, що жодного разу за своє коротке, але насичене творче життя М. Хвильовий не звернувся до історичних чи футуристичних тем; об'єктом його зацікавлення була лише сучасність, що відставала від фактичного часу лише на кілька років.

Звертаючись до особливостей образу людини в прозі М. Хвильового, можемо виділити кілька характерних типів героїв. Кожен із цих типів по-своєму відображає проблематику метафізичного бунту, про який говорилося вище. Герої дореволюційного світовідчуття в новій реальності відчувають свою фізичну приреченість (мати Нюсі з «Редактора Карка», мадам Фур'є з «Лілюлі», дедушка із «Шляхетного гнізда», старий газетяр з «Елегії», частково художник Чаргар із «Сентиментальної історії» та ін.). У цих образах автор підкреслює трагічну вичерпаність старої метафізики, яка вже не здатна відповісти на виклики часу, на ті животрепетні питання, що виникають у свідомості та безкомпромісної молоді.

По-друге, герої-революціонери, для яких метафізичний бунт став однією з визначальних характеристик особистості: редактор Карк та Юрко з однойменних новел, Мар'яна із «Заулку», Вадим та Марія із «Синього листопаду», Стенька з «Легенди», товариш Огре з «Лілюлі», Я з «Я (Романтики)», анарх, Хлоня та сестра Катря з «Повісті про санаторійну зону», Б'янка із «Сентиментальної історії», Дмитрій Карамазов та Аглая з «Вальдшнепів» та ін.). Вони в «старому» новому суспільстві шукають і не знаходять можливості не лише бунтувати, а й жити після бунту. Засудивши старого Бога й стару мораль, герої цього типу в своїх метафізичних шуканнях воліють перетворитися на нелюдів, здійснити найжорстокіші злочини для того,

щоб змінити світ і людину на краще. Тим страшнішим для них як носіїв деформованої під тиском нової ідеології, але все-таки совісті, стає розуміння грандіозного провалу революції.

По-третє, герої, зациклені на матеріальному, «фізичному» боці життя, що репрезентують безсмертне «міщанство» (практично всі персонажі з «Колонії, вілли...», «Свині» та «Івана Івановича», відповідальний та Шкіц із «Редактора Карка», Остап з «Юрка», Вольський з «Кімнати ч.2», Зиммель та Гофман із «Синього листопаду», Пушишкін та Мамочка з «Лілюлі», Унікум, Майя, дідок із «Повісті про санаторійну зону», Сайгор із «Пуделя», Лізбет і діловод Кук із «Сентиментальної історії» та ін.). Їм удається цілком успішно пристосовуються до нових форм грандіозного вічного лицемірства. Незважаючи на різний соціальний стан, політичні вподобання, культурний рівень та гендерну приналежність, їх об'єднує важлива спільна характеристика – повна байдужість до будь-якої метафізики, концентрація на облаштуванні лише власного «фізичного» добробуту. «Вічні», прокляті питання буття не викликають у них жодного інтересу, з самовпевненим цинізмом ці міщани засуджують тих, хто намагається знайти відповіді й зазнає неминучої трагічної поразки на цьому шляху. Люди такого типу, за М. Хвильовим, «з'їли революцію» як порив людини до інакшого життя, вони уособлюють для письменника гоголівського «звичайного диявола» з сірим обличчям з натовпу.

Охарактеризувавши основні типи героїв, зображених у творах М. Хвильового, ми підійшли до важливого висновку, який, на наш погляд, і можна назвати тим стрижнем, що на ньому тримається художня антропологія прози письменника. *Для М. Хвильового людина може залишатися Людиною лише за умови збереження інтересу до нерозв'язаних питань буття та прагнення до ідеалу.* Байдуже, що вічні питання завжди залишаться вічними, а досягнутий ідеал перестане бути ідеалом. Саме незадоволення людини її теперішнім, бажання якогось недосяжного абсолюту робить з неї істоту, відмінну від тварини. На цьому непростому шляху особистість може пройти через нестерпні фізичні, психологічні та духовні страждання (редактор Карк з

однойменної новели, Вадим із «Синього листопаду», Гапка з «Кота в чоботях», горбун Альоша з «Лілюлі», товаришка Уляна із «Сентиментальної історії» та ін.), стати на шлях морального падіння (Майя з «Повісті про санаторійну зону», Б'янка та сіроока журналістка із «Сентиментальної історії» та ін.), вчинити страшні злочини (Я з «Я (Романтики)», анарх із «Повісті про санаторійну зону», Дмитрій Карамазов із «Вальдшнепів» та ін.), проте й поринувши в розпусту, ставши злочинцем, вона не перестане бути Людиною. Натомість «Івани Івановичі» апріорі позбавленні цього статусу, адже те життя, яке вони проводять у гонитві за ласим шматком, фізично привабливою жінкою чи задоволенням хворобливого честолобства, позбавлене важливого, незамінного складника – не просто найвищого смислу, а й навіть бажання його досягнути, потенційної здатності усвідомити неповноту свого існування.

Найбільш показовою і трагічною в цьому плані є історія Б'янки – представниці нового покоління, що якраз мало б, за грандіозним революційним планом реформи людини, зробити крок уперед в осмисленні нової метафізики. «Повернувшись у свою установу» дівчина відмовляється від пошуків «далі», своєї «філософії», прагнення чогось ідеального. Під тиском оточення, яке позбавляє героїню будь-яких ціннісних орієнтирів, вона починає «набагато розумніш дивитися на життя», а насправді, деградує, переходить до стану «як усі», тобто «помирає» не фізично, а, що є ще страшнішим для М. Хвильового, духовно.

Таким чином, у творах М. Хвильового маємо відображення грандіозного експерименту, в якому «стара» метафізика, центром якої був Бог як найвищий імператив, була замінена на нову, в якій центром мала б стати звільнена від релігійного, соціального та культурного поневолення людина. У ході цього експерименту людину як центр і мету всього сущого з цілком природною для тоталітарного суспільства логікою було замінено спочатку на клас, а потім на державу, заради ефемерних інтересів якої можна пожертвувати кожною окремою індивідуальністю. М. Хвильовий одним із перших відчув небезпеку такого зміщення центру нової метафізики, адже поступово людина і держава не

лише віддалялися одне від одного, а й вступали у видиму суперечність між собою. Лише метафізична «смерть» Людини могла забезпечити виживання *такої* держави. Тому «під прицілом» в прямому та переносному значенні опинилися якраз істинні революціонери, бунтарі, носії іскри вічного пошуку абсолютних істин, ті самі Люди з великої літери.

З другого боку, людину у творчості М. Хвильового зображено в контексті культурно-цивілізаційної кризи, в очікуванні якої жила Європа та Російська імперія, а згодом Радянський Союз першої половини XX століття. Фундаментальна робота О. Шпенглера «Занепад Європи» не просто похитнула, а в буквальному сенсі «відкрила очі» західному суспільству на необґрунтовану претензійність світобачення, що проголошувало Європу географічним, культурним, історичним центром всесвітнього простору й часу. Вихід книги О. Шпенглера ознаменував початок епохи активного пошуку нового «центру світу», що мав прийняти естафету в культурно зужитої, вичерпаної Європи. М. Хвильовий став, мабуть, найяскравішим представником цих пошуків для української культури.

Крім порушення метафізичної, політичної та в кожному індивідуальному випадку психологічної рівноваги, революція сприймалася М. Хвильовим як знакова подія, результатом якої могли б бути значні культурно-цивілізаційні катаклізми у світі. Ці ідеї М. Хвильового, відомі переважній більшості читачів із його памфлетів, знайшли відображення і в прозі письменника («Життя», «На глухім шляху», «Заулок», «Елегія», «Повість про санаторійну зону», «Сентиментальна історія», «Вальдшнепи» та ін.). Однією з граней трагічної амбівалентності, що була властива М. Хвильовому в багатьох сферах життя і творчості, є зображення його героя – українського інтелігента, для якого Європа є світоглядною батьківщиною, – у смертельних для будь-якої європейськості казармених умовах Російської імперії і Радянського Союзу.

Звертає на себе увагу інтерпретація М. Хвильовим двох, можна сказати, закладених у генетичну структуру європейської культури, образів – доктора Фауста та Дон Кіхота. Фауст та Дон Кіхот репрезентують два кардинально

протилежні типи європейської свідомості, що утворили відповідно два полюси світоглядної орієнтації. Образ Фауста ознаменував прагнення до раціонального осягнення та організації життя. Дон Кіхот став універсальним символом безнадійної ірраціональної віри в добро та справедливість в умовах абсурдної дійсності. Проблемні поля, властиві цим образам, особливо актуалізувалися в 20–30 роки ХХ століття в Радянському Союзі взагалі та підрадянській Україні зокрема. Адже з одного боку, саме «ідеальну» країну Фауста із завершення поеми І. В. Гете як квінтесенцію прагнення до раціонального пізнання та впорядкованості можна назвати прообразом Радянського Союзу, а гетевських будівників грандіозного каналу – безкласового, безнаціонального, мало що не безгендерного суспільства будівників комунізму. А з другого боку, ким як не дон кіхотами стали ті, хто в безнадійних умовах «систематизації» ще намагався щось говорити про самоцінність людської особистості, що ні в якому разі не повинна бути знівельована абстрактними поняттями класу, партії, держави.

Синдром Фауста загострюється в героя М. Хвильового з того самого моменту, коли він, визнавши неієздатність старого Бога й старої моралі, взяв на себе роль реформатора людства, тобто визнав себе інтелектуально спроможним до такого надзавдання (мабуть, найяскравіше цей момент описано в новелі «Я (Романтика)»). Його втілено в низці образів, що викресливши зі своєї свідомості будь-які сумніви безапеляційно прийняли нову ідеологію, відмовившись заради її утвердження від подальших пошуків (Сайгор із «Пуделя», товариш Жучок із «Кота в чоботях», Аглая з «Вальдшнепів», Марченко із «Зав'язки», Старк із «Щасливого секретаря» та ін.). У зображенні долі цих героїв М. Хвильовий дає відчутти парадоксальну тенденцію: ідея, що могла здаватися величною як проміжний пункт на шляху до ідеалу, міліє та набирає заледве що не карикатурних форм, утвердившись як єдино можливе, канонізоване світобачення, а разом з ідеєю міліють, набираючи міщанського самовпевненого цинізму її носії.

Зовсім інакше виглядають дон кіхоти М. Хвильового (Оксана з «Життя», редактор Карк, Юрко з однойменних новел, Христя з «Кімнати ч.2», товариш

Огре з «Лілюлі», анарх, Хлоня, сестра Катря з «Повісті про санаторійну зону», Б'янка та товаришка Уляна з «Сентиментальної історії» та ін.) – невлаштовані ідеалісти, з усіх боків «биті» більш спритним партійним і безпартійним міщанством. Ці герої здебільшого показані письменником у момент усвідомлення ілюзорності романтичної ідеї, заради якої вони пожертвували добробутом, особистим щастям, совістю, нарешті, життям. Ясно усвідомлюючи приреченість на невдачу, більше того, підозрюючи, як і сам Дон Кіхот з роману М. Сервантеса, фальшиву суть, нав'язаних ззовні ідеалів, вони все ж не припиняють двобою зі світовим злом та несправедливістю. Цей двобій часто набуває форм «битви з вітряками» – спонтанного, майже хуліганського бунту (вчинок Альоші з «Лілюлі» на святкуванні Нового року, «спасіння» анархом із «Повісті про санаторійну зону» єврейського хлопчика, вчинки Мар'яни із «Заулку» та Б'янки із «Сентиментальної історії» та ін.).

Інтерпретації М. Хвильового й образу Фауста, й образу Дон Кіхота мають спільну показову особливість: письменник наголошує на культурній вичерпаності, вторинності цих типів у сучасному для нього світі. Їм на зміну, на думку письменника, має прийти якісно нова людина – продукт грандіозного культурно-цивілізаційного зрушення – Азіатського ренесансу. Окреслити суть цієї людини М. Хвильовий не ризикнув, але з фанатичною впевненістю показав у творах грядущу загибель європейської моделі світосприйняття, що, залишивши часи свого найбільшого розквіту позаду, перейшла до стадії цивілізаційного старечого доживання. Конфлікт міста і села для письменника позначено цією рисою апокаліптичності. «Місто» у М. Хвильового, який в цьому аспекті, очевидно, орієнтується на О. Шпенглера, – освічене, «європейське», але водночас бездушне, аморальне, зациклене на матеріальному, нездатне до творчості. На противагу йому дике азіатське «село» приховує грандіозний потенціал, бо саме тут можливе народження нової людини Азіатського ренесансу, яку зображено в новелах «Життя» та «Із Вариної біографії».

Цю людину він охарактеризував як поєднання «дикої» неокультуреної українсько-азіатської енергії з раціональним началом комуністичної ідеї. Створивши у прозі неоміф про народження нового Месії Азіатського ренесансу, М. Хвильовий одночасно дав читачам відчуття свого сумніву у всеохопності комуністичної ідеології та всесильності представників комуністичної партії: «батьки» Азіатського ренесансу, алегорично втілені в образи більшовиків Мишка із «Життя» та Серьоги з «Із Вариної біографії» на перевірці життєвими обставинами виявляються боягузами й пристосуванцями.

Таким чином, революція постає в прозі М. Хвильового як вихідна точка та одночасно результат метафізичної та цивілізаційної кризи, що мала місце в Європі кінця XIX – початку XX століття. Показовою особливістю центрального героя письменника є те, що він до кінця проходить усі стадії метафізичного бунту проти «старого» Бога, «старої» держави та «старих» цінностей. Важливо наголосити, що цей метафізичний бунт був єдиною можливою реакцією порядної людини на реалії дореволюційного світу, так само як і єдиною можливим в пореволюційний час стало тотальне розчарування. Лише в динаміці *безперервного внутрішнього пошуку* герой М. Хвильового актуалізує себе як особистість. Разом з тим, для прози письменника характерне передчуття значних цивілізаційних зрушень, що хоч, можливо, і не до кінця справдилися на сьогодні, однак у довготривалій перспективі однозначно мають місце в сучасному світі. У творах М. Хвильовий показав культурну вичерпаність європейської людини, на зміну якій, за його концепцією, мала прийти людина Азіатського ренесансу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абушенко В. Философская антропология / Владимир Абушенко // История философии : энциклопедия / [сост. и гл. научн. ред. А. А. Грицанов]. — Минск, 2002. — С. 1084—1087. — (Мир энциклопедий).
2. Арзамасцева И. Н. Художественная концепция детства в русской литературе 1900—1930-х годов : дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Ирина Николаевна Арзамасцева. — М., 2006 — 453 с.
3. Артамонова Т. Г. Рецепция сюжета о Дон Кихоте в русской литературе 1920—1930-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 «Русская литература» / Татьяна Геннадиевна. — Екатеринбург, 2006. — 198 с.
4. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / Сергей Аверинцев. — М. : Coda, 1997. — 342 с.
5. Агеєва В. «Зайві люди» у прозі М. Хвильового / Віра Агеєва // Слово і час. — 1990. — № 10. — С. 3—9.
6. Агеєва В. Микола Хвильовий : (до 100-річчя від дня народж.) / Віра Агеєва // Укр. культура. — 1993. — № 11—12. — С. 10—11.
7. Агеєва В. Автор і герой у структурі новел Миколи Хвильового / Віра Агеєва // Слово і час. — 1993. — № 2. — С. 16—21.
8. Агеєва В. Микола Хвильовий : [вступ. ст.] / Віра Агеєва // Новели . Оповідання : Повість про санаторійну зону. Вальдшнепи : роман. Поетичні твори . Памфлети / Микола Хвильовий ; вступ.ст., упоряд. і прим. В. П. Агеєва ; ред. кол.: І. О. Дзеверін (голова) [та ін.]. — К., 1995. — С. 5—30.
9. Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку : [статті та есеї] / Віра Агеєва. — [К.] : Грані-Т, [2011]. — 404 с.
10. Багрянний І. Тяжкі рефлексії : (з епох модерного гуманізму та в 29 річницю самогубства М. Хвильового) / І. П. Багрянний // Публіцистика : доповіді, статті,

- памфлети, рефлексії, есе / І. П. Багряний ; упоряд. О. Коновал. — К., 1996. — С. 757—759.
11. Балабуха К. Кінореконструкція «Вальдшнепів» Хвильового: [про кінофільм «Вальдшнепи» (реж. О. І. Муратов)] / К. Балабуха // Від бароко до постмодерну : зб. праць каф. укр. та світової літ. ХДПУ, присвяч. пам'яті проф. В. Тимченка / за ред. Л. Ушкалова ; вступ. слово І. Прокопенка. — Х., 2002. — С. 144—149.
 12. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Ролан Барт ; сост., общ.ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
 13. Безхутрий Ю. М. Хвильовий : проблеми інтерпретації [монографія] / Юрій Безхутрий ; [худож. оформл. Б. П. Бублик] — Х. : Фоліо, 2003. — 495 с. — Література : с.[491] — 495.
 14. Безхутрий Ю. Оповідання М. Хвильового «Іван Іванович» : іронія як засіб формування художнього світу / Юрій Безхутрий // Вивчаємо укр. Мову та л-ру. — 2006. — № 19—21. — С. 40—44.
 15. Белая Г. Дон Кихоты 20-х годов — «Перевал» и судьба его идей / Галина Белая. — М.: Сов. писатель, 1989. — 400 с.
 16. Бердяев Н. Откровение о человеке в творчестве Достоевского / Николай Бердяев. — М. : Книга по Требованию, 2011. — 50 с.
 17. Бердяев Н. О человеке, его свободе и духовности: избр. тр. / Н. А. Бердяев ; ред.-сост. Л. И. Новикова, И. Н. Сиземская. — М.: Моск. психолого-социал. ин-т: Флинта, 1999. — 311 с. — (Духовное единение : избр. соч. выдающихся мыслителей : в 25 т. Кн.1 / Акад. пед. и социал. наук. Моск. психол.-социал. ин-т.).
 18. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту : Із давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена [проф. І. І. Огієнком — митр. Іларіоном]. — [Лондон], 1992. — 959 ; 296 с.
 19. Білецький О. В шуканнях нової повістярської форми : [аналіз книги «Сині етюди»] / Олександр Білецький // Літературно-критичні статті / Олександр Білецький. — К., 1990. — С. 8—16.

20. Боговін О. Тип «нової» жінки в романах Ф. Достоевського «Ідіот» та М. Хвильового «Вальдшнепи» : компаративний аспект / Ольга Боговін // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. — Ніжин, 2007. — Вип. 13. — С. 173—177.
21. Бужинська А. Культурологічний поворот теорії / Анна Бужинська// Теорія літератури в Польщі : Антологія текстів : Друга половина ХХ — початок ХХІ ст. : збірник / упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з польск. С. Яковенка]. — К., 2008. — С. 429 — 464.
22. Булгаков С. Сочинения : в 2 т. Т. 2. Избранные статьи / Сергей Булгаков ; сост., подг. текста, вступ. ст. и примеч. И. Б. Роднянской — М.: Наука, 1993. — 750 с.
23. Брик О. Художник и коммуна / Осип Брик // Критика 1917—1932 годов : [сборник / сост., вступ. ст., примеч. Е. А. Добренко].— М., 2003. — 461 с. — (Библиотека русской критики).
24. Брюнинг В. Философская антропология. Исторические предпосылки и современное состояние/ В. Брюнинг ; [пер. с нем. А. В. Перцева]// Западная философия :итоги тысячелетия : [сборник / сост. В. М. Жамияшвили ; общ.ред. А. В. Перцев]. — Екатеринбург ; Бишкек, 1997. — С. 209—409.
25. Брюховецький В. Романтик із непоступливою вдачею : [післямова до публ. листів М. Хвильового до М. Зерова] / В'ячеслав Брюховецький // Рад.літературознавство. — 1989. — № 8. — С. 25—29.
26. Васьків М. Український роман 1920-х — початку 1930-х років : генерика й архітектоніка / Микола Васьків. — Кам'янець-Подільський : Буйницький О. А., 2007. — 205 с.
27. Васьків М. «Вальдшнепи» М. Хвильового як фрагмент завершеного роману. Проблеми інтерпретації й інтертекстуального прочитання / Микола Васьків // Слово і час. — 2009. — №5. — С. 23—39.
28. Вейнберг А. Перо Гете у Пушкіна / А. Вейнберг ; под. ред. В. Бонч-Бруевича и А. Луначарського. — М. ; Л.: Academia, 1933. — 71 с.

29. Великий тлумачний словник сучасної української мови : 250.000 слів і словосполучень / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. — К. ; Ірпінь : Перун, 2005. — 1728 с.
30. Вечірко О. Правда про замкнений простір : (М. Хвильовий та Б. Пільняк) / Оксана Вечірко // Слово і час. — 1992. — № 12. — С. 33—36.
31. Вітошинська О. «Антигерой» : (Порівняльний аналіз «антигероїв» у Б. Антоненка-Давидовича, М. Хвильового і Ж.-П. Сартра) / О. Вітошинська // Визвольний шлях. — 1996. — № 3. — С. 362—368.
32. Гаврильченко О. Хвильовий, Холодний Яр та «громадянська війна» / О. Гаврильченко, А. Коваленко // Слово і час. — 1992. — № 8. — С. 52—59.
33. Гаспаров Б. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Электронный ресурс] / Борис Гаспаров. — Режим доступа: <https://sites.google.com/site/uncalledguest/text>.
34. Гірчак Є. Ф. Хвильовизм (спроба критичної характеристики) / Євген Гірчак. — Х. : ДВУ, 1930. — 157 с.
35. Гірчак Є. Хвильовизм та донцовщина / Євген Гірчак // Західна Україна. — 1930. — № 2. — С. 47—52.
36. Гелен А. О систематике антропологии / Арнольд Гелен // Проблема человека в западной философии: сб. пер. с англ., нем., фр. / сост. и послесл. П. С. Гуревича ; общ. ред. Ю. Н. Попова. — М., 1988. — С. 151—201.
37. Гоголь Н. Духовная проза / Н. В. Гоголь ; вступ. ст. В. А. Воропаева ; коммент. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова. — М. : Рус. кн., 1992 — 558 с.
38. Гоголь Н. Шинель / Николай Гоголь — М.: Худ.лит-ра», 1985. — 72 с.
39. Головка Б. А. Філософська антропологія : навч. посібник / Борис Головка. — К. : ІЗМН, 1997. — 239 с.
40. Голубенко П. «Наречена» — образ України і національна проблема в творчості Миколи Хвильового / Петро Голубенко // Самостійна Україна (Чикаго). — 1953. — № 5—6. — С. 7—11.
41. Голубенко П. Хвильовий і Шпенглер / Петро Голубенко // Сучасність. — 1963. — № 5. — С. 53—70.

42. Гречанюк С. День повернення Миколи Хвильового: [еволюція поглядів та творчий шлях] / Сергій Гречанюк // Літературна панорама — 1988: збірка / упоряд. Г. М. Сивокінь. — К., 1988. — С. 202—218.
43. Гундорова Т. Руйнування романтичної метафізики: [до 100-річчя від дня народж. М. Хвильового] / Тамара Гундорова // Слово і час. — 1993. — № 11. — С. 22—28.
44. Гуссерль Э. Кризис европейского человечества и философия / Эдмунд Гуссерль // Вопросы философии. — 1986. — № 3. — С. 101—116.
45. Гутов Е. Антропологический принцип / Е. Гутов // Современный философский словарь / под общ. ред. В. Е. Кемерова. — М., 1998. — С. 50—52.
46. Гете Й. В. Фауст. Лірика: пер. з нім. / Йоган Вольфганг Гете; передм. Д. С. Наливайка. — К.: Веселка, 2001. — 478 с.
47. Дарвин Ч. Происхождение видов естественного отбора: книга для учителя / Чарльз Дарвин. — М.: Просвещение, 1987. — 384 с.
48. Деррида Ж. Письмо и различие: пер. с фр. / Жак Деррида. — СПб.: Академ. проект, 2000. — 421 с.
49. Джеймс У. Прагматизм: новое название для некоторых старых методов мышления: популярные лекции по философии / У. Джеймс; пер. с англ. П. Юшкевича с приложением статьи переводчика о прагматизме. — 2-е изд. — СПб.: Шиповник, 1910. — 237, [5] с. — (Библиотека современной философии; вып. 1).
50. Джойс Дж. Улісс / Джеймс Джойс; пер. О. Терех; за ред. Г. Кочура // Всесвіт. — 1966. — № 5. — С. 113—141.
51. Дзюба І. Микола Хвильовий: «азіатський ренесанс» і «психологічна Європа» / Іван Дзюба. — К.: Києво-Могилян. академія, 2005. — 48 с.
52. Дильтей В. Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации / Вильгельм Дильтей. — М.: Унив. кн.; Иерусалим: Гешарим, 2000. — 463 с. — (Книга света)

53. Долженкова І. «Марія на гранях віків» або філологічні дослідження з українського сексу / Інна Долженкова // Сучасність. — 1997. — №2. — С. 96—104.
54. Донцов Д. Микола Хвильовий / Дмитро Донцов // Твори : в 5 т. / М. Хвильовий ; заг. ред. Г. Костюка. — Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто, 1986. — Т. 5. — С. 439—463.
55. Дорошкевич О. Підручник історії української літератури / Олександр Дорошкевич. — Х. ; К. : Книгоспілка, 1924. — 364 с.
56. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф. М. Достоевский ; [редкол. : В. Г. Базанов (гл. ред.) и др.]. — Л.: Наука, 1972—1990. — Т. 1—30.
57. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 6. Преступление и наказание : [роман в 6 ч. с эпилогом / Ф. М. Достоевский ; текст подг. Л. Д. Опульская]. — Л. : Наука, 1973. — 423 с.
58. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 28. Кн. 2. Письма 1860 — 1868 / Ф. М. Достоевский ; [текст подг. и примеч. сост. А. И. Батюто и др.]. — Л. : Наука, 1985. — 616 с.
59. Достоевский Ф. Идиот : роман / Федор Достоевский. — Х. : Фолио, 2003. — 527 с.
60. Достоевский Ф. Братья Карамазовы : роман. Ч. 1—2. / Ф. М. Достоевский. — М. : Худож. лит., 1989. — 334 с.
61. Драч І. Дорога Миколи Хвильового / Іван Драч // М. Хвильовий. Сині етюди / Микола Хвильовий. — К., 1989. — С. 5—12.
62. Евлампиев И. Метафизика личности Л. Карсавина и окончательное преодоление «атомистической» модели человека [Электронный ресурс] / И. И. Евлампиев // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков : материалы междунар. конф., Санкт-Петербург, 28-29 окт. 1997 г. / отв ред. [М. С. Уваров](#). — СПб., 1997. — С. 119—129. — Режим доступа : http://anthropology.ru/ru/texts/evlampiev/perspm_23.html. — Загл. с экрана.

- 63.Евлампиєв І. Антропологія Достоевського [Електронний ресурс] / Ігорь Евлампиєв. —Режим доступу : philosophy.spbu.ru/userfiles/rusphil/Veche%20%E2%84%968-10.pdf
- 64.Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. — К. : Феміна, 1995. — 688 с
65. Жід А. Фальшивомонетники : роман / Андре Жід.; пер. В. Шовкун.—К. : Юніверс, 2005. — 392 с. — (Лауреати Нобелівської премії. 1947).
- 66.Жулинський М. Талант незвичайний і суперечливий / Микола Жулинський // Вітчизна. — 1987. — № 12. — С. 144—149.
- 67.Жулинський М. Микола Хвильовий (1893—1933) : [творчий шлях письменника] / Микола Жулинський // Літ. Україна. — 1988. — 7 квіт.
- 68.Жулинський М. Талант, що прагнув до зір : [знайдені передсмерт. записки М. Хвильового] / Микола Жулинський // Літ. Україна. — 1989. — 17 серп.
- 69.Жулинський М. Талант, що прагнув до зір : [передмова] / Микола Жулинський // Хвильовий М. Твори : у 2 т. / Микола Хвильовий. — К., 1990. — Т. 1. — С. 5—43.
70. Забужко О. Хроніки від Фортібраса : вибір. есеїстка / Оксана Забужко. — 4-е вид. — К. : Факт, 2009. — 350 с.
- 71.Зеров М. З сучасної української прози / Микола Зеров // Життя й революція. — 1925. — № 5. — С. 33—34.
72. Зеров М. Два прозаїка / Микола Зеров // До джерел : літературно-критичні статті / Микола Зеров. — Х., 1926. — С. 39—44.
- 73.Изер В. К антропологии художественной литературы[Електронний ресурс] / Вольфганг Изер ; пер. с англ. И. Пешкова. — Режим доступу <http://www.polit.ru/article/2009/02/27/izer/>
74. Кант І. Собрание сочинений : в 8 т. Т. 7. К вечному миру. Спор факультетов. Антропологія. Успехи метафізики : [перевод] / Иммануил Кант ; под. общ. ред.А. С. Гулыги. — М. : ЧОРО, 1994. — 495 с. — (Мировая философская мысль).

75. Карсавин Л. Религиозно-философские сочинения / Лев Карсавин ; [сост. и вступ. ст. С. С. Хоружего]. — М. : Ренесанс, 1992. — 325 с.
76. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. Язык / Эрнст Кассирер ; [пер. А. Н. Малинкин, С. А. Ромашко ; отв. ред. Д. М. Носов]. — М. ; СПб. : Унив. кн., 2001. — 271 с.
77. Кафка Ф. Процес : роман та оповідання / Франц Кафка ; [пер. з нім., авт. передм. Д. Затонський]. — К. : Юніверс, 1998. — 288 с.
78. Кемеров В. Антропоцентризм/ В. Кемеров // Современный философский словарь / под общ.ред. В. Кемерова. — М., 1998. — С. 68.
79. Кино : энциклопедический словарь / [гл. ред. С. И. Юткевич ; редкол. : Ю. С. Афанасьев, В. Е. Басков, И. С. Вайсфельд и др.]. — М. : Сов. энцикл., 1986. — 640 с.
80. Кислое А. Опыт / А. Кислое // Современный философский словарь / под общ. ред. В. Кемерова. — М., 1998. — С. 615—618.
81. Коваленко Б. Десять років пролетарської літератури / Б. Коваленко // Літ. газета. — 1927. — 19 листоп.
82. Ковалів Ю. Деміфізація світу як тексту у прозі Миколи Хвильового : фрагменти / Юрій Ковалів // Дивослово. — 2006. — № 6. — С. 43—48.
83. Коваль В. «Революціонер з голови до п'ят ...» : [до 95-річчя з дня народж. М. Хвильового] / Володимир Коваль // Рад. Україна. — 1988. — 16 груд.
84. Коваль В. Сталінський вирок Миколі Хвильовому / Володимир Коваль // Дніпро. — 1989. — № 9. — С. 81—93.
85. Констанкевич І. Від деструкції — до конструювання великих систем (художня еволюція героя М. Хвильового) / Ірина Констанкевич // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. пр. / відп. ред. М. М. Конончук. — К., 1997. — Вип. 3. — С. 42—48.
86. Коряк В. Українська література: конспект / Володимир Коряк. — К.: Пролетар, 1931. — 406 с.

87. Костюк Г. Микола Хвильовий : життя, доба, творчість / Григорій Костюк // Твори : в 5 т. / Микола Хвильовий ; заг. ред. Г. Костюка — Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто, 1978. — Т. 1. — С. 15—106.
88. Криворотько А. Микола Хвильовий на екрані : [про кінотрилогію реж. О. Муратова за творами М. Хвильового] / А. Криворотько // Літ. Україна. — 1998. — 18 черв.
89. Критика русского символизма : в 2 т. / [сост., вступ. статья, преамбулы и примеч. Н. А. Богомолова]. — М. : Олимп ; АСТ, 2002. — Т. 2. — 441 [7] с. — (Библиотека русской критики).
90. Куліш М. Народний Малахій / Микола Куліш // Розстріляне відродження : Антологія 1917—1933 : поезія — проза — драма — есей / [упоряд. Ю. Лавріненко]. — К., 2002. — С. 665—775.
91. Кулюгин А. Правители России / Александр Кулюгин. — М. : Славян. дом кн., 2004. — 461 с.
92. Лавріненко Ю. Микола Хвильовий : [нарис життя та творчості] / Юрій Лавріненко // Розстріляне відродження : Антологія 1917—1933 : поезія — проза — драма — есей / [упоряд. Ю. Лавріненко]. — К., 2002. — С. 405—416.
93. Лавріненко Ю. Література вітаїзму 1917—1933 / Юрій Лавріненко // Розстріляне відродження : Антологія 1917—1933 : поезія — проза — драма — есей / [упоряд. Ю. Лавріненко]. — К., 2002. — С. 939—968.
94. Леви-Стросс К. Структурная антропология / Клод Леви-Стросс ; [пер. с фр. В. В. Иванова]. — М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. — 512 с. — (Серия «Психология без границ»).
95. Ленин В. Полное собрание сочинений : [в 55 т.]. Т. 39. Июнь — декабрь 1919 / Владимир Ленин. — 5-е изд. — М. : Госполитиздат, 1970. — 624 с.
96. Ленин В. Полное собрание сочинений : [в 55 т.]. Т. 41. Май — ноябрь 1920 / Владимир Ленин. — 5-е изд. — М. : Госполитиздат, 1981. — 696 с.

97. Лепин С. Християнство / Сергей Лепин, М. Можейко // Всемирная энциклопедия. Философия / [гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов]. — М. ; Минск, 2001. — С. 1197—1198.
98. Лігостова О. Вибір героїв Хвильового : [про новели «Кіт у чоботях», «Солонський яр», «Силуети» та ін.] / Олена Лігостова // Слово і час. — 1995. — № 1. — С. 56—59.
99. Лігостова О. Композиція і авторська оцінка зображуваного у новелах Миколи Хвильового / Олена Лігостова // Молода нація. — 1996. — № 1. — С. 47—50.
100. Лосский Н. Избранное / Николай Лосский ; [вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. В. П. Филатова]. — М. : Правда, 1991. — 622 с. — (Сер. «Из истории философской мысли»).
101. Лукаш М. Ідеологія фашизму в художніх творах Хвильового / М. Лукаш // Літ. газета— 1934. — 30 трав.
102. Луначарский А. Драматические произведения : в 2 т. Т. 1. / Анатолий Луначарский. — М. : Мосполиграф, 1923. — 325 с.
103. Любченко А. Його таємниця : [спогади про М. Хвильового] / Аркадій Любченко // Твори : в 5 т. / Микола Хвильовий ; заг. ред. Г. Костюка. — Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто, 1986. — Т. 5. — С. 87—112.
104. Майфет Г. Про «Сентиментальну історію» М. Хвильового / Григорій Майфет // Життя й революція. — 1929. — № 3. — С. 100—109.
105. Маланюк Є. 13 травня 1933 року / Євген Маланюк // Твори : в 5 т. / Микола Хвильовий ; заг. ред. Г. Костюка— Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто, 1986. — Т. 5. — С. 464—471.
106. Марковський М. П. Антропологія, гуманізм, інтерпретація / М. П. Марковський // Теорія літератури в Польщі : Антологія текстів : Друга половина ХХ — початок ХХІ ст. : збірник / упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з пол. С. Яковенка. — С. 491—503.
107. Маркс К. Манифест коммунистической партии / К. Маркс, Ф. Энгельс. — М. : Госполитиздат, 1955. — 24 с.

108. Мельників Р. Нотатки на берегах. Штрихи до портрета М. Хвильового / Ростислав Мельників // Хвильовий М. Вибрані твори / Микола Хвильовий ; [упоряд. Ростислав Мельників]. — К., 2011. — С. 5—33.
109. Мережковский Д. Гоголь. Творчество, жизнь и религия [Электронный ресурс] / Дмитрий Мережковский. — Режим доступа : <http://www.vehi.net/merezhkovsky/gogol/01.html>.
110. Микитенко І. Пролетарська література за доби реконструкції : доповідь на II з'їзді ВУСПП / Іван Микитенко. — Х. : Укр. робітник, 1929. — 124 с.
111. Михайлин І. Гамартія Миколи Хвильового : монотрагедія на 5 дій з прологом / Ігор Михайлин. — Х. : Лінотип, 1993. — 38 с.
112. Муслієнко О. Микола Хвильовий : амбівалентність семіосфери абсурду / Олена Муслієнко // Літературознавство : доп. та повідомл. IV Міжнар. конгресу українців (Одеса, 26—29 серп. 1999). — К., 2000. — Кн. 2. — С. 345—353.
113. Мясникова Л. Антропология (философская) / Людмила Мясникова // Современный философский словарь / под общей ред. В. Кемерова. — М., 1998. — С. 60—61.
114. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / Владимир Набоков ; [пер. с англ. под. ред. В. Харитоновой]. — М. : Изд-во Независимая Газета, 1998. — 512 с.
115. Набоков В. Лекции о «Дон Кихоте» / Владимир Набоков ; [пер. с англ. И. Бернштейн, М. Дадяна, Г. Дашевского, Н. Кротовской]. — СПб. : Азбука-классика, 2010. — 320 с.
116. Наєнко М. Микола Хвильовий / Михайло Наєнко // ...З порога смерті : письменники України — жертви сталінських репресій / передм. О. Г. Муслієнко. — К., 1991. — Вип. 1. — С. 437—440.
117. Нечаев С. Катехизис революционера [Электронный ресурс] / Сергей Нечаев. — Режим доступа : <http://vikent.ru/enc/3751/>.
118. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / Фрідріх Ніцше ; [пер. А. Онишко, П. Тарашук]. — К. : Основи ; Дніпро, 1993. — 362 с.

119. Ницше Ф. Антихрист : проклятие христианству / Фридрих Ницше. — Х. : Фолио, 2009. — 190 с.
120. Павличко С. Психопатичний дискурс : Микола Хвильовий / Соломія Павличко // Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. — 2-е вид., перероб. і доп. — К., 1999. — С. 268—278.
121. Панченко В. Хвильовий : історія ілюзій і прозрінь / Володимир Панченко // Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений М. Хвильовий : науково-документальне видання / [упоряд. Ю. Шаповал ; передм. Ю. Шаповал, В. Панченко]. — К. : Темпора, 2009. — С. 46—82.
122. Пилипенко С. По бур'янах революції : (про Хвильового-новеліста) / Сергій Пилипенко // Червоний шлях. — 1923. — № 1. — С. 188—200.
123. Пилипенко С. Як на правдивому шляху спотикаються : (Перший шмат дискусійної відповіді «академікам» М. Яловому й М. Хвильовому) / Сергій Пилипенко // Вибрані твори / Сергій Пилипенко ; [упоряд., передм., прим. Р. Мельникова]. — К., 2007. — С. 411—417.
124. Пилипенко С. Проблема організації літературних сил : (Шмат другий дискусійної відповіді «академікам») [М. Яловому і М. Хвильовому] / Сергій Пилипенко // Вибрані твори / Сергій Пилипенко; [упоряд., передм., прим. Р. Мельникова].— К., 2007. — С. 418—426.
125. Пилипенко С. Шмат останній [відповіді М. Яловому і М. Хвильовому] / Сергій Пилипенко // Вибрані твори / Сергій Пилипенко; [упоряд., передм., прим. Р. Мельникова]. — К., 2007. — С. 427—430.
126. Пильняк Б. Повесть непогашенной луны : Повести / Борис Пильняк.— СПб. : Азбука-классика, 2006. — 288 с.
127. Переверзев В. Достоевский и революция / Валериан Переверзев // Печать и революция. — 1921. — Кн. 3. — С. 3—10.
128. Плеснер Х. Ступени органического и человек : введение в философскую антропологию/Хельмут Плеснер ; [пер. с нем., ст. А. Гаджикурбанова].— М. : РОССПЭН, 2004. — 368 с.

129. Плющ Л. Каббалістична символіка у Хвильового / Леонід Плющ // Філософська і соціологічна думка. — 1994. — № 1—2. — С. 59—73.
130. Плющ Л. $1 < 3$, але кантор мав рацію... : (до трагіч. ювілею) : [60-річчя від дня смерті М. Хвильового] / Леонід Плющ // Сучасність. — 1993. — № 10. — С. 139—154.
131. Подорога В. А. Мимесис: материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. Т. 1. Н. Гоголь. Ф. Достоевский / Валерий Подорога; Ин-т философии РАН. — М. : Культурная революция ; Логос; Logosaltera, 2006 — 685 с.
132. Подорога В. Стенограмма лекции, прочитанной 24 марта 2005 года в клубе-литературном кафе Bilingua в рамках проекта «Публичные лекции «Полит.ру» [Электронный ресурс] / Валерий Подорога. — Режим доступа: <http://polit.ru/article/2006/07/28/podoroga/>.
133. Покровский А. Квакеры / Александр Покровский // Христианство : энциклопедический словарь : в 3 т. / редкол. С. С. Аверинцев (гл. ред.) и др. — М., 1993. — Т. 1. : А—К. — С. 720.
134. Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений М. Хвильовий : науково-документальне видання / [упоряд. Ю. Шаповал ; передм. Ю. Шаповал, В. Панченко]. — К. : Темпора, 2009. — 296 с.
135. Попов В. Загадка Фауста [Электронный ресурс] / Владимир Попов. — Режим доступа: <http://www.pereplet.ru/podiem/n4-07/Popov.shtml>.
136. Пруст М. Віднайденний час / Марсель Пруст. — К. : Юніверс, 2002. — 384 с.
137. Пушкарєв С. Ленин и Россия : сборник статей [Электронный ресурс] / Сергей Пушкарєв. — Режим доступа: <http://lenin-rus.narod.ru/00.htm>.
138. Пушкин А. Сцена из Фауста / Александр Пушкин // Собрание сочинений : в 10 т. / Александр Пушкин ; примеч. Б. В. Томашевский. — 2-е изд. — М., 1959. — Т. 2. — С. 108—112.
139. Руденко М. Екстрадієгетичний дискурс «Вступної новели» М. Хвильового : інтертекстуальна стратегія / Маргарита Руденко // Слово і час. — 2003. — № 5. — С. 57—63.

140. Руднев В. Словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты / В. Руднев. — М. : Аграф, 1999. — 381 с.
141. Рудь В. Співець полум'яний і чистий : [до 95-річчя з дня народження М. Хвильового] / В. Рудь // Вечірний Харків. — 1988. — 13 груд.
142. Савченко Я. Азіатський апокаліпсис : [критика концепції «великого азіатського Ренессансу» М. Хвильового] / Яків Савченко. — К.: Глобус, 1926. — 46 с.
143. Свасян К. Освальд Шпенглер и его реквием по западу / Карен Свасян // Шпенглер О. Закат Европы : очерки морфологии мировой истории / Освальд Шпенглер ; пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна — М., 1998. — Т. 1 : Гештальт и действительность. — С. 6—21.
144. Сеник Л. Політичний роман Миколи Хвильового / Любомир Сеник // Зап. Наук. тов. ім. Т. Шевченка. Праці філологічної секції. — Львів, 1992. — Т. 224. — С. 154—168.
145. Сеник Л. «Вальдшнепи» М. Хвильового в контексті політичної та літературної боротьби / Любомир Сеник // Зап. Наук. тов. ім. Т. Шевченка. Праці філологічної секції — Львів, 1995. — Т. 129. — С. 141—153.
146. Сеник Л. Новела Миколи Хвильового «Мати» : до світогляду письменника / Любомир Сеник // Вісн. Львів. ун-ту. Сер. філологічна : зб. наук. пр. — 2004. — Вип. 35. — С. 313—318.
147. Сервантес С. М. де Дон Кіхот : роман / Сервантес Сааведра Мигель де ; [пер. М. Іванов]. — вид. 3-тє без змін. — К. : Нац. Книжк. проект, 2011. — 464 с.
148. Сковорода Г. Вибрані твори / Григорій Сковорода ; [упоряд., підгот. тексту, передм., комент. Л. В. Ушкалова] ; НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка та ін. — Х. : Прапор, 2007. — 382 с.
149. Словник античної мітології / [упоряд. Козовик І. Я., Пономарів О. Д]. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2006. — 312 с.
150. Соколов Б. Расшифрованный Достоевский. Тайны романов о Христе. Преступление и наказание. Идиот. Бесы. Братья Карамазовы / Борис Соколов. — М. : Яуза, Эксмо, 2007. — 512 с.

151. Солженицин А. Архипелаг ГУЛАГ. Опыт художественного исследования [Электронный ресурс] / Александр Солженицын. — Режим доступа : http://antisoviet.imwerden.net/Solzh/gulag_toc.html.
152. Соловей О. Особливості стилю новелістики Миколи Хвильового : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / Олег Соловей ; Львів. нац. ун-т ім. І. Я. Франка. — Л., 1999. — 20 с.
153. Сподарець М. Рецептивні моделі в компаративістиці : «Вальдшнепи» М. Хвильового і проблеми інтерпретації / Михайло Сподарець // Актуальні проблеми слов'янської філології. Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. — 2008. — Вип. 15. — С. 397—403.
154. Табачковський В. Полісутнісне homo : філософсько-мистецька думка в пошуках «неевклідової рефлексивності» : монографія / Володимир Табачковський. — К. : ПАРАПАН, 2005. — 432 с.
155. Тарнашинська Л. Долання міждисциплінарних бар'єрів : експансія методів чи набуття системності? / Людмила Тарнашинська // Гуманітарний вісник. — Т., 2006. — Вип. 8 : Педагогіка. Психологія. Філологія. Філософія. — С. 497—525.
156. Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія : новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій / Людмила Тарнашинська // Слово і час. — 2009. — № 5. — С. 42—62.
157. Теліга О. Партачі життя : [Хвильовий проти міщанства] / Олена Теліга // Твори : в 5 т. / Микола Хвильовий ; заг. ред. Г. Костюка — Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто, 1986. — Т. 5. — С. 472—474.
158. Тургенев И. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 5. Повести и рассказы 1853—1857 годов. Рудин. Статьи и воспоминания, 1855—1859 / И. С. Тургенев ; [прим. И. А. Битюговой и др.]. — М. : Наука, 1980. — 543 с.
159. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов / Наталия Фатеева. — М. : Агар, 2000. — 280 с.

160. Фейербах Л. Избранные философские произведения : в 2 т./ Людвиг Фейербах ; общ.ред. и вступ. ст. М. М. Григорьяна]. — М., 1955. — Т. 1. — 676 с.
161. Філософська антропологія : Екзистенціальні проблеми / В. І. Шинкарук, В. Г. Табачковський, Г. І. Шалашенко, Є. І. Андрос, Г. П. Ковадло. — К. : Педаг. думка, 2000. — 287 с.
162. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия / Эйген Финк // Проблема человека в западной философии : сб. пер. с англ., нем., фр. / сост. и послесл. П. С. Гуревича ; общ.ред. Ю. Н. Попова. — М., 1988. — С. 357—403.
163. Франк С. Реальность и человек / Семен Франк ; примеч. Р. К. Медведевой. — М. : Республика, 1997. — 478 с. — (Мыслители XX века).
164. Франко І. Фауст Гете. Зібр. творів у 50 томах / Іван Франко. — К. : Наук. думка, 1978. — Т.13. — С. 174—180.
165. Фрейд З. Психоанализ и культура. Леонардо да Винчи :[пер. с нем.] / Зигмунд Фрейд. — СПб. : Алетейя, 2000. — 296 с.
166. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / Мишель Фуко; [пер. И. К. Стаф ; вступ. ст. З. А. Сокулер]. — СПб. : Унив. книга ; Рудомино, 1997. — 575 с. — (Книга света).
167. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне : [сб. лекций] / Юрген Хабермас ;[пер. с нем. М. М. Беляева и др.]. — М.: Весь мир, 2003. — 416 с.
168. Хабермас Ю. Модерн — незавершенный проект / Юнген Хабермас // Вопросы философии. — 1992. — №4. — С. 40—52.
169. Хвильовий М. Сині етюди / Микола Хвильовий ; [передм. І. Драч, прим. В. Майданенко]. — К. : Рад. письменник, 1989. — 421 с.
170. Хвильовий М. Твори : в 5 т. / Микола Хвильовий ;[упоряд. і загал. ред. Г. Костюк]. — Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1978—1986. — Т. 1—5.
171. Хвильовий М. Твори : в 5 т. Т. 1 / Микола Хвильовий ; [передм. Г. Костюка]. — Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1978. — 437 с.

172. Хвильовий М. Твори : в 5 т. Т. 2 / Микола Хвильовий ; [передм. М. Шкандрія].— Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1980. — 409 с.
173. Хвильовий М. Твори : в 5 т. Т. 3 / Микола Хвильовий ; [передм. Г. Костюка].— Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1982. — 505 с.
174. Хвильовий М. Твори : в 5 т. Т. 4 / Микола Хвильовий ; [передм. Ю. Шевельова]. — Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1983. — 662 с.
175. Хвильовий М. Твори : в 5 т. Т. 5. / Микола Хвильовий. — Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто : Смолоскип, 1986. — 834 с.
176. Хвильовий М. Вибрані твори / Микола Хвильовий ; [упоряд. Ростислав Мельників]. — К. : Смолоскип, 2011. — 1038 с.
177. Хвиля А. Від ухилу — у прірву : (про «Вальдшнепи» Хвильового) / Андрій Хвиля. — Х. : ДВУ, 1928. — 55 с.
178. Цеков Ю. Підтекст художнього твору і світовідчуження письменника : Микола Хвильовий / Юрій Цеков // Самототожність письменника : до методології сучасного літературознавства / НАН України, Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка ; відп. ред. Г. М. Сивокінь.— К., 1999. — С. 55—80.
179. Церна Г. «Вальдшнепи» — «Брати Карамазови» / Ганна Церна // Слово і час. — 1999. — № 12. — С. 58—61.
180. Цюп'як І. Екзистенціал смерті як вимір буття в прозі Миколи Хвильового / Ірина Цюп'як // Слово і час. — 2001. — № 3. — С. 72—75.
181. Цюп'як І. Поетика повістей Миколи Хвильового : Монографія / Ірина Цюп'як. — Д. : Нац. гірн.ун-т, 2008. — 105 с.
182. Чирков М. Микола Хвильовий у його прозі / Микола Чирков // Життя й революція. — 1925. — № 9. — С. 38—44 ; № 10. — С. 38—44.
183. Шаповал Ю. Фатальна амбівалентність (Микола Хвильовий у світлі документів ГПУ) / Юрій Шаповал // Полювання на «Вальдшнепа». Розсекречений М. Хвильовий. Науково-документальне видання/ [упоряд. Ю. Шаповал. Передмова : Ю. Шаповал, В. Панченко]. — К.: Темпора, 2009. — С. 12—46.

184. Шевельов Ю. Про памфлети Миколи Хвильового / Юрій Шевельов // Сучасність. — 1978. — № 2. — С. 17—59.
185. Шевельов Ю. Про памфлети Миколи Хвильового : [вступ. ст.] / Юрій Шевельов // Твори : В 5 т. / Микола Хвильовий ; заг. ред. Г. Костюка.— Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто, 1983. — Т. 4. — С. 7—67.
186. Шекспір В. Твори : в 6 т. Т. 5. / Вільям Шекспір ; [редкол. П. Загребельний, Д. Затонський, В. Коптілов, Д. Павличко, В. Русанівський]. — К. : Дніпро, 1986. — 696 с.
187. Шелер М. Положение человека в космосе[Электронный ресурс] / Макс Шелер. — Режим доступа : http://krotov.info/libr_min/25_sh/shel/er3.html.
188. Шерех Ю. Хвильовий без політики : [нотатки про творчість письменника] / Юрій Шерех // Березіль. — 1991. — № 9. — С. 166—174.
189. Шкандрій М. Про стиль прози Миколи Хвильового / Мирослав Шкандрій // Твори : в 5 т. / Микола Хвильовий ; заг. ред. Г. Костюка.— Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто, 1980. — Т. 2. — С. 7—28.
190. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 2 : [пер. с нем.] / Артур Шопенгауэр ; [сост. и коммент. И. С. Нарского, Б. В. Мееровского ; РАН, Ин-т философии]. — М. : Наука, 1993. — 671 с. — (Памятники философской мысли).
191. Шпенглер О. Закат Европы / Освальд Шпенглер ; [пер. Н. Ф. Гарелина]. — Новосибирск : Наука, 1993. — 592 с.
192. Щупак С. Псевдомарксизм Хвильового / Самійло Щупак // Питання літератури / С. Щупак. — Х., 1928. — С. 104—124.
193. Юнг К.-Г. Проблемы души нашего времени : [пер. с нем.] / Карл-Густав Юнг. — СПб. ; М. ; Х. ; Минск : Питер, 2002. — 352 с.
194. Юринець В. М. Хвильовий як прозаїк / Володимир Юринець // Червоний шлях. — 1927. — № 1. — С. 253—268.
195. Юркевич П. Історія філософії права. Філософія права. Філософський щоденник / Памфіл Юркевич. — К. : Укр. світ, 1999. — 756 с.

196. Юрченко В. Бінаризм творчого мислення Миколи Хвильового: лінія анарх — Карно у повісті «Санаторійна зона» / Володимир Юрченко // Дивослово. — 2006. — № 1. — С. 56—58.
197. Яковенко Г. Не про «або», а про те ж саме : [полеміка з М. Хвильовим] / Григорій Яковенко // Твори : в 5 т. / Микола Хвильовий ; заг. ред. Г. Костюка. — Нью-Йорк ; Балтимор ; Торонто, 1986. — Т. 5. — С. 281—287.
198. Яковенко С. Предмет літературознавчої антропології. Польський варіант / Сергій Яковенко // Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології: *Studia Methodologica* : альманах / [редкол. Олег Лещак та ін.]. — Т., 2008. — Вип. 24. — С. 148—154.
199. Якубовський Ф. Микола Хвильовий: [нарис] / Фелікс Якубовський // Силуети сучасних українських письменників / Фелікс Якубовський. — Х., [1928]. — С. 30—32.
200. Ямчук П. Екзистенціальна проблематика імпресіоністичної новелістики Миколи Хвильового / Павло Ямчук // Іст.-літ. журн. — 1996. — №2. — С. 47—50.
201. Ясперс К. Ницше и христианство / Карл Ясперс ; [пер. с нем. Т. Ю. Бородай]. — М. : Моск. философ. фонд Медиум, 1994. — 114 с.
202. Culler J. Framing the sign. Criticism and its institution / J. Culler. — Oxford : Blackwell Publishers : 1988. — 345 p.
203. Graff G. Professing literature: an institutional history / Gerald Graff. — Chicago : University of Chicago Press, 2007. — 315 p.
204. Greenblatt S. Culture / S. Greenblatt // Lentricchia F. Critical terms for literary studies / Frank Lentricchia, Thomas McLaughlin — 2nd ed. — Chicago ; London : University of Chicago Press, 1995. — P. 225—232.
205. Kosowska E. Wprowadzenie do tematu / E. Kosowska, J. Jaworski // Antropologia kultury — antropologia literatury / Uniwersytet Śląski. — Katowice, 2005. — S. 5—18.
206. Leitch V B. Cultural criticism, literary theory, poststructuralism / Vincent B. Leitch. — New York : Columbia University Press, 1992. — 186 p.

207. Linderberger H. Introduction. Ideology and innocence: On the politics of critical language // Publications of the Modern Language Association. — 1990. — Vol. 105. — № 3 — P. 398—408.
208. Miller J. H. Theory now and then / J. Hillis Miller. — Durnham : Duke University Press, 1991. — 405 p.