



Юрій Безхутрий

МИТЕЦЬ І ВЛАДА. МОТИВИ Й ІНТЕРТЕКСТ В ОПОВІДАННІ М.ХВИЛЬОВОГО “ЛІЛЮЛІ”

З-поміж творів Хвильового, що з'явилися в 1-ій пол. 20-их рр., оповідання “Лілюлі” (опубліковане 1923 р. в №6,7 ж. “Червоний шлях”, а наступного року включене до збірки “Осінь”) завжди вважалося чи не найважчим для сприйняття й розуміння. О.Дорошкевичу воно навіть здалося “якоюсь художньою шарадою”¹. Певна рація в подібних твердженнях є: “Лілюлі” дійсно не належить до простих і прозорих текстів. Полісемантичність сенсів, велика кількість явних і прихованих цитат, алюзій, посилянь, оперування найширшим культурним контекстом, психологічна контрастність, двозначність і трагікомізм ситуацій тощо зумовлюють складність рецепції оповідання.

Провідною ознакою твору є його інтертекстуальність, і, можливо, саме до “Лілюлі” якнайпереконливіше може бути застосована думка Р.Барта: “Кожен текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Обривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо – всі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому...”².

Незважаючи на помічену критикою ускладненість для сприйняття, оповідання має доволі чітку й прозору фабульну основу. Мешканці якогось досить великого слобожансько-донбаського міста (за деякими топонімічними й культурологічними деталями вгадується Харків) готуються зустріти Новий рік за новим “Уєсесерівським” стилем. Родина журналіста Огре (сам Ізмайл Огре, його дружина Льоля і швагер Альоша), яка мешкає в робітничому передмісті, теж готується до цієї події. В одному будинку з Огре живе і мадам Фур'є, француженка, яку віддавна доля закинула в ці краї. До Нового року в місцевому пролеткульти буде показано пародію на постановку Ролланової п'єси “Лілюлі”. Льоля Огре має до цього пряме відношення – вона постановник пародії. Увечері герої зустрічаються в пролеткульти, де по успішній виставі-пародії розпочинається зустріч Нового року. Закінчується свято, щоправда, скандалом – підпилий Альоша вигукує непристойності, і знічена родина пізно вночі повертається додому.

Серед персонажів оповідання, кожен з яких наділений власною семантикою, особливе місце належить Альоші. Власне, він – центральний образ твору, адже саме із ним значною мірою пов'язуються ті глобальні в своїй основі проблеми й мотиви, яким присвячено “Лілюлі”, – взаємовідносини мистецтва і дійсності, місце художника в суспільному просторі, свобода творчості й соціальна заангажованість.

¹ Дорошкевич О. Підручник історії української літератури. – К., 1929. – С. 327.

² Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклоп. справочник. – М., 1996. – С. 218.

Водночас цей образ — найскладніший для трактування, бо в ньому поєднано соціо-ідеологічні та психіко-біологічні начала людської поведінки, він становить собою клубок інтертекстуальних переплетень, цитат, конотацій, контекстуальних і метатекстуальних зв'язків.

Альоша — брат Льолі і живе разом із родиною Огре. Він — горбун, “некрасивий карлик, євнух” з очима, що нагадують “Голгофу, коли йшов легендарний Христос на Голгофу”³. Вже ці, перші, рядки, присвячені героєві, засвідчують кілька міжтекстових перегуків. Передусім, ім'я персонажа, яке прямо асоціюється з героєм роману Достоевського “Брати Карамазови”. Цей зв'язок конотативно підсилюється вказівкою на очі, що нагадують очі стражденого Христа. Крім того, каліцтво героя — горб викликає паралель із Квазімодо, персонажем “Собору Паризької Богоматері” Гюго, тим більше, що в оповіданні Хвильового згодом згадується “французький роман, здається, Гюго”(370), що лежить на тумбочці у мадам Фур'є. Обидва персонажі світової літератури створюють навколо себе гуманістичне емоційне поле й традиційно сприймаються позитивно.

Таким чином, перші згадки про Альошу в оповіданні Хвильового завдяки своїй інтертекстуальній наповненості починають формувати в свідомості читача образ щирого, доброго й благородного (Квазімодо, Альоша Карамазов), але потворного каліки (Квазімодо), що невимовно страждає від свого каліцтва (очі мученика) і який, водночас, готовий цю муку прийняти, сподіваючись врятувати світ, що потопає у гріхах (Христос, який іде на Голгофу). І дебютні сюжетні епізоди за участю цього героя підтверджують таке враження.

Проте деякі подальші події дають підстави стверджувати, що ситуація з Альошею не така однозначна. Присвячений йому текст рясніє додатковими ознаками й характеристиками, а сам образ дедалі ускладнюється й метафоризується. Альоша, приміром, на відміну від родичів, член партії — має партквиток і є, так би мовити, діючим комуністом. Однак якоїсь партійної активності він, на противагу, скажімо, Марусі (екзальтованій комсомолці з виразними відьомськими ознаками) не виявляє.

Натомість Альоша наділений творчим даром, хоча й змушений допомагати родині тим, що “переписує героїчні п'єси для Льолі — для пролеткульту, для інших клубів, де працює тендітна Льоля”(360). І тут стає зрозумілим, що горбун Альоша пов'язується автором також і з героєм Ролланової п'єси “Лілюлі” — горбуном Полішинелем, “некрасивим, але чесним”, який виконує в структурі п'єси французького письменника дуже важливу функцію: він, брат Істини, протистоїть ілюзії і несе людям слово правди. Так і “некрасивий” Альоша в оповіданні Хвильового здатен бачити й чути те, що не дано іншим:

“Горбун каже: [...]”

— Бачиш? Завше так: паровики чогось суєтяться, шиплять, свистять, гудуть. А навкруги — бруд, грязь... Що це? Не знаєш? А коли паровик, минувши депо, вилітає в степ, він кричить не то радісно, не то журливо: “Гу-гу-у!”... І от недалеко спускають пари: “Чох-чих!”... А я чомусь думаю, що паровик гудить спроквола так: “Ка-пе-бе-у! Ка-пе-бе-у!”.

І Альоша провів “капебеу”, мов голодний вовк у голоднім і дикім степу.

Льоля сказала:

— Ти, Альошо, фантазьор. От і все.

³ Хвильовий М. Твори: У 2 т. — К., 1991. — Т. 1. — С. 360. Далі сторінку зазначаємо в тексті.

Товариш Огре сказав:

— Так, він фантазюр. Але він художник. Це правда: паровик у степу кричить “капебеу”. Я теж думав про це, але я не найшов образу. Ти, Альошо, художник” (360).

Звичайно, цей епізод дає підстави трактувати його не лише як свідчення творчих можливостей героя, а й як іронічний, спрямований на висміювання нескінченних спроб вишукувати “керівну і спрямовуючу роль партії” в усьому, що оточує тогочасну людину. Однак і таке тлумачення було б надто однолінійним — адже гудок звучить емоційно невизначено, навіть суперечливо: “не то радісно, не то журливо”, і тоді, коли паровик виривається з “броду, грязі” у вільний степ. Тому епізод швидше виконує роль інтригуючого натяку на щось, поки що не визначене й читачеві до кінця не зрозуміле.

З фігурою Альоші пов’язує Хвильовий думки про долю художника та роль, місце, значення і навіть суть літератури й мистецтва в умовах “Уесесер”, про взаємодію митця з владою. Вперше такі розмірковування вкладаються в уста “відмикомсомолки” Марусі, і вже сам цей факт є певною ідейно-емоційною оцінкою сказаного: “Тоді товариш Огре розказав про фантазію некрасивого карлика — про гудки, про капебеу. Маруся заливається: це ж чудовий матеріал для поеми. Але...

— Ха-ха-ха! Да-ха-ха-ха!.. ну, уяви ж, голубчику Огре: прийшов поет із своєю поемою в редакцію, де сидить суворий редактор із золотими окулярами на носі. Поет дивиться на окуляри, на золоті дротики, і вони нагадують йому золоті австралійські розсипини, і, може, далекий Індійський океан, і, можливо — нарешті! — невідомий південний бігун. Але він ніяк не знає, чому не приймають його поему. І тоді виходить поет із редакції з безпорадною тоскою й рве на маленькі клапті свою поему “Лі-лю-лі”.

... Товариш Огре згадав Альошу й суворо спитав:

— Що ж тут смішного?

— Що тут смішного? Дурний! Це ж побут революції. Це ж прелість, Огре!” (363—364).

Поема про “гудки і капебеу” виявляється, по суті, поемою “Лілюлі” — ілюзією, такою ж далекою від реальності, як і австралійське золото, Індійський океан та Південний полюс. Хвильовий навмисне використовує ці екзотичні для українського читача поняття, відсилаючи його аж до південної півкулі, бо культурно-просторовий код, актуалізований у такий спосіб, пов’язаний із символікою подорожі, романтики, незвичайності, фактично — із мрією. Але такі мрії-ілюзії непотрібні епосі, де владарюють подібні редактори, нехай і в інтелігентських золотих окулярах на носі. Саме ці партійні редактори вирішують долю митців, котрим лишається хіба що “безпорадна тоска”. Крах ілюзій — ось що таке “побут революції”.

Вдруге проблеми взаємовідносин митця і комуністичної сучасності з її вимогами “оптимізму й духу боротьби” порушені в уривку, де звучить водночас голос оповідача й Альоші, а безпосереднім поштовхом до появи самих роздумів виступає музика, яку виконує француженка Фур’є: “І сідає поет, і хоче творити не безпорадний реквієм, а гімн весняному шумові. Він не хоче творити реквієм, бо редактор із золотими окулярами на носі скаже написати іншу поему. Тоді поет виходить на вулицю й думає про життя, що воно *обов’язково* прекрасне, і думає про тайфун, якого ніколи не бачив; і тоді золоті ріки течуть біля його серця. Поет каже:

— Савойя!

І думає, що савойяри — убогі люди, що уходять з гір на чужину, на заробітки, щоб не вмерти в горах, бо життя — *безмежна кармазинова ріка, і протікає вона по віках невідомо куди.*

...Альоша сидить, задумався над героїчною п'єсою, а потяг кричить у степу:
— Гу-гу!.. — довго, спроволока.

І думає горбун тоді про Мафію, і думає, що він ніколи не належав до таємної Мафії — він тільки врізається клинком у нальоти плутократії, його біль у Сіденгемі життя.

... І знову зажурно сказав Альоша.

— Савойя!” (367–368).

Цей уривок, присвячений нібито спробі митця перебудуватися на вимогу суворого редактора-влади, насичено різноманітними інтертекстуальними вкрапленнями — від явних і прихованих цитат до пародії. Всі вони служать одній меті — показати ненормальність ситуації, коли творча особистість змушена пристосовуватися до цензури, лицемірити, фальшивити, “вмонтовувати” в свої твори “червоні куточки”.

Від митця вимагається “не реквієм, а гімн весняному шумові” — тобто бравурний оптимізм у душі віршів пролетарських поетів, що звучать на новорічній вечірці — “о, красний, прекрасний цвет: рабочий, рабства больше нет!”. Для цього художник повинен вийти на вулицю й думати “про життя, що воно *обов'язково* прекрасне”, про тайфун, якого ніколи не бачив. Тобто, мова знову йде про ілюзію, про ту ж саму “Лілюлі”, але таку, яка б на цей раз цілком задовольняла “редактора в золотих окулярах”. Абсурдність “обов'язкової прекрасності”, фантазій про ніколи не бачене, нічим не ліпша за австралійське золото й Південний полюс, проте останнє дає можливість текти “золотим рікам” біля поетового серця. Трагедія вимушеного запроданства митця тут представлена з усією наочністю.

Хвильовий висміює і пародіює штампи, що їх “нова” література щедро розкидала по сторінках численних видань, як-от: поверхове, спотворене вульгаризаторськими перекрученнями тлумачення історичних подій, зокрема, пов'язаних із багатьма революційними, повстанськими рухами. Слово “Савойя”, що з'являється в аналізованому уривкові, є одним із таких штампів-знаків. Його поява і декількаразове повторення пояснюється кількома чинниками — певним “французьким ухилом”, наявним в оповіданні взагалі; популярністю в 20-ті рр. різноманітної інформації про революційні рухи минулого (зокрема й повстанський рух у Савойї в XIV–XV ст.); і, нарешті, тим, що Альоша переписує “героїчні п'єси”, де, треба гадати, саме ці події і зображалися.

Важливу роль в осмисленні проблем, що стоять перед мистецтвом і культурою нового часу, посідає виділена графічно частина однієї з фраз уривку: *“життя — безмежна кармазинова ріка, і протікає вона по віках невідомо куди”*. В контексті оповідання епітет “кармазиновий” (густо-червоний), який кілька разів зустрічається в тексті, акцентує увагу читача на кольорі, знаковому для всієї культурної аури 20-их рр., і кореспондує з пародійованим рядком “пролетарського поета” про “красний, прекрасний цвет”.

З другого боку, слова про савойярів, що спускаються з гір на заробітки, можна трактувати як натяк на те, що й митці змушені заради того, щоб “не умерти”, “спуститися з надхмарних висот поезії” на землю й зануритися у жорстоке й криваве (“кармазинове”) життя, перспективи якого непередбачувані (“протікає [...] невідомо куди”).

Тези оповідача врешті переходять у внутрішній монолог Альоші, домінантним мотивом якого є гудок потягу в степу. А це, своєю чергою, викликає асоціацію з попередніми образами, що вже виникали в свідомості Альоші-художника й відомі читачеві (“ка-пе-бе-у”). Наступні кілька рядків пов'язують загальні розмірковування

про те, що митці змушені пристосовуватися до обставин часу, з, так би мовити, "індивідуальними" пошуками шляхів виживання кожного з творців в умовах комуністичної реальності. Ці шляхи ведуть до втрати своєї мистецької особистості, бо спонукають мислити образами-штампами, ідеологічно правильними, але одноманітними уявленнями про історичний процес і місце людини в ньому. Згадки про Мафію (це слово вжите у Хвильового, певна річ, у його первісному значенні – таємної повстанської організації на Сіцилії у XVIII ст.) і плутократію (владу багатіїв) і є тими "правильними" штампами, ритуальними, як і "Савойя", словами, що забезпечують героєві, принаймні, віртуальну причетність до революційних перетворень. Але водночас це і вказівка на те, що далеко не всі митці можуть бути серед "борців з багатіями": є серед них і такі, хто бачить і відчуває біль і страждання сучасного, вже соціалістичного, життя. І Альоша серед них, тим більше, що сам є страдником. Таку алюзійну роль відіграє в тексті згадка про відомого англійського лікаря-клініциста Сіденгейма. І, нарешті, втретє маємо спробу визначити роль і місце митця й мистецтва в системі комуністичних відносин у фіналі оповідання, коли, після скандалу з Альошею на зустрічі Нового року в пролеткульті, родина Огре повертається додому, до Тайгайського мосту:

"... І думалось, що савойяри – убогі люди, які уходять із гір на чужину на заробітки, щоб не вмерти в горах, бо життя – *безмежна кармазинова ріка, і протікає вона по віках невідомо відкіля й невідомо куди*" (378).

Ця фраза майже буквально повторює ту, з якою читач зустрічався в середині оповідання. Єдина відмінність полягає в тому, що з'являється нова деталь – незбагненою є не лише перспектива і мета руху (протікає... *невідомо куди*), а й причина, першоджерело його (протікає... *невідомо відкіля*). Таке сретичне для 20-их рр. твердження про відсутність соціальної детермінованості кармазинового за кольором життя, як і паралель між убогими савойярами, що залишають рідні гори для заробітку, і митцями, змушеними опускатися з неземних омріяних верхів'їв у пошуках того ж заробітку, свідчать про цілком конкретну оцінку письменником стану відносин між владою і митцем.

Не менш важливу роль у плані з'ясування ідеологічних позицій оповідача й окремих героїв відіграє й останній діалог між Альошею та Огре під час повернення додому. Огре ставить Альоші доволі патетичне запитання:

"– Скажи, Альошо: ти не знаєш, в чому полягає краса й радість земної муки?" (378). І одержавши від "некрасивого карлика" негативну відповідь, продовжує:

"– А я гадав, що ти знаєш, бо ти, Альошо, художник" (378).

Отже, як один із ідеологічних висновків, в оповіданні "Лілюлі" висувається майже платонівське твердження про особливу, месіанську роль митця, наділеного знанням про істину, добро і зло, здатного внутрішнім зором проникати у "загоризонтні далі", пізнаючи справжню суть речей.

Парадоксально-оксюморонне на перший погляд запитання – "в чому полягає краса й радість земної муки" – включає в себе комплекс інтертекстуальних конотацій (від прихованих цитат типу "краса врятує світ" до екзистенціальних "вічних питань" і навіть мазохістських самокопань), головною з яких є ідея християнства, Христових земних мук задля спасіння людства.

Їхня радість у тому, що вони відкривають шлях у майбутнє безсмертя, "життя вічне", адже Христос – "смертю смерть поправ і тим, хто в гробах, живот дарував".

Осягнення цієї краси і мусить бути доступне художникові через рецепцію "земної муки" людей, їхніх особистих страждань й особистого горя, тим більше, якщо таким горем і стражданням переповнена власна душа митця, як-от у

випадку з Альошею. Та здатність художника бачити приховане від інших — не лише щасливий дар, а й тяжкий хрест, який може забрати всі душевні й фізичні сили людини, і тоді зрозумілою стає репліка Альоші: "... нудно мені, Ізмайле, і скоро я умру" (378).

Тому відповідь Альоші на запитання Огре ("не знаю") є свідченням розгубленості митця перед жорстокістю й абсурдністю світу. Абсолютне знання, таким чином, може призвести, врешті, до незнання — такий парадоксальний висновок робить Хвильовий. Для того, щоб зрозуміти це, Альоші доводиться пройти власний шлях на Голгофу. Прикметно, що лише у фіналі він заявляє про своє незнання — в решті випадків (а їх у тексті оповідання кілька), навпаки, наголошується його особливий дар провидця:

"Тоді некрасивий карлик іще сказав:

— А пар по насипу стелеться — ви знаєте, чому?.. Коли потяг мчить од семафора — ви знаєте, чому?..

І засміявся тихо й щиро. Товариш Огре спитав:

— А чому?

[...] Альоша не говорив і ще сміявся тихо й щиро й дивився Голгофою, коли вели легендарного Христа на Голгофу" (360);

"Тоді в кімнату входить горбун.

Він розкажує про одну комуністку, що має золотий перстень: колись одбирали в парткасу на голодних, а вона "забула" віддати й тепер хоче комусь продати.

[...] — Як по-твоєму: треба говорити про це чи ні?

— Покинь дурниці! Нічого я не знаю.

— А от я знаю... — і горбун засміявся тихо й щиро і дивився Голгофою, коли вели легендарного Христа на Голгофу" (367);

"Тоді підійшла до Альоші дівчинка, і некрасивий карлик погладив її по голівці.

Віддалік сиділа (теж) некрасива жінка. Від тієї жінки й пішла дівчинка. То була її мама. І мама сказала дівчинці:

— Настенько! Коли тебе будуть питати про маму, так ти не кажи, що я твоя мама, а скажи, що я твоя сестра. [...]

Некрасивий карлик іще раз погладив по голівці дівчинку, по її м'яких, як пух, волоссях. Він спитав, вказуючи на некрасиву жінку:

— Дівчинко! Ото твоя мама?" (375).

Остання цитата пов'язана ще з однією гранню оповідання "Лілюлі" взагалі й образу Альоші зокрема. Мова йде про еротичні мотиви в тексті Хвильового, що не лише відіграють суттєву роль як засіб характеротворення, а є й важливим елементом сюжетної структури оповідання. За окремими винятками майже всі еротичні символи й деталі з "Лілюлі" мають дотичність до Альоші — або безпосередньо, або паралельно й синхронно з ним. Та навіть тоді, коли письменник нібито говорить про ситуації відносно самостійні, їхній зв'язок із, так би мовити, загальною еротичною канвою, на тлі якої і розвивається образ Альоші, очевидний.

З таких синхронних еротичних моментів варто відзначити два: натяк на адюльтерний зв'язок Льолі й голови пролеткульту, як і взагалі на слабкість "товариша Пупишкіна" до жіночої статі, та анекдот, який розповідає Маруся, про спокушену на веранді курортним лікарем сорокарічну стару діву й навіки, таким чином, погублену: "Тепер вона хоче їхати в столицю й ознайомитись із програмою капебеу, бо тепер хто її візьме... Га?.. Кому вона потрібна?.." (362).

Обидва епізоди є швидше еротично-політичними й інтертекстуально проєктуються на загальну соціально-ідеологічну ситуацію 20-их рр., коли, з

одного боку, розбещені партійці, користуючись своїм становищем недоторканих, влаштували для себе “маленькі життєві радощі” (Пупишкін), а з другого — позбавлені честі старі діви могли шляхом ознайомлення з програмою капебеу собі втрачену честь повернути. Тому еротизм в оповіданні Хвильового стає в певному сенсі невідривним від ідеології, що й засвідчує як подальший сюжетний розвиток “Лілюлі”, так і розвиток образу Альоші.

“Еротизація” цього образу відбувається поступово, розпочинаючись з окремих натяків та деталей і сягаючи кульмінації у фіналі оповідання. Спочатку читач дізнається про каліцтво Альоші, бо “некрасивий карлик” і горбун хворий, судячи з опису його зовнішності, на євнухоїдизм. Здавалося б, уже одне це ставить героя поза всякою сексуальністю й еротизмом. Але Хвильовий обирає інший шлях, наголошуючи на внутрішньому конфлікті, який переживає Альоша, — між бажаннями, нехай і теоретичними, і неможливістю, теж навіть теоретично, їх зреалізувати. Глибина й трагізм цього конфлікту здатні призвести до непередбачуваних наслідків, що, зрештою, і відбувається.

Після повідомлення про те, що Альоша — євнух, маємо в тексті ще кілька опорних у цьому аспекті точок, які готують читача до розв’язки “Лілюлі”. Єднальною ланкою між еротичними елементами й Альошею-євнухом в оповіданні виступає Льоля. Принаймні, саме її дії та стосунки з іншими персонажами дозволяють такий зв’язок помітити. Він є опосередкованим, а не прямим, але від того не менш промовистим і наочним.

Еротично забарвлений епізод, дієвою особою чи пасивним учасником якого виступає Льоля, обов’язково обставляється Хвильовим таким чином, що присутність Альоші або реальна, або може бути передбачена, хоча б уже тим, що згадка про карлика йде безпосередньо за епізодом. Перший випадок маємо після сцени, коли Альоша почув у гукові паровика слово “капебеу”: “...Альоша [...] знову переписував героїчну п’єсу для Льолі... А Льоля біля вікна й поспішно пришивала до панталонів (білих, як сніг) мереживо. Бо Льоля, хоча й сама прала панталони, але без білих, як сніг, панталонів ходити не могла, і без мережива на панталонах” (361).

Легкий еротизм цього епізоду посилюється наступним, пов’язаним із відвідинами Льолею мадам Фур’є: “Льоля згадала [...] на тумбочці підручники й французький роман, здається, Гюго і “Анна Кареніна” французькою мовою з порнографічним малюнком на обкладинці.

[...] Сидів некрасивий карлик Альоша, і Льоля йому сказала:

— Ти, Альошо, дійсно художник. Ти гарно придумав: саме так і кричить паровик, коли вилітає в степ” (370).

Окрім уже згадуваної конотації щодо роману Гюго “Собор Паризької Богоматері” (Квазімодо), в тексті оповідання з’являється назва роману Толстого, в якому, власне, розповідається про адюльтер. Ця теза має свій подальший розвиток у ще одній сексуально зорієнтованій деталі — порнографічному малюнку на обкладинці. Окрім того, інтертекстуальний перегук (підтекстовий у своїй основі) відчувається і в тому, що згадується твір, героїня якого загинула під колесами потяга, а горбун постійно вслухається у звуки залізниці.

Наступні еротично забарвлені епізоди припадають на закінчення оповідання, коли його герої збираються в пролеткультурі на Садовій, 30, для зустрічі Нового року за “стилем Уесесер”, і всі вони пов’язані виключно з Альошею: “... В пролеткультурі був некрасивий карлик Альоша — з Льолею приїхав [...]”.

Але знову дивився горбун Голгофою, коли вели легендарного Христа на Голгофу. Потім раптом із тоскою і *спорзно* (курсив мій. — Ю.Б.) дивився на красивих дівчат” (374). (Рідковживане слово “спорзно” означає “сладостлюбно”, “з хіттю”).

Отже, карлик Альоша страждає від сексуальної неповноцінності, його мученицькі очі сповнені суму, це ще очі Христа, але, водночас, у них з’являються і раптові зблиски зла. В подальшому ситуація лише нагнітається, зникають усілякі паралелі з Ісусом, залишаються лише людські, особисті страждання: “...Некрасивий карлик спорзно дивився на красивих дівчат, але красиві дівчата не звертали на нього уваги” (375).

Хвилинка відпруження в сюжеті настає в момент, коли біля Альоші з’являється дівчинка, мама якої, “некрасива жінка, мабуть, хотіла кохати й тому не хотіла, щоб знали, що в неї єсть уже така велика дівчинка” (375). Цей епізод ніби дає надію героєві і читачеві на реальність бодай такого, умовного й химерного, щастя, що на нього може сподіватися Альоша. Але це триває лише мить:

“...Некрасивий карлик Альоша раптом зірвався й пішов у куток. Теплий хміль із голови перейшов йому в нутро, і відчував горбун, що наростає в грудях, накипає щось, і дивився на красивих дівчат уже злісно й спорзно. Але раптом усе туманилось — тоді виростали перед очима дикі поля й розстріляний горизонт, — і от загорівся захід. Вечір. Перепелиний бій, і так незносно пахне трава.

[...] — Чого ви замислились?

До Альоші підійшла некрасива жінка, яка залишила свою дівчинку в сусідній кімнаті. Некрасива жінка, граючи очима, сіла біля горбуна. [...].

... Тоді некрасивий карлик спитав злісно й *яро* (збуджено. — Ю.Б.):

— Чого я задумався?..

І плюнув в обличчя некрасивої жінки. Цього ніхто не бачив, і некрасива жінка мовчки відійшла, низивши голову, покійно, як на Голгофу” (376–377).

Ця сцена — перша з двох розв’язок у сюжетній структурі оповідання “Лілюлі”, розв’язка, сказати б, “особистісна”, якої “ніхто не бачив”. Герой переповнений болем і ненавистю до жінок за своє каліцтво, на красивих дівчат він дивиться не тоскно, як перед цим, а “злісно й спорзно”. Еротичні символи — перепелиний бій, пахка вечірня трава, що ввижаються Альоші, остаточно довершують справу. Злоба, біль і відчай від усвідомлення своєї неповноцінності виливаються в знуцання над “некрасивою жінкою, яка хотіла кохати”. Вчинок Альоші тим більш нищий, що образив карлик таку ж нещасну й стражденну людину, як і він сам, — адже відійшла від нього жінка мовчки, “покійно, як на Голгофу”. Тому Альоша-комуніст з оповідання Хвильового далеко не Альоша Карамазов, хоча б тому, що здатен відповісти злом не лише на зло, а й на добро.

Проте це, як уже зазначалося, лише перша, “невидима світові”, особиста розв’язка. Хвильовий прагне ще й розв’язки соціальної, хоча й теж позначеної еротичними конотаціями — плювок має бути не лише в душу нещасної жінки, а й у самовдоволені обличчя пупишкіних та їм подібних, в обличчя суспільства:

“... Некрасивий карлик сказав голосно — і всі стихли:

— От що: хочу новину сказати... Знаєте, як гудить паровик, коли вилітає в далекий степ?..

Ви думаєте так: гу-у-у?..

Льоля сказала:

— Ну да... Він чудово придумав. Скажи, Альошо!.. Всі причаїлись, слухали. [...] Тоді некрасивий карлик голосно й схвильовано сказав:

— Коли паровик вилізає в далекий степ, коли він пролетить зелений семафор, тоді він назад кричить так: в п... у— у!

Альоша так чітко протягнув на “у” площадне слово, що майже всі підскачили” (377).

Окрім того, що вчинок Альоші пов'язаний із його власною фізичною трагедією і є виявом відчаю та пригніченості героя, він також і своєрідний підсумок, сказати б, “творчих шукань” митця, змушеного пристосовуватися до вимог часу/влади, відшуковуючи абсурдні, з точки зору здорового глузду, паралелі й подібності, аж до “ка-пе-бе-у” в гуковій паротяга. Тому вигук не зовсім тверезого Альоші (проте ця нетверезість практично знімається фразою “що в п'яного на язиці, то в тверезого на думці”, яка зустрічається кількома реченнями перед цим) — це голос істини і правди, голос протесту проти приниження й насильства, нехай і втілений у таку екстравагантну форму.

В Альошиних словах — не лише вульгарність і непристойність, у них звучить також ідея волі, прагнення вирватися з-під пресу насильства й пригнічення — туди, у степ, який і виступає символом свободи, а непристойність адресована тим, хто залишається тут, де “бруд і грязь”, — адже паровик, вирываючись у вільний степ, кричить саме “назад”.

Ця алюзія переводить еротичний зовні мотив у ту об'єктивно головну для Хвильового тезу про трагічну долю інтелігенції в умовах тоталітаризму й несвободи, приреченість її спроб знайти гідне своїх здібностей місце в більшовицькому суспільстві, яка прочитується в оповіданні “Лілюлі”. Єдина надія вирватися з лабет інтелектуального й фізичного насильства — втеча на волю, “в степ”. Але й вона фактично не має шансів на успіх, бо, з одного боку, маніфестується письменником лише як окремий екстремальний сплеск (випадок з Альошею), а з другого — втекти від самого себе виявляється неможливим (ситуація з конформістом Огре).

Взагалі, у цьому плані Альоша й Огре в оповіданні Хвильового виступають двома гранями того самого явища, що його можна назвати “митець і система”, або, спроектувавши на конкретну ситуацію 20-их рр. в Україні, — “загибель митця під тиском системи”. Тому й вихід для героїв лишається тут тільки один: смерть — або фізична, або духовна.

Горбун і карлик, комуніст Альоша, що ладен протестувати проти несправедливостей світу, визнає, по суті, свою поразку в оцій боротьбі. Виразно цей мотив звучить у сцені повернення родини Огре після скандалу в пролеткульті додому:

“Альоша іронічно подивився у вогку заквартирну даль і зітхнув. Потім спитав:

— Ізмайле, ти на мене сердишся?

Товариш Огре сказав:

— Ні.

— А коли ні, то скажу тобі: нудно мені, Ізмайле, і скоро я умру” (378).

Конформіст Огре все ще сподівається на щось, намагаючись напитися “живої води” з героїчних п'єс, які переписує Альоша (саме в такому контексті постає прикінцевий епізод оповідання з водою “для товариша Огре”) — алюзія, більш ніж прозора. Але трагедія в тому, що це неминуче призведе до мімікрії і, врешті, до духовної смерті.

І тут в оповіданні починають звучати виразні мотивні перегуки з майбутнім. Пророче передбачення Хвильовим долі інтелігенції в комуністичному суспільстві, в тому числі і своєї власної, — один із найбільш вражаючих сенсів оповідання “Лілюлі”. Сам Хвильовий, як відомо, виявився здатним на вчинок, подібний до Альошиного (самогубство 13 травня 1933 р.), інші митці обрали шлях Огре. Прикметним, скажімо, є те, що Тичина, якому Хвильовий присвятив “Лілюлі” і чимало рядків якого, поданих часом пародійно, часом стилізовано, зустрічається в оповіданні (типу “дзвональна звена веснальної дзвими”), згодом у певному сенсі став жертвою власного конформізму. Хвильовий, зрозуміло, не міг цього знати, але тим символічніший такий збіг.

Варто відзначити в тексті й промовисту деталь, яка має безпосередній стосунок до проблеми творчості, її істинності й фальші: коли поет бачить на вулиці не людей, а лише “обов’язково прекрасне життя”, — тоді “золоті ріки” течуть біля його серця, а з уст летять неправдиві й нещирі слова про революцію й революціонерів. Слово “золоті”, яке одразу ж викликає конотативні асоціації із “золотою кліткою” чи “золотими кайданами”, виконує тут потрійну функцію: вказує на несвободу, на продажність і, як наслідок, на брехливість такого типу літератури.

Критерієм краси та її передумовою, отже, виступає істина. Саме вона є антагоністом Лілюлі й у Роллана, й у Хвильового. Правда і лише вона одна здатна жити мистецтво. Таке сміливе в умовах “Уесесер” 20-их років твердження, висунуте Хвильовим, — ще одна вказівка на органічність тієї принципової позиції, що її посідав письменник в ідеологічно-естетичній боротьбі свого часу, зокрема в літературній дискусії 1925—28 рр., передбачаючи ті катастрофічні наслідки, які будуть мати для мистецтва “золоті ріки, що течуть біля серця поета”.

У пошуках відповіді на питання про причини того стану, в якому опинилася творча інтелігенція, Хвильовий об’єктивно схиляє читача до думки, що серед них чи не найпершою є провідна інституція тодішнього соціуму — “капебеу”. Ця не зовсім звична для сучасного вуха абрєвіатура, як уже зазначалося, багато разів звучить в оповіданні й виконує композиційну роль, у певному сенсі організовуючи текст. Спочатку це повідомлення про те, що робітничий виселок, де мешкають головні герої, — то “реальні результати капебеу”; потім — про те, що капебеу “забігло на тринадцять день” (мова про григоріанський календар); далі — згадка про колишню партійність товариша Огре й деяких інших персонажів; гудки паротяга (“ка-пе-бе-у!”); товаришка Шмідт з її істеричним “Ви — безпартійний?!”.

Своєрідну композиційну рамку становить особливим чином подана інформація про партійність Альоші: на початку оповідання після розповіді Марусі про майбутню політперевірку “горбун узяв партквиток” (358), а в кінці тексту “...некрасивий карлик Альоша подумав, що завтра йому треба йти в райком” (379). У проміжку між цими “партійно зорієнтованими” діями і розгортається сюжет оповідання. Водночас слово “завтра” в заключній фразі — свідчення того, що події, описані в “Лілюлі”, лише предтеча подій наступних, “завтрашніх”, які, можливо, стануть для героїв фатальними.

Саме такий відкритий фінал, який залишає простір для читацької співтворчості, дає можливість протягти асоціативні нитки в майбутнє. Він забезпечує реципієнту широке поле евентуальних інтерпретаційних варіантів тексту, а знакова ідеологічна роль Альоші набуває особливої виразності як концентрований вияв культурно-соціального коду своєї трагічної епохи.