

мала, але й мати не могла! Як, нпр. <...> що “авторка щораз більше причалює своєю творчістю до українських берегів” (про “Легенди Старокиївські”, які були написані ще до першої світової війни для... французької преси! А потім були відкинені в Галичині, як “не маючі нічого спільного з Україною” за словами п. Д. Донцова! І вийшли друком лише в 1942 р., бо авторка нічого іншого тоді в своїй теці не мала!)” [7, 174-175].

Отже, можна стверджувати, що цикл “Легенди старокиївські” був написаний Наталеною Королевою в 1910-х роках і став одним із найраніших україномовних творів письменниці. На це вказують як власні свідчення Наталени Королевої, так і непритаманне подальшій творчості авторки використання оповідань повністю запозичених сюжетів, а також відмінний щодо інших творів письменниці авторський метатекст циклу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Бабишин О.* Несподіване, щасливе знайомство // *Всесвіт*. – 1993. – № 2.
2. *Голубовська І.* Виплекані мрії і любов'ю ( “Легенди старокиївські” Наталени Королевої – тематична своєрідність) // *Слово і Час*. – 2002. – № 11.
3. *Копач О.* Наталена Королева. – Вінніпег, 1962.
4. *Кораблева Н.* Інтертекстуальність літературного произведения. – Донецьк, 1999.
5. *Королева Н.* Автобіографія // *Королева Н.* Без коріння. – Торонто, 1968.
6. *Королева Н.* Останній бог // *Literarny archiv pamatniku narodniho pisemnictvi v Praze* // *C. prir.* 73/66/ – *C. inv.* 2. – Арк. 87.
7. *Королева Н.* Предок. 3 анналів і легенд. – Торонто, 1961.
8. *Мишанич О.* Дивосвіти Наталени Королевої // *Королева Н.* Предок. – К., 1991.

Отримано 21.12.2006 р.



**Максим Нестелєв**

УДК 821.161.2.09”19” Хвильовий

## РОМАНТИЧНА ВІЗІЯ СУЇЦИДАЛЬНИХ МОТИВІВ У НОВЕЛІСТИЦІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

У статті розглядається суїцидальний аспект романтичного дискурсу новелістики М. Хвильового. З'ясовано імпліцитну важливість самогубства для творів письменника, а також проаналізовано мотиви матеревбивства та романтичного бунту як суїцидогенних факторів поетики автора. Пояснюється значущість літературного типу “зайвої людини” у прозі М. Хвильового в контексті кастраційного комплексу його романтичного психотипу.

*Ключові слова:* психосемантика, суїцидальний дискурс, автобіографічність.

*Maksym Nestselyev. Romantic vision of suicidal motifs in M. Khvylioviy's short stories*

The paper explores the suicidal aspect of romantic discourse in M. Khvylioviy's short stories. The author ascertains the implicit importance of suicide within the writer's oeuvre, and interprets the motifs of matricide and romantic rebellion as suicidal factors of M. Khvylioviy's poetics. The paper also proves the significance of the “superfluous man” in the writer's prose by placing it in the context of castration complex peculiar to his romantic psychotype.

*Key words:* psychosemantics, suicidal discourse, autobiographicity.

Микола Хвильовий – один із найвизначніших письменників ХХ століття, його внесок у формування модерної української прози важко переоцінити. Критик О. Білецький зазначає, що збірку М. Хвильового “Сині етюди” (1923) можна назвати “першим етапом розвитку революційної прози” [2, 59]. Серед образів творчості митця часто з'являється образ смерті, що, на думку І. Цюп'як,

змальовується як багатовимірне явище – “подвиг”, “зневіра в ідеали”, “злочин” [16, 75]. Оскільки складовою частиною дискурсу смерті у прозі М. Хвильового є суїцидальні мотиви, то американський дослідник Г. Грабович слушно, хоч і дещо узагальнено, стверджує: “Тінь самогубства імпліцитна” [4, 253] у значній кількості текстів письменника. Вияв самогубних мотивів у різних його творах не завжди співмірний, часом він – інтенсивний і відкритий, а інколи – прихований і контекстуальний. Проте більшість цих суїцидальних образів безпосередньо чи опосередковано пов’язані з романтичними візіями у творчості Хвильового.

І. Сенченко згадує, що письменник вирізняв два типи революціонерів: романтиків (“історія їх випихає на перше місце в моменти, коли точаться бої”, серед них був і тоді ще не письменник М. Фітільов) і господарів (“нові лави діячів... буденного дня” [10, 566]). Та оскільки обидві групи світоглядно непримиренні, то на основі їхнього зіткнення й будується конфлікт у деяких творах М. Хвильового. Першу групу визначає глорифікація та водночас скорбота за перейденим часом (наприклад, анарх і Дмитрій Карамазов), другу – сатиричне висміювання.

Літературознавець І. Смирнов у своєму проекті психоісторії російської літератури доводить: епоха романтизму була сформована письменниками, переважна більшість яких мали психотип, “фіксований на кастраційному страхові, що переживали з тих чи тих причин його вторинну актуалізацію” [11, 21]. Тобто йдеться про наявність страху перед грізним батьком (у тексті явленого через нав’язливий персонаж-образ), який карає (каструє) за якісь еротичні дії (покарання за кохання). Це може також виявлятися у так званих “кастраційному почутті провини” й “кастраційній тузі” (важливими для М. Хвильового), у тому, що ознаковості надаються параметри безознаковості (фрагмент може бути текстом), у поширеності інтертекстуальних контактів (“чи ускладнює, чи спрощує молодше літературне покоління ті структурно-семантичні принципи, які визначали старше” [11, 42]), у зіставленні та навіть ототожненні “свого” і “чужого” (приміром, це помітно в дифузності системи персонажів у М. Хвильового та в його ставленні до комуністів). Проблеми образу автора в його творах також лежать у межах плутанини “свого” і “чужого”, а тому звертання до себе у третій особі виявляється навіть у вживанні псевдоніма, точніше – у психологічних передумовах його побутування: відсутність чітких розрізень Фітільова (реальної людини) із митцем і персонажем Хвильовим.

У М. Хвильового, засновника течії “романтики вітаїзму” (своєрідної реактуалізації психопоетики романтизму XIX ст. у новій історичній ситуації), було власне розуміння романтизму, зокрема його українська версія виразно асоціювалась із постаттю Т. Шевченка. Поеми “Гайдамаки” та “Катерина” для М. Хвильового стали тією умовною психосемантичною домінантою, яка дозволяла по-новому зрозуміти події 1917–1920-х років у нашій історії. Цей модерний аспект виявився у змалюванні героїзованих персонажів народних месників чи борців за національні інтереси, що носили у своїй психіці відбиток авторського світовідчуття як “надломленої людини громадянської війни” [14, 502]. Для розуміння письменника промовистий непрямий закид щодо нащадків Т. Шевченка, який нібито сформував безвольне українське покоління та навчив “сентиментальничати “по-катеринячи”, бунтувати “по-гайдамачому” – безглуздо та безцільно” [15, 221]. Але водночас – це й код для прочитання романтичного дискурсу прози М. Хвильового.

Оскільки Т. Шевченко виступає символічним “батьком” у ситуації М. Хвильового, таке постійне звертання до різних аспектів Шевченкової творчості, як і певна ревізія його здобутків, часто з’являються в текстах, навіть набуваючи іноді

характерних рис нав'язливого мотиву. Негативні вислови бунтівливих синів-персонажів стосовно Кобзаря в деяких творах М. Хвильового часом видаються не зовсім послідовними, скажімо, у відомій тираді Дмитрія Карамазова ("Вальдшнепи") про мамулуватість української нації, породжену тим, "що саме Шевченко кастрував нашу інтелігенцію" [15, 221]. Тобто у тлумаченні М. Хвильового батько-романтик "каструє" молоде покоління, перетворюючи націю на безвільну масу. Або слова Б'янки із "Сентиментальної історії": "Для нашої країни примітивний "Кобзар", як нібелунги" [14, 492]. До певної міри це примітивізація образу батька. Однак у межах теорії Г. Блума про страх впливу, що зазнає "поетичний син" від "поетичного батька" (суб'єктно-суб'єктний зв'язок, еквівалентний Едіповій ситуації, запропонованій З. Фройдом), подібні вислови цілком органічні й дозволяють побачити той аспект мистецького протистояння, коли митці побоюються визнати "страх, що їх сформував вплив" [3, 145], але водночас мріють про роль, ідентичну ролі "поетичного батька" для свого покоління. Звідси й ревізійні настрої протагоністів їхніх творів: адже традиція побудови тогочасної літератури багато в чому поставала як антитеза до класичної художньої творчості XIX століття. Отже, концепція Г. Блума дає змогу побачити приховані механізми цього процесу.

Проте романтизм М. Хвильовий розуміє критично. Скажімо, П. Куліш у нього вже випадає із традиційного романтичного канону як проєвропейський митець ("Куліш для нашої країни був прогресивною Червоною Європою" [15, 863]). До того ж, пишучи про інші твори Т. Шевченка, зокрема про "Катерину", він робить доволі знакову помилку, стосовно якої можна сперечатись – чи усвідомлена вона, чи ні. Із погляду психоаналізу для тлумачення велике значення мають похибки в мовленні та діях як вияв у свідомих процесах підсвідомих згнічених сил. Загалом будь-які хибні дії – зовсім не випадковості, а "поважні психічні акти, що мають власний сенс" [12, 38], вони свідчать переважно про "зіткнення, інтерференцію двох намірів" [12, 54], тобто можуть розповісти значно більше про справжні інтенції митця за впорядковану оповідь, але водночас такі помилки мають статус маргінальних деталей, а тому важливі для психоаналітичної інтерпретації.

Так, в "Арабесках" (1929) письменник в інтертексті, названому "Деталь із моєї біографії", дає такий образ матері в усвідомленні її сина-персонажа Nicolas: "Але моя мати не пішла дорогою – на Сагайдак – шевченківської Катерини й моєї Оксани із "Життя"... Моя мати не пішла цією дорогою, бо на другий день умерла" (курсив автора. – М. Н.) [14, 303]. Тобто автор ототожнює постаті Катерини з однойменної поеми Т. Шевченка та свого персонажа Оксани, але водночас і наближує їх до матері Nicolas, яка, народивши сина, померла. М. Хвильовий уживає тут поняття "дороги" й у прямому, і в переносному значенні, маючи на увазі "життєвий шлях", але таке наближення видається дивним: адже Шевченкова Катерина теж померла, до того ж закінчивши життя самогубством (утопилась), щоправда, не на другий день після народження сина. Тож образи матерів, які померли (пішли однаковою дорогою), зовсім не можна протиставляти, але незрозуміле зіставлення Катерини з Оксаною, бо наприкінці твору М. Хвильового "Життя" (1922) цей персонаж усього лиш наближається до семафора, і жодних експліцитних натяків на самогубство тут немає. Однак автор провокує читача (реципієнта) вбачати в подібному умовному фіналі суїцидальні конотації при повній відсутності прямих передумов до цього, до того ж це оформлюється як узагальнена можливість будь-якого персонажа (зрештою, і їх автора) покінчити життя самогубством через приховану та загадкову мотивацію. Це беззаперечна риса авторської психосемантики, оскільки смерть М. Хвильового породила велику кількість

чуток і варіантів пояснення, пов'язаних саме із різноманітним побіжним авторським алюзіям на імпліцитну присутність суїцидального вибору персонажів у його творах.

Окрім того, в оповіданні “Життя” теж можна побачити суїцидальні деталі-фрази, які, можливо, і стають письменницькими підказками стосовно подальшої долі персонажа. Зокрема, автор іронічно пропонує вихід для своєї героїні, водночас заперечуючи його. Оксана, як і Катерина, закохавшись у хлопця (у М. Хвильового – це комуніст Мишко, чужинець з іншої губернії), залишається вагітна та самотня. Тоді вона робить вибір, який автором витлумачується іронічно: “Коли б вона читала “Кобзаря”, вона б знала “Катерину”, але вона була неписьменна” [14, 129]. Отже, якби знала “Катерину”, то знала б, як Катерина померла. Але ще до того, як Оксана завагітніла, її подруга Гандзя співає пісню: “Маруся отруїлась, / В больничной дом везуть” [14, 125]. Усе це спонукає Оксану вирушити від свого темного життя до життя “світлого, молодого, як молодик” [14, 130]. Її настрої – меланхолійний та, окрім того, зображений як надзвичайно архетипний, до того ж національно архетипний, “задвістілітпозадній” [14, 125], часів Мазепи та Карла XII. Саме так М. Хвильовий уводить другорядний мотив одуреної Іваном Мазепою Марії, її історія певною мірою пов'язана із ситуацією Оксани. Цей архетипний, за давнини конфлікт розплати за кохання зображено як частину меланхолійного дискурсу української історії. У формулюванні О. Харлан – це шлях від антропологічного до історіософського катастрофізму, якщо розуміти його як “одну зі світоглядно-естетичних особливостей” [13, 123], що загострює апокаліптичні мотиви та зумовлює поширення образів самогубців у літературі.

Подібний простір неоднозначної інтерпретації подій, зокрема й у тлумаченні імпліцитної суїцидальної (чи навіть частіше парасуїцидальної) поведінки персонажів, М. Хвильовий часто відтворює у своїх текстах – наприклад, іще в оповіданні “Легенда” (1923), яке разом з оповіданням “Солонський Яр” (1923) нагадує проблематику Шевченкових “Гайдамаків”.

У “Легенді” оповідається про бажання найжорстокішої смерті, смерті як застереження та романтичного пориву, про що йдеться в оповіді про повстанця-жінку, переодягнену в юнака Стеньку. Ризикована гендерна гра дещо трансформує фольклорну фабулу, а травестія, пов'язана з бажанням військових подвигів і водночас соціальним обмеженням потенційних героїв, створює своєрідну інтерпретацію Шевченкового твору про гайдамаччину. Змінюючи статеву роль повстанця, М. Хвильовий загострює увагу на моменті появи потягу до смерті саме в дівчини, оскільки він починається як невиситиме еротичне бажання задовольнити повстанців, що йдуть за волю. У “Легенді” Стенька, переживаючи драматичні ситуації жінки-матері (її чоловік іде в повстанці, а син помирає) та жінки-повії (коли Стенька в запалі несвідомого пориву пропонує повстанцям своє тіло: “Цієї ночі п'ять чоловік присплю... Хто перший? Виходь!” [14, 279]), вирішує вдавати із себе чоловіка, щоб показати приклад національної мужності. Текст фіксує химерну сексуальну фантазію героїні, яку в контексті її бажання зображено як мазохістську загибель на палі. Стенька каже: “Я вигадав собі смерть, як в старовину було: садовили козаків на палі, і вмирали козаки на гострих палях. Я хочу вмерти на гострій палі – це найлютіша смерть!” [14, 283], – тим самим смерть у творі набуває ознак архетипності, пов'язуючи громадянську війну з національно-визвольною війною козаків. Твір має своєрідну кільцеву модель утвердження єдності потягу до життя та потягу до смерті (починається й закінчується схожими еротичними сценами з автодеструктивними мотивами) із відчутною глорифікацією самознищення як символу цього нерозривного поєднання.

Неоднозначна ситуаційна суїцидогенність наявна також в оповіданнях “Редактор Карк” (1923) і “Заулок” (1923), які начебто далекі від романтичних мотивів, хоча насправді ці мотиви впливові на психосемантичному рівні. Прикметно, що в цих двох текстах немає самогубства як завершеної дії, проте гостро відчутні депресивні мотиви, приховані в підтексті (“Редактор Карк”) чи актуалізовані як пропозиція (“Заулок”). Тексти своєрідно антитетичні, адже показують протилежно соціальні випробовування інтелігента (“зайвої людини” [14, 152]) редактора Карка з однойменного твору та чекістки Мар’яни (“безпартійної комуністки” [14, 287]) з оповідання “Заулок”. Для автора важлива теза, проголошена персонажем-інтелігентом: “Він більшовик і вміє умирати” [14, 152]. На тлі такого героїзму вчинок Мар’яни стає своєрідним глузуванням, оскільки вона перед самогубством здійснює ще одну смертоносну дію: віддається сифілітикові. Чекістка вміє вмирати, а сам суїцид для неї – “це найкращий спосіб проявити силу своєї волі” [14, 287]. Однак цей мотив вольової дії не розкритий письменником повністю і справжні причини рішучості приховуються так: “Карк інтелігент” [14, 145], його настрої – це постійні хитання, пошуки вибору, особливо коли цей вибір пов’язаний із вибором смерті. У “Лілюлі” автор із великою долею самоіронії позначає таких інтелігентів як попутників: “...ні сюди Микита, ні туди Микита... Це участь інтелігенції” [14, 376].

В оповіданні “Редактор Карк” суїцидальні мотиви реалізуються на трьох рівнях – паратекстуально, інтертекстуально та за допомогою алюзій (компаративної – Гаршин та інтертекстуально-психосемантичної – браунінг).

Паратекстуальний рівень активізується в одному з епіграфів до твору, де подано уривок із поезії В. Александровського: “Связан я узловыми дорогами, / На которых повесилась Русь” [14, 136]. Інтертекстуальний рівень пов’язує цей текст із романом “Вальдшнепи”, де головний персонаж у час соціального хаосу знайомиться з майбутньою дружиною Ганною, їхня симпатія супроводжується вбивством ворожої жінки: “Тоді він вийняв із кобури браунінга й підійшов до однієї скрині, де вовтузились барахольщики. Він вистрелив однією баришні в карк” [14, 254]. Також Дмитрій Карамазов упродовж однієї з чисельних сварок із Ганною обіцяє “й собі кулю пустити у лоб” [14, 206]. У цьому сюжеті розкриті як передумови, так і можливі наслідки внутрішньо-психологічного конфлікту редактора, до того ж цей ідейно-проблематичний вузол базується на схожій психосемантиці символів (“карк”, “браунінг”). Депресивна прив’язка Карка до самогубства визначається на рівні замаскованого порівняння, яке вибудовує його подруга Нюся: “У редактора Карка очі як у Гаршина, а очі Гаршина писав Репін, а Репін оголошував себе за українця, і Нюсі здавалось, що в очах Карка – степи” [14, 145]. Такий асоціативний ряд водночас натякає на долю російського письменника Всеволода Гаршина (закінчив життя самогубством, кинувшись зі сходів 1888 року) та окреслює романтизовану парадигму подібних учинків. Романтиками себе й Карка називає випусковий товариш Шкіц, пов’язуючи з романтичною ідеєю романтичну українську поразку: “Проґавили і пішла від нас. Україна пішла. А все тому, що ми поети, що ми не комерційної вдачі” [14, 141]. На романтичність як неможливу фантазію вказує те, що для романтика Україна можлива лише як фантазія, мрія, оскільки романтик далекий від реальності й не має повноцінного усвідомлення історичного минулого. Рідні степи, відбиті в очах редактора, – ознака невиразної мрії, яка веде до смерті: “Був самотній, сунула непереможна жажна стихія: степова пожежа... А потім буде дим. Крізь дим вирисовується дірка на чолі” [14, 150]. Усе це глибоко відчуває Нюся, цитуючи Т. Шевченка як відповідь на такі слова Карка: “Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну” [14, 152]. Отже, романтизований патріотизм також виводить на суїцидальні мотиви, а точніше – на їх меланхолійне пояснення (адже

не раз настрої редактора охарактеризовано як “тоскний” і “тривожний”). Ще одна з причин драми Карка – його інтровертний, асоціальний індивідуалізм (наприкінці навіть просить підшукати собі заступника у видавництві), оскільки він не може прийняти одне з положень “азбуки комунізму” про виправдання засобів метою, тому для нього екзистенційно болісним є запитання: “Чого одну людину шкода, а до тисячі мертвих байдуже?” [14, 137].

В оповіданні “Заулок” введено майже повний соціальний портрет доби – чиновник у канцелярії Аркадій Андрійович (сатирично-гоголівський, антиромантичний образ), домогосподарка Степанида Львівна, “липовий професор” Леонід Гамбровський і чекістка Мар’яна, а також комсомольці, які “завжди тривожили заулок своєю агітаційною бадьорістю” [14, 286]. Усі вони по-своєму пов’язані з комуністичною партією, вона для них – референтно-ідеологічна група (батьки Мар’яни чекають від неї матеріальної користі, професор – визнання власної праці, а Мар’яну виганяють із партії за несплату членських внесків). Проте жодному з них комуністична ідея не дає задоволення, а головна героїня взагалі вважає, що сучасність – це порожній простір, та згадує минуле, яке давало смисл життю, революційні “дикі замріяні степи”, час, коли “не було порожнечі” [14, 287]. Відчуття беззмислового та безцільного життя персонажів об’єктивується: “У вікно зазірало меланхолійне небо” [14, 288]. Така образність слугує у виразненню депресії Мар’яни, подібної своїм настроєм до Карка, адже небо тут – синонім дзеркала для відбиття душевного неспокою чекістки. Тож для неї душевна роздвоєність зводиться до подолання спокуси життя, адже, як зазначено в новелі “Лілюлі”: “Люди завше хочуть жити – і це велика правда, яка на землі, без якої буде порожнеча” [14, 359]. Метафізичну порожнечу значно важче переносити сконцентрованим на своєму внутрішньому житті. Мар’яна має саме такий характер інтроверта, як і редактор Карк (схожа навіть риторичність самовимог дівчини, її історія життя без змісту накладається на історію оповідання, яке закінчується реплікою без адресанта: “Куди?” [14, 291]).

Романтичні мотиви в текстах М. Хвильового також відтворюються в межах дискурсу автобіографічності його творчості, що підсилюється своєрідною его-нарративністю авторської прози. Це виявляється в Я-векторності творів – чи в обов’язковій присутності образу автора (або персонажа-оповідача), чи в розгортанні оповіді від першої особи. Загалом його поетиці притаманні риси стилю его-белетристики (за визначенням Ю. Осадчої [8, 1-2]), оскільки в його творах можна побачити ознаки щоденниково-сповідального жанру й певної документальності. Егоцентризм може бути відчитаний як суїцидогенно небезпечний фактор.

Американські дослідники Дж. Пеннебейкер і Ш. Стірман стверджують: частота вживання певних слів у написанні текстів може бути використана як індикатор психологічних станів. Зокрема, проаналізувавши твори митців-самогубців (експериментальна група) та митців, що закінчили життя природним шляхом (контрольна група), вони довели, що в письменників-суїцидентів значно частіше вживаються займенники першої особи однини (я, мене, мені), аніж множини (ми, нас, нам) [18, 520]. До того ж науковці визнають більший суїцидальний ризик для поетів, ніж для прозаїків. У ситуації з М. Хвильовим це доречно уточнення: адже він був передусім поетом, який живе емоціями, а на прозаїком, що послуговується насамперед аналізом і знанням. Поетичність виявляється в побудові рядків (строфічності), звукових повторах і словесних рефренах, прихованих консонантних римах, а загалом поетична складова прози митця завважена багатьма літературознавцями.

Специфічним суїцидальним контрапунктом творчості М. Хвильового, що поєднує в собі романтичну візію революційних фанатиків, приречених на загибель, та его-загостреність нарації, безперечно, виступає новела “Я (Романтика)” (1924). До того ж саме поєднання цих двох визначальних психосемантичних тем допомагає віднайти в ній такий важливий для письменника депресивний аспект, присутній передусім у події матеревбивства.

Поширений для модернізму мотив матеревбивства в М. Хвильового подається як усвідомлення садизму з енергією ненависті до жінки, прикметного для багатьох його творів (“Кіт у чоботях”, “Вальдшнепи”, “Мати”). Якщо для модернізму матеревбивство, на думку В. Агеєвої, було пов’язане з відмовою від центрального архетипу класичної української літератури – архетипу матері й загалом означало “конфлікт поколінь” [1, 60], то конфлікт із матір’ю окреслюється як спроба позбавлення від гнітючої чоловічої інфантильності, “почуття інфантильної синівської вини” [1, 63]. Синівська національна слабкість, спровокована відмовою від канонів патріархальності творчості XIX століття, позначається на драматичній елімінованості сильного націотворчого батьківського начала в модернізмі. Приміром, у М. Хвильового в новелі “Я (Романтика)” псевдобатько (псевдо-Над-Я) – доктор Тагабат – тільки страхітливий образ революційного закону, утілення антисовісті та відсутності морально-соціального обов’язку Я, що відтіняє щирість і чистоту материнського образу. Звідси в новелі й численні релігійні деталі, оскільки Христос – це теж син, якого покинув батько, і, як і персонаж М. Хвильового, він подається у співрозкритті з образом матері Марії. Водночас письменник доволі своєрідно змальовує стосунки сина й матері у двох новелах – “Я (Романтика)” та “Мати”, а спільним для цих творів став маргінальний мотив суїциду як імпліцитне явище.

У “Я (Романтика)” ця проблема розвивається складніше, адже мати Марія та її син, главковерх чорного трибуналу, асоціативно притягують до себе інвертовану ситуацію розп’яття новітнього Христа. У новелі наявна велика кількість євангельських алюзій. Мати-черниця Марія зображена як “втілений прообраз тієї надзвичайної Марії” [14, 322], а її “м’ятежний син” (Христос теж був для Ієрусалиму м’ятежником, кликав зруйнувати старий храм віри) головує в чека, яке називає “новий синедріон” [14, 323] (у Новому Заповіті синедріон засуджує до смерті Христа, проте в М. Хвильового він засуджує його матір). Промовисто, що для чека єдиний закон – відданість абстрактній революційній ідеї. “Тут засідає садизм” [14, 323], – так характеризує революційний закон М. Хвильовий. А це означає, що тут має відбутись розп’яття, адже навіть місце поруч із будинком головного персонажа не позбавлене натяків на біблійні деталі (“біля синьої криниці, де розлетілись дороги, де розбійний хрест” [14, 322]).

Одна зі справ, що розбирається чекістами, виявляється пов’язаною з теософами, упевненими у приході Нового Месії, проте новий атеїстичний час уже зробив свій вибір, друге пришестя вже відбулось. І тому гірка іронія вчувається у словах главковерха трибуналу: “Так якого ж ви чорта, мати вашу перетак, не зробіте цього Месію з чека?” [14, 330]. Саме в цій експресивній фразі оприявнена символіка модерної політичної гри на основі використання традиційної релігійної свідомості.

Після зустрічі “з натовпом черниць із розгубленими очима” [14, 332], серед яких і його мати, про головного персонажа доволі знаково сказано: він був “блідий, майже мертвий” [14, 332]. Коли матір та засуджених ведуть на розстріл із “города мертвого” [14, 331], “по мертвій дорозі” [14, 337] “в нікуди” [14, 336] до місця страти (“мертвого степу” [14, 339]) – це і є специфічний шлях на Голгофу (у перекладі – “лобне місце, череп”). У цьому епізоді змішуються євангельський локус розп’яття й особливості розстрілу (чекіст вистрілив у скроню матері у

стані фанатичного екстазу, про що свідчить його наступна дія: “Пожадливо впився устами в білий лоб” [14, 339]).

Автор готує нас до вбивства матері, однак сам цей момент змальовує неоднозначно. Приміром, наперед знаючи про суїцид письменника, дуже важливо вміти побачити неімпульсивність такого рішення, а логічну розв’язку, мотивовану в його текстах у певних проєктованих персонажах-ідеях: адже у сцені матеревбивства є така, на нашу думку, не випадкова фраза, що її можна розтлумачити як імпліцитний суїцид: “Потім підвів маузера й нажав спуск на скроню” [14, 338]. Зрозуміло, що в контексті – це вбивство, оскільки далі зазначено: “Як зрізаний колос, похилилась вона на мене” [14, 338]. Однак на можливість інших інтерпретацій цієї події вказує сам автор не лише біблійними посиланнями (у Новому Заповіті гине син, а не мати), а й самим зображенням психіки головного персонажа, главноверх чорного трибуналу комуни. Для нього зовнішній світ парцелюється й інтеріоризується як частини свідомості, унаслідок чого реальність стає фантомною. Оточення піддається сумніву та набуває смислу лише у співвідношенні із внутрішнім світом Я, у якому виринає образ гільйотини як самопокарання (“коли доктор – злий геній, зла моя воля, тоді дегенерат є палач із гільйотини” [14, 326], доктор, окрім того, – це “мій звірячий інстинкт” [14, 326], а дегенерата також названо “сторож моєї душі” [14, 334]). Навіть поза професійною діяльністю він не може позбутися докорів і бажання кари за злочини: зокрема, у материнському домі почувається незахищеним від самого себе (“тут, в глухому закутку, на краю міста, я ховаю від гільйотини один кінець своєї душі” [14, 327]). І навіть мати позбувається своїх реальних ознак – це “частина мого власного злочинного “я”, якому я даю волю” (курсив автора. – М. Н.) [14, 327]. Тому й важко говорити про нормальне функціонування психіки, що зі страхом відчуває сам персонаж: “Нікому, ніколи й нічого не говорити, як розкололось моє власне “я”. І я голови не загубив” (курсив автора. – М. Н.) [14, 332]. Проте це лише безпідставне самозаспокоєння, і тому главноверх не уникає головного конфлікту психотика – чи є ним побачене “дійсністю чи галюцинацією?” [14, 337], на що сам і відповідає: “Це була дійсність безвихідна, неминуча, як сама смерть” [14, 337]. Усе це спонукає до альтернативних розумінь матеревбивства в “Я (Романтиці)”, адже текст не усуває можливостей сприйняття оповіді лише як фантазії хворого розуму чекіста. Дослідниця І. Цюп’як навіть ототожнює вбивство матері в новелі зі смертю Я [17, 46].

Релігійні алюзії єднають новелу “Я (Романтика)” М. Хвильового з “Повістю про санаторійну зону”. Так, анарх у листі до сестри перед самогубством проєктує свій життєвий шлях на долю Христа: “Тоді я кладу цей терновий вінок на свою похилу голову і йду на Голгофу” [14, 446]. Це означає, що у психіці революціонера постійно точиться боротьба цінностей, а християнський міф не остаточно подоланий комуністичним міфом.

Загалом десакралізація образу матері доводить до роздвоєності свідомості персонажів, коли вони вбачають, за твердженням В. Агеєвої, єдиний спосіб подолання цього шизоїдного конфлікту “через акт насильства над жінкою, здебільшого – над матір’ю” [1, 61]. Водночас це може бути трактовано і як танатологічне вирішення Едіпової ситуації – символічне самогубство душі через почуття провини перед скривдженою матір’ю, а це тлумачення краще підкріплюється сюжетом оповідання “Мати”.

У творі “Мати” М. Хвильовий продовжує осмислювати ідеї новели “Я (Романтика)”, але змінює наративну модель – це вже материнська версія трагедії, а не синівська, хоча певна символічна тотожність цих образів уже зазначалась на прикладі попереднього тексту. Висновуючи колізії



матеревбивства в контексті “замріяних фантазій геніального Гоголя” [14, 362], автор частково переносить романтичний сюжет про боротьбу українського козацтва з поляками на романтику “горожанської війни” ХХ століття – із боротьбою українців проти українців. Усе це утверджується введенням образів синів Андрія й Остапа та їхнього батька-кравця, психіка якого своєрідно й дещо хворобливо фіксована на романтиці “Тараса Бульби” (його дружина зазначає, що він “трохи психічно ненормальний був” [14, 539]). Слабкість батьківської (об’єднувальної для родини) фігури призводить до конфлікту в родині, а власне до “громадянської війни” між братами. Однак фабула повісті М. Гоголя руйнується смертю батька, а отже, у психоаналітичному плані веде до загострення Едіпової ситуації змагання синів за любов матері. І не дивно, що фіналом цієї боротьби стає несвідоме вбивство об’єкта кохання Андрієм, який “завжди дивився на світ суворим поглядом незадоволеної людини” [14, 537]. Його багатозначна незадоволеність першопричинно спрямована на усунення конкурента – брата Остапа, який обіцяв, повертаючись із гімназії, що по її закінченні “буде годувати свою мамуську гарними цукерками” [14, 538]. Тому Андрій так палко й підтримує бажання брата піти на війну та зникнути – їхня суперечка зображена цілком у річищі Едіпової ситуації.

“Напівмертвій” [14, 542] матері, яка “тільки дивилась мертвими очима у своє туманне вікно” [14, 540], випадає доля стати свідком, а потім й учасницею тієї неможливої для неї події, де “стикнулись у мертвій схватці завзяті брати” [14, 542]. Не розуміючи жорстокої реальності, вона мимоволі починає сприймати оточення як “пекельний сон” [14, 545]: це також пов’язує твір із новелою “Я (Романтика)”. Виправдовуючи абсурд буття тим, “що ніякого кошмару нема і що все, що діється зараз, є звичайне і природне явище” [14, 545], вона водночас прирівнює тимчасову відсутність смислу до перманентної абсурдності світу, тому, щоб вирішити цю гносеологічну проблему, обирає смерть як завершення й уникнення беззмістовності життя. Її бажання смерті М. Хвильовий змальовує як пошук загибелі, що має врятувати дітей. Г. Грабович слушно наголошує, що бажання матері “виконує функцію власного прагнення померти” [4, 253], оскільки мати й сама вмотивовано приходять до такого вирішення: “І тоді захотілось матері вмерти” [14, 545]. Авторський пасаж про необхідність і неухильність обрання смерті матір’ю доволі знаковий для психосемантики М. Хвильового, адже в її думках відтворено суїцидальну логіку, незважаючи на те, що вона не сама вбиває себе, проте свідомо прагне такої ситуації, у якій її позбавлять життя, а це можна вважати латентним самогубством.

Гіпертрофований пафос самознищення задля ідеалів минулого та перемоги ідеалізованого майбутнього характеризує і пізні твори письменника. Зокрема, в оповіданні “Щасливий секретар” (1931) секретар Старк (можливо, у прізвищі є певна алюзія на редактора Карка) виявляє незламну впевненість у всесвітній важливості партії, “з якої він так захоплений і за яку він, до речі кажучи, не один, а тисячу разів може вмерти...” [15, 297]. Тому цілком зрозуміле його моральне самогубство, коли, обираючи між поїздкою в невідкладних партійних справах і присутністю біля ліжка вмирущого улюбленця-сина, він після недовгих вагань зважується на перше, виконуючи громадянський обов’язок та нехтуючи особистими почуттями. Усе це гіперболічно та з певним нарцисизмом виправдовується партійними переконаннями. Однак виникають певні сумніви не лише у психологічній адекватності, а й у авторській чесності із самим собою, оскільки подібна подія, яка трапляється зі Старком, уже епізодично осмислювалась М. Хвильовим у гротескній фантазії анарха з “Повісті про санаторійну зону”. У повісті анархові примарився цирк, де “на арені клоун зі своєю буфонадою, а за лаштунками умирає клоунів син” [14, 391]. Комуністичні

зобов'язання секретаря нагадують подібні блазнювання клоуна у страхітливій ситуації.

Через партійні переконання Ліда Спиридонова з незакінченого твору “З лабораторії” (1931) спочатку потрапляє до божевільні на Сабурових дачах, а потім прохає Потапа Марченка: “Беріть мене, маленьку, несіть мене до мосту і вкиньте мене в Лопань...” [15, 280]. Цікаво, що автор у позасюжетних відступах пояснює її вчинок тим, що Марченко (якого вона з такого поважного приводу перейменовує на “потопчик”, інтеріоризуючи власні суїцидальні бажання в суб'єкті, що їх може здійснити) на партзасіданні назвав її контрреволюціонеркою. І тому вона, “нічого не вміючи робити, збирається топиться в Лопані” [15, 287], бо для неї цієї образи виявляється достатньо. Загалом останні тексти М. Хвильового тяжіють до посиленої ідеологізованості, що пояснюється ускладненнями як політичних, так й особистих обставин. Цей аспект його пізньої творчості доволі чітко означив один з інформаторів ДПУ як “надривний мажор” [9, 174]. Однак письменник усе одно централізує конфлікти своїх персонажів на питаннях, пов'язаних із майбутнім держави, тобто для їхніх характерів визначальним конфліктом є неприйняття сучасності й альтернативного майбутнього. Саме тому літературознавець Л. Коломієць вважає, що найчастіше “герой Хвильового стає героєм трагічного самозаперечення” [7, 65].

Творчість М. Хвильового загалом характеризується актуалізацією суїцидальних мотивів, що отримують різне контекстуальне пояснення в його текстах. І коли М. Кодак зазначає, що основна тема творів письменника – “руйнування романтизованої особистості” [6, 191], то нерідко така деструктивна дія отримує автодеструктивне загострення, зумовлене авторським бажання відтворити суперечності доби на прикладі трагічних і часто “зайвих” постатей. У його новелістиці суїцидальний акт – передусім наслідок переосмислення романтичного протесту борців за справедливість, до того ж це може бути як збройне повстання (“Легенда”), так і суто інтелектуальне зіткнення (“Редактор Карк”). Меланхолія персонажів, викликана втратою реального суб'єкта кохання (“Життя”) чи умовною втратою наповненості буття (“Заулок”), уписується в їхній психонастрій відчаю, що активізує потяг до смерті. Проте для письменника зовсім не обов'язкове зображення самогубства як закінченої дії “Я (Романтика)” та “Мати”, здебільшого ідея самознищення імпліцитна для творів М. Хвильового, коли власне бажання померти втілюється опосередковано за допомогою іншого персонажа. У пізніх оповіданнях митця суїцид переважно моральний, нездійснений, проте руйнівний для особистості (“Щасливий секретар”, “З лабораторії”), оскільки амбівалентність рішення виявляється свідченням хаотичності психіки, змушеної йти на фатальне примирення з неідеальною та несправедливою дійсністю.

Поширеність автодеструктивних бажань у творчості М. Хвильового, на основі яких поступово усвідомлюється кодекс чоловічої честі, також стає виправданням суїциду як спокути провини перед своєю нацією. Психологічний аналіз виявляє в бажанні накласти на себе руки передусім потяг до вбивства, тому суїцид М. Хвильового явно, а радше приховано, свідчить про індивідуальну патологію, яка була прямо пов'язана із патологією суспільною, коли фатально знецінювалось людське життя загалом.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К., 2003. – 320 с.
2. Білецький О. Проза взагалі й наша проза 1925 року // Білецький О. Літературно-критичні статті. – К., 1990. – С. 51–90.

3. Блум Х. Карта перечитывания // Блум Х. Страх влияния; Карта перечитывания / Пер. с англ. – Екатеринбург, 1998. – С. 133–310.
4. Грбович Г. Символічна автобіографія у прозі Миколи Хвильового // Грбович Г. Тексти і маски. – К., 2005. – С. 237–257.
5. Гундорова Т. Руйнування романтичної метафізики // Слово і Час. – 1993. – № 11. – С. 22–28.
6. Кодак М. Микола Хвильовий як митець-психолог: Монографія. – Луцьк, 2008. – 196 с.
7. Коломієць А. Український ренесанс. У пошуках індивідуальності // Слово і Час. – 1992. – № 10. – С. 64–70.
8. Осадча Ю. Его-белетристика як жанр: питання поетики (на матеріалі японської та української прози): Автореферат дис. ... канд. філол. наук. – К., 2006. – 20 с.
9. Полювання на “Вальдшнепа”. Розсекречений Микола Хвильовий: Наук.-документ. видання / Упоряд. Ю. Шаповал. Передмова: Ю. Шаповал, В. Панченко. – К., 2009. – 296 с.
10. Сенченко І. Нотатки про літературне життя 20–40-х років // Сенченко І. Оповідання. Повісті. Спогади. – К., 1990. – С. 540–579.
11. Смирнов И. Психодиахронологика: Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М., 1994. – 351 с.
12. Фройд З. Вступ до психоаналізу. – К., 1998. – 709 с.
13. Харлан О. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918–1939): Монографія. – К., 2008. – 307 с.
14. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – 649 с.
15. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. 2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. – 924 с.
16. Цюп'як І. Екзистенціал смерті як вимір буття в прозі Миколи Хвильового // Слово і Час. – 2001. – № 3. – С. 72–75.
17. Цюп'як І. Поетика повістей Миколи Хвильового: Монографія. – Дніпропетровськ, 2008. – 105 с.
18. Stirman S.W., Pennebaker J.W. Word Use in the Poetry of Suicidal and Nonsuicidal Poets // Psychosomatic Medicine. – 2001. – № 63 (4). – P. 517–522.

Отримано 8.04.2010 р.

м. Слов'янськ, Донецька обл.

## ПАМ'ЯТКА ДЛЯ АВТОРІВ

Журнал “Слово і Час” висвітлює питання історії, теорії та сучасної практики літературного руху, культурного життя. Виходячи із принципів об'єктивності і плюралізму, редакція не вважає за обов'язкове поділяти всі погляди й положення авторів, завдяки чому зберігає і природний ґрунт для конструктивної полеміки.

Неодмінні вимоги до матеріалів, що подаються на розгляд редколегії, – достеменність наведених фактів, посилань на всі використані джерела, точність у цитуванні.

Статті та інші матеріали (крім листів) подаються до редакції українською мовою, обсягом не більше друкованого аркуша; примітки розміщуються внизу сторінки.

Статті подавати на електронному носії як текстовий файл без переносів у словах у редакторі Microsoft Word; можна надсилати електронною поштою: slovoichas@ukr.net або jour\_sich@mail.ru.

Обов'язково має бути подана виразна роздруковка статті у 2-х примірниках, виконана шрифтом не менше 14 кегля через 1,5 інтервали 28 рядків на сторінці.

**Список використаної літератури в алфавітному порядку подається в кінці статті із зазначенням видавництва, року видання й загальної кількості сторінок; посилання розміщуються в тексті у квадратних дужках: [номер видання у списку, стор.].**

До статті (крім рецензій) обов'язково додається анотація з ключовими словами (600-800 знаків), ім'я та прізвище автора українською, російською та англійською мовами, а також шифр УДК.