

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМ. І.ФРАНКА
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

«До захисту допускаю»

Завідувач кафедри української літератури та теорії літератури

доктор філологічних наук, професор

_____ Петро Іванишин « » _____ 2025 р.

**Мегаобраз побутового життя в прозі Миколи
Хвильового: жанрово-психологічні і методичні аспекти**

Спеціальність 014 Середня освіта (Українська мова і література)

Магістерська робота
на здобуття кваліфікації – вчитель української мови і літератури

Автор роботи: Феннич Роксолана Богданівна _____

підпис

Науковий керівник кандидат філологічних наук,
доцент **Вовк Олена Василівна** _____

підпис

Дрогобич, 2025

Захист кваліфікаційної (магістерської) роботи

Мегаобраз побутового життя в прозі Миколи Хвильового: жанрово-психологічні і методичні аспекти

Оцінка за стобальною шкалою: _____

Оцінка за національною чотирибальною шкалою: _____

Коротка мотивація захисту:

Дата

Голова ЕК _____
підпис

прізвище, ім'я

Секретар ЕК _____
підпис

прізвище, ім'я

Побут як об'єкт у творах М. Хвильового дуже різноманітний. Письменник цікавився життям суспільства в його багатоукладності й різностановості. Зрушене революцією суспільство – це, чи не в першу чергу, зрушений, розхитаний побут. Будь-який аспект – чи то збереження побутового укладу, бодай його уламків, як чайний сервіз домовласниці з «Редактора Карка» або ж родинна ієрархія в домі богодухівської бублейниці («Із Вариної біографії»), чи спроби творення нового укладу («Чумаківська комуна») – заряджений проблематикою, що в кінцевому підсумку пов'язана з міжособною взаємодією людей різних верств, станів, укладів, зрештою різних індивідуальностей, а отже, проблематикою психологічною.

Everyday life as an object in the works of M. Khvylovyy is very diverse. The writer was interested in the life of society in its multi-structure and heterogeneity. A society shaken by the revolution is, perhaps, first of all, a shaken, crank everyday life. Any aspect – whether it is the preservation of everyday life, at least its fragments, like the tea set of the householder from “The Editor Kark” or the family hierarchy in the house of the Bogodukhiv woman bagel maker (“From Varia’s Biography”), or attempts to create a new way of life (“The Chumaks Commune”) – is charged with problems that are ultimately connected with the interpersonal interaction of people of different sections, states, ways of life, ultimately different individuals, and therefore, psychological problems.

З М І С Т

ВСТУП.....	5
Розділ I. Жанрово-психологічний побутопис у прозі М. Хвильового.....	8
Розділ II. Зображення революційного побуту в новелах «Редактор Карк» і «Кімната ч. 2».....	19
Розділ III. Культурно-психологічний тип людини у повісті «Сентиментальна історія».....	31
ВИСНОВКИ.....	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

ВСТУП

Актуальність дослідження. Virізнєння «нового побуту» як предметно-об'єктної сфери художньої уваги М. Хвильовий задекларував у новелі «Редактор Карк». В одному з авторських розділів, дев'ятому, він проголосив: «...революція творить новий побут, і треба писати революційний побут» [21, Т. 1, С. 144]. Власне, для письменника це вже була не декларація, а констатація: побут давно ввійшов у сферу його обсервації і предметного відтворення в різних жанрах, що ними оперував М. Хвильовий.

Побут як об'єкт у творах М. Хвильового дуже різноманітний. Письменник цікавився життям суспільства в його багатоукладності й різностановості. Зрушене революцією суспільство – це, чи не в першу чергу, зрушений, розхитаний побут. Будь-який аспект – чи то збереження побутового укладу, бодай його уламків, як чайний сервіз домовласниці з «Редактора Карка» або ж родинна ієрархія в домі богодухівської бублейниці («Із Вариної біографії»), чи спроби творення нового укладу («Чумаківська комуна») – заряджений проблематикою, що в кінцевому підсумку пов'язана з міжособною взаємодією людей різних верств, станів, укладів, зрештою різних індивідуальностей, а отже, проблематикою психологічною.

Якщо усталений побут добре давався жанровому відтворенню, то побут порушений породжував для митця проблему адекватних жанрових форм. Із досвіду літератури революційних років таких форм успадкувати було неможливо, оскільки побут у ці роки практично не входив у предметно-об'єктну сферу художньої уваги. Більш віддалена в часі традиція мала «жанрову пам'ять», вироблену в освоєнні стабільного об'єкта. Навіть коли виникла проблема руйнування «гнізд», то й тоді пунктом відліку була досить

чітко окреслена побутова реалія, певний побутово організований локус-дім, родинне огнище. Літературі перехідного періоду як соціальна, так і господарська база побуту діставалася зруйнованою. Для пореволюційної людини ця база була життєвою проблемою. Не менш складною стала й проблема суспільних – не тільки господарських, а й моральних, ідейних – зв'язків між тими людьми, що вийшли з революції, залишаючись по-різному жанрово орієнтованими. Якщо вже Чичиков, людина «дороги» і «поєми», і Коробочка, людина запусненої садиби і «сатири», були в основі своїй людьми різних хронотопів і жанрів, то ще більше жанрово віддаленими постали люди втрачених садиб і розірваних моральних зв'язків (що часто було й під одним родинним дахом), люди походів і роздоріж. Коли в останніх і була побутово однорідна «жанрова пам'ять» (похідний побут і пісня), то для нової історичної дійсності, для приватного життя приватної людини ця «пам'ять» вже була непридатною, не функціональною: життя ввійшло у фазу, де чинні принципово інші жанрові форми організації побуту, інша його база й моральні уявлення про міжособистісні стосунки.

Мета роботи – аналіз жанрово-психологічних особливостей революційного побутопису в прозовій творчості Миколи Хвильового.

Об'єктом дослідження є проза письменника.

Предметом – жанрово-психологічні особливості зображення побуту у прозі Миколи Хвильового.

Основними методами дослідження стали біографічний, культурно-історичний, духовно-історичний, етнопсихологічний, герменевтичний методи.

Досягнення поставленої мети передбачає і вирішення таких конкретних завдань:

- окреслити загальні риси жанрово-психологічного побутопису у прозі Миколи Хвильового;

- проаналізувати, як письменник зображає революційний побут у

новелах «Редактор Карк» і «Кімната ч. 2»;

– дослідити культурно-психологічний тип людини у повісті «Сентиментальна історія».

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Розділ I. Жанрово-психологічний побутопис у прозі М. Хвильового

У новелах «Кіт у чоботях», «Я (Романтика)», «Синій листопад» психологічний аналіз не знає побутової проблематики й відповідного жанрового взірця. Психологізм і жанроутвори виробляються тут в освоєнні ідеологічної проблематики, поведінки людини в соціально-політичній ролі. Жанрово-психологічна різноманітність першої і другої частин «Легенди» виразно засвідчують чіткі уявлення автора про узалежненість поетики від предметно-об'єктної сфери художнього зображення. Якщо в першій частині Степанида – «баска, гаряча кобилиця» [21, Т. 1, С. 277], морально і психологічно переповнена побутовою проблематикою приватної людини, її «життям», що типово для жанрового змісту екологічно-побутової прози, то в другій одмінюється навіть стать героїні, не кажучи вже про соковиті репліки буденної говірки і будь-які ознаки побуту, котрі повністю вибувають з жанрового мислення, сформованого тут уже за канонами «легенди».

Побутопис повномірно реалізується в системно-структурній єдності з етологією і біографічністю. У такій єдності він неодноразово вривається у твори М. Хвильового – то як «деталь... з життя», то як «деталь з біографії». З таких «деталей» в «Арабесках», творі довільної жанрово-нараційної форми, час від часу укладаються сюжетні згустки, своєрідні жанрові вкраплення побутопису в примхливу стихію безсюжетного повісткування. Такий, приміром, епізод на один абзац «Студент жив у підвалі...» [21, Т. 1, С. 309]. «Це теж деталь, і «позаяк» вона з життя, я й її пишу» [21, Т. 1, С. 309], – резюмує автор мікросюжет з «життя», викладений етологічно, як

провістя того натуралізму, що прийде – «коли конче запаскудимо життя» [21, Т. 1, С. 151]. В іншому «арабесковому» епізоді – «із моєї біографії» – з антипросвітянським учудненням викладається «Звичайна історія: чиновник спокусив горняшку» – історія народження майбутнього оповідача, батько якого втік. «Таким чином у країні покриток стало одною покриткою більше. Але моя мати не пішла дорогою – на Сагайдак – шевченківської Оксани із «Життя» (...) Моя мати не пішла цією дорогою, бо на другий день умерла. Тоді другий чиновник, гадаючи, що його жінка безплідна й нездібна родити, взяв мене за сина. Чиновник помилився» [21, Т. 1, С. 303]. Ремінісценції, крім учуднень (прибране оповідачем для цього епізоду ім'я Соїрейль) та етологічної іронії щодо англійських нових звичаїв (де все – за «розписанням»), виводять на асоціації з жанроутворами, де панує питомий психологічний побутопис, – новелою М. Хвильового «Життя» і в одному сюжетному моменті близькою їй побутовою поемою Т. Шевченка «Катерина».

Новела «Життя» була у М. Хвильового одним із перших – якщо не найпершим – творів у прозі. Щодо жанру: автор називав свій твір – «поемою» [21, Т. 1, С. 633]. Назва твору і авторська кваліфікація його жанру дають підставу вбачати в ньому одне із втілень того свого прямування, котре письменник згодом означить поняттям «романтика вітаїзму». Це поняття (і прямування) реалізувалося М. Хвильовим через наслухання живого життя в його «натуральному» вигляді і піднесення, навіть поетизацію кожного більш чи менш життєспроможного його прояву.

Оспівування життєвості в новелі-поемі зіперте на ряд якостей дійсності і її авторське розуміння. Традиційно життєвість, вітальна сила в народній уяві й літературі асоціюється передусім з молодістю, стихією єства, силою першого кохання. Героїня новели Оксана Рубан характеризується могутнім ресурсом цих якостей: «їй 17 літ... ходить «корольком», груди – що яблука тверді, й несе їх уперед, от і спокушала

парубків» [21, Т. 1, С. 124]. Якості натури героїні приводяться в природний нурт як віковою зрілістю, так і етологічним резонансом із довкіллям, природним (ігри собачих «тічок») і не менш натуральним людським (виклики парубків «на вечорниці», вульгарне «дбогтювання» воріт), давніми звичаями та покликом крові: «Спорзно тоді в повітрі. Тому: наші прадіди теж у цей час бігали тічкою, а наша кров – прадідівська, червона і теж горить» [21, Т. 1, С. 124].

До цього, загалом традиційного, комплексу життєвості додається історично новий: обранець дівчини «Мишко-комуніст» [21, Т. 1, С. 124] репрезентує силу, котра щойно вийшла переможницею з громадянської війни і мислиться суспільно значущою, перспективною.

Щоправда, – «Оксана не любила комуністів, усе село не любило, а в Мишчиних очах стояло кохання, і вона вже любила комуністів» [21, Т. 1, С. 127]. З обранцем Оксани у дівчини пов'язана нова життєва перспектива: «Мишко казав Оксані: – Я скоро поїду до міста. І ти поїдеш. Я докінчу вчення – тепер тихо. Тепер можна, і ти будеш учитись. Тепер усім можна, тепер для бідних школа» [21, Т. 1, С. 127].

Тло, на якому малюється картина стосунків Оксани і Мишка, ідейно строкате і настроєво суперечливе. Поряд з міщанським романсом «Маруся отруїлась», що його співає Оксанина подруга Гандзя, тут лунають ідейно значимі – «тоскний заспів: Не за Леніна, не за Троїцького... «або ж – «в другім кінці» села – «Йде за правдою Махно!» [21, Т. 1, С. 126].

Настрої села відлунюють і в потоці Оксаниної свідомості, елементи якого констатують структуру повісткування: поки Гандзя виспівувала, пізніше «зітхнула й нудьгувала», – «Оксана дивилась на Гандзю й теж хвилювалася й думала про очерети, про комуніста, про комуністів, про продподаток – батько лаявся – а вони полинуть восени – качки, про качок думала, а куди – невідомо, і мріялось, і ще мріялось...» [21, Т. 1, С. 125]. Суттєве в її мріях пов'язане з Мишковим від'їздом: «Оксані й гарно було, і погано було – чи

візьме й її з собою?» [21, Т. 1, С. 127]. Психологічний аналіз відкриває залежність почуттів від можливого вчинку: непевність відносно цього породжує роздвоєння самопочуття героїні.

Життєво більш досвідчена Гандзя не тільки мріє, а й розмірковує практично. Здатна оперувати аналогіями, вона напучує Оксану, вносячи в її мрійливість тривожний дисонанс «– Не випускай: комуніст гарний – може оженився... Та тільки чорт їх розбере. Мій дід кріпак був, розказував, як колись такі ж паничі теж установлювали владу. Бувало й так, що селянок брали, а бувало й так, що дурили тільки» [21, Т. 1, С. 127].

Аналогія з «такими ж паничами», звичайно, не вигідна ні для Мишка, ні для Оксани. Але вона має свої підстави, нагадуючи, що етологічна традиція в народній ментальності перейнята засторогою щодо «паничів» і «влади». Сюжетом «Життя» М. Хвильовий засвідчує, що ця традиційна засторога зберегла свою чинність і в пореволюційній дійсності.

Поряд з традиційними факторами життєвості М. Хвильовий вживлює в твір і такі, що походять від авторського розуміння логіки розвитку історії. Авторський вислів перейнятий інтенцією розкрити часоплин в обидва кінці – і в минуле, і в майбутнє. Над локальним топосом сюжету думка автора сугестує трансспективні загляди: «...а що тут раніш було? До татарви?» – «Ферми, електричні плуги... машини, фабрики, заводи... Ах!.. і далі – далі» [21, Т. 1, С. 126]. Авторською ідеєю «євразійського ренесансу» породжена східна антропологічна деталь у зовнішності героїні: «...в її кривих японських очах відбився передосінній зажурний шелест тополі...» [21, Т. 1, С. 128]. Ці історіо- та антропософські вкраплення в розповідь покликані посилити відчуття життєвості героїні, уособлену в ній «романтику вітаїзму».

Сама героїня як суб'єкт свідомості трактується як досить наївна, примітивна особа. У сюжеті вона життєва своєю натуральністю, нерозкритими потенціями, стихійними зацікавленнями і потягами. Всьому цьому автор надає ідейно-естетичного значення. Збуджений Мишком

інтерес до далекого міста експресивно виражається в просторових зосередженнях думок Оксани: «далі – далі...» Відтворюючи їх, автор вдається до лексико-ритмічного перегуку з власними ліричними пасажами, з чого укладається поетичний унісон, передається психоемоційна близькість автора з героїнею:

«Оксана вже не ходила до дощок вичікувати човна із-за коси. Вона знала що скоро приїде Мишко, забере її з собою, і вони поїдуть у далеке, невідоме місто. Туди – далі – далі, де курить і дзвонить життя, найбільше, наймолодше. Боялась тільки, щоб повстанці Мишка не вбили: вони частіш чужинців убивали, а він був чужинець – з іншої губернії» [21, Т. 1, С. 128]. Чим більше героїня усамітнюється впродовж сюжету, тим густіше її образ оповиває аура авторської уваги, його лірично-інтимізованої близькості.

При цьому автор зауважує спонтанні прояви ширших інтересів у дівчини: їй у своєму побуті «було тоскно, і хотілося невідомого. А вдома батько сюсюкав, і мати сюсюкала, і комунію лаяли, і ще раз лаяли» [21, Т. 1, С. 128]. «Увечері батько приносив газету й крутив з неї цигарки, а Оксана дивилась на рядки й думала, що там написано про Київ, про місто. А батько ще приносив газети – у волості їх багато було й ніхто їх не читав...» [21, Т. 1, С. 129].

Психоемоційний розвиток Мишка і Оксани різновекторний. З наближенням від'їзду Мишка, вже, по суті, молодого батька, життєвий тонус помітно спадає: «За цілий місяць Мишко приїздив один раз – і вже не говорив, а коли говорив, то про якусь суворість, про нудоту й ще про щось – Оксана не пам'ятає» [21, Т. 1, С. 129]. Дівчина ж, готуючись стати матір'ю, міцніє на силі. І навіть коли їй переказали, що Мишко виїхав назовсім, – «Вона не заплакала, вона навіть не почула, як їй заболіло – так пекуче заболіло. Вона пішла на Полтавський шлях і дивилась у той бік, на Полтаву» [21, Т. 1, С. 129].

Скромний життєвий досвід і буденна свідомість дівчини не дозволяють

авторові ширше аналізувати раціональну сферу її внутрішнього світу. Тому в новелі переважає ліричний аналіз: «дороги без кінця, без краю» [21, Т. 1, С. 129], замріяні споглядання далини, «неясні дзвони із степу» [21, Т. 1, С. 129] поетично виявляють внутрішню спрямованість Оксани.

Зачаєна в собі «таємницею зачаття» [21, Т. 1, С. 128] і болем самоти, Оксана впродовж усього твору не вимовила й десятка слів, і навіть останнє з промовлених уголос було сказане не до когось, а до себе самої – як вияв життєвої сили й рішучої самотійності.

Коли логіка обставин привела до необхідності вчинку, Оксані «треба було щось думати. І надумала:

– Піду.

І пішла. Коли б вона читала «Кобзаря», вона б знала «Катерину», але вона була неписьменна. Вона чула тільки про Київ, а що Мишко – ах, Мишко! Мишко!...

Увечері Оксана зібрала таке-сяке шмаття й вийшла за ворота» [21, Т. 1, С. 129]. Дівчина, про неписьменність якої автор сповіщає тільки під кінець твору, сприйняла «дух часу» інтуїтивно, «на слух». Наполягаючи на силі інтуїції, автор підкреслює значимість «духу часу».

Скупі експресію прямого вислову героїні надолужує експресивний вчинок. Портретуючи Оксану в дорозі, автор ще раз проакцентує значиму для нього «азіатську» деталь зовнішності: «криві очі виразно, сумом дивилися на мовчазні станційні вогні»... [21, Т. 1, С. 130]. Експресія виразу обличчя і стану героїні суперечлива, неоднозначна: «На обличчі застигла скорботна, ледве помітна посмішка: «Було тоскно й було радісно» [21, Т. 1, С. 130]. Для поетики М. Хвильового, для його «романтики вітаїзму» така суперечлива єдність емоційно протилежних проявів психіки типова.

Й формула «романтики вітаїзму» так само є суперечливою єдністю, пробою інтеграції екзистенціального розмаїття життя з монолітною ідейною пристрасстю романтики.

Відтворена в новелі-поемі «таємниця зачаття» цікавить автора не стільки побутово-психологічним змістом, скільки метафоричною експресивністю. Побутове тло – батьки, господарство, податки, звичаї села – в цей романтичний час не визначає собою внутрішнього змісту навіть такої примітивної постаті, як «неписьменна» Оксана. Вона – постать символічна, алегорична, як і її зачаття. Сам М. Хвильовий пізніше скаже: «Оксана – це запліднене ідеями комунізму незаможне селянство» [21, Т. 1, С. 633]. Відтак основне зерно життя тут закладено не в тіло, а в душу, в психіку. «Згадала газети, батькові цигарки й подумала: це темне життя, а хотілося світлого, молодого, як молодик» [21, Т. 1, С. 130]. Таким емпатично-контрастивним змістом перейнята героїня при виході до залізниці, котрій належить експресивно, у згоді з романтико-вітаїстичними інтенціями автора, підхопити її життя в жадану і невідому далеч простору і часу.

Героїня оповідання «Із Вариної біографії» (1928), богодухівська дівчина, дочка «бублешниці», крикливої диктаторки дому, і «тихенького п'янички», народилася «1900 року, здається» [21, Т. 1, С. 547]. Оцим «здається» автор одразу віддистанціювався від «біографії» в метрично-документальному розумінні і фотографічного біографізму. «Кожна людина, – декларує автор свій підхід, – дивиться на світ очима свого світогляду. Отже, і я інакше не вмію дивитися. Коли на Вариному життєвому шляху були такі, скажімо, роки, як рік 1905-й, то я й питаю: як же на неї вплинули вони?» [21, Т. 1, С. 548- 549]. Для того, аби фази дівочого розвитку сумістилися з віхами історичного часу, авторові досить приблизного накладання часу народження дівчини з початком століття. Тим самим життя героїні мимоволі набуває репрезентативності, а біографічно-нарисовий жанр модифікується, щоб прийняти в свою структуру історико-політичний зміст.

Жанр свого твору М. Хвильовий кваліфікував двояко – і як «оповідання» [21, Т. 1, С. 646], і як «типовий романтичний етюд» [21, Т. 1, С. 646]. Свою «романтичність», бачення «очима свого світогляду» автор

передає засобами експресіоністичної поетики. Цей спосіб дозволяє інтегрувати жанровість побутопису з його соковито «натуральністю» й «простотою нравів» та іронічність авторського вислову. Власне, якраз іронічна дистанційованість автора від зображуваного об'єкта й сприяє вияву «романтичності» в структурі твору.

Дистанціювання у М. Хвильового – фактор мінливий, узалежнений у своєму диференційованому застосуванні від якостей персонажа. Так, батько Варі, Трохим Климентович, котрий впродовж сюжету «вставляє своє слово» завжди однакове («– Ти того... недуже ... Щоб, значить, як мати каже...»), здобувається у автора на пряму типокваліфікацію – «персона з малоросійської комедії» [21, Т. 1, С. 549]. Колоритна бублешниця Ярина Федорівна – справжній «протагоніст» у домі, що також кореспондує з жанром «малоросійської комедії». Автор не шкодує габаритно-кваліфікуючих означень для відтворення статури і натури бублейниці, як не шкодує й ресурсів прямої мови для відтворення її реплік з педагогічного арсеналу міщан, приміром: «І тілом, і лицьом ти вилита мати, та й характером, мабуть, пішла в мене. Отже, я й боюсь за твою жіночу долю. Одним словом, крути. Але крути з розумом і без мечтанія. Як приведеш дитину несвоєчасно, їй-богу, з двору вижену!» [21, Т. 1, С. 550]. Імітація побутової говірки бублешниці, формальне вирізнення («лапками») вкраплених уламків «чужого» слова в іронічному контексті розповіді є способом дистанціювання автора від цього законсервованого культурно-побутового типу і відповідного жанроутвору.

Варин дідусь-кожум'яка, близький авторові. У дитинстві він незрідка «розповідав їй, що Ворскло тече у Дніпро, а Дніпро – у Чорне море, так що коли західноєвропейська культура «зачепить Расею», то з Богодухова можна буде допливти до самісінького океану» [21, Т. 1, С. 548]. Від таких розповідей автор дистанціюється щонайменше. Він передає не букву, а дух висловлювань, що вочевидь імпонують йому орієнтацією на

західноєвропейську культуру та історичною транспективою. В цьому слова старого кожум'яки видаються парафразом суджень самого М. Хвильового.

Певна річ, автор волів би, щоб і мала слухачка сприймала ті слова з належною увагою, проте – «Дідусеві казки не дуже зворушували Варю, але вона їх усе-таки уважно вислухувала. Вона знала, що, розповівши казку, дідусь дасть їй копійку, а на копійку Варя купить собі цукерок.

Таким чином, уже змалку Варя зарекомендувала себе і трошки практичною людиною, і людиною без зайвих романтичних ухилів. Правда, Варя вміла і захоплюватись, і горіти, і навіть зробити непродуманий вчинок, вона вміла і гірко плакати, і голосно реготати, але і сміх, і плач, і захоплення – ніщо не виділяло її з її ж таки сіренького оточення. Варя росла на звичайну собі українську жінку, на бублешницю тощо, і можна було чекати, що в свій час і в свою чергу вона народить якусь нову бублешницю чи якогось нового чинбаря» [21, Т. 1, С. 548].

Репрезентуючи «сіреньке оточення», постать Варі, «людини без зайвих романтичних ухилів», як бачимо, не може в своєму природно-побутовому вигляді претендувати на жанрово відповідну літературну роль традиційної героїні «романтичного етюду». Цей жанровий зміст реалізується через авторське світовідношення і лад вислову, його іронічну дистанційованість від «сіренького оточення».

Однаке в реалізації жанрового змісту твору автор покладається не тільки на ресурси одного суб'єкта свідомості. (Те, що він мимохідь «ділиться» ними з епізодичним дідусем-кожум'якою, суті справи не міняє: єдиноджерельність і однорідність змісту при цьому зберігається). Сюжетною опорою «романтичного етюду» для автора є та ж Варя. І хоч вона не може виявити себе жанрово відповідним суб'єктом свідомості, але як суб'єкт вчинку вона мислиться явищем, адекватним жанру.

У поетичній семантиці митця-експресіоніста вчинок важить дуже багато. І той факт, що у вирі громадянської війни Варя залишається вірною

собі, своєму почуттю, що вона одважилась піти за своїм «камуністським большевиком» Серьогою Петренком, відкинувши принизливі, але спокусливі побутові благополуччя пропозицій крамаря Карпа Сидоровича, і зрештою – «Синочка народила. Від камуністського більшовика» [21, Т. 1, С. 567], і то – прямо в поході, під час бою, в яслах, – цей факт і є вчинком, удосталь виповненим експресії, значимої суспільно-політично і естетично відповідної жанру «романтичного етюд».

Як митець-експресіоніст М. Хвильовий найвище цінує експресивність самого життя. Самі життєві явища роблять його героїв винятково експресивними, дають зміст його жанроутворам. Трагічна сповідь Гапки Жучок, навіть ослаблена часом, пориває автора оспівати цю жінку, створити про неї «поему», «гімн». Трагедія Катрусі з «Нареченого» змусила підступного її Михайлика, що став свідком жахливого кінця своєї коханої, подивитися у фіналі «на отамана очима божевільного» [21, Т. 1, С. 578]. Уся експресія у М. Хвильового найчастіше зосереджується у фіналах творів. Майстер ретардації, він витримує розповідь у стилі традиційно-побутового повістування до самої розв'язки, як правило – символічної, на якій твір швидко обривається. До щойно названих творів слід додати також показове в цьому відношенні оповідання «Мати».

Оповідання «Із Вариної біографії» не вирізняється з цього ряду. Прикрита авторською іронією експресіоністика у фіналі проявляється і експресією вчинку-події, і – своєрідним кінонапливом – примарним видінням, у якому Варі видалося, що – «Важким ударом розсікло їй голову» [21, Т. 1, С. 571], а дитину забрали. Та над усім цим в оповіданні «Із Вариної біографії» пафосно зводяться оптимістичні інтонації «романтики вітаїзму», в яких сплетено життєпрояви елементарної, але натурально міцної психіки молодой матері з доброзичливо-іронічним уподібненням породіллі з Богородицею.

Власне побут у М. Хвильового завжди присутній, завжди десь поруч,

але й завжди – як домовий. Він не визначає психічного наповнення основних персонажів, не може втримати в своїх буденних обіймах ні Оксану («Життя»), ні Варю («Із Вариної біографії»). За всієї стаціонарності дому Рубанів над Ворсклом, що біля Диканьки, чи богодухівської бублейниці з Монастирської вулиці дім, цей традиційний оплот сюжетів і хронотопів побутової прози, в творах М. Хвильового не домінує ні в сюжетах, ні в хронотопах, ні в психіці та свідомості героїнь. Усі вони дивляться за горизонт, куди зрештою й стартують, практично обриваючи зв'язки зі своїми стартовими майданчиками.

Таким чином, означені заголовками явища «життя», «біографія» дуже релятивно пов'язані з побутовим тлом. І Оксана, і Варя приймають той спосіб життя, що ним живуть «чужинець» Мишко і «камуністський большевик» Серьожа, – пролетарський, похідний, без стаціонарного дому, а отже, й без побуту. Варю забирає «забронірована підвода» [21, Т. 1, С. 572], а Оксану, що підійшла до семафора, – напевне, забере поїзд. Уявлення про найближчу перспективу обох героїнь можна сформулювати за сюжетами близьких у часі поетичних творів М. Хвильового – «Поєми моєї сестри» та «Трамвайного листа», героїні яких найбільше цінують «революцію для духа» [21, Т. 1, С. 96] і здобуту свободу життєвого самовизначення.

Розділ II. Зображення революційного побуту в новелах «Редактор Карк» і «Кімната ч. 2»

Прикута до крісла дочка домовласниці Нюся, одна з героїнь «Редактора Карка», якось сказала: «Свідомістю моєї мами життя керує, а моєю ні» [21, Т. 1, С. 153]. Винаймаючи кімнату в Нюсиної мами, Карк стикався з побутом пореволюційного міста. Домовласниця намагалася в своєму ущільненому інтер'єрі вберегти уламки давнього побутового благополуччя, розповідала про ховання фарфорових чашок від реквізиції, тим підтверджуючи практичність свого розуму, яким «життя керує». Нюся ж, живучи поряд із практичною і заклопотаною побутом мамою, заангажована ідейно-політично. «Я вночі прокидаюсь і прислухаюсь, і мені здається, що я в оселях і там громи. Потім гайдамаччина, махновські рейди, тачанки, а над ними я горлицею. Як мені хочеться бути горлицею!» [21, Т. 1, С. 153]. Романтичне дівча з того ж ущільненого побуту зображується зовсім не зачепленим побутом, керованим не «життям», а ідейними відльотами уяви, пориваннями в романтичне діяння. В «Арабесках» промайне майже подібна постать зачитаної в Шеллі дівчини з винниченківським ім'ям – некрасивої лікарки панни Мари...

Таких – не керованих «життям» – постатей в інтер'єрах міських квартир М. Хвильовий зобразив у цілій низці своїх урбаністичних новел. Такий, зокрема, робітник з донецького заводу Юрко, герой названої його ім'ям новели:

«Був Перекоп, а після Перекопу Юрко сказав:

– Або в завод, або за кордон революцію робити.

Послали в завод» [21, Т. 1, С. 167].

Важко, а як для його слабкої статури – то й непосильно працюючи, він ще й читає лекції. Про зміст цих лекцій можна лише здогадуватися, але комітетники – «Казали, що не так лекції читає, що доба епізодичних пройшла. Юрко згоджувався, а десь насподі своєї душі запитував: а ви звідки знаєте? Фамільярно похлопували його по спині, а йому було чогось неприємно. Таранкуваті, мамулуваті, «типічні сурйози», але вони вважали себе за справжніх представників пролетаріату» [21, Т. 1, С. 170]. Юрко ж ходив у «попутчиках».

З того, як часто Юрко повторює подумки: «Попутчик... так...», – вловлюється його незгода з цим ярликом. Зміст його «тихих спогадів» і внутрішніх декламацій – суціль «пролетарський»: «Бантини, бетонні крокви й залізне, кам'яне – ми. Ми – король землі. Ми той, що в скажено-рухомому танці машин керує огняною електричною вагою – непереможною, всесильною.

«...Отче наш, електричної системи віку, да буде твоя непохитна воля там – на землі, як тут – у заводі» [21, Т. 1, С. 171], – вривається в потік його свідомості уривок із поеми «В електричний вік» М. Хвильового [21, Т. 1, С. 81]. Напевне, близький до цього й зміст Юркових лекцій.

Якщо Варя, за словами письменника, це – «збірний тил масовика дрібної буржуазії» [21, Т. 1, С. 646], а Оксана – «незаможне селянство» [21, Т. 1, С. 633], то Юрко – тип «масовика» з пролетарських верств. І саме «масовика» ангажованого, пролетаря за революційними настроями і футуро-експресіоніста за фразеологією. Історико-психологічно він належить попередньому періоду часу.

Вже перша авторська презентація Юрка в експозиції ідентифікує його як «не побутову» особу: «Юрко: гори Юри (Швейцарія), юрта, за юртою тайга – холодна, в снігах: бори, бори, і нема їм краю» [21, Т. 1, С. 167]. Такі ланцюжки довільних, з пропущеними логічними ланками, «звукових» асоціацій М. Хвильовий припасовує не так уже й довільно: це – один з

прийомів зовнішньоекспресіоністичної кваліфікації, котрі застосовуються до ідейно-емоційно звихрених, зромантизованих постатей.

Найвиразніше, як це часто буває у М. Хвильового, спрямованість особи героя проявляється в прямій мові; тут це видно з фрагмента листа хлопця товаришеві: «...досі почуваю гармати, досі бачу барикади. Клянуся, що комуніст. Я не винесу цієї тиші. Припустім, я не пішов на завод. Ну. Я завідував би райрибою. Ти розумієш – райрибою!!! А може, райсіллю? Ха! Чого мене не пускають за кордон? Я ладен робити замах хоч на самого Пуанкаре. Я родився для вибухів... А на заводі я теж не можу – тут треба марудної праці, а я не можу. Я досі почуваю гармати, а завідувати райрибою я теж не можу. Я...» [21, Т. 1, С. 174].

Це «я», що на ньому автор уриває фрагмент Юркового листа й що ним рясніє весь цей фрагмент, по-своєму експресивне. Воно видає суб'єктоцентризм «романтичної» особи, сформованої політичним двобоєм, «барикадами» революції, особи, котрій не вдається внутрішньо перебудуватися для «марудної праці». Лист Юрка, писаний «довго, натхненно» [21, Т. 1, С. 174], мислиться письмовим еквівалентом щирого зізнання, сповіді; структура вислову щільно наближена до ладу промовляння вголос, авторська розрядка виділяє ті логічні наголоси, що їх зробив би при цьому суб'єкт вислову. Такими засобами автор сягає ефекту об'єктивності в характеристиках, враження вільного саморозкриття героя.

Юркові досі чуються гармати, бачаться барикади, однаке реальний часопростір, у якому він перебуває, історико-психологічно вже цілком інший. І хоч хлопець знаходиться у внутрішній опозиції до реального довкілля, все ж це реальна дійсність – об'єктивне середовище його побутування і життєздійснення.

Побут – це найбільше наближена зона цього середовища. Юрко мешкає разом з молодим подружжям – Остапом і Наталкою. З Остапом вони – «люди однакові, люди різні» [21, Т. 1, С. 167]: разом працюють, але

мають відмінні інтереси. Остап після роботи швидше вип'є, а тоді йому, «пролетаріату», котрий «що до чого, й досі не добрав», – хоч і «владає Совітів. Большевиків подавай – і квит» [21, Т. 1, С. 168]. Наталка разом з Юрком ходить у ячейку, та й дома – «в одній сорочці» [21, Т. 1, С. 168] – розпитує про «емісію» та «девальвацію», бо «революція наша, а слова не наші» [21, Т. 1, С. 168].

Із невлаштованості побуту, індивідуального розмаїття, молодечої гриєства, зрештою, привабливості й близькості Наталки та ще того факту, що «все-таки Юрко звичайна людина, хоч і комуніст» [21, Т. 1, С. 169], вмотивовано витікає, що хлопець «уперто думав про Наталку» [21, Т. 1, С. 169]. Амбівалентністю свідомості і ненормального побуту мотивується самопочуття героя.

Психологічний інтерес М. Хвильового зосереджений на драматичній колізії між психоідеологією «комуніста» і природним життєздійсненням «звичайної людини». Автор не без іронії спостерігає за зовнішніми проявами внутрішніх борінь, якими охоплений Юрко в його побутовій наближеності до Наталки. Психологічний малюнок автора відтворює зміст свідомості Юрка тоді, коли думка його ідентична вислову, дійсному чи можливому, або ж самоочевидна («Юрко думав її схилити на землю». [21, Т. 1, С. 174]. Всі ж інші змістопрояви внутрішнього світу він передає емпірично і залишає без психологічного означення. Про психоемоційні порухи в інтимних сценах можна тільки здогадуватися за видимими жестами та експресивною поведінкою. Як, скажімо, в сцені на березі Торця: «Юрко сів біля Наталки, обняв її однією рукою. Вона не говорила, дивилась униз. Він узяв її за талію – вона не говорила. Він поцілував їй шию – вона не говорила.

Юрко подивився назад – було широке поле, і все було видно. Вони сиділи цілу годину – так.

Вона не говорила.

Юрко думав її схилити на землю.

Тоді на ріку упала із сходу важка синя тінь – ішла ніч.

І сказала Наталка зажурно:

– От я вже й забула. Ніяк не запам'ятаю емісію й девальвацію. Оце з півгодини думаю – де те, де інше! Думаю, думаю і ніяк не пригадаю.

Тоді Юрко раптом підвівся, а Наталка подивилась на нього здивовано. Юрко сказав:

– Пора додому.

... Вона ледве наздогнала його» [21, Т. 1, С. 173-174].

Незважаючи на повну відсутність традиційного психологічного коментаря, об'єктивний малюнок виразно виявляє цілковите нерозуміння між героями, різноспрямованість їхніх зацікавлень. Переключений з «вибухів» і світової революції на інтим, Юрко опиняється в комічній ситуації. У заключній сцені наодинці з Наталкою він ще більше паленіє пристрастю, але тут уже жінка – словами: «А Остап? – Не хочу...» [21, Т. 1, С. 175] – сповіщає йому про його фіаско. Фіаско «романтика» в приватно-побутовій сфері, якою тепер визначаються морально-психологічні орієнтири миття.

Прийоми експресіоністичного письма в авторській свідомості М. Хвильового постають засобами досить таки реалістичного, керованого уявленнями історико-психологічного детермінізму, розпізнавання дійсності. До об'єктивізму витримуючи безсторонність у психологічному малюнку, автор і при цьому проявляє критицизм щодо свого героя. Фіаско останнього походить не тільки від молодості та недосвідченості, а ще й (коли не передусім) від випадіння з часу, принаймні відставання від історико-психологічних змін. Цього випадіння (чи відставання) герой, інерційно заангажований учорашньою романтикою «вибухів», не відрефлексовує. А тому його поведінка не зазнає корелятивів сучасного «життя», котре сьогодні ним «не керує», як і Нюсею. Неадекватність психоідеології героя, притлумленість морального почуття спричиняються до комізму і викликають

іронічну оцінку автора. Ця експресивна авторська об'єктивність і його іронія проектується в новелі М. Хвильового й на самого автора, і на читача, до якого він – одірвавшись від сюжету – прямо звертається «в дужках»: «(Я зупинився на найцікавішому місці. Правда? І як ви думаєте, чи не час мені кінчити й почати нову новелу? Час, певно, час. Отже, останні зусилля!)» [21, Т. 1, С. 175]. Це «зусилля» вилилося в драматичний поворот сюжету: Остапа покалічило на заводі, а отже, Юркові усамітнення з Наталкою вочевидь припиняються. Хлопець внаслідок цієї несподіванки здобуває можливість пильніше приглянутися й до довкілля, й до себе самого. Аби спромогтися на той об'єктивний та іронічний погляд, котрий приведе його внутрішній світ у відповідність з історико-психологічними характеристиками сучасності, погляд, що ним уже послуговується автор і, судячи з його апеляції до читачів, сподівається, що й вони також.

«Вівдя – українка, Макс – єврей» [21, Т. 1, С. 265], – така пара мешканців однієї готельної кімнати зображена в новелі «Кімната ч. 2». Щоранку, поки дівчина одягається, Макс по півгодини стоїть під дверима і заходить уже з окропом для чаю; часом прихоплює й поліна для грубки. Простоював він під дверима й тоді, коли до Вівді почав ходити впевнений в собі, але коректний щодо Макса комісар Вольський. Коректно тримався й делікатний Макс, хоч дівчина і йому подобалася. Знаючи про його почуття, Вівдя по-оперетковому глузувала. «– Максе, не треба плодити дітей! Наслідування відзнак нікчемності» [21, Т. 1, С. 265].

Структурно сюжет новели організовано в низку сцен, зосереджених переважно в «Кімнаті ч. 2». Основним засобом психологічної характеристики персонажів у новелі є діалоги, драматична дія, виразна поведінка героїв.

Побут готельних мешканців украй бідний, спрощений до примітиву. Макс клопочеться про поліно-друге дров, гімназійна подруга Вівді Христя, що заходить сюди, бідкається про нафту для лампи, стара євангелістка Горпина, що десь на кухні чистила картоплю, за читанням

Євангелія жде весни, аби повернутися на село, до землі...

Готельний побут віддає тимчасовістю, життєвою незакоріненістю людей.

Разом з тим буденно-побутова проблематика практично не проникає в зміст розмов, що їх ведуть герої. Жартівливо-жанрові репліки Вівді насичені виразом життєвого невдоволення:

«– Максе! Ти не дурний хлопець. Скажи мені: який логічний зв'язок між життям і цією книгою? Що це за книга? Мах! Ага, філософія Маха. Ну, що він там проповідує?

І тут же Макса за плечі й не давала йому говорити:

– Я знаю! Я все знаю... Ша!» [21, Т. 1, С. 264].

У сценах ідейних розмов ініціатором тематики постійно виступає Вівдя, фактичний «протагоніст» драматичної дії. Сповнена вітальної сили дівчина певна своєї самореалізації в умовах минулого. З певністю вона дивиться й на можливості Макса:

«О десятій годині Вівдя казала:

– Годі, скажи мені, Максе, що б з тебе вийшло, коли б не війна й не революція?

Макс:

– Не знаю.

– А я знаю. Ти б де-небудь у провінціальному місті екстерничав. Тебе б жидодери уперто три роки підряд зрізували по латині, чи що. Нарешті, ти б видержав іспит і був би дантистом. Ха! Знаєш, як шансонетки...

Вівдя підняла трошки спідницю й цинічно заспівала:

– Пошла я раз к дантисту,

К большому спеціалісту,

Чтоб он мне вставил в дирку

Зуб! Зуб!

Макс нервово перекосив обличчя.

– Дюнічко!

– Знаю, що Дюнічка. Ну, ладно... А потім...

Потім вона замислилась і додала:

– А я була б інженером. Так, Максе, я була б інженером.

Макс уважно дивився на неї крізь сині окуляри, а вона примружувала очі, як кішка» [21, Т. 1, С. 265-266].

Об'єктивна манера зображення експресивної поведінки дівчини, її предметно розмаїтих висловлювань спродуковує образ наснаженої життєвою енергією, нервово-імпульсивної, невпокоєної, грайливо-викличної особи. Для неї перспектива самоздійснення не закрилася: Вівдя «вітальна» за самою природою.

Поряд з нею «перепищиця» Христя має зовсім підупалий, хворобливо-астенічний вигляд, вона цілком виправдує Вівдину атестацію: «Яка ти жалкенька» [21, Т. 1, С. 266]. Ця мініатюрна дівчинка опинилася перед загрозою, «що з партії викинуть – інтелігентка» [21, Т. 1, С. 266], а отже, як «схидно» прокоментувала Вівдя, не буде совнаркомовської пайки одержувати (хоч Христя й так не одержує).

Макс, котрий сам «вийшов з партії... і нічого...» [21, Т. 1, С. 266], спроможним самотужки задовольняти свої пізнавально-філософічні інтереси «вільного чоловіка» [21, Т. 1, С. 266]; він, посилаючись на власний досвід, намагається заспокоїти Христю. Однак вона, окрім виразних симптомів сухот, скаржиться ще й на те, що у неї «не організуються думки, а тому все, що вона читає, ніколи не може привести до системи. Це для неї велика хиба. Вона не може бути ані агітатором, ані організатором. Це ж жах, бо вона інтелігентка» [21, Т. 1, С. 271]. Зміст сказаного Христею Макс, будучи заклопотаним стосунками з Вівдею, «і слухав, і нічого не чув» [21, Т. 1, С. 272], тож слова дівчини не знайшли найменшого відгуку. Але й це сюжетне відгалуження має свій сенс, і не лише фактологічний, а й критичний: за об'єктивним його викладом вловлюється авторська

спостережливість, від якої не приховуються тривожні симптоми байдужості «партії до безкорисливих рядових її членів, коли ті «не можуть бути ані агітатором, ані організатором». Автор не уникає публіцистичної жорстокості, даючи місце відтворенню зауважених симптомів, а отже, надаючи їм узагальнюючого значення.

Побутовий локус готельної кімнати відкритий у ширший часопростір сучасності. Вівдя і Макс болісно реагують на позакімнатну дійсність. Вівді «стало страшно» від зустрічі з нужденною божевільною жінкою на вулиці, під впливом євангельських книжок і дрібним заробітком у місті, має за основне джерело надійності землю, до праці на якій вона й повертається з першими ознаками весни. Визначальною для самопочуття людини в невлаштованих обставинах є проста життєва основа. «Ви не вірите... а може, я не вірю...», – говорить Вівдя при прощанні з Горпиною, ніби відгадавши пріоритетну чинність цієї земної основи навіть для набожної жінки.

Вольський, «самий звичайний комісар із батальйону» [21, Т. 1, С. 270], не виявляє жодних ознак заклопотаності побутовою проблематикою. Його суспільний статус вочевидь убезпечує від таких клопотів. Під час заміських прогулянок з Вівдею він упевнено говорить, що йому «чудово» сьогодні і так буде завтра й післязавтра. Це видається Вівді «цинічністю», але позбавлений буденної проблематики комісар з цим не погоджується, вважаючи свій оптимізм виключно власною чеснотою: «– Що ж тут цинічного? Ви, мабуть, не про те подумали. Я просто почуваю себе здібним до життя, до боротьби. І тільки. А коли я комісар, то я, значить, такий» [21, Т. 1, С. 272].

Причинно-наслідкові залежності в уяві Вольського вочевидь перекручені: «здібність до життя» він виводить зі свого рольового статусу, не помічаючи похибки мислення. «Вольський – хороший чоловік і головне – витриманий» [21, Т. 1, С. 271], – таке реноме, як вивідав Макс, має комісар у

батальйоні.

Таким реноме не можуть похвастатись ні «перепищиця» – партійка Христя, котра одного разу стає навколішки молитися від своїх негараздів, ні еклектичний у своїй лектурі і поглядах та вимушеній побутовій дріб'язковості поряд з побожністю Макс, ні Вівдя... Остання не може «взяти себе в руки», як радить Вольський. Її сприйняття сучасності соціально репрезентативне: «Ходимо... багато нас... як приголомшені. Щось треба зробити велике, героїчне, а воно й маленьке несила» [21, Т. 1, С. 275], – зізнається вона Вольському, відповідаючи настрої «багатьох», по суті, вже зужиті, анахронічні. Гарячий нестрим дівчини дратує комісара і принижує Макса. На комісарове бажання визначеності у взаєминах палка і ексцентрична красуня враз роздяглася, аби віддатися Вольському при незамкнених – така її «умова» – дверях, за якими стояв зігнорований Макс. Випад Вівді не здобув розуміння ні у «витриманого» Вольського, ні у делікатного Макса. Вони обидва покидають дівчину, котра ще раз переконалася, що «й маленьке несила» зробити в розладнаному побуті, в буднях якого вона носить свої поривання до «великого, героїчного», але не знаходить для них відповідного застосування.

Побут, як показує М. Хвильовий, характеризується консервативністю традицій. Він не надається до «дратівливого» розмикання дверей перед інтимним життям. «Героїчно» збуджена дівчина не може погодитися з тим, що в цій сфері життя – «Як не пробуй, а все по-старому виходить...» [21, Т. 1, С. 275]. Вона не може узгодити свою нереалізовану полум'яність з загадковими законами життя, котрими одмінився час героїки, романтичної звільненості від морально-етичної цноти; свободі волевиявлень особи побут покладає «старі» межі і «нормальні» форми життєвого самоздійснення. Нова дійсність вимагає не публічно-демонстративної, а приватно-інтимної «жанровості» людських проявів.

Письменник не розкриває історії виходу з ситуації, він окреслює тільки

її ненормальність. Психіка, підпорядкована романтичним настроям, не забезпечує людину природними орієнтирами в обставинах історично ускладненого життя, породжує хибні уявлення про втрату чинності моральних норм і традицій, штовхає на шлях експерименту над власною натурою і випробування толерантності близьких людей. Цей шлях веде до поразки, в котрій увиразнюється хибність уявлень «дратівливо» настроєної особи.

У побутово-психологічних новелах М. Хвильового не аналізується процес визрівання ідейних устремлінь людини. Спонтанні вчинки часто виникають на перетині психологічно-вікової фази розвитку особи, її фізіологічної зрілості, і крутозламів історичного процесу. «Року 1917, покинувши («к чорту!») середню школу, Мар'яна пішла в чека» [21, Т. 1, С. 286], – означає автор такий спонтанний вчинок героїні в сюжеті «Заулку». Свій вчинок Мар'яна пояснює потребою психоемоційної повноти життя: «Пам'ятаєш? – пише вона другові. – Стоять ешелони, а паровик так задумано шипить. Їдемо в дикі степи, де чекає тривога, невідомість, де ціле провалля жури й радості. Станція, ще станція, і семафори, і степи... Тоді не було порожнечі...» [21, Т. 1, С. 287]. Нині вигнана з партії «безпартійна комуністка» вражена спустошеністю буденного існування, позбавитися від якої вирішує новим спонтанним вчинком – самогубством.

Пореволюційна дійсність не дає колишнього відчуття емоційної насиченості: «Ти питаєш, що я роблю? Звичайно працюю, але хочу залити себе дурманом, до солодкої нестями» [21, Т. 1, С. 287]. За логікою історичних контекстів, таким «дурманом», своєрідним наркотиком була революція. У новій дійсності «найкращий спосіб проявити силу волі», який тільки й спромоглася винайти «безпартійна комуністка», – віддатися похитливому й хворому клієнтові.

Недовченість, ідейна незрілість, відсутність уявлень про «силу волі» [21, Т. 1, С. 290] і справжні цінності життя виливаються у Мар'яни в хитання

при реалізації наміру. В один момент вона «знала: «Далі не можна. Треба кінчати», а невдовзі – «знала, що вона не хоче кінчати, що їй бракує сил» [21, Т. 1, С. 290]. Це останнє, інтуїтивне «знання» виявляє вразливість наміру, його неостаточність, неприродність. Моральні «треба» і «не може» означають протилежні – розумову і природну – сили, що борються в людині. Інстинкт життя виявляється сильнішим за штучні умопобудови, зрощені в погано освітлюваному «пустельному заулку» [21, Т. 1, С. 291], де усамітнюється зромантизована особа.

Лейтмотивний образ «заулка» символізує тупикові локуси, в яких опинилися вчорашні романтизовані масовики революції зі зміною історичних обставин. Автор метафорично вказує на непоодинокість таких тупиків: «Ішла глибока сіра осінь по сірих заулках республіки» [21, Т. 1, С. 291]. І тут же образно репрезентує інші життєпрояви, що чомусь (власне, тому, що вони «інші» історико-психологічно проносяться мимо уваги героїні: «Коли Мар'яна виходила за ворота, з комсомольської кімнати вискочив натовп юнаків і з реготом кинувся в туман» [21, Т. 1, С. 291].

Символічно відкривається в кінцівці новели можливість вибору для Мар'яни куди йти – вішатися, чи до лікаря, в життя. Попередній психічний аналіз інтуїтивного «знання» Мар'яни мотивує схильність героїні до вибору в дусі «романтики вітаїзму» – вибору стихії життя.

Настанова «писати революційний побут» спонукає М. Хвильового до поєднання психологізму і сатири. У тому ж «Заулку» паралельно з історією Мар'яни, розкритою переважно психологічним способом, показано пристосуванців – батьків Мар'яни і «липового професора Гамбарського», до яких автор застосовує сатиричні барви. Сатиричний побутопис домінує і в деяких інших творах М. Хвильового. У «Свині» прямим сатиричним кваліфікаціям піддаються «совбарин» Райський, всюдисуща Хая, котра не може жити без «совнаркомки» – пайка Карла Івановича і його домашніх послуг, колоритні сцени і мовні перепалки з побуту, вся його неприкрита

фізіологія, натуралізм «запаскудженого» життя.

Розділ III. Культурно-психологічний тип людини у повісті «Сентиментальна історія»

Авторською свідомістю М. Хвильового як митця-психолога володіє ідея історико-психологічної типовості людини. Згідно з нею кожний історично значимий період національного життя виробляє відповідний культурно-психологічний тип людини, що виражає ідейно-емоційну спрямованість, пафос доби, дієво реалізує суспільно-історичну місію покоління.

Природна інертність людської психіки призводить до того, що культурно-психологічний репрезентант своєї доби зі зміною історичної характеристики часу опиняється в стані колізії з новими суспільно-історичними завданнями і проблемами. Особа об'єктивно постає перед проблемою перебудови типоутворюючого психоемоційного ядра. Відчуття знецінення попередніх диспозицій і пошук ідейно-емоційної відповідності в нових обставинах утворюють драматичну ситуацію для суб'єкта свідомості.

У повісті «Сентиментальна історія» М. Хвильовий досліджує таку ситуацію як тилу для людей перехідної доби, коли революційна романтична ідеологія деактуалізувалась, а нове світорозуміння тільки складалося. Характерна для таких часів відсутність ідеологічної єдності соціуму спричиняється до активізації інтелектуальних пошуків людей, піднесення ролі суб'єктивного фактора в цих пошуках.

Жанрово-психологічне трактування людини в «Сентиментальній історії» здійснюється у формі повісті-сповіді. Тут повісткування ведеться від особи самої героїні історії. Рефлексивно-сповідальна форма в різних

модифікаціях досить широко апробувалась М. Хвильовим. У «Я (Романтиці)» це був психологічний монолог героя, у «Санаторійній зоні» – фрагменти щоденника хворої і листи різних персонажів; епістолярні компоненти включалися в структуру інших новел, скажімо, «Юрка», «Заулку». Ці форми реалізують ліричний аналіз героя, виявляючи його духовне багатство, більше за сюжетно-життєві відношення і комунікативно-драматичні прояви суб'єктивності, не доступне аналізу епічному і драматичному.

Посідаючи центральне місце в повісті «Сентиментальна історія», ліричний аналіз синтезується з епіко-драматичним контекстом, відкриваючи внутрішній стан героїні в його впливах на поведінку і рух сюжету. Рефлексії суб'єкта свідомості сягають предметних суджень про історико-психологічні зміни, публіцистичних узагальнень динаміки значимих символів, завдяки чому ліризм розмикається в епічний часопростір.

Сповідально-рефлексивна форма повісті вмотивована, з одного боку, експозиційними якостями суб'єкта, і, з другого, – постпозиційним станом, у якому реалізується творчий акт.

Назавжди покидаючи свою домівку в заштатному містечку, Б'янка «відчула великий біль розлуки й саме тому, що цей біль був сильний і справжній, саме тому пізнала себе найщирішою людиною» [21, Т. 1, С. 489]. Ця експозиційна констатація «щирості» героїні дозволяє мислити її суб'єктивність адекватною літературно-композиційній ролі суб'єкта повісткування.

Психологічний аналіз причин від'їзду дівчини з провінції розкриває її духовні потреби і уявлення про диференційовану сучасність. Б'янка «ненавиділа наших провінціальних людей, таких темних і диких, як дичавина тамерланівщини, і завжди тоскувала за тим незнаним, що загубилося десь у далеких краях» [21, Т. 1, С. 488]. Вже по загибелі брата, «страшенного мрійника», на барикадах революції дівчина зауважила одміну дійсності:

«...прийшла якась нова дичавина, і над нашою провінцією зашуміла модернізована тайга азійщини, і тільки зрідка проривалися молоді вітерці. Тоді почала вірити, що десь живуть інші люди, і мене неможливо потягнуло до них» [21, Т. 1, С. 488]. Ідейно-емоційна значимість суб'єкта повісткування вмотивовується аналітично. В ліричному аналізі відкриваються зацікавлення світопізнавального роду, що провіщає епічну масштабність суб'єктивного погляду.

Потреба просторової транспозиції з «дичавини» активізується і психологічно-віковим чинником: «...до того ж і журавлі принесли мені сімнадцяту весну» [21, Т. 1, С. 488]. При цьому героїня-оповідачка засвідчує свою самостійність і критицизм стосовно життєвих реалій. Так, свій комсомольський клуб вона «обминала з якоюсь полегкістю. Мені було відкрито дорогу до комолу, але я рішуче відмовилася вступити туди. Мене ненавиділи за це, бо знали, чому я стою осторонь. А я стояла осторонь ось чому. Я пам'ятала, скільки відважних Комольців загинуло в часи горожанської війни. І частенько десь у закутку прославляла цих незнаних героїв. Але тут, у нашому комолі, була якась розгнuzданість» [21, Т. 1, С. 489]. Вчинок, здатність «прилюдно» заявити про свою позицію, правдивість ідентифікують морально-особистісну самостійність дівчини, що розкривається далі в повістувальному слові.

Ліричний аналіз експонує багатство життєвої снаги героїні, її, так би мовити, сюжетно надлишкові потенції. По дорозі до залізничної станції дівчина «підставила вітрові свої молоді груди» і реготала всю дорогу від його лоскоту, бо «вже тоді хотіла бути матір'ю, а вітер мене збентежив: мені (хоч це й смішно!) захотілось завагітніти від нього» [21, Т. 1, С. 489]. Іронія відносно своєї «дикої фантазії» в поєднанні з беззастережливою щирістю інтимного зізнання насичує розповідь обертонами ліричної безпосередності суб'єкта повісткування.

Схильність «філософствувати» кваліфікується самокритично

(«страшенно наївна філософія») і психологічно: «тільки через неї я діставала собі заспокоєння» [21, Т. 1, С. 490]. Героїня легко асоціює «полтавські кургани», «спогади» про Марію Кочубей в єдиному семантичному полі: «...мені здавалося, що такі мислі приходять усім, хто знає вишневооку Україну – цей химерний край диких і темних доріг до романтичної комуни» [21, Т. 1, С. 490]. Аналіз цього семантичного поля ідентифікує героїню як особу романтичного типу, чия суб'єктивність актуалізує культурно-історичні ознаки національної давнини в сучасному менталітеті, мислячи їх надіндивідуальним, всезагальним здобутком народу.

Експозиційна презентація Б'янки практично вичерпна і різнобічна. Вона здійснюється у формі минулого часу і заснована на спогадах. Її деталізованість засвідчує чіпку пам'ять героїні і глибоку пережитість «історії». А системна повнота виявляє неординарні здатності аналізу і синтезуючих узагальнень.

Ретроспективний аналіз підпорядкований у «Сентиментальній історії» часовій послідовності подій і явищ і здійснюється в структурі лінійного сюжету. Оповідач уникає різких забігів наперед і хаотичних часових зміщень. Разом з тим психологічна конкретика сюжетної ретроспективи розкривається з позицій особи, що вже емпірично звідала цю конкретику і пережила розв'язку. Оповідачка перебуває естетично в стані «зовнізнаходження» (М. Бахтін) стосовно часу подій. Результатом набутого досвіду вона послуговується в повістуванні. Автор дозволяє при цьому дуже ощадні натяки на різницю об'єкта – емпіричної героїні та її літературно-рольової диспозиції як суб'єкта повісткування і оцінки.

Так, у IV розділі повісті виникає таке локальне завпередження досвідного знання: «...я, як це потім вияснилось, відважно намагалася протиставити себе своєму вікові, а він, вік, глузував із мене»; «...все це я, мабуть, лише відчула, але не пізнала...» [21, Т. 1, С. 507].

Про сумніви щодо можливих «модернізацій» ретроспективної

конкретики психологічного процесу оповідачка звичайно застерігає в кожному випадку. «Я довго думала про життя товаришки Уляни, але як їй допомогти – не знала. А втім, можливо, це тільки тепер мені здається, що я турбувалась за товаришку Уляну. Можливо, і товаришка Уляна, і сіроока журналістка, і діловод – всі вони давали мені відпочинок, – і тільки. Бо і справді, всі вони були по суті епізодичні особи в моїй історії й не могли мене цікавити. Я просто дурила себе» [21, Т. 1, С. 521-522]. Суб'єкт повісткування має своїм об'єктом своє минуле, споглянуте з позицій здобутого досвіду.

Психологічна проблематика героїні трактується в конкретно-історичній детермінованості. Автор виразно вказує на її «прописку» в перехідному часі. Героїня не має яскраво вираженої ідеологічної свідомості революційної доби. Вона дитиною проводжала свого старшого брата «на барикади» і по-дитячому вразилася його романтичною жертовністю. «Той химерний час я зачепила тільки одним крилом своєї юності» [21, Т. 1, С. 521], – конкретизує Б'янка свою біографічно-вікову і психоемоційну співвіднесеність з характеристичними віхами історичного часу.

Настанова на збереження питомих масштабів свого часу чинна для оповідачки. «Коли я тепер мислено перегортаю сторінку того часу, тоді мені здається, що з моєї історії вийшов би не зовсім поганий людський документ» [21, Т. 1, С. 508], – кваліфікує вона своє повісткування, оцінюючи приватну психологічну драму «серед бурного моря сірої, нудної й частіш за все паскудної буденщини» [21, Т. 1, С. 508] насамперед за критеріями побутово-психологічної достовірності свідчень людського досвіду.

Структура характеру Б'янки багатшарова. Соціально зумовлені властивості в ньому постають без співвіднесення з класовим середовищем і його досвідом, а вже втіленим в свідомості і психіці. Знаючи сільську працю, дівчина разом з тим швидко адаптується і в місті, легко освоюючи фахові навички і віддаючись роботі. У зайнятості вона знаходить розраду, хоч з посадою машиністки й пов'язані моральні незручності – залежність від

характеру начальника, поширене в опінії реноме «доступності» тощо.

В образі Б'янки відбився культурно-історичний тип свідомості. Вона постійно повертається думкою до культурних символів національної історії, їй властиві незужита юнацька мрійливість і романтичні сподівання «чуда» від зустрічі з «якимсь великим чоловіком» [21, Т. 1, С. 492]. Романтичні уявлення про могутність окремої людини з ходом сюжету дискредитуються і суперечливо поєднуються в ній з реалістичним усвідомленням її детермінованості. Як носій культурно-історичної свідомості і психології людей своєї доби, Б'янка перейнята рефлексією і скептицизмом: «Вся трагедія була в тому, що я народилася все-таки людиною свого часу. Були такі хвилини, коли й сама глузувала з себе. Тоді всесильний скепсис з'їдав мою гарячу віру – і від мого романтизму залишилося розбите корито. Вісімнадцяти років я вже все 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 міг би привабити мене сільськими пейзажами» [21, Т. 1, С. 508]. Культурно-психологічні зміни героїні відбуваються внаслідок складної взаємодії емпіричного і теоретичного знання. В оцінках кожного з цих компонентів Б'янка виявляє моральну розбірливість і культурно-семантичну вимогливість, що утворюють ядро її особи.

Природні задатки – щирість, допитливість розуму, енергійність, романтична поривчатість, разом з історично характерними рисами – скептицизмом, рефлексійно-інтелектуальною напругою, самостійністю мислення, драматизмом від незадоволеності дійсністю, а також деякою егоцентричною байдужістю до інших та індивідуалізмом утворюють суперечливу структуру характеру, здатного розвиватися під імпульсом внутрішніх противенств і впливів дійсності.

Керуючись романтичною вірою в наявність у міському середовищі суголосних своєму духовному складові і сподіванням людей і цінностей,

Б'янка покладається на стихію життя. Моральна розбірливість і здорова інтуїція разом з почуттям власної гідності дозволяють їй тривалий час дистанціюватися від сумнівної вартості спокус квазі-культурного середовища, крайні прояви якого репрезентують малорозвинений діловод Кук і ексцентрична сіроока журналістка, охоча до оргій і теоретизувань про наближення світової катастрофи.

Розуміння людей у Б'янки, як, зрештою, і в автора, засноване на здатності узагальнення. З переважанням дедукції вона характеризує діловода Кука як типа, що «мало чим відрізняється від гоголівських героїв» [21, Т. 1, С. 493] з канцелярських кіл, здатного хіба на «парикмахерську пошлятину» [21, Т. 1, С. 493]. Сіроока журналістка з фамільярним поведінням «безперечно була садисткою, і я за кілька місяців у цьому остаточно переконалась» [21, Т. 1, С. 493], – підтверджує свою попередню характеристику емпіричним знанням оповідача.

З неширокого кола персонально вирізнених знайомих «залишилась тільки єдина жінка, що з нею я почувала себе досить спокійною» [21, Т. 1, С. 493], – констатує Б'янка. Товаришка Уляна, комуністка, дружина колишнього комуніста, була заклопотана своїм некрасивим обличчям – і «чекала чуда, а чуда не було й не могло бути. Вона була досить-таки розвинена людина й прекрасно знала ціну своєму обличчю й своїй фігурі (моя сусідка була високою й тонкою щукою й до того з перебитим носом). Але вона зі мною відводила душу і я їй з охотою допомагала в цьому. Мені було відомо, що товаришка Уляна дуже погано живе із своїм чоловіком, але про товариша Бе (її чоловіка. – Р. Ф.) вона ніколи зі мною не говорила» [21, Т. 1, С. 494].

Експозиція людського оточення Б'янки завершена узагальненням в дусі дедуктивних класифікацій з позицій романтичного індивідуалізму: «Всі ці люди були, на мій погляд, маленькими людьми, так чи інакше подібними до мене, і, очевидно, не могли допомогти мені вийти з того

зачарованого кола дичавини, що загородив мені якусь таємну даль» [21, Т. 1, С. 494].

Схильність до узагальнюючих кваліфікацій проявиться й у ході сюжету, сягнувши в одному епізоді вселенського масштабу, коли героїня «побачила», що й вирізнений нею обранець «не міг утекти від світового бардачка» [21, Т. 1, С. 527]. Ця генералізуюча кваліфікація виникла у враженій «романтичній душі» і з часом зазнала переоцінки: «Сьогодні я на життя дивлюсь цілком реально. Сьогодні я й сама посміхаюсь із себе. Але тоді в моїх очах маячила сентиментальна даль...» [21, Т. 1, С. 527]. Умоглядно-книжкові уявлення стримують живе зацікавлення людьми, обмежують безпосередній досвід. Підносячись розумово над загалом, Б'янка в своїй установі «була одинокою» і часом «тільки в машинці... находила свого друга» [21, Т. 1, С. 492]; в цьому відношенні аналогія з «маленькими людьми» була ситуативно виправданою.

Теоретично-узагальнююче, раціонально-упереджене знання, на думку М. Хвильового, не здатне створити дійсного уявлення про людину. Внутрішній світ особи, вважає письменник, вимагає уважного вислуховування її. Сповідальне слово людини, як у цьому переконує автор, психологічно найбільш інформативне. Воно не випадково особливо необхідне людині в кризових ситуаціях.

«Але скажіть мені, чому ви не хочете мене вислухати?», – вимогливо запитує товаришка Уляна у Б'янки, ніби напрошуючись на сповідь від імені тисяч «надломлених людей громадянської війни» перед «людиною нового покоління». Лаконічний монолог товаришки Уляни узагальнено-символічно передає нинішню «тоску» тих, хто побував «на тому березі і згодом був вигнаний звідтіля: «Боже мій, ви й не уявляєте, яка це прекрасна країна. Під її сонцем не тільки внутрішній світ кожного з нас перетворювався й робив нас ідеальними, мало того: ми фізично перероджувались. Клянусь вам! Навіть фізично це були зразкові люди» [21, Т. 1, С. 502]. Цей

патетичний монолог зворушив слухачку не тільки своїм змістом, а й винятково експресивними перемінами у вигляді тої, що промовляла: «Товаришка Уляна глибоко зітхнула. В кімнаті вже зовсім посіріло, але я бачила, що її обличчя світилося в сяйві якоїсь надзвичайної радості», що нагадало Б'янці мадонну Рафаеля.

Друга частина сповіді виражає нинішню «тоску» некрасивої і нелюбої жінки: «– Ви, звичайно, не повірите мені, що я кілька років тому була красунею, – це я знаю! Але повірте мені, що товариш Бе любив мене. Клянусь вам! Він так любив мене... так любив мене...

Товаришка Уляна раптом похилилася на спинку канапи й тихо заридала. В квартирах було тихо (тільки в зубного лікаря якось жалібно тьвкала болонка), і ридання товаришки Уляни так глухо розривалися в повітрі, ніби вона лежала в домовині» [21, Т. 1, С. 502].

Сила враження, що його спізнала Б'янка від цього монологу з його емоційними контрапунктами патетики і болю втрат, відтворена в її спонтанній реакції: «...я схилила свою голову до її подертих черевиків і завмерла. Потім обняла її ноги й жагуче їх поцілувала. Мене обхопило майже релігійне почуття любові до цього маленького людського страждання. І коли б товаришка Уляна в цей момент захотіла мене повести на смерть, я б пішла не здригнувши» [21, Т. 1, С. 503]. Для дівчини, котра заперечувала обмеженість свого уявлення про «людей громадянської війни», сповідь товаришки Уляни виявилась вочевидь психологічно евристичною. Вона стала синтетичним актом пізнання іншої людини і водночас самопізнання, що підносить і просвітлює єство, доводить до сліз екстазу, котрими завершилася сцена сповіді для дівчини.

Емпатико-співчуттєвий компонент заглушив у цьому акті раціональний зміст об'єктивної характеристики «людей громадянської війни». Позбувшись ситуативної екстатичності щодо конкретної людини, Б'янка змогла згодом збагнути історико-психологічну характерність цих людей і свою відмінність

від них; «той дикий і тривожний час, коли люди ходили голі й голодні й були велетнями і богами», був часом романтичної пристрасності: «Я подумала, – констатує героїня своє дистанціювання від нього, – що тоді всі пізнали таємну даль, але той час уже не прийде ніколи, як не прийде ніколи й голуба молодість.

«Значить, і даль треба шукати на якихось інших шляхах?», – подумала я» [21, Т. 1, С. 521].

Пошук предметного змісту для загадково-манливої «таємної далі» розпочався у Б'янки раніше, ніж вона «подумала» про «якісь інші шляхи», відмінні від романтично-пристрасних, вже історично деактуалізованих.

Зав'язка, а отже – й розрив зачарованого кола, що закривало «якусь таємну даль», сталася в побутовому антуражі свого часу – під час виходу з діловодом Куком до пивної. На зав'язку претендував сам діловод, однак перед зором дівчини він відкрився тільки тим, що – «При всій своїй малорозвиненості він завжди жив задньою, захищеною думкою» [21, Т. 1, С. 495], міркуваннями дрібного практицизму.

Розповідаючи про першу зустріч з художником Чаргаром, що стала власне зав'язкою історії, оповідачка демонструє проникливість у сфері виразної поведінки, особливо власної. Почувши, як діловодів відрекомендувався художник «таким м'яким і приємним баритоном, який я чула тільки в любовних романах», – «Я здригнулась. Хіба я могла не здригнутись? Мені довелося сидіти поруч із славетним маляром нашої країни. Присутність художника так схвилювала мене, що я відразу спалахнула й відчула, як мені загорілись уші.

Чаргар повернув голову й уважно подивився на мене. Можливо, він подивився звичайними очима, але я тоді не могла витримати цього погляду й знизилася вії» [21, Т. 1, С. 495].

Піддавши аналізу виразну поведінку, М. Хвильовий встановлює, що героїня переживає насамперед перебіг власних думок. Рефлексійна

діяльність, думка найчастіше стає для неї джерелом почуття. Ще в дорозі до міста вона зауважувала, що «мислі шалено летіли, наздоганяючи одна одну. Такі переживання не змогли не відбитися на моїм обличчі, і тому пасажери раз у раз здивовано поглядали на мене» [21, Т. 1, С. 490]. Навіть об'єктивно жахливі випадки – загибель дитини і божевілья матері на очах у Б'янки, закривавлене тіло Уляни під дверима її квартири – не зачіпають її почуттів, тоді як особисто значимі прояви, навіть дрібні, зауважуються думкою, що викликає емоційну реакцію. Так, під час однієї з розмов сіроока журналістка «раптом сплюнула. Був це жест чи був це прояв справжнього обурення – я й досі не знаю. У всякому разі, це цвіркання крізь зуби ніяк не йшло до її худенької фігури. Я їй, звичайно, про це нічого не сказала й тільки трохи покривила обличчя» [21, Т. 1, С. 497]. Узалежненість почуття від власної думки, суб'єктивна диференціація значимості життєвих явищ характеризують Б'янку як особу егоцентричного складу.

Розумові зосередження навіть на маловиразній думці розпалюють пристрасність людини, посилюють жадобу конкретизації, предметного осягнення ідеї-почуття. Ось Б'янка заповзялася з'ясувати Чаргарові свою «безмежну даль», котра була йому незрозумілою. «Від абстракції раптом перебігла до конкретних засад. З одного боку, мою даль було обумовлено певними соціальними взаємовідносинами, з другого – вона мені стояла якось самотньо, одірвано від життя, від його буденних інтересів. Мені перший раз довелося відповідати на пряме запитання, і тільки тоді я зрозуміла, яка без кінця складна проблема стоїть переді мною. Це трохи збентежило мене, але зате ще з більшою силою спалахнуло в мене бажання пізнати цю таємну даль» [21, Т. 1, С. 500]. Відчуваючи невловимість ірраціональної предметності для теоретичного розуму, вона закликає Чаргара віддатися «на волю інтуїції» [21, Т. 1, С. 500]. У відповідь від Чаргара «повіяло холодом» і відчутним відстороненням від дівчини.

Оскільки в тій же розмові Чаргар з'ясував питання про «полову

невинність» Б'янки і сказав, що це його турбує «зовсім не втому сенсі, що в нім прокидається самець, а в тому, що в нім прокидається художник» [21, Т. 1, С. 499], і було випито на брудершафт, холодне прощання занепокоїло дівчину.

Переживання драматичної ситуації відтворюється як зміна ряду думок.

«...Тоді я на цей холодок не звернула уваги. Але, коли залишилась сама, я довго думала, чому він сказав холоднуватого. Мені прийшла думка, що Чаргар хотів у мене бачити тільки наївну дівчину, і тому його знервували мої запитання. Потім прийшла думка, що художник чомусь ревниво береже підступи до свого внутрішнього світу. Це припущення здалося цілком правдивим, коли я пригадала нашу розмову.

«Ну і добре, – подумала я, – бережи! Але ти їх не вбережеш, бо ти вже дав мені право фамільярничати з тобою» [21, Т. 1, С. 501].

Таким же чином розгортається і низка думок («прийшла думка», «подумала») і після сцени відвертих зізнань Чаргара на лісовій поляні: «Я здивовано подивилась на нього. Мені прийшла думка, що Чаргар побачив, як він далеко забрів у розмовах зі мною, і поспішив замести сліди. Спеціально для цього й було розіграно жалкеньку мелодраму. Ця думка здалася мені такою правдивою, що я на другий день навіть забула про цей епізод. «Ну, не, – подумала я, – тепер ти в моїх руках – і я примушу тебе сказати недоговорене» [21, Т. 1, С. 518].

Пов'язавши можливість «пізнати таємну даль» з особою художника, героїня аналітично зосереджується на його поведінці. Вона намагається раціонально пояснити зміни в його ставленні до неї. Знаходячи свої пояснення «правдивими» (хоч такими вони їй тільки «здаються»), Б'янка завершує свої аналітичні екзерсиси діяльною думкою, що мотивує вчинок, виражає свідому цілеспрямованість особи в русі до неясної, ірраціональної мети.

Аналіз взаємин Б'янки і Чаргара відкриває драматичну напругу: «я ...

зрозуміла, що між нами вже почалась якась внутрішня боротьба» [21, Т. 1, С. 506]. Наступальність дівчини стримується прохолодою художника. Абстрактна «даль» дедалі більше конкретизується в уяві Б'янки на інтимній сфері – і дівчина не надає значення схвильованим оповіданням художника, котрий «мучиться над ідеєю дати широке полотно, що по ньому будуть мчати Карл XII і Мазепа після поразки» [21, Т. 1, С. 504], хоч ту, котра так часто згадує «шведські могили», такі думки мусили б цікавити. Нею володіє не так духовний аспект спілкування, як тайна тілесних взаємин статей: «Говорив він, правда, страшенно плутано й незрозуміло, але мені й цього було досить: я могла вже доводити нашу інтимність до останньої межі, я рішила взяти його нахабством» [21, Т. 1, С. 504].

Драматизм історії взаємин передається діалогами, в яких переважає ініційована дівчиною інтимна предметність, котра охолоджує художника – і «він рішуче відмовляється розуміти мене» [21, Т. 1, С. 504], пропонуючи «про це сьогодні ... не говорити» [21, Т. 1, С. 505]. Діалоги густо пересипані ремарками, що фіксують зміни настроїв, динаміку видимої психіки, експресію почергових зривів:

«Мене це раптом зірвало – і я сказала досить-таки різко:

– Ну, а коли б це справа йшла про кохання, то й тоді б ти те ж саме сказав мені?

Він прибито подивився на мене й ледве чутно промовив:

– Я не вмію кохати.

Його м'який приємний баритон якось загубився, і говорив він майже дитячим дискантом. Тоді перший раз мені прокинулось до нього щось подібне до огиди.

– Ну, добре, – сказала я. – Я й не хочу, щоб ти мене кохав, я й мріяти про це не смію. Але дозволь мені кохати тебе» [21, Т. 1, С. 504].

Драматична напруга героїні позначається на структурі мислення, діалогізуючи внутрішній монолог.

«Чаргар нічого не відповідав і заплющив очі. Обличчя його було майже мертве – і я перелякалась. Якось одразу я усвідомила собі весь жах мого становища. Я ж така випадкова постать на життєвій дорозі славетного художника. Варто йому сказати «досить» – і я вже його ніколи не побачу. «Ах, Боже мій, – думала про себе, – яке нахабство. Хто мені дав право так поводитись із ним? Хіба він не розуміє, що мої цинічні пропозиції – це є тільки один із прийомів, що ними я намагаюсь вивести його на світло?»

Але «ахи» («Ах! Ах!») якось тихо прозвучали в моїй душі. Другий голос нашіптував уже зовсім інше. Він говорив, що на життєвій дорозі художника я зовсім не випадкова постать. Хіба в мене не всі дані? Інтелектуально я досить розвинена людина, фізично мене вважають красунею, на моїм боці і молодість, і полова невинність. І потім, що значить «випадково»? Мене вже це слово почало нервувати, бо я якось раптом узнала собі ціну» [21, Т. 1, С. 505].

Діалогізованій свідомості відкриваються боріння протилежних сил – морального почуття і поклику натури, що стихійно підпорядковує собі волю і розум людини: «Боже мій, до чого я дійшла. Що це таке? Навіщо мучити себе й другого?» Але тоді якийсь голос диявольськи шепотів мені:

– Він знає все, ти мусиш його побороти і взяти в нього те, без чого тебе нема, без чого ти не існуєш!

Це був, звичайно, страшенний ідеалізм, але я його й зараз поважаю. Поважаю за його непохитну волю, за прояви справжнього людського безумства» [21, Т. 1, С. 507].

Внутрішня діалогізованість свідомості героїні засвідчує її інтелектуальну розвиненість. Розум відрефлексовує протилежні імпульси і з'ясовує їхню співвіднесеність у життєвій стихії особи в її нинішньому стані.

Інтенсивне самоспостереження вловлює спонтанну роботу свідомості. Провокуюча фраза Б'янки («Ну, а коли б ... я хотіла віддатись тобі... ти взяв би мене?») (вирвалось у неї «зовсім несподівано» [21, Т. 1, С. 504]. Так

само мимо волі – «раптом» – виникло «передчуття чогось надзвичайного» [21, Т. 1, С. 505]. Дівчина «узнала собі ціну» також «раптом» [21, Т. 1, С. 505].

Сукупністю спонтанних проявів свідомості автор виявляє активізований стан підсвідомості. Ретроспективно аналізуючи свої колишні самопочуття, Б'янка зауважує і пояснює свою збудженість проміжним станом свідомості: «Уже з останньої зустрічі з Чаргаром щось ворухнулось мені, що з цього, мабуть, нічого не вийде, в цій нерівній боротьбі мене буде деморалізовано – і тільки. Проте все це я, мабуть, лише відчула, але не пізнала, бо інакше Чаргар не маячив би мені так довго...» [21, Т. 1, С. 507].

Стан збудженості передається через фізичні еквіваленти і аналогії: «В мені палало те почуття, яке переживають спортсмени в часи гри»; «Я йшла і ввесь час здригалась, ніби мені була зимниця. Я й не могла не здригатись: в перший раз мені довелося так одверто й так цинічно говорити. «Як сіроока журналістка», – подумала я» [21, Т. 1, С. 507]. М. Хвильового цікавлять психологічні ситуації, що зачіпають психіку до глибин, не керованих глуздом.

Свою збудженість, внутрішнє роздвоєння героїня пояснює зіткненням природної чистоти натури зі спотвореними звичаями й умовностями часу: «Я хотіла прилучити чистий, я сказала б, святий романтизм своєї натури до заголеної й брудної правди життя, але це моє бажання розбивалось об глуху стіну наманікюреного віку» [21, Т. 1, С. 507]. «Довгі нігті», цей побутовий атрибут «наманікюреного віку», і Чаргарові символізують «щось хижацьке й розпусне»; тому йому «подобається моя рука, і особливо йому подобається те, що мої нігті обрізані й вони зовсім не такі, як у сучасних жінок» [21, Т. 1, С. 499]. Природність Б'янки живить уяву художника. Але «святий романтизм» її натури порушений нутром природної основи. Вона підсвідомо переакцентовує природний потяг до Чаргара на пізнання «загадкової далі» через проникнення у внутрішній світ художника.

Крок за кроком інтерес до «внутрішнього світу» художника значимо витісняється інтимним зосередженням героїні. Після слів Чаргара, що він «не вміє кохати», Б'янка аналізує взаємини з художником саме в світлі інтиму: «Я знала собі ціну, але такою прекрасною я ще себе не бачила. Тоді мені ще ясніш стало, що Чаргар сьогодні свідомо й проти бажання відштовхує мене від себе. Для мене стало ясно, що він запобігає більш інтимних стосунків між нами. Він чомусь (це вже для мене ясно було) боявся їх.

Але мені вони були потрібні, як повітря, бо тільки такі відношення приводили мене до останнього, невідомого мені закутка людської душі, що в ньому найкраще мусили віддзеркалитись химерні озера загадкової далі» [21, Т. 1, С. 506].

Природною Б'янка мислить поведінку мимовільну, спонтанну. За цими критеріями вона сприймає й власне збайдужіння до Уляни: «...мені прийшла думка, що я проти волі холодніш тепер поводжуся з нею» [21, Т. 1, С. 528]. Самоаналіз переживань, що супроводжують думку, править за мотивацію поведінки: «Тоді я пригадала її перебитий ніс, і він зупинився переді мною якоюсь настирливою плямою. Ще я пригадала товариша Бе і його дику розкуйовджену голову й ніяк не могла уявити його в ролі закоханого юнака» [21, Т. 1, С. 528]. Критерій природності дозволяє дівчині діяти «одверто», «наївно»; так вона висловлює захоплення всупереч умовностям середовища. Коли Чаргар діє «свідомо й проти бажання», це суперечить її уявленням про природність як норму і розпалює потяг і наступальність дівчини.

Визнання гріховності свого почуття, його «диявольської природи» штовхає до читання Біблії, усвідомлення внутрішнього порушення морального закону. З низки аналогій Б'янка вважає найближчою собі позицію Дона Квізадо. З усіма іншими вона вже не може рівняти себе: «Я згадувала княжий теремок і Ярославну, і згадувала тургенєвських жінок —

таких чистих і хороших – і подумала, що вже таких жінок ніколи не буде й що навіть я, що не знала ще жодного чоловіка, навіть я давно вже загубила свою чистоту і свою невинність» [21, Т. 1, С. 508]. Відтак категорія «невинності» зі сфери фізіологічної переноситься в духовно-моральнісну, набуває метафоричного змісту.

Зайнятий розкриттям психологічних закономірностей духовного життя сучасника, М. Хвильовий зображає особу, інтелект якої випереджає життєвий досвід. У перехідну епоху цей розрив аналогічний романтичному випередженню історії в свідомості людини революції. Роздратована жадобою досягнути предметний зміст «напіваабстрактної далі», Б'янка зміщує ідеальну предметність з емпіричною. Вона вважає, що останньою хтось із її сучасників уже володіє аналогічно до фізіологічно-вікового досвіду і тільки приховує це від інших, як Чаргар – свій «внутрішній світ» і «інтимні стосунки» від Б'янки.

Зміст «таємної далі» у кожної людини індивідуально-особистий. Він не може бути переданий теоретично, а тільки відгаданий на основі аналогічного життєвого досвіду з множини подробиць і щирих взаємопізнань, укладений здатністю споглядання, вдумливості, проникливості. Гарячкова нетерплячість у справі оволодіння раціональним змістом життєвої перспективи у героїні як і водночас історична і психологічно-вікова. Ілюзорне уявлення про можливість оволодіти таким змістом не в тривалому спілкуванні і практиці життєздійснення, а враз – як в акті інтимного зв'язку, деформує натуру людини, підриває її моральний інстинкт, штовхає на брехню, нещирість, авантюру. Спроба керуватися таким уявленням виливається в хворобливі афектації і демонстративність поведінки, зрештою – принижує людину, веде до розриву суспільних зв'язків і самотності.

В історії Б'янки автор заглиблюється до розкриття динаміки просвітлень, коли в споглядальному чеканні зустрічі з Чаргаром Б'янці

«вже не потрібні були його тайники» [21, Т. 1, С. 510]. В певні моменти вона розуміє споглядальні самозосередження Чаргара, коли він запрошує і її не в абстрактну, а в цілком живу, природну «даль». Там, до речі, його навідує «геніальна мисль», яку він – покладаючись на «спорідненість наших душ» – сповідально довіряє Б'янці: «...я не виношу цієї самовпевненості нашого віку. Всі ці ячейки, комісари, комуністи – все це така дешева демагогія ... Я задихаюсь! Я їх зовсім не хочу чіпати – Боже спаси! Хай вони завойовують цілий світ. Але при чому ж тут я? Чому я повинен кожної хвилини озиратись і повинен слухати ці мітинги? Боже мій, як я хотів би, щоб вони зовсім не знали про моє існування!» [21, Т. 1, С. 517].

Слова про спорідненість душ були увертюрою сповіді. Це Б'янка збагнула: «Я жодним рухом не показала цього Чаргарові. Я тепер так боялась, щоб він не покинув свою одвертість! Я вже добре знала його – і знала, що найменша моя цікавість одразу викличе небажану мені реакцію, і Чаргар знову стане неприступним» [21, Т. 1, С. 517]. Одначе, зумівши втриматися від зовнішнього вияву зацікавленості сповіддю, Б'янка не змогла витримати прояву слабкості чоловіка, котрий слідом за сповіддю заплакав: «Тоді мені прокинулось почуття неможливої огиди...» [21, Т. 1, С. 518], – і його сльози вона кваліфікувала як «жалкеньку мелодраму».

Естетська, ідеалізуюча упередженість і водночас плотська зацікавленість заважають Б'янці безпосередньо сприйняти дійсний образ Чаргара з його внутрішньою значущістю і цілком сьогочасним трагізмом. Як жива, з плоттю і кров'ю, людина, він знає і розуміє поклики натури. Але в кохання не вкладає тієї первісної полум'яності, якою живе Б'янка. Цінуючи красу жінки і, як він гадав, неспотвореність натури, Чаргар не погоджується на роль вульгарного спокусника цнотливої, життєво не досвідченої дівчини. Він уміє приховувати свій внутрішній світ, уникати вивідувального натиску Б'янки, охолоджувати її «нахабство».

Амбівалентно-суперечлива натура дівчини не дозволяє їй досягнути

межі «спорідненості душ». У своїй віковій неспокушеності вона поширює ідеальні ознаки духовності – романтичність, мрійливість, «тоску» – на первинну природну основу з її імпульсами. Якщо для Чаргара ідейне і тілесне життя досить автономізовані, то Б'янка об'єднує в своїй уяві романтику «шведських могил» і поклик єства. Вона ще не може досягнути меж аналогій і судить про стриманість Чаргара за аналогією з розрахунковою логікою діловода Кука. Тому й сама підпадає під аналогію, котру накидає їй сіроока журналістка, пропонуючи поспішати на її «доріжку» [21, Т. 1, С. 528].

Зіставлення і аналогії утворюють у структурі «Сентиментальної історії» ряд лейтмотивів з символічним змістом. При появі в місті Б'янка забруднила кофточку ягодою клубники – і осудливо посмикала себе за вухо; «клубничка» на простирадлі Кука, виставлена перед очі Чаргара, варта значно рішучішого жесту осуду. Кров з голови Уляни, об яку Б'янка забруднила свою спідницю, також символічно означає зниження – від високого (голова) до низького (спідниця) – семантичного поля людей різних історичних епох. Плювок в Чаргара – і в ікону, розрубання ікони – і моральне добивання художника епатажним вчинком не тільки аналітично виявляють стан демонстративної афектації здеморалізованої дівчини, а й сатирично «зривають маску» з романтично екзальтованої особи, котра «хотіла своїми власними силами пізнати напіваабстрактну даль» [21, Т. 1, С. 529], покладаючись на поклик натури і розвинений інтелект і понехаявши символізований Богом моральний закон.

Сподівання «чуда» зближує Б'янку з Уляною. Але і трагічна кров товаришки Уляни, вбитої «бідним товаришем Бе», і комічна кров екзальтованої Б'янки, без будь-яких зусиль спокушеної гоголівського типу канцеляристом з мавпячою фізією, символізують однакову безґрунтовність романтичних умонастроїв у пореволюційну добу. Романтики-емоціоналісти, на думку М. Хвильового, випадають з часу, в якому торжествує «діловод

Кук», а за термінологією прикінцевого сну Б'янки – «світовий чиновник» [21, Т. 1, С. 533].

Психологічний аналіз «людського документа» завершує «божевільна фантастика» снів, у калейдоскопі яких очі Б'янки «найшли крапку» [21, Т. 1, С. 533] – підсвідоме прояснення логіки шляху, по якому рухається романтично іритована особа. Це рух від трагедії товаришки Уляни до фарсу Б'янки. Його логіка суголосна з логікою повторюваності явищ в суспільній історії.

У «Сентиментальній історії» М. Хвильовий зробив спробу інтегрувати психологічно-вікову проблематику з проблематикою історико-психологічною. У формі «людського документа» синтезовано дослідження «виховання почуттів» – типову предметність роману виховання, взяту в драматичній концентрації однопізодного сюжету, і типовий сюжет філософського роману ідей – перевірку романтичних ідеалів у конкретно-історичних умовах перехідного періоду.

Ідеологічна символізація художніх хронотопів на підставі історичних аналогій (Французька революція, середньовічна інквізиція), екзотика імен і аналогій з літературними героями (Б'янка, Дон Квізадо, тургенєвські жінки, гоголівський тип), поєднання психологізму передчуттів Б'янки з пророчим даром Уляни і споглядальними – в дусі Рамаїни – індуїстськими орієнтаціями Чаргара, гра національно-історичними атрибутами західних, східних, а найперше – російського і українського народів, включаючи значиме падіння «велетенського силуета в кепі», підпорядковані авторській публіцистичній інтенції багатоаспектного загострення уваги до актуальної проблематики сучасності з людиною в її значимому визначальному центрі.

Побутопис М. Хвильового лаконічний, але колоритний, по-малярськи жанровий. Письменник вихоплює характеристичні подробиці по-федотовськи влучно. Він оперує не такими множинами дрібниць, як

Гоголь, але деталі, дрібниці, подробиці у нього також типологічно зосереджуються довкола персонажів, виявляючи, як правило, їхню ординарність або ж надмірний апломб. З таким апломбом організовує побут товаришка Галакта з «Івана Івановича», приправляючи свою розмову з куховаркою новітньою ідеологічною дидактикою про управління державою. А заголовний герой пародійно поєднує модну велеречивість з закриванням очей на хатню розбещеність у власному домі. Тут уже в малюнку М. Хвильового відступає психологія і входить у свої права сатира. І гірко іронічна і дошкульна.

На побутових подробицях письменник часто ловить і своїх героїв-ідеологів. «Це чортзна-що – не новий побут, а якась карикатура» [21, Т. 2, С. 232], – констатує, і небезпідставно, Вовчик у «Вальдшнепах» з приводу побутових дуелей у сім'ї Карамазових. Автор бачить «новий побут» ще далеко не укладеним. Для одних він утворює предмет основних зацікавлень, інші байдуже «терплять» його терпінням стоїків, ще інші обростають побутовим дріб'язком. Але малюнок побуту завжди пронизують у М. Хвильового струми публіцистичних занепокоєнь. І не стільки безладдям, невлаштованістю, скільки вражаючим відривом балакучих ідеалістів від насущних справ щоденного життєбудування.

Побутопис М. Хвильового, як і інші аспекти його творчості, привертав увагу сучасників. І, як це звичайно буває, коли маєш перед собою першоосвоювача порівняно нового матеріалу, породжував наслідування, незрідка поверхові. «Хвильовий іще сам пробує, сам шукає, – звернув увагу ранніх наслідувачів М. Зеров на пошукову динаміку М. Хвильового в лаконічному абрисі його творчості. – Де у нього готовий, обстояний твір, де би стиль його скристалізувався остаточно? Навіть найвищі точки його творчості – «Кіт у чоботях» (для першої книжки), «На глухім шляху» (для другої) – то лиш станції по дорозі до справжнього шпиля. Спочатку Хвильовий – літописець, хронограф революції. Спокійно й

об'єктивно накидає він картину соціальних антагонізмів на селі («Солонський яр»), уловлюючи новий ритм його життя, нову його експресію; потім звертає в область побуту, обмальовуючи заулки республіки; нарешті, шукає психологічної манери, спираючись у своїх шуканнях на трохи мелодраматичний психологізм Коцюбинського («Цвіт яблуні» – «Я»). А то, досягнувши великої певності руки в оповіданні, починає шукати власної манери в повісті («Санаторійна зона»). Яка шкода, що всі, хто орієнтується на Хвильового, не беруть на увагу цієї його творчої гарячки, авторського невдоволення, повної відсутності якого б то не було «олімпійства»! А замість того переймають його зовнішні способи письма, будову фрази, словник, ліричні рефрени, – не питаючи, наскільки це пасує до власного їх обличчя» [11, С. 519].

Слушність уваг критика щодо «творчої гарячки» М. Хвильового підсилюється ще й фактом часової щільності та калейдоскопічного сусідства різночасових (за історичним матеріалом) тем, розробку яких неузалежнено від часу написання творів. З часом значимо вирізняється в цьому калейдоскопі проблема людини ідейного життя. Вона не відмежована ні від глухих «заулків», ні від побуту. Але значимість її внутрішніх ідейних зосереджень зводиться над значимістю всіх інших аспектів життя і суспільних зв'язків. З цією проблемою, з особою ідейного пошуку у М. Хвильового пов'язана основна увага. Вона виводить митця на магістралі романного мислення.

Висновки

Безпосереднє сприйняття народного життя дозволяє суб'єктові свідомості інтуїтивно вловлювати значимі історико-психологічні одміни в духовній атмосфері доби. Організаційно-ідеологічні гальма, дія яких асимільована в психології героя, відставання ідейного життя особи спричиняються до внутрішнього конфлікту між законсервованими переконаннями і живим відчуттям дійсності. М. Хвильового зацікавила ідейна драма героїв, тому він не просто передає історію людини, а показує особу цілком сформованою. Він зосереджується на боріннях канонізованих та інноваційних ідей, на взаємодії ідей і почуттів, сил свідомості і натури людини. Психологічний малюнок М. Хвильового прозирає причини думки, але уникає тлумачення душевної роботи. Мова, фізіогноміка, виразні рухи постають у нього основними засобами проникнення у внутрішній світ героїв. Еволюційні процеси і біографічна історія формування особи відтворюється редуکتивно в згорнутому вигляді, підсумованому і переданому словом героя у формі результату. Герої М. Хвильового інтуїтивно вловлюють голос сумління, коли той «раптом» проникає в психосемантичне поле суб'єкта свідомості, сягнувши якості вербалізованої думки. Свідомість основних героїв письменника постійно шукає ідейної основи життя, історично продуктивної, загальнозначимої ідеї. Він не схильний до інтроспективного зображення психіки, віддаючи перевагу драматичному способу розкриття ідейного життя персонажів. Цим пояснюється висока питома вага діалогів, сцен ідейних і побутово-психологічних розмов у композиції літературних характерів. Визнаючи підвладність душевного життя людини законам діалектичного розвитку, М. Хвильовий у більших

своїх творах розкриває багатосаровість внутрішнього світу людини. Інтерес до діалектики соціального, морального і природного начал в людині надає філософського спрямування його художньому аналізу. Ідейно презентована в свідомості героя соціальність здатна опановувати людиною, висуваючи ідеологію на роль пріоритетного чинника, що підпорядковує моральну волю особи. Суверенність психіки у внутрішньому світі людини проявляється у здатності протистояти натиску соціальних сил, болісним ефектом роздвоєння сигналізуючи про свавілля над природою людини, її моральним почуттям. Осягаючи боротьбу конфліктних чинників, письменник з'ясовує, що спонтанні прояви натури здатні витіснити психосемантику ідей. Метод психологічного аналізу, застосовуваний М. Хвильовим, у його якісно визначеному, розвинутому вигляді може бути кваліфікований як діалектика ідей і натури людини. Цей спосіб психологічного розкриття особистості дозволяв М. Хвильовому зосередитися на драматизмі ідейного пошуку, конфліктності життя й свідомості особи перехідної пори, завбачити – на підставі історико-психологічних аналогій у типоформуванні особистості – перспективи сучасних письменників суспільно-ідеологічних і душевних процесів.

Епічний інтерес у зображенні М. Хвильового реалізується не у всеохопленій панорамності картин народного життя, а сублімованим у драматизмі ідейної кризи. Ідеологічне самовизначення особистості у зв'язку з духовними колізіями доби посідає чимдалі важливіше місце в його прозі. Герой М. Хвильового не є заздалегідь «програмним» (М. Зеров), наділений соціально визначеною ідейністю. Він запричетнюється народному життю через драматизм ідейного пошуку, як би складно цей пошук йому не давався. Основною турботою героя стає якість ідеї, її суголосність натурі людини, збагненій національно-історично. Проблематичність сучасного національного життя бачиться героєві М. Хвильового джерелом загальнозначимої ідеї. Оволодіти нею означає позбутися роздвоєння, сягнути

внутрішньої цілісності, внутрішньої свободи в життєвому самоздійсненні. Звідси походить «альтернативність» авторської свідомості письменника щодо стану офіційної ідеології і невтомна художньо-аналітична активність митця-психолога.

Список використаних джерел

1. Агеєва В. Микола Хвильовий. Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн. Книга перша: Перша половина ХХ ст. Підручник / за ред. В. Г. Дончика. К.: Либідь, 1998. С. 284-292.
2. Агеєва В. Проза М. Хвильового і літературний експресіонізм початку ХХ століття. *Українська література в системі літератур Європи і Америки (XIX – ХХ ст.)*. К., 1997. С. 179-201.
3. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 633 с.
4. Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації. Харків: Фоліо, 2003. 495 с.
5. Безхутрий Ю. Художній світ Миколи Хвильового. Харків: Видавництво ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2005. 332 с.
6. Бондаренко Ю. Феноменальна та рутинна історія в прозі Миколи Хвильового: зони конфліктів та небезпек. *Слово і Час*. 2009. № 2. С.74-81.
7. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 297 с.
8. Донцов Д. Микола Хвильовий. *Українське слово: Хрестоматія укр. літератури та літературної критики ХХ ст.* Кн. 1. К.: Рось, 1994. С. 654-672.
9. Єфремов С. Історія українського письменства. К.: Феміна, 1995. 688 с.
10. Жулинський М. Микола Хвильовий. *Жулинський М. Із забуття – в безсмертя («Сторінки призабутої спадщини»)*. К.: Дніпро, 1990. С. 264-277.
11. Зеров М. Твори: В 2 т. Т. 2. К., 1990. 594 с.
12. Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн.: Навч. посібн. / за ред. В. Дончика. К., 1993. Кн. 1: 1910–1930 рр. 784 с.
13. Ковальчук О. Світ як «голос присутності» (поезія та проза Миколи

- Хвильового): монографія. Ніжин: НДУ ім. М.Гоголя, 2018. 146 с.
14. Кодак М. Микола Хвильовий як митець-психолог: Монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. 196 с.
15. Костюк Г. Микола Хвильовий. Життя, доба, творчість. *Хвильовий Микола. Твори: У 5-ти т.* Нью-Йорк; Балтімор; Торонто, 1984. Т. 1. С. 15-106.
16. Плющ Л. Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового. К.: Факт, 2006. 872 с.
17. Розстріляне відродження. Антологія 1917-1933 / Упоряд. Ю. Лавріненко. К., 2008. 976 с.
18. Ткачук М. Українська література XX століття. Монографія. Тернопіль: Медобори, 2014. 608 с.
19. Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття (у трьох книгах). К., 1994. Кн. 1. 704 с.
20. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Франко І. Зібрання творів: у 50 т.* К.: Наук. думка, 1976-1986. Т. 31: Літературно-критичні праці (1897-1899). Дослідження. Статті. Матеріали. 1981. С. 45-119.
21. Хвильовий М. Твори: У 2-х т. / Упоряд. М.Г. Жулинського, П.І. Майдаченка. К.: Дніпро, 1991. Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. 650 с.; Т. 2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи. 925 с.
22. Цюп'як І. Українська новела 20-80-х років XX століття в контексті сучасних інтерпретацій: моногр. Дніпро: Національний гірничий університет, 2013. С. 37-69.