

ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Марта РУДЕНКО

© 2002

ПАРАДИГМА НЕВРОТИЧНОГО ГЕРОЯ В НАРАТИВІ ПРОЗОВИХ ТВОРІВ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Сучасник М.Хвильового, Ю.Меженко у статті, присвяченій творчості письменника (оприлюдненій у журналі “Шляхи мистецтва” за 1923 р, ч.5), особливо вирізняв таку специфічну рису наративу прозаїка: “По творах Хвильового можна писати розвідку про еволюцію революційної психіки. Він, як ретельний і уважний хронікер, занотовує щодня всі психологічні риси життя. Збирає і збирає, складає і складає і тонко розділяє” [4; 58].

Дослідник вживав термін еволюція, в принципі – нейтральний, іобережний, побіжний, з небажанням заглибитись у суть, бо здійснюючи глибший аналіз, потрібно б було поставити питання про тип розвитку цієї “революційної психіки”, його прогресивний чи регресивний характер. Аби не вдаватися до таких небезпечних тонкощів, Ю.Меженко дефініціював це, як “випадок, де не доберешся правди” [4; 58].

У С.Павличко вже не було потреби обминати політично неприємні місця прози М.Хвильового. У фундаментальній розвідці про український модернізм, а саме в розділі, який присвячено психопатичному та психоаналітичному дискурсу, науковець досліджує невроз як елемент модерної культури fin de siècle світу та України, аналізує вчення З.Фрейда та його практичне втілення в медицині та літературознавстві, історію розквіту та цькування психоаналізу у 20-ті роки. Велике зацікавлення викликають також критичні зауваження стосовно ранніх спроб фрейдистського аналізу української класики: Шевченка, Куліша, Костомарова, Нечуя-Левицького. Йдеться про статтю В.Підмогильного “Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізи творчості)” (1927), романи В.Петрова “Аліна й Костомаров” та “Романи Куліша”, а також стаття А.Халецького “Психоанализ личности и творчества Шевченко” (1926). Разом з тим С.Павличко зазначає, що попри психоаналітичний дискурс паралельно у критиці існував інший - “шизофренії сучасного, навколишнього життя” [5; 268]. Для прикладу наводиться Тодось Осьмачка з його імітованим божевіллям, юродивість П.Тичини. Більш детального аналізу зазнає творчість М.Хвильового. Дослідниця зосередила увагу на його “божевільній вірі”, але, на нашу думку, все-таки не фанатичній. Адже саме глибоке проникнення у головні тенденції розвитку революційної та пореволюційної діяльності, душевна гострозорість призвела до душевної кризи, неврозу, зламу, аж до самогубства.

Однак потрібно зауважити, що при подібному аналізі слід чітко розмежовувати, за визначенням Ж.Женета, “психокритику” і класичний літературний психоаналіз. До останнього французький структураліст відносить дослідження Марі Бонапарт про Едгара По [Див.: 1; 150]. Так само здійснив психоаналіз митців як душевнохворих

К.Ясперс у монографії “Стріндберг і Ван Гог”. У передмові до своєї праці видатний німецький філософ та психіатр одразу застерігає: “Дана праця не ставить собі за мету дати оцінку Стріндберга як митця слова. Його талант драматурга, естетична структура його творів і їх значення взагалі не входять в коло розглядуваних нами питань. Але Стріндберг був душевно хворим, і ми хочемо скласти для себе ясне уявлення про цю його душевну хворобу. Вона була визначеним фактором його існування, вона була одним із факторів формування його світогляду, вона впливала і на зміст його творів” [11; 8]. Подібне дослідження – в праці З.Фрейда “Леонардо да Вінчі. Спогади дитинства”. Вибираючи для праці знакову фігуру італійського Ренесансу, психоаналітик шукає корені специфічних особистісних рис митця в дитинстві. Близька до них Н.Зборовська у есеї “Моя Леся Українка”, особливої ваги надаючи специфічному сімейному оточенню і враженням дитинства, що позначилося на творчості поетеси. “Однак мета психокритики – не діагностувати за допомогою літературного твору невроз письменника; головним для неї залишається, щонайменше в принципі, сам твір, а використання психоаналітичних інструментів слугує завданням літературної критики” [1; 150]. В першу чергу ми аналізуємо художні тексти, а факти біографії слугують лише підтвердженням.

Власне, у питанні про психопатичний наратив можна виокремити три питання: “хто пише?”, “як пише?”, “що пише?”. Дати чітку однозначну відповідь на перше запитання важко. У психіатричній науці немає єдиного погляду, зокрема і на проблему суїциду. За дефініцією, яку подає нам психологічний словник, це є “усвідомлений акт добровільного закінчення життя під впливом гострих стресів і психотравмуючих ситуацій” (здаємо період під час і після літературної дискусії в житті М.Хвильового), “коли власне життя втрачає для людини сенс і цінність” (про що свідчить запис перед смертю) [4; 130].

А Г.Чхартішвілі у монографії “Писатель и самоубийство” окремо від клінічних випадків ставить суїцидні акти, як Вчинок з великої букви. В часи політичних катаклізмів слово починає грати надзвичайну роль, воно стає “більшим за життя” [8; 381]. Дослідник пропонує читачеві довгий перелік таких письменників. “Совість голандської літератури” Менно тер Браак (1902-1942) отруївся в той день, коли фашистські війська окупували Нідерланди. Так само, як і Хвильовий, палкий комсомолець М.Дементьев (1907-1935) не витримав краху своїх романтичних ілюзій після зіткнення з ЧК. Г.Табідзе викинувся з вікна під ноги тих, хто чекав од нього тавруючого проти листа Б.Пастернака. Тобто так само, як і у випадку з Миколою Хвильовим, самогубство повинно було викликати суспільний резонанс.

Ще в листах до М.Зерова Хвильовий неодноразово згадує про свій душевний розлад (“в різкій формі неврастенія” [7; 846]), жаліється на “чорній песимізм”. При неврастенії (вид неврозу) особистість емоційно нестійка, має схильність до пригніченого настрою, із підвищеною подразливістю, нестриманістю емоцій, страхами і частими тривогами. Письменник іноді не може навіть дописати листа. Його надзвичайно дратують опоненти в літературних суперечках. Емоційне напруження було спровоковане наростаючою цькувальною атмосферою, що її ініціювала компартія, та пережитими роками громадянської війни: “При всій своїй нормальності я все-таки, коли перевіряю себе, трошки психічно ненормальний... Саме життєві пертурбації довели мене до такого стану» [7; 852].

Неврастенія, однак, не спричиняє порушень інтелекту, не заважає критичній самооцінці. Як бачимо, письменник усвідомлює свій стан: “... себе помучити, і себе і другого (це патологічне явище, між іншим, я за собою спостерігав з дитинства: любив когось мучити, щоб цим себе мучити, і саме Вероніка з “Силуетів” розказує, як вона давила пальчик, то це – уривок із моєї біографії)” [7; 852].

Пишучи новели, М.Хвильовий відбивав свій власний психоаналіз. Він зобразив у них агресію і сексуальність, свої obsesivні думки, які вилилися у мотиви втечі, самотності і

самогубства. Зерову письменник звівся у листах, що “застрелитися я ніяк не можу. Два рази ходив у поле, але обидва рази повернувся живим і невредимим” [7; 853]. Однак його герої здійснюють задумане. Власну занижену самооцінку він трансформує у їх рішучість. Дійсність затуманюється вимріяними світами “голубої Савойї”, “загірної комунї”. Від червоного довколишнього засилля письменник втікає в синій колір своїх творів. Але залишився страх – страх божевілля.

У своїй статті “Неврастенік, декадент, самогубця, як літературний герой” Н.Шумило зазначає: “Залежно від того, як українські прозаїки поч. XX ст. сприймали новаційні художні процеси національної літератури, вони або зовсім не поділяли „експерименти” декадентства, або поділяли їх частково, або самі творчо простували в цьому напрямі” [10; 4]. До останніх (поруч із В. Леонтовичем, Дніпровою Чайкою) у 20-х роках приєднується і Микола Хвильовий.

Вже у “Вступній новелі” (до 1 тритритомного видання) Ужвій – “безумствує”, горожани – “зовсім збожеволіли”, “Три мушкетери” написав “несамовитий” Рінальдо Рінальдїні. Автор збирається дійти через етюди до одного великого, найважливішого у своїй творчій біографії “твору – і це вже буде “рішуче все”. Вся новела написана під знаком отої “божевільної віри”, від якої “можна вмерти”. Пройняті оптимістичним захватом пасажі сприймаються читачем як кредо автора. Однак дещо брутальна заява: “Я – мрійник і з висоти свого незрівняного нахабства плюю на слинявий “скепсис” нашого скептичного віку” [6; 123] виявляє підсвідоме бажання збутися того самого скепсису. Тому в новелах М.Хвильового використовується така специфічна форма, яка будується на прийомах потоку спогадів, асоціацій, видінь, сновидінь, мрій, страхів, підсвідомих бажань.

У згадуваній вище праці С.Павличко наратив М.Хвильового названо невротичним. На нашу думку, саме цей термін є наріжним каменем в теоретичному інструментарії для дослідження психопатичного наративу автора.

Невротичний текст як феномен культури цікавить нас в опозиції до психотичного, так як це тлумачить російський філософ В.Руднев. Автор в одному з розділів своєї праці “Прочь от реальности: Исследования по философии текста II” аналізує такі поняття, як модернізм і авангардизм. Спираючись на теорію психоаналізу Фрейда та ідею текстуалізації несвідомого, яку висунув Ж.Лакан, дослідник доводить, що вся культура XX ст. у певному сенсі може бути поділена на невротичну і психотичну. Модернізм же – “такий тип культурної свідомості в XX ст., який породжує тексти, випереджаючи культурну норму свого часу перш за все на рівні синтактики і семантики при збереженні традиційної прагматики”. Тоді, за Ж.Лаканом, модерніст деформує мову в бік уявлюваного, при цьому сама основа мови, яка забезпечує контакт з іншими суб’єктами (прагматика), в модерніста залишається незмінною. Тобто в модерністському дискурсі уявлюване витісняє реальне, і письменник витворює невротичний наратив [Див.: 5; 274-310].

При неврозному розладі відбувається руйнування зв’язку між уявним світом і реальністю. Так депресивний стан митця спричиняє негативне, трагічне, песимістичне бачення світу. Принципово будь-який художній твір з таким нарративом може розглядатися як невротичний дискурс (якщо це не є психотичний дискурс). За дефініцією російського дослідника, невротичний дискурс – це текст, структура якого корелює з невротичним змістом, точніше є з ним одним цілим, тобто має місце такий стан речей, коли “невротичне” з царини психопатології переходить у царину естетики [5; 280].

Мала проза М.Хвильового дуже важка для сприймання непідготовленим читачем. Гра з текстом, оголеність прийомів, лабораторність – це все риси модерного нарративу, котрий різко відрізнявся від народницької розповідної традиції. Письменник намагався якнайдалі відійти від канонів “просвітянської літератури”. Звідси — постійне намагання залучити експліцитно наратованого читача до діалогу, загравання з ним.

Оповідач Хвильового послідовно будує ілюзію власної близькості і доступності для розмови. Загалом новели митця утворюють строкатий “печворк” реалій культурного життя. Вони наповнені літературними алюзіями, згадками, ремінісценціями, які продукують свої нові змісти. Імпульсивний, хапливий, стрибкоподібний, пристрасний наратив виглядає, на перший погляд, безладним і розхристаним. Насправді всі елементи творів на будь-яких рівнях є логічно пов’язаними і чітко обумовленими розповідною стратегією письменника: різкі перепади настроєвих вражень, розмаїття голосів, застосування різних типів нарації покликані схвилювати реципієнта, захопити, примусити його замислитись над сенсом зображуваного світу. Нова література висунула новий тип героїв. Після романтизму, де особистість активно боролася, модерна людина обирає внутрішню еміграцію.

Словом відхід від норм нарації класичної української літератури корелює з “ненормальністю” означуваного (за Лаканом), до якого, звісно, відносимо також коло дійових осіб новел письменника, які у наративі творів Хвильового утворюють свою парадигму.

Протагоністами творів митця переважно виступають такі особистості, які в психології дефініюються як маргінальні, тобто такі, котрі опиняються на межі двох культур або субкультур. Вони з якихось причин відходять від нової спільноти, яка їх виховала, сформувала і не приймає. Перебуваючи у стані психічного дискомфорту, такі герої переживають почуття самотності, відчуженості, ворожості до світу, які можуть вилитися в агресивну або пасивну поведінку, схильність до девіацій, аморальність. Рано чи пізно таку особистість пригнічують серйозні сумніви в сповідуваних цінностях, невпевненість у зв’язках із оточуючими людьми, виникає належне фантазування і впевненість у тому, що навколо всі несправедливо ставляться до них.

У цій парадигмі героїв, такою особистістю є редактор Карк, протагоніст одноіменної новели. Його думки невідворотно повертаються до браунінга в столі, з його “кривавою і темною” історією. Асоціативні ланцюги однаково закінчуються трагічними ланками. Він згадує про Сковороду – “а тепер, кажуть, могила бур’яном поросла” [6; 138]; далі про “велетенську, фатальну” московську силу тощо. У його візії раптом Нюсина рука нагадує мамину подушку, а мати померла. Тривожність, невпевненість Карка позначається і на його стосунках з оточуючим світом і людьми. Він вважає, що Шкіц на нього дивиться зневажливо; не сприймає примітивних жартів відповідального, “занозуватого” і “нервового”, якому весь час здається, “що з нього глузують”. Така ситуація робить редакторове життя нестерпним. Карка переслідують нав’язливі думки. Він не може ні на чому зосередитись, великих зусиль вимагає навіть рутинна повсякденна праця. Власна невизначеність почуттів: “І хотілось кохати, і не хотілось кохати” [6; 147], втрата усвідомлення свого місця в суспільстві невідворотно штовхають Карка до самогубства.

Розчарування і вітальний сум від навкільля призводять до глибокої туги, до жахливих сновидінь, котрі корелюють із жахливою реальністю. Намагання забути страшні картини громадянської не приносять успіху. Карк, усвідомлюючи внутрішній сенс подій, порушує питання про наслідки революції, хід української історії, про смисл життя. Все це приводить його до безвиході: порятунком стає браунінг.

Експліцитний наратор вдається до гнітючих, песимістичних роздумів. Навіть нібито оптимістичні пасажі завершуються словами, що викривають гірке розчарування і є суголосними з настроєм редактора Карка: “На північ ішли води – дощ. На заході сонце в зелених усмішках: за міськими левадами вже зеленіло – теж ішло, і мріялось сонцем, за сонцем на Американський материк, тому-там океан, там велично і синьо...” А відтак: “...смердюче, промислове місто велике, але не величне – забуло слобожанське народження, забуло слобожанські полки, не утворило американської казки: не йшли будинки в хмари – чудово, воно ховає сьогодні в своїх завулках криваві легенди на сотні віків” [6, 137]. Експліцитний наратор навмисне заплутує фінал, вводячи уявний

діалог з читачем і замовчуючи закінчення Каркової історії. Але очевидність та логічність його самогубства моделюють розв'язку в уяві читача.

Подібна проблема порушується також у новелі “Заулок”. Оповідач передає той же настрій: “Ішла жура осінньої чвирі. Над міськими болотами шкульгали дощі – холодні і нудні [6; 285]. Аркадій Андрійович фанатично відданий начальству, “закоханий у канцелярію”, йому канцелярське знаряддя сниться живим. Мар'яна, для якої найкращим словом є “че-ка”, віддається сифілітикові, щоб не змалодушити і не відмовитись від запланованого, виваженого самогубства. Після революційної молодості, коли, здавалося, ще трохи пройде часу і омріяні ідеали втіляться в реальність, настала “стадія організації”, тобто виродження і терор, котрі розтяглися для Мар'яни на „тисячі років.” З іншої “організації” Мар'яну вигнали, і жінка, як і Карк, опинилася на маргінесі поза “бойовим” товариством і поза мирними людьми. Разючим контрастом до спустошеного, втопленого в розпусті життя Мар'яни служить фальшива пафосна пісня комсомольців:

“Ми ковалі, ми ковалі,

Куєм ми щастя на землі» [6; 226].

Мар'яна наділена розумом, критично оцінює світ. Вона відчуває себе повноцінною людиною. Її життя чітко поділилося на “тепер” і “тоді”. “Тоді не було порожнечі” [6; 287]. А тепер – “порожнеча гамарила кожний нерв її істоти” [6; 286]. Вона стає “зайвою людиною”. До суїциду її призвели розчарування, сором, безвихідь, зокрема сучасне “че-ка”, як натякає нам оповідач. Бо її вчинок – “так роблять чекісти минулого” [6; 287]. Людина слабкої волі впала б у депресію, меланхолію, опускалася б все нижче і нижче. А особистість вольова, визнаючи свої хибні вчинки чи нестерпність ситуації, враз іде із життя з власної бажання.

“Падіння” Мар'яни у новелі зіставляється із спокійним і звичайним міщанським життям заулку. Оповідач протиставляє опозиційні пари. Леонід Гамбарський живе мріями – стати червоним професором. Несхвальна рецензія, звинувачення у псевдовченості боляче вражають його. Крах мрій Гамбарського і крах мрій Мар'яни – неспівмірні, незіставні загалом, але це – біль. У такій же ситуації перебуває Степанида Львівна, для якої весь світ затуляють проблеми великих і малих портретів. Маленькі люди безіменного заулку живуть своїми дрібними життями. На такому тлі постає Мар'яни, “безпартійної комуністки”, – велична і трагічна.

Тема облудної романтики революції знайшла свій вияв у новелі “Я (Романтика)”. М.Хвильовий порушує проблему найбільшого цивілізаційного табу, власне ...краху основ життя, моралі та психіки” [3; 272]. Митець заглиблюється в роздвоєне людське “Я”, показує, як гуманні, засновані на християнському світогляді, підвалини особистості поступово розщеплюються механізованим, “чекістським” началом. Цілими днями протагоніст пропадає у “фантастичному палаці”. Його товариші збираються в “канаресечний замок” пізно вночі. Сама ситуація подається як фантастична та ірреальна. Хоча доволу лунає канонада, шум бою, “тільки біля чорного трибуналу комуні стоїть гнітюча мовчазність [6; 328]. Нових господарів палацу (“князів” – як “князів тьми”) обслуговують лакеї. “Потім нечутно (підкреслення наше – М.Р.) зникають по оксамиту килимів у лабіринтах високих кімнат [6; 324], де також тиша. У цій тьмі і тиші чиниться велике зло. Княжий палац, “темний волохатий силует” нагадує лабіринт кривих дзеркал. “Тремтячий і непевний” голос Андрюші, відбиваючись, претворюється у сатанинський “грохот хриплячого реготу” Тагабата. Немов у дзеркалі, в Андрюші та дегенератові відбивається “Я” – героя. Медіатором Зла виступає доктор Тагабат, що множить своє відображення у “Я” – протагоністові, Андрюші та дегенератові. Він має своїх вірних слуг, так само як “Я” матиме свій батальйон “на підбір: це юні фанатики комуні”. Але у свідомості протагоніста віддзеркалюється не лише Тагабат. У його візіях постають не менш жахливі картини: і тоді вже “моя мати не фантом, а частина мого власного злочинного “Я”, якому я даю волю. Тут, в глухому закутку, на краю

города, я ховаю від гільйотини один кінець своєї душі” [6; 327]. У лабіринтах свідомості оповідача новели шість жертв множаться, перетворюючись на

“Шість сотень,
шість тисяч, шість мільйонів –
тьма на моїй совісті!” [6; 326]

М.Хвильовий екстатичне захоплення свого героя революцією називає тваринним, звірячим. Трибунал стає синедріоном, синонімом несправедного судилища: “Зло спокушає “Я”, в його руках опиняється влада над життям людей: Я довго не повертався, я смакував: всіх через дві години не буде” [6; 331]. Але ця влада примарна: “Це ж він і мій безвихідний хазяїн, мій звірячий інстинкт. І я, гавкверх чорного трибуналу комуни - нікчема в його руках, яка віддалася на волю хижої стихії. [6; 326]. Щоб наблизити “загірні озера невідомої комуни”, герой Хвильового повинен зробити цей свій останній вчинок – розстріляти матір. Його психіка розколюється на шматки. Це – переломний момент у новелі, і в житті “Я”:

“Блідий, майже мертвий, стояв я перед мовчазним натовпом черниць із розгубленими очима, як зацькований вовк. (Це я бачив у гігантське трюмо, що висіло напроти).

Так! – схопили нарешті і другий кінець моєї душі!.. І тепер я маю одно тільки право: нікому, ніколи й нічого не говорити, як розколось моє власне “Я” [6; 332].

Андрюша пропонує врятувати матір, Тагабат залишає право вибору, але “Я” вже нічого зупинити не може. У поезії гротескного реалізму змальовується “фанат комуни”. З вовка він перетворюється на приреченого, “побитого, безсилового” пса, що згодом стане “вірним псом революції”, таким самим, як дегенерат: вибирати між людиною і чекістом те ж саме, що і між людиною і нелюдом, звіром.

Невротичність у цьому творі проявляється у песимістичному, тривожному письмі. Очікування “грози” і в природі, і на фронті служить фоном для розгортання подій навколо “Я”. Екстремальні умови його життя, постійне пияцтво, постійна внутрішня боротьба спричиняють появу галюцинацій. Поволі протагоніст новели перестає розрізняти примарне і реальне. На його погляд, в його оточенні немає до кінця відданих своїй справі особистостей. “Я” мучать страшні підозри, сумніви, дегенерат у силу своєї обмеженості не здатен критично оцінювати будь-що, Тагабат – просто цинік. Андрюша намагається не втратити рештки совісті. Трибунал комуни показаний як збіговисько аморальних типів, на шляху до яких і головний персонаж.

Завдяки тому, що гомодієгетична нарація ведеться від імені протагоніста, з його позиції, розкол його психіки відбувається перед очима читачів, крок за кроком, вчинок за вчинком.

У подібному примарному світі живуть інші персонажі М.Хвильового – Анарх, Майя, Хлоня, Карно (“Повість про санаторну зону”). Цей твір є продовженням теми руйнації свідомості. Власне, експліцитним оповідачем у творі є “нервово хора”, яка веде щоденник, котрий і є історією Анарха. Він сам кваліфікує своє захворювання, як істерію, породжену екстремальними умовами громадянської війни:

«Він певний, що справа зовсім не в ломці світогляду – це просто істерія... І вона прийшла зі своїм знеладям психічної сфери, з надзвичайною вразливістю, з ексцентричністю, з приступами тоски і страху» [6; 392].

Анарх відчуває, що у його психіці назрівають зміни:

«Перелом був, власне, недавно, в кінці квітня. Після довгих вагань, після важких безсонних ночей прийшов гарний настрій і пропала нарешті нудьга, яка не давала йому покою. На протязі мало не тижня він був у стані якоїсь молодечої безшабашності, бо була незламна певність, що це і є те, чого він так довго чекав» [6; 390].

Анарх – типова маргінальна особистість:

“Він (так Анарх іронічно думав про себе) спалив чорний прапор і відважно розгортав багрянний. - Тепер він бачив, що, спаливши чорний, він багряного, можливо, не розгорне. Він бачив, нарешті, що перелом був фікцією” [6; 390].

Протаганіст не може позбутись нав'язливих, ще дитячих образів – спогадів про королівського блазня, циркового клоуна. Його переслідують видіння шеренг інвалідів. Розпадаються стосунки з Хлонею, сестрою Катрею, Майєю. Анарха мучить усвідомлення власної зайвості, шкідливості. Оповідач майстерно застосовує внутрішню фокалізацію. У мозку лунають невідступні безглузді фрази, віршики (як і в редактора Карка). Коли нарешті з'явилася нагода відверто порозмовляти з Карно і все з'ясувати, він виснажує свої нерви мовчанкою. Думки плутаються, немов у тумані. Вимучують спогади про колишне, революційне життя, суди, розстріли:

«Так проходить одна деталь, за нею – друга, і – без кінця... То йому раптом до болю захочеться вибігти з палати і пограти з кимсь “в дурника” або “в свинки” [6; 416].

А на споді думок лежить усвідомлена вже правда: весь драматизм ситуації полягає в тому, що виходу із санаторійної зони немає, хіба що в інший світ. Карно асоціюється із батьком, із переважаючою силою, яка просто знищить і усе. Анарх радіє, коли відчуває, що остаточно захворів і топиться там само, де Хлоня.

Анарх є психічно хворою людиною. Про це свідчить його апатія, безсоння, тривога, підозрілість, дивність у мисленні і поведінці, імпульсивність, порушення критичного ставлення до оточуючих і до себе самого, тяжіння в спілкуванні до такого ж санаторійного дурня і психопата Хлоні. Суїцид, який рано чи пізно був би здійснений, прискорив Карно, також – зізнання Майї та смерть Хлоні.

Майя – продовження теми жінок революції. У неї в очах “легенька хвороба”, “фосфоричний блиск”, як у Мар'яни з новели “Заулок”. Вона добре усвідомлювала, чим закінчувалась її діяльність для таких ,як Анарх. Почавши свій шлях з “ідейної офіри”, жінка згодом почала працювати в ЧК. Власне подвійне становище, роль, яку виконує повсякденно, вона розуміє і явно має схильність до садизму, бо отримує насолоду від успішного завершення завдання. Але її істерика виникає від провалу операції з Анархом, адже він через свою хворобливу замкненість і відчуженість, зосередження на власних проблемах не міг надати їй потрібної інформації.

Хлоня – молодий психопат збудливого типу. Непосидючий, метушливий, чинив кілька разів демонстративні самогубства, вимагав до себе уваги, імпульсивний, судження незрілі, наївні. Фактично його наратор обирає на роль “пророка”, бо , на перший погляд, парадоксальні сентенції хлопця відбивають глибинні роздуми креатора тексту про історію молоді радянської держави і її майбутнє. Хлоня намагається знайти підтримку в Анарха. Заглиблення обох у власний внутрішній світ, зосередження на особистому душевному нездоров'ї наче налаштовують їх на однакову хвилю світосприймання. Вони активізують один одного. Майя в Хлоні бачить лише “enfant terrible”, а він шукає визнання. Цей нерозв'язаний конфлікт між бажаним і реальним, ідеалом і дійсністю і призвів його до суїциду. А ще – підлітковий вік і нездорове напруження навколо статевих стосунків у санаторійній зоні.

Приреченою виглядає і ідеалістка сестра Катря. Вона живе у світі мрій і фантазій, а тому їй важко адаптуватись у реальних умовах життя. Вона – дуже дітклива і романтична натура. Катрю надзвичайно вражає смерть Хлоні і Анарха: вона сидить у прострації в кімнаті з розпущеним волоссям і забуває, що така жадана для неї можливість покинути санаторійну зону і потрапити в Сибір нарешті настала.

Сама санаторійна зона – гнітюча і сіра – живе плітками і дрібними інтригами. “Кожне, навіть нікчемне явище зустрічали тут з хвилюванням, зі сваркою” [6; 387]. Емоційне напруження і почуття безвиході підсилює лейтмотивний крик санаторійного дурня і виття конаючого докторового сеттера, рев вола на бойні. Анарха переслідує нав'язливий запах осоки, “який нагадує якісь смутні далі, який буває тільки вночі” [6; 408], і жовтого воску – символ згасаючого життя. Ритмічне повторення описів привносять у твір відчуття повільного спливання часу, тягучості, монотонності, безвиході, приреченості людини в антигуманному світі.

Як зазначає С.Павличко: “Хвильовий ніколи не цікавився психіатрією, психоаналізом чи фрейдизмом. Його прихід до “божевільної” тематики логічний, навіть раціональний. Однак він здійснює власний психоаналіз епохи та свого героя, дійшовши невтішного висновку: обоє невиліковні” [3; 275]. Як у модерного митця, у М.Хвильового душевний злам, криза, божевільня зрештою не позначають негативних понять. Особистості, наділені цими “вадами”, здебільшого покликані якраз апелювати до голосу розуму читача. Це дуже вагома роль – безкарно виголошувати істину. Маску блязня чи божевільного носить персонаж, чії проблеми закорінені в соціальній, а не психологічній сфері.

До цієї ж теми М.Хвильовий повернувся у романі “Вальдшнепи”, аналіз якого утруднений тим, що сучасні дослідники не мають в наявності його другої частини, яка була знищена радянською цензурою. “Укінчений філософ” Дмитрій Карамазов “тепер уже не б’ється головою об стінку (а зимою він це частенько робив), він уже не згадує раковину з калом, куди ніби-то попала революція, більше того – йому знову зрідка загоряються очі” [7; 208]. Дмитрій ненавидить свою дружину, бо когось такого, як вона, розстріляв у часи громадянської війни. Він зійшовся з нею за екстремальних трагічних обставин життя, в обложеному місті, за відступу червоної армії, після вбивства мародерів. Вага минулого не дає йому спокою. Постійна тема розмови Дмитрія – Україна – минула, сучасна, майбутня. І хоча його роздуми подаються в ключі пафосного резонерства, нічого божевільного в них немає. Навпаки, бачення Карамазовим історії вражає логічністю і пророчим сенсом.

“Дурачки думають, що коли б не було Шевченка, то не було б і України, а я от гадаю, що на чорта вона й здалася така, якою ми її бачимо аж досі... бо в сьогоднішньому вигляді з своїми ідіотськими українізаціями в соціальних процесах вона виконує тільки роль тормоза” [7; 222].

Карамазов здійснював розстріли в часи громадянської війни “во ім’я великої ідеї”, але прийшли інші часи, а “велика ідея” для нових господарів життя немає сенсу. Він ненавидить себе, бо не може ненавидіти інших, оскільки в очах кожного бачить Богоматір, тобто людину: «Тільки в останні роки мене так сильно затривожила Богоматір. Раніше це багато легше було. Раніш ідея майже зовсім засліплювала мене і для мене не було ближніх» [7; 225].

Людина й ідея – це як у новелі “Я (Романтика)” – чекіст і людина. Це питання хвилювало письменника. Однак стає очевидним, що образ Карамазова багато в чому перегукується з Анархом. Події відбуваються так само в ізольованому місці – дачному селищі, що змагає від спеки, є закоханість у жінку з непевним минулим, друг – “велика дитина”. Навіть у тьоті Клави – “негарний смішок”. І почуття опановують Дмитрія такі ж самі: “Він раптом відчув, як ним запановує якась страшна туга. Він уже не бачить перед собою ні Аглаї, ні Дніпра, ні прекрасної південної ночі. Він уже забув, як він високо ставить себе за відвагу й волю, і відчуває себе зараз страшенно нікчемною людиною. Він навіть хоче, щоб хтось плював йому в обличчя – і плював довго, настирливо й образливо” [7; 227]. Карамазова постійно мучить минуле, відбуваються різкі зміни настроїв. В один момент з “нормальної людини” він перетворюється в “маньяка”, отримує насолоду від знущань Аглаї, яку прагне так, що в мріях аж кусає; садистично знущається з Ганни. Його переслідують гнітючі й кошмари, ніби із піаніно щоночі вилазить волохата істота (чорт), а тому не може спати без світла. Він роздвоюється між своїм “вічним опозиціонерством” і комуністичним фанатизмом. Поступово Дмитрій перетворюється в “слабку людину”, у власній кризі звинувачує оточуючих – найперше свою дружину Ганну: “саме вона й не дає йому зробитись цільною й рішучою людиною, саме й вона перешкоджає йому протиставити себе рабській психіці своїх дегенеративних земляків” [7; 207]. Як і Анарх, у якийсь момент Карамазов збагнув, що “почалося щось тривожне і ... трагічне” [7; 257]. Цьому стану сприяють стосунки з Аглаєю, протікає внутрішня боротьба в душі героя, недовір’я і

пристрасть до неї. Аглая і тьота Клава демонструють дивовижну поінформованість стосовно життя Дмитрія. Його візаві цікавиться поглядами Карамазова, примушує блукати лабіринтами спогадів, переживати заново трагічні епізоди минулого і сучасного життя. Вона розігрує з ним психологічні ігри, то призводячи його до депресії, то до надзвичайного піднесення. Місце Аглаї в цій історії набуває таємничості. Самохарактеризуючи себе Аглая підкреслює, що вона “московка”, діяльна особистість, яка не “комсомолить у пустопорожнє ... якоюсь нудною доповіддю чи то “собачим завулком” (чи не алюзія до “Заулку”), а яка, “скажемо, Перовська”. Мабуть, із цією “діяльністю” і пов’язані її садистичні ігри та маніпулювання істеричним Карамазовим.

Анарх, Карамазов, редактор Карк – особистості, що опинилися на маргінесах сучасного їм життя. Осібно від них стоїть горбань Альоша із оповідання “Лілюлі”. Це – образ блазня, карлика, який має багатовікову історію, давні корені. Він опинився поза людьми і звичайними стосунками через ендокринне захворювання, внаслідок якого став карликом. Така вада супроводжується статевою незрілістю, але інтелектуальний розвиток не страждає. Тривалість життя у карликів коротше, ніж у звичайних людей. Та ще й до того Альоша – горбань. Своє особливе становище він повністю усвідомлює, каліцтво переживає, так само як і будь-який інвалід, з роздратуванням, розпачем, не отримуючи втіхи від життя. Але завдяки цьому він має право блазнювати: “Горбун – некрасивий карлик, євнух, без рослини й пом’яттий, але його очі нагадують Голгофу, коли йшов легендарний Христос на Голгофу” [6; 360]. Тому Альоша і розповідає про комуністку із золотим перстнем, плює в обличчя некрасивої жінки і римує КПБУ з “плащадним словом”.

Альоша, Льоля, Огре, мадам Фур’є – це у творі не “ми”. Вони живуть виокремлено – за Тайгайським мостом, не там, де кипить життя і комсомольці святкують Новий рік. Льоля наче затрималася у минулих століттях, там, де пахло “молодістю, радістю, гімназією, закоханими вечорами, коли хочеться кохати й без кінця когось невідомого, де малинник, де крижовник, де, може ходять серпанкові тіні забутих дівчат у забутого теремка, де цілий світ минулого” [6; 361]. Наратор зауважує: вона справжня аристократка, але змінилися часи, і сама пере собі Льоля білизну, проте “туалети” її білосніжні та з мереживом. І, що показово, письменник, описуючи Льолку, згадає нижню білизну, що символізує тілесний, матеріальний низ. Мадам Фур’є – “іскопаємое”, що живе “Бож’ім духом” і грою на своїй віолончелі. “...І тоді ж, коли чути віолончель мадам Фур’є, хочеться сказати, що в житті не буває такого болю, коли проходять вітри тривожні” [6; 367]. Однак її „Анна Кареніна”-з порнографічним малюнком на обкладинці. Впадає у вічі неоднозначне ставлення письменника до власних героїнь.

Високе мистецтво, представлене класичною музикою Фур’є, протиставляється пролеткультківській пародії на п’єсу Р.Роллана “Лілюлі”. У тій театральній студії “один бувший – небувший швейцар (відкіля в анкеті не записано) і вісім чи дев’ять інтелігентів” [6; 359]. А ще – Пупишкін і Мамочка з їх “спиртозою”. Як і трагічний образ Голгофи, печаль віолончелі проходить лейтмотивом через усе оповідання. Динаміка новели будується на швидкій зміні переживань і почуттів, психологізм якого полягає у змалюванні настроїв суму, тривоги, самотності, відірваності від загальної ейфорії, у відтворенні нервових зламів у душі героїв. Навіть втручання інтрадієгетичного оповідача з його псевдодіалогами з читачем не спроможні розвіяти ці похмурі настрої. Так відчуває себе бувший товариш Огре, що вийшов із партії через “філософські непорозуміння”. І одразу став – не “ми”, опинився в іншому таборі. “Ми” – це “екзальтована дівчина Маруся, яка не сміється, а “заливається, що прямо чорт”, не говорить, а верещить, ковтає слова, й академічний театр для неї – “барахло минулого”. “Ми” – товаришка “Шмідт”, яка ділить людей тільки на партійних і безпартійних. Це і пролеткультківський поет з його “красним, прекрасним цветом”, що, однак, ризикує скоро перейти в інший табір через свій нібито імажинізм. Герої твору так чи інакше репрезентують типових представників початку радянської суспільності. Тому і публіка

“збожеволіла” перед політичними перевітками. А фраза “Скоро на сабурову дачу – пачками” [6; 375] вже перестає бути жартом.

Письменник, досліджуючи психологію своїх персонажів, виокремлює їх з широкого соціуму і локалізує в просторі і часі. Наприклад, в оповіданні “Бараки, що за містом” М.Хвильовий майстерно творить натуралістичну картину відвортної людської смерті у найпотворніших її формах. Гетеродієгетичний наратор передає гнітючий настрій та змальовує негативних персонажів. На відозву підпільного ревкому про опір в окупації відгукуються Юхим і Мазій – барачні санітари – і вирішують вбити когось із окупантів.

Мазій, якого його “колега” називає сатаною, а не людиною, дивиться “двома ярками”. Наратор змальовує його як пекельне породження бараків, цвинтаря трупного духу. Це маломовний тупий слуга, який нагадує дегенерата (з “Я (Романтики)”). Його зовнішній вигляд страхітливий і відразливий, як і справа, якою Мазій займається. Але непривабливою вона є для наратора. А героєві вона навіть подобається. Його мислення – лаконічне, але логічне за суттю; його емоції – бідні і невиразні. Навіть екстремальні ситуації не викликають емоційних змін у душі Мазія. Це тип черствого інтраверта. Його розумові здібності перебувають на рівні дебіла. В останній момент Мазій вирішує закопати жертву живою, що свідчить про його безвольність; в яму поліз, коли йому наказали. У такий спосіб оповідач показує шизоїдного психопата. Коли Юхим занепокоївся, що собаки їх викриють, то Мазій, неспроможний критично оцінити ситуацію, тупо повторює: “Не найдуть!”. Як типовий шизоїд, Мазій не подає води вмираючому солдатів. Своєю тваринною поведінкою, він стає схожим на манекена, “зомбі”. Відразу викликають інші персонажі: Юхим із “своєю ламаною мовою”, портретними деталями: “усики з кота”, “кепі млинцем”, а також Оришка, в якій “очі поросятами кувікають”. Наче впиваючись моральною потворністю своїх персонажів, експліцитний автор запитує читача: “Чи не здається вам, що ми вже давно в бараках, де трупний дух?” [6; 242].

Невротичний дієгезис знаходимо і в “Мисливських оповіданнях добродія Степчука”. М.Хвильовий, занурюючись у психіку головного персонажа, майстерно відтворює зміну емоційних станів. Спокійний і врівноважений настрій протагоніста через безвихідь, страх, втому змінюється на шалену злість на себе, своє невдале полювання, неприємні обставини. Степчук холерик, котрий увійшов у мисливський азарт (стріляв по качці без прицілу, навмання, бив до безтями шилихвоста). Такий стан і перебіг подій типовий для людей з рухливою нервовою системою, вони миттєво втрачають спокій навіть через дрібні, малозначимі ситуації: “Я бив, бив і бив. Я збожеволів. Я бив, бив і бив. Нарешті лють моя дійшла до останньої межі, і я відчув, що побороти шилихвоста не можу. Я переконався, що шилихвіст бессмертний і ніколи не злізе з мого ягдташа. Я переконався, що він завжди буде дивитися на мене своїм холодним оком. Страх пройняв усю мою істоту. Це вже був той тваринний страх, що від нього тільки один крок до божевілля” [7; 82]. Підсвідомо Степчук заміщує шилохвостом чи то долю, Бога, обставини, власні докори сумління (з тієї самої причини героєві оповідання “Пудель” також увесь час хочеться скривдити собаку).

Протагоніст новели страждає на неврастенію - виснаження нервової системи, яке породжує неврівноваженість емоцій, моментальні зміни настрою. Для них типова реакція: страх – паніка – втеча, як це зображене у другій новелі “Оповідань” – “Бекаси”. Степчук, замість того, щоб прийти хлопчику на допомогу, демонструє нездатність відповідати за свої вчинки і взяти ситуацію під контроль. Надзвичайною психологічною майстерністю позначена третя частина – “Вовк”. Степчук, як людина емоційно лабільна, викриває “гостроголовому” опоненту свій страх, і той скористався моментом та посміявся з мисливця у навидовижу примітивний спосіб. Власне, всі ці новели оповідають про страх: страх людини, яка опиняється наодинці із власним злом, страх перед сліпим випадком, фатальним вчинком, який ламає все життя, прадавній страх перед нічю, таємними силами та собою іншим. Майстерно оголюючи душевні порухи

своїх героїв, письменник показує, як людина відкриває собі себе, своє зло, як моральний переступ руйнує психіку. А “поети тендітного леготу й синіх країв далекого привабливого горизонту” виявляють себе слабкодушними невротиками.

Невротичне означуване – фабула “Чумаківської комуни”, сюжет якої є відбиттям, віддзеркаленням “сюжетів” радянської дійсності. Іван Іванов уособлює зразок російського радянського шовініста. “Словом, авторитет Пітера непорушний. А Пітер – це Іванов” [7; 221]. Варвара: “була у панів – робила. Тепер у комуні – і знову роби” [7; 222]. Товаришка Валентина – завжінведділом повпарткому. Андре – пише – “під Шевченка”, образ “невизнаненого генія”. Він розмовляє по телефону без дроту: “Ганьба нудьгуючим. Смерть неврастенії” [6; 225]. А товаришка Же постійно “висить” на Чорній дошці “за буйство”. Окремий маленький сюжет творять дві деталі: яма “куди черниці скидали коліс” “незаконних немовлят”: опороситься черниці й запричаститься тайни вбивства” [6; 220]; і вагітність Валентини, яка вирішує позбутись дитини, бо її чекає відповідальна робота. І невинна фраза Же: “То не вбивство, коли цього вимагають інтереси суспільства” набуває зовсім іншого морального маркування. Монастир – це також ідеологія, “божевільна віра”, але його зворотна сторона – яма. Зривання маски з фанатизму, релігійного чи ідейного, має філософський підтекст. Варвара як була темною селянкою-пліткаркою, так і залишилась. І ніяк не зрозуміє, - іронізує наратор, - з ким в інтимних стосунках Андрій, і чию ж дитину носить Валентина. Йосип Гордієнко, “спец за Марксом”, параноїдальний ананкаст (хворобливо педантична людина) записує навіть, скільки разів, як і коли голився. А в Іванова (підсиленню враження сприяють і його усереднене ім'я та прізвище) партійний фанатизм вилився в зневагу до будь-чого національного.

Галерею образів комуністів з психічними відхиленнями доповнює Іван Іванович з однойменної сатиричної повісті. Він покійно грає роль зрадженого чоловіка і вигадує електричну мухобійку. Тему партійного фанатизму продовжено у нарисі “Щасливий секретар”, де товариш Старк поміж сином і “важливими громадськими справами” вибирає останнє. Схематичний сюжет, начебто повністю нежиттєва ситуація покликаний оголосити глибокий прихований зміст: той, хто сьогодні зневажає життя власного сина, завтра зневажить життя мільйонів інших людей. Це продовження мотиву впливу морального переступу на психіку, яке цікавило письменника ще від початку його творчості.

Сприйняття М.Хвильовим навколишньої дійсності крізь призму психопатичних відхилень позначилося і на любовних стосунках героїв. Українська література 20-х років привнесла нові типи жінки, моделі людських стосунків. Письменник зруйнував усталені класичною літературою варіанти: “активний, домінуючий чоловік – слабка, пасивна жінка”, “жінка-мати”. Його героїні зазнають жахливих випробувань долі і змушені грати невластиві жінці ролі. При цьому розвиваються якраз найгірші риси особистості.

Тему божевілья і ненормальності продовжують Вероніка із “Силуетів” та Ліда (“З лабораторії”). Епізодичний образ – тьотя Бася – “фанатичка” (“Колонії, вілли...”), з якою трапилась істерика через сміх дітей над увірваним “Інтернаціоналом”. Поведінка Вероніки – дивна і демонстративна. В її свідомості все обертається докола “терпіння”. В дитинстві вона отримувала мазохістичну насолоду від того, що прищемлювала пальці. Так дівчинка знаходила психологічний вихід із стресової ситуації, коли вона боялася втратити матір, бачила її страждання і не могла нічим зарадити. З того часу діяльність Вероніки спрямована не зовні, а на себе. Покинута батьками під час революції, вона дедалі більше відходить від брата, дядька, дивно одягається і поводить. Вона свідомо обирає своє “героїчне терпіння”, начебто для того, щоб стати ближчою масам. А насправді – це хитання ще однієї маргінальної особистості. А Ліда, персонаж тексту в тексті “З лабораторії”, зізнається Марченкові, що була на Сабуровій дачі (після опозиційної боротьби з компартією), “нервова система система, знаєте, підкачала” [7;

274]. Ця високоосвічена жінка постраждала за те, що мала свій погляд на пореволюційну дійсність. Вона так і не відійшла від потрясіння, сумнівається сама в собі, звідси - її дивакуватість та екзальтація. Жінка запрошує до себе Потапа, сподіваючись, що він психіатр. Її цікавить, чи не здається вона йому шизофренічкою. Як пише письменник (експліцитний автор тексту у тексті) в своєму романі, вона поводить себе то як хвора, то як здорова. І хоча у фіналі Хвильовий відмежовується від написаного, від “істеричок”, від “доморощених” Марселів Прустів”, насправді це заперечення фальшиве і якраз вказує на близькість українського і французького письменників, на особливе зацікавлення глибинами людських переживань.

Окремий тип у художній прозі письменника – жінки революції. У “Синьому листопаді” таратор констатує : “Правда: жінки революції пішли плодити дітей. Тільки Марія й небагато не пішли” [6; 206]. Саме ці “небагато”, як і Марія з “Синього листопаду”, утворюють свою сферу психопатичного дискурсу в М.Хвильового. Марія – “Хворіє ... на романтику”, її смертельно вражає усвідомлення того, що замість омріяної комуни – “харя всепереможного хама”. Тужливий настрій ще підсилюється повільним конанням Вадима, вітрами, запахом сосни, що асоціюється із смертю. Не пішла “плодити дітей” і Валентина (“Чумаківська комуна”), заради партійних справ вона її вбиває. І Гапка-Жучок (“Кіт у чоботях”), у якої вже колись була дитина, але на очах у матері вона загинула від рук козака. Взагалі, у письменника тема материнства асоціюється лише з найтемнішими людськими проявами (осібно стоїть лише оповідання “Із Вариніої біографії”). У новому світі жінка не може себе зреалізувати, не є вдоволеною життям, а через те довкола несе не радість, а гнів, тугу, роздратування. Це ще один тип жінки у творах Хвильового. Зокрема, Павлина Анфісівна, яку звать старою дівою, - персонаж оповідання “Колонії, вілли...”. Вона відвідує купальню і з сумом оглядає своє тіло. Анфіса Павлівна розповідає масні анекдоти про Коллонтай і Ліліну. Їх життя наратор зображує у матеріально-тілесному ключі, у знижувальному тоні. Загалом стосунки між чоловіком і жінкою не опоетизовуються, а навпаки, змальовуються спрощено, у багатьох випадках стають схожими на тваринні:

“На вілли (мабуть, і в колонії) залітають амури: людське. Буває випадково, буває свідомо, під кущами, коли думає ліс, коли мовчить ліс, тільки тріщить у глибинах – дрібний звір ходить, буває в садках... А через дев’ять місяців вилуплюється дитина. Це гарно, природно, свіжо й людяно” [6; 134].

Свої “пишні молоді перса”, “золоті кучері” згадує Наталя Миколаївна (“На глухім шляху”): “Тоді кипіла скажено друга молодість, тоді не вірила, що йде тридцять весна, бо в очах темніло, а під ягодою тугої перси ревли від солодких мук отари самців” [6; 177]. Її Олекса пішов на каторгу, і “плоть не розцвіла в закладний час”. Нестор не зрозумів бажання Наталі Миколаївни, і вона так і не реалізувалася як жінка. Єдина розрада – випити з Нестором по чарці самогону.

Інший бік сексуальності представлено у таких героїнях, як (вже раніше розглядувані) Мар’яна (“Заулок”), Майя (“Повість про санаторійну зону”), Аглая (“Вальдиснепи”). Це сильні і вольові особистості, які намагаються зламати і підпорядкувати собі волю мужчини. Вони будують свої складні психологічні ігри і примушують грати в них слабшого, істеричного, невротичного опонента. Близькі до них жінки, котрі роблять із свого тіла товар сумнівної вартості. Так, Б’янка з “Сентиментальної історії” торгується за свою невинність то з Чаргаром, то з Куком, зробивши з неї розмінну монету. А насправді торгівля іде за людські почуття. Мабуть тому письменник так обігрує плотські стосунки, щоб відмежувати їх від духовних. Інакше життя перетворюється у бруд “п’янки і любовної оргії” (як у цинічної сіроокої журналістки). Патологічне ставлення Б’янки до своєї незайманості – символічне. Нове століття призвело до переосмислення багатьох людських цінностей.

Цю ж думку висловив Ж.Лакан, аналізуючи творчість Ф.Достоевського. Він доводив, що ХХ століття замінило кредо ХІХ “Якщо Бога немає, то все можна” на “Якщо Бога

немає, взагалі нічого не можна”. Так можна витлумачити ту “фундаментальну недостатність, фрустрацію, з котрої витікають неврози, що характеризуються фантазіями й ілюзіями на рівні уявного, і психози, яких симптоми – втрата почуття реальності, словесне марення – свідчать про приналежність до сфери символічного” [Див.: 1; 84-85].

Схожа на Б'янку Вівдя з “Кімнати Ч.2”, яка хоче віддатися Вольському, але при незамкнених дверях. Цей її екстремізм від нестерпної атмосфери: “...все противно. Ходимо... багато нас... як приголомшені. Щось треба зробити велике, героїчне, а воно й маленьке несила” [6; 275].

Агресивне улягання власним інтересам демонструє Хая із “Свині” та слабшою мірою товаришка Галакта (“Іван Іванович”). Сатиричний погляд Хвильового зображує їх в поетиці натуралізму, аж до брутальних фізіологічних подробиць, ризикуючи звальгаризувати їх. Героїня Хая перетворює Карла Івановича на не-мужчину, посвячуючи його в найінтимніші подробиці свого життя, примушуючи виносити свій нічний горщик і годувати. Розповідає сусідам, що терпить його через совнаркомівський пайок, що, однак, не заважає Хаї розп'якувати про “нравственність”.

Осібно від цієї галереї жіночих образів Стенька з “Легенди” – “огонь, баска гаряча кобилиця”. Свій шлях перетворення в іншу іпостась вона розпочинає з “духовної офіри” (за словами Майї із “Санаторійної зони”) – “присипляє” п'ять червоних повстанців. Нею цей вчинок мислиться як розкол духовного (чоловічого) начала, якому вона тепер улягатиме, і тілесного, якого жінка зрікається, віддаючи своє тіло на глум. Після цього “не чути вже було про баску молодицю, та пройшла вже слава про юнака-молодця” [6; 279]. Власне, їй навіть не потрібно було змінювати ім'я. Але цей переступ не проходить безкарно, поговор пов'язує Стеньку з нечистою силою. Закатовують її у звірачий спосіб, однак могила стоїть — “юнакова”.

Любовні стосунки у невротичному дискурсі М.Хвильового тяжіють до двох абсолютно полярних полюсів: невинності, одухотвореності і розпусності, вульгарності, низькості, аж до брутальності. Твори, які репрезентують перший, – нечисленні, радше йдеться про епізоди, які демонструють фанатичне захоування навіть не в реальну людину, а в ідею. Такий Гіль – “у свою матір конче закоханий, у революцію” [6; 131] (“Колонії, вілли...”) та Nicolas із “Арабесок”: “... І я, романтик, закоханий у свою наречену, знову бачу її сіроокою гарячою юнкою з багряною полоскою на простреленій скроні. Вона затулила рану жмутом духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя” [6; 309].

Зовсім протилежний аспект стосунків між мужчиною та жінкою – моральне приниження та упослідження останньої. Це покритки (“Оксана з “Життя”, мати Сойрейля з “Арабесок”) або покинута жінка (Варя “Із Вариніої біографії”), жертви згвалтувань (“Наречений”), скривджені навіть у шлюбі (Леся з “Ревізора”). Не оминув письменник і мотиву любовного трикутника, хоч він і другорядний у оповіданнях “Юрко” та “Останній день”, де чоловіки палають пристрасно до одружених жінок. Модерністські пошуки Миколи Хвильового виявилися не лише в пробах нових форм, а і в увазі до нових типів героїв. Митеці простежує зсередини зміни у їх психіці, світогляді, ідеології. Уміщені в межові ситуації, люди початку ХХ століття виявляються слабкими, нездатними до рішучого опору обставинам та тиску історії. Ламається коло звичайних цінностей, і це теж відбивається на психологічному портреті сучасників письменника. Він намагається досягнути всі зміни, заглянути в часі далі, спрогнозувати, чим закінчиться цей „грандіозний експеримент” (за висловом З.Фрейда) більшовиків. Письменник – модерніст та всі досягнення його прози невдовзі стали першими його жертвами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1. - М.: Изд. им Сабашниковых, 1998. - 472 с.
2. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб. : Алстейя. - 347 с.

ПАРАДИГМА НЕВРОТИЧНОГО ГЕРОЯ ...

3. Меженко Ю. Творчість М.Хвильового // Шляхи мистецтва. - 1923. - № 5. - С. 55-59
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі- К.: Либідь, 1999.- 447 с.
5. Психологія особистості: Словник-довідник / За ред. П.П.Горностая, Т.М.Титаренко. - К.: Рута. 2001. - 320 с.
6. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. - М.: Аграф, 2000.- 432 с.
7. Хвильовий М. Твори: У 2 т.- К.: Дніпро, 1990. - Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті- 650 с.
8. Хвильовий М. Твори: У 2 т.- К.: Дніпро, 1990. - Т.2. - 925 с.
9. Чхартшвили Г. Писатель и самоубийство . - М.: Новое литературное обозрение, 2000.-576 с.
10. Шумило Н. Неврастенік, декадент, самогубця як літературний герой: Літературний процес: імена,факти, тенденції (початок ХХ століття) //Українська мова і література. - 1999. -№2. - С.4.
11. Ясперс К. Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного психографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина /Перевод с нем. Г.Б.Ноткина.- Гуманитарное агентство „Академический проект”, 1999. - 238 с.