

ДОНЕЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

На правах рукопису  
УДК 883:82-32:82.09

Соловей Олег Євгенович

**Особливості стилю новелістики  
Миколи Хвильового**

Спеціальність 10.01.01. — Українська література

**Дисертація**

на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук.

Науковий керівник —  
доктор філологічних наук,  
професор Мишанич С.В.

**Донецьк — 1999**

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
Розділ 1	
Рання проза Миколи Хвильового в літературній критиці 20-х років і деякі питання теорії стилю .....	10
Висновки .....	46
Розділ 2	
Новелістика Миколи Хвильового: традиції та новаторство .....	49
Висновки .....	86
Розділ 3	
Художньо-стильова своєрідність новелістики Миколи Хвильового .....	91
Висновки .....	154
ВИСНОВКИ.....	158
Список використаної літератури .....	167

## ВСТУП

В історії української літератури ХХ століття є сторінки, які потребують нового прочитання, реінтерпретації та об'єктивного тлумачення. Микола Хвильовий, без сумніву, був одним із лідерів та активних учасників літературного процесу 20-30-х років, «правдивим реформатором, може навіть — революціонером» (Дорошкевич О. [62, с. 323]) новітньої української літератури, активним першопроходцем нових літературних шляхів і законодавцем нових художніх норм. Саме його, М. Хвильового, О. Білецький назвав «основоположником справжньої української прози» [15, с. 64]. Важко переоцінити роль творчої діяльності М. Хвильового, яка багато в чому визначила шляхи пізнішого розвитку української прози, і яка не втратила своєї гостроти та актуальності й сьогодні, про що свідчать як зацікавленість цим письменником з боку читацького загалу, так і перманентні полемічні та неоднозначні виступи критиків та науковців.

Творчість цього письменника вимагає сьогодні, в час активної реінтерпретації української літератури ХХ століття, повнокровного осмислення, бо від цього великою мірою залежить побудова нової концепційної бази історії української літератури ХХ століття.

Неоднозначність, а часом і полярність поглядів на творчу спадщину М. Хвильового пов'язана насамперед з універсальністю самої постаті М. Хвильового. Амплітуда творчої діяльності письменника була надто широкою — від суто естетичної сфери до суспільно-ідеологічної. Причому, як в першій, так і в другій сфері ця людина надзвичайно гостро хвилювала як своїх сучасників, так і нинішнє покоління українців. Непросто, або навіть і неможливо як у 20-ті роки, так і нині, на межі століть, відокремити Хвильового-художника від Хвильового-полеміста, політика, генератора нових ідей та полум'яного патріота, що до останньої можливості обстоював права своєї нації на самовизначення. Але саме в мистецькій

діяльності, в прозовій творчості з усією повнотою відбилися уявлення М. Хвильового про нову українську літературу, концепція нової людини в нових історичних умовах. Саме в художній прозовій творчості зустрічаємо його новаторські пошуки і утвердження нового стилю доби, доби активного романтизму — «романтики вітаїзму». Не менш важливе місце в його доробку посідає і публіцистична діяльність. М. Хвильовий залишився в історії української літератури та суспільно-історичної думки своєї доби активним полемістом, духовним лідером та ідеологом покоління «розстріляного відродження». Від часу його гострої та безкомпромісної відповіді «червоній просвіті» в особі Г. Яковенка і бере початок найвідоміша в ХХ столітті літературна дискусія 1925-28 років.

Вочевидь, і Хвильовий-новеліст, і Хвильовий — автор роману «Вальдшнепи», і Хвильовий-памфлетист становлять у сукупності єдиний феномен української людини нового ренесансного типу на початку 20-х років ХХ століття. Тому непросто членувати увесь комплекс життєдіяльності цього письменника. Але, як справедливо писав ще у 1953 році дослідник Ю. Шерех, варто спробувати перенести дослідницькі акценти з політичної площини на власне літературну, бо «про політика Хвильового написано стоси паперу. Вартісного — мало. Про письменника Хвильового за двадцять років після його смерті не написано фактично нічого» [225, с.57]. Існує, певно, необхідність досліджувати так само диференційовано й інші аспекти життєдіяльності М. Хвильового — публіцистичний, організаційний, особистісний тощо.

М. Хвильовий став невід'ємним символом своєї доби, саме таким запам'ятався своїм сучасникам, саме таким він і повертається нині в історію української літератури, майже після шістдесятилітнього замовчування та ретельного паплюження як з боку комуністичного режиму, так і в певних колах української еміграції [88, с.95; 125, с. 133-143].

Аби зрозуміти феномен «розстріляного відродження», треба зрозуміти новаторські шукання М. Хвильового, який став символом тієї буряної доби. Проза М. Хвильового, зокрема його рання новелістика, представлена книгами «Сині етюди» (1923) та «Осінь» (1924), є втіленням його художніх шукань та реалізацією його естетичної концепції, заснованої на якісно новому світогляді — «романтиці вітаїзму». Про стан хвильовизнавства цілком промовисто писав Ю. Шерех у згаданій статті, ця ситуація в еміграції дещо поліпшилася завдяки зусиллям Г. Костюка, упорядника п'ятитомного видання творів М. Хвильового. В Україні з часу повернення в літературний обіг творів письменника трапляються спорадичні спроби осмислення творчої спадщини М. Хвильового, але чи не найменше вони стосуються його новелістики та стильових проблем. А саме в новелістиці 1921-23 років знаходяться найпомітніші пошуки Хвильового-художника, апологета нової української людини ХХ століття. Вивчення питань поетики прози М. Хвильового, особливостей його неповторного авторського стилю лише починається. Це й зумовлює актуальність данного дослідження.

Центральним поняттям для розуміння феномену М. Хвильового-новеліста є стиль його творів. Стиль — це людина, говорив колись Бюффон, це цілком відповідає ситуації з М. Хвильовим. Його авторський індивідуальний стиль увібрав у себе як людські риси самого письменника, так і головні риси його доби. Формування цього стилю відбувається в новелістичних книгах «Сині етюди» (1923) та «Осінь» (1924). Стиль М. Хвильового — складне, багатокомпонентне явище, що має свої особливості, основними з яких є еволюція стилю та його синкретизм. Це і визначило предмет дослідження. З'ясування проблеми стилю, його становлення та еволюції від лірико-експресивної прози до лірико-імпресіоністичної та об'єктивної, реалістичної манери письма; розуміння природи синкретизму його стилю дає можливість повніше зрозуміти художній світ цього загалом складного та неоднозначного художника.

Питання стилю новелістики М. Хвильового є одним з найскладніших у сучасному хвильовизнавстві. Свого часу до цих питань звертались відомі в Україні дослідники М. Жулинський, В. Агеєва, Р. Харчук, С. Павличко, В. Мельник, В. Пахаренко, Т. Гундорова, П. Майданченко, О. Вечірко, І. Констанкевич, Ю. Ковалів, О. Гриценко, але проблема стилю, «загадка» стилю М. Хвильового лишається.

Чи не основним стрижнем стилістики М. Хвильового стала його теорія «романтики вітаїзму». Прозорі теорії вітаїзму письменник так і не створив, її сенс, очевидно, полягає у прагненні письменника через романтизм своєї молоді нації прийти до стану «загірної комуни». Це був романтизм, який прагнув перетворити на реальність споконвічні прагнення українського народу — на свою державу, свою культуру. З романтичного хаосу мала народитися нова реальність.

Художній світ ранньої новелістики М. Хвильового виразно метафізичний. Час глобального осмислення нових життєвих реалій ще попереду, а з уламків, мозаїки нового часу письменник будує свій фрагментарний художній світ. Його романтичні герої проходять шляхом від героїки революційної боротьби до приниження та трагедії пореволюційної дійсності, що вся ніби на глухій шляху. Так руйнується романтична метафізика, вже в творах першої книги з'являються сатиричні мотиви, які з кожним роком міцнішають і виливаються у відверто сатиричні твори — повість «Іван Іванович» (1929), численні памфлети часів літературної дискусії 1925-28 років, які привернули увагу самого «батька народів» — Й. Сталіна.

Фрагментарність є основною рисою художнього світу ранньої новелістики М. Хвильового. З цим пов'язане поруйнування сюжету, наближення прози до поезії, виключна емоційність та експресивність оповіді. Так само важливою найхарактернішою рисою стилю М. Хвильового-новеліста є динаміка стилю, поєднання імпресіоністичних елементів з суб'єктивними, витворення особливого лірико-імпресіоністичного стилю з

елементами та рисами, притаманними виключно М. Хвильовому, як, наприклад, «запах слова», авторська фразеологія, фарби, тональність. Творчій манері М. Хвильового була притаманна жадоба експериментаторства, вічного пошуку, зрозуміло, чому його так приваблював тип європейської фаустівської людини. Поруйнування сюжету в новелах М. Хвильового заступається іншим способом організації художньої тканини твору — принципом асоціативності. Хаотична імпресіоністичність первинних вражень, які фіксує М. Хвильовий, впорядковуються втручанням автора в текст твору і ліричними рефренами, які забезпечують загальну цілісність твору.

Суттєве значення для художнього світу новелістики М. Хвильового має прийом контрастного зображення. Саме на чутливій грі контрастів часом виникає абсолютно несподіваний психологічний ефект його творів. Герої Хвильового поза часом і простором. У них є минуле і майбутнє, але немає сьогодні. Пережити це позачасове сьогодні видається не так уже й просто, звідси — поступове руйнування романтичної метафізики, яке завершується в повісті «Санаторійна зона» (1924), звідси — винятковий драматична напруга у новелах М. Хвильового. Бо не можна в майбутнє потрапити, не перейшовши «неромантичний» теперешній час, коли «все частіше виринає на поверхню «харя непереможного хама», що є часткою старого мотлоху-спадку»[82, с. 673].

Стиль Хвильового дивовижним чином поєднує в собі елементи багатьох стилів, які в інших літературах закономірно змінювали один одного — імпресіонізм і експресіонізм, символізм і неоромантизм, і, навіть, можна знайти сюрреалістичні елементи, як от у новелі «Арабески». Стиль цього письменника якнайкраще відбиває і саму людську сутність цього письменника — безкомпромісність, велику енергію, жагу пошуку та долання нових невідомих шляхів з однією кінцевою метою — витворення нової людини, подолання хуторянства та просвітянства, поєднання української літератури й культури з європейською у її найкращих зразках.

Наукова новизна дослідження. Пропонована праця — одна з перших спроб спеціального дослідження, присвяченого основній проблемі в новелістиці М. Хвильового — з'ясуванню особливостей його авторського індивідуального стилю. В роботі досліджуються проблеми традицій та новаторства прози М. Хвильового, аналізуються стильові особливості його творів на трьох основних рівнях структури твору: емоційно-оціночному, просторово-часовому і мовному. Значна увага приділяється стильовій та світоглядній домінанті новелістики М. Хвильового, яку сам він означив як «романтика вітаїзму». Такий історико-літературний підхід до складної проблеми стилю одного з провідних прозаїків української літератури ХХ століття уможливорює прояснення багатьох «темних» місць в прозі М. Хвильового.

В цьому полягає і практична цінність дослідження: запропоновані в ньому висновки можуть допомогти при подальшому науковому розгляді художнього світу новелістики М. Хвильового, можуть також бути запровадженими в освітній практиці, а саме — під час викладання курсу історії новітньої української літератури ХХ століття в середній та вищій школі.

Методика дослідження. Вибір теми зумовив і специфічні методи дослідження — текстуальне опрацювання ранньої новелістики М. Хвильового, з'ясування особливостей його індивідуального стилю та головних рис його художнього світу. Методологічною основою дисертаційного дослідження стали наукові праці з проблем поетики і художнього психологізму О. Потебні, І. Франка, О. Білецького, Л.Гінзбург, Г. Клочека, В. Фащенко, а також розвідки про творчість М. Хвильового О. Білецького, М. Чиркова, М. Жулинського, Ю. Шереха, В. Агеєвої, М. Кодака, М. Наєнка та ін. Специфічним завданням дисертації визначені методи дослідження — системний та історико-порівняльний.

Структура роботи. Дисертаційне дослідження складається з трьох розділів: «Рання проза Миколи Хвильового в літературній критиці 20-х



років і деякі питання теорії стилю», «Новелістика Миколи Хвильового: традиції та новаторство», «Художньо-стильова своєрідність новелістики Миколи Хвильового».

Апробація роботи. Дисертація обговорена і схвалена на засіданнях кафедри історії української літератури і фольклору Донецького державного університету і на кафедрі української літератури ім. М. Возняка Львівського національного університету, матеріали дослідження лягли в основу лекційного курсу «Творчість Миколи Хвильового», що читається у Донецькому державному університеті. Результати дисертаційних досліджень оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях з питань української новітньої літератури (Харків, 1998; Донецьк, 1998). За результатами досліджень є п'ять публікацій.

Обсяг роботи — 166 сторінок.

# РОЗДІЛ 1

## РАННЯ ПРОЗА МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО В ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ 20-Х РОКІВ І ДЕЯКІ ПИТАННЯ ТЕОРІЇ СТИЛЮ

Проблема стилю є однією з центральних в літературознавстві другої половини ХХ століття. Стиль оригінального художника... В чому його сутність? Інтуїтивно ми відчуваємо стиль автора, коли ми входимо в його індивідуальний художній світ, але безпосереднє розуміння художнього стилю не співпадає з теоретичним вивченням його специфіки. Ця складність пов'язана зі здатністю стилю бути розпорошеним на всіх рівнях художнього твору і одночасно виконувати роль його центру.

Відомий дослідник теорії стилю О. Соколов стверджував, що сутністю поняття стилю є художня закономірність або художній закон. Йдеться про закономірність художню, естетичну. Дослідник стверджує: «Де немає художнього закону або закономірності — немає і стилю у власному сенсі слова. Навпаки, коли співвідношення елементів художнього цілого досягає такого ступеню єдності, відповідності, внутрішньої необхідності, взаємообумовленості, що можна говорити про художній закон цього співвідношення; коли в художній системі стають необхідними саме ці елементи і неможливі інші — перед нами стиль. ...Саме цю художню закономірність ми і називаємо стилем. Стиль як естетичне явище є перш за все підпорядкованість цих його елементів певному художньому закону, який їх об'єднує, надає цілому його цілісність, робить необхідними саме такі деталі стильової системи» [183, с. 34].

Художню закономірність стилю цей дослідник ототожнює з художнім сенсом стилю. Сенс стилю, за О. Соколовим є логічним і «словесним». Таким чином, завдання дослідника стилю — зрозуміти і виразити словами «логос» стилю [183, с. 40].

В структурі художнього твору О. Соколов вирізняє три основні поняття: носії, елементи, категорії стилю. Для позначення місця, яке посідає в структурі той чи інший елемент, дослідник послуговується терміном рівень. До носіїв стилю дослідник зараховує в першу чергу мову, яка стає формою вираження художнього змісту. Наступним носієм стилю називається композиція. Родові та жанрові форми також стають носіями стилю. До носіїв стилю зараховується також і художній метод, який включає в себе співвідношення зображального і експресивного принципів.

Щодо художнього змісту твору, дослідник зазначає: «Ідейно-образний зміст входить до стилю, але не є його носієм. Він входить до стилю в іншій функції — як стилеобrazуючий фактор» [183, с. 86].

О. Соколов наголошує на залежності стилю від образного мислення, від світогляду письменника. До стильових категорій О. Соколов відносить співвідношення об'єктивного і суб'єктивного в мистецтві; співвідношення зображальності та виражальності (експресивності); співвідношення загального та одиничного в зображенні об'єкту; стремління мистецтва до строгих чи вільних форм; простота і складність в мистецтві; співвідношення частин до цілого.

Дослідник слушно наголошує, що стиль — категорія не лише художня, але й ідейна, а тому історично обумовлена.

Дослідниця М. Брандес основним об'єднуючим принципом стилю художнього прозового твору вважає «образ автора». В структурі стилю дослідниця виділяє такі рівні: композиційно-мовленнєвий, емоційно-оціночний, індивідуально-психологічний та мовний [20].

Сутність стилю найбільш адекватно виражена в концепції «стиль — художній закон (принцип)», яка поєднує сьогодні найбільш авторитетні теоретичні уявлення про стиль. Моментом їх наближення є розуміння організуючої ролі стилю, з якого складається кілька визначень: стиль — як організаційний центр твору (В. Виноградов) [26, с. 86]; як «художній закон, що виявляється у добрі та комбінації стильових елементів» (О. Соколов)

[183, с. 33]; як «засіб вираження образного освоєння життя, засіб переконувати і зацікавлювати читачів» (М. Храпченко) [204, с. 109]; як «домінанта художньої форми, її організуюча сила» (Я. Ельсберг) [234, с. 35]; як принцип, який «підкорює лінгвістичну закономірність — закономірності художній» (М. Гей) [32, с. 112] та ін.

Таким чином, незважаючи на певні відмінності у визначеннях стилю, їх об'єднує головне: розуміння стилю як начала, що забезпечує формальну і змістову єдність твору (або творчості) письменника.

В пропонованій роботі ми розглядаємо стиль на таких трьох рівнях структури твору: емоційно-оціночному, просторово-часовому і власне мовному. Саме ці три рівні дають цілісне уявлення про аналізоване художнє явище — новелістику Миколи Хвильового. Метою дослідження є виявлення важливих елементів стилю на всіх рівнях структури твору і з'ясування закону їх поєднання в індивідуальному авторському стилі М. Хвильового. Художній зміст розглядається як стилеобrazуючий фактор, який входить до орбіти стилю. Стильові особливості розглядаються в залежності від світогляду письменника.

Необхідність звернення до критики 20-х років та узагальнення думок критиків того періоду зумовлена тим, що більшість джерел були (а почасти й лишаються) недоступними сучасному читачеві, а відтак і обставинами більш важливими: дуже швидко забувалося все добре, що було сказано про М.Хвильового його сучасниками, а лишалася лише та облудна вульгарно-соціологічна інтерпретація творчості одного з перших класиків української новітньої прози. Відтак виросло кілька поколінь українства, яке тільки і знало про Хвильового, що був він ідейним натхненником отого зловісного ваплітянства, «яке ідейно розкладало письменників, вело їх кружним шляхом націоналізму і занепадництва».[88, с. 95] Це уявлення читача підтримували провідні науковці радянської України: «Цей письменник... належав до прямих епігонів буржуазного декадансу і тому закономірно відійшов у літературне небуття».[147, с.186] В творах письменника вони

бачили лише «такі мотиви і риси, що сприймаються як ідейно-художня неправда». [34, с. 58]

Якщо критика пізнішого періоду була досить одностайна у своїй негативній оцінці ролі М.Хвильового в історії української літератури і культури загалом, то їх попередники з 20-х років сприймали творчість М.Хвильового з досить широкою амплітудою: від повної апологетики — до повного заперечення.

Об'єктивна суперечливість та неоднозначність громадсько-політичного та літературного життя 20-х років обумовила не менш суперечливу творчість письменника. Усе це відбилося в художніх текстах, у його поглядах на історію, революцію, сучасність та майбутнє української нації. Мабуть, немає в історії українського відродження 20-х років більш неоднозначної постаті, ніж Микола Хвильовий, звідси й таке неоднозначне ставлення до нього критики та всього суспільства.

1923 року в молодій українській пожовтневій прозі з'явилася невеличка книжка Миколи Хвильового «Сині етюди». Важко переоцінити значення цієї події для молодого українського прози початку 20-х років. «Сині етюди» привернули до себе пильну увагу як читача, так і критики. Критик О.Білецький в статті «Проза взагалі й наша проза 1925 року» назве автора «Синіх етюдів» «основоположником справжньої української прози». [15, с. 64]

А одним з перших критиків, хто відгукнувся на появу першої прозової книжки М.Хвильового, був Юрій Меженко. Його міні-рецензія відзначається стислістю та лапідарністю вислову (можливо, це якийсь певний іронічний натяк на характер рецензованої книги), а також і своїм стилем, що характеризується грою слів, що їх читач може трактувати залежно від свого світогляду чи переконань. Ця рецензія відзначається високим рівнем прогностики та глибокого (як на такий малий обсяг) проникнення в художній світ ранньої новелістики М.Хвильового. Критик зокрема виділив імпресіоністичний стиль новел Хвильового, актуальність

та гостроту тематики, глибокий гуманістичний пафос. Ось яких висновків доходить цей критик: «... революція створила письменника, що сягнув найвищу літературну техніку і який в короткому часі буде відомий всім, хто читає на будь-якій мові. Той, хто хоче знати революцію не в теорії і не в цифрах, а в житті, такою, як вона була в людській масі, обов'язково звернеться до «Синіх етюдів», бо вони є людські документи нашого часу запеклої боротьби великих змагань». [1345, с. 49]

В цей же приблизно час (в січні 1923 року) Юрій Меженко знову звертається до новелістики М.Хвильового у своїй статті «Творчість М.Хвильового». Це була найперша спроба літературної критики осмислити творчі грані письменника, тематику та проблематику його творів, особливості стильової манери. Перша частина статті присвячена Хвильовому-поету, якого критик категорично протиставляє умовному дореволюційному поету-мрійнику: «Цей новий поет не теоретична постать, не реторична фігура, а реальна людина. Один з цих поетів є Микола Хвильовий. Поет і новеліст. Подвійний, ріжний, але єдиний в своїй творчій логіці, неподільний і математично-послідовний». [132, с. 55]

Критик говорить, що дійсність змусила Хвильового перейти від лірики до прози. Він називає письменника «чистим імпресіоністом», виділяючи такі риси його стилю, як лапідарність оповіді, незакінченість думки, часте вживання трьох крапок, недомовленність речень та «загальна розхристаність». Не в останню чергу критик відзначає гармонію художнього світу М.Хвильового: «У нього всесвіт гармонійний, людський дух — гармонія, людина — то найвища гармонія» [132, с. 57]. Але змінився світ навколо, прийшли будні, і «співець високих образів пірнув у побут, бо той побут оточив його. Перемогли речі, емоція подолала. Перемогла цілковита свідомість, критичний аналіз, навіть, більше того — скепсис» [132, с. 58].

Тематику прози М. Хвильового, на думку критика, складають саме ці постреволуційні будні, або — «побут, створений революцією». Ю.Меженко називає Хвильового «ретельним і уважним хронікером», що «занотовує щодня всі психологічні риси життя» [132, с. 58]. Окремо критик підкреслює важливу, як йому здається, рису письменника: «Хочу підкреслити одну рису. По творах Хвильового можна писати розвідку про еволюцію революційної психіки» [132, с. 58]. Критик говорить, що негативні моменти сучасного життя, і, насамперед, це тема міщанства, посідають важливе місце в новелістиці М.Хвильового, який «ланцетом надрізає і відкриває покришку, що дає форми, а закриває таємний механізм великої машини. Він залазить в саму глибіню» [132, с. 58]. Принагідно критик зауважує, що про Хвильового-прозаїка, який ще розвивається, шукає, писати не просто. Критик слушно припускає, що письменник від «етюдів-новел» «перейде до якоїсь іншої літературної форми» [132, с. 59].

Не можна обійти увагою і статтю Сергія Пилипенка «По бур'янах революції», що присвячена «Синім етюдам» Хвильового. По-перше, ця стаття зовсім випала з літературно-критичного обігу навіть нашого часу, а по-друге, її автор ще дуже далекий від пізніших своїх вульгарно-соціологічних звинувачень на адресу М.Хвильового. Написана вона, сказати б, в імпресіоністичному дусі, під самого Хвильового, і містить відтак чимало ігрового та іронічно-пародійного елемента. В кінці статті сам автор оголює свій прийом таким зізнанням: «Я читач. Я шукав. Всього не обіймеш. Але не хотів творити, хотів малпувати. Про Хвильового по Хвильовому» [154, с. 200].

Згадавши статті В.Коряка та Ю.Меженка, С.Пилипенко застерігає: «Не задушть «Синіх етюдів» горою критичних аналізів!» І тут же заспокоює себе та інших, бо відчуває силу М.Хвильового: «Не задушать — напише ще. Бо губка. Бо тільки етюди» [154, с. 189].

Багато уваги приділяє міщанській темі «Синіх етюдів», лаконічно, імпресіоністично згадавши майже усі твори збірки Хвильового. І як висновок: «Всефедеративне міщанство в «Синіх етюдах». Картає його нещадно» [154, с. 197]. Порівнюючи кілька разів Хвильового з Тургенєвим, доходить такого висновку на користь українського письменника: «Тут більше, тут глибше і ширше. Як не глибше, коли «зав'язка — революція, розв'язка — соняшний вік». Соняшний вік у «Синіх етюдах» [154, с. 200].

Того ж 1923 року з'явилася стаття О.Білецького, присвячена «Синім етюдам» М.Хвильового. Щодо мети своєї статті О.Білецький відразу зауважує в першому розділі: «Я не маю претензію дати критичну оцінку книзі і мої замітки — результат безпосереднього враження, торкнутися «Синіх етюдів» лише як факта в житті сучасної художньої прози; мені хочеться сказати декілька слів лише про повістярську техніку Хвильового, про його форму — не більше» [14, с. 8].

Критик зауважує, що твори Хвильового, вперше зібрані в окрему книжку, «являються неабиякою подією в українській літературі, особливо для читачів, що загрузли «в лабетах просвітянської літератури», що виховали свій смак на прозі Франка або Грінченка і лише в недавній час добралися до Коцюбинського і без осібної втіхи розгортають книжки Винниченка. Далі вони, мабуть, і не пішли б; а до Хвильового від Винниченка путь ще не мала, і цих читачів «Сині етюди», особливо з першого погляду, збентежать і зіб'ють з тями» [14, с. 8].

О.Білецький наголошує, що М.Хвильовий цікавить саме формою «Синіх етюдів». Ніби перевтілюючись в невідготовленого читача, критик ставить ряд питань: «Чому «сині»? Чому у багатьох оповіданнях начебто нема ні початку, ні кінця? На якій підставі автор втручається щохвилино в хід оповідання, розбиваючи у читачів всяку ілюзію? І що це за оповідання: ні звичних, закруглених описів природи, ні характеристики дійових осіб, ні



змалювання їхньої «психології»... Якесь-то нарочито неохайна, незв'язана, до зухвалості невимушена розмова, що починається з середини, обривається там, де начебто почав щось розуміти і зацікавлюватись... Чи не глузує з читача автор?» [14, с. 9]

Критик пояснює, що автор, мабуть, передбачав усі ці питання, тому під час однієї своєї появи в своєму ж таки творі («Редактор Карк») так звертається до читача: «Мої любі читачі... Я боюсь, що ви мою новелу не дочитаєте до кінця. Ви в лабетах просвітянської літератури. І я поважаю. Та кожному свій час. Творити є творити. Да... Переспівувати — не творити, а малпувати. І читач творець, не тільки я, не тільки ми, письменники. Я шукаю, і ви шукайте...»[14, с. 9].

Найперше критик зупиняється на проблемі сюжету в новелістиці М.Хвильового. Перед цим він зауважує, що «елемент чисто повістярський поступово сходить нанівець в європейській художній прозі кінця ХІХ — початку ХХ ст.» [14, с. 10] О.Білецький слушно відзначає, що у письменника Хвильового небагато знайдеться оповідань із чітко розвиненим сюжетом: «Цілком зрозуміло: бо ж це не оповідання, а «етюди»[14, с. 10].

О.Білецький у цій статті розглядає твори М.Хвильового з боку зменшення їх «сюжетності». За більш-менш «сюжетними» новелами «Бараки, що за містом», «Солонський Яр», «Юрко» він ставить ті твори, в яких «ситуацію лише намічено...» Розглянувши отаким чином новели «Життя», «Синій листопад», «Кімната ч. 2-е», критик приходять до таких висновків: «Це зменшення сюжету — результат свідомого наміру автора. Сюжетність в старій її концепції йому противна. Люди, їхні думки і почуття — під знаком революції, на фоні революційної повені, — не можуть вимальовуватися так, як малювали їх старі повістярі» [14, с. 11]. В третій групі творів, що її виділяє дослідник, «про сюжет в старому розумінні слова говорити вже не приходиться» [14, с. 11]. До цієї групи

віднесено такі твори, як «Кіт у чоботях», «Свиня», «Чумакивська комуна», «Шляхетне гніздо», «Колонії, вілли...». Ось що говорить критик про новелу «Редактор Карк»: «І нарешті — останнє (в нашій групировці) оповідання — «Редактор Карк», де деструкцію звичної повістярської форми доведено вже до крайніх меж» [14, с. 11].

Далі автор статті звертається до «питань будівлі і спробу вислову в «Синіх етюдах», і помічає ту саму лінію» поступового відходу од старих, заповіданих традицією форм, як намітилась вона в області сюжетній — від «Легенди» до «Редактора Карка». Тут ще яскравіш, — зауважує О.Білецький, — поступове зречення автора від заповітів чисто імпресіоністичної поетики і його шукання іншої, більш динамічної...»[14, с. 11-12] Критик розгортає цю думку, стверджуючи, що М.Хвильовий відходить від традиційної імпресіоністичної поетики: «Мистецький спокій, якого вимагає імпресіоністська манера, не до характеру нашого художника» [14, с. 13].

Міркуючи про повістярську техніку М.Хвильового, зокрема про авторські відступи (або інакше — «оголення прийому»), критик порівнює українського письменника з російськими письменниками із групи «Серапіонові брати», в першу чергу з Б.Каверіним і з Б.Пільняком. Але О.Білецький далекий від думки, що М.Хвильовий виступає як механічний наслідувач російських прозаїків (на відміну від В.Поліщука або інших звинувачувачів автора «Синіх етюдів»). Натомість О.Білецький говорить про те, що кожна доба в розвитку літератури витворює «відомий запас сюжетних схем, відомий круг композиційних прийомів, відомий поетичний словник, і особистий почин письменника, навіть з дуже різко викресленою індивідуальністю, обмежений цією традицією... Літературна і художня традиція виростає на ґрунті загальної ідеології епохи...»[14, с. 15].

Принадно зауважимо, що Б.Пільняк, з яким найчастіше порівнювали М.Хвильового, свою «Повість непогашеного місяця», скажімо, створив і видав пізніше, ніж М.Хвильовий свою повість «Санаторійна зона». Цю

проблему досить докладно розглянула у своєму дисертаційному дослідженні Оксана Вечірко, переконливо довівши оригінальність творчої манери українського письменника. І знову слово О.Білецькому, який говорить в кінці своєї статті (ймовірно, передбачаючи вже напади на Хвильового з боку поліщуків): «Нічого зменшуючого його (М.Хвильового — О.С.) талант я не бачив би в тім, що він цим новаторам іноді, може бути, і свідомо припадає, як вони, руйнуючи трафарети старої композиції, оголюючи свої прийоми, пронизуючи своє творіння тремтінням безпосередньої емоції, як вони, безтурботно граючи з ілюзією свого читача, захоплюючись випадковими асоціаціями слів, історичних і літературних спогадів. Для нього це один з шляхів вирвати з лабет просвітянської літератури своїх читачів, із яких багато спутані цим безвихідно. Сам автор все одно вийде на самостійну дорогу: «це нічого: від новаторів — щоб далі можна» [14, с. 15] .

Фактично, цією своєю статтею О.Білецький відкриває прозу М.Хвильового як нове та дуже своєрідне явище в українській літературі 20-х років. І в наступних статтях, присвячених проблемам української прози, критик буде приділяти багато уваги М.Хвильовому — одному з найпопулярніших українських прозаїків пореволюційної доби.

П.Христюк у статті 1924 року, присвяченій появі другої книги новел М.Хвильового, відзначає зокрема таке: «М.Хвильовий вдумливий та пильний обсерватор. Він не дурить себе блискучою (але порожньою) фразою, не ганяється за зовнішнім ефектом та за славою новатора художньої форми, нахил до студіювання (і до якоїсь міри й унаслідування) форм творчості старих літературних класиків. ...М.Хвильовий на очах росте, на очах розкриває крила свого таланту, пронизливо вдивляється в життя» [207, с. 256-257].

Критик зупиняє свою увагу на тематиці новелістичної збірки «Осінь», говорячи, що Хвильовий розглядає лише одну суспільну групу — інтелігенцію. Причому не всю інтелігенцію, а лише ту її частку, що

виявилася після громадянської війни найбільш непристосованою до нового пореволюційного життя. Але й не уся інтелігенція цікавить М.Хвильового: «Тих, що вийшли із революції повні сили, енергії, завзяття, що киплять творчою енергією, що не знають розходження між словом і ділом, що перетворюють свої переконання в життя, — натур здорових тілом і духом, М.Хвильовий у своїх нових етюдах не торкається» [207, с. 258].

Хвильового цікавлять постаті надломлені, як жіночі — Мар'яна, Майя, Катря, так і чоловічі — анарх, Хлоня, Огре, Андрюша і «Главковерх Чорного Трибуналу». Критик відзначає, що разом з цими новими героями постають і нові проблеми. Він коротко аналізує ситуацію в новелі «Я» і говорить, що «проблема поставлена гостро, надто гостро. Хвильовий жорстоко зачіпає за самі болючі струни нашої психіки» [207, с. 262]. Водночас критик зауважує, що описана письменником ситуація якщо й не типова, то й не фантастична, а подібні ситуації показали уже Шевченко, Гоголь, Коцюбинський. Ця жорстокість зникне, вважає критик, коли зникнуть класи. Згадує критик і тему міщанства на прикладі новели «Заулок». І, як багато інших критиків, П.Христюк прогнозує, що М.Хвильовий «з часом захопить життя ще глибше у всіх його проявах і дасть поруч з аналізом і велетенський художній синтез» [207, с. 263].

О.Дорошкевич в огляді «Літературний рух на Україні в 1924 р.» продовжує розмову про другу книжку М.Хвильового «Осінь». Критик справедливо зазначає відмінність її від «Синіх етюдів», бо «загалом на всій збірці лежить печать подвоєння, рефлексії, розчарування, печать сірих буднів за НЕПу, що так сильно вразив своєю безкольоровістю багатьох вагантів революції» [61, с. 64]. Критик, якого важко запідозрити у якомусь «кумовстві», дає дуже високу оцінку новелістиці М.Хвильового: «Цією збіркою Хвильовий уже остаточно закріплюється на вершинах прозової творчості, такої свіжої, такої дивно-хвилюючої, такої поетичної...» [61, с. 64]. Одним з перших цей критик указав на те, що Хвильовий фактично

створив свою школу в українській прозі початку 20-х років. О.Дорошкевич називає кілька молодих прозаїків — А.Головка, П.Панча, І Микитенка, Г.Коцюбу, в творчості яких «часто-часто вишуканість стилю й композиції, мрійний ліризм в освітленні відчувається під Хвильового. А інколи — то чується окремий сюжет під Хвильового, як це сталося з Г.Коцюбою в його оповіданні «Біля гудків» (Аркадій Андрієвич у «Заулкові»). Тільки Коцюба надто береже «ідеологічну витриманість» своїх оповідань, надто в нього публіцист перевіряє художника...» [61, с. 64-65]

А ще О.Дорошкевич зауважує, що М.Хвильовий «найщасливіше розв'язує на практиці цю вічну проблему, для багатьох нерозгадану, — художня форма й сучасний, співзвучний добі зміст» [61, с. 66] .

Так само і А.Лебідь в огляді «З сучасної української прози», розглядаючи творчість Якова Качури та Івана Микитенка, говорить: «Обидва вони, як і більшість наших сучасних прозаїків, ідуть від Хвильового й часом занадто навіть від Хвильового (так що постає просто питання про авторське право Хвильового в творах різних письменників» [115, с. 57].

Продовжуючи тему етюдів М.Хвильового, А.Лебідь указує зокрема на Я.Качуру: «Він багато взяв від Хвильового, і то раннього Хвильового, коли цей останній в шуканні нової форми «соблазнявся» інколи самою лише грою речень і слів» [115, с. 57].

Ліризм прози М.Хвильового критик називає «найпрекраснішою рисою його таланту, яка споріднює його з такими іменами, як Коцюбинський і Чехов» [115, с. 59].

Так само і М.Зеров у своїй статті «З сучасної української прози», говорячи про недоліки української прози середини 20-х років, стверджує самотність М.Хвильового в колі своїх епігонів: «Із усіх можливих стилів прози — скрізь і завжди один Хвильовий, до того — Хвильовий, сприйнятий, як канон, як літературна норма» [77, с. 33]. Серед молодих

українських прозаїків «рідко хто уміє одстояти свою самостійність проти «Синіх етюдів» та «Осені». Серед цих небагатьох — Г.Косинка і В.Підмогильний. Всі інші, навіть обдаровані автори, під величезним впливом Хвильового.

Микола Зеров наголошує, що М.Хвильовий ще «сам пробує, сам шукає. Навіть найвищі точки його творчості — «Кіт в чоботях» (для першої книжки), «На глухім шляху» (для другої) — то лиш станції по дорозі до справжнього шпиля» [77, с. 33].

У цій статті Зеров відзначає зв'язок М.Хвильового з «мелодраматичним психологізмом Коцюбинського («Цвіт яблуні» — «Я»). Критик говорить про дух неспокою, «творчу гарячку» Хвильового, яка змушує його бути в постійному пошуку своєї творчої манери, і шкодує, що інші автори найчастіше механічно «переймають його зовнішні способи письма: будову фрази, словник, ліричні рефрени, — не питаючи, оскільки це пасує до власного їх обличчя» [77, с. 33].

З кола статей 1925 року, прямо або опосередковано присвячених новелістиці М.Хвильового, вирізняється ґрунтовна стаття — огляд української художньої прози О.Білецького. Саме в цій статті критик назве М.Хвильового не менш — не більш, як «основоположником справжньої нової української прози» [15, с. 64]. В своєму огляді «Проза взагалі й наша проза 1925 року» О.Білецький заперечує тим критикам, які стверджували, ніби не існувало на той час ще української прози. Міркуючи про початки пореволюційної української та російської прози, критик доходить такого висновку: початок російській прозі поклав Б.Пільняк, а українській — М.Хвильовий.

Згадавши про літературну полеміку, що саме набирала обертів, критик і тут відзначає роль М.Хвильового, яку вже в 1925 році важко було переоцінити. Говорячи про новаторство письменника, О.Білецький зазначає: «Наука ділом завжди показовіша, ніж викривання та

напучування» [15, с. 65]. В 1926 році критик вже чітко усвідомлював роль М.Хвильового в організації літературного процесу, його конструктивний вплив не тільки на однодумців, але навіть і на опонентів з «Плугу», які під його впливом починають критичніше та вибагливіше ставитися до своєї власної творчості.

Далі критик говорить про вплив Хвильового-художника на своїх сучасників, молодих українських белетристів, наголошуючи, що вплив цей відбився в першу чергу в зовнішній побудові твору, натомість щось глибинне, найсуттєвіше засвоїти значно важче, якщо взагалі можливо. Розгортаючи свою думку про вплив Хвильового на молоду українську прозу, дослідник, зокрема, зазначає, що вплив цей був не лише технічний, відбився не лише на формі, але книги Хвильового «Сині етюди» та «Осінь» «по суті, визначили все коло тем нашої революційної белетристики, і випадки виходу з цього Хвильовим накресленого кола почалися порівняно недавно» [15, с. 65].

Критик визначає три основні жанри, що їх накреслила проза Хвильового: героїка революції, революційна сатира на новітнього обивателя, і, нарешті — «сатиричне, що іноді переходить в елегію», зображення колишніх героїв громадянської війни, що в умовах мирного життя, в умовах НЕПу зміщанюються або ж взагалі приходять до моральної деградації. Зокрема, в першому жанрі критик особливо відзначає новелу «Я», «що силою своєю не має собі аналогій в новітній прозі» [15, с. 66]. І знову, вкотре вже, О.Білецький говорить про тотальне наслідування молодими прозаїками Хвильового, і вже не тільки технічне, але й тематичне, згадуючи в цьому зв'язку Панча, Копиленка, Сенченка, Вразливого. Вплив М.Хвильового виявився певною мірою навіть в творчості такого своєрідного прозаїка, як Ю.Яновський, про що цілком слушно говорить О.Білецький.

Микола Хвильовий часто потрапляв в коло зацікавлень О.Білецького, навіть коли йшлося про зовсім інші літературні постаті. Зокрема в статті

«Петро Панч» критик знову звертається до постаті М.Хвильового, зокрема до його «Синіх етодів», що мали неабиякий вплив на молоду радянську прозу і на П.Панча зокрема. В цій же статті О.Білецький вкотре вже дає надзвичайно високу оцінку новаторським новелам М.Хвильового: «Сині етюди» руйнували всі встановлені навички, скам'янілі традиції, вони були нечуваною до революції формальною звагою, що подібної до неї не було на Україні навіть за часів модернізму». За переконанням О.Білецького, «Хвильовий зробив «Синіми етюдами» переворот у літературі».

Цікавою, на наш погляд, є оцінка ранньої новелістики М.Хвильового Сергієм Єфремовим, критиком із неонародницького табору, який свого часу дуже гостро виступав проти художніх експериментів перших українських модерністів — О.Кобилянської, молодомузівців та інших. Міркування свої щодо ранньої прози Хвильового С.Єфремов висловив наприкінці своєї «Історії українського письменства». Ще до появи «Я (Романтика)», до появи другої книги новел, критик зумів помітити найсуттєвішу рису людської та творчої особистості М.Хвильового: «Але уявімо, що романтика і практика живуть в одній і тій самій людині — сама ця людина стане тоді ареною завзятого бою» [82, с. 671].

С.Єфремов зазначає, що Хвильовий є творцем героїчного епосу революції, в своїх творах відбиває початки нового життя і нового побуту. Його герої — звичайні «муралі революції», що і в буденному житті здатні на подвиг, самозречення. Але поряд з цими «муралами революції» раз-у-раз, і все частіше, виринає на поверхню «харя непереможного хама», що є часткою «старого мотлоху-спадку», і Хвильовий не може не помічати ці виразки свого часу, і в галереї його образів разом з новими твердо посідають своє місце ще гоголівські герої. Ось як про це говорить критик: «Любовно збирає Хвильовий окрушини нового побуту й пробує укласти їх у цілий образ життя. Але... це ж героїчний епос революції — і в тому всьєке лихо. Бо героїчні хвилини — тільки хвилини. Бо окрушини — то крапля в морі звичайної людської гидотності. Минулися святкові



хвилини — гиденький мотивчик перемагає. І нові пісні гинуть у ньому, як гинуть і крушини нового побуту серед непереможної зливи старого мотлоху-спадку» [82, с. 673].

С.Єфремов відзначає ліричну вдачу прозаїка, що «Хвильовий зовсім не сатирик... але така вже дійсність, що як тут не писати сатири» [82, с. 674]. Дослідник аналізує новелу «Заулок» і доходить такого висновку: «Змінилась декорація, інші висять портрети, але дух той самий лишився, що й за часів Гоголя... І ця зразкова компанія — то вже не одинока легенда, що гидотне повертає на величне, навіть не крушини героїчного епосу, — це мікрокосм гидотності, в якому одбився весь космос, цебто новий лад...» [82, с. 674].

Згадавши Карла Йвановича та Хаю з її оточенням із новели М.Хвильового «Свиня», Єфремов констатує: «Видно, справді-таки по-осінньому вже сіро, туманно і тільки по-агітаційному бадьоро, коли романтик, мрійник, лірик до сатири береться...» [82, с. 675]. І ще одне влучне спостереження С.Єфремова: «Характерно, що мало не кожне його оповідання (М.Хвильового — О.С.) кінчається отаким смутним, повним безвісті й безнадії та невідомості акордом» [82, с. 675].

В цих своїх коротеньких нотатках критик називає М.Хвильового «найталановитішим з пролетарських белетристів», зазначаючи, що він сповнений «ще тієї глибоко-совісної щирості та безбоязності, що тільки у справжніх бувають талантів і люблять правду над усе, хоч яка вона буде колюча» [82, с. 675].

Говорить дослідник і про вади стильової манери письменника. Вадами він вважає авторські «одбіги», «вишуканість», «загравання з читачем», вважає все це нав'язним російською белетристикою і для Хвильового зайвим та шкідливим. Сергій Єфремов, відчуваючи природну силу Хвильового, енергію його слова, хотів би бачити його зрозумілим ширшим верствам українських читачів, але відвертий «модернізм» Хвильового не завадив критику дати чесну й об'єктивну оцінку його творчості. Можливо,

після перших полемік про український модернізм, змінилися дещо і погляди самого Сергія Єфремова.

Так само цікавою видається думка про ранню творчість Хвильового ще одного критика, якого важко запідозрити в особистій прихильності до письменника. Йдеться про О.Дорошкевича, що часто полемізував із М.Хвильовим, М.Зеровим, ваплітянами. Тим вартіснішими та об'єктивнішими є його оцінки ранньої новелістики М.Хвильового, які знаходимо в його «Історії української літератури»: «Перейшовши на художню прозу, Хвильовий дав у своїй збірці «Сині етюди» та пізніших оповіданнях (як «Заулок», «Пудель», «Санаторійна зона», «Лілюлі», «Я», «Силуети», потім об'єднаних збіркою «Осінь» — 1924) високоталановиті зразки, з мистецьким охопленням радянської дійсності, радянського побуту. Серед сучасних наших молодих белетристів ми Хвильового не вагаючись можемо назвати найвидатнішим» [62, с. 323]. Критик відзначає найхарактернішу рису М.Хвильового — потяг до новаторства, і називає його «правдивим реформатором, може навіть — революціонером, що сміливо рве, хай і за іншими поетичними зразками, традиції і утерті довершення української літератури» [62, с. 323].

Говорячи про новелістику Хвильового, критик зазначає, що «етюди Хвильового густо офарблені ліризмом, що інколи перетворює «етюди» у типову «поезію в прозі» (як «Дорога», «Ластівка», або чудова лірична мініатюра «На глухім шляху»))» [62, с. 324-325].

Про новаторство Хвильового в першу чергу свідчить композиція його творів, — вважає О.Дорошкевич. Критик акцентує увагу на таких елементах композиції, як показ «внутрішньої лабораторної роботи» митця, динамічний, рваний темп оповіді, фрагментарність, перекладання значної частини творчої роботи на читача, часто даючи тільки вступ до головних подій («Життя»), або свідомо не подаючи кінця оповідання, а лише натякаючи на нього («Редактор Карк»). Також критик говорить про обрамлення новел Хвильового, що буває «типовим», «серйозно-трагічним»

або ж «сатиричним». Говорячи про обрамлення, О.Дорошкевич вважає, що «ці особливості композиції у Хвильового безперечно запозичені в сучасних російських белетристів, і в першу чергу в Б.Пільняка» [62, с. 326].

Вкотре вже зустрівши подібну думку, висловлену загалом чесним та об'єктивним критиком (інша річ — строкатий та нудотно дружній хор малоосвічених плужан та вуспівців з цього ж приводу), хочеться принагідно пригадати слова самого Хвильового, який у «Одвертому листі до Володимира Коряка», мабуть, зачеплений безпринципністю свого опонента, звертає його увагу на такий промовистий факт: «Ви пишете, що «подібність моїх» мандаринів і мигдалю з «анемонами й лимонами» Пільняка вас «вражає рабським копіюванням»? Я вам дуже співчуваю, але, на жаль, нічого не можу зробити, бо «мандарини й мигдаль» появились вперше в січні 1923 року (саме в «Шляхах мистецтва» — в тому журналі, який ви редагували), а «анемони й лимони» Пільняка, здається, в кінці 1924 р. — будь ласка, перевірте» [208, с. 165].

Не знаємо, чи перевірів В.Коряк, але ми принагідно зауважимо, що твори, які виявляють найбільшу тематичну та проблемну близькість, М.Хвильовим були надруковані значно раніше: повість «Санаторійна зона» М.Хвильового у 1924 році, «Повість непогашеного місяця» Б.Пільняка — у 1926 році; новела «Я (Романтика)» — у 1924 році, а оповідання Б.Пільняка «Без назви» — 1926-го року. Факти, отже, свідчать не на користь тих, хто звинувачував М.Хвильового у запозиченнях з російської белетристики.

Михайло Доленго у своїй статті «Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі» характеризує національні особливості імпресіоністичної поезики, зокрема зазначаючи, що «український імпресіонізм є трохи що не расова риса...» [55, с. 39]. Водночас критик наголошує на відмінності українського імпресіонізму від європейського: «На відміну від європейського він якийсь... непосидячий. Наш імпресіонізм є мистецтвом натяків — суб'єктивних і нервових, а зовсім не академічним умінням відокремлювати й підкреслювати якісь певні лінії в натурі» [55, с. 39].

Цей критик відзначає відмінність М.Хвильового від російських белетристів, і наголошує на такій рисі, як «тон твору»: «В глибові художніх візій у Хвильового, виявляючись чи зникаючи, мерехтить постійний емоційний тон синіх, похмуро бадьорих настроїв, визначаючи собою характер і зміст всіх образів поета, що їх утворено ним з «об'єктивного» матеріалу спостережень. Емоційний тон чи — не зовсім точно — настрої автора є, в якості одного з найвразливіших факторів психіки, певним сейсмографом для зворушень соціального ґрунту...» [55, с. 40].

Торкаючись проблеми традицій та новаторства, М.Доленго називає Хвильового «безумовно новатором» і говорить, що «Хвильовий не стоїть на еволюційній лінії розвитку української прози. Між ним і Винниченком є перерва — прірва, тоді як у серапіонівців був предтечею Ремізов і вони мають патрона — Гофмана. Специфічно-українського селянського етнографізму немає у Хвильового, хоч того добра досить і в хронологічних попередників автора і в його наступників — плугатарів, що тепер «українізують» поволі «імпресіоністичну манеру» першого» [55, с. 39].

Критик відверто виокремлює М.Хвильового з-поміж інших белетристів, і кількома штрихами створює його творчий портрет, намагаючись відразу згадати і про стиль, і про тематичну палітру, і про індивідуальні особливості поезики: «Він чудово відчуває інтимність, блискуче знає сучасно-міщанський *interieur*. Харківський побут у його передано з документальною об'єктивністю, хоч і суто-об'єктивним стилем. Тем Хвильовий шукає, бо все життя є для поета темою, а наш автор є в прозі більшим поетом, ніж у поезії. Ряд стилістичних ознак, що властивими є творцеві ритмованих рядків, надають своєрідно-капризної ароми етюдам і стилістично відокремлюють їх автора від російських прозаїків» [55, с. 39].

Третій розділ новели М.Хвильового «Редактор Карк» М.Доленго називає «ключом од усієї творчості нашого автора, бо в решті решт, хоч

воно і є «прийом», як любить зазначати читачеві Хвильовий, а все ж сказано цілком... серйозно» [55, с. 38].

В іншій своїй статті «Нотатки до історії жовтневої прози та епосу» М.Доленго говорить про природу походження ранніх новел М.Хвильового: «У фундатора побутово-революційної новели, М.Хвильового, форма новели виникла через поезію в прозі чи безпосередньо з поезій, залишивши собі навіть деякі ритмічні особності віршованих творів автора» [56, с. 51].

Серед інших рецензій та критичних статей середини 20-х років виділяється глибоке дослідження Миколи Чиркова «Микола Хвильовий у його прозі». Автор статті відразу ж наголошує на складності проблеми нових засобів літературного мистецтва, які відповідали б новим життєвим реаліям, які виникли після революції. Дослідник відзначає зв'язок М.Хвильового з минулим поколінням українського письменства — зі школою М.Коцюбинського, в художній прозі якого «ми маємо щось закінчене й досконале для цілого періоду літературного розвитку, синтез цілої доби літературного руху» [217, с. 39]. Не забувши згадати «Блакитний роман» Гната Михайличенка, критик говорить, що він бачить «народження нової художньої прози в особі М.Хвильового, що засвоює собі головні наслідки літературного розвою передреволюційної і революційної доби, вбирає в себе есенцію головних літературних течій ХХ століття» [217, с. 39]. Дослідник відзначає тісний зв'язок письменника з його добою: «Самий нервовий, напружений, з переборами ритм революційної боротьби вдається схопити нашому письменникові в його невеличких «етюдах» [217, с. 40].

Цей же дослідник — один з перших — відзначив, що феномен Хвильового полягає не тільки в темах його творів, не тільки у актуальній проблематиці, а, головним чином, у новаторській поетиці. Бо все інше не мало б «жодного художнього значення, коли б вони не були переведені через визначену конкретну систему художніх прийомів, через виразно-

загострену художню форму. І тут сила Хвильового в тому, що він зв'язав українську художню прозу з тою особливою традицією будування форми, яка саме і відрізнялась порушенням літературної традиції...» [217, с. 38].

М.Чирков, як і більшість критиків того часу, відзначає зв'язок М.Хвильового із Є.Замятіним та Б.Пільняком. Критик говорить про повне руйнування сюжету в творах М.Хвильового. Цілком справедливо дослідник указує на принципову відмінність М.Хвильового від українських імпресіоністів початку століття, говорячи, що на відміну від старших письменників, проза яких «схилялась до ідей, як центру художньої єдності — проза Хвильового, як її російських родичів і батьків, згідно з законами мистецтва, намагається скупчувати художню єдність твору навколо моменту емоціонального» [217, с. 39].

Цікаві спостереження М.Чиркова щодо композиції творів М.Хвильового: «Суто-словесний, зовнішнє зафіксований ритм у М.Хвильового переходить у ритм композиції твору — в цьому полягає своєрідний характер будування речей у М.Хвильового» [217, с. 39]. За приклад дослідник бере новелу «Синій листопад», і показує, що композиція новели являє собою «низку уривків, максимально стислих, логічно не розгорнутих», «взаємовідносини дійових осіб дається тільки натяками; все досить хаотично» [217, с. 39]. Але, відзначає критик, — «твір дає зразок художньої суспільності, емоціональної насиченості, і це досягається за допомогою композиційного прийому «лейт-мотивів». Вся річ складається з декількох «лейт-мотивів». І дійсно це — «лейт-мотиви» в повному значенні слова, бо вони виконують чисто музичну функцію і одночасно komponують етюд» [217, с. 39-40]. Критик говорить про роль звукопису в новелістиці М.Хвильового, зауважуючи, що письменник часто йде від звуку до значення. В цьому критик бачить навіть зв'язок Миколи Хвильового з футуризмом.

Фелікс Якубовський в статті «Майбутнє належить підземним річкам» говорить про Хвильового як про визначного метра української літератури,

який мусить допомагати творчому зростанню молодших поколінь [240, с. 79].

І.Айзеншток у відзначив розклад «сюжету і взагалі вузько логічного кістяка словесної штуки на первісні елементи-враження і звідси — композиція його речей по аналогії з композицією творів поетичних (віршових), звідси — доречність особливого тону розповіді автора-лірика...» [10, с. 78].

У статті «Про «Сантиментальну історію» М.Хвильового» Григорій Майфет досліджує композицію повісті М.Хвильового, проблеми часу та простору (одні з центральних в усій творчості М.Хвильового). Критик намагається розібратися з композицією творів Хвильового, та знайти відповідь на питання: що ж заважає остаточно розпастися етюдам, коли сюжет фактично відсутній, розкладений? Цей дослідник, як і М.Чирков, велике значення надає лейтмотивам, що складаються з пейзажних елементів. Дослідник береться і за дослідження стилю «Сантиментальної історії». Проблему стилю він намагається розглянути через проблему простору: «Отже, зупинімося на просторовім епітеті, що в творчості Хвильового зберігає, за класифікацією проф. В.М.Жирмунського, деякі ознаки романтичного стилю» [127, с. 103]. Першою з таких ознак критик називає часте вживання «безкінечного» епітету, що утворюється префіксами без- і не-. Другою ознакою романтичного стилю, говорить автор, «є абстракція того «безкінечного» епітету, що її в творах Хвильового інтер-претують: безмежність, безгранність, безвість, а також: далечінь, даль, загір'я» [127, с. 103].

Цікавим є звернення дослідника до епітетів, зокрема до найцікавішого для творчості М.Хвильового — до синкретичного епітету. «Сантиментальна історія», на думку Г.Майфета, знаменує поступовий перехід від ранньої сюжетної деструкції, що характеризує новелістику письменника, до зображення реального життя в сюжетній прозі, «те прагнення балансу поміж романтикою і реальним життям...» [127, с. 108].

У цій перехідній формі, в повісті «Сентиментальна історія» пейзажні лейтмотиви поступово розчиняються в більшому за обсягом тексті, крім того — вони поступово змінюються «мотивами авторського обличчя в творі» [127, с. 109]. Відтак критик виділяє дві виразні сюжетні лінії в творі: «одна — машиністки, фактотума авторового; друга — інших, негативних персонажів» [127, с. 109].

Статтю Є.Перліна присвячено проблемі «автор — герой». Дослідник виділяє три типи оповідань у М.Хвильового: монологічне («Кіт у чоботях», «Арабески»), поліфонічне («Життя», «Мати»), безсуб'єктне («Іван Іванович»). Ця класифікація ґрунтується на авторській позиції в сюжеті: «Якщо в монологічній структурі автор весь час керує читачем,.. втручаючись у хід оповідання, то в поліфонічній структурі він говорить устами багатьох персонажів» і лише «в оповіданні безсуб'єктному він зовсім не вважає за потрібне втручатись...» [153, с. 9].

Критика початку 20-х років досить прихильно ставиться до появи як поетичних творів М.Хвильового, так і його ранньої прози. Хвильовий був найпопулярнішим письменником за опитуванням його колег — письменників. Хвильовий повною мірою відволік увагу як читача, так і критики навіть від таких талановитих прозаїків, як Г.Косинка, А.Головко, В.Підмогильний. Скрізь говорили лише про Хвильового. Його сучасники намагалися писати «під Хвильового», за винятком найбільш обдарованих митців. Але суспільство 20-х років, надзвичайно заполітизоване та заідеологізоване, так само швидко зреагувало на натяки партії щодо ворожості та шкідливості М.Хвильового. Один з перших каменів у письменника кинув (і це символічно) малоосвічений плужанин Г.Яковенко. В статті «Про критику і критиків у літературі» він гостро зачепив М.Хвильового, «розглянувши» новелу «Я». Яковенко називає героїв Хвильового «дегенератами» і дуже сумнівається, що вони могли «революцію робити». І ось яким був його висновок: «Яку ж вартість має цей твір?.. Хто його читатиме?.. Читатимуть його міщани, дегенерати, для



яких революція була прикладом найгострішого душевного садизму. Нащо ж його друковано?...» [238].

Звичайно, Хвильовий відповів не лише через особисту образу. Микола Хвильовий, на якого рівнялися найталановитіші митці того часу, побачив загрозу для цілого відродження 20-х років. «Непереможний хам» був здатний знищити перші паростки нової української культури, що лише зароджувалася. В своїй наступній статті Г.Яковенко ставить під сумнів талант Хвильового як письменника, указуючи на те, що одну з його повістей вміщено в журналі «Червоний шлях», одним з редакторів якого був М.Хвильовий. Одним з висновків Яковенка було положення, що вчитись у т. Хвильового нічому [239].

За статтями Г.Яковенка з'явилася злива лайливих, відверто необ'єктивних статей, метою яких було знищення Миколи Хвильового, а відтак — цілої генерації «вогняноперих вальдшнепів», усього культурного відродження 20-х років. Він, в свою чергу, не залишився в боргу, відповідаючи дотепно-талановитими гострими памфлетами. Вульгарно-соціологічна критика користувалася досить стандартним набором звинувачень, спрямованих проти Хвильового: відхилення від політики партії, паплюження героїв революції, дружба із попутниками на кшталт М.Зерова, естетична солідарність з російським попутництвом в особі Б.Пільняка, нерозуміння задач, що стоять перед «пролетарським мистецтвом», також дружба із неокласиками та заклики до орієнтації на «психологічну Європу»...

Наведемо лише декілька характерних уривків з тієї зливи звинувачень та паплюження, що їх зазнав, починаючи з 1925 року, М.Хвильовий.

Відразу після диспуту, що відбувся 24 травня 1925 року, і під час якого йшлося про статтю М.Хвильового «Про сатану в бочці...» та актуальні проблеми української літератури, з'явилася стаття П.Кияниці «Замість рецензії».

Основним висновком П.Кияниці є таке положення: «Атмосфера диспуту була надто розпечена, а для процесу вияснювання літературної ситуації це не пішло на користь» [90, с. 59]. Тези зі статті М.Хвильового критик називає «помилковими».

В полеміку, що розпочалася навесні 1925 року, активно включився С.Пилипенко. У своїй статті він відразу ж починає з того, що оголошує «думки Хвильового антиленінськими». Автор стверджує, що Хвильовий у своїй статті «глузує з т. Леніна і взагалі з соціалізма» [155, с. 19]. Добру половину коротенької статті відведено під цитати з Леніна, Бухаріна, і автор цілком серйозно говорить, що «такі ж цитати (було б місце!) навели б ми з усіх сучасних керівників компартії (т. Сталіна, Зінов'єва і ін.)» [155, с. 20]. Після цієї статті С.Пилипенка з'являється сумнів, а чи він це колись писав про Хвильового у своїй статті «По бур'янах революції» (1923), у якій зокрема застерігав інших критиків: «Не задушть «Синіх етюдів»... [154, с. 189] І саме йому, лідеру селянських письменників, М.Хвильовий свого часу присвятив свою незрівнянну повість «Санаторійна зона»... Надалі саме він, С.Пилипенко, стане основним опонентом М.Хвильового в літературній дискусії.

Статті М.Хвильового з циклу «Думки проти течії» зачепили не лише С.Пилипенка. Інший критик — С.Щупак виступив зі статтею «Псевдомарксизм Хвильового». Досить щиро автор зізнається читачам, що «мистецтвом він цікавиться порівняно недавно, але марксизмом він займається давно (може навіть давніше, ніж сам Хвильовий)» [231, с. 63]. А відтак він має за свій святий обов'язок «сказати своє слово».

І знову знайомі вже звинувачення у «псевдомарксизмі», у «марксистській короткозорості», у тому, що М.Хвильовий «викреслює зі своїх планів представників робітничої класи»... [231, с. 64] Більш того, автору статті видається «підозрілою» та Європа, до якої Хвильовий іде «опираючись на ВАПЛІТЕ в спілці з Зеровим, Филиповичами»... [231, с. 64] просто

вражаючими, як на наш час, видаються висновки, що їх доходить С.Щупак: «Це культура для культури, ренесанс для ренесансу, мистецтво для мистецтва. Це байдужість до проблеми пролетарського ренесансу на Україні. Це націоналістичне захоплення тов. Хвильового» [231, с. 64].

У цій статті С.Щупак чи не вперше намагається ототожнити «ідеологію» М.Хвильового та Д.Донцова, якого інакше як фашистом не називає. Це подається досить примітивно, але так, аби думку зрозумів пролетарський читач і письменник. Хвильовому подобається Зеров, Филипович і Рильський, і Донцову вони ж подобаються: Хвильовий вважає графоманами Савченка, Загула, Ярошенка, Щупака та інших, і Донцов називає цих поетів «бляшаними революціонерами». Отже, мають Донцов і Хвильовий схожі естетичні смаки. А Донцов — фашист, це для пролетарської періодики істина, яку не обговорюють. А відтак — недалекий висновок — і Хвильовий іде до фашизму, створюючи ВАПЛІТЕ, товаришуючи із Зеровим та Рильським, розпочинаючи боротьбу за Європу із «графоманами, спекулянтами та іншими просвітянами»... Зовсім скоро вже А.Хвиля кине в бік М.Хвильового небезпечні політичні звинувачення, називаючи його фашистом.

Паралельно з лютими нападами на М.Хвильового у критиці з'являються статті і на захист його позиції. В середині 20-х ще була якась ілюзія демократії, була ще якась можливість вільно висловлювати свої думки. Для прикладу, в одному числі журналу, зовсім поруч із рецензією на диспут П.Кияниці вміщено ще одну рецензію на друкований звіт диспуту 24 травня 1925 року. Автор її, В.Гадзинський, говорить, що «це одна з інтересніших книжечок, що появились на українському книжковому ринкові в 1925 році» [28, с. 63].

Ще однією відповіддю Кияниці стала стаття М.Зерова «Євразійський ренесанс і пошехонські сосни». Критик говорить, що і прихильники, і противники Хвильового, «всі, хто тільки мислить і почуває «мусять визнати за статтями Хвильового «турботу й тривогу за майбутнє нашого

письменства» [78, с. 67]. Автор відкидає закиди на адресу М.Хвильового, нібито він плазує за Зеровим: «Всі думки Хвильового вирости в ньому і одстоялися в формулах ще тоді, коли ні Зеров Хвильового, ні Хвильовий Зерова не знали» [78, с. 71]. А до «Камо грядеши» М.Хвильового Зеров у цій своїй статті долучив своє «Ad fontes!», тобто — «йдімо до перших джерел, доходьмо кореня» [78, с. 69].

Чи не найбільше цькували Хвильового С.Щупак, В. Поліщук, А.Хвиля та його колишній товариш — В.Коряк, у «Одвертому листі», до якого М.Хвильовий, врешті-решт, у 1927 році, підписався — «Не Ваш Микола». С.Щупак у статті «Пролетарські письменники й попутники» звинувачує Хвильового в тому, що він об'єктивно відбиває настрої тої частини дрібно-буржуазної інтелігенції, що боїться поширення діапазону української культури на пролетаріат, що боїться, коли хочете, українізації пролетаріату» .

В.Поліщук в своїй книжці «Пульс епохи. Літературні назадники чи конструктивний динамізм» піддає М.Хвильового нищівній критиці, а разом з ним П.Тичину, і, навіть, Микитенка. Ось зразок «критики» В.Поліщука: «Усі ці Копиленки, Микитенки, Епіки, Жигалки й інші дмуть під Хвильового, який дме під Пільняка. Всі вони, заразившись од Хвильового, геркотять розтлінним міщанським стилем і лексиконом задрипанських естетів із ліричними провалами та змалюванням бридкого міщанства або переходових до нього інтелігентських груп. Літературний мінор нашої літератури весь бере заразу від літературної моди Пільняка — Хвильового» [166, с. 28].

Цей автор не шкодує лайливих слів для Хвильового: «пільняківське болото Хвильового», «ідея провінціального хохлізму в переложенні з Пільняка», «безсюжетна буза», «огидлива бурда пільняківщини» й тому подібне. Поліщук вважав, що «теми творів Хвильового й їхня розробка годяться лише для нашої міщанської провінції без спрямованості на широкий європейський розмах і ринок» [166, с. 68]. Героїв Хвильового

критик називає «недовговічними, як нетривкі клубочки диму». Композиція творів Хвильового, за В.Поліщуком, є «безсюжетною бузою», яка «механічно зшивається з окремих шматків побуту, а в тих місцях, де й не клеїться, — сюжетні провали затикаються ліричними екскурсіями» [166, с. 70].

Подібно до В.Поліщука, В.Юринець називає героїв Хвильового людьми, які «нічого не роблять свідомо, а коли трапляється момент, що на них наріне хвиля щирого почуття, коли в них відозвуться людські нотки, вони стоять непорадно й здивовано перед цим фактом, обходять його, щоб знов перейти на звичні шляхи психічного чаду і над своєю психікою будувати штучну будову якогось божевільно-позерського безладдя. І дуже помилився б той, хто шукав би у них якоїсь загадковості» [235, с. 260].

Але на відміну від багатьох «дослідників» творчості М.Хвильового з табору плужан та вуспівців, В.Юринець намагається по-справжньому зрозуміти Хвильового, залучаючи і широкий контекст, і аналізуючи художні тексти письменника. Зокрема, критик заперечує тенденційність у мистецтві, говорячи, що «тенденція як принцип — це заперечення мистецтва» [235, с. 254]. Так само автор статті стверджує: «Ми ніяк не можемо обмежитись змістом твору, не тільки зміст сам по собі, але й спосіб, як він передається, має велике суспільне значення, тому що він впорядковує в певному напрямку наші психічні змісти, вкладає їх в певну систему, надає їм своєрідного стилю; твір не тільки передає нам свій зміст, своєю формою, структурою викликає він в нас нові змісти. Кожне художнє слово чи образ має велику асоціативну здібність; і значіння твору залежить і від того, якого типу асоціації він викликає і через свою форму» [235, с. 255]. В той же час В.Юринець говорить про новеліста М.Хвильового, що той є «класичний представник безформенності» [235, с. 255]. Критик намагається знайти «ключ» до творчої лабораторії М.Хвильового, і ось результат його пошуків: «Любов непоміркованої, сильної масової,

позаісторичної людської стихії, що продовжує процес стихії природи, вириваючись із берегів буденності, яка є в першу чергу біологічно-фізіологічним, а не суспільним фактом, — ось де ключ внутрішньої динаміки Хвильового» [235, с. 256].

В.Юринець називає М.Хвильового «антикультурником в трагічно-серйозному, а не образливому значенні цього слова, скільки б він зброї не ломив в своїх памфлетах на захист культури» через його «замилування стихійністю» [235, с. 258]. Ця «стихійність» привела до панування в його творах «фізіології», «чистої автоматизації й механізації чоловіка» [235, с. 260].

Акцент на фізіології, — стверджує автор, — призводить до того, що в творах Хвильового «немає людей, а є якісь привиди-автомати.., у яких порушуються шматки нервів, мускулів... Панорама санаторійної зони...» [235, с. 260]. І далі: «Хвильовий на українській ниві розвив перший і з великою майстерністю ідею самовідчуження. ...У Хвильового всі внутрішні імпульси... стають для самих героїв чимось чужим і потойбічним. Відси безжиттєвість всіх його типів, переконання, що всі вони можуть розвіятись під подихом вітру дійсності...» [235, с. 261].

З іншого боку, автор стверджує, що в справі «виразу душевних процесів немає йому рівного в нашій сучасності...» [235, с. 261]. Але, зауважує автор, творчість Хвильового є небезпечною для української літератури, бо може «рікошетом вдарити по стійкості пролетарської психіки... тим більше, що творець визначається неабияким талантом» [235, с. 263].

Далі В.Юринець говорить про основні, на його думку, літературні впливи на Хвильового. Передусім він спиняється на Мопасані, «улюбленці буржуазних салонів». Критик стверджує, що у М.Хвильового чимало «мопасанівських рис — «сильних сексуальних емоцій». Всі оці «мопасанівські риси», на думку критика, «в обставинах гостроти питання нової

сексуальної моралі, особливо серед нашої молоді, може дати небажані результати» [235, с. 263].

Також критик говорить про впливи Достоєвщини. Різниця між двома авторами «тільки така, що у Достоєвського це замилювання до плюгавого заслонюється серпанком християнської юродивості, а в Хвильового на авансцену виступає клінічна атмосфера психопатології» [235, с. 264]. Про новелу «Я (Романтика)» В.Юринець говорить: «Оповідання «Я» є величезна психічна помилка, не казати вже про його велику суспільну шкідливість» [235, с. 266].

Цікаво відзначити, що автор статті, показуючи шкідливість та помилковість пошуків М.Хвильового, в той же час раз у раз намагається захищати його, тому то, незважаючи на переважання в творах письменника «мотивів упадництва», Хвильовий не є виразником «ідеології нової буржуазії, що народжується в порах нашої складної економіки. Він є виразом зневіри, що нам вдасться... здійснити соціалістичний ідеал. І тому тільки посередньо, проти своєї волі, об'єктивно він творить на користь ворожих нам сил» [235, с. 268].

Закінчує свою статтю В.Юринець таким сподіванням: «І це нове життя побачить нарешті небуденний талант Хвильового».

Зовсім іншою є полемічна стаття, власне, відкритий лист «темної людини» до М.Хвильового Володимира Коряка. Це відповідь, прилаштована до манери самого Хвильового. Стаття грішить на відверту та постійну демагогію, революційну фразеологію та риторику, звинувачення у всіх смертних гріхах. В кінці своїх численних інвектив В.Коряк, колишній приятель та однодумець М.Хвильового, ставить категоричний діагноз: «Це — агонія. Туди ж Вам і дорога...» [110, с. 66].

А після діагнозу — постскриптом, у якому критик, розуміючи у якому глухому куті знаходиться М.Хвильовий після заборони «Вальдшнепів»,

дозволяє собі таке знуцання: « Ну доведіть нам, переконайте партію, що з вас іще може бути комуніст!» [110, с. 66].

Варто згадати і статтю І.Сенченка «Спіралі і петлі», в якій він захищає М.Хвильового від несправедливої критики В.Поліщука. Автор указує, що центром «всіх зусиль Поліщука, як і слід було сподіватися — викриття літературного «я» М.Хвильового. Гвоздь же цього викриття в свою чергу полягає у компромітації згаданого автора, як «українського пільнячка» і т. д.» [181, с. 202].

І.Сенченко іронічно зауважує, що «наукова метода у В.Поліщука дуже проста. Взяти два тексти, підшукати аналогічні шматки, кількох випадково взятих мотивів, співпоставити і — справа в шляпі». Автор говорить, що знайти аналогії у творчості Хвильового та Пільняка дуже просто, але це ще нічого не доводить. Сенченко пояснює Поліщуківі, «що поводитись з так званою впливологією треба аж надто обережно. Бо є впливи, і є аналогічності, які викликаються, чи вірніше, обумовлюються надзвичайно складною системою різних психологічних, побутових, соціальних факторів» [181, с. 203]. Сенченко нагадує, що «своєю прозою Хвильовий заклав першу цеглину під будову нової жовтневої прози. І це визнали не тільки Поліщук із Коряком. Із далекої Галичини із глухого і вбогого Покуття старий Стефаник простяг свою руку назустріч М.Хвильовому. Так говорять факти історії» [181, с. 205-206]. Автор статті спокійно і впевнено спростовує всі «положення критики» В.Поліщука. Пояснює і природу стилю, і навіть окремі фрази як, скажімо, «хуртовини-вітри», які Поліщук використовував як неспростовні докази шкідливості прози М.Хвильового.

Після цього огляду критичних матеріалів 20-х років можна зробити висновок, що амплітуда критичної думки щодо ранньої прози М.Хвильового була досить широкою: від визнання за письменником домінуючої ролі в літературному процесі того періоду (О.Білецький, О.Дорошкевич, І.Сенченко, Ю.Меженко, П.Христюк) — до нищівної критики, яка більше



схожа на зведення особистих чи групових рахунків (В.Коряк, В.Поліщук, Г.Яковенко, С.Пилипенко, А.Хвиля). Але сьогодні, на відстані кількох десятиліть, добре помітна уся несерйозність «претензій» Г.Яковенка та «інвектив» В.Коряка. Як, до речі, і прозорливість Ю.Меженка чи О.Білецького.

Тоді ж, наприкінці 20-х років, важко навіть уявити, у якому глухому куті опинився М.Хвильовий. Особливо ж — після виходу в світ брошури А.Хвилі «Від ухилу — у прірву», в якій автор, не шкодуючи чорних фарб, звинувачував письменника в найбільших гріхах, у тому, що він «далекий від поглядів партії» [213, с. 55].

З літературної дискусії, активним учасником якої був М.Хвильовий, компартія зробила певні висновки, остаточно поділивши письменницький світ на «своїх (як от — С.Пилипенко, В.Коряк) і «чужих» (ваплітяни на чолі з Хвильовим, неокласики, попутники з МАРСУ). Каральні органи партії, дегенерати з ДПУ, що їх змалював Хвильовий ще у своїй новелі «Я», знову взялися до роботи... Парадоксально, неймовірно, але зрештою знищили всіх — і «своїх», і «чужих». Бо сталінський рай міг триматися лише засобами страху і повсякденного самознищення. Почали, звичайно, з «неблагодійних», з тих, хто мав сміливість указувати на негаразди в суспільстві, яке будувало соціалізм. М.Хвильовий, полум'яний романтик революції, давно уже все зрозумів. І він знайшов в собі сили самотійно піти з життя. Останнім поштовхом до цього став арешт М.Ялового вночі 13 травня 1933 року. Через кілька годин М.Хвильовий зібрав у себе найближчих друзів, своїх сусідів по будинку «Слово». На якусь мить вийшов до свого кабінету, і довів своїм ворогам, що остаточної перемоги за ними вже ніколи не буде. В шухляді столу у письменника (як і в редактора Карка з одноіменної новели) лежав маленький браунінг, пострілом з якого автор «Синіх етодів» ніби вигукнув: «А все-таки обертається!»

М.Хвильовий лишив передсмертні записки, одну — для загалу, а іншу — до своєї улюбленої пасербиці, Любові Уманцевої. Ці прощальні

записки письменника багато десятиліть пролежали у спецхранах КДБ, але все-таки збереглися і повернулися до українського читача. І в них — все той же Хвильовий — щирий, відвертий, імпульсивний та м'ятежний син своєї нації.

«Нічого не розумію. За Генерацію ЯЛОВОГО відповідаю перш за все я, Микола Хвильовий. «Отже», як говорить Семенко... ясно» [211, т. 2 с. 889].

Це була людина залюблена у життя, у людей, у ту Україну «муралів революції», яку треба було довести до стану «азіатського ренесансу» в культурі та «загірної комуни» в душах людей. «Страшенно боляче», [211, т. 2 с. 889] — говорить М.Хвильовий у своєму останньому тексті, спрямованому як і все інше, ним написане, в далеко майбутнє, в наше з вами сьогодні.

Дивно, проте, після смерті письменника критика стала ще більш одностайною в оцінці ролі М.Хвильового в українському літературному та суспільному житті. Це почалося відразу по смерті, в повідомленні про смерть письменника в газеті «Вісті ВУЦВК» від 14 травня 1933 року зокрема говорилося: «І ось, в момент, коли робітничі, колгоспні маси країни ентузіастично з успіхом борються на всіх ділянках соціалістичного будівництва, письменникові М.Хвильовому забракло революційного гарту і він відходить від життя». І далі — «ми не можемо не ставитись з осудом до безглузлого кроку, який вчинив Микола Хвильовий» [162, с. 2].

Комісія по похорону письменника надала лише дві години на прощання з М.Хвильовим... А потім були промови над свіжою могилою письменника. Промови-близнята, в яких звучали ті самі звинувачення в непокорі та зраді компартії, що й у газеті «Вісті ВУЦВК». І лише Петро Панч був пронизливо щирим і до кінця вірним своєму учителю та товаришу: «Галант Хвильового не звичайний... Один хтось заступити Хвильового не зможе... В перших лавах, товариші, упав боєць!... А вам, товаришу Хвильовий, любий, дорогий, м'ятежний Колю, — вічний спокій і

вічна пам'ять у наших серцях» [150, с. 2]. Велелюдний натовп біля могили Хвильового прощався з письменником стоячи на колінах, незважаючи на велику кількість агентів НКВС у формі та у цивільному.

Отже, після смерті письменника, як в Україні так і в діаспорі склалася подиву гідна одностайна традиція — розглядати творчість М.Хвильового лише крізь призму політики. Чи не вперше порушив цю традицію Юрій Шерех, який у 1953 році у своїй статті «Хвильовий без політики» писав: «Про політика Хвильового написано стоси паперу. Вартісного — мало. Про письменника Хвильового за двадцять років після його смерті не написано фактично нічого» [224, с. 166].

Більшість з тих, хто писав про Хвильового у 30-ті — 80-ті роки, бачили в ньому або комуніста, або ж — націоналіста, однаково ворожого та шкідливого як імперській Росії, так і українській нації. Якесь дивне зачароване коло, з якого фактично не видно було жодного відхилення. На хибність як перших, так і других указав чи не вперше уже згадуваний Ю.Шерех: «І прихильники того погляду, що Хвильовий був комуністом, і прихильники того погляду, що він був націоналістом, утратили розуміння музики. Тим часом у політиці напевне можна знайти кращих учителів від Хвильового. Але не шкодило б повчитися в нього і в його тоді живих, а тепер мертвих однодумців того, що я тут умовно назвав музикою» [224, с. 174].

Можна хіба що згадати статтю М.Рудницького, який хоча й говорить здебільшого про суспільні обставини, але дещо говорить і про власне творчість М.Хвильового. Зокрема про творчу манеру письменника М.Рудницький зазначає таке: «Коли вільно вживати в літературній критиці такого нез'ясованого терміну як «імпресіонізм», то він відповідав би якнайбільше письменницькій техніці Хвильового. Хвильовий — імпресіоніст тому, що йде за враженнями, не пробує з'єднати їх як-небудь ниткою рефлексії або композиції» [176, с. 359].

Дослідник намагається пояснити трагедію М.Хвильового, його внутрішні протиріччя тим, що «Хвильовий, «чистий лірик», хотів зображувати епічну красу революції й захехекувався. У ліричний словник проскакували занадто прозаїчні слова, в марксісько-ленінські принципи — еретичні «ухили». Йому було байдуже до такої реальної революції, яка виклювалася із большевицького яйця — він був би оспівував кожную революцію за те, що була бунтом проти суспільних обмежень. А тут знову прийшла влада, знову закони, знову дисципліна — проти яких не вільно було бунтуватись» [176, с.361-362].

М.Рудницький говорив, що письменник мав свій стиль, своє творче обличчя, яке «можна не любити, але бути супроти нього байдужим не можна» [176, с. 362]. Дослідник прогнозує, що про Хвильового ще напишуть дуже багато, і, насамперед, вирішуючи питання: хто ж він був — вірний державному режимові письменник, чи бунтар? Але з приводу розв'язання цієї проблеми М.Рудницький має великий скепсис, бо «поети завсіди більше нагадували хамелеонів, ніж панцирних лицарів» [176, с. 363].

Побіжно, скзати б, дещо імпресіоністично, автор статті указує і на стильову манеру М.Хвильового, відзначаючи його силу як художника: «Хвильовий мав як новеліст великий талант не ставити крапки над «і». Усі його крапки були завеликі — його перо скапувало плямами. Там, де він передавав психіку так, як вона проливалася йому крізь пальці та кидав поквапні слова, він був найглибший, найцікавіший» [176, с. 363] .

М.Рудницький помічає такий парадокс в творчості Хвильового: «Він був здатний піддаватись усяким впливам і проти всіх протестувати в ім'я своєї оригінальності». І ще один, важко збагнений парадокс, на думку критика, можна побачити на прикладі М.Хвильового: «Важко уявити собі в європейській літературі письменника, який знаючи так слабо літературну мову, як Хвильовий, і пишучи таким жаргоном, міг би проявити такий

поетичний порив, таке почуття стилю і мати такий великий вплив на інших» [176, с. 363].

Більше, ніж півстоліття, навколо імені М.Хвильового звучали лише звинувачення та прокляття, його твори були вилучені з бібліотек та хрестоматій, а ім'я його, якщо й згадувалося, то лише в контексті розмов про «український буржуазний націоналізм». І лише з початком так званої горбачовської перебудови українське літературознавство почало шукати нових підходів до творчості великого майстра. Ці нові підходи зосередилися в статтях В.Агеєвої [2; 4; 9], М.Жулинського [67; 68; 71; 72], О.Вечірко [24], С. Гречанюка [42], Т. Гундорової [48], М. Наєнка [143]. Поновому було оцінено результати та наслідки літературної дискусії 1925-1928 років [93]. 1989-го року вперше після довгого небуття знову повертаються до читача твори М. Хвильового. Наступного року з'являється зібрання творів у 2-х томах. В Москві виходять в російському перекладі «Сині етюди». На той час стараннями Г.Костюка в діаспорі вийшло п'ятитомне зібрання творів та матеріалів М.Хвильового.

Про Хвильового, як у діаспорі, так і на материковій Україні пам'ятали завжди. Але наука, яка б серйозно зайнялася вивченням його творчості, могла з'явитися лише в незалежній Україні, жодним днем раніше. На жаль, хвильовизнавство тільки-тільки стає на ноги. Захищено кілька дисертаційних робіт з творчості М.Хвильового, вийшло кілька брошур, але — жодної монографії. У наявних же монографіях, присвячених різноманітним проблемам української прози 20-х років, творчість Хвильового, на наш погляд, ще зовсім не розглянуто належним чином [5; 149]. Кілька брошур так само не вирішують поки що того складного комплексу проблем, пов'язаних зокрема зі стилістикою ранньої прози. В цих виданнях увага їх авторів в основному приділена памфлетам Хвильового, його сатиричним та полемічним текстам [29; 72; 140].

Проте є і дуже обнадійливі паростки на ниві хвильовизнавства. Тут в першу чергу відзначимо дисертаційне дослідження І.Констанкевич «Проза Миколи Хвильового (еволюція характеру героя)».

Помітний внесок в хвильовизнавство внесли й науковці з діаспори — Г.Костюк, С.Гординський, Ю.Шерех, Є.Маланюк, О.Ган, Ю.Лавріненко. На сьогодні видається надто актуальним звернення до творчості М.Хвильового, її осмислення та всебічне засвоєння. Нарешті твори М.Хвильового поступово входять до шкільної програми, відтак потрібні нові дослідження та посібники з творчості М.Хвильового. І головне — треба нарешті розглядати Хвильового поза політикою, хоча це і надто складне завдання, якщо згадати, який суспільний резонанс мали його статті — від «Сатани в бочці...» до робіт періоду Пролітфронту. Але треба нарешті зробити такі спроби, бо Хвильовий, незважаючи на те, що був відомий в першу чергу своїми памфлетами, є одним з найбільших українських прозаїків першої третини ХХ століття. І хвильовизнавство, на нашу думку, має великі перспективи. М'ятежний син свого народу має повністю повернутися до своїх нащадків, бо він того вартий. І лише тоді зникне велика чорна діра в історії української культури.

## **Висновки**

В цьому розділі здійснений широкий аналіз місця ранньої прози М. Хвильового в літературному процесі 20-х років. На критичному матеріалі того часу досліджується роль письменника у становленні новітньої української прози. Значення М. Хвильового важко переоцінити. Не випадково він був проголошений О. Білецьким «основоположником справжньої української прози», хоча ще до появи його першої прозової книги «Сині етюди» (1923) вийшла книга В. Підмогильного, друкувалися твори Г. Михайличенка, Г. Косинки, А. Головка та інших прозаїків 20-х років. Проза М. Хвильового започаткувала один з магістральних напрямків української прози 20-х років — безсюжетну лірико-імпресіоністичну течію в

українській прозі першої половини 20-х років. Критика 20-х засвідчує широкий спектр думок про творчість М. Хвильового з двома полярними позиціями — від беззаперечного лідерства М. Хвильового в експериментаторській прозі (Ю. Меженко, М. Чирков, О. Білецький, І. Сенченко, О. Дорошкевич, С. Єфремов, А. Лебідь, М. Зеров, М. Доленго, Г. Майфет) до цілковитого заперечення цінності прози письменника (Г. Яковенко, П. Кияниця, С. Пилипенко, С. Щупак, А. Хвиля, В. Поліщук, В. Юринець, В. Коряк). В дослідженні основна увага зосереджена на аналізі критичних текстів першої групи дослідників, щодо другої, то лише наводяться вульгарно-соціологічні зразки тогочасної партійної критики, що мала своїм завданням знищення будь-яких паростків незалежної, оригінальної, новаторської практики в новітній українській прозі. Пересмикування та вульгарне переведення проблем з естетичної площини у соціологічно-політичну було цілком природнім явищем в тогочасній офіційній радянській критиці. Присуд партійного критика часто ставав фатальним для подальшої творчої і людської долі українського письменника. Так, фактично, брошура А. Хвилі «Від ухилу — у прірву» (1928) визначила усю подальшу долю письменника М. Хвильового і майже шістдесятирічну заборону його творів. Ярлики, почеплені в запалі дискусії або й цілком усвідомлено з боку критиків, пізніше отримали офіційний статус звинувачень у антирадянській діяльності або тероризмі під час процесів над українськими літераторами 30-х років.

Одним з перших критиків, хто відгукнувся на появу «Синіх етюдів» М. Хвильового, був Ю. Меженко. Його міні-рецензія відзначається стислістю та лапідарністю вислову, а також і своїм стилем, що характеризується грою слів та смислів, що їх читач може трактувати залежно від свого світогляду чи ідейних переконань. Ця рецензія відзначається високим рівнем прогностики та глибоким проникненням у художній світ ранньої новелістики М. Хвильового. Ось яких висновків доходить цей критик: «...Револуція створила письменника, що сягнув

найвищу літературну техніку і який в короткому часі буде відомий всім, хто читає на будь-якій мові. Той, хто хоче знати революцію не в теорії і не в цифрах, а в житті, такою, як вона була в людській масі, обов'язково звернеться до «Синіх етюдів» [134, с. 49].

Серед критичних текстів 20-х років, присвячених новелістиці М. Хвильового виділяються своєю конструктивністю та глибиною критичних спостережень і узагальнень статті О. Білецького, П. Христюка, О. Дорошкевича, А. Лебідя, М. Зерова, М. Доленга, М. Чиркова, Г. Майфета та ін. Загалом з критичної панорами 20-х років стає зрозумілим, що сучасники М. Хвильового відразу помітили його небуденний талант, який письменник прагнув використати задля відродження модерної української культури. Це помітили і його вороги, тому то стільки зусиль доклали для його знищення і витравлення навіть його імені з історії української літератури ХХ століття.



## РОЗДІЛ 2

### НОВЕЛІСТИКА МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

Виділення окремого розділу з такою назвою обумовлено тим, що потяг до новаторства, до пошуків нових, своїх власних шляхів в літературі, є чи не основною рисою творчої та людської індивідуальності Миколи Хвильового. Фактично всі, хто тією чи іншою мірою підходив до творчості письменника (починаючи від рецензії Ю.Меженка 1923 року), відзначали цю його найхарактернішу рису: «...Хвильовий у своїй прозі видається нам правдивим реформатором, може навіть — революціонером, що сміливо рве, хай і за іншими поетичними зразками, традиції й утерті довершення української літератури» [62, с. 323].

Критик М.Чирков зауважує у своїй статті, що вся гострота та актуальність тематики та проблематики творів Хвильового не мала б жодного значення, якби не сполучалася із конкретною системою художніх прийомів, а ще — завдяки «виразно-загостреній художній формі». І тут же додає про новаторство Хвильового: «І тут сила Хвильового в тому, що він зв'язав українську художню прозу з тою особливою традицією будування форми, яка саме і відрізнялась порушенням літературної традиції...» [217, с. 38].

І сам М.Хвильовий у своїх численних звертаннях до читача в новелі «Редактор Карк» зокрема говорить: «Я боюсь, що ви мою новелу не дочитаєте до кінця. Ви в лабетах просвітянської літератури. І я поважаю. Та кожному свій час. Творити — то є творити». І далі: «Переспівувати — не творити, а мавпувати» [211, т.1 с. 140]. А в шостому розділі цієї ж новели автор зізнається читачеві: «Я виходжу на новий шлях, і мені радісно» [211, т.1 с. 144].

Взагалі в цій новелі автор з'являється досить часто, і багато говорить із читачем, довіряючи йому свої міркування щодо сучасної літератури: «Великій соціалістичній революції завжди бракувало на талановитих поетів-агітаторів, а халтурили всі, за гонорар. Як мені тяжко писати про халтуру, я дивлюсь у майбутнє, я звертаюсь до нащадків: заплюйте темну тінь моїх сучасників від халтури» [211, т.1 с. 144]. Ці міркування, як зазначає автор, не мають нічого спільного із героєм новели Карком, але «з новелою — багато, з життям — теж багато» [211, т.1 с. 144].

Не менш щиро М.Хвильовий ділиться своїми труднощами: «Важко торувати... твердий ґрунт, реп'яхи... Коли я вийду з літератури минулого?» [211, т.1 с. 145]. Міркуючи про усталені шаблони в літературі, зокрема щодо так званої розв'язки, Хвильовий повідомляє читачеві: «Я не хочу бути зв'язаним. Я хочу творити по-новому» [211, т.1 с. 150].

В коротенькій новелі письменник навіть накреслює шляхи розвитку всієї української белетристики, прогнозуючи зокрема і її майбутнє, яке уже в час написання новели, бачилося М.Хвильовому не надто безхмарним: «Міркую про сучасну українську белетристику. Думаю так: іде доба романтизму. Хто цього не зрозуміє, багато втратить. Реалізм прийде, коли з рабфаків вийдуть тисячі, натуралізм — коли конче запаскудимо життя» [211, т.1 с. 151].

Автор, передбачаючи здивування читача, який візьметься до читання новели, намагається пояснити в іронічній формі своє відхилення від усталених сюжетних схем: «Я хотів, щоб Нюся покохала Карка, а Шкіц-Нюсю. Вони не покохали, і не треба. Проте не можна в кожній новелі про кохання — як ви гадаєте?» [211, т.1 с. 151]. Так само, цілком серйозно, письменник пояснює таку велику кількість розділів у невеличкій новелі, ледве стримуючи усмішку: «Навіщо стільки розділів? Така психологія творчого інтелекту: дати якомога більш навіть тоді, коли не можна» [211, т.1 с. 151].

Здивує читача не тільки уже побудова новели, але і кінець, хоча автор і попереджав нібито, що «не знає, чим вона закінчиться». Але все-таки поступово до нього йшлося і що? «Новелу скінчено... Що? Так, скінчено...» — говорить М.Хвильовий на початку останнього, вісімнадцятого розділу. В кінці твору, під час уявного діалогу автора з читачем, перший запитує: «По моєму я виконав своє завдання га?» [211, т.1 с. 154]. Але відповіді читача немає. Читач мовчить. Ймовірно, так і було б. Читач розгублений, приголомшений не тільки відсутністю такої звичайної розв'язки, але й самим перебігом подій, відсутністю звичних сюжету та композиції, появою раз у раз у творі самого автора, який вільно викладає свої думки і щодо героїв, і щодо сучасного літературного процесу, прогнозує майбутнє, відкриває читачеві свою творчу лабораторію... Читач відчуває, як поступово, розділ за розділом, і сам стає співтворцем новели, і це для нього новина, хоча автор чесно його про це попереджав ще на початку новели: «І читач, творець, не тільки я, не тільки ми — письменники. Я шукаю, і ви шукаєте» [211, т.1 с. 140]. Мабуть, тому так багато розділів, читач поступово при звичаюється до своєї нової ролі, ролі співтворця, нелегкої, проте цікавої, яка дає можливість пізнавати не тільки художній світ твору, але і свій власний внутрішній світ. Тому то читач і мовчить. Йому є про що подумати. А тим часом до кімнати Карка «влетів запашний вітер. У далекій кузні співали молотки. За вікном стояв город у вечоровій задумі. А на горизонті відходило шосе в степову бур'янову безвість» [211, т.1 с. 154].

Войовниче «просвітянство», проти якого Хвильовий виступав не лише у своїх памфлетах, але, в першу чергу, всією своєю художньою творчістю, бачило в інакшості письменника лише наслідування формальних здобутків російських попутників, і, насамперед, Б.Пільняка. Скажімо, В.Поліщук бачив у новелістиці М.Хвильового лише «безсюжетну бузу», «пільняківське болото Хвильового», «ідею провінціального хохлізму в переложенні з Пільняка». А відтак і висновок: «Літературний мінор нашої

літератури ввесь бере заразу від літературної моди Пільняка-Хвильового» [166, с. 28].

Натомість вдумливий критик відзначав, що коли подібні впливи російських формалістів і мали місце, то вони були швидко подолані М.Хвильовим» [14, с. 59]. Впливи Б.Пільняка відкидає і сучасний дослідник творчості Хвильового І.Констанкевич у своєму дисертаційному дослідженні, присвяченому спеціально проблемі «Хвильовий-Пільняк». Щодо певної схожості творчих лабораторій українського та російського письменників, то цілком мав рацію Лесь Курбас, коли говорив, що «в певні часи, при певних умовах, навіть у найвіддаленіших місцевостях діячі мистецтва можуть не тільки ставити однакові завдання, а й однаково їх розв'язувати» [181, с. 204].

Дехто з критиків 20-х років, шукаючи витoki творчості Хвильового, доходив таких висновків: «Коли вже підводити історичну підставу для творчості Хвильового з боку художньої форми, то можна перекинути міст від Хвильового навіть до перших європейських символістів кінця ХІХ віку» [217, с. 38].

М.Рильський та А.Лебідь у своїй хрестоматії «За 25 літ» коротко зауважують щодо зв'язків М.Хвильового з попередньою традицією: «...Хвильовий міцно зв'язаний з кращими традиціями української художньої літератури: можна сказати, що шукання Хвильового почались там, де урвалися шукання Коцюбинського» [116, с. 350]. Зв'язок М.Хвильового з імпресіонізмом Коцюбинського є очевидним, хоча автор «Синіх етюдів» та «Осені» пішов значно далі, не задовольняючись тим, що зробив свого часу М.Коцюбинський.

М.Хвильовий та його покоління прийшло в літературу в той час, коли старі письменники залишали вже не лише літературу, але й життя (М.Коцюбинський, Л.Українка, І.Франко, П.Мирний). Середнє ж покоління (О.Олесь, М.Вороний, С.Черкасенко, В.Винниченко, Д.Донцов) програвши

свого часу політичні змагання з більшовицькою Росією, були змушені залишити Україну. Отже, М.Хвильовому, як і багатьом іншим, доводилося, фактично, починати на порожньому місці. Цілком слушно з цього приводу зауважує М.Доленго: «Хвильовий не стоїть на еволюційній лінії розвитку української прози. Між ним і Винниченком є перерва — прірва ...» [57, с. 39] .

Імпресіонізм в українській прозі утверджувався в два періоди. Наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття він постав, як опозиція до народницької (традиційно-реалістичної) літератури. На початку ж 20-х років імпресіонізм переживає добу свого розквіту, щоправда, дещо змінюючись порівняно з добою М.Коцюбинського, і розвиваючись у творчості таких самобутніх талановитих прозаїків як А.Головко, М.Івченко, М.Хвильовий, які «модифікують жанрові структури, мотиви, образи своїх авторитетних попередників (насамперед М.Коцюбинського), не відкидаючи їхнього досвіду, але й не будучи слухняними продовжувачами» [8, с. 32] .

Пошуки М.Хвильового лише опосередковано можна пов'язувати із М.Коцюбинським. Хвильовий, швидко засвоївши уроки Коцюбинського, з перших кроків вирушив далі, хоча навколо буяла етнографічно-народницька проза плужан, «червоної халтури», за висловом Хвильового. У новелі «Арабески» письменник безпосередньо говорить про те, як далеко від його часу не тільки описовий реалізм ХІХ століття, але й той же М.Коцюбинський: «Поет знав, як далеко одійшов запах тобілевичо-старицьких бур'янів, що прекрасно пахли після «Гайдамаків» і «Катерини», як далеко і «Тіні забутих предків», і все, що хвилювало юність, а тепер залишило тільки сірого чортика» [211, т.1 с. 311]. Назва цієї новели — «Арабески» — відсилає читача до М.Гоголя. На певний зв'язок з традицією М.Гоголя недвозначно вказує О.Гриценко. Коли заходить мова про сатиру Хвильового, то традиції М.Гоголя здаються зовсім незаперечними. Але О.Гриценко вказує на кілька паралелей, що можна

простежити у всій творчості обох прозаїків. В новелі «Арабески» є така згадка про М.Гоголя: «Тоді Стерн, Гоголь, Діккенс, Гофман, Свіфт ідуть теж від мене, і маячать їхні романтичні постаті, як голубі диліжанси на шляхах моєї безумної подорожі» [211, т.1 с. 318].

Безперечно, М.Хвильовий був добре обізнаний з творчістю М.Гоголя, і цей досвід був одним з джерел письменника. Тому цілком справедливо О.Гриценко вказує на деякі аналогії, як «запах слова», емоційна наснаженість фрази; фабула, подієвий ряд набуває другорядного значення; типізація персонажів, зображення не реальної особи, а швидше, реально існуючого людського чи соціального типу; це характерна риса стилю — «наявність у ньому двох взаємопов'язаних шарів: знижено-комічної «балачки» та пісенно-екзальтованої риторики» [45, с. 153]. Арабесковість Гоголя певною мірою є тотожна стилю М.Хвильового, який О.Білецький визначив як орнаментальний. Синкретизм Хвильового чи не найповніше представлений у новелі «Арабески», де, як справедливо вказує О.Гриценко, присутні і лірика, і філософія, і література, і сатира, і притча і навіть сюрреалістичні відіння [45, с. 155]. Проте М.Хвильовий, очевидно, пішов далі, обравши повну деструкцію художньої форми своїх новел. Хаос, який, начебто, панує в новелах М.Хвильового, упорядковується завдяки рефренам: «Сосни гудуть-гудуть... — Чого так сосни гудуть? Хуртовина. Вітри. Ох ви, сосни мої — азійський край!» («На глухім шляху»).

В 20-ті роки чимало говорилося про впливи на Хвильового Мопасана та Достоевського. Зокрема, на це указував В.Юринець. Ці впливи, на думку критика, виражаються у замилюванні Хвильового в стихії «натуральними, несуспільними інстинктами» [235, с. 262]. Достоевщина позначилася на Хвильовому, на думку критика, «як апологія всіх темних, ірраціональних, сильних інстинктів...» [235, с. 264].

Окрім зображення «диких», «позасуспільних» інстинктів, М.Хвильовий дає підстави говорити про ці впливи і через інтертекстуальні моменти,

через алюзії, що посідають у його поезиці значне місце. Наприклад, відсилання читача до Достоєвського через саме ім'я Д.Карамазова з «Вальдшнепів». Проте найбільше «достоєвщина», на нашу думку, виявляється через створення розхитаних, часто зруйнованих внутрішньо персонажів (чекіст з «Я», Майя з «Санаторійної зони», Мар'яна з новели «Заулок», редактор Карк з одноіменної новели). Хоча, з іншого боку, про прямий і безпосередній вплив Достоєвського говорити не варто. Розлад внутрішнього світу героїв М.Хвильового, як правило, є вмотивованим, підкресленим ліричним лейтмотивом, він не затемнений, аби його збагнути, читачеві треба лише стати співтворцем, треба лише шукати, і до цього пошуку Хвильовий постійно запрошує свого читача, допомагаючи йому численними алюзіями та вже згадуваними рефренами, які створюють особливий тон оповіді, психологічне тло.

Допускаючи різноманітні впливи попередників на вироблення творчої манери М.Хвильового, в тому числі М.Гоголя, Ф.Достоєвського, французьких імпресіоністів Г. де Мопасана, братів Гонкурів, Марсея Пруста та інших, вважаємо проте, що головні традиції, на які спирався М.Хвильовий, і які розвинув у власній творчості, були традиції українського імпресіонізму і, насамперед, це творчість М.Коцюбинського. Ще критик 20-х років М.Доленго слушно зауважував, що «український імпресіонізм є трохи що не расова риса й так легко обминути її не можна» [57, с. 39]. Що мав на увазі критик? Чому саме імпресіонізм так буйно розквітнув в українській модерній літературі?

Етнографізм, десятиліттями культивованій в літературі недержавної нації, дав на кінець XIX століття плачевні наслідки: провінційність, відсталість, законсервованість та зацикленість на єдиній селянській тематиці, безпросвітну маргінальність щодо європейської, і навіть російської, літератури. Відтак — фактично цілковита втрата свого читача. Якщо ж до цього додати, що європейська література надходила до українців у переважній більшості випадків російською, то ситуація

уявляється їй зовсім катастрофічною. На початок ХХ століття визріла остаточна криза не лише в літературі, а й загалом у позитивістському світогляді. Європейська культура живиться ідеями А.Бергсона, Ф.Ніцше, З.Фройда, А.Шопенгауера, О.Шпенглера. Нова генерація українських митців (з О.Кобилянської починаючи) починає протестувати проти усталеного порядку речей. А вже в новелі Г.Григоренка зустрічаємо активне заперечення композиційно-сюжетних приписів традиційної реалістичної поетики: «Годі! Не хочу я так писати, як колись, як скрізь писав, як скрізь усі пишуть, — щоб там була фабула якась, зав'язка, розв'язка, пролог, епілог, справа розвивається помалу, гармонійно, начебто «в силу внутрішньої необхідності», мовляв гр.Толстой, герої всі пристроюються до місця — або під вінець, або в петлю, характери й усі перипетії докладно доводяться, викладаються з мало не математичною пунктуальністю...» («Од серця до серця»). Попередня реалістична традиція в українській літературі уявлялася на зламі століть уже як така, що гальмує розвиток літератури, культури, а відтак — усієї нації. Для Хвильового ці речі уже очевидні. Саме з цим пов'язаний його виступ проти самого Т.Шевченка, зрозуміло, проти культу Шевченка, створеного його епігонами, яких вистачало їй на початку 20-тих років і які продовжували гальмувати розвиток естетичної свідомості українства, незважаючи на попередні зусилля молодомузівців та хатян.

Після О.Кобилянської, В.Стефаніка, М.Коцюбинського, Г.Хоткевича, В.Винниченка, що заклали своєю творчістю перші підвалини модернізму, М.Хвильовий на початку 20-тих років, знову ясно побачив рецидиви старої зужитої традиції в українській прозі. Перерва традицій модернізму призвела до засмічення української літератури червоною графоманією. В цьому письменник побачив серйозну загрозу усьому культурному відродженню своєї доби, і палко, як тільки міг він один, виступив проти цієї червоної халтури, проти того безсмертного енка та невмирущого хама, якого коротко означив поняттям «просвіта».



У статті «Дві сили» з циклу «Думки проти течії», М.Хвильовий, ілюструючи наші червоної халтури, наводить такі цифри: «Плуг», має 2000 членів та 1000 студійців» [211, т.2, с. 453]. Звичайно, у полемічному запалі Хвильовий перебільшує цифри, гіперболізує ситуацію, але суть проблеми він означає дуже влучно. В літературу, де все мало відбутися вперше, посунули люди, освіта яких часто обмежувалася початковою школою, які лише здолали абетку та письмо, а уявлення про мистецтво мали з такої тези: «Справжня художня література це та, що на паркані» [211, т.2, с. 462].

Боротьба з червоною просвітою, яку активно й безкомпромісно повів Хвильовий, була спрямована на зростання художнього рівня української літератури. Бо «передостаннє покоління українських письменників мало не вийшло на Захід. Наше покоління, в силу багатьох причин, навряд чи вийде. Наступна генерація мусить вийти й саме з ідеями пролетарської революції. Але для цього треба негайно покінчити із хлестаковщиною, яка, по суті, являється елементом модернізованої «Просвіти» [211, т.2, с. 494-495].

Намагання М.Хвильового підтягнути українську літературу до рівня світової та зробити її складовою європейського культурного процесу викликає як обурення плужан, так і різку негачію імперського центру. Як справедливо зауважує дослідник І.Михайлин, «імперський центр добре зрозумів М.Хвильового й теж кинувся захищатися, оскільки за зростанням художнього рівня української літератури і здобуттям культурної автономії мусили надійти домагання політичної незалежності» [140, с. 11].

Намагання компартії через літературну критику повністю контролювати літературний процес поступово призводило до утилізації та спрощення творчості, поступово притягнення митця на службу тоталітарній державі та тоталітарному суспільству. Все це Хвильовий уже ясно бачив на початку літературної дискусії, тому й застерігав у статті: «В

атмосфері диких поглядів на мистецтво ми ще 8 років, коли не всі 80, будемо плентатись позаду інших країн» [211, т.2, с. 481-482].

Цей песимістичний прогноз, на жаль, збувся. Прикладом чи ілюстрацією є майже вся новітня українська література, за винятком окремих творів, що писалися у шухляду. І навіть нинішня вже постколоніальна українська література, незважаючи на деякі успіхи, залишається поки що літературою для хатнього вжитку. Проте Хвильовий ніколи не втрачав і гарячого оптимізму.

Інакше не став би творцем теорії «азіатського ренесансу». До «азіатського ренесансу» М.Хвильовий підійшов через попередні порушені ним проблеми халтури та таланту в літературі, через те саме щире прагнення вивести українську літературу з графоманського та міщанського болота.

Вихований на російській літературі, в родині, де не говорили українською мовою, Хвильовий поступово приходив до думки, що «російський шовінізм ...гвалтує нашу психіку». Хвильовий спромігся на відчайдушний крок, ступивши на шлях, на якому був першим — він фактично проголошує незалежність та самодостатність української літератури. Бо, по-перше, «велика російська література дійшла своєї межі і зупинилась на роздоріжжі» [211, т.2, с. 602]. І тому орієнтуватись на російську літературу немає сенсу, більше того — це шкідливо, вважає Хвильовий. А по-друге, це ще й небезпечно, оскільки «московський месіанізм буде жити в головах московської інтелігенції, бо вона й сьогодні виховується на тому ж самому Белінському» [211, т.2, с. 603].

Старі традиції, стара нездоланна хвороба великодержавницького шовінізму і сьогодні «давить московську молодь», — вважає Хвильовий. Аби не бути голослівним він повністю наводить у своїй статті лист Горького до О.Слісаренка, в якому живий класик російської літератури роздратовано говорить про «наречіє» українців, яке вони «стремляться сделать языком» ... Як слушно зауважує М.Хвильовий, — «лист не

потребує коментарів: він сам за себе говорить» [211, т.2, с. 604] . Отже, говорить Хвильовий, українській літературі треба триматись якомога далі російського месіанізму, а подолавши його можна навіть «звільнити московську молодь від вікових забобонів великодержавництва» [211, т.2, с. 603] .

Отже, орієнтуватися на Москву, яка стала «центром всесоюзного міщанства», а крім того «по суті, не бачила Жовтневої революції і її героїчної боротьби» [211, т.2, с. 600] , Хвильовий не міг. Але і стара культура Європи для орієнтації вже не підходила, бо майбутнє бачилось письменникові за культурою пролетарською. Певним чином на теорії «азіатського ренесансу» Хвильового позначилася праця О.Шпенглера «Занепад Європи». Він узяв у Шпенглера теорію циклічності культур і до перших трьох — патріархальної, феодальної та буржуазної додав свій четвертий цикл — пролетарський. Ця четверта культура, за Хвильовим, має прийти з невідомої досі країни, з молоді сильної нації. «Але де ж ця загадкова країна, що розв'язує велику світову проблему? Вона там, на сході. *Ex oriente Lux!*»- ставить питання й відразу ж відповідає на нього Хвильовий [211, т.2, с. 613] .

Майбутнє за пригнобленими віками народами Азії, — вважає М.Хвильовий. Ці віки колоніального стану були віками накопичення творчої енергії, яка скоро має вирватись на свободу. В центр «азіатського ренесансу» М.Хвильовий поміщає Україну, що, окрім молоді звільненої енергії, має ще й зручне географічне розташування — між Сходом і Заходом. Які ж риси «азіатського ренесансу»? Відповідь Хвильового: «Азіатський ренесанс визначається не тільки відродженням класичної освіченості, але й відродженням сильної й цільної людини, відродженням нового типу відважних конкістадорів, що за ними тоскує й європейське суспільство» [211, т.2, с. 614] .

Але «азіатські конкістадори», за Хвильовим, «хоч це й дивно, перш за все «західники» [211, т.2, с. 619] .

І далі, про діалектику Сходу і Заходу в теорії «азіатського ренесансу»: «Діалектика навчила нас нести світло з Азії, орієнтуючись на грандіозні досягнення Європи минулого. Іншого путі, на наш погляд, нема для пролетарського мистецтва» [211, т.2, с. 619] .

Цей екскурс в памфлети М.Хвильового допомагає збагнути, які ж традиції новелістики письменника є найважливішими. Безперечно, традиції модернізму, як західного, так і вітчизняного. Серед своїх безпосередніх попередників у художній творчості та в намаганні вирвати українську літературу із зачарованого кола провінційності Хвильовий називає «хатян», яких вважав потенційними західниками. Свою добу, початок та середину 20-х років письменник вважає епохою «бурі й натиску». Аналогії письменник проводить із німецькою літературою XVIII століття і російською — XIX століття. Отже, 1925 рік, за М.Хвильовим, має стати точкою відліку могутнього культурного ренесансу української нації, «великою епохою ренесансу, що розчиняє двері тому весняному повітрю, яке легеньким і радісним вітерцем біжить з Азії» [211, т.2, с. 621] . Як нині знаємо, М.Хвильовий був правий у передбаченні духовного ренесансу колоніальних народів. Свідчення тому хоча б латиноамериканський «магічний реалізм», незрівнянна проза нащадків ацтеків і майя.

І для відродження української прози М.Хвильовий зробив більше, ніж хто інший. І не тільки тими ідеями, якими надихав своїх сучасників, але й своєю власною творчістю. І значення памфлетів письменника так само важко переоцінити. Незважаючи на свою фразеологію, відповідну часові та опонентам риторику, вони призвели до того, що в українській літературі від 1925 року почався справжній ренесанс. Якщо порівняти літературу першої половини 20-х років і, відповідно, літературу другої половини 20-х років, то легко помітити, що, наскільки бідна перша, настільки ж багата та розмаїта друга. Вже після 1925 року розквітнув талант М.Куліша,

Ю.Яновського, О.Довженка, Остапа Вишні, Г.Косинки, В.Підмогильного та багатьох інших. Під час літературної дискусії українська література відчула свою самотність, самостійність, силу і рівноправність з іншими європейськими літературами. За короткий час «була створена грандіозна українська література, до осмислення котрої ми зараз тільки несміливо наближаємося» [140, с. 17]. І важко переоцінити роль М.Хвильового в процесі цього пробудження української літератури. Він був новатором та першовідкривачем на шляхах становлення модерної української нації, новітньої української прози. Тому він з повним правом та відчуттям глибокої відповідальності написав у своїй прощальній записці: «За Генерацію ЯЛОВОГО відповідаю перш за все я, Микола Хвильовий...» Гідно та з честю узяв він на себе цю відповідальність. Тоталітарна машина імперської Росії втратила унікальну можливість знищити символ останнього українського відродження, потужного стихійного «азіатського ренесансу». Від 11 години ранку 13 травня 1933 року він був уже недосяжним для цих дрібних людей: «собирателів землі руської» та для своїх нікчемних «енків». Хвильовий усім своїм життям та творчістю лишився вірним своєму першому громадському виступу, в якому заявив: «Попередники наші й пророки — Шевченко і Франко» [211, т.2, с. 790].

Як справедливо значили ще дослідники початку 20-х років [14; 62; 116; 207; 217], новаторство М.Хвильового в його новелістичних збірках «Сині етюди» (1923) та «Осінь» (1924) полягало в першу чергу не в темах, а в новій стильовій обробці цих тем. Тому саме О.Білецький у своїй статті «В шуканнях нової повістярської форми» (1923) звертає свою увагу перш за все на форму прози М.Хвильового. Тому що «питання про техніку, про майстерство в данім випадку в жоднім разі не є вузькоспеціальне і цікаве не для одних робітників літературних студій та професіоналів-письменників. Справді, непідготовлений читач, від Грінченка перекинув-

шись до Хвильового, розгубиться саме перед формою «Синіх етюдів» [14, с. 9].

Хоча, треба своєчасно зазначити, що і в тематиці М.Хвильовий у своїх новелах йшов зовсім новими шляхами. По-перше, герої його творів, як правило, мешканці міста. Тло — місто відразу по революції. Представники села, коли і з'являються, то для того, аби перебратися до міста, з яким вони пов'язують здійснення своїх мрій. В зображенні міста в українській прозі у Хвильового було не так уже й багато попередників. Йдеться про зображення та вивчення глибин міської психології.

М.Хвильовий зупиняє свою увагу на інтелігенції. І, як правило, на тій її частині, яка виявилася найбільш непристосованою до нового життя. до буднів, що прийшли на зміну революції. Інші суспільні верстви — селяни або робітники змальовані у новелістиці Хвильового побіжно, з метою підсилення враження від образів інтелігентів. Такий, наприклад, сторож Нестір («На глухім шляху»), вартовий чекіст з новели «Я (Романтика)», друкар Карно з «Санаторійної зони». Чи не єдиний виняток становить етюд «Елегія», головним персонажем якого є старий газетяр. Чим обумовлюється такий інтерес письменника до інтелігенції? Відомо, що саме інтелігенти брали активну участь у громадянській війні. Саме їх психіка найбільш яскраво відбивала ті зміни, що сталися внаслідок революційних подій в національному організмі. Якою вийшла ця інтелігенція з революції, як вона почувається після неї та в умовах нової економічної політики (НЕПу)? Саме інтелігенція надавала художнику багатий матеріал, численні факти того, що революція пройшлась в першу чергу по людських душах, переоравши їх та змінивши. Частина інтелігенції вийшла з бойовищ громадянської війни розбитою, вичерпаною та знекровленою морально і фізично, абсолютно непристосованою до нового мирного життя, тим паче з початком НЕПу. Ця галерея образів у Хвильового — найповніша (Майя, Анарх, Мар'яна, Хлоня, Карк). І було від чого злаватися, бо такі випробування, які випали на долю голови чека у

новелі «Я(Романтика)», здатні похитнути в людині віру в те, що вона справді людина, а не лише чекіст.

Інші розгубилися ще на початку революції, і так не знайшли свого місця в ній і надалі. Ще інші, «незважаючи на всі страхіння горожанської війни, залишилися мрійниками, незлитими з життям романтиками» [207, с. 258] .

Фактично, у М.Хвильового немає здорових духом і тілом героїв у його новелістиці. Свого апогею ця риса письменника сягає в повісті «Санаторійна зона», в якій хвора революційна інтелігенція зібрана в одному місці для лікування. Але, виявляється, пізно. Фантоми минулого безперервно переслідують вчорашніх героїв революції, а сьогодні — повністю та остаточно деморалізованих романтиків. У кожного свій діагноз, але разом вони утворюють наскрізь хворе суспільство.

Зрештою, здорові тілом, здорові до оголеного цинізму, герої у Хвильового є. І їх чимало. Ціла низка, починаючи з першої книги «Сині етюди», сатиричних образів . Баговиння міщанства уявлялося Хвильовому надзвичайно небезпечним. Воно було здатне затягнути навіть учорашніх героїв, творців нової епохи. Міщанство впродовж усієї діяльності письменника було головним об'єктом його сатиричних творів та памфлетів.

Основні теми новелістики М.Хвильового визначив свого часу О.Білецький. І тут за Хвильовим була також роль першопроходця, і, як зазначив у своїй статті О.Білецький, «Сині етюди» та «Осінь», по суті, «визначили все коло тем нашої революційної белетристики, і випадки виходу з цього Хвильовим накресленого кола почалися порівняно недавно» [15, с. 65] .

Давши молодій українській прозі 20-х років універсальний набір тем і образів, М.Хвильовий проте зосередив свої пошуки в царині художньої форми. Засвоївши уроки імпресіоністичної поетики М.Коцюбинського, письменник вже з перших своїх кроків у «Синіх етюдах» пішов далі.

Шукаючи свій власний стиль, який би найвиразніше відповідав би його добі, він сміливо руйнував усі можливі приписи та канони. Не зупиняючись на якійсь певній знахідці, він продовжував шукати, і вже перша новелістична книжка вражає своєю стильовою поліфонічністю. Поруч з речами, виписаними в більш-менш вже відомій імпресіоністичній манері, з'являються інші, не схожі ні на що ні до Хвильового, ні після, якщо не рахувати невдалі численні спроби молодих початківців писати під Хвильового.

М.Хвильовий продовжує традиції української прози початку ХХ століття у ставленні до сюжету, який «поступово сходить нанівець в європейській художній прозі кінця ХІХ — поч. ХХ ст.» [14, с. 10] . Цілком слушно зазначив свого часу О.Білецький: «це зменшення сюжету — результат свідомого наміру автора. Сюжетність в старій її концепції йому противна. Люди, їхні думки і почуття — під знаком революції, на фоні революційної повені, — не можуть вимальовуватися так, як малювали їх старі повістярі» [14, с. 11] .

Інший дослідник зауважує: «Сила й різноманітність вражень, їх постійна й хутка зміна — все те, що ми спостерігали під час революції, мусили якимось покласти печать і на форму мистецтва слова» [217, с. 39] .

Під час літературної дискусії 1925-28 років партійна критика в літературі войовниче відстоювала лише один художній напрямок — реалізм, або навіть — «пролетарський» чи «соціалістичний» реалізм. На час же зародження української новітньої літератури була досить широка панорама критичної думки, панував плюралізм поглядів, і можна було зустріти навіть теоретичне обґрунтування доцільності імпресіонізму в молодій пореволюційній літературі. Зокрема, така стаття належить І. Куликові — «Реалізм, футуризм, імпресіонізм». У кожному з трьох розділів критик обґрунтовує спроможність того чи іншого художнього напрямку у відтворенні сучасного пореволюційного життя. «На арені нового мистецтва реалізм виглядає, як старий стоптаний чобіт», —



говорить критик. І далі: «Реалізм [...] виявляє свою повну непридатність і непристосованість до вимог нового часу» [112, с. 35]. Футуризм, на думку автора статті, також є «анахронізм в мистецтві». А імпресіонізм, на думку критика, «не відокремлюється і не відстає від життя, не займається, як реалізм стуканням лобом у стінку — довгорічним студіюванням своїх творів...» [112, с. 37]. Критику імпонує те, що «в імпресіонізмі немає зайвої «розсудочності» й сентиментальної, нудної пропаганди». І, як висновок: «Імпресіонізм далеко опередив реалізм. Імпресіонізм відбиває на собі темп життя: се видко і по його техніці, трохи нервозній, але міцній і живій» [112, с. 38]. Цілком слушні та виважені думки про імпресіонізм автор часто пристосовує до пануючої на той час вульгарно-соціологічної риторики: «Се соціалізм у мистецтві» [112, с. 38].

Досить важливим, на нашу думку, є спроба І. Кулика з'ясувати відмінність імпресіонізму пореволюційної прози від імпресіонізму, скажімо, М.Коцюбинського, О. Кобилянської та інших прозаїків початку ХХ століття. Імпресіонізм пореволюційної прози критик визначає як психологічний імпресіонізм. Ця спроба, віднайти адекватний художнім реаліям термін, є чи не найпершою. Далі критик пояснює основні риси цього методу: «Мистець передає свої не зорові, лише психологічні вражіння; се значить, що після того, як око одержало певні вражіння від того чи іншого явища, йде ще другий процес, психологічний: вражіння зору відбивається певним чином в мозку, і вже після сього мистець виявляє те психологічне вражіння, яке виникло в його мозку» [112, с. 38].

Незважаючи на певний революційний екстремізм, І. Кулик має рацію, коли говорить про зміни, що сталися в імпресіонізмі. Справді, ця стильова система розвивалася у напрямку поглиблення психологізму. Справедливість критика доводила художня проза початку 20-х років, у якій запанував панліризм імпресіоністичного характеру. Про це говорили М.Доленго, М.Чирков, О.Білецький та інші дослідники літератури. Дехто ж, як

Ф. Якубовський, наприклад, вважав, що українська пореволюційна проза переживає глибоку кризу саме через розквіт у ній ліризму та зменшення сюжетності [241, с. 40-49]. Інші приєднувалися до думки І. Кулика, вважаючи, що проза імпресіоністів якнайкраще відбиває події сучасного життя [217, с. 38-44] .

Микола Хвильовий виступив на чолі наймолодшої генерації українських письменників, розвиваючи у своїх революційних новелах імпресіоністичні традиції М.Коцюбинського. Саме розглядаючи та порівнюючи новелістику М.Коцюбинського другого (1897-1908) та третього періоду (1908-1913) його творчості з ранньою новелістикою М.Хвильового (1922-1924), можна зрозуміти, як народжується новаторська поетика автора «Синіх етюдів» та «Осені».

Новелістика М.Коцюбинського останніх двох періодів його творчості повністю заперечувала колишній український реалізм. М. Коцюбинський розширює проблемно-тематичний діапазон української прози, фактично відходить від селянської тематики, характерів, мови. Звернення до міського побуту, до життя та психології інтелігенції визначило пріоритет у його прозі індивідуального над колективним. Тим самим М.Коцюбинський в художній практиці втілював головні принципи модерністської літератури: «Не лише раціо, не лише аналітичне вивчення й зображення реальності в її типових виявах має бути предметом мистецької уваги, але й особисті почування, мінливі настрої, вся складність індивідуальної людської свідомості, різні рівні й прояви психічного життя» [5, с. 5]. Як слушно зауважує науковець з діаспори М.Тарнавський, саме на прикладі української прози початку ХХ століття найвиразніше видно розвиток українського модернізму, що не на словах (як молодомузівці), а в художній практиці втілювали основні програмні принципи модернізму (це, переважно, новелістика М.Коцюбинського, В.Стефаніка, М.Черемшини, О.Кобилянської, М.Яцкова та ін.) [194] .

М.Хвильовий, який входив у літературу на початку 20-х років, завдяки наполегливій самоосвіті засвоїв не лише обов'язкові на той час праці Леніна та Плеханова, але й теоретичний та практичний курс українського модернізму. Тому такі риси, як антинародництво, європеїзм, настанова на новаторство в творчості, від самого початку визначили творчу та людську індивідуальність М.Хвильового. Новаторський характер новелістики М.Хвильового пов'язаний з відходом від попередньої традиції М.Коцюбинського і витворенням свого власного, неповторного стилю, що характеризується виключною поліфонічністю, поєднанням об'єктивних та суб'єктивних стильових тенденцій. Індивідуальний стиль ранньої новелістики М.Хвильового включає в себе елементи поезики імпресіонізму, неоромантизму, експресіонізму, і, навіть — сюрреалізму («Арабески»). Синкретизм стилю М.Хвильового змушує шукати стильові доміанти не лише в різні періоди творчості, але і в окремих творах, написаних одночасно.

Як справедливо зауважує в своїй монографії В.Агеєва, «імпресіонізм загалом легко інтегрувався з іншими стилями. Елементи імпресіоністичної техніки наявні у багатьох письменників, творчість яких за основним своїм звучанням неоромантична, символістська чи натуралістична» [5, с. 29-30]. Це зауваження справедливе і для раннього імпресіонізму, у творчості М.Коцюбинського, О.Кобилянської, В.Стефаніка, М.Яцкова, Г.Хоткевича, в різних творах можна спостерегти різні співвідношення стильових елементів різних стильових систем. Ця тенденція імпресіонізму до інтеграції з іншими стильовими системами ще більш посилюється на початку 20-х років. Традиції імпресіонізму були на той час надто сильними, що дало підставу М.Доленгові стверджувати, що «український імпресіонізм є трохи що не расова риса й так легко обминути її не можна» [57, с. 39]. Саме імпресіонізм, як стильова система, виявився найбільш придатним як для подолання національної рустикальної традиції в літературі, так і загалом досить органічним для українського національного

світогляду та української ментальності. Але імпресіонізм початку століття і імпресіонізм А.Головка, Г.Косинки, Ю.Яновського чи М.Хвильового — це різні речі. Від «класичного» імпресіонізму початку двадцятого століття імпресіонізм М.Хвильового відрізняється насамперед посиленням суб'єктивних, експресивних елементів. Говорячи, вочевидь, про імпресіонізм 20-х років, М.Доленго зокрема зауважує: «На відміну від європейського він якийсь ...непосидячий. Наш імпресіонізм є мистецтвом натяків — суб'єктивних і нервових, а зовсім не академічним умінням відокремлювати й підкреслювати якісь певні лінії в натурі» [57, с. 39] .

Новаторство Хвильового в модернізації імпресіонізму відбувалося на кількох рівнях. Загалом йшлося про поглиблення психологізму цієї стильової системи. Поєднуючи елементи експресіонізму та неоромантизму, що лише зароджувалися, з традиційною поетикою імпресіонізму, Хвильовий досяг нечуваної до того в українській літературі виразності та об'єктивності в передачі первинних людських вражень одночасно підсилених емоційністю та складним асоціативним рядом. Мистецтво натяків, про яке говорив М.Доленго, в ранній новелістиці М.Хвильового відіграє помітну роль. Цей поглиблений психологізм вже відомої стильової системи критик початку 20-х років І.Кулик означає як «психологічний імпресіонізм». Критик наголошує, що у психологічному імпресіонізмі акцентується увага не лише на зорових чи слухових, а й на психологічних враженнях.

В новелістиці М.Хвильового спостерігаємо органічне поєднання імпресіоністичної передачі первинних чуттєвих вражень і одночасно — введення суб'єктивних авторських оцінок зображуваного. Розвиваючи традиційну поетику імпресіонізму, Хвильовий все більшу увагу звертає на читацькі враження, які в його новелах «поступово набувають не меншого значення, аніж суто чуттєві» [8, с. 40] . Імпресіоністична новелістика Хвильового, поєднуючись з елементами ліричних, експресивних стилів виражала якнайкраще самий дух буремної пореволюційної доби. Сюжет в

новелі Хвильового повністю втрачає своє колишнє значення. Основним засобом композиції стає настроєвість твору. Колишній сюжет письменник замінив «глибоким психологічним ліризмом, імпресією і асоціативними лучниками»<sup>2</sup>. І.Айзеншток відзначав, що «імпресіонізм Хвильового ... привів його до повного розкладу сюжету і взагалі вузько логічного кістяка словесної штуки на первісні елементи — враження; звідси — доречність особливого тону розповіді автора —лірика ...»[3, с. 139] .

Сюжет в деяких творах взагалі руйнується («Редактор Карк», «Кіт у чоботях», «Я (Романтика)», «На глухій шляху», «Синій листопад»).

На думку М.Чиркова, Хвильовий «цілком пересуває центр художньої єдності мистецтва з царини ідеологічної в царину емоційно-музичну» [217, с. 39] . Саме тому проза Хвильового часто ритмізована («Легенда»), алітерована. Зовнішня хаотичність творів Хвильового організовується за допомогою лейтмотивів, пейзажно-психологічних деталей. В цьому і виявляється чи не найбільша оригінальність та неповторність індивідуальної стильової манери М.Хвильового. Попри всю хаотичність такі твори, як «Синій листопад», являють собою водночас зразки художньої цілісності та емоційної глибини, що досягається автором за рахунок прийому лейтмотивів. Впродовж усієї новели «Синій листопад» повторюються окремі образи, речення, фрази. Перший такий лейтмотив у «Синьому листопаді»-«джигітовка вітрів»:

«З моря джигітували солоні вітри. Мчались степом і зникали в Закаспії».

«... По станичних заулках бродили червоноармійці. І знову по станичних заулках джигітував солоний вітер».

«Зрідка налітав вітер, тоді з-під папахи виривалось волосся й падало йому на тьмянний лоб».

«Проте солоні вітри джигітували в Закаспії й зникали в невідомих пісках».

«Коли Вадима внесли в кімнату, з моря знову полетіли солоні вітри. Вітри джигітували й зникали в Закаспії».

«Скоро заметушилось повітря. З моря джигітували солоні вітри».

Цей лейтмотив створює настрій неспокою, плинності, тривоги. До цього лейтмотиву приєднуються інші — лейтмотив синього листопаду, запаху сосни та ударів, якими заганяють у стіну цвяхи. Менш помітні, але не менш тривожні звуки журавля так само додають настрою тривоги. Запахи, яких вистачає в новелі, постійно збуджують героїню, вона фіксує їх, часом позасвідомо і ввесь час намагається зрозуміти: сосна чи трава?

«Невідомо чий запах — сосни, гірських трав, чи то пахтить синій листопад».

«Гірські трави й сосну забрали з собою в кімнату. Знову важко було розібрати, що пахтить: чи сосна, чи трави».

«...Мабуть, сосна, бо тільки сосна має забутий запах».

«Біля етажерки лежала сосна —поруділа, а гірські трави зів'яли. Все-таки пахло сосною».

«... Те, що вона промовила, здавила тиша. ...І тиша запахла сосною».

А перед цим була фраза Гофмана, коли він дивився на сосну: «От куди б нашому Вадимові. В бір».

Мотив тривоги, передчуття трагічного кінця і не лише особистого життя Вадима, але й більш глобального, бо, як говорить Марія: «Просто — тоска. Просто — харя непереможеного хама», підсилюють наскрізні лейтмотиви «синього листопаду», смерті в природі та цвяхів, які забивають у стіну. Ці цвяхи у героїні виразно асоціюються з цвяхами, які входять у кришку гроба, бо перед тим лікар оповістив: «Сьогодні в ночі...». Ці цвяхи ніби підкреслюють загальну картину листопаду: «А потім на душі було порожньо. Був Гофман. Надходив вечір. У стіну глухо входили цвяхи. Це — останні цвяхи: завтра свято».

Зорові, слухові та нюхові враження сполучаються у Марії з враженнями психологічними —від «харі непереможеного хама», від

«глухих заулків нашої республіки», від Зиммеля — символу всефедеративного міщанства». Коли вона бачить порожню вулицю і тисячі галок, що злітаються на баню церкви, їй здається, «що тут недавно проїхав Чичиков»... Настільки мертвим та безнадійним здавався героїні цей світ, що пригадався Гоголь. Тому й песимізм щодо «голубиної книги вічної поезії — світової синьої». В цьому творі фактично немає жодної предметної чи пейзажної деталі, яка була б емоційно нейтральною. Все працює на створення настрою тривоги, близького кінця: «Прямо — широка церква проколола хрестом мовчазне небо», «кашель сухий, як степовий пожар», «пахло ріллею, грунтом», «бігли дороги — чорні, степові. Маячило кволе сонце», «гірський чингал упав лезом на серце».

Усі ці окремі лейтмотиви та деталі є емоційно близькими один до одного, і зрештою зливаються в єдину художню цілісність. І хаос зникає, залишаючи приємне враження гри та співтворення. Авторської свідомості в творі немає. «Синій листопад» є твором з виразною імпресіоністичною поетикою, хоча елементи експресіонізму все-таки присутні. Зокрема, плакатність, що притаманна саме експресіонізму: «Завтра розгорнемо голубину книгу вічної поезії — світової, синьої». Слова ці подані з виділенням Хвильового. Або в іншому місці: «Це — революція. Хіба комунари забудуть цей день? Хіба це не велична поезія?» Перевага суто імпресіоністичної поетики виявляється у відтворенні вражень — мінливих та безкінечних — двох героїв, — Вадима та Марії. Вадим — закоханий у революцію романтик, до останнього свого подиху вірить у «голубину книгу вічної поезії», він бачить того, чого ще немає, він бачить «сучасність з XXV віку». Натомість Марія відчуває лише «тоску». Бачить лише Вадима, що харкає кров'ю і доживає свої останні години, знає про «харю непереможеного хама» та ще «про дитячу наївність мільйонної маси, що на протязі довгих років умирала стійко, мов фанатики середньовіччя, що під стягом вічності пройшла з гарячими очима вздовж і впоперек рівнини республіки». Вона навіть кохати Вадима не може, бо «ворогам не до

кохання». Марія уже не здатна, очевидно, повернутися й до мирного життя. Про неї у війську говорять: «останній з могікан». Правда: жінчини революції пішли плодити дітей. Тільки Марія й небагато не пішли». Навколо неї — «тоска». Коли Вадим говорить їй, що у неї «просто — не та романтика», вона грубо відповідає: «А що ж оспівувати? Всяку сволоч... тільки тому, що вона зветься комуністами?» А після цієї розмови «нило серце, як хворий зуб...» у «Синьому листопаді», як це часто буває в імпресіоністичній прозі (у М.Коцюбинського, О.Кобилянської) автор подає дві точки зору героїв, усе це — через їх безпосередні враження. Обидва герої до кінця залишаються вірними своїй правді. Автор не втручається, не надає переваги якомусь героєві, це має зробити читач, приєднавшись до цікавої гри. Автор же виступає лише безстороннім спостерігачем.

Подібну ж роль лейтмотивів можна легко спостерігти в інших новелах М.Хвильового — «На глухім шляху», «Редактор Карк», «Арабески», «Пудель», «Заулок», «Я (Романтика)» та в ін. В новелі «На глухім шляху»:

«... А сосни гудуть-гудуть?

— Чого так сосни гудуть?

— Хуртовина. Вітри.

Ох ви, сосни мої — азіатський край!»

І ще один ритмічно повторюваний ліричний рефрен: «...(— Ляжу на твоє тьмяне лоно, мій коханий, невідомий обрію!..)».

В новелі «На глухім шляху» дві паралельні реальності: одна — сучасна глуха сільська реальність України — «село темне й гниє в пранцях». А ще в селі «самогонний апарат...» Учителька Наталя Миколаївна і сторож Нестор: «...Налили по рюмці. Випили... Темніє... І знову надворі хуга». Безвихідь, приреченість і очікування кінця. І друга реальність у творі — історія України, «грізна постать Тамерлана», «Азія...». І мотив тієї ж приреченості, безвиході... А над усім цим — сосни і хуга. Сюжет у цьому творі відсутній, єдиний засіб організації



імпресіоністичних шматків тексту — лейтмотиви, що творять нову якість, нову художню цілісність.

Багато важить у художній тканині творів М.Хвильового звукова інструментовка. В розглядуваному вище «Синьому листопаді» звук виконує функцію характеристики персонажа. Замість того, щоб подавати портрет Гофмана, Хвильовий тільки й говорить: «Завтра мітинг-концерт. Незграбний Гофман: — Паф! Паф!». «Гофман летючий мітинг: — Паф! Паф!» Кілька разів у творі звучить: «Чи-чи!» Це і літера, яку не може написати червоноармієць, і галки, що злітаються на церковну баню:

«— Чи-чи!

—Кра-кра! У станицю заглядали хмари». Останні крики галок ще раз нагадують Чичикова і підкреслюють настрій Марії.

Інший поширений у новелістиці М.Хвильового засіб упорядкування його імпресій та ліричних вибухів — авторське втручання у художню тканину твору. Таких творів багато, це — «Редактор Карк», «Юрко», «Арабески», «Кіт у чоботях», і багато інших.

У 20-ті роки авторське втручання в художній текст називали «оголенням прийому». Суть його полягає в тому, що «загальний хід оповідання, природня його течія переривається і висовується обличчя письменника і показує читачеві механіку речі, свідомо розгортає механізм і секрет твору» [217, с. 42] .

Цю появу Хвильового-автора можна спостерігати у новелі «Редактор Карк» та інших. Часом здається, що автор свідомо дратує та провокує читача, коли у новелі «Юрко» він «доходить до місця найвищого напруження читача і тут раптом перериває оповідання і показує своє обличчя, яко режисер з-за лаштунків в найпатетичнішу хвилю вистави» [217, с. 42] .

Чи не найцікавішою в цьому плані є «Вступна новела» — твір-містифікація, перший в своєму роді в українській літературі. М.Хвильовий мав написати передмову до тритомного видання своїх творів, а вийшла

абсолютно художня новела, з імпресіями й ліричними вибухами, лейтмотивами та персонажами — його друзями та опонентами в літературній дискусії. Одним з персонажів виступає і М.Хвильовий. І знову, вкотре вже, автору удається говорити з іронією, просто-таки несерйозно про надзвичайно серйозні речі — про видання своїх творів, про життя і смерть, про свої мрії та розчарування. Основною ж думкою є ліричне освідчення автора життю: «Драстуй, запашне життя!» Автор говорить, що проживе сто п'ятдесят років, але збирається на могилу автора «Ударів молота і серця», де він згадає «про свою загадкову смерть». І після цього знову привітання життю. «Лейтмотив автора» — це другий варіант поєднання зовні непоєднувальних частин в новелах М.Хвильового. Чи не найвиразнішим прикладом є новела «Редактор Карк». Сюжет — відсутній, роздуми героя, зневіреного в своєму сучасному пореволюційному житті. Ці роздуми героя автор порівнює зі сторінками щоденника, з яких перед читачем вимальовується цілісний образ людини й епохи. Новела побудована як непрямий внутрішній монолог героя — редактора Карка, який увесь час переривається вторгненням автора, його оцінками та коментарями, а часом — зовсім самостійними розділами, в яких письменник звертається до читача, часто говорить «не на тему» тощо.

Карк — український інтелігент, романтик, чиї сподівання розбилися об суворі реалії післяреволюційної дійсності, коли «відшуміла революція» і знову з'явилася «харя непереможеного хама». В сучасності він — зайва людина. Тому він увесь у минулому, у героїчному минулому свого покоління, яке уже відійшло, лишивши роз'ятрені рани спогадів. Одним із символів цього минулого виступає браунінг: «Згадав: холодний ранок — 1905 року чи 1906-го, тоді гімназистом був; це було вчора: учитель, а потім учень, а потім їх ховали в той ранок...» Браунінг викликає в героя ланцюг спогадів та асоціацій: «Дехто не встиг сісти, і їх ловили по селах... Мого товариша жінку зловили, а потім згвалтували, і вона стала дуренька. Кожний браунінг має свою історію: темну, як духовне нутро окремої

особи...» Ланцюг асоціацій передається уривчастим синтаксисом, в цих реченнях зменшується вага дієслів, натомість вони наповнюються емоційністю, а дієслова читач має знайти свої, відповідно до своїх асоціацій та свого досвіду: «Гімназiальна церква й пiп iз жiночим обличчям. Повiтове мiсто, болото, гуси, хмари й цвинтар на горi».

Цi уривчастi роздуми героя перериваються голосом iншого, ймовiрно — автора, який сповiщає читачевi, що «це не щоденник — це справжня сучасна новела». Поява на самому початку браунiнга з його обов'язковою темною iсторiєю вiдразу задає новелi тривожний настрiй. Бо, якщо є браунiнг, то ймовiрно, що темна iсторiя триває, i попереду невідомi й тривожнi подiї.

Свiдомiсть Карка, схильного до саморефлексiй, нiби розколота мiж минулим i сучасним. Його розчарування сучаснiстю раз у раз знаходить аналогиї в iсторiї України. Минуле i сучасне в його уявi спiввiдносяться як героїка й буднi, як святкове самозречення й сiрi буднi мiщанського пристосуванства, нищостi, гeндлярства. Тому то герой часто звертається до героїчної сторiнки в iсторiї України — до Хмельниччини, козаччини, i цю героїку протиставляє сучасним сiрим будням: «Чудово: смердюче промислове мiсто велике, але не величне — забуло слобожанське народження, забуло слобожанськi полки, не утворило американської казки». Бiльш близьку героїку минулого Карк зiставляє iз мiзернiстю та меркантильнiстю сучасного йому життя: «На цiй вулицi, на цiм мiсцi — тут тепер мiщани проходять, провозять свинi з околицi — гурток матросiв умирав у нерiвнiй боротьбi з ворогами, умирали на автомобiлi, коли барикади посувались на пiвнiч — iнсургенти йшли на пiвнiч...».

I тут же спостерiгання неба викликає асоцiацiї зi степами України, якi «теж голубi». I подумалося: «Чого так вабить туди — там же смерть? Може, тому, що голуба?» Смерть, згадка про неї, навiть така опoетизована, все одно залишається смертю, а вiдтак мотив роздвоєння в душi героя ще бiльш пiдсилюється, i цей розкiл вiдчутно трагiчний.

Рефлексії про минулу Україну несподівано викликають образ Сковороди: «...а може, тут десь проходив Сковорода Григорій Савич, великий український філософ, а тепер, кажуть, могила бур'яном поросла...». Ця згадка про Г.Сковороду викликає новий ланцюг асоціацій. Росія з її «північною упертістю і калузькими нетрями» протиставляється Україні — ліричному краю вишневих садків. Лише короткі, уривчасті асоціації десь на периферії свідомості героя, і постає «московська сила — велика, велетенська, фатальна, від варязьких гостей іде». І так само легко зрозуміти, що ці рефлексії не додають героєві оптимізму. Швидше, — навпаки, вони підсилюють його внутрішній розлад.

Редактор Карк у сучасному місті є абсолютно зайвою людиною. Тому його найменше цікавить його доля, він є зовсім бездіяльним. Кінець-кінцем він навіть вирішує звільнитися з роботи, бо втратив щонайменше розуміння сенсу у своїй діяльності. Навколо — «обиватель. А обиватель — хвиля, дев'ятий вал». Думки героя весь час повертаються до браунінга, що лежав у столі. Єдине слово, почуте випадково на вулиці, викликає бурю спогадів та асоціацій. Так слово «товариш» повертає його у сімнадцятий рік. Це слово для нього — «голос молоді, бадьорої, червількової революції, тривожної радості — може, глибокої, може, синьої, може, не голос, а сон з оточеного ворогами героїчного Луганська».

Випадково кинутий погляд на статуетку повертає Карка у часи його роботи у великій газеті, знов таки, сімнадцятого року. І відразу ж — болючий контраст сьогодення, це приходить хазяйка. Коротко, лише кількома штрихами Хвильовий окреслює не тільки зовнішність, але і суть цієї жінки, що змогла зберегти свої фарфорові чашки в буремні революційні часи: «Із хазяйчиної кімнати видно дорогу й зоологічний сад. Дорога ховається на краю міста, і на ній пасуться по-провінціальному гуси. Хазяйка підфарбовує щоки, дарма що стара».

Каркові доводиться червоніти тому, що він — інтелігент. Йому нудно і він пригадує «яке життя кипіло тут раніше». Побачена Карком

машиністка викликає нову хвилю рефлексій та порівнянь минулого та сучасного: «...тепер усі бувші і все бувше, і в цім глибинь вечірньої мислі...» Машиністка — дочка колишнього власника друкарні, Каркові шкода її, але він не може навіть заговорити.

Сотні, тисячі асоціацій заповнюють голову Карка. І кожного разу герой, порівнюючи минуле і сучасне, робить висновки не на користь сучасного. А він, до речі, не ворог революції, він з тих інтелігентів, що щиро сприйняли революцію, повірили у визволення людства, і працювали на цю революцію.

Спостерігаючи за рефлексіями Карка, дивуєшся, як Хвильовий одним реченням, одним коротким штрихом може змалювати трагедію цілої нації, судний день цілої епохи. Згадка Карка про автомобіль, який колись задавив велосипедиста, відразу повертає його думки до трагічної сторінки революції: «І уявив: Сиваш, тривожна ніч, море і 10 000. Махновщина по Сивашу на тачанках. Трагедія інтелігенції Лівобережної України...» Бо махновці, яких революційна влада кинула на відверту загибель справді подібні до велосипедиста, який відчуває свою повну беззахисність перед автомобілем.

Настає момент, коли Карк уже жити так далі не може. У нього є лише одна близька людина, з якою він може поговорити. Це — Нюся, вона хвора, не ходить ногами, вона розповідає Каркові про козаччину, «про боротьбу українського народу за своє визволення». Але Карк уже не може нічого чути, з нього досить: «Я не можу жити, не можу творити. У нас — жах — одні продаються, одні вискакують — темні, невідомі *parvenu*... Це — жах. Я не можу. Це — жах».

Постійне зіставлення минулого та сучасного відбивається і в звукописі, майстром якого Хвильовий виявив себе уже в ранніх новелах. Карк чує музику, щось стародавнє, далеке: «Було в голові: чия музика? Верді? Стукало в голову:

— Ала-верди! Ала-верди!

І ще:

— Губ-трамот! Ала-верди!» Так пошлість сучасного нищила Верді та інші образи минулого.

Лейтмотивом приреченості, — особистої Каркової та усього українського народу виступає постійна згадка про дику й фатальну московську силу. І Карк вигукує в розпачі:

— Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну?

Не знайшовши відповіді, Карк пішов до своєї кімнати, де у столі був браунінг. Розв'язка цієї новели очевидна, хоч Хвильовий і знущається з того читача, що в лабетах просвітянської літератури, тому й не показує вибуху пострілу і все інше, що треба. Проте, можна побачити і більш зрозумілу відповідь на питання про фінальну сцену. Це слова Нюсі, яка цитує Шевченка: «Я так її, я так люблю мою Україну убогу, що прокляну святого Бога, за неї душу погублю». Зрозуміло, що Карка ці слова переконують. Він здатний загубити свою душу за ту омріяну, але втрачену Україну. Він здатний скористатися браунінгом, продовживши його темну історію і закінчивши свою.

Після осмислення твору час звернутися й до епіграфу, якщо він є. У випадку з новелою М.Хвильового «Редактор Карк» їх аж два. У першому з них, з П.Тичини є звернення до Росії. І є емоційна констатація «сторозтерзаного Києва». І справжній емоційний вибух ліричного героя: «І двістарозіп'ятий я». Рефлексії, імпресіоністичні відтворення внутрішнього світу Карка повністю відповідають ліричним рядкам Тичини.

Імпресії в новелі сполучаються з ліричними асоціаціями, плакатністю та іншими елементами експресіоністичної поетики. Весь цей синкретизм художньої тканини твору організовує образ автора. Новела «Редактор Карк» є однією із хрестоматійних в цьому плані. М.Доленго вважав, що третій розділ з цієї новели «є , до певної міри, ключом од усієї творчості нашого автора...»[57, с. 38] . І він має рацію. Автор з'являється вже в першому розділі, аби пояснити читачеві, що перед ним не щоденник, а

справжня сучасна новела. Третій розділ автор повністю використовує для спілкування із читачем. Він епатує читача, іронізує з його традиційних уявлень про літературу: «Мої любі читачі! — простий і зрозумілий лист. Я боюсь, що ви мою новелу не дочитаєте до кінця. Ви в лабетах просвітянської літератури. І я поважаю. Та кожному свій час. Творити — то є творити». В наступному розділі знову чути голос автора, його уривчасті міркування про композицію твору, яку читач в новелі не відразу зрозуміє. Часом складається враження, що автор абсолютно не зважає на читача, відверто кепкує з нього, коли з'являється в кількох розділах поспіль, і нарешті повідомляє: «Мені хочеться говорити не на тему, і я говорю. Я хочу написати агітаційного листка».

Автор співчуває Каркові та подібним до нього, які гаряче вітали революцію, а після неї виявилися зовсім непридатними до нових життєвих реалій. З іншого боку автор кілька разів повторює, що він не поділяє песимізму Карка: «Відчувайте змагання мого класу! Мій клас — пролетаріат — по крові в бур'янах і на шляхах боротьби за волю, рівність і братерство». І якщо Карк опинився у одному з «глухих заулків республіки», то автор про себе говорить: «Я виходжу на новий шлях, і мені радісно». Автор з'являється, як в окремих розділах, так і безпосередньо в розділі з Карком. У передостанньому розділі він навіть звертається до Карка: «На те революція, на те боротьба». Автор у цьому розділі з'являється в найбільш напружений момент, коли Карк уже й не намагається протестувати, а, ніби прощаючись, вклоняється з вдячністю своєму народові. А потім відразу вибухає розпачем: «Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну?». Карк пішов до своєї кімнати, де в столі був браунінг, а в цей час знову з'являється автор аби повідомити: «Новелу скінчено... Що? Так, скінчено...» І після цього йде фінальний коментар автора, побудований як діалог його з читачем, де автор знову відокремлює себе від героя: «...це ж Карків щоденник (для того, розкрити природу типа), і тільки зрідка проривався я». І знову автор бентежить

читача такою заявою: «Редактор Карк думає, що я — parvenu». А в читача мав уже скластися зовсім інший образ автора.

В цій новелі автор використав форму внутрішнього монологу (що характерно для імпресіоністичної поетики), але не втримався від своїх оцінок і коментарів, того, що відбувається з героєм. Ці авторські втручання організовують композицію твору, витворюючи водночас примхливий малюнок цікавої літературної гри.

Інший важливий стилевитворюючий фактор — хронотоп, просторово-часова організація малої прози М.Хвильового. В ранній прозі письменника хронотоп в основних своїх рисах пов'язаний з образом героя. Герої Хвильового знаходяться в імпресіоністичній системі, відтак і хронотоп його новел суттєво відрізняється від хронотопу реалістичної прози. «Відмовившись від типізації, зосередившись на індивідуально-конкретному, одномоментному, імпресіоністи не прагнуть обумовити психіку, ті чи інші стани, переживання своїх персонажів соціальними, біографічними чи якимись іншими чинниками. Герой імпресіоністичної прози здебільшого позбавлений передісторії» [5, с. 107] .

Реалізм завжди пов'язував своїх героїв із конкретним часом, бо індивід був тісно пов'язаний із суспільством. Тому в реалістичній прозі обов'язково був присутній історичний час. Не меншою конкретикою відзначався в реалістичній прозі і простір, який так само обумовлював стан героя. Імпресіоністів в першу чергу цікавить не історичний час, а конкретний якийсь момент з життя героя. Типова часова ситуація в імпресіоністичній прозі — це «ситуація антракту», «інтермеццо», втеча окремої людини з суспільства. У Хвильового такий момент втечі яскраво показаний в новелі «Пудель», яку Зеров порівнював (не без підстав, що визнавав у своєму листі сам М.Хвильовий) з новелою М.Коцюбинського «В дорозі». В новелі Хвильового «Пудель» спостерігаємо виразно імпресіоністичний хронотоп. До того ж, просторова організація твору пов'язана з улюбленим імпресіоністами мотивом відпочинку на природі,



що дозволяло показати усю гаму зорових вражень героя. Цікавим є хронотоп у новелі Хвильового «Я (Романтика)». Автор нарочито не указує місця, навіть країни, де відбуваються події, так само і з часом. В жорстокій останній битві зійшлися інсургенти та версальці. Читач, звичайно, зрозуміє про що йдеться, тим більше, що чекістів називають їх власним ім'ям. Але жодної конкретики, до якої звик читач реалістичної прози. Натомість — емоційність, асоціативність думки і оповіді, багата внутрішня гама почуттів головного героя, схильність його до рефлексії, марень тощо. Інсургенти та версальці водночас виступають яскравими алюзіями, які натякають на жорстокість того, що відбувається, бо історія вже знає про подібні стосунки між людьми. Новелістика Хвильового помітно метафізична, герой дошукується першопричин того, що відбувається, у самому собі. Лише зло накопичується в подіях і людях, а проза Хвильового дає суцільні метафізичні картини, де дія відбувається в невідомо який час і в невідомо яких краях. Але цю невизначеність компенсують багаті асоціативні ряди, які дають для розуміння твору більше, ніж розлогі описи в реалістичній літературі. Особливістю хронотопу в новелістиці Коцюбинського є плинність життя, цей мотив увиразнюється, конкретизується у Хвильового в мотиві страченого життя, утрачених ілюзій, зруйнованих мрій та сподівань. Цей мотив проходить червоною ниткою крізь усю новелістику М.Хвильового, утворюючи певним чином один великий твір про втрачені ілюзії.

Часто час сюжетної дії в новелах Хвильового стиснений до одного дня чи кількох годин, а простір — до однієї кімнати, де відбуваються доленосні події («Я (Романтика)», «Синій листопад» та інші). Але одна кімната з палацу, де засідає «чорний трибунал комуни» вміщує цілу історичну епоху, трагедію багатьох народів та поколінь.

Час та простір у новелах М.Хвильового дивовижно розгортається за допомогою принципу асоціативності. Письменник вибудовує складні асоціативні ряди, в яких численні алюзії, завжди психологічно насичені,

розгортають час та простір у далекі «сині далі», в далекий XXV вік. До складних асоціацій може призвести якийсь предмет, пісня, уривок фрази, запах тощо. Так, уся складна наступна асоціативність новели «Редактор Карк» викликається браунінгом, який лежить у столі героя, і розгортає далеко і час, і простір, бо кожний «браунінг має свою темну історію».

Особливістю хронотопу в новелах М.Хвильового є долучення експресивності, тому часто зіставляються різні часові та просторові площини, минуле й сучасне. Так, у новелі «Редактор Карк» зіставляється минуле Слобожанської України і сучасне героєві велике, але не величне промислове місто Харків. «Сучасність постає не самодостатньою, як у імпресіоністів, а весь час звіряється, порівнюється з минулим чи майбутнім, де й бачиться пошукуваний ідеал. Час героїв і час автора тут здебільшого не співпадають, авторський час охоплює великі історичні відрізки (як в «Арабесках» Хвильового)» [5, с. 125] .

Важливе значення в новелістиці Хвильового має семантика кольору, що загалом характерно для імпресіонізму. У Хвильового вона працює в основному не на пластичність картин, а на збільшення емоційності та психологізму творів. Зовсім не випадково перша книга новел М.Хвильового мала назву «Сині етюди». Про семантику синього кольору в новелах Хвильового писав ще Г.Майфет, відзначачи її важливість не лише у формуванні якісно нового хронотопа, але й витворення усього індивідуального стилю прози М.Хвильового[127] .

Неабиякого значення в новелах Хвильового набувають епітети, зокрема — просторові. Серед них — жодного нейтрального, без емоційного забарвлення.

Особливістю пейзажу у Хвильового є те, що це переважно пейзаж міський, безрадінний та потворний, але при цьому по-своєму привабливий для людини XX століття. М.Хвильовий одним з перших в українській прозі спостеріг цю нову красу та привабливість міста. До нього хіба лише

В.Винниченко знав це місто, і мав талант і сміливість говорити про виразки і поезію цього міста.

Міський пейзаж М.Хвильового не можна й назвати пейзажем у звичному розумінні. Це лише якісь окремі, ніби випадкові деталі, короткі уривчасті мазки, які проте, як не дивно, витворюють цілком цілісні, емоційні картини, створюють настрій у творі. Лише кілька коротких прикладів. Наприклад, в новелі «Редактор Карк»: «Чудово: 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. Зійшов на тротуар. Пробігли трамваї з задумливим світлом: на фоні вечорового повітря електричні лампочки тьмяно-рожеві...». Або ще одна психологічна картина з цієї ж новели: «У кімнату влетів запашний вітер. У далекій кузні співали молотки. За вікном стояв город у вечоровій задумі. А на горизонті відходило шосе в степову бур'янову безвість». Або — ще виразніші міські картини в новелі «Арабески», ці картини постійно наповнюються емоційним ліризмом автора: «Я безумно люблю город! Я люблю робітничі квартали й квартали єврейської голоти, коли дивишся відтіля на костьол, коли на костьолі в діадемі ночі горить казковим огнем циферблат. Тоді я похиляюсь на телеграфний стовп і думаю, що я ніколи не розкажу, що робиться в моїй душі, які виникають образи, які, як потоки, як жемчуг, протікають біля мого романтичного серця...».

Реалістичні пейзажі чергуються з уявними, які є ще більш емоційними і безпосередньо пов'язані зі станом внутрішнього світу героя: «Стоїть таке неможливе небо, нібито воно тільки-но народилось». В іншому місці також в «Арабесках»: «За моїм вікном грає голубе небо. Десь, очевидно, гомонять жайворонки; десь, очевидно, такий простір, така легкокрила даль, що я не можу не мріяти».

В центрі міських пейзажів в новелах М.Хвильового майже завжди знаходяться почуття та враження героїв або автора. Це обумовлює унікальний хронотоп новелістики Хвильового в системі координат якого центральне місце посідає людина. Цілком слушно зауважила Г.Хоменко, що «утвердження людини як єдиної цінності стає найпомітнішим винаходом письменника у його шуканнях істини» [202, с. 90] .

Одним з чинників, що чи не найбільше важить для витворення оригінального авторського стилю новелістики М.Хвильового є мова. Про це писали ще дослідники 20-х років [217; 127; 189] . Проте уважно й ґрунтовно мова творів Хвильового це й досі не досліджена.

По-перше М.Хвильовий «продовжує в українському письменстві течію, яка бере свій початок у російському від А.Белого та А.Ремізова. Глибокий зв'язок із першим із цих письменників можна бачити в тому, яку величезну роль відіграє в будуванні художньої речі у Хвильового звуковий принцип. Можна говорити про інструментовку всієї художньої речі і фрази у Хвильового» [217, с. 41] . Часто звукопис у новелах письменника виступає засобом психологічної характеристики, і не лише однієї особи, а цілої верстви: «Увечері в тихому затишкові міщанського добробуту шипить самовар: — Ш-Ш, і зимою — Ш-Ш-Ш і восени — Ш-Ш-Ш».

По-друге, лексика Хвильового на позначення простору та часу формує особливий хронотоп невизначеності, а відтак — створює настрій відчутної тривоги, очікування недобрих вістей і подій.

М.Хвильовий у своїй новелістиці зруйнував звичний традиційний логічний синтаксис. Колишній об'єктивно-логічний синтаксис він замінив суб'єктивно-емоційним. Це загалом характерно для імпресіоністичної прози, як зауважив дослідник імпресіонізму Л.Андрєєв [12, с. 75-76] . Широкого поширення в новелах Хвильового набувають інверсовані фрази, неологізми, навмисне неправильно вимовлені слова. Слово тепер уже не тільки має означати предмет, але, що важливо, — і почуття, які воно

викликає. Широко вживаються слова з різних говірок колоритної індивідуальної лексики, арготизмів. Подібна лексика часто використовується не лише в мові героїв для їх індивідуалізації, але і в авторській мові, що робить її більш емоційною, експресивною.

Ось приклади мови героїв з новели «Солонський Яр»: «Нікоторого гвоздя! Спольняй, що требують», «Яку тут прахтіку зробити?». І з новели «Свиня»: «Мені рішуче вас шкода... Опредільонно...», «Дорогий мій Карль, не забудь захватити в Ялту оце шмаття: це для менструації». В цій же новелі використовується покручена мова, бо герой Карло Іванович — очевидно — німець: «До сфітання! Пойду к сіпе. Тафольно!.. Мі сеферні люди долька терпім, но — тафольно!..».

В творах М.Хвильового, позначених відчутним впливом імпресіоністичної поетики, таких як «Пудель», «Синій листопад», «Заулок», дуже важливе місце посідають внутрішні монологи та невласне пряма мова героїв. В цих творах голосу автора практично не чути і це зрозуміло, бо дійсність має бути відтворена через враження героїв. В інших творах, позначених елементами лірико-експресивної манери, таких, як «Редактор Карк», «На глухій шляху», «Бараки, що за містом», «Чумаківська комуна», «Силуети», важливе місце посідають авторські коментарі, ліричні відступи, або й безпосереднє звернення автора до читачів.

Дослідник творчості Хвильового, І.Констанкевич, дійшла висновків, що творча еволюція письменника дозволяє простежити цілком виразні два етапи: етап деструкції, руйнування традиційної поетики української прози, що цілком відповідало духові часу; другий етап дослідниця пов'язує з намаганням письменника конструювати великі жанрові системи [102]. Сам Хвильовий у новелі «Арабески» говорить: «...етюдів я вже ніколи, ніколи не буду писати, бо я пишу — роман». І в прощальній записці до Л.Уманцевої він говорить, що тільки-но знищив свій роман. Проте один роман письменник встиг і написати, і видати, це, як відомо, «Вальдшнепи», друга частина якого була конфіскована в друкарні й знищена.

І.Констанкевич досліджує еволюцію характеру героя, тому, мабуть, і визначає лише два етапи в розвитку прози М.Хвильового. Еволюція героя, хоча і є суттєвою для розвитку стилю, але це не єдиний чинник. Тому ми виділяємо три періоди в розвитку стилю новелістики М.Хвильового. Перший — ранній період (1922-1923), в творах якого домінують лірико-експресивні елементи. Другий — приблизно від 1923 року, коли в новелістиці письменника посилюється значення поетики імпресіонізму. В третій період ( від 1924-25 років починаючи) в новелістиці та повістях Хвильового з'являються тенденції реалістичної поетики, щоправда, лірико-експресивні та імпресіоністичні елементи частково, а часом, і значно — залишаються. Третій етап творчості письменника обірвався разом із життям художника. Можливо, навіть раніше, бо з початком тридцятих років умови творчості стають неможливими, затісними виявляються рамки української літератури для м'ятежного романтика Миколи Хвильового.

Найбільших досягнень, на нашу думку, М.Хвильовий досяг у другий, виділений нами, період творчості. Поєднуючи лірико-експресивну та імпресіоністичну художні системи, художник витворив свій індивідуальний стиль, — імпресіонізм із поглибленим психологізмом, емоційністю, динамікою. Цей авторський стиль середини 20-х років ми визначаємо як психологічний імпресіонізм, наголошуючи на його синкретизмі.

Докладніше про витворення цього стилю та його складових — позиції автора і героя у творі, просторово-часової організації текстів та фразеології творів М.Хвильового, піде мова в наступному розділі.

## **ВИСНОВКИ**

Потяг до новаторства, до пошуків нових, своїх власних шляхів в літературі, є чи не основною рисою творчої та людської індивідуальності Миколи Хвильового. Фактично всі, хто тією чи іншою мірою підходив до творчості письменника (починаючи від рецензії Ю. Меженка 1923 року),

відзначали цю його найхарактернішу рису: «... Хвильовий у своїй прозі видається нам правдивим реформатором, може навіть — революціонером, що сміливо рве, хай і за іншими поетичними зразками, традиції й утерті довершення української літератури» [62, с. 323] .

Ще в 20-ті роки було помічено, що вся гострота та актуальність тематика та проблематики творів М. Хвильового не мала б жодного значення, якби не сполучалася із конкретною системою художніх прийомів, а ще — завдяки «виразно-загостреній художній формі» [217, с. 38].

Дехто з критиків 20-х років, шукаючи витoki творчої манери М. Хвильового, доходив таких висновків: «Коли вже підводити історичну підставу для творчості Хвильового з боку художньої форми, то можна перекинути міст від Хвильового навіть до перших європейських символістів кінця XIX віку» [217, с. 38]. М. Рильський і Ан. Лебідь у своїй хрестоматії «За 25 літ» коротко зауважують щодо зв'язків М. Хвильового з попередньою традицією: «...Хвильовий міцно зв'язаний з кращими традиціями української художньої літератури: можна сказати, що шукання Хвильового почались там, де урвалися шукання Коцюбинського» [116, с. 350] .

Найбільш важливим видається зв'язок прози М. Хвильового з традиціями українського імпресіонізму, що утверджується наприкінці XIX — на початку XX століття в прозі О. Кобилянської, М. Коцюбинського, і на початку 20-х років XX століття розквітнув у творчості таких самобутніх талановитих майстрів як А. Головка, М. Івченко, М. Хвильовий, Г. Косинка, В. Підмогильний, які «модифікують жанрові структури, мотиви, образи своїх авторитетних попередників (насамперед М. Коцюбинського), не відкидаючи їхнього досвіду, але й не будучи слухняними продовжувачами» [8, с. 32] .

Пошуки М. Хвильового лише опосередковано можна пов'язувати із М. Коцюбинським. Хвильовий, швидко засвоївши уроки Коцюбинського, з перших кроків рушив далі, хоча навколо буяла етнографічно-народницька проза плужан, «червоної халтури», за висловом Хвильового.

Новаторство М. Хвильового виявилось не лише в царині художньої форми, але й на рівні тематики. В зображенні міста та його мешканців у письменника майже не було попередників, окрім хіба що В. Винниченка. Йдеться про вивчення глибин міської психології. Хвильовий зупиняє свою увагу на інтелігенції, яка виявилася найбільш непристосованою до нового пореволюційного життя. Інші суспільні верстви — селяни та робітники змальовані у новелістиці М. Хвильового побіжно, з метою підсилення враження від образів інтелігентів. Основні теми новелістики М. Хвильового визначив свого часу О. Білецький. І тут за Хвильовим була роль першопроходця, і, як зазначив у своїй статті О. Білецький, книги «Сині етюди» та «Осінь», по суті, «визначили все коло тем нашої революційної белетристики, і випадки виходу з цього Хвильовим накресленого кола почалися порівняно недавно» [15, с. 65] .

Давши молодій українській прозі початку 20-х років універсальний набір тем і образів, М. Хвильовий проте зосередив свої пошуки в царині художньої форми. Засвоївши уроки імпресіоністичної поезики М. Коцюбинського, письменник вже з перших своїх кроків у «Синіх етюдах» пішов значно далі. Шукаючи свій власний стиль, який би найвиразніше відповідав би його добі, він сміливо руйнував усі можливі приписи та канони. Не зупиняючись на якійсь певній знахідці, він продовжував шукати, і вже перша новелістична книга вражає своєю стильовою поліфонічністю. Поруч з речами, виписаними в більш-менш вже відомий імпресіоністичній манері, з'являються інші, не схожі ні на що ні до Хвильового, ні після, якщо не рахувати численні невдалі спроби молодих епігонів.



М. Хвильовий витворює свій власний неповторний стиль, що характеризується синкретизмом, поєднанням об'єктивних та суб'єктивних стильових тенденцій. Індивідуальний стиль ранньої новелістики М. Хвильового включає в себе елементи поетики імпресіонізму, неоромантизму, експресіонізму, і, навіть — сюрреалізму («Арабески»). Синкретизм стилю М. Хвильового змушує шукати стильові доміанти не лише в різні періоди творчості, але і в окремих творах, написаних одночасно. Від «класичного» імпресіонізму початку ХХ століття імпресіонізм М. Хвильового відрізняється насамперед посиленням суб'єктивних, експресивних елементів. Поєднуючи елементи експресіонізму та неоромантизму з традиційною поетикою імпресіонізму, М. Хвильовий досяг нечуваної до нього в українській літературі виразності в передачі первинних людських вражень, одночасно підсилених емоційністю та складним асоціативним рядом. Цей поглиблений психологізм вже відомої стильової системи критик 20-х років І. Кулик означить як «психологічний імпресіонізм». Критик наголошував, що у психологічному імпресіонізмі увага митця акцентується не лише на зорових чи слухових, а й на психологічних враженнях [112] .

Сюжет в новелах Хвильового повністю втрачає своє колишнє значення. Основним засобом композиції стає настроєвість твору. Проза Хвильового ритмізована, насичена, алітерізована. Зовнішня хаотичність творів М. Хвильового організовується за допомогою лейтмотивів, пейзажно-психологічних деталей. В цьому і виявляється чи не найбільша оригінальність та неповторність індивідуальної стильової манери М. Хвильового. Попри всю хаотичність, такі твори, як «Синій листопад», становлять собою водночас зразки художньої цілісності та емоційної глибини, що досягається автором за рахунок прийому лейтмотивів. Лейтмотиви створюють настроєвість і забезпечують художню цілісність новел Хвильового. Інший поширений у творах Хвильового засіб

упорядкування його імпресій та ліричних вибухів — авторське втручання у художню тканину твору.

Імпресії в творах М. Хвильового сполучаються з ліричними асоціаціями, плакатністю та іншими елементами експресіоністичної поезики. Весь цей синкретизм художньої тканини твору і організовує образ автора. Інший важливий стилевитворюючий фактор — хронотоп, просторово-часова організація малої прози М. Хвильового. В ранній прозі письменника хронотоп в основних своїх рисах пов'язаний з образом героя.

М. Хвильовий у своїй новелістиці, поєднуючи лірико-експресивну та імпресіоністичну художні системи, витворив свій індивідуальний стиль, — імпресіонізм із поглибленим психологізмом, емоційністю, динамікою. Цей авторський стиль початку — середини 20-х років ми визначаємо як психологічний імпресіонізм, наголошуючи на його синкретизмі.

### РОЗДІЛ 3.

## ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ НОВЕЛІСТИКИ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

У малій прозі Миколи Хвильового велике значення має не подієвий ряд, не сама подія, а засоби аналізу дійсності, ці засоби значною мірою визначили жанр його прози. Бо, як писав Б. Шкловський, «жанр — кристал, крізь який аналізується життя» [230, с. 424] . Цей же дослідник тоді ставить питання: «Як же відтворити дійсність в обмеженому за обсягом художньому творі?». І дає тут же відповідь: «Вона (дійсність, життя. — О. С.) заключена і у стилі твору; стиль через емоцію художника наближує до нас і саме явище» [230, с. 425] . Засобами стилю, вважав Б. Шкловський, можна передати алогічність, абсурдність подій, що відбуваються в житті, бо алогічність життя, його нелюдяність виявляється і через алогічність оповіді.

В подальшому аналізі художньо-стильової своєрідності новелістики Миколи Хвильового ми будемо керуватися принциповим зауваженням Б. Шкловського щодо характеру стильових студій. З точки зору семіотики мова визначає собою літературу. Б. Шкловський слушно ставить питання: чи є література явищем мови, стилю чи вона засіб пізнання дійсності? І відповідає на це питання:

«Якщо література — явище мови, то, значить, ми пізнаємо не світ, а різні словесні відношення і сама історія людства — зміна різного ставлення до слів.

Якщо ж ми пізнаємо через літературу дійсність, якщо вона — засіб для пізнання її сутності, то, звичайно, пізнання це також відбувається через сполучення слів, але слова — засіб зобразити подію, показати поведінку людей.

У такому випадку стилістичний аналіз включає подієвий аналіз. Не можна аналізувати окремо стиль-мову, окремо — сюжет, навіть якщо мати на увазі, що десь поза літературою існує дійсність» [230, с. 436].

Бо, справді, не мова володіє людиною, а людина володіє мовою, використовуючи її у різних життєвих ситуаціях по-різному: дома це одна мова, на вулиці — інша, у іншій ситуації — ще інша мова.

Висловлюючись образно, Б. Шкловський порівнює мову і літературу з вітром і човном, зазначаючи: «Письменник керує вітрилом стилю» [230, с. 442].

Досліджуючи художньо-стильову своєрідність стилю новелістики Миколи Хвильового, ми в процесі аналізу виділяємо такі три рівні структури твору: емоційно-оціночний, просторово-часовий і власне мовний. Зрозуміло, що ці три рівні щільно взаємопов'язані між собою, і разом творять єдину художню цілісність, тому в процесі аналізу будуть враховуватися і взаємозв'язки між ними. Саме ці три рівні структури твору, на нашу думку, хоча і обрані довільно, дають цілісне уявлення про аналізоване художнє явище. В центрі цього аналізу — стосунки між автором і художнім світом, ним створеним.

Для дослідження динаміки стилю новелістики Миколи Хвильового ми зосередили свою увагу на ранніх творах, написаних письменником в основному в межах 1921-1923 років. Саме цей, ранній період творчості М. Хвильового видається нам найбільш цікавим та показовим у сенсі витворення неповторного стилю автора «Синіх етюдів» та «Осені». Саме на цьому матеріалі можна робити спробу осягнення загадки Хвильового, яка, на нашу думку, полягає у феномені стилю. Розгляд саме цих творів дозволяє нам наблизитися до проблеми розвитку стилю малої прози М. Хвильового.

В малій українській прозі 1920-х років спостерігаємо поєднання імпресіоністичних елементів з елементами інших, суб'єктивних стилів. Імпресіонізм, що утверджувався в пізній творчості М. Коцюбинського,

помітно еволюціонує, змінюється, набуває інших рис. Як справедливо зауважує дослідник В. Агеєва, у творчості багатьох письменників початку 20-х років, «особливо М. Хвильового спостерігаємо поєднання імпресіоністичної скрупульозності у збиранні й передачі первинних чуттєвих вражень, у фіксації непередбачуваних нюансів настроїв — і в той же час активного введення авторських оцінок зображуваного, авторських філософських узагальнень» [5, с. 97] .

Імпресіонізм, започаткований в українській літературі в малій прозі О. Кобилянської та М. Коцюбинського, на думку деяких дослідників став «трохи що не расовою рисою...» [55, с. 39] . В той же час дослідник з 20-х років наголошував, що український імпресіонізм набуває на українському ґрунті відмінних від імпресіонізму європейського рис. Серед таких рис зазначена зокрема суб'єктивність: «Наш імпресіонізм є мистецтвом натяків — суб'єктивних і нервових, а зовсім не академічним умінням відокремлювати й підкреслювати якісь певні лінії в натурі» [55, с. 39].

Незважаючи на те, що червона літературна критика підтримувала в основному лише реалістичний напрямок, в літературі 1920-х років, особливо першої половини — яскраво розвинулася інша — лірико-експресивна проза. І на чолі цієї течії стояв саме М. Хвильовий зі своїми новелістичними книгами «Сині етюди» (1923) та «Осінь» (1924). Чому так сталося? Певно, імпресіонізм найповніше відповідав настроям тієї доби — першим пореволюційним рокам. Критик І. Кулик писав ще в 1921 року на сторінках «Шляхів мистецтва»: «Я постараюся довести, що іменно ця течія (імпресіонізм — О. С.) є найбільш життєвою підчас комуністичної революції і може служити найбільш придатною формою для пролетарського мистецтва» [112, с. 37] .

Стаття І. Кулика перенасичена революційно-ідеологічною фразеологією, але загальна думка, яка визріває при порівнянні реалізму з імпресіонізмом, звучить досить чітко: «Імпресіонізм далеко опередив

реалізм. Імпресіонізм відбиває на собі темп життя: се видко і по його техніці, трохи нервозній, але міцній і живій» [112, с. 38].

Імпресіонізм початку 20-х років цей критик вважає справжнім мистецтвом революції. Цей імпресіонізм, що суттєво вже відрізняється від імпресіонізму початку ХХ століття, І. Кулик називає психологічним імпресіонізмом і коротко характеризує його: «Сей засіб — я назову його психологічним імпресіонізмом — заключається в коротких словах. Мистець передає свої не зорові, лише психологічні враження; (підкреслення І. Кулика — О. С.) се значить, що після того, як око одержало певні враження від того чи іншого явища, йде ще другий процес, психологічний: враження зору відбивається певним чином в мозку, і вже після сього мистець виявляє те психологічне враження, яке виникло в його мозку» [112, с. 38].

Інакше кажучи, І. Кулик і говорив саме про новий синкретичний стиль нової епохи — поєднання таких загалом несхожих стилів як імпресіонізм та експресіонізм. В цю суміш доба грандіозних мрій та сподівань додала ще елементи неоромантизму.

Мабуть, найпомітніше цей стиль літератури нової доби представляє мала проза М. Хвильового початку — середини 20-х років, якому взагалі була притаманна жага «дерзань», спрага пошуків нового, нетривіального.

Цілком справедливо і критики 20-х років — Ан. Лебідь та М. Рильський [116, с. 349], — і сучасні дослідники [5, с. 98] указують на зв'язок малої прози М. Хвильового зі стильовими пошуками М. Коцюбинського. Про це говорив і сам М. Хвильовий, присвятивши новелу «Я (Романтика)» М. Коцюбинському та у листах до М. Зерова. Але вже критики 20-х років, зокрема, О. Білецький помітили, що Хвильовий у своїх пошуках, з перших кроків пішов значно далі [14, с. 12].

Микола Хвильовий надзвичайно уважний у фіксаціях найменших порухів душі своїх героїв. Його твори зазнають деструкції в області форми,

роль сюжету в багатьох творах ослаблена, інколи сюжет взагалі відсутній. Цілком слушно зауважив О. Білецький: «Це зменшення сюжету — результат свідомого наміру автора. Сюжетність в старій її концепції йому противна. Люди, їхні думки і почуття — під знаком революції, на фоні революційної повені, — не можуть вимальовуватися так, як малювали їх старі повістярі» [14, с. 11]. Це зменшення ролі сюжету М. Хвильовий відбив у авторському визначенні жанру своєї малої прози — це не оповідання, а етюди.

Збірка «Сині етюди» (1923) виразно ілюструє стильові пошуки М. Хвильового. Зменшення сюжету сягає повної деструкції в новелі «Редактор Карк». «Сині етюди» засвідчують поступовий, але рішучий відхід їх автора від традиційної імпресіоністичної поетики і пошуки нової, що якнайбільше буде відповідати добі та прагненням самого М. Хвильового висловити і своє авторське «я» і ставлення до подій та людей.

Зовнішня хаотичність творів М. Хвильового впорядковується за принципом асоціативності або ж авторським втручанням у художню тканину твору. Як слушно зазначав М. Чирков, «сила й різноманітність вражень, їх постійна й хутка зміна — все те, що ми спостерігали під час революції, мусіли якось покласти печать і на форму мистецтва слова. Річ у тому, що самий психічний склад людини якось змінився під впливом революційних подій, і ці ще розумово-неясні зміни психологічного апарату мусять відбитися в формі словесного твору» [217, с. 39]. Далі цей же дослідник говорить про принцип художньої цілісності в творах М. Хвильового: «... він цілком пересуває центр художньої єдності мистецтва з царини ідеологічної в царину емоційно-музичну» [217, с. 39]. На відміну від імпресіонізму дореволюційного «проза Хвильового... намагається скупчувати художню єдність твору навколо моменту емоціонального» [217, с. 39]. А відтак — проза М. Хвильового виразно тяжіє до лірики, це

проза виразно ритмізована і в ритмі «наприкінці шукає останнього об'єднання художнього матеріалу» [217, с. 39] .

Цілком слушним також видається спостереження М. Чиркова щодо композиції творів М. Хвильового: «Але суто-словесний, зовнішнє зафіксований ритм у М. Хвильового переходить у ритм композиції твору — в цьому полягає своєрідний характер будування речей у М. Хвильового» [217, с. 39] .

На емоційно-оціночному рівні структури твору цікаво спостерігати за відносинами автора і героя, які в різних творах навіть однієї книги «Сині етюди» виявляються по-різному. В новелі «Редактор Карк», яка вперше була друквана в «Синіх етюдах», перед нами чи то щоденникові нотатки героя (на це указує автор в кінці твору), чи то непрямий внутрішній монолог героя, який в цьому творі часто переривається авторськими оцінками, коментарями, експресіями, а то й цілком самостійними вставними розділами, в яких автор безпосередньо й відверто звертається до читача.

Редактор Карк — один з численних подібних образів у новелістиці М. Хвильового, він з числа «зайвих людей». Романтик, український інтелігент, якого пробудила революція, нині почувається зайвим у своєму меркантильному суспільстві, де найкраще почуваються різні пристосуванці. Карк — інший, він ще й досі весь у минулому, освяченому героїкою та самозреченням в ім'я ідеалів. Вже в першому реченні твору з'являється браунінг, який виступає символом цього героїчного, «справжнього» минулого. Цей символ породжує у свідомості героя перший ланцюг асоціацій та спогадів. Ці асоціації відтворюють не лише минуле, але і сучасний стан героя: «Кожний браунінг має свою історію криваву і темну... Кожний браунінг має свою історію: темну, як духовне нутро окремої особи...» ([211, т.1, с 137] Далі у тексті цитуємо за цим виданням, указуючи у дужках том і сторінку). Браунінг та спогади, які він викликає, породжують і у Карка, і у читача новели відчуття тривоги, неспокою.



Хаотичні думки Карка підсумовує якийсь інший голос, що з'являється ще в першому розділі, яких загалом у коротенькій новелі вісімнадцять: «Проте це не щоденник — це справжня сучасна новела» (Т. 1, с. 137).

Редактор Карк — герой з тонкою духовною організацією, схильний до роздумів та аналізу пережитого. Позасвідомо рефлексії Карка з приводу його сучасного життя та гострого невдоволення цим життям набувають широких узагальнень. Минуле (давнє, аж до козаччини та давніх азіатських орд) постійно простиставляється сучасності, яка наскрізь просякла гендлярством та пристосуванством, пропахла міщанським духом. І з'являються образи з доби Хмельниччини, Григорій Сковорода, гурток матросів, що умирав за волю саме в цих місцях, саме «на цій вулиці, на цім місці — тут тепер міщани проходять, провозять свині з околиці...» (Т. 1, с. 138). І навіть післядощове місто, змальоване коротко, уривчасто, але привабливо, швидко породжує думку про чергову поразку: «Чудово: смердюче, промислове місто велике, але не величне — забуло слобожанське народження, забуло слобожанські полки, не утворило американської казки...» (Т. 1, с. 137).

Карк, як уже говорилося вище, із пантеону «зайвих людей», «муралів революції», які нині не знаходять свого місця в новому житті. Для них його просто не існує. У них є лише минуле, що перетворилося на легенду, яку можна пригадувати, але в яку не можна повернутися, і з якою не має перспектив у майбутньому. Образ Карка та подібних до нього героїв з новели (Нюся, Карків приятель-боротьбист) поступово зливається з образом його Батьківщини, яка також лишилася у легенді. До цього самоототожнення з Україною Карк доходить, коли вигукує в розпачі: «Невже я зайвий чоловік тому, що люблю безумно Україну?» (Т. 1, с. 152). Карк та Нюся готові пожертвувати цим сучасним своїм життям заради короткочасного хоча б повернення у легенду минулого. Нюся говорить Каркові: «Моя мама рада, що нема вибухів, а я не рада. Свідомістю моєї мами життя керує, а моєю ні. Чого це? Я вночі прокидаюся і прислухаюся, і

мені здається, що я в оселях і там громи. Потім гайдамащина, махновські рейди, тачанки, а над ними я горлицею. Як мені хочеться бути горлицею!» (Т. 1, с. 153). Нюся виголошує слова Т. Шевченка, узявши Карка за руку: «Я так її, я так люблю мою Україну убогу, що прокляну святого Бога, за неї душу погублю» (Т. 1, с. 152). Карк прислухався до тиші на вулиці, десь пролетіла прольотка, і Карк лише відповів: «Нас не зрозуміють: як погубити?» (Т. 1, с. 153). Час, в якому живуть Карк і Нюся, негероїчний, офірування душі заради батьківщини в такий час не зрозуміють, лише здивуються. І це добре усвідомлює редактор Карк, людина, яка випадає з життєвого ритму і живе лише своїми спогадами, рефлексіями, відчаєм.

Карк остаточно випадає з потоку життя, коли розраховується з роботи. Герой стає цілком приватною людиною. Нервовий, хворобливий стан робить його дуже чуттєвим, його свідомість фіксує різноманітні враження, уривки фраз, звуків. Ці уривчасті враження часто викликають цілі асоціативні ряди, в яких постають живі, переконливі картини минулого. Погляд на небо відразу викликає в героя асоціацію зі степами України. Побачивши магазин, де тепер продають державний шоколад, Карк пригадує, що саме тут одного зимового ранку він зустрів нову владу. Асоціативний ряд розгортається ще далі, аж до Сквороди, який імовірно, тут колись також проходив, мандруючи Слобожанщиною. І тут же думка вертає до сучасності, яка є різким запереченням попередньої картини: «... а тепер, кажуть, могила бур»яном поросла й бджоли не гудуть біля дупла...» (Т. 1, с. 138).

Примхлива робота підсвідомості тут же породжує нове глобальне протиставлення — Росії — північної сили фатальної й дикої, і України — краю вишневих садків: «Григорій Савич Скворода — так російська інтелігенція любить: Григорій Савич, Ніколай Романович, Владимир Ільїч, Тарас Григорович. І єсть у цьому якась північна солодкість, упертість, і калузькі нетрі, і Іван Калита, і московська сила — велика, велетенська, фатальна, від варязьких гостей іде» (Т. 1, с. 138).

Побачивши дим, Карк знову повертається думками в минуле України: «Дим... Подумав, що над Україною завжди був дим, і вся вона задимилась у повстаннях, задимилась у муках, огонь ішов десь у землю, тільки на Дінці спокійно думали й утирались у небо димарі» (Т. 1, с. 139).

Персонажі новели «Редактор Карк» чітко поділяються на таких, що їх можна вважати *alter ego* Карка (Нюся, Карків приятель-боротьбист), та на його антиподів, пристосованців-гендлярів. Карк та його однодумці чітко усвідомлюють своє трагічне становище, вони зайві, вони — у минулому. Відчуття цієї усвідомленої думки викликає справжній трагізм ситуації. Карк від самого початку новели думає про самогубство. Його думки раз у раз повертаються до браунінга, який лежить у шухляді. Темна історія, темна й кривава історія браунінга прагне свого продовження.

Герой цілком виключений із життя, бездіяльний. Передчуття близької смерті робить його особливо чутливим до проявів життя. Він бачить і чує, спостерігає ті речі, які лишаються поза увагою людей, які бігають тими ж вулицями, живуть у тому ж місті або й будинку, як от хазяйка, яка «завжди незадоволена з будинкового податку» і думає про пайки. За чаєм вона розповідає Каркові про фарфорові чашки, які вона зберегла, незважаючи на революцію. Ще вона розповідала про дореволюційне своє життя, про Крим, віллу, фаєтон, а Карк в цей час думав: «Все це порожньо, а гарно; спогади за єгипетські сфінкси — для чого? а теж гарно» (Т. 1, с. 143). Імпресіоністичні враження героя часом складаються у незбагненні ланцюжки асоціацій. На качалці хворої Нюсі він спостеріг якийсь орнамент зі старих візерунків: «Придивився — щось подібне до візантійських малюнків, а то взагалі до фарбопису якогось минулого століття. Століття — віки. А то нагадує чомусь гетьмана» (Т. 1, с. 143).

Думка Нюсі про степи відразу відсилає її уяву до махновщини. Довго думала і несподівано дійшла висновку, що «махновщина — то є трагедія інтелігенції Лівобережної України» (Т. 1, с. 143). Карк погоджується з цією думкою.

Протиставлення відбувається і через пейзаж. Світлі сонячні дні контрастують з душами людей. Карк міркує про минуле й сучасне людей революції: «Стояли ясні дні, і йшли ясні дні. За міськими левадами сторожили простори, і було просторо, а на душах темно. І на тих, і на других, і переможці, і переможені — а хто переміг?» (Т. 1, с. 145). Або в іншому місці з підслуханої Карком розмови на березі Лопані: «Що за світла ніч, а на душі темно: нема простору. Чека. Госпуп. Ех ти, життя прокляте!» (Т.1, с. 139).

Карк не лише себе усвідомлює зайвим, він робить узагальнення, яке стосується усього суспільства. Йому нудно в своїй редакції, і в конторі теж. І він згадує, яке тут раніше кипіло життя. А нині доводиться соромитись того, що ти — інтелігент. В конторі Карк випадково зустрічає машиністку, яка є дочкою колишнього власника друкарні. Ця зустріч породжує нові думки: «... тепер усі бувші, і все бувше, і в цім глибинь вечірньої мислі...» (Т. 1, с. 146). Враження, що він остаточно розминувся зі своїм життям, ні на мить не полишає героя. Натомість він приходиться до розуміння, що коли раптом земля «одірветься від сонця й полетить у провалля», тоді будуть смішними і революції, й автокефалії: «Буде тільки дим. Дим заповнить повітря, і буде первотвір» (Т. 1, с. 147).

Згадка про смерть велосипедиста повертає думки Карка до «трагедії інтелігенції Лівобережної України»: «І уявив: Сиваш, тривожна ніч, море і 10000. Махновщина по Сивашу на тачанках. Трагедія інтелігенції Лівобережної України...» (Т. 1, с. 147). Велика народна сила, реінкарнована козаччина марно пропала, захищаючи чужі ідеали. «А от варязька сила — велика, велетенська, напірає, ще напірає» (Т. 1, с. 148).

Але найбільше Карка пригнічує те, що на кістках невідомих героїв недавнього минулого спокійно прилаштовуються нікчемні людя, що пересиділи буремні часи по глухих заулках, а нині швидко просуваються по бюрократичних сходинках. Такі, наприклад, як відповідальний з його редакції. З ним Карк не говорив і не хотів зустрічатися: «Торік думав:

parvenu, а відповідальний ріс, і була вже злість. Образливо було за себе, за руду борідку (за товариша-боротьбиста — О. С.), за тисячі розкиданих по Україні невідомих і близьких. А відповідальний ріс, знову лаяв інтелігенцію, і хотілось плюнути йому межі очі за його лицемір'я. Годинами стояв біля букініста, а недалеко бандурист набринькував про славу України» (Т. 1, с. 148). Цією злістю, цим своїм щирим обуренням може поділитися лише з однією людиною — хворою Нюсею, закоханою так само не в сучасне, а в минуле України, — в козаччину: «Ні, Нюсю, я так не можу. Мені важко. Мене оточують люди, а хто вони? Про ймення замовчують. Я не можу жити, не можу творити. У нас жах — одні продаються, одні вискакують — темні, невідомі parvenu. Бувші соціал-демократи метрополії беруть. Соціал-демократи!.. Розумієте — в митрах соціал-демократи. Це — жах. Я не можу. Це — жах» (Т. 1, с. 148). А після цього знову думками повертався до браунінга... Хвора уява малювала жахливі картини: «Був самотній, сунула непереможна жахна стихія: степова пожежа... А потім буде дим. Крізь дим вирісовується дірка на чолі...» (Т. 1, с. 150). Ці галюцінації хворої психіки підсилює картина степової пожежі, що наснилася Каркові після денних роздумів: «... Цілу ніч горів степ, бігли отари товару, ревли, і душно було в повітрі...» (Т. 1, с. 150).

Каркові рефлексії, його блукання містом раз-у-раз переривають авторські втручання, звернення до читача. З першого погляду, ці авторські звернення спрямовані на відверту й неприховану, або навіть — підкреслену деструкцію узвичаєної форми художнього твору.

Але, як слушно зазначає дослідник В. Агеєва, ці авторські втручання у текст твору «виконують і ще одну важливу функцію. В імпресіоністичній прозі автор уважно нотує зміни настрою, потік вражень персонажа і ніяк не оцінює їх, не втручається в зображуване» [5, с. 100]. Хвильовий теж є уважним відтворювачем найтонших нюансів вражень героїв, але письменник ще й прагне підкреслити свою відмінність від редактора

Карка. Автор говорить про радість творчості, про нові шляхи, що відкриваються перед ним. Все це звучить дисонансом до роздумів та рефлексій героя. Автор досить вільно спілкується з читачем, епатує його, кепкує з його традиційності в уявленнях про літературу. Щоправда, автор видається нам не таким уже й оптимістом, як стверджує В. Агеєва. Говорячи з читачем про сучасну українську літературу, автор резюмує: «Історична справка: великій соціалістичній революції завжди бракувало на талановитих поетів-агітаторів, а халтурили всі, за гонорар. Як мені тяжко писати про халтуру, я дивлюсь у майбутнє, я звертаюсь до нащадків: заплюйте темну тінь моїх сучасників від халтури (Т. 1, с. 144). Тобто, автор стверджує, що в літературі так само вистачає пристосуванців, як і в редакції Карка. Але все-таки автор, на відміну від героя, і справді ще здатний на оптимізм та віру в майбутнє: «Відчуйте змагання мого класу!» (Т. 1, с. 145).

Кепкуючи над старими уявленнями читача про літературу, автор говорить таке: «Мені хочеться говорити не на тему, і я говорю» (Т. 1, с. 144). Восьмий розділ складається з чотирьох слів: «Для живої мислі читачевої» (Т. 1, с. 144). У розділі тринадцятому автор «оголює прийоми»: «Справа посувається до розв'язки. Як ви гадаєте, чим закінчиться новела?» (Т. 1, с. 150). В розділі чотирнадцятому з'являється уривок з щоденника автора, в якому він викладає читачеві свої думки про сучасну українську белетристику. В наступному розділі триває «оголення прийому». І скрізь, у цих авторських відступах — неодмінна тонка іронія. Вона переходить і до наступного, шістнадцятого, розділу, в якому автор відповідає на питання читача, яке, напевно, вже стало актуальним: «Навіщо стільки розділів? Така психологія творчого інтелекту: дати якомога більш навіть тоді, коли на можна» (Т. 1, с. 151).

Герой у цій новелі є цільним. Зовсім інакше з авторським «я», яке виразно подвоюється. Це подвоєння ще виразніше прозвучить у новелі «Я (Романтика)», і на закиди критиків М. Хвильовий відповідь, що він

свідомий такого роздвоєння, бо такий уже неймовірний час. Один світ на очах руйнується, а інший — народжується. Це лишає свої сліди і в людських душах. Отже, автор у новелі «Редактор Карк» роздвоюється. З одного боку, він підтримує свого героя, співчуває та симпатизує йому. Часто роздуми героя можна ототожнювати з думкою самого автора. У них спільне минуле, та і в сучасності автор не може сприймати пристосуванців-халтурників у літературі так само, як Карк не може зрозуміти відповідального з редакції, або хазяйку, яка врятувала свої фарфорові чашки, чим так пишається. Вони обидва, і автор, і герой, почувуються некомфортно серед таких *parvenu* постреволуційної доби. Лицемірство, нещирість, блюзнірство противні як героєві, так і одній половині авторського «я». Часом Карка можна сприйняти за *alter ego* автора.

Але, з іншого боку, автор не хоче, аби його ідентифікували з героєм повністю, тому він постійно підкреслює свою відмінність. Карк свідомо або несвідомо повсякчас повертається до думки про самогубство. Це справа вже вирішена, залишається лише чекати, коли це станеться. Автор же стверджує, що він лише ступає «на новий шлях», що він прагне «творити по-новому», йому «радісно блукати невідомими чебрецевими шляхами». Попри всі труднощі, колег-халтурників, автор вигукує з непідробним оптимізмом та щирістю: «Відчуйте змагання мого класу! Мій клас — пролетаріат — по крові в бур'янах і на шляхах боротьби за волю, рівність і братерство» (Т. 1, с. 145).

Автор іронізує над читачем і традиційною літературою, говорячи про зав'язку, розв'язку тощо. Свої роздуми він перетворює в реальному творі: не подає зав'язки, а лише браунінг, який і починає перший ланцюг асоціацій. Так само немає у творі й звичної для читача розв'язки. У момент найбільшого напруження, коли Карк у відчаї і готовий накласти на себе руки, автор раптом буденно повідомляє, що «новелу скінчено»... Замість звичної розв'язки — авторський коментар, що являє собою ніби діалог автора з читачем. Читач приголомшений і знічений такими стильовими

несподіванками. Автор у цьому фінальному діалозі знову підкреслює, що не має нічого спільного з Карком: «Любий мій читачу, це ж Карків щоденник (для того: розкрити природу типа) , і тільки зрідка проривався я» (Т. 1, с. 154). Коли читач запитує: «Ну а хто ж ти, шановний авторе?», автор знову відокремлює себе від Карка: «Милий мій читачу, редактор Карк думає, що я — parvenu». Зовсім розгублений читач «став біля вікна й замислився» (Т. 1, с. 154). Коли ж автор запитує читача: «По-моєму, я виконав своє завдання. Га?», читач мовчить. Письменник говорив у цій новелі, що він і читача закликає до співтворчості, отже в фіналі твору він надає таку можливість читачеві. Кожний має сам для себе вирішити долю редактора Карка.

Новела «Редактор Карк» являє собою яскравий зразок лірико-імпресіоністичного стилю, який є візитівкою раннього М. Хвильового-новеліста. Автор скрупульозно описує настрої свого героя, аби самі його враження говорили про героя, про його внутрішній стан. Я — герой сам докладно характеризує себе, не випадково для новели обрано форму внутрішнього монологу. Але і автор не може утриматися без своїх власних коментарів, оцінок, він не може лишатися осторонь свого героя. Саме з цим і пов'язане роздвоєння авторського «я». Поєднання елементів імпресіоністичної та експресіоністичної стильових систем і витворює відчуття неповторності, авторської оригінальності М. Хвильового. Таке поєднання різних стильових елементів є характерним для багатьох ранніх новел письменника. Найчутливіші імпресії, поєднуючись з ліричним пафосом та авторськими експресіями, витворюють зовсім нову художню якість, неповторний художній світ новелістики М. Хвильового.

Серед ранніх творів М. Хвильового зустрічаються такі, що є максимально наближеними до традиційної поетики імпресіонізму, зосереджені найбільше на фіксації чуттєвих вражень героїв. Це такі твори, як «Синій листопад» (1922), «Бараки, що за містом» (1922), «Заулок» (1923), «Пудель» (1923), «Я (Романтика)» (1924), «Солонський яр» (1922).



В цих творах авторська оцінка фактично відсутня, події зображуються здебільшого з точки зору героїв. Майстерно відтворені М. Хвильовим миттєві слухові, зорові, нюхові, дотикові враження виступають у цих творах основним засобом зображення внутрішнього світу героїв. Вони ж — вражіння — передають динаміку стану героїв, найменші зміни, що відбуваються в душі героя. Чи не найбільше позначилася імпресіоністична поетика на новелах «Синій листопад», «Пудель», «Я (Романтика)», «Заулок».

В новелі «Синій листопад» (1922) сюжет ледве означений. Подієвий ряд небагатий. В далекому гірському селищі химерно переплітаються протилежні два настрої: чекання свята — річниці революції, і чекання неминучої смерті комісара Вадима, що доживає свої останні години. Його близьку смерть ясно усвідомлюють і він сам, і його оточення. В творі від самого початку панують настрої тривожного очікування. Хаотичні, імпресіоністичного зображення епізоди новели подаються в основному через сприйняття жінки — Марії, яка є коханою жінкою комісара і його бойовим товаришем.

Як це часто буває у новелах М. Хвильового, в новелі «Синій листопад» протиставляються не лише настрої, але й позиції, ціннісні орієнтації героїв. Носіями такого протиставлення виступають Вадим і Марія. Вадим — фанатично закоханий в революцію, він засліплений своєю вірою в її остаточну перемогу і прогрес, який вона несе людству. Інша позиція Марії, яка відстоює свою думку навіть у суперечках зі смертельно хворим.

Цілком справедливо з приводу цієї новели говорить дослідник В. Агеева: «Щодо настроєвої інструментовки, якій підпорядковуються всі чуттєві враження персонажів, «Синій листопад» є одним з наймайстерніших творів М. Хвильового» [5, с. 103-104].

Письменник майстерно вибудовує асоціативні ряди, що починаються з миттєвих вражень героя, і глибоко представляють складний комплекс його

сьогочасних настроїв та станів. Усе це в динаміці, плинності, яка у новелі підкреслює плинність і проминуцність людського життя. Настрій неспокою, хаотичного руху створює наскрізний лейтмотив вітрів: «З моря джигітували солоні вітри. Мчались степом і зникали в Закаспії» (Т. 1, с. 206.). В іншому місці: «І знову по станичних заулках джигітував солоний вітер» (Т. 1, с. 207).

Інший лейтмотив — «невідомий синій листопад», наближення річниці революційного свята. Це свято по-різному сприймається героями. Вадим, який доживає останні дні, фанатично закоханий у «синій листопад»: «Я теж романтик. Але романтика така: я закоханий у комуну. (Підкреслення М. Хвильового. — О. С.). Про це не можна казати нікому, як про перше кохання. Тільки тобі. Це ж роки, мільйони років! Це незабутня вічність. Так, Маріє, все треба, як є. І всефедеративне міщанство, і трагедії в душах окремих одиниць, і бюрократизм» (Т. 1, с. 207). Іншої думки про «синій листопад» Марія, яка «надто знітилась», хоча і політком. Вона — одна з останніх жінок, що так і не повертається до мирного людського життя. В розмовах про комуну Марія говорить: «Тут тоска» (Т. 1, с. 207).

Дійсність у творі подається в основному через призму вражень Марії. Складне переплетіння слухових, зорових, нюхових вражень створює яскраву картину життя в перші пореволюційні роки. Хоча зовні нічого не відбувається. Двоє — Вадим і Марія — чекають смерті, інші готуються до свята. Наближення свята і смерті зливаються в єдине. Навіть мають однакові нюхові та слухові образи.

Марія позасвідомо фіксує звук цвяхів, що входили в стіну: «В стіну глухо входили цвяхи. Прибивали, мабуть, гірлянди» (Т. 1, с. 206). Ці удари по цвяхам нагадують героїні удари по кришці труни, особливо ж після того, як лікар сказав їй: «Сьогодні вночі...» (Т. 1, с. 216). До фіксації звуків цвяхів долучаються інші, які так само працюють на створення тривожного настрою: «...Буває в синю ніч зарипить далеко журавель — витягають воду. Зарипів.» (Т. 1, с. 207). До слухових вражень приєднуються нюхові, які так

само утворюють асоціативний лейтмотив: «Біля Марії лежав стос запашної сосни (гірлянди робити) і гірські трави: Зиммель привіз. Невідомо чий запах — сосни, гірських трав, чи то пахтить синій листопад» (Т. 1, с. 207). Запах цей переслідує Марію впродовж усього твору, до самої смерті Вадима. І весь час у свідомості виринає безглузде питання: «Знову важко було розібрати, що пахтить: чи сосна, чи трави» (Т. 1, с. 208). Але більше схилилась до думки про сосну: «...Мабуть, сосна, бо тільки сосна має забутий запах» (Т. 1, с. 209). Один з героїв — Гофман — дивлячись на сосну, говорить до Марії: «От куди б нашому Вадимові. В бір» (Т. 1, с. 212). В соснових борах часто бувають сільські цвинтарі, саме про це і говорить Гофман. Підсвідомо Марія і сама знала, чим пахтить у кімнатах. Бо Вадим був приречений і усі чекали, і невідомо чого більше чекала Марія: чи «синього листопаду», чи Вадимової смерті. В сцені смерті Вадима багато яскравих імпресіоністичних, емоційно забарвлених деталей: «Стіни дивилися сіро й похмуро», «Вадим догоряв. Кімнату наповнили хрипи», Вадим «ловив ротом повітря, видно було, що хоче щось сказати — і не може» (Т. 1, с. 218). Життя Вадима, офіроване комуні, закінчилося тишею. Марія щось хотіла сказати Вадимові, якісь останні прощальні слова, але «те, що вона промовила, здавила тиша. І тиша запахла сосною. Марія подивилась на чорне обличчя й зрозуміла» (Т. 1, с. 219). Асоціативний ряд, пов'язаний з запахом сосни, завершується, знімаючи запитальну інтонацію, цілком логічним кінцем. Гинуть герої революції, так і не побачивши «голубиної книги вічної поезії — світової, синьої» (Т. 1, с. 214. Підкреслення М. Хвильового. — О. С.). А лишаються такі, як Зиммель, — «символ всефедеративного міщанства», за характеристикою Марії. Героїня дуже гостро усвідомлює приреченість перших романтиків революції, вона полемізує не лише з Вадимом, говорить Гофманові: «Скажіть мені: де кінчається ваша дурість і починається контрреволюційність? І Вадим теж співає: урочисто ходить по оселях комуна (Підкреслення М. Хвильового. — О. С.). Де ви її бачите? Просто — тоска.

Просто — харя непереможеного хама» (Т. 1, с. 210). А ще думала Марія про «дитячу наївність мільйонової маси, що протягом довгих років умирала стійко, мов фанатики середньовіччя», «коли з кожного нерва било джерело непохитної завзятості й певності в казковість майбутніх годин» (Т. 1, с. 212). Марії боляче, бо сучасність уже розминулася з поезією революції. Вадим обстоював право лише на романтику революції, але Марія чи не вперше підтримала Зіммеля, коли він, розповідаючи про «кавказьку романтику», був зупинений Вадимом: «Гірський чингал упав лезом на серце. Грубо кинула: А що ж оспівувати? Всяку сволоч... тільки тому, що вона зветься комуністами?» (Т. 1, с. 215). Вадим до останньої години лишається фанатиком революції, свято вірить в її остаточну перемогу. Натомість Марія уже позбавлена будь-яких ілюзій, бо «увечері молодь співає «Інтернаціонал», а вранці йде робити на глитая. Розбіглись дороги, розбіглись стовпи» (Т. 1, с. 217). І нічого попереду, ніякої казки, жодного вибору: «На однім стовпі написано: Підеш направо — загризе вовк. Підеш наліво — уб'єшся в ярку. Це правда. Це дійсність. Принаймі для неї» (Підкреслення М.Хвильового. — О. С. Т. 1, с. 217). Тут помічаємо, як автор ніби непомітно долучає і свій власний голос до думок Марії. Так само непомітно автор часом поєднується з Вадимом: «Це — революція. Хіба комунари забудуть цей день? Хіба це не велична поезія?» (Т. 1, с. 214). Загалом же М. Хвильовий у «Синьому листопаді» подає лише позиції героїв у їх вражіннях. Автор же, як володар істини у цій новелі фактично відсутній. «Синій листопад» — твір, написаний чи не найбільш послідовніше в імпресіоністичній манері, хоча дух часу, трагізм ситуації не позбавлений експресій та лірико-емоційних інтонацій. Ці настрої та інтонації створюють ефект якоїсь потойбічності, фатальної у своєму ставленні до найбільшої цінності нашого світу — людини: «А за вікном по станиці урочисто брів на схід синій листопад і зникав у невідомих пісках у Закаспії» (Т. 1, с. 218).

В імпресіоністичній манері виписані новели «Заулок» (1923) і «Пудель» (1923), які увійшли до другої книжки «Осінь» (1924).

Новела «Заулок» починається безрадісним осіннім пейзажем, власне одним реченням, яке відразу налаштовує читача на відповідну настроєву хвилю: «З сіверких левад бреде осінь» (Т. 1, с. 284). Після короткого представлення деяких героїв новели — знову коротко про «зовнішню погоду»: «Мжичить холодний дощ» (Т. 1, с. 285). Ця мжичка на вулиці переходить у внутрішній світ героїв, і в першу чергу це стосується Мар'яни — колишньої чекістки, яка тепер поповнює галерею «зайвих людей» М. Хвильового. Коли вона згадує вакханалію у «Гранд-Отелі», «у вікно бились краплі мжички...». Мар'яна, яка сподівалася віднайти себе на роботі в чека, виявилася в новому житті зовсім не пристосованою до його показного агітаційного оптимізму, тому величезним дисонансом з її внутрішнім станом звучить тринькання на балалайці і веселі вигуки комсомольців, що жили за стіною:

«Ми ковалі, ми ковалі,  
Куєм ми щастя на землі.

...За стіною жили комсомольці й завжди тривожили заулок своєю агітаційною бадьорістю» (Т. 1, с. 286).

Цілком можливо, що Мар'яна — це логічне продовження образу Марії з «Синього листопаду». Марія, ще перебуваючи у військах, уже з нудотою думала про «заулки республіки», де революція розминулась з життям, де замість людини — «харя непереможеного хама». Мар'яна — уже в одному з таких заулків. Героїчне минуле позаду, а сьогодні — осіння мжичка, ніч з сифілітиком, аби остаточно розірвати усі зв'язки з попереднім життям, дрібні інтереси закоханих у канцелярію батьків та агітаційна бадьорість тупих комсомольців за стіною. Коли Марія ще намагалася інколи переконати себе, що «комуна ходить по оселях», то Мар'яна вже повністю у комуні зневірилась. Тому і вирішує накласти на себе руки. Іншого виходу вона вже не бачить. Вона пише листа колишньому знайомому, який є чи не

єдиним її товаришем, бо він повністю у її минулому: «Я тобі писала, що хочу покінчити з життям. І от я рішила. А щоб не було повороту, сьогодні вночі віддалась сифілітикові. Це найкращий спосіб проявити свою силу волі. Правда? Вже не буде вагань. Так роблять чекісти минулого... На дворі дощ. Сонця не бачимо» (Т. 1, с. 187). За годину Мар'яна хоче повіситись. Але це виявилось не так просто навіть для колишнього чекіста. Молодість протистойть смерті, такій неприродній у віці героїні: «Брели години. Мар'яна ходила з кімнати в кімнату й нервово перебирала складки на спідниці. Брели години» (Т. 1, с. 288).

Мар'яна задихається в атмосфері своєї міщанської родини, слухаючи розмови батьків про «учредження» та намір батька вступати до партії більшовиків. В іншій новелі — «На глухім шляху» М. Хвильовий устами героя скаже про таких: «З'їли сукини сини революцію»...

Уривки розмови батьків, що їх фіксує знервована Мар'яна, доповнюються деталями осені: «У вікно зазірало меланхолійне небо. Падало листя за вікном» (Т. 1, с. 288). Настрій безвиході підкреслюють розповіді батька про «діяльність» його в радянській конторі: «Тільки й знають, що по коридору» (Т. 1, с. 288). Героїня намагається знайти слово поради у Гамбарського, але той теж відчував, що перед ним замість здійснення мрій про професорство — «був один якийсь безвихідний тупик», він також опинився у життєвому заулку.

Лейтмотивом цього твору є останній вітер та «сірі й нудні хмари». Гамбарський був розгублений та переляканий, тому марно шукала Мар'яна у нього розради: «Вогкі дзвони загубились в осені. Вогка луна зарилась у болотній чвирі заулка...» (Т. 1, с. 290).

Мар'яна хоче повіситись і — не може. Батько пише заяву про вступ до комуністичної партії, з якої її, колишнього чекіста, вигнали за несплату внесків. Це виштовхує її на вулицю: «Високо текли потоки сумних хмар. Із стріхи одноманітно падала крапля на камінь. Ішла глибока сіра осінь по

сірих заулках республіки» (Т. 1, с. 291). Все. Далі, здається, нікуди. І знову болючим дисонансом до осені звучить бадьорий регіт комсомольців. М. Хвильовий, як завжди, закликає читача приєднатися до його творчості. Наприкінці твору перед Мар'яною два шляхи: «Через дорогу, до Глухайської вулиці — сарай, за сараєм — віжки. ...А далі, коли вийти з пустельного заулка, на міді висічено: «Доктор Фальк». — Куди?» (Т. 1, с. 291).

Неважливо, зрештою, куди піде героїня: до сарая, де віжки, чи до «Доктора Фалька». Вона уже уся в осені, вона — поза життям, бо не може зрозуміти людської фальші, філософії заулків. Вона в будь-якому разі приречена на смерть, — чи то фізичну, чи то духовну. Так трагічно дописувалася історія революційної романтики. Романтична метафізика «муралів революції» руйнувалася ізсередини і на те не було ради.

В цій, виразно імпресіоністичній за стилем новелі, важливу функцію виконує пейзаж. Власне, не пейзаж у звичному розумінні, а лейтмотив, нагнітання осінніх настроїв, — з листям, що падає, мжичкою, що б'ється у вікно.

Інші персонажі зображені у сатиричних тонах. Пристосуванці володіють дійсністю, місце героя посідає чиновник, бюрократ. Свято комуни загубилося серед болотної осінньої чвири...

Новела «Пудель» (1923) також виразно імпресіоністична. Як і в новелі «Заулок», тут немає безпосереднього авторського голосу, і це зрозуміло, бо реальність показана, будучи пропущеною через індивідуальну свідомість, через сприйняття героїв. М. Хвильовий активно вводить тут невласне пряму мову героїв.

В новелі зображена типова загалом для імпресіонізму ситуація антракту, інтермеццо на природі. Це інтермеццо Сайгора, який уже кілька років горів на роботі й забував про відпочинок. Але інтермеццо героя відбувається в надто незвичних умовах, у колі далеких для нього людей, як от мадмуазель Арйон. Події новели відбуваються за містом, коли люди

ніби звільняються від своїх обов'язків та обов'язкових масок і стають собою. Товариство, до якого потрапив комуніст Сайгор, виявилось для нього чужим, можливо навіть ворожим. Це він помічає відразу, з перших розмов, які фіксуються його свідомістю: довгоногий-довговолосий тип не втомлювався говорити банальності жінкам, мадмуазель Арйон, не знаючи жодної мови, плутала німецьку і французьку. Але незважаючи і на таке товариство, Сайгорові було радісно і, водночас, — тривожно: «Сайгор уперше за все літо вибрався за город із стосів відношень, із димних кімнат засідань, з мітингових, ячейкових промов, дебатів, преній, дискусій. Перший раз за все літо дихав вільним чистим повітрям. І, мабуть, перший раз за довгі роки відчував якийсь радісний біль, якусь неясну тривогу» (Т. 1, с. 343). Сайгор раптом відчув усю повноту життя, якої не помічав у місті. Раптом усвідомив, що частина світу лишалася поза його міським «відповідальним» життям, бо «навкруги гримав день і чути було — на сопілці — тоскно-радісний гімн життю» (Т. 1, с. 343).

Серед своїх супутників Сайгор відчувається чужою, «зайвою» людиною. Це видно й з того, як йому непросто підтримувати розмову з ними, вільніше відчувається хіба що з Григорієм, своїм службовцем, але й з ним може говорити лише про службові справи, а вже про мисливство — складніше. Він не йде до купальні, як всі, хоча літній день видався спекотним і довго довелося йти пішки: «До купальні не пішов — відчув раптом сором'язливість. Трохи здивувався своїй нелюдимості й зупинився. Дивився на білі статні фігури голих людей, що вовтузилися у воді, слухав бадьорі побідні крики мужчин і лемент — різкий, як розбите скло, — женщин. Ще раз попрямував був до купальні, але на півдорозі знову повернув» (Т. 1, с. 344).

Сайгор машинально спостерігає за зачіскою мадмуазель Арйон і йому стає нудно. Він не знаходить слів, аби відповісти на посмішку «барішні з редвидату — не Тоні». Він червоніє, бо не може пригадати її ім'я, бо бачив таких, як вона, «у своїй установі, в інших установах — сотні», і були вони



вже не людьми, а просто манекенами, автоматами, що «боятися скорочення штату більш як гармат, революції, вибухів, Махна, бандитів» (Т. 1, с. 346). І відчув себе ніби у ворожому таборі, бо зустрівся з Тетяною в інших, незвичних для радянських автоматів, умовах. Сайгору здалося, що Тетяна «воістину недалеко дівчина, типічна міщаночка з обмеженим світоглядом», бо він не хотів говорити про погоду, а вона — про щось інше.

Коли з'являються «гранд-дами», що обговорюють свої мерзенні дріб'язкові проблеми, Сайгор остаточно відчуває себе тут чужим. З'являється «атмосфера вілл», яку часто можна зустріти в новелах М. Хвильового як протиставлення до життя «муралів революції». Певною мірою виручає Сайгора Тетяна, яка намагається зняти напруження в стосунках і говорить про супутників: «Я сама не люблю цієї публіки. Обивательщина» (Т. 1, с. 349).

Сайгор відчуває, як зростає злість, він відмовляється говорити вступне слово на вечорі, нервується, б'є ногою пуделя мадмуазель Арйон, що уособлює в собі ворожість оточення. Пудель, незважаючи на це, увесь час не відходить від Сайгора. Пудель для Сайгора є втіленням того світу, який він не знав, а опинившись випадково серед того світу, почувався беззбройним і слабким. Це нервувало. А собака не відставав від нього ані на крок. Навіть коли Сайгор рушив до міста, пудель ще дві версти йшов за ним: «Цей ідіотський випадок із собакою підкосив матеріаліста Сайгора тут, на порожній дорозі, в темну даль, на верхів'я фаталізму».

Сайгор відчував, що щось зробив не те, щось негідне звання комуніста: «І це, звичайно, дратувало, і дратували згадки про сьогоднішній день: і резиденція юнаків, і порнографічні малюнки з купальні, і тип, і мадмуазель Арйон, і Татьяна, і запах жіночого тіла» (Т. 1, с. 356). Це дратує Сайгора настільки, що «до болю хотілось розмозжити собачу голову». Бо герой почувався переможеним, побувавши у колі інших людей, які хоча і жили заземленими radoщами, але реальним життям. Він же про

це людське життя вже встиг призабути. І повернення до такого життя вже не мислив: «Сайгор, суворий і блідий, поспішав до города» (Т. 1, с. 356).

Сайгора збентежили й знервували не тільки міщани. Сподіваного інтермеццо на природі не вийшло. Бо Сайгор раптом зрозумів, що і він сам розминувся десь у своїй партійній установі із життям. Зрозуміти це йому допомогла Тетяна, що також загубилася серед стосів паперу, випала із життя. Усвідомлення того, що людина перетворюється на гвинтик, навіть підсвідомий натяк на це, дуже болісно вражає Сайгора.

Характерним є епізод нічного купання та події, що були потім, підчас ночівлі у стіжках. Тетяна, яка вирізняється з кола інших, розповідає про своє теперішнє життя, більш того, в своїх роздумах про маленьку людину вона виходить на великі узагальнення: «І от десь у стосах паперу загубилась людина. Просто — людина. Як ви гадаєте: банальне це слово? Я думаю, ні. І думаю, що мислі на тему «людина», поки існує земля, завжди будуть свіжі, як наливне яблуко на яблуні... Так от: загубилась людина в стосах паперу, і ніхто не бачить її, бо видно тільки машиністку. Це я, звичайно, не про себе — взагалі» (Т. 1, с. 355).

Сайгор почувається збентеженим, слухаючи Тетяну. Він відчуває, що вона має рацію, але не можна повністю стати на її бік. Але почувається винним — «не перед Тетяною, перед кимсь — не то винним за те, що досі не давив на сіні цю баришню, як тип мадмуазель Арйон, не то винним за щось інше» (Т. 1, с. 355).

Отже, сподіваного інтермеццо не вийшло. Але цей вихід на природу і знайомство з Тетяною допомагає Сайгорові інакше подивитися на самого себе. В місті він діяв як автомат, не задумуючись і нічого не відчуваючи, за інструкціями та за інерцією. Під час цієї ж подорожі герой раптом гостро усвідомив, що він — жива людина. І навколо також — живі люди, яких у місті він звик не помічати. Тут, на природі, Сайгор «пізнав той надзвичайний біль, коли радість і жура сплітаються у єдину гармонію» (Т. 1, с. 355). Сплітаються, власне, в життя, бо життя — це і є журба і радість,

чорне і червоне. Жива людина складається зі складного спектру почуттів та духовних імпульсів. В цьому творі М. Хвильовий наголошує на вартості кожної окремої людини, будь то «барішня» за стосами паперу, чи відповідальна особа, як Сайгор.

Автора в цій новелі не чути. Його витіснили голоси героїв, в основному — їх невласне пряма мова: «Хотілось упасти на землю, крикнути збентежений крик, потім натхненно молитися в тайну вечерю зір» (Т. 1, с. 354). Світ довкола постає крізь хитросплетіння відчуттів героїв. Нюхові, зорові, слухові вражіння уповні відбивають внутрішній світ героїв, і зовнішній, пропустивши його крізь себе.

Імпресіоністична поетика значною мірою відбилася і в новелі «Я (Романтика)» (1924). На це натякає уже присвята — «Цвітові яблуні», новелі М. Коцюбинського, який розвивав в українській прозі початку ХХ століття імпресіоністичні традиції.

Новела «Я (Романтика)» частково побудована як внутрішній монолог героя-чекіста, схильного не лише до роздумів і рефлексій («Тоді дума за думою, як амазонянки, джигітують навколо мене»), а взагалі — розколотого на дві половини — громадянську («я» чекіста) і приватну («я» людини, м'ятежного сина своєї матері). Між цими двома полюсами і гойдається свідомість героя. Амплітуда надто широка, як показує М. Хвильовий. Дві половини свого «я» герой ніяк не може зібрати в одну цілісність, і його попереднє твердження — «Я — чекіст, але я і людина» (підкреслення М. Хвильового. — О. С.) — не витримує іспиту часом і діями. Молох, кривавий бог революції, вимагає жертв, не задовольняється половиною людського «я», прагне всієї людини, тобто, щезання людини за «я» чекіста. Бо ці два поняття, як видно з подій твору, несумісні. Або герой стане справжнім чекістом, або ж — залишиться людиною, сином своєї матері. Перед героєм нелегкий вибір, тому його «мислі — до неможливості натягнутий дріт» (Т. 1, с. 323). Але вибір треба робити. І герой робить цей непростий крок кожного разу, коли чекісти обговорюють вирок. Чека

уявляється героєві новим синедріоном, чорним трибуналом комуни. Під час засідань синедріону «з кожного закутка дивиться справжня й воістину жахна смерть» (Т. 1, с. 323). І коли герой чує голос обивателя: «Тут засідає садизм!», він мовчить. Кожного разу, коли він чує голос доктора Тагабата: «Розстрілять!», він відчуває, як «мати тихо-зажурено дивиться» на нього. Але герой, потрапивши на службу в чека, уже не бачить виходу. Думки і рефлексії воістину джигітують в свідомості героя. Він усвідомлює, що поруч із ним садист і дегенерат, але — «воістину правда була за доктором Тагабатом» (Т. 1, с. 326). І тоді він почувався серед чекістів, як серед своїх, а мати відходила на задній план: «І тоді відходила, удалялась од мене моя мати — прообраз загірної Марії, і застигала у темі, чекаючи» (Т. 1, с. 326).

Починається новела невластне прямою мовою героя, справді величною картиною, яку він уявляє: «З далекого туману, з тихих озер загірної комуни шелестить шелест: то йде Марія» (Т. 1, с. 322). На гранях невідомих віків герой бачить надзвичайну Марію, а прообразом тієї Марії йому уявляється його рідна мати — «наївність, тиха жура і добрість безмежна» (Т. 1, с. 322). Але революційний обов'язок вимагає крові на алтар революції, безжалосного Молоха, що вимагає людської крові. Обов'язок вимагає розстрілювати. І дилема, яку сформулював сам герой — «людина або чекіст» — має бути вирішеною. В ім'я казки майбутнього, в ім'я вимріяних ідеалів знищуються мільйони. Якщо для садиста Тагабата, який випадково отримав владу над людським життям, і для дегенерата, вірного пса революції, це нищення людей стає святом, то героя «Я» це знищує ізсередини. Романтика революції, романтична метафізика муралів революції, самознищується, коли в ім'я суспільного ідеалу герой змушений власноруч розстріляти свою матір. На цей час герой перетворюється на сновиду, автомат, який діє, не зовсім усвідомлюючи свої вчинки, лише пам'ятаючи про «загірну комуни».

Допоки жива мати героя, він знаходить притулок для свого іншого, не революційного, а людського «я» в будинку матері. В дворі пахне м'ятою, а

з кожного кутка не дивиться смерть. Це людський полюс «я» героя. М. Хвильовий майстерно передає усі найменші порухи душі героя, усю складність його боротьби з собою. Герой ще чує «на своїх руках хрустальні росинки» — сльози матері, яка думає, що «її м'ятежний син зовсім замучив себе» на службі в садистів та дегенератів. І герой знаходить ще можливість бути сином і бути щирим: «Ах, як я втомився, мамо!». Але відразу ж агресивно, як чекіст, реагує, коли мати перед іконою скаржиться, що «незносні тривоги наші й хиже навколо». Інше, чекістське «я» героя здригнуло: «Хиже навколо? Хіба мати сміє думати так? Так думають тільки версальці!» (Т. 1, с. 327). Герой виправдовується перед самим собою за своє людське «я», яке лише тут, в глухому закутку, на краю міста «ховає від гільйотини один кінець своєї душі»: «Кому потрібно знати деталі моїх переживань? Я справжній комунар. Хто посміє сказати інакше? Невже я не маю права відпочити одну хвилину?» (Т. 1, с. 328).

Але ці рефлексії перемагає революційний обов'язок. Герой стверджується в своєму чекістському «я», розстрілюючи невинних людей. Стан його стає хворобливим, людина зникає зовсім і народжується фанатик: «Я входив у роль. Туман стояв перед очима, і я був у тім стані, який можна кваліфікувати як надзвичайний екстаз. Я гадаю, що в такому стані фанатики йшли на священну війну» (Т. 1, с. 331). Він починає смакувати думку про людську смерть. Навіть не розбираючись, герой уже готовий вимовити звичайне своє «розстрілять», але раптом у натовпі черниць бачить свою матір, його печальну мати, з очима Марії.

Чи не останньою свідомою думкою героя є його самозізнання в тому, що нарешті схопили і другий кінець його душі. Коло замкнулося. Розколоте «я» зібралось в чекістський безпощадний кулак. Його вагання щодо долі матері, які підсилює людяний Андрюша, зупиняються реготом доктора Тагабата, який в цей момент є втіленням Сатани. І герой остаточно усвідомив, що йде в нікуди. Ця думка починає звучати лейтмотивом до самого кінця. Воістину страшною є боротьба героя із самим собою: «...я,

главковерх чорного трибуналу комуни, виконував свої обов'язки перед революцією. І хіба то моя вина, що образ моєї матері не покидав мене в цю ніч ні на хвилину? Хіба то моя вина?» (Т. 1, с. 333). Ще думаючи про це, герой проте уже знає, що буде далі. Він — вірний воїн революції, вчинить згідно зі своїм обов'язком перед своїм кривавим богом, він сам застрелить свою матір.

Інший лейтмотив цього твору звучить у таких рядках: «Воістину: це була дійсність, як згряя голодних вовків. Але це була єдина дорога до загірних озер невідомої прекрасної комуни» (Т. 1, с. 337, підкреслення моє. — О. С.). і навіть коли вже не тільки Андрюша, але й доктор Тагабат сказав: «Ваша мати там! Робіть що хочете!», чекіст не зміг відступитися від революційного обов'язку. В героя починаються галюцинації, бо те, що він має зробити є нелюдським, протиприродним вчинком.

Після убивства матері героєві знову відкрилося видіння загірної комуни, але вже без образу Марії, який для нього уособлювала його мати: «...Я зупинився серед мертвого степу: там, в далекій безвісті невідомо горіли тихі озера загірної комуни». Так гинула романтична метафізика, яку конструював М. Хвильовий у своїх творах, це був кінець романтики.

Новелу «Я (Романтика)» можна вважати перехідною, етапною в творчості письменника. І не лише в ідейно-етичному аспекті, але і в аспекті стильовому. Етап деконструкції сягає свого апогею, з романтикою покінчено як з ідеєю, а відтак — і зі стилістикою. Ще буде, правда, повість «Санаторійна зона», яка і завершить перший період прози М. Хвильового.

Автор у новелі «Я (Романтика)» непомітний, його, власне, немає. Хоча, часом, можливо, він і зливається з героєм. Реальність і події читач сприймає крізь призму відчуттів головного героя. Виявленням цих почуттів є внутрішній монолог і невласне пряма мова героя.

Чистих імпресіоністичних творів в новелістиці М. Хвильового небагато. Більшість новел поєднують у собі риси як імпресіоністичної поезики, так і експресіоністичної.

Хрестоматійною ще в середині 1920-х років стала новела з книги «Сині етюди» (1923) — «Кіт у чоботях» (1922). В новелі переважають експресивні елементи, присутній не лише автор, що втручається в оповідь, але є навіть звертання персонажа до Миколи Хвильового, який так само є повноцінним героєм новели. Автор в цій новелі витісняє сприйняття героїв, хоча сам характер його роздумів так само є імпресіоністської природи: «...А то буває гаптований захід, буває схід, це коли підводиться чи лягає заграва», «І сьогодні, коли голубине небо, коли вітер стиха лоскоче мою скроню, в моїй душі васильковий сум» (Т. 1, с. 155). Але найперше в творі буває авторська експресія, експресія тієї буряної доби: «Так! Я хочу проспівати степову бур'янову пісню цим сіреним муралям. Я дуже хочу, але — я не можу: треба, щоб була пісня пісень, треба, щоб був — гімн» (Т. 1, с. 155). В цьому творі автор, як і в новелі «Редактор Карк» (1922), пояснює свою мету, завдання, які ставить собі, сідаючи писати новелу. Перед читачем відкривається таїна літературної робітні, автор безпосередньо й широко спілкується з ним: «Я зовсім не роман пишу, а тільки маленьку пісню (підкреслення М. Хвильового. — О. С. Т. 1, с. 156). І в цій новелі, як і в новелі «Редактор Карк», автор іронізує, кепкує з читача, руйнуючи усі його попередні уявлення про літературу: «Тепер мій читач чекає від мене, мабуть, цікавої зав'язки, цікавої розв'язки, а від «кота в чоботях» — загально визнаних подвигів, красивих рухів — іще багато чого. Це даремно. Ми з товаришем Жучком не міщани, красивих рухів у нас не буде: у товариша Жучка не буде. За цим звертайтеся до гітарних героїв гітарних поем» (Т. 1, с. 157).

Немає і не може бути в новелі М. Хвильового зав'язки чи розв'язки старого гатунку, бо це, власне, і не новели, а лише «етюди», до того ж дивно означені як «сині». Доба не дає часу на зав'язки-розв'язки в таких етюдах, бо зав'язка у Хвильового — Жовтень, а розв'язка — сонячний вік, йому, як митцеві нової літератури, художнику нового життя противна сама думка про старе традиційне мистецтво з його шаблонами і стандартами. В

цьому письменник щиро зізнається: «Розв'язка в гітарних поетів... От: «вони поцілувались, кінець» або «О, моя Дульцінеє! Всаджу собі оцей чингал... Умирає...» Ми з товаришем Жучком цього не знаємо» (Т. 1, с. 157). І не втомлюючись, автор підкреслює знову: «Так от. Це не роман — це тільки маленька пісня, і я її скоро скінчу».

Ця гра з читачем триває і далі, виливаючись у експресії автора: «Ах, ці жучки в чоботях, вони конче не дають мені покою! Коли я буду відомий письменник, тоді я напишу велику драматичну поему: «Кіт у чоботях» (Т. 1, с. 159).

Оціночно-емоційний характер новели відбивається в експресивному авторському мовленні:

«Плакати! Плакати! Плакати!

Німці, поляки, петлюрівці — ще, ще, ще...

Колчак. Юденич. Денікін — ще, ще, ще...

Плакати! Плакати! Плакати!

Місяць, два, три, шість, двадцять... ще, ще, ще...

Гу-у! Гу-у!

Бах! Бах!» (Т. 1, с. 161).

В новелі діє товариш Жучок, «кіт у чоботях». Це — тип, як стверджує автор, чи то іронічно, чи то цілком серйозно. Це читач так і не зрозуміє. В новелі розповідається про переродження «кота у чоботях» на товариша Жучка, який від обов'язків куховарки переходить до керівництва партячейкою. Іронічна тональність оповіді часом заступається іншою, бо «товариш Жучок» — це, справді, — тип. Це ще один бік революції. Це ще одна гримаса революції, яка, звільнюючи людину, не завжди дозволяє їй знайти своє справжнє місце в житті. І товариші Жучки починають керувати іншими, спочатку жартома, а потім — всерйоз. І в цьому типові відбився пророчий дар Миколи Хвильового, хоча цей образ і не є сатиричним, проте іронія автора зупиняється серйозним зверненням до нього героїні. Ситуація набуває запитальної інтонації. Відповідь потім підкаже життя. А сам



людський тип схоплений письменником надзвичайно майстерно. Коротко, лапідарно, навіть без зав'язок-розв'язок, але на диво глибоко й точно.

В новелі «Юрко» (1922) автор з'являється часом і «оголює» знов-таки прийоми. Обґрунтовує деструкцію своїх новел, бо революційна творчість ототожнюється з руйнуванням: «Без революції, коли нема творчості, життя тече нудно, одноманітно (або, або: дух творчості, дух руйнування)» (Т. 1, с. 168).

Герої і дійсність подаються в новелі через авторське сприйняття. Коротко розповівши про головних героїв, автор повідомляє читачеві: «(Я думаю про кінець етюду. Як жили інші — про це в другий раз)» (Т. 1, с. 172). Це повідомлення автор бере у дужки, як і наступне, в кінці твору, аби ще виразніше відокремити це «оголення» прийому від іншої оповіді: «(Я зупинився на найцікавішому місці. Правда? І як ви думаєте, чи не час мені кінчити й почати нову новелу? Час, певно, час. Отже, останнє зусилля!).» (Т. 1, с. 175).

Наразі автор вголос говорить про те, що відбувається мало не в кожній новелі: відсутність чіткого сюжету, часом — повна його відсутність, герої часом не зовсім вмотивовані у своїх вчинках, новела, лише почавшись, може раптом урватися («Життя»), прагнення героїв, на перший погляд, незбагненні й дивні. Але це лише на перший погляд. Насправді ж, читачеві багато мають сказати лейтмотиви, глибокі асоціативні ряди, які часом починаються з відвертої дрібниці. Ці асоціативні ряди, які розгортають герої або автор, багато можуть сказати про внутрішній світ героїв та мотивацію їх учинків. В новелі «Юрко» лейтмотивом виступає ніч. У згаданій новелі «Життя» кілька лейтмотивів та асоціативних рядів: лейтмотив дзвонів, що динамічно розвивається, лейтмотив невідомої далі, шляху, що увесь час посилюється. Присутні також асоціації з історичними подіями, які символізують пошук, прорив до іншого життя. В новелі «Чумаківська комуна» (1922) відразу з'являється алюзія до М. Гоголя, яка звучить впродовж усього твору лейтмотивом — восени повітове місто

пахне Гоголем, як ніколи. Для експресивної ілюстрації лейтмотиву з'являється міщанський самовар та канарейка в клітці — вершина міщанського самовдоволення. Усю новелу «Бараки, що за містом» (1922) супроводжує «трупний дух», «запах землі» та осінні імпресіоністичні настрої.

«Оголення прийому» спостерігаємо також у новелі «Свиня» (1922). На початку твору автор наводить цитату з підручника зоології, яка стосується свині. Між іншим автор збирається говорити ще і про Карла Івановича, і про Хаю, і про будинок, а може й ще про когось, а потім обіцяє знову предметно говорити про свиней. До цього він повертається в останньому абзаці: «А про свиню я так нічого й не сказав. І не скажу. Свиня для того: «підложити свиню», не сказати про свиню — це прийом» (Т. 1, с. 264).

Цей останній авторський коментар до новели підкреслює, що у творі йшлося про справжніх таки свиней, а не про тих, що в підручнику зоології. І читач не може не погодитися з автором. Ця новела є шедевром сатиричної прози 20-х років. Життя героїв «будинку відповідальних осіб» та їх «женин» подається у сприйнятті автора. Але відбиті і рефлексії героїв, проте переважають елементи експресіоністичної поетики з майстерним використанням сатиричних засобів індивідуалізації героїв. Суттєвим є те, що автор малює не лише образи конкретних героїв, а ніби сукупний, збірний образ сучасного міщанина, що користуючись революцією, зручно прилаштувався біля корита. Отже, автор не шахрай, новела про справжню свиню — радянського чиновника-пристосуванця.

Цікавим з погляду поетики ранньої прози М. Хвильового є етюд «На глухій шляху» (1923). Назва, як і в багатьох інших творах М. Хвильового, є алюзією до подій, які будуть розгортатися в творі. Уся постреволуційна Україна опинилася на глухій шляху. Якщо в новелі «Я (Романтика)» герой-чекіст іде в нікуди, то в цьому творі в нікуди рухається уся Україна. Показане життя одного з глухих заулків республіки, з якого «до повіту —

60, до станції — 80. Навколо: глуш, глуш, глуш...». Короткі пейзажні картини: «чвиря на глухім шляху».

Голос автора включає в новелу уривки із «забутої розвіяної поеми «Азія». З цих уривків випливає висновок: «велика істина землі: сонце підводиться на сході» (підкреслення М. Хвильового. — О. С. Т. 1, с. 176). Цей висновок відразу ж входить у протиріччя з ліричним лейтмотивом новели: «...Сосни гудуть-гудуть... Чого так сосни гудуть? — Хуртовина. Вітри. Ох ви, сосни мої — азіатський край!» (Т. 1, с. 176).

На цім глухім шляху проходить, минає тихо й непомітно життя учительки Наталі Миколаївни, сторожа Нестора. Вони разом палять махорку, бо хліба все одно немає, як немає в сільській школі олівців, зошитів і підручників. В новелі переплітаються імпресіоністичні враження вчительки з експресіями автора. Колишні мрії Наталі Миколаївни і Нестора поховані під соснами на глухім шляху, бо: «З'їли сукини сини революцію!». Це — Нестор. І його висновок підкреслює лейтмотив з соснами. А село темне і гниє в пранцях. Так минає життя. Закінчується новела сценою, в якій учителька п'є разом зі сторожем самогон. Частину самогону планують обміняти на хліб. Найтемніший заулочок республіки. Приреченість. І хто з них може зрозуміти — для чого ж тоді усі ці революції, коли життя знову минає на глухім шляху. Це відчуття увиразнює хуга, що лютує надворі, і сосни. В цій новелі — увесь Хвильовий та його доба. Драматична, хаотична, руйнівна та незбагненна. Лише ми, теперішні читачі новел письменника, маючи дистанцію в багато років, можемо зрозуміти, як так сталося, що покоління полум'яних романтиків революції конало на узбіччі життя, на глухім шляху. Чому така прірва між мріями та реальністю. Сила Хвильового -у майстерному і гранично щирому відтворенні образків його сучасності. Ще, можливо, неусвідомлених та незрозумілих до кінця, але майстерно схоплених і переданих нам, його читачам. Первинні враження разом з реакцією автора і складають суть його індивідуального стилю.

Ранню новелістику М. Хвильового завершують новели «Арабески!» (1927) та «Вступна новела» (1927), написана спеціально для ліричного вступу до його тритомного видання: М. Хвильовий. Твори: В 3 т. — Х.: ДВУ, 1927-1930. «Вступна новела» хоч і створена в той час, коли письменник уже значно відійшов від ранньої лірико-імпресіоністичної манери, все-таки спеціально витримана у стилі «Синіх етюдів» та «Осені». Том 1, який відкривала «Вступна новела», так і називався — «Етюди» (1927). Ця новела ніби попереджає читача про загальний характер книги.

Це справжній художній твір, хоча його персонажами стали як реальні письменники — Юліан Шпол, Михайло Семенко, Олесь Досвітній, Олекса Слісаренко, Сергій Пилипенко, Аркадій Любченко, Раїса Азарх, так і сам М. Хвильовий. У новелі присутній справжній професор Сулима і вигаданий, або — символічний, професор Канашкін. Канашкін — це один з опонентів М. Хвильового в літературній дискусії 1925-28 рр. Цікаво, що письменник не використав сатиру, хоча й був майстром цього жанру, обійшовся іронією. Іронія наскрізь пронизує цю новелу. Письменник іронізує над своїми супротивниками (Семенко, Пилипенко, Канашкін), над своїми друзями та меценатами (Ю. Шпол, А. Любченко, Р. Азарх), над собою і над самою ідеєю видання його творів у трьох томах, над необхідністю писати цю «Вступну новелу». В цій новелі читач уже зовсім безпосередньо потрапляє до творчої лабораторії письменника: «Я знову перечитую свої оповідання (до речі, страшенно нудно перечитувати) і сідаю писати «вступну новелу». Але що писати?» (Т. 1, с. 122).

Відповіді, які автор дає на можливі питання про «назву», «зміст», «форму», «впливи», «мову» є тотально іронічними, часто пов'язаними з проблемами літдискусії, як от його відповідь про «впливи»: «Я погоджуюсь з тими вельмишановними критиками, що не бачать у моїх творах нічого оригінального. Вони мають рацію: весь я в лабетах пільняковщини та інших серапіонових братів» (Т. 1, с. 123).

Інформативні рядки, хай навіть і напівсерйозні, чергуються з авторськими експресіями: «Я — мрійник і з висоти свого незрівняного нахабства плюю на слинявий «скепсис» нашого скептичного віку. Ну і так далі» (Т. 1, с. 123).

Можна лише дивуватися, як у маленькій новелі її автор зміг відбити і основні риси свого стилю, і найпекучіші проблеми тогочасного літературного життя. Не обійшлося й без «затемнених місць», хоча в першу чергу ці слова прочитуються просто як чиста поезія, що йде до читача з глибин людської душі її творця: «Я понесу йому пучок синьооких фіалок і там згадаю про свою загадкову смерть» (Т. 1, с. 124).

Новела «Арабески» (1927), яка вперше була друкована в томі першому «Творів», підсумовує і завершує перший період творчості М. Хвильового. В цій новелі письменник демонструє усі найхарактерніші риси свого стилю. Дослідник О. Гриценко цілком слушно зауважує, що в цьому творі «стиль Хвильового виявився напрочуд виразно у всіх особливостях» і що «з погляду стилю певною мірою є еталоном» [45, с. 154]. Він же спостеріг, що вже сама назва новели відсилає читача до творчості М. Гоголя, точніше, — до другої його книги.

Більша частина твору — це лірична сповідь автора, який пізнав радість творчості, і відкриває для себе новий світ: «Я безумно люблю город». Ця думка проходить через усю новелу лейтмотивом. Новела буяє фантазією та оптимізмом автора. Згадуючи відомого на той час модерніста Мартінеса Сієрру, автор засвідчує свою прихильність до його творчих принципів, які є елементами поезики імпресіонізму: «Не тільки ти закоханий у звуки, фарби й запах слова — я теж естет» (Т. 1, с. 301). Авторські бурхливі експресії змінюються імпресіоністичними картинками міста, які є не так пейзажними, скільки настроєвими: «На мосту тихо, і тільки мутні води клекочуть і тікають у невідому даль» (Т. 1, с. 302). Часом авторська експресія перетворюється у відчуття творчого екстазу: «Тоді я наливаю себе вишневим соком моєї неможливої муки й молюся, щоб

Боженька зробив мене генієм: щоб розказати, як хрумтить жемчуг біля японських ліхтариків...» (Т. 1, с. 303).

Алогічність, химерність в цій новелі можна назвати ще арабесковістю. Складне поєднання не лише імпресіоністичних та експресіоністичних елементів, але і дивний, хаотичний зміст, що складається з авторської прогулянки містом і ще декількох ніби непов'язаних історій, утворює проте художню цілісність. Ця завершеність та цілісність організуються ліричними лейтмотивами та образом автора. Піднесено-лірична риторика поєднується з імпресіоністичним нюансуванням життя та сатиричними фрагментами.

Оповідна частина, пов'язана з автором, містить ретроспективні елементи з його біографії. Автор називає себе Сойрейлем, ім'я це бере ніби цілком довільно, аби не «просвітянський реалізм», який він, автор, навіть у прізвищах не виносить. Автор починає чергову свою гру з читачем, цілком ніби серйозно розповідаючи про своє дитинство. Тут же автор вперше натякає, що з етюдами уже покінчено, це останній: «...етюдів я вже ніколи, ніколи не буду писати, бо я пишу — роман» (Т. 1, с. 303).

Розповідь про своє дитинство автор перериває і пояснює, чому, хоча це він уже пояснював у ранніх творах — «Редактор Карк», «Кіт у чоботях», «Свиня». Від автора читач уже чекає продовження історії у звичному дусі, але її не буде: «Я не буду описувати те, інше, що, може, когось і зацікавить, але мене, навпаки, і ніскільки; не буду описувати так, як писали наші шановні корифеї...» (Т. 1, с. 304). Цю, зрештою, зрозумілу думку, автор продовжує ліричним відступом: «...Я буду писати так, щоб зрідка почути кармазинові дзвони з глухого заріччя, коли серце так стисне, ніби погляд стрункої юнки, коли вона на моє буйне бажання каже крізь яблунову завірюху, здригнувши: — Да!» (Т. 1, с. 304). Цей ліричний уступ продовжується лейтмотивом, що пов'язаний з прощанням із селом.

Автор зовсім забуває про почату «деталь з біографії», тому Марія (потім вона з'явиться під іншим ім'ям — Маріам) нагадує йому питанням:

«Слухай, Nicolas! А що ж далі? Як же з твоїм чиновником?». І отримує від автора вичерпуючу відповідь: «Маріє! Ти наївничаєш. Нічого подібного не було. Я тільки приніс тобі запах слова» (Т. 1, с. 304).

Але далі автор продовжує свою біографію наступною «деталлю», щиро повідомляє Марії: «Я ще не знаю, що я напишу, але на моїй душі — біль» (Т. 1, с. 304). Автор прагне написати справжню книжку «про нашу — у віки — революцію». Бо такої книжки, на його думку, ще не створено. Далі він екзальтовано починає говорити про те, як «ішла м'ятежна епоха». Не без іронії автор розповідає про свої успіхи: «Мені пророкують велике майбуття...», але відчувається, що часом він говорить цілком серйозно: «...я гадаю, що я все-таки напишу гарний твір, бо ж яблуні тільки-но зацвітають у садах моєї духмяної фантазії, бо ж переді мною й за мною гори поетичного матеріалу» (Т. 1, с. 305).

Автор перериває оповідь про себе, розповівши коротко про студента, що через фінансову скруту змушений кохатися з бабою. Появу цієї «історії» в своєму тексті автор іронічно пояснює: «Це теж деталь, і, «позаяк» вона з життя, я й її пишу». А окремо для Марії автор ще додає: «Маріє! Не будь наївна. Я даю тобі запах слова» (Т. 1, с. 309).

Ліричні відступи пов'язані з піднесеністю революційних легенд, які не пускають автора з полону. Він сам це чітко усвідомлює і зізнається в цьому. Ті легенди настільки незбагненні, що їх непросто викласти на папері, про це автор так само щиро сповідається читачеві: «Я безумно люблю город. Але я похиляюсь на телеграфний стовп і думаю, що я ніколи не розкажу, що робиться в моїй душі, які виникають образи, які, як потоки, як жемчуг, протікають біля мого романтичного серця...» (Т. 1, с. 309-310).

Марія відчуває осінні настрої автора і тому кілька разів звертається до нього з проханням: «Милий мій! Не треба думати про осінь». Після цього і автор, і Марія мовчать, чути повінь, пахне конвалією, а на костьолі горить циферблат.

Автор знову і знову повторює про відхід від народницької традиції, від утилізованої літератури для обмежених людей. Банальність та сентиментальна нудьга йому противні. Він з повагою ставиться до своїх попередників у літературі, але їх час минув, «і все, що хвилювало юність, тепер залишило тільки сірого чортика». Чи не через цього «сірого чортика» в історії людства його країні було відведено лише тільки два рядки і то — петитом? Але автор вірить, що це на півсотню років, а потім ситуація зміниться. Щодо першого — двох рядків петитом, то М. Хвильовий мав цілковиту рацію, а щодо іншого, то знов-таки без Хвильового не обійтись, бо саме він ще в 20-ті роки і в памфлетах, і в новелах не втомлюється говорити про «рабську психологію», яку треба здолати в собі.

Автор говорить, що далеко відійшла і форма старих творів, не лише змісти: «Вмирала стара форма, як лицарство, як запорожці. По таємних лабіринтах мистецтва мчав вітер із незнаного краю» (Т., с. 312).

В наступній історії про санаторій та товаришку Мару є і сатира, і сум за звичайною маленькою людиною, яка до того ж неприваблива як жінка, яку зрадив чоловік, і якій жодний з хворих ніколи не подякував за допомогу. Автор говорить, звертаючись до Марі, що він її друг. Таке механічне втручання в історію про санаторій, можливо, потрібне аби врятувати ще одну «зайву» людину, якій нема за що триматися у цьому житті.

Інша історія про незбагненні шляхи кохання. Здається, лише це і прагне сказати автор, впливши цю історію про Бригіту та графа в свою новелу.

Після цього автор зовсім не несподівано повідомляє: «А от моїм арабескам несподіваний *finis*» (Т. 1, с. 317). Але нічого несподіваного в цій новелі, «Арабески», в такому фіналі уже немає, бо про те, що в його творах не буде зав'язок-розв'язок і ефектних кульмінацій, М. Хвильовий попереджав ще у ранній новелі «Кіт у чоботях». В «Арабесках» він лише підсумовує риси своєї поетики. Не лише історії про товаришку Мару чи



Бригіту, але й самого Соїрейля не мають логічного та вмотивованого розвитку, так було в усіх ранніх новелах Хвильового, і це, як він сказав у «Свині» — «прийом»: «І герої, і події, і пригоди, що їх зовсім не було, здається, ідуть, і вже ніколи-ніколи не прийдуть. І ніколи я не повернусь до своїх арабесок, щоб мучити себе над кожною крапкою. І вже ніколи не промчатся фейерверки гіперболізму крізь темряву буденщини, і не спалахне огнецвіт моєї фантазії: на рік буває тільки одна ніч — на Івана Купала, — коли в зачарованому колі жевріє жемчуг химерної папороті.

Моїм арабескам — *finis*. Але я не тоскую. Я ще раз пізнав силу безсмертного слова, і воно перетворилось у мені. І з океану варіацій я випливаю, м'ятежний і радісний, до нових невідомих берегів» (Т. 1, с. 317-18).

Так прощається письменник зі своєю ранньою творчістю, і прагне нових берегів, нових пошуків, нових жанрів. В цей час він уже працював над романом «Вальдшнепи».

Абстрактний «город» змінюється «синім вечірнім городом»; цей образ вперше з'явився ще в поезії «Трамвайний лист». В ньому увесь наш автор, у своїй мрії про нову людину і нове місто: «...Мені радісно сказати, що тут увесь я: із своєю мукою, із своїм «знаю», із своїми трьома кільцями: віра, надія, любов. Синій вечір. Синій вечірній город. Азія» (Підкреслення М. Хвильового. — О. С. Т. 1, с. 318).

Прощання із своїм стилем ранньої творчості М. Хвильовий підкреслює рефреном наприкінці твору, коли з'являється лейтмотив фінішу арабескам: «Іду. Синій вечірній город. Азія. Б'є годинник. Іду» (Т. 1, с. 319). Підсумовуючи свою ранню творчість, автор відверто протиставляє себе рустикальній традиції, вголос називаючи себе модерністом: «...Мат королеві! Я вам готовий дати форою й ферзя, але й тоді я вийду переможцем. Бо й великий маестро Капабланка не міг перемогти модерніста Реті» (Т. 1, с. 319).

Сойрейль сказав уже своє нове слово в мистецтві. Але він надто непосидючий, тому має вирушати на пошук нових слів і нової форми. Етап деструкції в новелі «Арабески» здобуває яскравий і величний фінал-апофеоз. Сойрейль уже повністю полонений містом, це один з лейтмотивів «Арабесок», тому і починається зовсім інше життя і нова творчість. Він пише роман. Він лишається зі своїми трьома китами, на яких будує свою творчість — віра, надія, любов. Романтична «загірна комуна» має бути втілена в образах нового міста. Сойрейль у це щиро вірить. Щодо М. Хвильового, то у нього, можливо, уже були сумніви. Бо харя непереможного хама була таки поруч, у цьому ж місті. Можливо, значною мірою тому прийшов час прощатися і з арабесками. Час романтичної метафізики лишався позаду. Попереду — час нелегких випробувань. Окремі вражіння муралів революції треба було зібрати в роман. Тому арабескам — *finis*.

Підсумовуючи стильові особливості новелістики М. Хвильового на рівні емоційно-оціночному, зазначимо, що панівною є оцінка з точки зору героя, яку автор ніколи не засуджує і не підтримує. Оцінка з точки зору автора лише підсилює у вигляді експресій та асоціацій точку зору героя. Є новели імпресіоністичної тональності («Пудель», «Синій листопад»), є — експресіоністичної забарвленості («На глухім шляху», «Кіт у чоботях»), але найчастіше в новелах М. Хвильового 1922-24 років поєднуються елементи імпресіоністичної та експресіоністичної поетики, зіштовхуються та зливаються в одній текстовій тканині, як от у «Арабесках». В цій новелі письменник нарочито демонструє особливості своєї творчої манери. Слово героя, оцінка героя часто витісняє авторське слово, бо Хвильового цікавить реальність, що відбивається, пройшовши крізь індивідуальну людську свідомість. Авторська оцінка найчастіше потрібна для організації окремих частин твору, для композиційної довершеності. Лейтмотиви найчастіше і виступають через авторське слово або ж — пейзажну деталь.

На емоційно-оціночному рівні уповні розкривається найхарактерніша риса стилю новелістики М. Хвильового — його синкретизм, арабесковість.

Цікавими є особливості стилю новел М. Хвильового і на іншому рівні структури твору — на просторово-часовому. Письменник витворює у своїй новелістиці особливий хронотоп, що прямо пов'язаний з концепцією героя і характеризується насамперед невизначеністю часу і простору. Хронотоп у творах М. Хвильового виразно статичний, метафізичний, часом згорнутий та ущільнений до однієї кімнати («Я (Романтика)», «Свиня», «Заулок»), та кількох годин («Я (Романтика)», «Пудель», «Бараки, що за містом»). Метафізичність та замкнутість хронотопу утворює поняття зони, що уповні відбилося навіть у назві одного твору — «Санаторійна зона». Простір та час заулків є антитезою героїці, в якій звикли жити герої М. Хвильового. Це призводить до гострих конфліктів («Редактор Карк», «Залок»). Різкий дисонанс між цими просторами руйнує людину, відкидає її на периферію життя, або й підштовхує до самогубства.

Революційні зрушення суспільства спонукають митців початку ХХ століття уважніше придивитися до проблеми часу, до необхідності осмислення нових історичних координат. «Проблема часу, зокрема неспівпадання реального руху історії й індивідуального сприйняття чи трактування його, стає предметом пильного дослідження», — слушно зауважує дослідник імпресіоністичної прози Віра Агеева [5, с. 106]. Дослідниця згадує про містичний годинник над Харковом з поезії П. Тичини «Харків». Такий же годинник присутній і в новелі М. Хвильового «Арабески»: «...Іду. синій вечірній город. Азія. Б'є годинник. Іду» (Т. 1, с. 319).

Просторова-часова організація творчості безпосередньо пов'язана зі стилем і жанрами. Вслід за М. Бахтіним можемо повторити, що хронотоп має суттєве значення для жанрової структури. Хронотоп прямо відповідає певним жанрам. Хронотоп також значною мірою визначає образ героя в літературі. Хронотоп імпресіоністичної прози суттєво різниться від

художнього часу і простору в літературі, скажімо, реалістичній: «Відмовившись від типізації, зосередившись на індивідуально-конкретному, одномоментному, імпресіоністи не прагнуть обумовити психіку, ті чи інші стани, переживання своїх персонажів соціальними, біографічними чи якимись іншими чинниками. Герой імпресіоністичної прози здебільшого позбавлений передісторії» [5, с. 107] .

Якщо людина в реалістичній прозі була показана у множинності своїх зв'язків із суспільством, і тому сюжетний час відігравав значну роль, то імпресіоністів цікавить насамперед власне людина сама по собі. Герой такої літератури завжди ніби на маргінесі історії, часом він взагалі випадає з контексту епохи і постає суто приватною особою.

Хронотоп, як мовилося вище, маючи неабияке значення для визначення жанру, якнайкраще відповідає жанру етюдів. Світ у новелах Хвильового постає розщепленим на окремі епізоди, зруйновим, руйнується не лише звична форма літературного твору, але й старий зміст. Свідомість героя так само є розщепленою, людину в творах М. Хвильового роздирають протиріччя («Я (Романтика)», «Редактор Карк», «Синій листопад», «Пудель» та ін.).

Особливістю хронотопу в новелістиці М. Хвильового є той самий синкретизм, який спостерігається і на інших рівнях структури твору. У цього письменника фактично не зустрічаємо хронотопу, властивого суто імпресіоністичним творам (за винятком, можливо, «Синього листопаду», «Пуделя»). Елементи неоромантичної прози відбилися як в образах героїв, так і у просторово-часовій організації прози М. Хвильового. Історичний час тут певною мірою присутній, але лише в розщепленій свідомості героїв, у вигляді часом не зовсім прозорих алюзій, ремінісценцій, складних асоціативних рядів, в яких зіштовхується минуле й сучасне, минуле й майбутнє. Автор вводить до малої прози чимало цитат, епіграфів, імен відомих людей, власні прогнози на майбутнє, пророцтва тощо. Всі ці елементи безпосередньо не характерні для суто імпресіоністичної

художньої системи. Але вони дивним чином поєднуються з хронотопом приватної людини, і утворюють знов-таки — нову якість.

В новелах, що тяжіють своїм стилем до імпресіоністичної прози, наявна ситуація так званого антракту, інтермеццо, перепочинку героїв, коли вони раптом випадають зі свого звичного суспільного життя. Такими є Марія і Вадим з новели «Синій листопад», які отримали певний перепочинок між боями. Вони виступають до певної міри приватними особами, у них є час спокійно подумати, зібратися з думками, осмислити минуле й сучасне. Тимчасове інтермеццо триває до смерті одного з героїв.

Тут можна указати ще на таку особливість: герої з новели «Синій листопад» не є повністю приватними особами, думки про комуну, що ходить в оселях республіки, не дають героям можливості звільнитися до кінця. Але з іншого боку, герої, особливо, — Марія, відчувають свою самотність, закинутість, усвідомлюють, що вони значною мірою поза суспільством гендлярів та міщан. Невизначеність ніби завершується смертю Вадима, але для Марії анітрохи не стало зрозуміліше, що ж буде далі. Невизначеність — основна риса просторово-часової організації цієї новели.

Так само і ситуація з редактором Карком з одноіменної новели, можна вважати ситуацією вимушеного антракту, незважаючи на те, що загалом домінують елементи просторово-часової організації в її неоромантичній концепції. Редактор Карк самоусувається з життя суспільного, сам відходить на маргінеси, бо відчуває потребу термінового осмислення того, що з ним відбувається. Він майже приватна особа, уникає зайвих контактів, неохоче спілкується з «відповідальним», хазяйкою і навіть з колишнім товаришем-боротьбистом. Єдина людина, до якої він тягнеться і не відчуває відрази — це Нюся, хвора жінка, яка так само знаходиться у виключеності із суспільного життя. Вона теж відчуває у Каркові рідну душу. Карк зрештою розраховується з роботи і таким чином розриває останній зв'язок з суспільством. Його подорож містом часом виглядає не

зовсім реальною, вона може бути і цілком уявною, створеною з безкінечних рефлексій героя.

З іншого боку, в новелі «Редактор Карк» вистачає складних асоціацій, натяків, ремінісценцій, є цитати з Шевченка, картини, які малює пам'ять героїв; в творі зіштовхуються минуле й сучасне. Це характерні риси хронотопу неоромантичної стильової системи. Проте всі ці елементи не існують поза Карком, його хворобливо-чуттєвою свідомістю. Навіть історичні події і особи, пропущені крізь свідомість героя, набувають уже іншого забарвлення. Говорити про конкретний історичний час в новелі можна лише враховуючи ці обставини.

Свідомість Карка вибудовує примхливі асоціативні ряди. Один погляд на браунінг викликає бурю емоційних асоціацій: «...Дехто не встиг сісти, і їх ловили по селах... Мого товариша жінку зловили, а потім зґвалтували, і вона стала дурненька. Кожний браунінг має свою історію: темну, як духовне нутро окремої особи...» (Т. 1, с. 137). Серед складних асоціацій в свідомості героя раптом спалахує «позачасова» думка екзистенційного змісту: «Чого одну людину шкода, а до тисячі мертвих байдуже?». І суто в манері М. Хвильового ця думка продовжується і наповнюється уже сатиричним змістом з боку автора: «Почуття колективізму нема — це не з «азбуки комунізму», перевірте!» (Т. 1, с. 137).

Навіть тихий післядощовий міський пейзаж викликає в героя спротив, і після вражень від блакиті неба ізсередини вириваються інші думки — про «смердюче, промислове місто велике, але не величне», яке забуло свою славну історію і не утворило американського раю. Це місто «ховає сьогодні в своїх заулках криваві легенди на сотні віків» (Т. 1, с. 137).

Майже кожна думка героя, або й автора, має контраверсійну думку, що часто справляє враження вибуху, неспокою, тривоги, очікування. Так, роздуми про «велике, але не величне місто» заступаються іншими: «А проте чудові легенди революції теж виростають тут» (Т. 1, с. 138). І знов-таки згадка про повстанців з легенд отримує контраверсійні картини

сучасності: там, де умирав у нерівній боротьбі гурток матросів, нині міщани ходять, везуть на базар свиней і продають державний шоколад. В свідомості героя це речі, які не поєднуються.

Блискавичні асоціації, пов'язані з боротьбою запорожців, селянських повстань, Хмельниччини, Павлюка, Трясила, протиставляються часу міщанських заулків та темних чиновницьких коридорів: «А в міщанських домах тукали, мабуть, годинники» (Т. 1, с. 138). Час цих годинників або зупинився, або ж рухається назад. Так думає Карк. Час міщан не знає ні селянських повстань, ні революційного самозречення. Цей час для Карка є задухою, ворожим простором, він не може жити в таких просторово-часових вимірах. Тому думкою весь час повертається до браунінга, що чекає на нього в шухляді.

Єдине, що хоч трохи відволікає увагу героя від самогубства — це історичні асоціації, що від його особистого життя перекидаються в глобальні масштаби. Герой протиставляє не лише себе міщанам, але й Україну — Росії, дикій московській силі. Це протиставлення продовжується несподіваними роздумами про дим: «Дим... Подумав, що над Україною завжди був дим, і вся вона задимилась у повстаннях, задимилась у муках...» (Т. 1, с. 139).

На події, чи — швидше — настрої новели указують і два епіграфи, досить відверті, відвертіші за звичайну алюзію. Перший — з П. Тичини:

... Стоїть сторозтерзаний Київ

І двістарозіп'ятий я.

Часопростір новели «Редактор Карк» розривається експресивними та неоромантичними елементами, але загальна настроєвість свідчить про те, що часопростір героя — Карка — ущільнений та герметичний. Це або кімната, з якої немає виходу, або глухий заулочок, приречений на метафізику страждань. Виходу з цього зачарованого кола немає, тому-то Карк все частіше думає про браунінг. Автор не показує, як куля вибиває мозок зі скроні, він «хоче творити по-новому», категорично проти «зав'язок-

розв'язок», але впродовж новели він однозначно переконує нас у фатальній фінальній сцені. Бо над Україною завжди дим. Десятки різноманітних деталей та асоціацій указують на трагічний фінал. І читач це, звичайно, розуміє. І мовчить він наприкінці новели не тому, що автор не впорався зі своїм завданням, а тому, що він, читач, приголомшений. Не в останню чергу на створення такого ефекту впливає і просторово часова організація цієї новели. Як, зрештою, і багатьох інших творів М. Хвильового.

Часопростір малої прози М. Хвильового — це реальність заулків і «свинячих» будинків, комун і колоній, вілл і палаців, в яких засідає чека. Ці окремі хронотопи зрештою сходяться в одному, утворюючи хронотоп зони. Це ще не сталінська територія смерті, але це вже і не терени, де можливе життя. Це часопростір з виразним імпресіоністичним характером: зона — це чітко окреслена територія. Окреслена не так у кілометрах та роках, як у психологічному аспекті. Це реальність, яка неможлива, це реальність чека, розстрілу сином своєї матері. Це реальність, «як згряя голодних вовків» («Я (Романтика)»), але вона тим не менш реальна, як браунінг у шухляді Карка. Зона М. Хвильового, особливий часопростір, що освітлений часто не сонцем, а місяцем, в якому багато дощів та осінніх настроїв, втілена навіть у назвах творів: «Санаторійна зона», «Заулок», «Чумаківська комуна», «Шляхетне гніздо», «Бараки, що за містом», «Кімната Ч. 2». Друга книга етюдів М. Хвильового відбиває осінні настрої назвою: «Осінь».

Ситуація антракту наявна в багатьох творах малої прози М. Хвильового. Найтрадиційніше вона показана у новелі «Пудель». Ще М. Зеров указував на зв'язок цього твору з новелою М. Коцюбинського «В дорозі». Але «Пудель» — цілком інший твір з відмінною концепцією. Ситуація антракту у прозі Хвильового ніколи не дає його героям відпочинку, задоволення від життя, вона швидше загострює внутрішній конфлікт і розколює «я» героя.



Новела «Пудель» (1923) має найбільш виразний імпресіоністичний хронотоп. Не в багатьох творах письменника присутні сонячні літні фарби, як в цій новелі. Пора року — літо. Герой, комісар Сайгор, вирушає з групою студентів та акторів «в перламутр гарячого полудня», за місто, до вілли, де має відбутися благодійний концерт. Позаду лишилося місто, а попереду — «іскрясте шосе й даль молодих лісів». В цій новелі показано «несвідому» втечу героя з суспільства, від своїх щоденних рутинних обов'язків. Він тимчасово потрапляє в коло незнайомих йому людей, до того ж, як швидко він розуміє, в коло чуже йому й вороже. Цей антракт героя не є перепочинком між двома важливими періодами в житті, як це найчастіше буває в імпресіоністичній прозі. Цей антракт швидше відокремлює усе попереднє життя героя від його майбутнього існування. Герой отримує прекрасну нагоду зазирнути в самого себе, відчутти себе поза іншими. Такої можливості серед буденного життя не випадає. Суспільство нівелює особистість, прилаштовує її під себе. І лише випадковий антракт дає Сайгорові можливість залишитися на самоті і зрозуміти своє життя.

«Сайгор уперше за все літо вибрався за город із стосів відношень, із димних кімнат засідань, з мітингових, ячейкових — ових промов, дебатів, преній, дискусій. Перший раз за все літо дихав вільним чистим повітрям. І, мабуть, перший раз за довгі роки відчував якийсь радісний біль, якусь неясну тривогу. Біль тягнув кудись на невідомі шляхи, і від болю були невідомі шляхи. А навкруги гримав день і чути було — на сопілці — тоскно-радісний гімн життю» (Т. 1, с. 343).

Герой із превеликим здивуванням побачив, що є й інше життя — без мітингів, промов, дебатів, але з чистим повітрям і природою, лісом, «який жив якимсь невідомим життям». Сайгор відчув у собі зовсім іншу людину, якій після звичного автоматичного міського життя стало «нерозгадано, таємно і прекрасно». Але відчувши підсвідомо, на рівні інстинктів, це інше життя, Сайгор проте так і не зміг звільнитися від своїх суспільних

кайданів. Крім того, Сайгор відчув раптом, наскільки він у своєму бурхливому житті став нелюдимим. Це його здивувало, відчув сором'язливість і зайвість свою у компанії нових супутників. Навіть сонячний день викликав у нього і біль, і захоплення водночас: «І тут, де сонце злилося з зеленим океаном в одну тремтячу симфонію, Сайгор знову пізнав надзвичайний солодкий біль. І тоді ж світ, вся земля — буйна й радісна — поринула в цім болі» (Т. 1, с. 344).

Якщо природа породжувала солодке, незнайоме почуття, то супутники викликали в Сайгора лише відразу, почувався, мов у ворожому таборі, і «було нудно». Лише одна людина ледве не заволоділа увагою Сайгора — машиністка Тетяна. Герой з подивом розуміє, що тут ця дівчина є цілком окремим індивідом, тоді як у місті таких «баришень» в установах десятки тисяч, там вони «просто манекени, просто автомати, на яких можна прикрикнути, коли треба, бо це ж вони, радянські баришні, які бояться скорочення штату більш як гармат, революції, вибухів, Махна, бандитів» (Т. 1, с. 346).

Сайгор відкриває не лише Тетяну у цій ситуації, не лише виокремлює її з тисяч інших «баришень», він в першу чергу відкриває себе: «Відчув себе ніяково, бо стрів баришню в інших умовах, про які, здається, забув, може, не знав, не чув» (Т. 1, с.346).

Комісар Сайгор у міському своєму житті так само був автоматом, як і «радянські баришні». І лише в цій пригоді за містом в ньому пробуджується інше його «я», щось, власне, людське і живе, сором'язливе й тендітне. Але інтермеццо виявилось надто коротким, а супутники Сайгора — надто брутальними у своїй безпосередності. Тому герой, не розкрившись до кінця як людина, пересилує себе і повертається до звичного Сайгора — радянського автомата з великого міста. Спілкування людини з людиною не вийшло. Надто тендітна ниточка порозуміння, що почала була зароджуватися між Сайгором і Тетяною, швидко рветься під

тиском брутальних міщан і тягарем буднів, які Сайгор так і не зміг залишити в місті перед прогулянкою.

Але Сайгор повернеться до міста вже іншою людиною, бо він знову зміг дивуватися. Дивувався природі, собі, Тетяні, яка говорила «несподівано і ніби не вона, з легким відтінком болю» (Т. 1, с. 354, підкреслення М. Хвильового. — О. С.). Тетяна вголос сказала про те, про що вже думав і сам герой. Вона говорила про людину, її щастя, призначення в житті, про машиністку, яка загубилася серед безкінечних стосів паперу. Ще говорила про значення неба в житті людини, яке люди в містах найчастіше не помічають. Сайгор в цей час відчув, що Тетяна незвичайна дівчина, що це — особистість, а не просто «радянська баришня» чи «самичка», як мадмуазель Арйон: «Баришня Татьяна говорила просто, не так, як баришні з кавалерами, спеціально підготовляючи розмову про кохання.

І Сайгор не міг не відчувати це.

— От, скажімо, небо, — і Татьяна зітхнула. — Це ж дивне явище в житті людини. Але ми його ніколи не бачимо. Правда? Думаю зараз: загубилися сотні, тисячі, мільйони в стосах паперу, і думаю: хіба вони помічають це надзвичайне, дивне явище в житті людини — небо?» (Т. 1, с. 354).

Здавалося, ще мить — і Сайгор відкриється назустріч Тетяні. Бо знайшов в собі сили зізнатися: «Знаєте, ви мене трохи здивували, — просто несподівано для себе сказав Сайгор» (Т. 1, с. 355). Але це була лише миттєва слабкість комісара Сайгора. Комісар вирішив рятуватися втечею. Зона тримає його надто міцно. Поява нових вражень і прагнення, підсвідоме прагнення людського щастя викликає в автомата-комісара лише тривогу і роздратування. Людське в цій людині знову ховається в невідомих закутках душі: «Сайгор, суворий і блідий, поспішав до города» (Т. 1, с. 356).

Особливий часопростір новелістики М. Хвильового майже в кожному творі утворює відчуття зони, замкнутого простору. Це не в'язниця в прямому значенні, але, можливо, це ще гірше. Дійсність, яка вичавлює з людини людське і лишає лише страх, воістину є дійсністю мов «згряя голодних вовків». В такій дійсності, в такому часопросторі усе людське в людині і суспільстві автоматично стає зайвим. Отже, не в останню чергу особливості часопростору впливають і на характеротворення в малій прозі М. Хвильового.

Імпресіоністичний характер хронотопу малої прози М. Хвильового обумовлює локальність художніх світів. Герої живуть ніби за муром, в своєму особливому світі. Такими є новели «Чумаківська комуна», «Заулок», «Колонії, вілли...», «Бараки, що за містом». Часом ці локальні, відгороджені від усього світу, хронотопи набувають рис театру абсурду. Так, герой з «Чумаківської комуни» кричить, рапортуючи про успіхи комуни, у слухавку без дроту. Кожний герой в цій щасливій комуні по своєму є глибоко нещасливим.

Замкнений простір у новелі «Колонії, вілли...» дозволяє зблизька поглянути на «спеців, їхніх жінок відповідальних, взагалі — кваліфікацію, цвіт...» (Т. 1, с. 130). Зібравши разом у одному місці своїх героїв, М. Хвильовий показує їх справжню суть: «Їдять шоколад, п'ють каву, молоко — поправляються. Так живуть» (Т. 1, с. 130). Таким чином, в багатьох творах особливості часопростору працюють із сатиричною метою. Так є у новелі «Свиня», «Арабески», «Заулок».

Трупним духом просякнута всю новелу «Бараки, що за містом». Герметичний часопростір робить героїв приреченими, майже живими трупами. Ще до кінця твору у читача складається цілком правдива уява про фатальність фіналу. І навіть те, що героїв закопують у могилу живими, не є уже несподіванкою у часопросторі, що просякнутий смертю.

У новелі з промовистою назвою «Заулок» повторюється ситуація безвиходу, глухого кута, тобто, завулку. Завулок — образ в малій прозі

М. Хвильового, що зустрічається досить часто. Завулки завжди напоєні осінніми настроями, вітром, дощем і мрякою. Це — простір, з якого герої Хвильового прагнуть, але не можуть вирватися. Вихід з такого часопростору єдиний — у смерть. Про це думають Карк, Мар'яна з новели «Заулок», герої з «Санаторійної зони», про це говорять настроєвість та замкнутість часопростору цих творів.

Безмежно самотнім є старий газетяр з новели «Елегія». Навіть його смерть нікого не збентежила й не здивувала: «... Завтра біля дуба найшли мертвого старого газетяра й завтра його одвезли на цвинтар. За два дні за старого газетяра забули. Тільки там, де він лежав, залишився ледве помітний слід» (Т. 1, с. 297).

Особливий, з присмаком есхатології, є часопростір «Я (Романтика)». Загальний часопростір новели характеризується невизначеністю. Автор прямо не називає навіть учасників драми, що розігрується десь поза основною сценою. Десь на обрії гримить бій між інсургентами і версальцями. Ця драма, що супроводжується кров'ю і жорстокістю, має метафізичний відтінок. Невипадково і асоціативні ланцюжки уходять в далекі і дикі, жорстокі віки. Інший часопростір новели — палац, у якому чекісти вирішують людські долі. Страх і смерть панують у цих просторово-часових вимірах. Ще інший хронотоп витворюється в душі головного героя — чекіста, що розколює своє «я», розриває своє серце на дві половини, а потім змушений розстріляти одну половину свого «я». Розстріляти в ім'я примарних цінностей. Хронотоп людської душі головного героя поширюється до символічних далей «загірних комун». Але примарність цінностей, заради яких син убиває матір, обертаються повною темрявою в цьому часопросторі. Зникає Марія, герой — напівбожевільний, часопростір руйнується, коли руйнується людське «я». Воістину есхатологічна картина завершує цю новелу: «...Я зупинився серед мертвого степу: — там в далекій безвісті невідомо горіли тихі озера загірної комуни» (Т. 1, с. 339).

Мабуть, так, або приблизно так виглядатиме планета Земля, коли на ній не буде людей.

Символічного звучання набуває фінал новели «Дорога й ластівка». Задихаються у часопросторі зони герої Хвильового, думають про самогубство. Ластівка, яка в новелі випадково залетіла в такий самий замкнений простір, в житло людини, гине, марно шукаючи виходу. А хтось, хто керує долями, «зневажливо подивився на крильця й кинув її в помийну яму, де рились бродячі міські пси» (Т. 1, с. 300). Часопростір малої прози М. Хвильового вбиває живе. Виходу немає, лише — у смерть.

Час в малій прозі М. Хвильового має виразні ознаки імпресіоністичної прози. Герої Хвильового чи не найбільше ненавидять тихий спокій міщанських кутків. Це і годинник у новелі «Редактор Карк», і самовар в «Чумаківській комуні». Час в новелах М. Хвильового має прикметні ознаки мінливості, плінності. З цим зокрема пов'язана асоціативність більшості його новел. Принцип асоціативності є одним з головних у просторово-часових координатах малої прози М. Хвильового. Фінали творів часто лишаються відкритими, ніби указуючи на безкінечність варіативності. Крім того, до праці запрошується і читач. Особливості сюжетного часу пов'язані і з сюжетом. Настрій у малій прозі М. Хвильового заступає собою традиційний сюжет, виступаючи головною конституюючою ознакою.

Сам деструктивний час перших пореволюційних років відбився в хронотопі малої прози М. Хвильового. Це і руйнація звичного життя, історичного поступу, уявлень про час. Безповоротно минула стара патріархальна Україна. Для адекватного відтворення життя та його настроїв якнайкраще відповідала стильова манера, обрана М. Хвильовим — хаотичність, розірваність, драматична напруга, дискретність художнього часу і простору, глибока асоціативність, що ховалася в темних шарах підсвідомості.

Час героя відтворюється його враженнями, час автора часто з ним не співпадає, бо охоплює значно більші відрізки. Простір, порівняно з традиційними імпресіоністичними творами, позбавлений виключно споглядання природи. Часом простором, у якому відбувається основна боротьба, є людська душа («Я (Романтика)», «Редактор Карк»). Пейзаж в малій прозі М. Хвильового не є традиційно імпресіоністичним. Але він так само настроєвий і завжди пов'язаний чи то з настроєм героя, чи то з настроєм автора. Пейзаж новел М. Хвильового часто супроводжується динамічними асоціаціями, авторськими експресіями: «На мосту тихо, і тільки мутні води клекочуть і тікають у невідому даль. Тоді я знову пізнаю, як я безумно люблю город. Уранці в городі, де незнайомі вулиці, а по них проходиш, якось невідомо й задумано і проходять і зникають давно забуті тіні іхтіозаврів, і розчиняється рожеве вікно в майбуття. Гарно приїхати в город із села, коли в кварталах дримає тиша, дримають візники, а по вулицях метуть двірники, коли в городі прокидається ранок і гулко процокотить фаєтон, а потім — замовкне» (Т. 1, с. 302).

М. Хвильовий — митець нового часу і нової країни, це чітко усвідомлював сам письменник. Він говорив: «Я не буду описувати те, інше, що, може, когось і цікавить, але мені, навпаки, і ніскільки; не буду описувати так, як писали наші шановні корифеї: я буду писати так, щоб зрідка почути кармазинові дзвони з глухого заріччя...» (Т. 1, с. 304).

М. Хвильовий одним з перших після В. Винниченка став справжнім міським письменником, поетом міста, що дав чимало міських пейзажів, безрадісних і потворних, а проте — не позбавлених своєї особливої поезії. Будь-яка картина з життя має у М. Хвильового і свою привабливість. Зовнішній хаос міських пейзажів, що постійно доповнюються авторськими експресіями, створюють особливий настрій в новелах, з окремих розрізнених деталей постають на диво цілісні картини. Говорячи про цю цілісність пейзажів М. Хвильового, дослідник В. Агеева слушно зауважує, що для нього характерний «синкретизм сприймання, уміння знаходити

відповідності зорових і слухових образів, запаху, кольору, дотику тощо» [5, с. 129]. Це добре помітно хоч би й з такого уривку: «Вітер вдирався в сіни, крутив дим і виносив його у вогку осінь. У вікно зазірало меланхолійне небо. Падало листя за вікном. Скоро прийде біла зима... Знову дзвонять на панихиду» («Заулок», Т. 1, с. 288). Або інший уривок з цієї ж новели: «Дощ прибив жовті листя, і вони лежали холодні, мертві. Через вулицю блимав огонь і млявим світлом освітлював пустельний заулок. Високо текли потоки сумних хмар. Із стріхи одноманітно падала крапля на камінь. Ішла глибока сіра осінь по сірих заулках республіки» (Т. 1, с. 291).

Часом пейзаж лише здалеку нагадує про себе зовнішньо, це швидше передача вражень від нього, або за допомогою його: «У грудні згнила зима, і тихий степовий городок знітився в облозі мовчазних нерухомих хмар: — нагнав вітер із далеких Альпійських гір, через Карпатські верхів'я, через Дунай. Прийшло Різдво. Зітхали дзвіниці, і промерзло жевріла жура: сум неспокійної землі. Цього року старожили не бачили різдвяних зір, бо небо стояло в сірій сорочці будня. І була мряка» («Елегія», Т. 1, с. 291).

Хронотоп потворності пов'язаний з неоромантичним героєм, який має долати цей ворожий простір, вивищуватися над ним. Найчастіше, щоправда, цей простір знищує героя. Література початку-середини ХХ століття висунула на передній план людину, саме людина стає мірилом всіх цінностей. Саме її М. Хвильовий поміщає у центр своєї системи просторово-часових координат. Це кардинально змінило всі попередні уявлення про хронотоп в літературі. Часом це схоже на епатаж, бо письменник знімає табу з багатьох раніше недоторканих тем, зокрема, у змалюванні людського тіла і людських пристрастей, у манері нагнітання потворних деталей, які йдуть зсередини внутрішнього світу героя.

Одним з чинників, що чи не найбільше важить для витворення оригінального авторського стилю новелістики М. Хвильового, є мова. Про це писали ще дослідники 1920-х років [217; 127; 189], але уважно й



грунтовно фразеологічний рівень структури новелістики М. Хвильового ще й досі не досліджений.

Одним із завдань молодшої української прози було витворення стилю, який би відповідав добі. Власне, ще на початку ХХ століття, в творчості О. Кобилянської, М. Коцюбинського, В. Стефаніка, В. Винниченка відчутно зростає увага до стилю, стильових пошуків та експериментів.

Проблема мови виходить на перший план, в мові підкреслюється стильова природа. До мови починають ставитися як до будівельного матеріалу. В післяреволюційні роки мова української прози особливо наближається до мови поезії, мова прози стає ліричною, піднесено-експресивною. Важливою ознакою пореволюційної прози є ритм художнього твору. Ще в 1920-х роках проза М. Хвильового отримала означення орнаментальної прози (О. Білецький та інші). Єдиної думки щодо орнаменталізму прози немає. Орнаменталізм пов'язують зокрема з прозою М. Гоголя, з характерними для нього відступами від основного сюжету. Орнаменталізм — це додаткове навантаження на мову твору віршів, лейтмотивів, рефренів.

Метою мовно-стильових пошуків української прози 1920-х років і М. Хвильового зокрема було прагнення наблизитися до предмету зображення. В той же час дослідниця Н. Драгомирецька зазначає, що «як явище перехідної доби орнаментальна проза дійсно здатна відбити грандіозний, незвичайний зміст, але разом з тим вона несе в собі момент науковості, надуманості, щось минуле і недовготривале в мистецтві, що завжди прагне єдності, цілісності та простоти».

Справді, у М. Хвильового, скажімо, формальні пошуки часом набувають характеру самодостатніх. Звукопис загалом відіграє надзвичайно важливу роль в малій прозі М. Хвильового. Ще дослідник 1920-х років М. Чирков зазначав: «Можна говорити про інструментовку всієї художньої речі і фрази у Хвильового. Звуки мають у письменника часом самостійне значення» [217, с. 41] .

Часом звукопис виступає додатковим засобом характеристики персонажа, як у новелі «Синій листопад»: «Гофман летючий мітинг: — Паф! Паф!». Інколи звук характеризує цілу суспільну верству, як от міщанство в новелі «Чумаківська комуна»: «Увечері в тихому затишку міщанського добробуту шипить самовар: — Ш-Ш! І зимою: — Ш-Ш! І літом: — Ш-Ш! І восени: — Ш-Ш! Це тиха надмрійна пісня обивательського щастя. А апогей його — канарейка в клітці» (Т. 1, с. 219). Але найчастіше звукопис, евфонія, звукові образи з'являються в малій прозі М. Хвильового з метою підсилення настроєвості, як правило — тривоги, невизначеності, приреченості в усій своїй алогічності: «Гу-у! Гу-у! Бах! Бах!» (Т. 1, с. 160), «Стукало в голову: — Ала-верди! Ала-верди! І ще: — Губ-трамот! Ала-верди!» (Т. 1, с. 153).

Письменник вибудовує химерні асоціації емоційно-забарвлені, використовуючи звуковий принцип. Так, Латвія йому нагадує латаття («Свиня»), глухе слово Гапка — від гаптувати, а Юрко — нагадує гори Юри («Юрко»).

Загальна хаотичність малої прози М. Хвильового пов'язана з новою мовою його героїв. Широкого поширення в творах письменника набувають інверсовані фрази, неологізми, арготизми. Мова його персонажів виразно індивідуалізована: «Сволоч! В городі одержує тринадцять пайок, ще й тут у три горла» (дружина спеца з новели «Колонії, вілли...»), «Када ви, наконец, уб'єте єйо?» (економка з новели «Колонії, вілли...»), «Така йому фортуна: плохий буде — хай головує, а зачепить — лихо буде» (селяни про міліціонера з «Солонського яру»).

На мовному рівні для новелістики М. Хвильового характерна невірноваженість, зовнішня хаотичність, уривчастість синтаксису, інверсія, зменшення ролі дієслів. Коротка лапідарна фраза наближається до плакату:

«Плакати! Плакати! Плакати!

Гу-у! Гу-у!

Бах! Бах!

Плакати! Плакати! Плакати!

Схід. Захід. Північ. Південь.

Росія. Україна. Сибір. Польща.

Туркестан. Грузія. Білорусія.

Азербайджан. Крим. Хіва. Бухара.

Плакати! Плакати! Плакати!

Німці, поляки, петлюрівці — ще, ще, ще...

Колчак. Юденич. Денікін — ще, ще, ще...» (Т. 1, с. 160-161).

Мова наведеного уривку передає ритм і експресію часів громадянської війни, коли говорити і діяти треба було швидко й рішуче. Герої М. Хвильового в таких ситуаціях звикають обходитися без дієслів, як і сам автор:

«Точка.

Коротко.

Ясно» (Т. 1, с. 162).

Мова малої прози М. Хвильового рясніє на безособові та номінативні речення: «Пізно. Ніч», «Марія пішла в школу. Сотня. Напруженість», «Пахло ріллею, ґрунтом», «Було холодно і прозоро» (з новели «Синій листопад»). помітна економія письменника в мовних засобах. Мова його прози є стислою, ніби пружина, що готова кожної миті вистрелити химерним асоціативним ланцюжком, або ж — вибуховими авторськими експресіями.

М. Хвильовий у своїх новелах зруйнував звичний, традиційний логічний синтаксис. Колишній об'єктивно-логічний синтаксис він замінив суб'єктивно-емоційним. Це загалом характерно для поезики імпресіонізму, як зауважив дослідник Л. Андреев [12, с. 75-76], і зокрема для української новітньої прози. Слово тепер уже не лише означає предмет, але, головним чином, і почуття, які він викликає. Індивідуальне забарвлення мови підноситься до ролі провідного композиційного фактора. Мова героїв

відбиває не лише лексичний зміст слова, його логічні зв'язки, але, що дуже важливо, — міміку, артикуляцію, рух, динаміку внутрішнього світу, усю його складну багатобарвність та неоднозначність. В новелах М. Хвильового немає жодного емоційно нейтрального речення. Слова в його прозі живуть активним, багатим життям, народжуються страждають і гинуть, як і герої. Комунікативна роль мови М. Хвильового в його малій прозі — найменша. Кожна фраза має свої звуки, барви, запах. Мова новел М. Хвильового стає основним матеріалом для їх побудови.

Про «запах слова» говорить сам письменник у новелі «Арабески», яка написана спеціально для підсумування усієї ранньої творчості. «Арабески» — це квінтесенція новелістики М. Хвильового, його стильових, насамперед, пошуків та експериментів. Тому цілком логічно, що письменник сам береться за пояснення одного з секретів своєї творчості, що заключається в «запахах слів». Автор починає говорити про свою біографію, але раптом відходить від теми і починає іншу (про прагнення писати інакше, ніж писали «наші шановні корифеї»), але й цю тему він продовжує уже експресивними експромтами «не на тему». Тоді Марія, що слухає його, зупиняє цю експресію і питає: «А що ж далі? Як же з твоїм чиновником?». На це автор не без іронії відповідає: «Маріє! Ти найвничасш. Нічого подібного не було. Я тільки приніс тобі запах слова» (Т. 1, с. 304).

Вставляючи в новелу історію про студента, який жив милістю баби і мусив платити за те своїм коханням, письменник, випереджаючи здивування Марії, пояснює: «Це теж деталь, і, «позаяк» вона з життя, я й її пишу. Маріє! Не будь наївна. Я даю тобі запах слова» (Т. 1, с. 309). Власне, ця жодним чином не зв'язана з попередніми «подіями» історія і потрібна була Хвильовому, щоб ще раз наголосити: я даю вам запах слова. І не більше. Але — й не менше. А ще письменник, напевно, відстоював своє право на художню правду, яка не обов'язково, як у натуралізмі, має бути

узятою із реального життя. Митець в першу чергу витворює, подібно до деміурга, свою власну реальність.

Отже, «запах слова» означає ні що інше, як слово в художньому контексті лірико-імпресіоністичної прози М. Хвильового. Мова його творів є насиченою емоціонально, насиченою запахом, звуком, барвою, смаком, експресією та вибуховою силою.

Іншою характерною рисою новелістики М. Хвильового на мовному рівні є наявність двох взаємозалежних шарів, які пов'язані з присутністю елементів експресіонізму та неоромантизму. Це — знижено-вulgарна мова міського дна або й чиновників та їх жінок з новели «Свиня» і піднесено-екзальтована риторика з елементами мітинговості, плакатності, з риторичними запитаннями та вигуками: «- Чи наздожену її — свою сірооку м'ятежну наречену?», «Я безумно люблю город!», «Так сказав Теодор!» («Арабески»); «Слухайте! Слухайте! Я вмираю за волю. Але я знову закликаю вас до помсти: гостріть ножі! Дивіться, дивіться на заграви: вже палає наше визволення, вже йде нова невідома зоря... Слухайте! Слухайте!..» («Легенда»); «(Кінець! Кінець! Кінець!). То б'є в литаври моє натхнення. (Кінець! Кінець! Кінець!)» («Свиня»).

У «Вступній новелі» М. Хвильовий іронічно погоджується зі своїми критиками: «Мова моїх творів надзвичайно кострубата. Окремі вирази бувають буквально безграмотні» (Т. 1, с. 123). У випадку з таким письменником, як М. Хвильовий, якось не виходить говорити про період учнівства, початківства. Якщо такий і був, то матеріальних свідчень про нього — творів — письменник нам не залишив. Новели письменника, від перших — до «Арабесок» і пізніших, схожі в загальних рисах: динаміка оповіді, складне імпресіоністичне нюансування настроїв, драматизм, «запах слова». Можливі закиди щодо чистоти або «правильності» мови новел М. Хвильового будуть просто безглуздими. Бо якщо «виправити» мову цього письменника, то це рівнозначно, що вихолостити її, стиль М.

Хвильового відразу втратить свою неповторність і незбагненну до кінця привабливість.

Ця незбагненність художнього феномену М. Хвильового полягає зокрема і в епітетах на позначення часу та простору, саме такі епітети формують хронотоп новелістики М. Хвильового, що характеризується невизначеністю, невідомістю. Це епітети, що найчастіше супроводжують пейзажні або авторські лейтмотиви. Це епітети з префіксами не-, без-: безмежний, недосяжний, безграний тощо. Подібне ж значення має і прикметник з префіксом за-: загірна комуна, загірна даль. Не менш часто використовується прикметник з подібним значенням — далекий. Ці просторові епітети пов'язані з абстрактними поняттями: даль, загір'я, далечінь, безвість, безмежність тощо.

Ці просторові епітети та пов'язані з ними абстракції поширюють часопростір та візії героїв або автора до неможливих кордонів. Створюють особливий світ новелістики М. Хвильового — динамічний, розкутий, свавільний і грандіозний. Сюди ж, за своєю невизначеністю, належать дуже часто вживані М. Хвильовим прислівники місця — кудись, десь і часу — колись. Просторові прикметники і прислівники створюють і відповідний настрій більшості творів — невизначеності, невідомості, очікування, безвиходу тощо. Ось початок новели «Я (Романтика)»: «З далекого туману, з тихих озер загірної комуни шелестить шелест: то йде Марія. Я виходжу на безграни поля...», «...воістину моя мати — втілений прообраз тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невдомих віків. Моя мати наївність, тиха жура і добрість безмежна. (Це я добре пам'ятаю!) І мій неможливий біль, і моя незносна мука тепліють у лампаді фанатизму перед цим прекрасним печальним образом», «Проходили неможливі дні», «...тополі відходять у шосейну безвість» (підкреслення мої. — О.С. — Т. 1, с.322).

Ще дослідник 1920-х років, Г.Майфет указував на таку стильову особливість прози М.Хвильового, як творення синкретичних епітетів, що

разом із просторовими епітетами, поглиблюють психологізм творів, бо «синкретичні епітети з'ясовуються фізіологічним синкретизмом та асоціацією наших сприймань; ця мішанина почуттів була властива первісній людині» [127, с. 106].

Загальний синкретизм стильової манери М.Хвильового, особливо — в повелістиці, значною мірою відбився уже на мовному рівні. Синкретичний епітет породжується одночасним асоціативним сприйманням предмету або поняття різними сенсорними ділянками — слуховою, зоровою, нюховою, дотиковою тощо. Г.Майфет наводить такий приклад — «волохатий гомін», і пояснює: «До слухового феномену тут додається епітет іншої, тактильно-зорової ділянки, і цю деструкцію імажинативних планів хотілося би зв'язати з сюжетною деструкцією, що характеризує композицію малої форми в творчості Хвильового» [127, с. 106].

Синкретичний епітет поглиблює асоціативність художнього мислення, множинність психологічних зв'язків у малій прозі М.Хвильового.

Так званий «запах слова» виявився і у власних іменах героїв М.Хвильового. В новелі «Арабески» письменник говорить: «Народився я (Сойрейль, припустім, бо для мене просвітянський реалізм — «к чорту»... навіть у прізвищах, бо я його органічно — «органонами» — не виношу)...» (Т. 1, с.303).

М.Хвильовий відмежовується від «гітарних героїв гітарних поем» навіть у іменах своїх героїв. Тому ці імена підбираються за принципом звуковим і відіграють так само акустично-асоціативну функцію: Чаргар, Тагабат, Карк, Огре, Б'янка, Сайгор, Арйон, Сойрейль.

«Запах слова» несе в собі і суто авторське використання лексем, які відсутні у нормативному словнику. Свого часу чимало говорилося про засміченість мови письменника русизмами, кальками тощо. І не лише в мові героїв, але і в авторському слові. Справді, Хвильовий сміливо відходить від узвичаєних норм української мови. Звідси всі його «ліденці», «жемчуг», «горняшки», «приготовішки» і «м'ятежні комунари». Але саме

цей шар авторської лексики не лише порушує усталені канони літературного твору, але і є виразною ознакою авторського стилю М.Хвильового. В російському перекладі, як можна бачити, письменник багато втрачає, і втрачає саме через відсутність «запаху» в перекладених текстах. Вони значною мірою втрачають свої барви і стають майже нейтральними, дуже далекими від експресій оригіналу. Мала проза М.Хвильового такою великою мірою залежить від мови, що читати її можна лише в оригіналі. Бо майже кожне слово в перекладі і у відокремленні від контексту втрачає усі свої чутливі обертони, втрачає «запах слова».

Так само за принципом «запаху слова» створені і більшість персонажів малої прози М.Хвильового. Письменник ніколи не дає детальних описів портрету, зовнішності, навіть поведінки. Це завжди герої без передісторії і без закінченої історії. Натомість — короткі уривчасті фрази, короткі, але виразні рельєфні мазки і репліки. Чи не найбільше героїв характеризує їх колоритна і завжди індивідуалізована мова: «Я вам по секрету. Цілий скандал був... Коллонтай кричить: «Стерво! Тебе в публічний дім». А Ліліна як схопиться: «Ах ти, розпусти! Тобі жалко, що я з Зінов'євим живу?..» Ха! А вона ж молода, а та стара» («Колонії, вілли...»), «Перехрестись. Який міне антирес?» («Бараки, що за містом»), «О, мій Андрію! Який пасаж!» («Чумаківська комуна»).

Не менш виразною є мова і оповідача, що кількома яскравими штрихами може створити психологічне тло твору, створити відповідний настрій вже з першого речення, як от у «Чумаківській комуні»: «Повітове місто, де пахне Гоголем, у переліг перекинулось. Осіло. Коли летять буйні, арештантські весни, повітове місто живе — нутром: не вилазить з будинків, плодить діти, ходить до церкви, а ввечері п'є чай з блискучого самовара. Увечері в тихому затишку міщанського добробуту шипить самовар: -Ш-ш!» (Т.1, с.219).



Якщо в новелі «Арабески», написаній 1927 року з'являється слово «город» і при тому кілька разів, і звучить рефреном: «Я безумно люблю город!», то це не тому, що М.Хвильовий не знав, чи забув українське слово «місто». В новелі «Чумаківська комуна», що увійшла до збірки «Сині етюди», як бачимо, саме «повітове місто». В «Арабесках» лексема «город» з'являється зі стильовою метою, вона несе в собі «запах слова». Скажімо, в російському чи якомусь іншому перекладі, цей «запах» зникає, і значною мірою втрачається відчуття авторського стилю і його неповторність. Приблизно так, як втрачають ранні твори Гоголя, де вистачає українізмів серед російського тексту, будучи перекладеними українською мовою. Так само втрачає і поезія Т.Шевченка, перекладена іншими мовами. Стиль — це людина, — говорив Бюффон. Загадка стилю — це загадка людини, яку принципово не можна з'ясувати і розкласти як механізм по полочках, її можна лише відчути.

Стильовий мовний синкретизм виявляється в новелістиці М.Хвильового і у взаємовпливі слова героя і слова автора. В суто імпресіоністичній прозі слово героя стає панівним, автор фактично зникає. Тому характерними виявами мови героя стає внутрішня мова, внутрішній монолог і діалог, пряма мова героя і невласне пряма мова. Невласне пряма мова і внутрішні монологи посідають дуже важливе місце в структурі малої прози М.Хвильового, який значною мірою зазнав впливу імпресіонізму. Точка зору героя часто наближається до точки зору оповідача, яка часто зливається з авторською, як у новелі «Редактор Карк»: «Чого одну людину шкода, а до тисячі мертвих байдуже? Почуття колективізму нема — це не з «азбуки комунізму», провірте! Проте це не щоденник — це справжня сучасна новела. Редактор Карк підвівся, ще раз тривожно подивився на браунінга і вийшов».

Елементи неоромантичної та експресіоністичної стильових систем приносять в новели М.Хвильового цитати, риторичні питання, плакатність та уривчасту манеру агітки. Точка зору оповідача часто зливається з

авторською, бо авторської точки зору в новелах М.Хвильового зустрічаємо не часто. Окрім прямих звертань до читача, авторська позиція буває відокремлена дужками: «Підходить товаришка Валентина — високолоба (чудовий високий лоб... люблю високолобих. — М.Х.)» («Чумаківська комуна»); «Іванов — пітерський слюсар, а українську мову знає краще за українців. (Буває). Так міркує: нацсправа, мов уюн (це, здається, в Каутського)» («Чумаківська комуна»); «А от іде до царя хохол із скаргою (це, здається, анекдот)» («Чумаківська комуна»); «(Я зупинився на найцікавішій місці. Правда? І як ви думаєте, чи не час мені кінчити і почати нову новелу? Час, певно, час. Отже, останнє зусилля!)» («Юрко»).

Таке авторське втручання неможливе в творах, на яких найсильніше позначився імпресіоністичний вплив — «Пудель», «Заулок», «Синій листопад». Тут активно вводиться невластива пряма мова персонажів і внутрішні монологи. В таких суто імпресіоністичних творах дійсність показана крізь індивідуальне сприйняття героїв. В таких творах слово героя витісняє слово автора. Але в більшості творів М.Хвильового суб'єктивне та об'єктивне повіствування переплітаються у складні стильові візерунки.

## **Висновки**

Синкретизм стилю виявляє себе на всіх рівнях структури творів М.Хвильового. Всі три рівні структури твору, які розглядаються в Розділі третьому, емоційно-оціночний, просторово-часовий і фразеологічний (мовний), щільно пов'язані між собою і разом творять єдину художню цілісність.

М.Хвильовий у своїй малій прозі є творцем характеру нового героя нової літератури. Дореволюційне й пореволюційне життя його героїв виступає як антитеза. Руйнування в революційні часи виступає особливим різновидом людської творчості. Рання новелістика М.Хвильового деструктивна за своєю сутністю: стара мистецька форма гине не сама по

собі, а разом зі старим змістом. Цією деструкцією у своїй прозі письменник заперечує старе життя на онтологічному рівні. У новелі «Я» деструкція сягає апогею. І якщо в «Арабесках» автор захоплюється пафосом руйнування, як оптимістичним і творчим, то в «Я» уже відчувається невимовний жах перед актом руйнування, що символічно втілений у вбивство сином своєї матері. Герой-руйнівник у малій прозі М.Хвильового найчастіше потрапляє до галереї «зайвих людей», котрі не знаходять свого місця в новому житті. З цими образами у прозі М.Хвильового пов'язаний особливий хронотоп, що характеризується невизначеністю часу і простору. Такою ж невизначеністю характеризується і доля його героїв. Простір та час заулків є антитезою героїці. Різкий дисонанс між цими протилежними світами руйнує людину. Людина М.Хвильового повстає проти мерзенності тривіального, і гине, неспроможна подолати ці споконвічні онтологічні основи людства. В характеротворенні малої прози М.Хвильового звучить непідробний гуманістичний пафос, гімн людині, що здатна на бунт, на пошук своїх «загірних комун».

В багатьох своїх творах письменник виступає справжнім пророком майбутнього, того майбутнього, в якому немає місця не лише романтикам революції, але й просто людині.

Просторово-часова організація малої прози М.Хвильового в основних своїх рисах пов'язана з образом героя. Герої Хвильового завжди на роздоріжжі, що залежить зокрема і від просторово- часових координат його прози. Минуле й сучасне не стільки детермінує поведінку і душевні стани героїв, скільки тяжіє над ними. Просторово-часова система творів М.Хвильового виразно метафізична, статична. Час та простір у новелах дивовижно розгортається за допомогою принципу асоціативності. Письменник вибудовує складні асоціативні ряди, в яких численні алюзії, завжди психологічно насичені, розгортають час та простір у далекі «сині далі», в далекий XXV вік. До складних асоціацій може призвести якийсь предмет, пісня, уривок фрази, запах тощо. Так, уся наступна складна

асоціативність у новелі «Редактор Карк» викликається браунінгом, що лежить у шухляді героя, і далеко розгортає і час, і простір, бо «кожний браунінг» має свою темну історію».

Особливістю хронотопу в новелах М. Хвильового є долучення експресивності, тому часто зіставляються різні часові та просторові площини, минуле й сучасне або майбутнє. Велике значення в новелістиці М.Хвильового має семантика кольору, що загалом характерно для імпресіонізму. У письменника вона працює в основному не на пластичність картин, а на збільшення емоційності та психологізму творів. Серед епітетів, зокрема, просторових, у новелах М.Хвильового немає жодного нейтрального, без емоційного забарвлення. Пейзаж у творах М.Хвильового переважно міський, безрадісний та потворний, але при цьому по-своєму привабливий для людини ХХ століття. В центрі міських пейзажів М.Хвильового завжди знаходяться почуття та враження його героїв. Це, обумовлює унікальний хронотоп новелістики М.Хвильового, в системі координат якого центральне місце посідає людина. Цілком слушно зауважила Г.Хоменко, що утвердження людини як єдиної цінності є найвагомішим винаходом письменника у всіх його пошуках.

Одним з чинників, що чи не найбільше важить для витворення оригінального авторського стилю новелістики М.Хвильового є мова. В основу будування своїх творів письменник кладе звуковий принцип. Часто звукопис виступає засобом психологічної характеристики, і не лише однієї особи, а й цілої верстви.

М.Хвильовий у своїй малій прозі зруйнував звичайний традиційний логічний синтаксис. Колишній об'єктивно-логічний синтаксис він замінив суб'єктивно-емоційним. Широкого поширення в новелах Хвильового набувають інверсовані фрази, неологізми, навмисне неправильно вимовлені слова. Слово у Хвильового не лише означає предмет, але, що важливо, — і почуття, які він викликає. Широко вживаються слова з різних говірок, колоритна індивідуальна лексика героїв, арготизми. Подібна

лексика часто використовується не лише в мові героїв для їх індивідуалізації, але і в авторській мові, що робить її більш емоційною, експресивною.

В одних творах слово героя витісняє слово автора («Заулок», «Пудель», «Синій листопад»), в інших авторське експресивне слово витісняє слово героя («Бараки, що за містом», «Чумаківська комуна», «Кіт у чоботях»). Елементи імпресіоністичної, неоромантичної та експресіоністичної поетики співіснують на всіх рівнях структури творів М.Хвильового, витворюючи неповторний індивідуальний авторський стиль його малої прози.

## ВИСНОВКИ

Кожний з трьох розділів роботи має свій певний предмет дослідження. Але разом всі вони складають єдину цілісність і допомагають з'ясувати основну проблему дисертаційного дослідження — особливості стилю М. Хвильового.

В першому розділі здійснено широкий аналіз місця ранньої прози М. Хвильового в літературному процесі 20-х років. На критичному матеріалі того часу досліджується роль письменника у становленні новітньої української прози. Цю роль М. Хвильового важко переоцінити. Не випадково він був проголошений О. Білецьким «основоположником справжньої української прози», хоча ще до появи його першої прозової книги «Сині етюди» (1923) вийшла книга В. Підмогильного, друкувалися твори Г. Михайличенка, Г. Косинки, А. Головка та інших прозаїків 20-х років. Проза М. Хвильового започаткувала один з магістральних напрямків української прози 20-х років — безсюжетну лірико-імпресіоністичну течію в українській прозі першої половини 20-х років. Критика 20-х засвідчує широкий спектр думок про творчість М. Хвильового з двома полярними позиціями — від беззаперечного лідерства М. Хвильового в експериментаторській прозі (Ю. Меженко, М. Чирков, О. Білецький, І. Сенченко, О. Дорошкевич, С. Єфремов, А. Лебідь, М. Зеров, М. Доленго, Г. Майфет) до цілковитого заперечення цінності прози письменника (Г. Яковенко, П. Кияниця, С. Пилипенко, С. Щупак, А. Хвиля, В. Поліщук, В. Юринець, В. Коряк). В дослідженні основна увага зосереджена на аналізі критичних текстів першої групи дослідників, щодо другої, то лише наводяться вульгарно-соціологічні зразки тогочасної партійної критики, що мала своїм завданням знищення будь-яких паростків незалежної, оригінальної, новаторської практики в новітній українській прозі. Пересмикування та вульгарне переведення проблем з естетичної площини у соціологічно-політичну було цілком природнім явищем в тогочасній

офіційній радянській критиці. Присуд партійного критика часто ставав фатальним для подальшої творчої і людської долі українського письменника. Так, фактично, брошура А. Хвилі «Від ухилу — у прірву» (1928) визначила усю подальшу долю письменника М. Хвильового і майже шістдесятирічну заборону його творів. Ярлики, почеплені в запалі дискусії або й цілком усвідомлено з боку критиків, пізніше отримали офіційний статус звинувачень у антирадянській діяльності або тероризмі під час процесів над українськими літераторами 30-х років.

Одним з перших критиків, хто відгукнувся на появу «Синіх етюдів» М. Хвильового, був Ю. Меженко. Його міні-рецензія відзначається стислістю та лапідарністю вислову, а також і своїм стилем, що характеризується грою слів та смислів, що їх читач може трактувати залежно від свого світогляду чи ідейних переконань. Ця рецензія відзначається високим рівнем прогностики та глибоким проникненням у художній світ ранньої новелістики М. Хвильового. Ось яких висновків доходить цей критик: «...Револуція створила письменника, що сягнув найвищу літературну техніку і який в короткому часі буде відомий всім, хто читає на будь-якій мові. Той, хто хоче знати револуцію не в теорії і не в цифрах, а в житті, такою, як вона була в людській масі, обов'язково звернеться до «Синіх етюдів» [134, с. 49] .

Серед критичних текстів 20-х років, присвячених новелістиці М. Хвильового виділяються своєю конструктивністю та глибиною критичних спостережень і узагальнень статті О. Білецького, П. Христюка, О. Дорошкевича, А. Лебідя, М. Зерова, М. Доленга, М. Чиркова, Г. Майфета та ін. Загалом з критичної панорами 20-х років стає зрозумілим, що ще сучасники М. Хвильового відразу помітили його небуденний таланти, який письменник прагнув використати задля відродження модерної української культури. Це помітили і його вороги, тому то стільки зусиль доклали для його знищення і витравлення навіть його імені з історії української літератури ХХ століття.

Потяг до новаторства, до пошуків нових, своїх власних шляхів в літературі, є чи не основною рисою творчої та людської індивідуальності Миколи Хвильового. Фактично всі, хто тією чи іншою мірою підходив до творчості письменника (починаючи від рецензії Ю. Меженка 1923 року), відзначали цю його найхарактернішу рису: «... Хвильовий у своїй прозі видається нам правдивим реформатором, може навіть — революціонером, що сміливо рве, хай і за іншими поетичними зразками, традиції й утерті довершення української літератури» [62, с. 323] .

Ще в 20-ті роки було помічено, що вся гострота та актуальність тематика та проблематики творів М. Хвильового не мала б жодного значення, якби не сполучалася із конкретною системою художніх прийомів, а ще — завдяки «виразно-загостреній художній формі» [217, с. 38] .

Дехто з критиків 20-х років, шукаючи витоки творчої манери М. Хвильового, доходив таких висновків: «Коли вже підводити історичну підставу для творчості Хвильового з боку художньої форми, то можна перекинути міст від Хвильового навіть до перших європейських символістів кінця XIX віку» [217, с. 38] . М. Рильський і Ан. Лебідь у своїй хрестоматії «За 25 літ» коротко зауважують щодо зв'язків М. Хвильового з попередньою традицією: «...Хвильовий міцно зв'язаний з кращими традиціями української художньої літератури: можна сказати, що шукання Хвильового почалися там, де урвалися шукання Коцюбинського» [116, с. 350] .

Найбільш важливим видається зв'язок прози М. Хвильового з традиціями українського імпресіонізму, що утверджується наприкінці XIX — на початку XX століття в прозі О. Кобилянської, М. Коцюбинського, і на початку 20-х років XX століття розквітнув у творчості таких самобутніх талановитих майстрів як А. Головка, М. Івченко, М. Хвильовий, Г. Косинка, В. Підмогильний, які «модифікують жанрові



структури, мотиви, образи своїх авторитетних попередників (насамперед М. Коцюбинського), не відкидаючи їхнього досвіду, але й не будучи слухняними продовжувачами» [8, с. 32] .

Пошуки М. Хвильового лише опосередковано можна пов'язувати із М. Коцюбинським. Хвильовий, швидко засвоївши уроки Коцюбинського, з перших кроків рушив далі, хоча навколо буяла етнографічно-народницька проза плужан, «червоної халтури», за висловом Хвильового.

Новаторство М. Хвильового виявилось не лише в царині художньої форми, але й на рівні тематики. В зображенні міста та його мешканців у письменника майже не було попередників, окрім хіба що В. Винниченка. Йдеться про вивчення глибин міської психології. Хвильовий зупиняє свою увагу на інтелігенції, яка виявилася найбільш непристосованою до нового пореволюційного життя. Інші суспільні верстви — селяни та робітники змальовані у новелістиці М. Хвильового побіжно, з метою підсилення враження від образів інтелігентів. Основні теми новелістики М. Хвильового визначив свого часу О. Білецький. І тут за Хвильовим була роль першопроходця, і, як зазначив у своїй статті О. Білецький, книги «Сині етюди» та «Осінь», по суті, «визначили все коло тем нашої революційної белетристики, і випадки виходу з цього Хвильовим накресленого кола почалися порівняно недавно» [15, с. 65] .

Давши молодій українській прозі початку 20-х років універсальний набір тем і образів, М. Хвильовий проте зосередив свої пошуки в царині художньої форми. Засвоївши уроки імпресіоністичної поезики М. Коцюбинського, письменник вже з перших своїх кроків у «Синіх етюдах» пішов значно далі. Шукаючи свій власний стиль, який би найвиразніше відповідав би його добі, він сміливо руйнував усі можливі приписи та канони. Не зупиняючись на якійсь певній знахідці, він продовжував шукати, і вже перша новелістична книга вражає своєю стильовою поліфонічністю. Поруч з речами, виписаними в більш-менш вже відомій імпресіоністичній манері, з'являються інші, не схожі ні на що ні до

Хвильового, ні після, якщо не рахувати численні невдалі спроби молодих епігонів.

М. Хвильовий витворює свій власний неповторний стиль, що характеризується синкретизмом, поєднанням об'єктивних та суб'єктивних стильових тенденцій. Індивідуальний стиль ранньої новелістики М. Хвильового включає в себе елементи поезики імпресіонізму, неоромантизму, експресіонізму, і, навіть — сюрреалізму («Арабески»). Синкретизм стилю М. Хвильового змушує шукати стильові доміанти не лише в різні періоди творчості, але і в окремих творах, написаних одночасно. Від «класичного» імпресіонізму початку ХХ століття імпресіонізм М. Хвильового відрізняється насамперед посиленням суб'єктивних, експресивних елементів. Поєднуючи елементи експресіонізму та неоромантизму з традиційною поезикою імпресіонізму, М. Хвильовий досяг нечуваної до нього в українській літературі виразності в передачі первинних людських вражень, одночасно підсилених емоційністю та складним асоціативним рядом. Цей поглиблений психологізм вже відомої стильової системи критик 20-х років І. Кулик означить як «психологічний імпресіонізм». Критик наголошував, що у психологічному імпресіонізмі увага митця акцентується не лише на зорових чи слухових, а й на психологічних враженнях [112].

Сюжет в новелах Хвильового повністю втрачає своє колишнє значення. Основним засобом композиції стає настроєвість твору. Проза Хвильового ритмізована, насичена, алітерізована. Зовнішня хаотичність творів М. Хвильового організовується за допомогою лейтмотивів, пейзажно-психологічних деталей. В цьому і виявляється чи не найбільша оригінальність та неповторність індивідуальної стильової манери М. Хвильового. Попри всю хаотичність, такі твори, як «Синій листопад», становлять собою водночас зразки художньої цілісності та емоційної глибини, що досягається автором за рахунок прийому лейтмотивів. Лейтмотиви створюють настроєвість і забезпечують художню цілісність

новел Хвильового. Інший поширений у творах Хвильового засіб упорядкування його імпресій та ліричних вибухів — авторське втручання у художню тканину твору.

Імпресії в творах М. Хвильового сполучаються з ліричними асоціаціями, плакатністю та іншими елементами експресіоністичної поезики. Ці елементи організуються образом автора. Інший важливий стилевитворюючий фактор — хронотоп, просторово-часова організація малої прози М. Хвильового. В ранній прозі письменника хронотоп в основних своїх рисах пов'язаний з образом героя.

М. Хвильовий у своїй новелістиці, поєднуючи лірико-експресивну та імпресіоністичну художні системи, витворив свій індивідуальний стиль, — імпресіонізм із поглибленим психологізмом, емоційністю, динамікою. Цей авторський стиль початку — середини 20-х років ми визначаємо як психологічний імпресіонізм, наголошуючи на його синкретизмі.

Синкретизм стилю виявляє себе на всіх рівнях структури творів М.Хвильового. Всі три рівні структури твору, які розглядаються в Розділі третьому, емоційно-оціночний, просторово-часовий і фразеологічний (мовний), щільно пов'язані між собою і разом творять єдину художню цілісність.

М.Хвильовий у своїй малій прозі є творцем характеру нового героя нової літератури. Дореволюційне й постреволуційне життя його героїв виступає як антитеза. Руйнування в революційні часи виступає особливим різновидом людської творчості. Рання новелістика М.Хвильового деструктивна за своєю сутністю: стара мистецька форма гине не сама по собі, а разом зі старим змістом. Цією деструкцією письменник заперечує старе життя на онтологічному рівні. У новелі «Я» деструкція сягає апогею[5, с. 129]. І якщо в «Арабесках» автор захоплюється пафосом руйнування, як оптимістичним і творчим, то в «Я» уже відчувається невимовний жах перед актом руйнування, що символічно втілений у вбивство сином своєї матері. Герой-руйнівник у малій прозі М.Хвильового

найчастіше потрапляє до галереї «зайвих людей», котрі не знаходять свого місця в новому житті. З цими образами у прозі М.Хвильового пов'язаний особливий хронотоп, що характеризується невизначеністю часу і простору. Такою ж невизначеністю характеризується і доля його героїв. Простір та час заулків є антитезою героїці. Різкий дисонанс між цими протилежними світами руйнує людину. Людина М.Хвильового повстає проти мерзенності тривіального, і гине, неспроможна подолати ці споконвічні онтологічні основи людства. В характеротворенні малої прози М.Хвильового звучить непідробний гуманістичний пафос, гімн людині, що здатна на бунт, на пошук своїх «загірних комун».

В багатьох своїх творах письменник виступає справжнім пророком майбутнього, того майбутнього, в якому немає місця не лише романтикам революції, але й просто людині.

Просторово-часова організація малої прози М.Хвильового в основних своїх рисах пов'язана з образом героя. Герої Хвильового завжди на роздоріжжі, що залежить зокрема і від просторово- часових координат його прози. Минуле й сучасне не стільки детермінує поведінку і душевні стани героїв, скільки тяжіє над ними. Просторово-часова система творів М.Хвильового виразно метафізична, статична. Час та простір у новелах дивовижно розгортається за допомогою принципу асоціативності. Письменник вибудовує складні асоціативні ряди, в яких численні алюзії, завжди психологічно насичені, розгортають час та простір у далекі «сині далі», в далекий XXV вік. До складних асоціацій може призвести якийсь предмет, пісня, уривок фрази, запах тощо. Так, уся наступна складна асоціативність у новелі «Редактор Карк» викликається браунінгом, що лежить у шухляді героя, і далеко розгортає і час, і простір, бо «кожний браунінг» має свою темну історію».

Особливістю хронотопу в новелах М.Хвильового є долучення експресивності, тому часто зіставляються різні часові та просторові площини, минуле й сучасне або майбутнє. Велике значення в новелістиці

М.Хвильового має семантика кольору, що загалом характерно для імпресіонізму. У письменника вона працює в основному не на пластичність картин, а на збільшення емоційності та психологізму творів. Серед епітетів, зокрема, просторових, у новелах М.Хвильового немає жодного нейтрального, без емоційного забарвлення. Пейзаж у творах М.Хвильового переважно міський, безрадінний та потворний, але при цьому по-своєму привабливий для людини ХХ століття. В центрі міських пейзажів М.Хвильового завжди знаходяться почуття та враження його героїв. Це, обумовлює унікальний хронотоп новелістики М.Хвильового, в системі координат якого центральне місце посідає людина. Цілком слушно зауважила Г.Хоменко, що утвердження людини як єдиної цінності є найвагомішим винаходом письменника у всіх його пошуках.

Одним з чинників, що чи не найбільше важить для витворення оригінального авторського стилю новелістики М.Хвильового є мова. В основу будувannya своїх творів письменник кладе звуковий принцип. Часто звукопис виступає засобом психологічної характеристики, і не лише однієї особи, а й цілої верстви.

М.Хвильовий у своїй малій прозі зруйнував звичайний традиційний логічний синтаксис. Колишній об'єктивно-логічний синтаксис він замінив суб'єктивно-емоційним. Широкого поширення в новелах Хвильового набувають інверсовані фрази, неологізми, навмисне неправильно вимовлені слова. Слово у Хвильового не лише означає предмет, але, що важливо, — і почуття, які він викликає. Широко вживаються слова з різних говірок, колоритна індивідуальна лексика героїв, арготизми. Подібна лексика часто використовується не лише в мові героїв для їх індивідуалізації, але і в авторській мові, що робить її більш емоційною, експресивною.

В одних творах слово героя витісняє слово автора («Заулок», «Пудель», «Синій листопад»), в інших авторське експресивне слово витісняє слово героя («Бараки, що за містом», «Чумаківська комуна», «Кіт

у чоботях»). Елементи імпресіоністичної, неоромантичної та експресіоністичної поезики співіснують на всіх рівнях структури творів М.Хвильового, витворюючи неповторний індивідуальний авторський стиль його малої прози.

Уроки М. Хвильового Україні ще належить збагнути. Письменник замахнувся на заповідник української меншовартості. Будуючи свій міф про романтиків «загірних комун», М. Хвильовий переслідував єдину мету — звільнення українців від кайданів минулого — провінційності, другорядності, меншовартості.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. М'ятежний співець революції // Прапор. — 1990. - № 1. — С.70-71.
2. Агеєва В. «Зайві люди» у прозі М.Хвильового // Слово і час. — 1990. — № 10. — С.3-9.
3. Агеєва В. Проблема розвитку «малої прози» в журнальній критиці 20-х років // Двадцять роки: Літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті / Упоряд. В.Г.Дончик. — К.: Дніпро, 1991. — С.124-171.
4. Агеєва В. Автор і герой у структурі новели М.Хвильового // Слово і час. — 1993. - № 12. — С.16-21.
5. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. — К.: Наукова думка, 1994. — 160 с.
6. Агеєва В. Микола Хвильовий // Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. Кн.1.: 1910-1930-ті роки: Навч. посібник / За ред. В.Г.Дончика. — К.: Либідь, 1994. — С.533-551.
7. Агеєва В. Микола Хвильовий // Хвильовий М. Новели, оповідання, «Повість про санаторійну зону». «Вальдшнепи». Роман. Поетичні твори. Памфлети. — К.: Наукова думка, 1995. — С.5-32.
8. Агеєва В. Мотиви й варіації // Слово і час. — 1996. - № 3. — С.32-40.
9. Агеєва В. Микола Хвильовий // Гроно нездоланих співців: Літературні портрети українських письменників ХХ століття. — К.: Український письменник, 1997. — С.112-123.
10. Айзеншток І. Еволюція письменника (Творча путь Івана Микитенка) // Червоний шлях. — 1928. — Ч.5-6. — С.71-89.

11. Андреев Л.Г. О литературно-художественных течениях XX века. — М.: Изд-во МГУ. — 1996. — 244 с.
12. Андреев Л.Г. Импрессионизм. — М., 1980. — 249 с.
13. Бедзик Ю. Как убивали Миколау Хвильового // Зеркало недели. — 1996. — 15 червня. — С.11.
14. Білецький О. В шуканнях нової повістярської форми // Білецький О. Літературно-критичні статті. — К.: Дніпро, 1990. — С.8-17.
15. Білецький О. Проза взагалі й наша проза 1925 року // Білецький О. Літературно-критичні статті. — К.: Дніпро, 1990. — С.51-91.
16. Білецький О. Українська література послеоктябрської пори // Білецький О. Літературно-критичні статті. — К.: Дніпро, 1990. — С.132-151.
17. Бойко Ю. Микола Хвильовий. // Вибрані праці. - К.: Медекол, 1992. - С. 244-268.
18. Бойко Ю. З останніх творів М. Хвильового. // Вибрані праці. - К.: Медекол, 1992. - С. 268-277.
19. Бойко Ю. Ще раз про М. Хвильового. // Вибрані праці. - К.: Медекол, 1992. - С. 277-286.
20. Брандес М. П. Стилистический анализ. - М.: Высшая школа, 1971. - 192 с.
21. Бондар І. Найкращий твір М.Хвильового «Сентиментальна історія» // Березіль. — 1993. — № 1. — С.154-157.
22. Брюховецький В. Романтик з непоступливою вдачею // Радянське літературознавство. — 1989. — № 8. — С.25-29.
23. Бурляй Ю. Правда про смерть М.Хвильового // Київ. — 1995. - № 6. — С.140-142.



24. Вечірко О. Правда про замкнений простір (М.Хвильовий та В.Пільняк) // Слово і час. — 1992. - № 12. — С.33-36.
25. Винниченко В. (З недрукованих записок В.Винниченка «Думки про себе на тім світі») // Сучасність. — 1971. — № 9. — С.7-18.
26. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. - М., 1959.
27. Гаврильченко О., Коваленко А. Хвильовий, Холодний Яр та «Громадянська війна» // Слово і час. — 1992. - № 8. — С.52-60.
28. Гадзинський В. «Шляхи розвитку сучасної літератури» (Замість рецензії) // Життя й революція. — Ч.9. — С.63-65.
29. Ган О. Трагедія Миколи Хвильового. — Б. м. в.: Прометей. — 1947.
30. Гірчак Є. Хвильовизм: спроба політичної характеристики. — Х.: ДВУ, 1930. — 160 с.
31. Гей Н.К. О художественности литературы. — М., 1967. — 90 с.
32. Гей Н.К. Художественность литературы: Поэтика. Стиль. — М., 1975. — 472 с.
33. Гинзбург Л. О психологической прозе. — Л., 1971. — 463 с.
34. Голубева З. Український радянський роман 20-х років. — Харків, 1967.
35. Голубенко П. Хвильовий і Шпенглер // Сучасність. — 1963. — Ч.5. — С.53-70.
36. Голубенко П. Микола Хвильовий сьогодні // Сучасність. — 1979. — Ч.6. — С.17-24.
37. Голубенко П. Трагедія Миколи Хвильового // Нові дні. — 1983. - № 7-8. — С.18-20.

- 38.Голубкова Н. Участники охоты // Столичные новости. — 1998. - № 18. — 12-19 травня. — С.18.
- 39.Гординський С. Поезія Миколи Хвильового // Микола Хвильовий. — Твори в п'ятьох томах. — Нью-Йорк — Балтімор — Торонто, 1982. — Т.3. — С.280-297.
- 40.Горський В. Філософські погляди М.Хвильового // Горський В. Історія української філософії. — К., 1996. — С.255-260.
- 41.Грабович Г. Екзорцизм українського модернізму // Грабович Г. До історії української літератури. — К.: Основи, 1997. — С.571-585.
- 42.Гречанюк С. День повернення М.Хвильового // Гречанюк С. На тлі ХХ століття. — К.: Рад. письменник, 1990. — С.99-138.
- 43.Гриценко О. «Іван Іванович»: текст і контекст // Вітчизна. — 1989. - № 2. — С.136-142.
- 44.Гриценко О. Радість бунту та помста логіки. // Хвильовий М. Я (Романтика): Вибрані твори / Упоряд. П. І. Майданченко. - К.: Веселка, 1993. - С. 5-13.
- 45.Гриценко О. Логіка бунту проти логіки // Вітчизна. — 1991. - № 7. — С.152-157.
- 46.Гриценко О. Харківські едіпи та московський сфінкс // Сучасність. — 1992. - № 1. — С.136-144.
- 47.Гудзь О. Рецедиви Дмитрія Карамазова (До проблеми «Хвильовий і Шевченко») // Слово і час. — 1999. - № 3. — С.24-28.
- 48.Гундорова Т. Руйнування романтичної метафізики // Слово і час. — 1993. - № 11. — С.22-29.
- 49.Гунчак Т. Микола Хвильовий // Сучасність. — 1993. - № 10. — С.117-118.

- 50.Денисюк І. Поетика новели // Жовтень. — 1969. - № 10. — С.127-134.
- 51.Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст. — К., 1981. — 215 с.
- 52.Дніпровський І. Микола Хвильовий: Портрет м'ятежника // Сучасність. — 1992. - № 3. — С.125-132.
- 53.Добин Е.С. Искусство детали. — Л., 1975. — 192 с.
- 54.Долженкова І. «Марія на гранях віків», або філологічні дослідження з українського сексу // Сучасність. — 1997. - № 2. — С.94-105.
- 55.Доленго М. Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі // Червоний шлях. — 1924. — Ч.1-2. — С.167-173.
- 56.Доленго М. Нотатки до історії жовтневої прози та епосу // Доленго М. Критичні етюди. — Х., 1925. — С.46-58.
- 57.Доленго М. Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі // Доленго М. Критичні етюди. — Х., 1925. — С.37-45.
- 58.Доленго М. До проблеми сучасного романтизму // Критика. — 1930. — Ч.9. — С.49-66.
- 59.Доній О. Актуальність проблематики памфлетів Миколи Хвильового // Молода нація. — 1996. — Ч.1. — С.13-22.
- 60.Донцов Д. Микола Хвильовий // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х т. — Т.1. — К., 1994. — С.654-672.
- 61.Дорошкевич О. Літературний рух на Україні в 1924 році // Життя й революція. — 1925. — Ч.3. — С.61-68.
- 62.Дорошкевич О. Микола Хвильовий // Дорошкевич О. Історія української літератури. — Х.: Книгоспілка, 1926. — С.323-327.

63. Драч І. Дорога Миколи Хвильового // Хвильовий М. Сині етюди. — К.: Рад. письменник, 1989. — С.5-12.
64. Дузь І. Українська радянська література 1927-1929 років // УМЛШ. — 1965. - № 11. — С.32-40.
65. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — 407 с.
66. Жулинський М. Згадуючи і роздумуючи // Літературна Україна. — 1987. — 24 вересня.
67. Жулинський М. Талант незвичайний і суперечливий // Вітчизна. — 1987. - № 12. — С.144-149.
68. Жулинський М. Неукротимый, вдохновенный, романтичный // Дружба народов. — 1988. - № 7. — С.73-78.
69. Жулинський М. М.Хвильовий // Літературна Україна. — 1988. — 7 квітня.
70. Жулинський М. Талант, що прагнув до зір // Хвильовий М. Твори: У 2 т. — К.: Дніпро, 1990. — Т.1. — С.5-43.
71. Жулинський М. Микола Хвильовий // Жулинський М. Із забуття — в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини). — К.: Дніпро, 1990. — С.264-304.
72. Жулинський М. Микола Хвильовий. — К.: Т-во «Знання» України, 1991. — 32 с.
73. Жулинський М. Він пізнав радість бунту (М.Хвильовий: Балансування на лезі мистецтва і політики) // Літературна Україна. — 1993. — 16 грудня.
74. Забужко О. В пошуках утраченого часу // Літературна учеба. — 1989. - № 4. — С.116-121.

- 75.Задеснянський Р. Що нам дав Хвильовий? — Торонто. — 1979.
- 76.Затонский Д. Украина: Запад или Россия? О судьбе и творчестве М.Хвылевого // Литературная газета. — 1991. - № 8. — 27 февраля.
- 77.Зеров М. З сучасної української прози // Життя й революція. — 1925. — Ч.5. — С.32-38.
- 78.Зеров М. Евразійський ренесанс і пошехонські сосни // Життя й революція. — 1925. — Ч.11. — С.67-72.
- 79.Зеров М. Два прозаїки // Зеров М. Твори: В 2-х т. — К.: Дніпро, 1990. — Т.2. — С.516-526.
- 80.Зеров М. До джерел // Зеров М. Твори: В 2-х т. — К.: Дніпро, 1990. — Т.2. — С.492-589.
- 81.З порога смерті... Письменники України — жертви сталінських репресій. — К., 1991. — 494 с.
- 82.Єфремов С. За п'ять літ // Єфремов С. Історія українського письменства. — К.: Феміна, 1995. — С.608-682.
- 83.Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ — поч. ХХ ст. — К., 1987. — 311 с.
- 84.Ільницький О. Полеміка футуристів з Хвильовим у період Пролітфронту // Записки НТШ. — Праці філологічної секції. — Львів, 1990. — Т. ССХХІ. — С.136-156.
- 85.Импрессионисты: Их современники, их соратники. — М., 1976. — 319 с.
- 86.Импрессионисты и постимпрессионисты. — М., 1988. — 18 с.
- 87.Історія української літератури у 8-ми томах. — К., 1970.
- 88.Історія української літератури : В 2-х томах. — К., 1959. — Т. 2.

- 89.Квіт С. Шлях до «Загірної комуни» // Слово і час. — 1994. - № 4-5. — С.
- 90.Кияниця П. Замість рецензії // Життя й революція. — 1925. — Ч.9. — С.59-62.
- 91.Клочек Г. Поетика і психологія. — К., 1980. — 48 с.
- 92.Клочек Г. У світлі вічних критеріїв. — К., 1989. — 220 с.
- 93.Ковалів Ю. Літературна дискусія 1925-1928 рр. — К., 1990. — 47 с.
- 94.Коваль В. Сталінський вирок Миколі Хвильовому // Дніпро. — 1989. - № 9. — С.81-93.
- 95.Кодак М. Поетика як система: Літературно-критичний нарис. — К., 1988. — 159 с.
- 96.Кожин В. В. Введение. // Смена литературных стилей. - М., 1974.
- 97.Колісниченко А. Катастрофа кентавра. Микола Хвильовий і естетика розстріляного ренесансу // Київ. — 1997. - № 7-8. — С.115-129.
- 98.Коломієць Л. Український ренесанс. Хвильовий М. // Слово і час. — 1992. - № 10. — С.64-70.
- 99.Коломієць Л. Етичний феномен «громадської людини» Миколи Хвильового: образ Фауста як символ українського відродження // Молода нація. — 1996. — Ч.1. — С.31-40.
100. Кононенко П. Українська література. Проблеми розвитку. — К., 1994. — 334 с.
101. Кононенко П. «Це був урок пам'яті історії» // Літературна Україна. — 1994. — 17 лютого.
102. Констанкевич І. Проза Миколи Хвильового (еволюція характеру героя): Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. — К., 1998. — 16 с.

103. Констанкевич І. Від деструкції — до «конструювання великих систем» (Художня еволюція героя М.Хвильового) // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. — Вип.3 / Редкол.: М.М.Конончук (відп. ред.) та ін. — К.: Твім інтер, 1997. — С.94-104.
104. Костюк Г. Грагічний фінал. — До 45-річчя від дня смерті Миколи Хвильового // Сучасність. — 1978. - № 5. — С.19-34.
105. Костюк Г. Микола Хвильовий. Життя, доба, творчість // Микола Хвильовий. — Твори в п'ятьох томах. — Нью-Йорк — Балтімор — Торонто, 1983. — Т.1.
106. Костюк Г. Микола Хвильовий // Костюк Г. У світі ідей та образів: Критичні та історико-літературні роздуми 1930-1980. — Мюнхен: Сучасність, 1983. — С.56-127.
107. Костюк Г. Пізнаймо його глибинно // Нові дні. — 1993. - № 9. — С.10-13.
108. Коряк В. Мотиви соціальної боротьби в сучасній українській літературі // Книга. — 1923. - № 1. — С.5-10.
109. Коряк В. Українська література. — Х., 1928. — 219 с.
110. Коряк В. Веселий швець Максим Заноза (Другий лист темної людини Миколі Хвильовому) // Гарт. — 1928. - № 1. — С.49-66.
111. Коряк В. В боях. Статті: виступи 1925-1930. — Х., 1933. — 393 с.
112. Кулик І. Реалізм, футуризм, імпресіонізм // Шляхи мистецтва. — 1921. — Ч.1. — С.35-40.
113. Куліш В. Слово про будинок «Слово»: Спогади. — Торонто, 1966. — С.16-21.
114. Лавріненко Ю. Дух неспокою (З ідей і мотивів мистецької прози Миколи Хвильового) // Лавріненко Ю. Зруб і парости:

- Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. — Мюнхен: Сучасність, 1971. — С.33-81; 117-126.
115. Лебідь Ан. З сучасної української прози // Життя й революція. — 1925. — Ч.3. — С.56-60.
116. Лебідь Ан., Рильський М. Микола Хвильовий // За 25 літ: Літературна хрестоматія. — Х.: Час, 1926. — С.349-366.
117. Лейтес А. Микола Хвильовий // Ренесанс української літератури. — Х., 1925. — С.20-23.
118. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917-1927). — Х.: ДВУ, 1928. — Т.1-2.
119. Лисий І. «Просвітянство»: проти і за // Дзвін. — 1994. - № 9. — С.143-146.
120. Лисяк-Рудницький І. Микола Хвильовий // Лисяк-Рудницький І. Историчні есе. В 2-х т. — Т.2. — К.: Основи, 1994. — С.121-125.
121. Лігостова О. Дзеркало душі // Дивослово. — 1994. - № 5-6. — С.59-60.
122. Лігостова О. Вибір героїв М.Хвильового // Слово і час. — 1995. - № 1. — С.56-59.
123. Лігостова О. Композиція і авторська оцінка зображуваного у новелах Миколи Хвильового // Молода нація. — 1996. — Ч.1. — С.47-50.
124. Любченко А. Його таємниця (У 45-ті роковини смерті Миколи Хвильового) // Сучасність. — 1978. - № 5. — С.3-18.
125. Лясковець М. Знесвячування храму. // Сучасність. - 1999. - № 7-8. - С. 133-143.



126. Л.Ю. Передмова // Хвильовий М. Я (Романтика). — «На чужині», 1947. — С.3-8.
127. Майфет Г. Про «Сантиментальну історію» М.Хвильового // Життя й революція. — 1929. — Ч.3. — С.100-109.
128. Майфет Г. Природа новели. — Х., 1928. — 3б.1; 1929. — 3б.2. — 343 с.
129. Маланюк Є. 13 травня 1933 року // Хвильовий М. Твори в 5-х томах. — Нью-Йорк — Балтімор — Торонто. — 1986. — Т.5. — С.464-471.
130. Маланюк Є. Буряне поліття (1917-1927) // Маланюк Є. Книга спостережень. — К.: Атіка, 1995. — С.11-27.
131. Мартич Ю. Путь новели. — К., 1941. — 198 с.
132. Меженко Ю. Творчість Миколи Хвильового // Шляхи мистецтва. — 1923. — Ч.5. — С.55-59.
133. Меженко Ю. Європа чи просвіта // Життя й революція. — 1925. — Ч.5. — С.51-53.
134. Меженко Ю. Рецензія на збірку «Сині етюди» // Книга. — 1923. — Ч.1. — С.49.
135. Меженко Ю. На шляхах до нової теорії // Червоний шлях. — 1923. — Ч.2. — С.199-211.
136. Мельник В. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. — К., 1994. — 320 с.
137. Мельник В. Модернізм української прози: генеза, розвиток, історичне значення // Літературознавство: Матеріали III Конгресу Міжнародної асоціації українців (Харків, 26-29 серпня 1996 р.). — К., 1996. — С.430-439.

138. Мельник В. Початок трагедії Миколи Хвильового // Київ. — 1990. - № 1.
139. Микола Хвильовий у літературі і сучасності // Літературна Україна. — 1993. — 9 грудня.
140. Михайлин І. Гамартія Миколи Хвильового. — Х.: Лінотип, 1993. — 40 с.
141. Мейс Д. Буремний дух розстріляного відродження // Сучасність. — 1994. - № 11. — С.31-43; № 12. — С.73-83.
142. Наєнко М. Романтичний епос: Лірико-романтична стильова течія в українській радянській прозі. — К., 1988. — 311 с.
143. Наєнко М. «Велика кров з малої рани»: про Миколу Хвильового // Літературна Україна. — 1989. — 31 серпня.
144. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. — Ч.2. — К., 1985. — 364 с.
145. Наливайко Д. Про співвідношення «Декадансу», «Модернізму», «Авангарду» // Слово і час. — 1997. - № 11-12. — С.44-48.
146. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років: Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. — К.: Вища школа, 1991. — 271 с.
147. Новиченко Л. На позвах з істиною // Вітчизна. — 1959. - № 12.
148. Оглоблин-Глобенко М. Микола Хвильовий // Записки НТШ. — Праці філологічної секції. — Нью-Йорк — Париж — Мюнхен, 1958. — Т. CLXVII. — С.60-70.
149. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь. — 1997. — 360 с.

150. Панч П. Від тебе чекали на допомогу в боротьбі за нове життя... // Літературна газета. — Ч.10. — 1933, 27 травня. — С.2.
151. Панченко В. «... І думав я не тільки те, що написав у книжках» (Перечитуючи молодого Юрія Яновського) // Дивослово. — 1994. - № 4. — С.9-15.
152. Пахаренко В. Суть та еволюція ідеології М.Хвильового // Молода нація. — К.: Смолоскип, 1997. — Ч.4. — С.117.
153. Перлін Є. Організація прози в М.Хвильового // Сучасна українська проза. — Х.- К., 1930.
154. Пилипенко С. По бур'янах революції (Про Хвильового-новеліста) // Червоний шлях. — 1923. — Ч.1. — С.188-200.
155. Пилипенко С. Про панича Пшестшельського й про марксизм навиворіт // Плужанин. — 1925. — Ч.6. — С.19-20.
156. Плевако М. Хрестоматія нової української літератури. — Х., 1927.
157. Плющ В. Правда про хвильовизм. — Мюнхен: СВУ, 1954. — 63 с.
158. Плющ Л. Дещо про запахи слів Миколи Хвильового // Сучасність. — 1983. - № 7-8. — С.76-83.
159. Плющ Л. Дві моделі культурної революції (фрагмент) // Пост-Поступ, 1993. - № 34. — С.13.
160. Плющ Л.  $1 < 3$ , але Кантор мав рацію... (До трагічної новели) // Сучасність. — 1993. — № 10. — С.139-154.
161. Плющ Л. Каббалістична символіка у Хвильового // Філософська і соціологічна думка. — 1994. - № 1-2. — С.59-73.

162. Повідомлення про смерть М.Хвильового // Вісті ВУЦВК. – Ч.105. – 14 травня 1933. – С. 2.
163. Поветкін Є. Гротеск у «Повісті про Санаторійну зону» Миколи Хвильового // Українська мова та література. — 1997. - № 5. — С.1-2.
164. Поліщук Н. «Я» і «не-Я» М.Хвильового // Молода нація. — К.: Смолоскип, 1997. - № 5. — С.28-34.
165. Поліщук В. Літературний авангард. — Х., 1926.
166. Поліщук В. Пульс епохи. — К., 1927. — 156 с.
167. Поэтика. — К., 1992. — 210 с.
168. Працьовитий В. Довга дорога повернення (Про «Сині етюди» М.Хвильового) // Дзвін. — 1991. - № 3. — С.155-156.
169. Пушкаренко Т. Перцепція французького роману в українській літературі // Слово і час. — 1998. - № 8. — С.9-12.
170. Поветкін Є. Жанр роману — «політичної концепції в образах» в українській літературі 20-х рр. ХХ ст. // Молода нація. — К.: Смолоскип, 1998. — Ч.8. — С.229-235.
171. Радзикевич В. Микола Хвильовий // Історія української літератури. — Т.1. — Детройт: Батьківщина. — 1955. — С.105-106.
172. Ревалд Дж. История импрессионизма. — М., 1959.
173. Розумний М. Микола Хвильовий та українська ідея // Молода нація. — К.: Смолоскип. — 1996. — Ч.1. — С.41-46.
174. Руденко-Десняк А. Хвильевой М. «Повесть о санаторийной зоне» // Дружба народов. — 1988. - № 7. — С.123-128.
175. Руденко-Десняк А. Об авторе «Синих этюдов» // Хвильевой М. Синие этюды: Повесть, рассказы. — М.: Сов. писатель, 1990. — С.3-18.

176. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. — Львів, 1936.
177. Савченко Я. Поети й белетристи. — К.: ДВУ, 1927. — 84 с.
178. Сипака Г.И. Особенности лирико-импрессионистической стилевой системы ранних произведений А.В.Головка в контексте развития украинской прозы первой половины 20-х годов. Автореферат диссертации кандидата филологических наук. — К., 1990. — 16 с.
179. Сенник Л. Політичний роман Миколи Хвильового // Записки НТШ. — Праці філологічної секції. — Львів, 1992. — Т. ССХХІV. — С.154-169.
180. Сенник Л. Микола Хвильовий і його роман «Вальдшнепи». — Львів, 1994. — 62 с.
181. Сенченко І. Спіралі і петлі // ВАПЛІТЕ. — Ч.4. — С.202-222.
182. Смолич Ю. ВПЛІТЕ і я // Смолич Ю. Розповідь про неспокій. — К.: Рад. письменник. — 1968. — с.85-98.
183. Соколов А. Н. Теория стиля. - М.: Искусство, 1968. - 224 с.
184. Соловей Д. Виступ Хвильового в літературі // Соловей Д. Голгота України. — Київ. — 1993. - № 1. — С.64-71.
185. Солод Ю. Українська література: Конспект. — К.: Козаки, 1996. — С.214-226.
186. «Тебе ніколи не мучила даль?» // Культура слова. — 1994. — Вип. 45. — С.21-26.
187. Ставицька Л. Лінгвоестетичний аналіз новели М.Хвильового «Я (Романтика)» // Дивослово. — 1998. - № 11. — С.10-12.

188. Становлення української радянської прози (А.Головко, М.Хвильовий, В.Підмогильний) // Радянське літературознавство. — 1989. - № 8. — С.45-53.
189. Сулима М. Фразеологія Миколи Хвильового // Червоний шлях. — 1925. — Ч.1-2. — С.263-290.
190. Сулима М. «Горня республіка» Сковороди і «Загірна комуна» Хвильового // Слово і час. — 1994. - № 2. — С.43-48.
191. Танюк Л. Неприрученний вальдшнеп // Літературна учеба. — 1989. - № 4. — С.130-132.
192. Тарнавська М. Хвилював, хвилює і хвилюватиме! // Нові дні.— 1984. - № 10. — С.24-26.
193. Тарнавський О. Микола Хвильовий в opinii сучасників // Альманах Українського Народного Союзу на 1982 рік, Джерзі-Сіті — Нью-Йорк; Свобода. — С.135-145.
194. Tarnawsky M. Modernism in Ukrainian Prose. – Harvard Ukrainian Studies. – Vol. XV. n. 3/4 Dec. 1991.
195. Тиверець Б. Спад ліризму в сучасній українській поезії // Червоний шлях. — 1924. - № 1-2. — С.141-167.
196. Теліга О. Партачі життя // Хвильовий М. Твори в п'ятьох томах. — Нью-Йорк — Балтімор - Торонто. — 1986. — Т.5. — С.472-475.
197. Фащенко В. «Чия правда, чия кривда?» (Т.Шевченко і М. Хвильовий) // Літературна Україна. — 1992. — 27 лютого.
198. Флакер А. Авангардизм Миколи Хвильового // Всесвіт. — 1993. - № 7-8. — С.149-151.

199. Харчук Р. Речі, які не вибирають (Думки з приводу новели М.Хвильового «Я (Романтика)» в 11 класі // Українська мова і література в школі. — 1991. - № 6. — С.52-54.
200. Харчук Р. Духовний ренесанс на Україні: Микита Шаповал і Микола Хвильовий // Слово і час. — 1991. - № 6. — С.
201. Харчук Р. Два прочитання памфлетів Миколи Хвильового: в час національної ейфорії та в період суспільної депресії // Молода нація. — К.: Смолоскип. — 1996. — Ч.1. — С.23-29.
202. Хоменко Г. Микола Хвильовий: У пошуках інтелектуального безсмертя // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. — Х.: Око, 1994. — Т.3. — С.83-99.
203. Хоменко Г. Спроба апології хитань (Рецензія на: Михайлин І. Гамартія Миколи Хвильового) // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. — Х.: Око, 1994. — Т.3. — С.174-179.
204. Храпченко М. Б.Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. — М., 1970
205. Храпченко М. Б. Творча індивідуальність письменника і розвиток літератури. - К.: Дніпро, 1976. — 376 с.
206. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. - М.: Сов. Писатель, 1982. — 416 с.
207. Христюк П. Соціальні мотиви в творчості М.Хвильового (З приводу збірки нових етюдів М.Хвильового: «Осінь») // Червоний шлях. — 1924. — Ч.4-5. — С.256-263.
208. Хвильовий М. Одвертий лист до Володимира Коряка // ВАПЛІТЕ. — 1927. — Ч.5. — С.158-174.
209. Хвильовий М. Кричуще божество: З приводу однієї небезпеки // Пролітфронт. — 1930. — № 1. — С.247-253.

210. Хвильовий М. А хто ще сидить на лаві підсудних?» До процесу «СВУ» // Харківський пролетар. — 1930. — 16 берез. (№ 62). — С.2-3.
211. Хвильовий М. Твори: У 2 т. — К.: Дніпро, 1990. — Т.1 —2.
212. Микола Хвильовий. — Твори в п'ятьох томах. — Нью-Йорк — Балтімор — Торонто, 1986.
213. Хвиля А. Від ухилу у прірву. — Х., 1928.
214. Цеков Ю. Ренесансова особистість в українському письменстві 20-х років // Слово і час. — 1994. — № 2. — С.13-22.
215. Цеков Ю. Пророк у стані фарисеїв. // Хвильовий Микола. Синій листопад. - К. , 1993.
216. Цеков Ю. Підтекст художнього твору і світовідчужання письменника (Микола Хвильовий). // Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. Колективна монографія. / Відп. редактор Г. М. Сивокінь. - К., 1999. - С. 55-81.
217. Чирков М. Микола Хвильовий у його прозі // Життя й революція. — 1925. — Ч.9. — С.38-44.; Ч.10. — С.38-44.
218. Чегодаев Импрессионисты. — М., 1971. — 156 с.
219. Череватенко Л. Микола Хвильовий очима Аркадія Любченка // Кур'єр Кривбасу. — 1996. - № 56-60 (серпень). — С.41-44.
220. Шамрай А. Українська література. — Х., 1927. — С.172-174; 184-188.
221. Шевчук В. Сентиментальна історія. Микола Хвильовий // Україна. — 1989. - № 12. — С.17-20.
222. Шевчук В. Сторічний Микола Хвильовий // Українське слово. — 1993. — 1 грудня. - № 47/24. — С.6.



223. Шевчук В. Драма Миколи Хвильового // Слово і час. — 1994. - № 2. — С.40-43.
224. Шерех Ю. Хвильовий без політики // Березіль. — 1991. - № 9. — С.166-174.
225. Шерех Ю. Хвильовий без політики // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. — Т.1. — Х.: Фоліо, 1998.
226. Шерех Ю. Літ Ікара (Памфлети М.Хвильового) // Шерех Ю. Третя сторожа. — К.: Дніпро, 1993. — С.266-331.
227. Шкандрій М. Український прозовий авангард 20-х років // Слово і час. — 1993. - № 8. — С.51-58.
228. Шкандрій М. Передмова // Хвильовий М. П'ять оповідань — Торонто: Група Студії Української Політичної Думки, 1975. — 126 с.
229. Шкловский Б. О теории прозы. — М.: Сов. писатель. — 1983. — 384 с.
230. Шкловский Б. Художественная проза: Размышления и разборы. - М.: Сов. Писатель, 1961. - 668 с.
231. Щупак С. Псевдомарксизм Хвильового // Життя й революція. — 1925. — Ч.12. — С.61-69.
232. Щупак С. Імпресіоністичними манівцями // Критика. — 1929. - № 3. — С.22-34.
233. Эйдинова В. Стиль художника: Концепция стиля в литературной критике 20-х годов. - М.: Худож. Лит., 1991. - 285 с.
234. Эльсберг Я. Е. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения. // Теория литературы: В 3-х т. - Т. 3. - М., 1965. - С. 35.

235. Юринець В. Хвильовий як прозаїк // Червоний шлях. — 1927. — Ч.1. — С.253-268.
236. Юр Д. Роман, що існує лише в легенді (Післямова до першої частини «Вальдшнепів» Миколи Хвильового) // Хвильовий М. Вальдшнепи. — Зальцбург, 1946. — С.I-VIII.
237. Якимчук П. Співвідношення авторського «я» та «я» головного героя в ранній імпресіоністичній новелістиці М.Хвильового // Молода нація. — К.: Смолоскип, 1997. - № 5. — С.22-27.
238. Яковенко Г. Про критику і критиків у літературі // Культура і побут. — 1925. — 30 квітня.
239. Яковенко Г. Не про «або», а про те ж саме // Культура і побут.— 1925.- № 19, 25 травня.
240. Якубовський Ф. Майбутнє належить підземним річкам // Життя й революція. — 1925. — Ч.10. — С.77-80.
241. Якубовський Ф. До кризи в українській художній прозі // Життя й революція. — 1926. - № 1. — С.40-48.
242. Якубовський Ф. М.Хвильовий // Силуети сучасних українських письменників. — К., 1928. — С.30-32.
243. Якубський Б. Сім років (1917-1924) // Жовтневий збірник. — Х., 1924. — С.87-103.
244. Яценко М. Романтизм як художній напрям в українській літературі // УМЛШ. — 1989. - № . — С.28-36.

#### Твори Миколи Хвильового:

1. Хвильовий М. Твори: У 2 т. — К.: Дніпро, 1990. — Т.1 —2.
2. Микола Хвильовий. — Твори в п'ятьох томах. — Нью-Йорк — Балтімор — Торонто, 1986.