

Про світ постмодерністського художнього тексту можна сказати словами Р.Барта, що автор не «оспіває себе, а більшою мірою оспіває світ, створений ним» [див. 4, 426].

Література:

1. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. -- М.: Интрада, 1996. -- 254 с.
2. Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / Сост. А.А. Нейхарлт. -- М.: Правда, 1988. -- 576 с
3. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. -- М.: Изд-во Политическая литература, 1991. -- 524 с.
4. Рикёр П. Живая метафора // Теория метафоры: Сб. / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюнова, общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А.Журинской -- М.: Прогресс. -- 1990. -- С. 435-455
5. Слащева М.А. Мифологическая модель мира в постмодернистской прозе Милорада Павича // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология -- 1997. -- № 3. -- С. 43-53.
6. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров -- 2-е изд. -- М.: Сов. энциклопедия, 1982. -- 1600 с
7. Lost in the Funhouse by John Barth. -- N.Y.; L., Toronto, Sydney, Auckland: Anchor Books Doubleday, 1995. -- 205 p.

Юрій БЕЗХУТРИЙ (Харків)

ОПОВІДАННЯ “ПУДЕЛЬ” МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО: ДО ПРОБЛЕМИ РЕЦЕПЦІЇ ГЕРОЯ

Другий том “Творів” Хвильового під назвою “Осінь” вийшов 1928 року. До нього письменник включив п’ять творів -- об’ємніших, ніж новели з першого тому і цілісніших за своїм спрямуванням. Вони ще ґрунтовніше занурювали читача в атмосферу пореволюційного життя, його суперечності і конфлікти. Лише “Я (Романтика)” тематично пов’язана з трагедією братовбивчої війни, і недаремно саме цей текст іде першим, виконуючи роль пролога до тих подій, що описуються у реінті

творів. Бо все те, що відбулося в них, було продовженням і наслідком започаткованого в “Я (Романтиці)”. Твори з другого тому аналізували, насамперед, духовну кризу суспільства, яке виявилось неготовим до такої різкої зміни парадигми поведінки, тим більше, що зміни ці відбивали ідеологію тоталітаризму й насильства і часто суперечили природним прагненням і бажанням людей.

1. Хвильовий і Коцюбинський: інтертекстуальні джерела оповідання

З усіх творів другого тому оповідання “Пудель”, можливо, найбільш психологізоване у класичному розумінні цього слова. Воно найглибше закорінене в подібного роду традиції літератури початку ХХ і навіть ХІХ століть з її пошуками відповіді на питання про те, чому людина нездатна виявляти свою справжню суть у будь-якій ситуації, чому намагається “грати роль”, “здаватися, а не бути”, чому під впливом хибної ідеї особистість втрачає ідентичність, стає рабом фальшивого канону. “Пудель” переносить читача у найулюбленіший Хвильовим, сучасний для нього період українського життя. Це – “переходова доба”, коли затихли вибухи й стогони війни й розпочався повільний, але безупинний процес входження в мирну дійсність, що виявляється лише позірно легшою, ніж час воєнного лихоліття. У нове життя люди, які пережили революцію, входили по-різному, але мусили увійти всі, незалежно від того, що і як робили вони в “буремні роки” – чи брали участь у війні, чи просто рятувалися від загибелі й тихо перебули цей час сторонніми спостерігачами. Колізії “переходової доби” виявляються не менш значимими й трагічними, ніж зіткнення воєнної пори.

“Пудель”, як це майже завжди буває у Хвильового, художньо досліджує протистояння між ідеально усвідомлюваним обов’язком і бажанням жити звичайним, “нормальним” життям. Суперечності між амбівалентним розумінням суті деяких суспільно-психологічних табу різними людьми призводять як до конфліктів між ними, так і до конфліктів внутрішніх, як це трапилось з головним героєм оповідання Сайгором. Фабула “Пуделя” дозволила письменникові розгорнути цікаве дослідження цього феномену. У творі оповідається про те, як комісар Сайгор, якого попросили виступити з доповіддю про “біжучий момент” на благодійному вечорі на користь студентів в якомусь санаторії “на віллі”, проводить пів дня, вечір і ніч у різношерстій компанії поганеньких акторів, студентів, кур’єрів і “редвидатівських баришень”, які живуть своїм, таким дрібним і нікчемним, на думку Сайгора, життям, і як вони,

особливо одна з баришень, Татяна, безуспішно намагаються затягти у таке життя комісара. Але ця спроба, незважаючи на "ніч на сіні", не вдалася, і Сайгор, зберігши свою партійно-революційну цноту, рано-вранці повертається до міста. Щоправда, розмірковуючи над власним твором, Хвильовий погоджувався у листі до М.Зерова, що слід було зробити Сайгора більш "значительним внутрішньо" [1, 841], і пояснював причини, чому це не вдалося йому:

"1. Жах перед психологізмом, до якого я повертаюсь (в моїх ранніх творах був психологізм). Повертаюсь не тому, що хочу, а тим, що є відповідні предпосилки в суспільстві, які так чи інакше впливають на творчий інтелект.

2. Не найшов манери виявлення цього психологізму, бо ж старою формою не хочеться писати" [1, 842].

Хоча Хвильовий самокритично пише про недостатній психологізм образу Сайгора, варто відзначити, що в "Пуделі", можливо як ні в якому іншому творі письменника, натуральність і достовірність психологічних характеристик досягає високого рівня, а ясність і прозорість (але не спрощеність) тексту робить його одним із кращих у творчій спадщині митця. Роздуми над суперечностями між ідеологічно змотивованим обов'язком, що вимагає самообмежень і жертв, і нормальним, або "обивательським" життям у літературі, зокрема українській, особливо активізувалися на початку ХХ століття. Можна згадати в цьому плані твори В. Винниченка чи М.Коцюбинського. Оповідання останнього "В дорозі" є одним із інтертекстуальних джерел "Пуделя". На це звернув увагу ще М.Зеров, зауваживши зв'язок між обома текстами в своєму листі до Хвильового. Цікаво, що Хвильовий з готовністю відгукнувся на цю тезу:

"Отже, про "Пуделя". Прочитавши Вашого листа, я дістав "В дорозі" і порівняв. Цей твір Коцюбинського, який я читав декілька років тому, безперечно, вплинув на мене" [1, 841]. Але далі, розвиваючи паралель між головними героями обох оповідань – відповідно Сайгором і Кирилом, продовжує: "І головне: все-таки Сайгор не Кирило. Останній робиться на мент псом (не пуделем), і знову з дороги в дорогу. Сайгор, безперечно, більш складна фігура, але в даній колізії являється психологічним примітивом. Це перш за все пудель, і не з дороги в дорогу (це символічно), а з установи на сіно (це теж символічно). Так, це ніч на сіні" [1, 842].

В оповіданні Коцюбинського головний герой, революціонер-підпільник, змушений кілька днів в очікуванні нового завдання

перебути в бездіяльності в будинку, господарі якого надали йому притулок. Поступово він втрачає інтерес до свого "партійного обов'язку", закохується в хазяйську дочку, мидується природою, відчуває насолоду від цього найзвичайнісінького людського життя, якого був позбавлений у свої двадцять три роки партійною роботою. Лише шок від випадкової зустрічі з колишніми соратниками, які відійшли від боротьби і перетворилися на обмежених обивателів, повертає Кирила знову "на дорогу" обов'язку.

Безперечно, оповідання Хвильового асоціативно перегукується з твором Коцюбинського, особливо першою його частиною. Життя обох героїв — Кирила і Сайгора — повністю присвячене справі:

"Де б Кирило не був, що б не робив, скрізь оточала його атмосфера, густа й своєрідна, що заслоняла багато предметів, наче їх зовсім не було на світі. [...] Краса природи, принадність жінки, чари музики і слова — все се котилось, як хвилі в далекому морі, чужі й невидимі" [2, 28] ("В дорозі");

"Сайгор уперше за все літо вибрався за город із стосів відношень, із димних кімнат засідань, з мітингових, ячeyкових, — ових промов, дебатів, преній, дискусій" [3, 39]. ("Пудель"). Спільні відчуття переживають вони, й опинившись поза межами світу обов'язків:

"А як тільки в розкриті очі вступило зелене, що котилось буйними хвилями луків та лісу, як тільки небо спустилось і ніжно торкнулось обличчя, немов пушинка, як тільки в груди ввілявся золотий напій повітря, його сповила солодка втома, як у людини, що встала з смертельного ложа і впало десь у безодню все, чим досі жив: спека роботи, вогонь небезпеки, чад крові і боротьби..." [2, 30] ("В дорозі"); "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. А навкруги гримав день і чути було — на сопілці — тоскно-радісний гімн життю. [...]"

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 — поринули в цим болю" [3, 39, 42] ("Пудель"). Неважко помітити тут беззаперечні цитати з Коцюбинського: "зелене, що котилось буйними хвилями луків та лісу" і "зелений океан"; "в груди ввілявся золотий напій повітря" і "сонце злилося з зеленим океаном"; "солодка втома" і "солодкий біль", не кажучи вже про загальний емоційний настрій, який панує

в обох оповіданнях. Усі ці інтертекстуальні перегуки свідчать про, можливо, не до кінця усвідомлене, але послідовне використання Хвильовим запропонованих Коцюбинським образів і мотивів, які відповідають тим відчуттям, що їх переживає Сайгор. Одночасно для читачів, знайомих з оповіданням "В дорозі", це є конотативним сигналом про сентуальне минуле героя, його, так би мовити, діяльність "до сімнадцятого року". Є в "Пуделі" також і цікаві приклади, які свідчать про те, що окремі образи з тексту Коцюбинського зафіксувалися у Хвильового на рівні підсвідомості. В оповіданні "В дорозі" серед опису трав зустрічаються такі рядки:

"То там, то сям простяглись до сонця котячі лапки, сухі, бездушні, м'якенькі, немов оксамит..." [2, 34]. А в "Пуделі" відбувається асоціативна трансформація цього образу, насамперед його метафоричної семантики:

"Знову розбігались доріжки, і ступила по них, як тиха луна дзвону, пляма білоголубого неба й теж — оксамитною лапкою повз вілли далі, щоб у млості поринути десь. [...]"

Проходив тихий тепловій. І він, як дзвін, легко ступаючи оксамитною лапкою" [3, 45, 58]. Інтертекстуально звучить і, сказати б, "собачий мотив", про який згадує сам Хвильовий у листі до Зерова. Коли Кирило, герой оповідання "В дорозі", одержує нарешті нове завдання, в ньому прокидається ледве чи не звірячий спротив цьому насильству над його особистою свободою вибору: "Якась ворожнеча, якась відраза загарчала у ньому, немов збуджений пес..." [2, 35]. Сайгора ж переслідує пудель — собака однієї з учасниць "спектаклю на користь" "мадмуазель" Арйон. від якого комісару ніяк не вдається відв'язатися. Саме з пуделем, холодним і мовчазним породистим псом, порівнює Хвильовий Сайгора, підкреслюючи це і заголовком оповідання.

2. Психологія парадоксальності: людина на позовах з собою

Незважаючи на помітну близькість між обома творами, "Пудель" Хвильового не є простим переспівом Коцюбинського. Це текст, який міцно закорінений у життя пореволюційної України і виступає художнім документом часу, відгуком на психологічні колізії епохи. Центральний образ оповідання, Сайгор, одразу ж постає як особа значима, відмінна від решти. Решта — це "мадмуазель Арйон (опереточна співачка з "Не ридай") і дві баришні з редвидату: Тоня (так говорив студент) і, може, Дуня. може, Катя — невідомо: з нею ніхто не говорив. З ними: якийсь тип і студент — організатор вечора" [3, 34]. Цей перелік, поданий

з погляду Сайгора в дещо зверхньо-презирливому тоні, тут же протиставляється ваговитості головного героя, який опиняється в такій компанії виключно з почуття обов'язку: "alma mater прохала Сайгора сказати вступне слово на тему: біжучий мент" [3, 35]. Значимість Сайгора підкреслюється й наступною розмовою його з ще одним супутником, як пізніше з'ясовується, кур'єром з Сайгорової "установи". Григорій — мисливець і подорож за місто збирається використати для того, щоб сходити на полювання. Тому всю дорогу він розбалакує про очерети, село, нирців, заячі стежки тощо. Сайгор відповідає на ці розмови типово начальницьким жартом у дусі "чорного гумору", покликаним продемонструвати читачеві дистанцію між персонажами:

"Тоді Сайгор примружив сірий погляд і зняв кашкета.
— Добре!

І сказав прозу: одкомандирує в райком, а відтіля Григорій поїде далі, на сельроботу, на село" [3, 35]. Переляканий Григорій, плутаючись у "незв'язних фразах", щось пояснює, але сталевий погляд і жорстокий жарт Сайгора читацькою свідомістю фіксується як цілком конкретний знак певного типу "керівної поведінки". І надалі Сайгор тримається щодо своїх супутників саме так — відсторонено, даючи відчуття різниці між своєю соціальною і навіть особистою значимістю і їхньою маргінальністю. Він, наприклад, не йде поряд з усіма, а тримається на віддалі, після привалу імітує зайнятість лише для того, щоб мати можливість трохи відстати; прийшовши на відлугу, не приєднується до компанії, а вирушає до ставка один і т.д. Його позицію адекватно визначає малмуазель Арйон:

"— Ах, сеньйоре, як ви індиферентні... [...]
— До жорстокості, знаєте — до жорстокості" [3, 37].

Постійним супутником Сайгора стає лише пудель, який не відстає від нього ні на крок, але це дуже специфічний супроводжуючий. Отже, протягом майже половини оповідання Сайгор перебуває на відстані від інших, він майже не розмовляє зі своїми колегами — учасниками вечора, а якщо й говорить, то зверхньо і нелюб'язно, а самі вони не викликають у нього жодних симпатій. Ціоправда, опинившись на лоні природи, він починає відчувати "солодкий і радісний біль", невиразне передчуття можливих неординарних подій, "якусь неясну тривогу". Така тривога виникає із химерного поєднання насолоди від яскравого літнього дня за містом і, одночасно, страху перед ним, власне, страху перед життям, яке, виявляється, так різниться від "доповідей, засідань, резолюцій, мітингів, промов", усього того, чим жив Сайгор.

Одночасно асоціативно підкреслюється еротичний характер можливої небезпеки для Сайгора:

“Над ставком клекотів побідний крик сотні баритонних голосів. Сонце мчало з тепло-блакитного неба і з розльоту вдаряло у води. Тоді дзвеніла поверхня міріадами бризок, і в діамантовій млості стогнали береги. Це було життя: і побідний крик, і вороні островки на жіночих тілах, і резиденція підлітків, і запашні перса, і надзвичайний політ божевільного сонця” [41]. Саме еротичний мотив як найбільш показовий для протиставлення, за словами Хвильового, “психологічного примітивізму Сайгора” і “живого життя” обирається письменником для дослідження викривленої догмами ідеології свідомості героя. Жах навіть перед самою можливістю визнання за людиною з іншого соціального, а тим більше ідеологічного кола права претендувати на увагу з його боку, попри природні еротичні бажання, робить Сайгора відверто ущербною персоною. Натяки на “сексуальну пастку” для нього з’являються ще на початку оповідання, в сценах на дорозі до вілли, коли кожного разу, як тільки пудель мадмуазель Арйон підходив до Сайгора, “баришня — не Тоня — поверталась і усміхалась тихою звичайною усмішкою” [3, 36]. І передчуття “еротичної небезпеки” не обманює героя, бо після випадкової зустрічі під час самотньої прогулянки біля вілли з “баришнею з редвидату”, яку, виявляється, звать Татьяною, розпочинається другий етап Сайгорового “відрядження на віллу”. Він, прагнучи всіляко уникати людей, опиняється сам на сам з дівчиною і змушений навіть розпочати розмову.

Сприйняття “баришні Татьяни” Сайгором цілком у дусі його загальної позиції, хоча він і згадує, що десь бачив її раніше. І тут Хвильовий переводить оповідь у площину суто соціального коду: “звичайно, він саме її, мабуть, не бачив, а бачив їх у своїй установі, в інших установах — сотні. Машиністки, ремінгтоністки, стенографістки, журналістки, — істки, сірі — може, красиві, може, погані, 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. І тут же згадав якусь сіру стенографістку, котра згоджувалася працювати підряд сімдесят дві години, лиш би їй довелося записати промову тов. Раковського.

Відчув себе ніяково, бо стрів баришню в інших умовах, про які, здається, забув, може, не знав, не чув. Якось дивно було, наче попав у полон, у ворожий табір” [3, 44]. Сайгор дійсно потрапляє на “чужу територію”, якою виявляється для нього звичайне життя.

Він звик сприймати людей виключно за їхніми соціальними ознаками, причому сам себе зараховує до групи обраних, тих, кому дозволено "покрикувати". Будь-яка спроба порушити цю, як йому здається, цілком природну рівновагу, сприймається ним як зазіхання на встановлений порядок у пореволюційному суспільстві. Але парадокс у тому, що саме намагання зберегти ідеологічно-кастову цноту і протистояти "сірій буденщині" й робить Сайгора "недолюдиною", "психологічним примітивом". Для Сайгора "баришня Татяна" з її розмовами про погоду і страхом втратити місце — маргіналка, "недалека дівчина, типічна міщаночка з обмеженим світоглядом" [3, 45]. Разом з тим, він починає усвідомлювати "—істку" і як можливий сексуальний об'єкт, водночас продовжуючи внутрішньо остерігатися, як він переконаний, її еротичної агресивності — "Татяна, очевидно, хотіла, щоб Сайгор взяв її під руку. Очевидно" [3, 46]. І, головне, сам Сайгор до кінця не певен, чи не хочеться йому якраз саме це і зробити. Таке відчуття психологічної амбівалентності, яке герой починає переживати, зумовлює його внутрішній дискомфорт і душевну нестабільність. Подальший розвиток подій посилює це відчуття. Письменник демонстративно актуалізує хронологічний код оповіді: наближається ніч, — час, що міняє не лише зовнішній вигляд людей, але може спричинити й внутрішні зміни. Цей перехід від дня до ночі, від одного стану душі до іншого асоціюється із зміною яскравості полум'я вогнища, біля якого сидять Сайгор і Татяна: "сходив вечір, сходились межі світла: сонячного, що вмирало, і з багаття, що чим далі, то більш розгорялось. Сайгор у Татянинім звичайнім обличчі побачив хороші теплі лінії, до яких потягнуло" [3, 49]. Проте таке сексуально орієнтоване, але цілком нормальне душевне поривання тут же глушиться звичною Сайгоровою упередженістю й непослідовністю — він починає з острахом думати про те, що може зустріти баришню в місті і вона там з ним "фамільярно заговорить".

Та все це лише підступи до з'ясування суперечливого єства героя, яке остаточно проявляється в сцені "на сні та навколо нього", що їй присвячена вся остання (четверта) частина оповідання. Саме в ній відбувається розмова між Сайгором і Татяною, та сама, про яку Хвильовий писав у передмові тридцять другого року:

"Сіль оповідання "Пудель" в розмові Сайгора з Тетяною. Це точніше: в "філософствуванні" Тетяни про людину. Це — відбиток чехівських настроїв дрібнобуржуазної інтелігенції відбудовчого періоду (оповідання написано 1923 року). Мораль:

романтично намовленим “матеріалістам” Сайгорам не рекомендується вести інтимні розмови з Тетянами” [4, 643]. Зрозуміло, не варто брати на віру таку вульгарно-прямолинійну інтерпретацію. Іронічно-пародійну роль усіх цих “передмов для дубоголових” переконливо довів Ю.Цєков [5, 66-67]. Тим більше, що вона суперечить і авторському тлумаченню тексту в згадуваному вже листі до М.Зєрова, написаному двадцять четвертого року. Бєсїда між Сайгором і Татяною є справді філософствуванням з приводу людини і людського щастя, причому цілком адекватним своєму предмету. Вона, проте, взята в рамку з еротично зорієнтованих сцен. На початку останньої частини стосунки між усіма персонажами взагалі і між Сайгором і Татяною, зокрема, стають ще відвертішими: пізно вночі, після спектаклю, компанія опиняється на сїні і вся атмосфера набуває еротичного характеру: “Стихло. За стїжками важко дихала Гоня й щось незв'язно говорила. Студент мовчав. Зрїдка верещала мадмуазель Арїон. і тоді незв'язно говорив тип. [...]

Мадмуазель Арїон раптом стихла й важко задихала” [3, 54-55]. Звернення до нього “баришні Татяни”, її смїх Сайгор небезпідставно вважає заграванням і майже втрачає контроль над собою: “Просковзнула мисль [...] підлізти до Татяни й навалитись, облапати її — один чорт, натякає ж смїхом!” [3, 54-55]. Спроба втекти з цього небезпечного місця теж ні до чого не приводить — буквально через кілька кроків Сайгор натикається на Григорія, який розважається з “дівчиною з вілли”. Еротизмом же просякнутий і наступний епізод нічного купання компанії, при якому Сайгор присутній, і після якого й відбувається та сама розмова з Татяною. Концентрація еротичного мотиву, нагнітання напрути гідне сцен спокушення святого Антонія: протягом кількох рядків чотири рази обігрується слово “тіло” — то у вигуках мадмуазель Арїон: “— Вам подобається моє тіло?” [3, 56], то в коментарях “типа”: “— У вас, Татяно, чудове тіло!” [3, 56], то в описі поведінки Сайгора: “Сайгор уп'явся очима в темряву, в тіло” [3, 56], то в сприйнятті Сайгором Татяни: “Від неї пахло свіжим тілом” [3, 57]. Все це підготовлює читача до відповідної рецепції поведінки героя, уже, фактично, готового піддатися спокусї:

“Через півгодини вийшли з купальні. Сайгор взяв знову під руку Татяну. Від неї пахло свіжим тілом, і тому ще більше дурманило голову. [...] Ішли до стїжків” [3, 57]. І саме в цей момент Татяна починає свою розмову (Ім'я, звичайно ж, викликає асоціації з пушкінською героїнею, вони підтверджуються подальшою авторською симпатією, яка відчувається до Татяни

в тексті Хвильового. Цікаво, що в “передмові” Хвильовий називає героїню “Тетяною”, в той час, як в основному тексті вживається лише “російсько-пушкінська” форма “Татьяна”). Власне, це й не розмова у її прямому розумінні, а монолог, оскільки роль Сайгора тут зводиться до окремих малозначущих реплік. Цей монолог поділяється на чотири частини, кожна з яких відіграє свою роль у системі ідеологічних значень оповідання.

Перша частина — це роздум Татьяни над власною долею і долею сотень тисяч інших, для кого “безмежні можливості” як результат соціального перевороту звелися до права стенографувати “тов. Раковського”:

“— Думаю от про що: жила була собі дівчина — це казка-бувальщина — росла, піросла, ходила в гімназію, училась, училась і ще училась. Нарешті вийшла з гімназії з золотою медаллю. І нарешті — стала машиністкою. Щаслива доля? Як ви гадаєте?” [3, 57] Іронічне запитання щодо “щасливості” долі машиністки з золотою медаллю вже само по собі характеризує стан душевного дисбалансу дівчини. В цьому запитанні звучить також претензія до “комісара Сайгора”, який і уособлює той новий порядок речей, що встановився в суспільстві. Асоціативне і теж у підтексті іронічне інтертекстуальне цитування популярної лєнінської формули “учитися, учитися і ще раз учитися” — “училась, училась і ще училась” підкреслює невідповідність між здібностями і потенційними можливостями людини (золота медаль), зусиллями, докладеними до навчання, і мізерністю результатів реалізації цих можливостей (машиністка). Причому зв’язок з лєнінськими словами дозволяє маркувати часові координати описуваних відчуттів і подій — мова йде про початок двадцятих років. Таким чином, перша частина монологу Татьяни — це невдоволення особистості із значним потенціалом рівнем своєї самореалізації, а вина за це покладається, нехай і опосередковано, на тих, хто взявся ошаслиблювати людство, забувши, що воно складається з окремих людей. І Сайгор це відчуває, недаремно ж він “інстинктивно”, як пише автор, залишає руку Татьяни, яку щойно притискав.

Друга частина Татьяниного монологу, на перший погляд, констатує трагізм сучасного світовідчуття — відірваність людини від “живого життя”, від звичайних його радощів і болей:

“— 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 темряві, і загубились сотні, тисячі, мільйони в стосах паперу, і думаю: хіба вони помічають це надзвичайне, дивне явище в житті людини —

небо?» [3, 58-59] Ці слова — і про Сайгора, який з ідейних, так би мовити, причин поставив себе поза нормальними людськими відчуттями, обмежуючись “доповідями, дебатами, дискусіями, засіданнями”, і, одночасно, про таких, як Татяна, що скніють над стосами паперу, не знаходячи іншого застосування своїм силам. У них теж немає ні часу, ні можливості жити повноцінним життям.

Разом з тим, небо, яке не помічають люди, це не лише символ природної краси чи позасоціальної сторони буття й аполітичного людського щастя. Як об'єкт роздумів Татяни воно обране невипадково, адже архетипічний образ неба — один із найбільш давніх і найбільш значимих образів, за допомогою яких людство взагалі сприймає і переживає світ. У міфології небо, як відомо, — найважливіша частина космосу. “Небо простягається над усім, усе “бачить”, звідси його всевідання, воно зовнішнє щодо всіх предметів світу, тому воно “дім” усього світу” [6, 206-207]. Небо також є втіленням “абсолютної духовності, душею універсуму” [6, 207]. І саме тому воно, як говорить Татяна, “дивне явище в житті людини”. Небо, таким чином, — символ духовного, світлого життя на противагу “темному” матеріальному, в якому загубилися “сотні, тисячі, мільйони”. “Не бачити”, “не помічати” неба означає жити лише наполовину. Більше того, саме ця, духовна, “небесна” частина буття через свою велич і всеохопність, вічність і незмінність має перевагу над усім земним і минулим, що втілюють “стоси паперів”. І небо тут набуває характеристик трансцендентних, релігійно-побожних. Тому, називаючи небо дивним явищем в житті людини, “Татяна “дивне” вимовляла якось надто тепло й чітко” [3, 59], а “темрява”, в якій загубилися люди, це ще й темнота безвір'я. Досить згадати в цьому контексті традиційне в християнстві протиставлення світла віри й темряви безбожжя. Таким чином, у цьому фрагменті роздумів маємо цілий комплекс понять і відчуттів, які покликані виявити релевантні основи взаємовідносин людини й оточуючого світу — як на соціальному, так і на духовному рівні, показати їхню складність і неоднозначність.

Третя частина монологу героїні переводить розмову з плану, так би мовити, онтологічного в план екзистенційний:

“— І от десь у стосах паперу загубилась людина. Просто — людина, — Татяна зупинилась. — 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” [3, 59]. Тут уже роздуми про самоцінність людської особистості,

про те, що кожна людина є, власне, всесвітом, його злішком, що внутрішня сутність людини у стократ багатша від її зверхньої оболонки. Ця “просто” людина має право бути “просто” щасливою. І ніяка ідея не повинна вимагати від неї відмови від звичайного життя на користь примарного майбутнього, тим більше поховання живою в “стосах паперу”. Останні, зрозуміло, означають цілу гаму постреволюційних реалій — і суто бюрократичних, і ідеологічних, і політичних, і економічних. Очевидно, що в умовах панування теорії “людини-гвинтика”, абсолютного домінування класу над особою, маси над індивідуумом подібні думки були, щонайменше, не на часі, а в сприйнятті Сайгорів відверто еретичними.

У Татяниних словах звучить щирий біль за такий стан речей, коли сутність людини губиться, а залишається тільки форма. Пригадаймо в цьому контексті попередні розмірковування Сайгора про Татяну і таких, як вона: “Машиністки, ремінтоністки, стенографістки, журналістки, —істки, сірі — може, красиві, може, погані, просто манекени, просто автомати...” [3, 44]. А теза Татяни про те, що “мислі на тему “людина”, поки існує земля, завжди будуть свіжі”, попри позірну аксіоматичність, в умовах двадцятих років потребувала певної сміливості, бо одразу ж викликала асоціації з абстрактним гуманізмом і потребою з’ясовувати те, про яку саме людину йдеться. Адже в залежності від соціальної суті останньої і “мислі” про неї мусять бути різні. Отже, третій фрагмент монологу фактично утверджує ідею абсолютної значимості особистості, гуманістичного визнання людини центром буття і світу. Ці, поза всяким сумнівом, авторські думки, справді є “сіллю” оповідання, його головним ідеологічним постулатом. Думки настільки ж справедливі, наскільки й підозрілі для Сайгорів з редакцій і всіляких комітетів. Можливо, саме тому, хоча до тридцять другого року, часу появи “передмови”, ще залишалось майже десять років, у четвертій частині Татяниного монологу Хвильовий робить певний реверанс у бік своїх евентуальних критиків і (але й не без іронії!) залишає для них шпаринку:

“Потім Татяна скинулась.

— Проте, може, вам не цікаво? Воно й так: і справді, все це тільки інтелігенщина. Може. Не знаю. Знаєте, всього не пізнаєш: життя коротке, а Маркса пробувала читати, та якось не дочитувала: ніколи й дуже нудно” [3, 59]. Ця частина насамперед вписує роздуми Татяни в сучасний їм контекст, виконує роль хронологічного маркера — “інтелігенщина”, “читати Маркса” —

все це із розряду ідеологічних штампів того часу. Водночас іронічне обґрунтування причини крамольного за тодішніми поняттями неознайомлення з працями класика — “ніколи й дуже нудно” — ще й показник ставлення достатньо розвинутих людей (згадаймо “золоту медаль”) до вимог “опанувати теорію комунізму”. Одночасно це й натяк на те, що ніякий Маркс не в змозі замінити людям потребу спілкування з небом, цим “дивним явищем в житті людини”. Важлива реакція Сайгора на цю промову — здивування й усвідомлення неповноти своїх уявлень про людей і їхні проблеми, а також своєї провини перед тими, кого, як виявляється, заторкнула та “переробка світу”, до якої доклав рук і він:

“Сайгор був здивований. І більше за все дивував цей тон — надто впевнений. І тут же відчув себе — не перед Татьяною, перд кимсь — не то винним за те, що досі не давив на сні цю баришню, як тип мадмуазель Арйон, не то винним за щось інше” [3, 59]. Оце відчуття вини “перд кимсь” за “щось” (у такій невизначеності й криється максимально розширене, але для уважного читача зрозуміле тлумачення вини Сайгора) насправді і є ще однією, може, навіть головною, порівняно із загостреним сприйняттям краси природи, причиною душевного болю героя: “І знову пізнав той надзвичайний біль, коли радість і жура сплітаються в єдину гармонію” [3, 60].

Таким чином, незважаючи на постійну присутність еротичного мотиву, з'ясовується, що існують й інші проблеми, котрі здатні “несподівано” (це слово також кілька разів підряд виникає в тексті — “несподівано” говорить Татьяна, “несподівано для себе” говорить Сайгор) поставати перед героєм і які охоплюють значно ширше коло людського буття. Проте еротика знову вступає у свої права, мотивна композиційна рамка закривається і остаточно маніфестується “психологічний примітивізм” Сайгора. Він виявляється в тому, що Сайгор позбавлений нормальних адекватних реакцій на динамічні життєві ситуації, діє лише по наперед визначеній схемі, шаблону і боїться зробити найменший крок убік. Після того, як Сайгор висловлює здивування з приводу Татьяниних думок, відбуваються події, що якраз і характеризують цю властивість героя:

“— Я цього не хотіла, — засміялась баришня Татьяна і, хутко лягаючи, не то жартома, не то серйозно сказала:

— Ну, ідіть до мене.

Потім розкидала біля себе сіно, очевидно, готуючи для нього місце.

Мовчала.

Сайгор стояв і дивився на Татяну.

Мовчала.

Тоді, не думаючи, ліг на своє попереднє місце” [3, 60]. Сайгор, отже, “встояв”. Але парадокс у тому, що твердість героя ґрунтується не стільки на його моральних переконаннях чи ідейній бездоганності (у думках Сайгор уже кілька разів віддався спокусі і, звичайно, міг би це зробити наяву), скільки на страхові, причому на страхові підлому і дрібному. Сайгор боїться того, наприклад, що йому доведеться вирізнити “баришню Татяну” з сірої маси “— істок” і тим самим буде втрачено авторитет комісара, котрий мусить вивищуватися над натовпом. Або ще гірше: раптом він зустріне її у місті, і вона фамільярно з ним заговорить, і всі зрозуміють... Або вона буде просити його про якісь послуги, а як же він пояснить в установі... Ці страхи можуть бути продовжені, в принципі, до безкінечності, настільки психологічний тип Сайгора, його поведінка є благодатним матеріалом для конструювання “семантики можливих світів”. Сайгор, врешті, рятується втечею з небезпечного “чужого” сіна у звичну шкаралупу “своєї” установи, де можна відчутти себе знову господарем, “вершителем долі”, де до тебе ніяка —істка не те що заговорити — близько підійти не наважиться:

“Сайгор, суворий і блідий, поспішав до города” [3, 62].

Незважаючи на заяви Хвильового про те, що в “Пуделі” він “не найшов манери виявлення психологізму”, слід визнати, що оповідання достовірно й художньо переконливо зображує духовну суть персонажа. Щоправда, способи такого зображення у Хвильового в цьому тексті справді достатньо традиційні — насамперед внутрішній монолог, і вплив Коцюбинського тут відчувається досить сильно. Взагалі, у стильовому відношенні оповідання “Пудель” з усього, написаного Хвильовим на момент виходу першого і другого томів “Творів”, найбільш традиціоналістське. В ньому немає низки ознак, притаманних більшості інших творів письменника, зокрема, відвертої авторської присутності, могутньої ліричної стихії; сюжет розгортається послідовно, структура фрази синтаксично правильна, зв'язність тексту не порушується тощо.

Разом з тим “Пудель” аж ніяк не повторював літературні зразки попереднього періоду розвитку українського письменства, а творчо трансформовував їх, наповнюючи новим змістом і матеріалом, породженими постреволюційною дійсністю. Парадоксальним чином жертвою цієї дійсності і стає герой

оповідання, Сайгор, — один із тих, хто її наближав. Підкорення політичним шаблонам поведінки зумовлює його нездатність відчутти багатство життя, яке не може бути зведене лише до ідеологічної доцільності — такий висновок напрашується з тексту, а головна для Хвильового проблема “революції і деформації людської свідомості” постає тут у ще одному трагічному ракурсі.

Література:

1. Хвильовий Микола. Твори: У 2-х т. — К., 1991. — Т. II.
2. Коцюбинський Михайло. Твори: У 2-х т. — К., 1988. — Т. II.
3. Хвильовий Микола. Твори: У 3-х т. — Харків, 1928. — Т. II (Осінь).
4. Хвильовий Микола. Твори: У 2-х т. — К., 1991. — Т. I.
5. Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. — К., 1999.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. Изд. 2-е. — М., 1994. — Т. II.

Раїса ЧОРНИЙ (Тернопіль)

Літературні погляди Моема-критика

Письменницька доля англійського майстра художнього слова В.С.Моема склалася щасливо. Він вступив у літературу, маючи за плечима незначний життєвий досвід (йому було лише 23 роки, коли у 1897 році вийшов його перший роман “Ліза із Ламбету” (Liza of Lambeth), але був одразу помічений критикою й широкою громадськістю, і став останньою краплиною на чаші терезів, які переважили в бік кар’єри професійного літератора. Він написав багато п’єс, романів, коротких оповідань, писав і друкувався аж до смерті (помер у віці 94 років) і досягнув неабиякого успіху в читачів. Він — визнаний майстер художнього слова. Та Сомерсет Моєм не тільки видатний художник слова, а й цікавий своїми