

Анна Горнятко-Шумилович

Категорія мовчання в новелі Миколи Хвильового "Я (Романтика)"

Studia Ukrainica Posnaniensia 5, 237-247

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

КАТЕГОРІЯ МОВЧАННЯ В НОВЕЛІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО Я (РОМАНТИКА)

АННА ГОРНЯТКО-ШУМИЛОВИЧ

Університет імені Адама Міцкевича, Познань — Польща
anna.horniatko@wp.pl

KATEGORIA MILCZENIA W NOWELI MYKOŁY CHWYŁOWEGO JA (ROMANTYKA)

ANNA HORNIATKO-SZUMIŁOWICZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań — Polska

STRESZCZENIE. Artykuł poświęcony jest realizacji kategorii milczenia w noweli Mykoła Chwyłowego *Ja (Romantyka)*. Spośród znaków graficznych odzwierciedlających milczenie w analizowanym utworze można wyznaczyć liczne wielokropki, poziome linie przerywane dzielące tekst, fragmentację tekstu jako znak materialny uczucia niedopowiedzenia. Oprócz tego Mykoła Chwyłowy po wielokroć wykorzystuje słowa oznaczające ciszę / milczenie, w tym rzeczowniki ("cisza" i "milczenie"), przymiotniki ("milczący", "wyludniony", "głuchy", "martwy"), przysłówki ("cicho", "pusto", "milcząco"), czasowniki ("milczeć", "szeleścić") itp. Innym środkiem eksplikacji efektu ciszy w utworze jest apelowanie do obrazów wzrokowych za pomocą powtarzających się w tekście czasowników "patrzeć", "wznieść", "spoglądać", "wpatrywać się", "obserwować", "ogłądać się" i in. W utworze milczą bohaterowie, miasto, przyroda, potwierdzając niemożność wyrażenia słowami prawdziwych uczuć i, odpowiednio, wymowność milczenia, które zdolne jest wyrazić wszystko.

CATEGORY OF KEEPING SILENT IN MYKOŁA KHVYLIYOVI'S NOVEL *I (ROMANCE)*

ANNA HORNIATKO-SZUMIŁOWICZ

Adam Mickiewicz University, Poznań — Poland

ABSTRACT. The article focuses on the realization of the category of keeping silent in the novel *I (Romance)* written by Mykola Khvyliovi. The punctuation marks such as "three dots", horizontal prick-lines found in the text, parceling constructions as the materialized sign of the disagreement have been singled out among the graphic means of the reflection of the category of keeping silent in the text analyzed. Besides Mykola Khvyliovi uses the words to nominate silence / keeping silent: the nouns ("silence", "stillness"), the adjectives ("silent", "deserted", "deaf", "dead"), the adverbs ("silently", "hollowly"), the verbs ("to keep silent", "to rustle" etc.). The appeal to the eye images by means of the repetition of the verbs "to look", "to see", "to glance", "to peer", "to watch", "to look back" is one more different way of the explication of the silence effect in the text. In the novel the characters, the town and the nature keep silent confirming the absence of possibility to express real feelings by words and consequently, everything is told by keeping silent and keeping silent is able to express everything.

Уже рання проза Миколи Хвильового захоплювала не лише тематичною злободенністю, але передусім стильовою, мистецькою самобутністю. Як тогочасні, так і сьгоднішні дослідники вважають, що його мала проза вирізняється принциповим новаторством¹. Сучасник прозаїка — акад. Олек-

¹ Незважаючи на констатування факту новаторства Миколи Хвильового, понад п'ятдесят років в Україні ім'я письменника замовчувалося, у 30–80-ті роки вивчення його творчості здій-

сандр Білецький назвав Миколу Хвильового „основоположником справжньої нової української прози”². Коли в 1923 році з’явилися його *Сині етюди* (1923), найавторитетніші критики, зокрема й Сергій Єфремов, і Олександр Дорошенко схвалили їх як явище значне і цілком новаторське³. Михайло Могілянський назвав Миколу Хвильового новатором „у галузі художньої прози у своїх свіжих і сильних «Синіх етюдах»”⁴.

Соломія Павличко наголошувала, що за стилем, у якому письменник відійшов від традиційної нарративної прози, він “звучав модерно”, а модерність його стилю (потік асоціацій, гра недомовленістю, лабораторність) відповідала настроєві оповідань автора і його героїв⁵. Юрій Безхутрий убачає новаторство Миколи Хвильового в тісному переплетінні імпресіонізму та експресіонізму. На думку дослідника, „причина цього, мабуть, лежить як у потребі відтворити надзвичайну складність і рухливість («мерехтіння») внутрішнього світу людини, її тип свідомості, що характерне як для імпресіоністичного підходу, так і для усвідомлення гротескності, розірваності, навіть фантастичності тієї дійсності, у якій цій людині доводилося жити, що відображає експресіоністичне світосприйняття”⁶. Акцентуючи новаторство Миколи Хвильового, Микола Кодак сприймає його як невід’ємний складник художньої творчості 20-х років, на підтвердження чого наводить слова М. Хвильового про те, що мистецтво не може утворювати „єдиного художнього моноліту”⁷.

З-поміж найприкметніших особливостей новаторської стильової манери малої прози Миколи Хвильового дослідники виокремлюють “незначну роль сюжету”, “послаблення структурних зв’язків на композиційному рівні”, що водночас урівноважувалося „ритмічною організацією тексту, введенням наскрізних лейтмотивів, виразних символічних деталей, передачею безпосередніх вражень, миттєвих настроїв через предметну чи пейзажну деталь, ланцюг асоціацій”⁸ тощо.

Однією із характерних рис новаторства малої прози Миколи Хвильового вважають її музичну стихію. Останню окреслюють як “панмузикалізм” (Є. Маланюк). Панмузикалізм уважають питомою рисою усього українського пись-

снювалося лише в еміграції — поза межами України (публікації Юрія Лаврінченка, Євгена Маланюка, Юрія Шевельова, Григорія Костюка та ін.), і тільки на початку 90-х років відбулася реабілітація його художньої спадщини. З’явилися численні публікації, присвячені різним аспектам творчості Хвильового, зокрема праці Миколи Жулинського, Михайла Наєнка, Віри Агеевої, Юрія Безхутрого, Соломії Павличко, а з поміж найновіших — дослідження Ірини Немченко, Ольги Ситник, Ірини Цюпак, Миколи Кодака, Василя Марка та ін.

² Див.: О. Білецький, *Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року*, [в:] „Червоний шлях”, 1926, ч. 3, с. 138.

³ Див.: напр., С. Єфремов, *Історія українського письменства*, 4-те вид., Київ-Лейпциг 1919–1924, т. 2, с. 413; О. Дорошкевич, *Історія української літератури*, 2-ге вид., Харків 1926, с. 304.

⁴ Див.: М. Могілянський, „Книга и революция”, 1923, № 4, с. 74.

⁵ Див.: С. Павличко, *Психопатичний дискурс: Микола Хвильовий*, [в:] Її ж, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ 1999, с. 270, 271.

⁶ Ю. М. Безхутрий, *М. Хвильовий: проблеми інтерпретації*, Харків 2003, с. 478.

⁷ Дослідник помічає в поезії окремих творів “якісно-кількісні «стрибки», драматичні «зсуви системи»” тощо. Див.: М. Кодак, *Імпульси „нових складних вібрацій”*, [в:] Його ж, *Микола Хвильовий як митець-психолог*, Луцьк 2008, с. 16, 17.

⁸ Див.: Микола Хвильовий, [в:] *Історія української культури*, у п’яти томах, гол. ред. Б. Є. Патон, Г. Д. Вервес та ін., т. 5, кн. 2. *Українська культура ХХ – початку ХХІ століть*, ред. кол. М. Г. Жулинський, М. П. Бондар та ін., Київ 2011, с. 125.

менства 20–х років⁹. Отже, можна констатувати, що “виражальність у ранніх творах Миколи Хвильового відчутно превалювала над зображальністю”, музичні, насамперед слухові образи, помітні не лише на рівні композиційному, але виявляються й у будові фрази, діалогу, слова¹⁰.

Одним з феноменів слухових образів уважають мовчання і його варіант — тишу. Іван Франко в хрестоматійному естетичному трактаті *Із секретів поетичної творчості* (1898) зазначав, що “світ тонів, гуків, шелестів, тиші — безмежний”, а „змісл слуху [...] дає нам пізнати цілі ряди явищ моментальних, невловимих, летючих, цілі ряди змін наглих і сильних, що вражають нашу душу”¹¹. Письменник підкреслює перевагу мистецтва слова над музикою, зазначаючи, що оскільки враження тиші обмежене для музичного представлення, „музика може користуватися ним тільки в дуже обмеженій мірі в формі пауз, тобто моментальних контрастів”, а „поезія має змогу репродукувати в нашій душі і се враження в довільній довготі і силі”¹².

Сьогодні концепт мовчання — предмет дослідження філософів, психологів, культурологів, лінгвістів, літературознавців. Дослідники феномену мовчання наголошують: попри факт, що в українському літературознавстві з’явилася низка праць, присвячених антропології мовчання (розвідки Остапа Сливинського, Тараса Возняка, Марії Зубрицької, Ірини Коваль-Фучило, Ірини Демченко, Тетяни Коць, Наталії Піддубної, Ольги Новик, Тетяни Єжижанської, Оксани Загороднюк, Олександра Кобякова та ін.¹³), „проблеми невербалізованості, знакової недоокресленості, специфіка зображення станів мовчання в художній літературі практично не були предметом вивчення”¹⁴.

Мовчання — одна з фундаментальних засад осмислення світу. Традиції мовчання глибоко закорінені в етнології та культурі¹⁵. Мотив мовчання наяв-

⁹ Див.: Є. Маланюк, *13 травня 1933 року*, [в:] М. Хвильовий, *Твори*, у п’яти томах, Нью-Йорк-Балтімор-Торонто 1986, т. 5, с. 466.

¹⁰ Див.: Микола Хвильовий, [в:] *Історія української культури...* с. 125.

¹¹ Див.: І. Франко, *Із секретів поетичної творчості*, [в:] Його ж, *Зібр. твори*, у 50 томах, т. 31: *Літературно-критичні праці (1897–1899)*, Київ 1981, с. 85.

¹² Див.: Там само.

¹³ Див. напр., О. Т. Сливинський, *Мовчання як інішість. Літературно-антропологічна перспектива*, [в:] „Слово і Час”, 2002, с. 59–68; Т. Возняк, *Мовчання*, [в:] „І”, 2000, № 19; М. Зубрицька, *Ното legend: читання як соціокультурний феномен*, Львів 2004; М. Зубрицька, *Мова очей і голос душі: невербальні засоби комунікування у творчості Лесі Українки та їх реценція*, [в:] „Вісн. Львів. ун-ту: Сер. мистецтво”, вип. 8, 2008, с. 127–132; І. Коваль-Фучило, *Екзистенціал мовчання в етнології та культурі*, [в:] „Вісн. Львів. ун-ту: Сер. філол.”, вип. 27, 1999, с. 32–40; І. Демченко, *Образ тиші в трагедійному екзистансі на мікрорівні поетики Ольги Кобилянської*, [в:] „Вісн. Запор. держ. ун-ту: Філол. науки”, Запоріжжя 2001, № 1, с. 25–28; Т. Коць, *Словесний образ тиші у прозі Панаса Мирного*, [в:] „Культура слова”, Збірн., відп. ред. С. Єрмоленко, вип. 53–54, Київ 2000, с. 73–77; Н. Піддубна, *Вербалізація концепту „мовчання” в художньому тексті релігійної тематики: лінгвокреативна спроможність І. Франка (на матеріалі поеми „Мойсей”)*, [в:] „Лінгвістичні дослідження”, Зб. наук. праць Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди, за ред. проф. Л. А. Лисиченко, вип. 35, 2013, с. 168–172; О. Новик, *Мотив мовчання у поезії українського романтизму*, [в:] „Наук. зап. Бердян. держ. пед. ун-ту. Сер. Філол. науки”, вип. 4, 2014, с. 279–286; Т. Єжижанська, *Мовчання як комунікативна одиниця в художньому тексті*, [в:] http://www.confcontact.com/20102911/5_ezhzhz.htm; О. Загороднюк, *Мовчання в “скрині”: постколоніальні візії*, [в:] „Вісн. Львів. ун-ту. Сер. філол.”, вип. 60, ч. 2, 2014, с. 100–108; О. Кобяков, *Глибинні витоки мовчання*, [в:] „Вісн. Житомир. держ. ун-ту. Філол. науки”, вип. 51, 2010, с. 195–197.

¹⁴ Див.: О. Т. Сливинський, *Феномен мовчання в художньому тексті (на матеріалі болгарської прози 60–90-х рр. ХХ ст.)*, Автореф. дис. канд. філол. наук, Тернопіль 2006, с. 3.

¹⁵ Див.: І. Коваль-Фучило, *Екзистенціал мовчання в етнології та культурі*, [в:] „Вісн. Львів. ун-ту: Сер. Філол.”, вип. 27, 1999, с. 32–40.

ний у народних казках, як ознака смерті. Так само і в поховальних голосіннях просять померлого, який замовк, вимовити хоча б одне слово. Важливу роль мовчання вбачаємо у весільному ритуалі (мовчання нареченої) чи після народження дитини (мовчання матері). Мовчання, урешті, ознака мудрості („*Слово — срібло, мовчання — золото*”), покора і мовчання — важливі чесноти („*Розумний мовчить, коли дурень кричить*”) та ін.

Поети й письменники здавна відчували недостатність слова, що помітне вже в найдавніших пам'ятках українського письменства. Як зазначає дослідник *Києво-Печерського Патерику* Віктор Малахов, „мовчання — один з найглибших символів християнства та водночас одна з принципових добродішностей християнської душі”, і мовчання в *Патерику* — це „не самодостатня справа, а суттєва риса цілісної духовної атмосфери давньокиївського християнства”¹⁶. За Іоанном Лівствичником, „сповнене благого розуміння мовчання є матір молитви... Люблячий мовчання наближається до Бога й, таємно з ним розмовляючи, освічується від Нього”¹⁷. Мотив мовчання — складник художнього світу в українському романтизмі. Зокрема в романтичних баладах та поезіях Левка Боровиковського (*Маруся, Пир Володимира Великого*), Миколи Маркевича (*Вороніє коні*), Віктора Забіли (*Повіяли вітри буйні, Будяк*), Миколи Костомарова (*Панич і дівчина, Співець*), Михайла Петренка (*Небо*), Ізмаїла Срезневського (*Давно тебе я, отчизна, оставил*), Амвросія Метлинського (*Думка червонорусця, Гулянка, Смерть бандуриста, Стежки*), Якова Щоглева (*Могила*) та ін. наявний мотив мовчання, при чому в різних його інваріантах (мовчання як замовчування, віддзеркалення смерті, ознака зради, передчуття лиха, ознака страху, приховування страшною тайни тощо)¹⁸. Мовчання / тишу використовують у своїх творах письменники-реалісти, насамперед Панас Мирний чи Нечуй-Левицький. Так, напр., Панас Мирний, якого сприймають як новатора в пошуках можливостей мови художньої прози, використовує образ тиші в природі, що переважно символізує щасливий плін життя. Цей образ співвідноситься з абстрактними поняттями на позначення позитивного емоційного значення, як-от: *спокій, безтурботність, щастя, радість, надія, легкість*¹⁹. Представниця оновленого реалізму з сильними неоромантичними тенденціями Ольга Кобилянська в низці своїх творів (*Valse mélancolique, За готар, Юда, Зійшов з розуму, Лист засудженого вояка до своєї жінки, Через кладку* та ін.) звертається до образу “мертвої тишини”, “могильної тиші”, “смертельної тишини” тощо. О. Кобилянська, як й інші художники слова української літератури ХІХ–ХХ ст., використовує образ тиші, щоб показати „трагічний розлад людини з тими суспільними обставинами, у яких вона опинилася”²⁰.

На окрему увагу заслуговує реалізація категорії мовчання в політичній парадигмі. Безперечно, мовчання — це складник картини художнього світу епохи несвободи як такої. Воно мотивоване тоталітарною дійсністю. В історії українського письменства відомі різні випадки, коли мовчання використовували як свідоме духовне аутсайдерство. Так, напр., український реаліст, якого І. Франко назвав „усеобіймаючим оком України”, Іван Нечуй-Левицький обрав псев-

¹⁶ В. Малахов, *Здобуття мовчання (За матеріалами Києво-Печерського Патерику)*, [в:] „НаУКМА. Наук. зап.”, т. 18: Філософ. та релігієзн., 2000, с. 29.

¹⁷ Цит. за: Там само.

¹⁸ Див.: О. Новик, *Мотив мовчання у поезії українського романтизму...*, с. 279–286;

¹⁹ Т. Коць, *Словесний образ тиші у прозі Панаса Мирного...*, с. 73.

²⁰ Див.: І. Демченко, *Образ тиші в трагедійному екзистансі на мікрорівні поетики Ольги Кобилянської...*, с. 25.

донім “Нечуй” не лише через батька, якого начебто боявся („щоб отець Семен не чув про сина-письменника”²¹). Українському письменнику др. пол. ХІХ ст., у якого з’явилася “думка писати оповідання українським язиком” в умовах край несприятливих для розвитку української культури, необхідно було стати нечутним для російського чиновництва. Так само й останній етап творчості перед розстрілом лідера українського футуризму Михайла Семенка був свого роду компромісом, оскільки внаслідок уніфікації української літератури, відхід футуриста від власної поетичної системи був вимушений. Утім, як зазначають дослідники, з „Михайла балакучого зробивсь Михайлом мовчазним”²². Загальновідомим є факт, що письменники-шістдесятники після перших арештів 1965 року розкололися на три групи: так званих “легальників”, дисидентів і внутрішніх емігрантів. Саме ці останні обрали мовчання як спосіб “тихого протистояння” (Валерій Шевчук) тодішньому режимові і, пишучи до “шухляди”, замовкали на десять-двадцять років (Ліна Костенко, Валерій Шевчук, Михайлина Коцюбинська та ін.)²³. Особливо актуальною тема мовчання стає в 70-ті роки ХХ ст., коли ціле покоління літераторів називали “задавленим” або “забутим” (творчість Олега Лишеги, Романа Кіся, Катерини Морозів, Григорія Чубая та ін.). Зазначене десятиліття отримало назву “застійних років”, і саме тоді чи не найбільше розвинулася “поетика тиші”, “тиха лірика”. Аналізуючи концепт мовчання в поезії письменників 70-их років, Оксана Загороднюк справедливо зазначає, що „естетичний герметизм, внутрішня автономія — це готовність до того, що твоїх слів не зрозуміють; певною мірою — це готовність мовчати”²⁴. В *Я (Романтиці)* Миколи Хвильового помітна саме ця “внутрішня автономія” і “внутрішній бунт” автора і водночас його зростаюче розчарування в ідеалах “загірної комуні”, що поволі ставали втраченими ілюзіями. Саме тому письменник апелює до мовчання й тиші, що якнайкраще відображають (на відміну від мови — логічної, послідовної, лінійної) нелогічну та непослідовну психологічну амбівалентність 20-х і 30-х років.

Отже, мовчання — багатогранне поняття, яке можна розглядати в різноманітних парадигмах: від суто мовної до соціальної, політичної тощо. Його значення та функції різні: від підсилення ролі сказаного до цілковитого його заперечення. На думку О. Загороднюк, можна виділити щонайменше п’ять способів зображення мовчання в художньому творі, зокрема графічний спосіб (використання трьох крапок), введення слів *тиша*, *мовчання* і похідних від них, апеляцію до зорових образів, концентрацію на зображенні природи й передусім води, апеляцію до краєвиду²⁵.

²¹ Письменник Валер’ян Підмогильний зробив 1927 року спробу дослідження особистості Івана Нечуя-Левицького крізь призму фрейдівського психоаналізу. На думку В. Підмогильного, І. Нечуй-Левицький боявся батька, що мало вплив на його майбутнє особисте і творче життя. Саме з цього приводу, як вважає письменник, Левицький обрав собі такий псевдонім. На думку В. Підмогильного, „з цього псевдоніму, викликаного страхом перед батьком, пішов луною шиплячий звук (ш-ш-ш!) і в другому його псевдонімі (Баштовий), і в назвах його найголовніших творів — *Микола Джеря*, *Бурлачка*, *Кайдашева сім’я*, *Причепя*, *Живцем поховані*, *Пропавці*”. Див.: В. Підмогильний, *Іван Нечуй-Левицький (Спроба психоаналізу творчості)*, [в:] „Життя й революція”, 1927, № 9, с. 298.

²² Див. Г. Черниш, *Михайль Семенко*, [в:] *Історія української літератури ХХ століття*, у 2 книгах, кн. 1, за ред. В. Г. Дончика, Київ 1998, с. 152.

²³ Докл. див.: А. Горнятко-Шумилович, „Емігранти без еміграції” (про вибір деяких українських письменників-“шістдесятників”), [в:] *Od banity do potady*, pod red. J. Czaplńskiej, S. Giergiel, Opole 2010, с. 228–234.

²⁴ Див.: О. Загороднюк, *Мовчання в “скрині”: постколоніальні візії...*, с. 100.

²⁵ Див.: Там само, с. 100–108.

У новелі *Я (Романтика)* можна віднайти всі з перерахованих вище способів відображення мовчання. По-перше, численні “три крапки”, що спостерігаємо в тексті новели, є матеріалізованим знаком відчуття недомовленості, переривчастості, відсутності логічних ланок у мисленні. Текст, насичений “трьома крапками”, незакінченими реченнями, парцельованими конструкціями, надзвичайно експресивно передає драму роздвоєної душі героя. ”Три крапки” в кінці багатьох речень чи висловлювань показують, що не всі їхні компоненти наявні, залишаються думки приховані, обірвані. Так, напр., роздуми й спогади головного героя, що ними заповнений час у перервах у праці чорного трибуналу комуни, обриваються “трьома крапками”, указуючи на незакінченість думки, а то й їхню некорисність для комуністичної ідеї (*...Але знову переді мною проноситься темна історія цивілізації, і бредуть народи, і віки, і сам час...; Прудкість моєї мислі доходить кульмінацій. І в той же момент раптом переді мною підводиться образ моєї матері...*²⁶).

У тексті можна побачити “три крапки” в середині речення, і в цьому разі вони передають недомовленість, схвильованість, багатозначність висловлювання, небажання сказати все. Так, напр., під час судового псевдорозгляду справи теософів, украй роздратований герой-чекіст, дорікає підсудним: *Ага, ви теософи! Шукаєте правди!.. Нової? Так! Так!.. Хто ж це? ...Христос? ...Ні? ...Інший спаситель світу? ...Так! Вас не задовольняє ні Конфуцій, ні Лаотсе, ні Будда, ні Магомет, ні сам чорт!.. Ага, розумію: треба заповнити порожнє місце...*²⁷.

У розглянутому тексті наявні врешті “три крапки” на початку багатьох речень, і тут вони здебільшого підсилюють обраний автором принцип фрагментарності, уривчастої розповіді, а при цьому й швидкоплинності та драматизму подій (*Штаб Духоніна! ...А цвітуть перламутром і падають вранішні зорі в туман дальнього бору. ...А глуха канонада росте*; *...Андрюша вискочив. За ним я. ...Куріли далі [...]. ...А тут бухкали гармати. Летіли кавалеристи. Відходили на північ тачанки, обози*²⁸). Окрім того, “три крапки” на початку речень указують, що висловлення є продовженням попередньої невисловленої думки, роздумів, а то й крайнього емоційного напруження. Герой відвідує стару матір і підсвідомо розуміє, як далеко відійшов від світу матері: *...Я гублюсь у переулках. І нарешті виходжу до самотнього домика, де живе моя мати. [...]* *Я йду в кімнату, знімаю мавзера й запалюю свічу. ... — Ти спиши? Але мати не спала*²⁹. Подібну функцію “три крапки” виконують на початку останнього речення: *...Я зупинився серед мертвого степу: — там, в дальній безвісті, невідомо горіли тихі озера загірної комуни*³⁰. Новела завершується відчуттям порожнечі й безнадії.

З графічних позначень, що підсилюють принцип “паузованого”, уривчастого сюжету *Я (Романтики)*, зауважимо наявність пунктирних горизонтальних ліній, що пересікають короткий, поділений додатково на три розділи текст, вісім разів. Це створює ефект обривання розповіді, замовчування, небажання висловити невисловлене. Парадоксально, що мовчання стимулює читача до творчої “співпраці”.

²⁶ М. Хвильовий, *Я (Романтика)*, [в:] *Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.*, у 3 книгах, упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко, кн. 1, Київ 1994, с. 676, 674.

²⁷ Там само, с. 679.

²⁸ Там само, с. 678, 683-684.

²⁹ Там само, с. 676-677.

³⁰ Там само, с. 688.

Очевидна апеляція до мовчання — використання М. Хвильовим слів на позначення тиші-мовчання. Важливе місце в арсеналі мовних номінацій, що позначають феномен мовчання, належить іменникам “тиша” (*Мої товариші сидять за широким столом, що з чорного дерева. Тиша. Тільки дальній вокзальний ріжок телефонного апарату знов тягне свою печальну, тривожну мелодію; В городі тиша й мовчазний передзвін серць; у глухій і мертвій тиші княжого маєтку*) та “мовчазність” (*Тільки біля чорного трибуналу комуни стоїть гнітюча мовчазність*)³¹. Поряд з вищеназваними іменниками в експлікації мовчання беруть участь прикметники “мовчазний” (*мовчазний степ, мовчазний передзвін серць, мовчазний натопи черниць, мовчазна процесія, мовчазні закутки підвороть*), “пустельний” (*пустельні мовчазні вулиці, пустельні лабіринти княжих кімнат*), “глухий” (*глуха канонада, глухий закуток, глухі нарікання, глухі порожні княжі кімнати*) та “мертвий” (*мертва тиша, мертвий город, мертва дорога, мертвий степ*)³². Мовчання в новелі екстеріоризується також за допомогою прислівників “тихо” (*з натопу виділилася постать і тихо, самотньо пішла на узлісся; Тихо вмирав місяць у пронизаному зеніті*), “порожньо” (*Навкруги було порожньо*), “пусто” (*Навкруги — пусто*), “мовчки” (*Вартовий мовчки, мов автомат, вийшов із кімнати; — Я махнув рукою в бік, де стояла моя мати, і мовчки вийшов із кабінету; І мовчки одійшов*); „*він мовчки стежить за моїми наказами*”³³. Силенціальний ефект номінується за допомогою дієслова “мовчати” і його форм: “мовчу”, що належить головному героєві (*Я: (мовчу)*), і “мовчала”, що належить матері героя (*Вона мовчала*). Для виразнення зловісного настрою тиші, її фізіологічного сприйняття крізь призму її ж порушення у творі використовують й інші дієслова, зокрема “шелестіти” (*З далекого туману, з тихих озер загірної комуни шелестить шелест; — Але минають ночі, шелестять вечори біля тополь, тополі відходять у шосейну безвість, а з ними — літа, роки і моя буйна юність*)³⁴. З такою ж метою вжиті і дієслова з заперечною часткою “не” (*...Я за собою нічого не почув; Я нічого не чув і — сам не пам’ятаю, як я попав до підвалу; за всю дорогу жодна черниця не промовила жодного слова*)³⁵. Останні віддзеркалюють реакцію героя, шокованого появою рідної матері поміж звинувачених в антирадянській агітації черниць, а також його подив, викликаний поведінкою тих же черниць.

Черговими засобами експлікації силенціального ефекту в новелі Миколи Хвильового є апеляція до зорових образів. Герой мовчки фіксує очима численні деталі реальності, у якій він опинився. До зорового й водночас силенціального сприйняття доквілля спонукають повторювані в тексті дієслова “дивитися”, “бачити”, “поглядати”, “вдивлятися” і близькі за значенням — “стежити”, “озиратися”. Головно, вони віддзеркалюють самотнє кадрювання доквілля героєм, тому виступають переважно у формі 1-ої особи однини (*Я дивлюсь в даль. — Тоді дума за думою, як амазонянки, джигітують навколо мене; І я бачу: в її очах стоять дві хрустальні росинки; Я дивлюсь на портрети...; Я дивлюсь на канделябр...; Я дивлюся на порт’єру, на заграву в скляних дверях; Я повертаюсь і дивлюсь туди...; Потім повертаюсь і молитовно дивлюся на східний волохатий силует; „Я дивився на город; Я одкидав волосся й поширеними очима дивився на міську башту; Я дивлюся на доктора й не виношу цього погляду в дерев-*

³¹ Там само, с. 673, 675, 678.

³² Там само, с. 672, 675, 681, 685, 684, 676, 679, 677, 678, 683, 686, 688.

³³ Там само, с. 687, 688, 679, 682, 681, 684.

³⁴ Там само, с. 672.

³⁵ Там само, с. 682, 684, 686.

ній портрет; Я сідаю на канапу й жалібно, як побитий безсилий пес, дивлюся на Тагабата; Я знову беру себе в руки і в останній раз дивлюся на надменний портрет княгині; Я дивився в натовп, але я там нічого не бачив; Я подивився: — з натовпу виділилася постать і тихо, самотньо пішла на узлісся; я давно вже стояв на порожньому узліссі напроти своєї матері й дивився на неї; Я положив її на землю й дико озирнувся, Я став перед ним [трупом матері — А. Г.-Ш] на коліна й пильно вдивлявся в обличчя)³⁶.

Зорове мовчазне сприйняття дійсності властиве й іншим героям новели, насамперед матері героя (*І мати тихо, зажурено дивиться на мене; Вона підводить мене до свічі й дивиться на моє зморене обличчя; Вона стоїть, звівши руки, і зажурно дивиться на мене*), а також розгубленому Андрюші з залишками совісті (*Андрюша сидить праворуч мене з розгубленим обличчям і зрідка тривожно поглядає на доктора; Андрюша трохи перелякано дивиться на Тагабата й мнеться*) чи, врешті, нелюдяному доктору Тагабатові (*...той холодно подивився на мене...; ...мовчки стежить за моїми наказами й зрідка поглядає на портрет князя; ...доктор схидно дивиться на мене й усміхається*)³⁷.

Загалом дієслова “дивитися” і вищезазначені близькі за значенням, що відсилають читача до зорового сприйняття тексту, ужиті Миколою Хвильовим 28 разів з метою посилити мовчазну візуалізацію межової ситуації.

У тексті М. Хвильового наявна концентрація зображення природи й краєвидів міста як “віддаленої метафори мовчання”, оскільки, апелюючи до них, автор замовкає, щоб разом із читачем у тиші „вдивлятися у щось”³⁸. У цьому разі герой вдивляється у даль, *мовчазний степ, пустельні мовчазні вулиці* тощо. Він увесь у гарячкових роздумах, тривозі, причому незмінно з одною й тою самою метою — *там в дальній безвісті віднайти тихі озера загірної комуни*³⁹.

Категорія мовчання має в новелі широке смислове поле. З-поміж його інваріантів можна виділити людське мовчання (мовчання як двобій душі, відображення бездушності людини, ознака страху, акт гідності людини) і тишу в природі (мовчання світу як передчуття лиха). Людське мовчання, головне, відображене мовчазним “буттям” головного героя, який мовчить, відвідавши в рідному домику матір — його сумління. Він свідомий, що тут, у *тихій кімнаті, у глухому закутку, він ховає від гільотини один кінець своєї душі*⁴⁰. Його “розколоте Я” веде двобій у мовчанні. Він мовчить, побачивши рідну матір серед підсудних, мовчки виходить з кабінету перед вирішенням матеріної долі, мовчить, глухий до прохань Андрюші випустити матір тощо.

Мовчить не лише головний герой, але й доктор Тагабат — “вірний пес революції”. Він *сторож душі*, злочинне “Я” головного героя, мовчки супроводжує деградацію *глахковерха чорного трибуналу комуни*, не дозволяючи тому проявляти людяність: *Він мовчки стежить за моїми наказами й зрідка іронічно поглядає на портрет князя. Але цей погляд я відчуваю саме на собі, і він мене нервує й непокоїть*⁴¹ — фіксує “роздвоєний” Я-герой.

Мовчать залякані до краю жителі міста, які ховаються по домах. Свідомість присутності в місті чорного трибуналу комуни генерує захисні стратегії з метою не потрапити під суд. Звідти Я-герой фіксує *тишу в городі, пустельні мов-*

³⁶ Там само, с. 672, 673, 675, 676, 680, 684, 685, 686, 687, 688.

³⁷ Там само, с. 675, 677, 687, 674, 681, 684–685, 685.

³⁸ Див.: О. Загороднюк, *Мовчання в “скрині”*..., с. 103.

³⁹ М. Хвильовий, *Я (Романтика)*..., с. 688.

⁴⁰ Там само, с. 677.

⁴¹ Там само, с. 684.

чазні вулиці обложеного міста, міські пустирі, мертвий город тощо⁴². І, урешті, найбільш промовисті акти мовчання — гідне мовчазне прощання з життям невинно засуджених на смерть матері героя й групи черниць — *мовчазного натовпу*. Я ніколи не забуду цієї мовчазної процесії — *темного натовпу на розстріл*⁴³ — зізнається враженій Я-герой.

Тиша в природі відображена за допомогою німого свідка злочинів трибуналу — *мовчазного степу, мертвого степу*. Материне вбивство супроводжується суцільним мовчанням природи. Самотню матір, яка *зажурно дивиться* перед езекуцією на сина-вбивцю, оточує тиша: *Навкруги — пусто*. Після розстрілу Я-герой *положив її на землю й дико озирнувся*. — *Навкруги було порожньо*. Настрій близького лиха і крайнього емоційного напруження підсилюється, урешті, зловісною тишею перед бурею — *передгрозям; передгрозовим душним вечором: І томиться природа в передгроззі*⁴⁴.

Мовчання, трансформуючись у внутрішній світ людини символізує сум'яття душі й емоції героїв. У цьому сенсі тиша й мовчання гармоніюють з неспокійним, напруженим настроєм героїв (Я-героя, Андрюші), які опинились у межовій ситуації. Єдиний випадок, коли мовчання віддзеркалює позитивні емоції, пов'язаний з образом матері героя, — уособленням чесноти, спокою, мудрості, яка ототожнюється з образом Богоматері, а в віддаленому асоціативному мисленні — з образом скорбної України⁴⁵ (*Я одкидаю вії і згадую... воістину моя мати — втілений прообраз тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків. Моя мати — найвність, тиха жура і добрість безмежна*⁴⁶).

Мовчання й образ тиші в природі, що символізують трагічного героя, який є учасником трагічних подій, стає перед трагічним вибором виступають у контекстуальному оточенні з негативним емоційним ореолом: *В городі тиша і мовчазний передзвін серця; Блідий, майже мертвий, стояв перед мовчазним натовпом черниць із розгубленими очима як зацькований вовк; Зумій розправитись із «мамою» [...], як умів розправлятися з іншими. І мовчки одійшов* тощо⁴⁷.

Дослідники вважають, що мовчання використовується в тексті як „невимовність, неможливість словами передати сокровенні почуття та відчуття”⁴⁸. Микола Хвильовий — „увесь зітканий із суперечностей, які, однак ж, не тільки не позбавляють сенсу суперечні одна одній думки та настрої, а живлять їх” (Іван Дзюба⁴⁹), який щиро вірив у “романтику комунізму”

⁴² Там само, с. 675, 676, 684, 688.

⁴³ Там само, с. 685.

⁴⁴ Там само, с. 687, 688, 682, 672.

⁴⁵ На думку М. Кодака, Марія — мати героя й іконна Марії зближуються просторово впродовж твору. З другого боку, “за образом матеревбивства виразно постав образ погвалтованої синами України”. Див.: М. Кодак, *Вияви подвійності людини нашого часу*, [в:] Його ж, Микола Хвильовий як митець-психолог..., с. 88, 90. Про близькість образу матері з Богоматір'ю, яка є водночас символом України, страченої її сином-більшовиком згадував і В. Панченко, який віднайшов подібну символіку в *Патетичній сонаті* (1929) М. Куліша. Див.: В. Панченко, *Хвильовий: історія ілюзій і прозрінь*, [в:] *Полювання на “Вальдшнепа”*. Розсекречений Микола Хвильовий. Наук.-док. вид-ня, упоряд. Ю. Шаповал, передм. та комент. Ю. Шаповал, В. Панченко, Київ 2009, с. 67.

⁴⁶ М. Хвильовий, *Я (Романтика)...*, с. 672.

⁴⁷ Див.: Там само, с. 675, 681.

⁴⁸ Див.: Т. Єжижанська, *Мовчання як комунікативна одиниця в художньому тексті...*

⁴⁹ Див.: І. Дзюба, *Микола Хвильовий: “Азіятський ренесанс” і “Психологічна Європа”*, [в:] Електронний ресурс: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/mikola_hviloviy_aziyskiy_renesans_i_psihologichna_evropa.html.

(Д. Донцов⁵⁰), поступово втрачав ілюзії, а „його ентузіастично-односторонне «Я» розколосся”⁵¹. Прикметно, що про „розколоте «Я»” Миколи Хвильового писали чи не всі дослідники його творчої спадщини. Підкреслюючи, що Микола Хвильовий “як письменник і особистість упродовж 20-х років пережив світоглядну кризу, яка поставила його на межу постійного душевного зриву”, С. Павличко віднайшла такі лейтмотиви його прози, як неврастенія, душевна криза, психічна хвороба, ненормальність, істерія⁵². Юрій Шаповал відзначав такі риси Миколи Хвильового, як „його перманентна внутрішня амбівалентність, психологічний розлам”, що і спричинили, на думку історика, “кривавий «happening»”⁵³. “Вияви подвійності” в психіці Миколи Хвильового і його героїв помітив М. Кодак, присвятивши вище зазначеній темі цілий розділ своєї монографії. На думку літературознавця, М. Хвильовому близька “ідея подвійності людини”, звідси його ідейна спорідненість з творчістю Ф. Достоєвського чи М. Коцюбинського⁵⁴. Натомість у *Я (Романтиці)* — “справжньому подвигу таланту Миколи Хвильового” (М. Кодак), „митцеві знадобилося розгойдати маятник психіки роздвоєної, внутрішньо суперечливої, амбівалентної особистості до крайньої межі [...]”⁵⁵. Спорідненість прози Миколи Хвильового з творчою спадщиною М. Коцюбинського і зокрема з його *Цвітом яблуні*, відзначив також В. Панченко, наголошуючи, що „в обох творах ідеться про роздвоєне «Я»”⁵⁶.

Новела *Я (Романтика)* Миколи Хвильового — винятковий твір. Ця винятковість полягає в апелюванні автора до мовчання як спроби донести до читача найвагоміше слово в цілком іншій парадигмі⁵⁷. Цицерон писав: *Найсильніший*

⁵⁰ Див.: Д. Донцов, *Микола Хвильовий*, [в:] *Українське слово...*, с. 656.

Прикметно, що у *Вступній новелі* до збірки *Сині етюди* (1923) письменник вмістив своє романтичне кредо: „Я вірю в «загірну комуну» і вірю так божевільно, що можна вмерти”. Див.: М. Хвильовий, *Вступна новела*, [в:] *Його ж, Твори, у 2 томах*, упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майдаченка; передм. М. Г. Жулинського, Київ 1990, т. 1, с. 123.

⁵¹ Див.: Д. Донцов, *Микола Хвильовий*, [в:] *Українське слово...*, с. 660.

⁵² Див.: С. Павличко, *Психопатичний дискурс: Микола Хвильовий...*, с. 269.

⁵³ Див.: Ю. Шаповал, *Фатальна амбівалентність (Микола Хвильовий у світлі документів ГПУ)*, [в:] *Полювання на “Вальдшнепа”...*, с. 12.

⁵⁴ Дослідник схарактеризував Миколу Хвильового як спадкоємця Ф. Достоєвського і М. Коцюбинського, не в останню чергу з приводу встановленої ними “об’єктивної властивості психіки розщеплюватися”. Див.: М. Кодак, *Вияви подвійності людини нашого часу...*, с. 55–92.

⁵⁵ Там само, с. 90, 91.

⁵⁶ Див.: В. Панченко, *Хвильовий: історія ілюзій і прозрінь...*, с. 66. Підкреслимо, що вперше про спорідненість поезики творів М. Хвильового й М. Коцюбинського написали Максим Рильський і Ананій Лебідь, які у виданій 1926 року хрестоматії *За 25 літ*, зазначали: „Можна сказати, що шукання Хвильового почались там, де урвалися шукання Коцюбинського”. Див.: А. Лебідь, М. Рильський, *За 25 літ: Літературна хрестоматія*, Київ 1926, с. 350. Натомість Василь Марко віднайшов типологічну близькість поезики *Я (Романтики)* і *Невідомого* (1907–1908) М. Коцюбинського, у яких однаковий вибір “точки бачення”: події подані кризь призму сприймання персонажів, обидва автори вдалися до внутрішнього монологу як форми викладу й засобу психологізму, у внутрішньому світі героїв помітну роль відіграють образи матерів і картини природи тощо. Див.: В. П. Марко, *Трагедія таланту Миколи Хвильового*, [в:] *Його ж, Аналіз художнього твору*, Київ 2013, с. 175–177.

⁵⁷ Прикметно, що М. Хвильовий, як “надзвичайно розумна людина” (Ю. Шаповал) і в реальному житті усвідомлював силу впливу тиші, тихого але промовистого слова на реципієнтів своїх творів. Аркадій Любченко згадував про враження від публічних виступів письменника, під час яких той “магнетизував” слухачів амплітудою голосу — від дуже спокійного, тихого, майже глухого до справжнього крику, коли запалювався, бив кулаком по столу тощо. Див.: А. Любченко, *Спогади про Хвильового (із записної книжки)*, [в:] *Валітянський збірник*, за ред. Ю. Луцького, Торонто 1977, с. 38.

крик — у мовчанні. “КРИКОМ” називає В. Панченко⁵⁸ духовний опір тоталітаризму, що народжувався в українській літературі 1920-х років. Він наводить слова сучасника Миколи Хвильового Віктора Петрова, який писав про „крик враженого почуття українця проти більшовизму і вияв розгубленості перед жахом диктатури пролетаріату”⁵⁹.

Микола Хвильовий утілює в Я (*Романтиці*) “неспокійні” думки і *дедалі глибші сумніви* щодо довіклля в чуттєві образи й відтворює невербалізованими формами їхнє зорове та слухове сприйняття. У новелі, на долю якої випало стати провісником близького лиха — уніфікації української культури й української нації, “моральна смерть” Я-героя попередила реальну смерть її автора. Микола Хвильовий доводить немічність слів, їхню неспроможність передати відчуття і усесказаність мовчання, що здатне виразити все.

⁵⁸ Див.: В. Панченко, *Хвильовий: історія ілюзій і прозрінь...*, с. 78.

⁵⁹ Див.: В. Петров, *Діячі української культури (1920–1940 рр.) — жертви більшовицького терору*, Київ 1992, с. 48.