

УДК 821.161.2-32

А. В. Узунколєва

**ОЛФАКТОРНІ ОБРАЗИ У ПРОЗІ М. ХВИЛЬОВОГО
ЯК ТОПОСИ САКРАЛЬНОГО**

Останнім часом досить популярними стали розвідки, спрямовані на дослідження сакральних шукань українських письменників-модерністів. Так, питанням сакрального в літературі початку ХХ ст. присвячені праці М. Варданян, Ю. Ганошенка, Т. Гундорової, Л. Плюща, Г. Хоменко, Н. Шумило та ін. При цьому значну увагу науковці приділяють творчості М. Хвильового як одного із найяскравіших представників мистецтва слова “переходової доби” та як творця “нової сакральності” означеного періоду.

В основі аналізу художніх творів митця крізь призму священного лежить його концепція “революція – дійство сакральне”. До того ж, усі етапи розгортання письменником цієї концепції чітко проглядають не лише на змістово-внутрішньому, а й на формально-зовнішньому рівнях. Так, із усієї багатогранності словесних образів письменника на перше місце висуваються такі елементи, як “запах слова” та образи на означення аромату, або олфакторні образи, що виступають головними маркерами сенсу зовнішніх і внутрішніх подій у житті героїв творів.

Проте літературознавці, аналізуючи окремі слова з точки зору їх “запаху” [1; 2; 3 та ін.], практично не звертають уваги на власне ароматичні образи, які несуть у собі не менш значиме ідейне навантаження. Виключенням можуть бути лише згадки про запах м’яти у новелі “Я (Романтика)” (1924), що співвідноситься з переживаннями ліричного героя й нібито підсилює трагедійність ситуації, та монографія Л. Плюща “Його таємниця, або “Прекрасна ложа” Хвильового” (2006), в якій автор обмежився тлумаченням олфакторних образів відповідно до антропософського вчення [3].

Тому в цій розвідці ми спробуємо визначити основні аспекти використання М. Хвильовим образів на позначення аромату в контексті розкриття в його прозі топосу революції як сакрального дійства.

У “переходову добу” звернення до олфакторних образів зайвий раз свідчило про сакралізацію сатанинського на зміну традиційним релігійним уявленням, оскільки зв’язок різного роду відчуттів із всевіданням, обіцянням Сатаною, був типовим для модерністського світосприйняття. Наприклад, один із героїв роману Л. Андрєєва “Щоденник Сатани” (1919) на ім’я Вандергуд, який якраз і є уособленням люциферичної сили, зауважує, що зір та слух заважають розумовій роботі, і лише нюх може викликати потрібні асоціації та спогади, адже “повітря пахне багатівковими подіями” [4, с. 334]. Можна

припустити, що саме усвідомлення зв'язку запаху із вічністю сприяло використанню образів-ароматів у мистецтві слова 1920-х.

З іншого боку, у М. Хвильового запах пов'язаний із повнотою сакрального, коли воно не розподіляється на божественне й сатанинське, а охоплює собою всі аспекти буття. У письменника будь-що мало свій аромат, “завжди пахло небо, і зорі, і весь світ” [5, с. 550], тому ці образи запаху в його прозі можна назвати топосами. При цьому він, як і кожен із митців, використовуючи той чи інший образ, зокрема й олфакторний, виділяє ті грані, які видаються йому найбільш важливими з точки зору змістового наповнення.

Так, “загірна комуна” – омріяна абстрактна даль – пахне у М. Хвильового “мальтійськими мандаринами і африканським мигдалем”, “одвічним морем”, ароматом “ледве вловимим і надзвичайно приємним...”, що завжди асоціюється з народженням якогось нового, досі невідомого життя” [6, с. 280].

Сам процес очищення суспільства від непотрібних, “застійних” і ворожих йому елементів, яким була революція, супроводжувався у прозі митця топосами запахів розстрілів, пожеж, диму, тобто усього, що на семантичному й фізичному рівнях пов'язується зі стихією вогню, оскільки той вважався живою, вічно голодною та очисною силою [7, с. 54]. Саме з димом пожеж було пов'язане у М. Хвильового творення “загірної симфонії”. Зокрема, у “Силуэтах” (1923) він пише, що відродження в суспільному житті, як і в природі навесні, почалось “дико, божевільно, надзвичайно – пожарами. З далеких курганів безвісті палахкотіли заграви, а потім небо тануло, і по вулицях проходив сторожкий, запашний шум” [5, с. 194].

Архетип світової катастрофи замінюється у свідомості людей 20-х рр. ХХ ст. біблійною міфологемою народження Боголюдини, Ісуса Христа, як символу початку нового етапу розвитку людства. Саме тому, наприклад, залишки від колишнього пожарища в санаторійній зоні нагадують анархові “тихий димок юної інсурекції”, який ототожнювався для колишнього романтика революції зі “святочним запахом ладану” [5, с. 415].

Особливого значення у прозі письменника набуває також духмяність трав, які вважались неодмінними атрибутами ритуалу досягнення сфери сакрального (відповідно до повір'їв, пов'язаних із ними, та їх природних властивостей), підтримуючи зв'язок поколінь і сприяючи осягненню істинної суті речей.

Так, героїв постійно повертають у спогади про дитинство та омріяне майбутнє запах жита (“Життя” (1922), “Санаторійна зона” (1924) та ін.), польових трав (“Лілюлі” (1923), “Пудель” (1923), “З лабораторії” (1931), “Сентиментальна історія” (1928), “На глухім шляху” (1923)), липи (“Сентиментальна історія”, “Останній день” (1931)), яблунь (“Арабески”, 1927) тощо. Проте, як зауважує сам же письменник, здавалось, що “нібито кожна стеблина пізнала тривогу і причаїлась” [5, с. 437].

Л. Плющ трактує цю тривогу як знак чергової битви “христосівських” та люциферичних сил, оскільки трави, на його думку, можуть мати відношення як до Христа з його апологією Любові, так і до “зниженого сонячного духу”, Люцифера, або Високолобого [3, с. 422 – 423]. Це ще раз підтверджує наявність сакралізації сатанинського, розкритої у вищеназваному творі Л. Андрєєва, – альтернативи християнському уявленню про святе як божественне.

Окремо можна виділити запах дубового молодняка, що проступає у творах “Солонський яр” (1923), “Пудель”, “Елегія” (1924) та ін. Можна провести аналогію між образом дуба у митця та міфологічними уявленнями про світове дерево, що структурує хаос, виступає як самість. Наприклад, Сайгорові, людині, яка нудиться в компанії сучасників, адже відчуває внутрішню дисгармонію, так хочеться “взяти запашного дубового листа, приложити його до чола, й зойкати радісним зойком, і положити в дуб шматок живого серця й струмок – від нього – диму, і знову впасти на землю й крикнути збентежений крик” (“Пудель”) [5, с. 354].

Образ м’яти також наповнений важливим семантичним змістом. З одного боку, її запах має антиекстатичну дію і повинен був служити самоусвідомленню романтиків революції, як, наприклад, це мало бути в новелі “Я (Романтика)”. Однак на передній план у письменника висувається використання м’яти як мотиву самотності, викликані зреченням рідної душі, адже в українських народних піснях жінка, яка саджає м’яту, говорить, що од неї „родинонька одріклась” [8, с. 439]. У М. Хвильового ця самотність іще викликана переважанням сильних почуттів, хвилювань, що сприяли розриву родинних стосунків. *Я* вбиває свою матір, адже в ньому перемагають фанатизм та екстаз (“Я (Романтика)”); Наталя Миколаївна відрікається від справжнього кохання заради мрій революційної молодості, а відтак втрачає надію на щасливе сімейне життя і продовження роду (“На глухім шляху”, 1923); а в “Сентиментальній історії”, як вважає Л. Плющ, негативна оцінка м’яти нагадує про зв’язок цієї трави із самосвідомістю, усамостійненням, індивідуалізацією людини у формі відриву від роду, народу. На думку дослідника, відречення Б’янки від м’яти є прологом до зречення ідеалів, релігійних та революційних [3, с. 459 – 460].

Подібним до образу м’яти на ідейно-семантичному рівні є й образ-запах чебрецю. Він також у митця парадоксальний. Як і м’ята, зауважує Л. Плющ, чебрець не має ані меланхолійних, ані екстатичних, оп’яняючих елементів, ці рослини стимулюють *Я*, підкоряють розумові емоційне життя людини [3, с. 451]. Анарх, відчуваючи чебрецевий запах, думає, що той був “глибокий, мов мисль, і сухий”. “Так, мабуть, пахне і смерть, – розмірковує герой, – бо й вона глибока, як мисль” [5, с. 440]. Однак, з іншого боку, у прозі М. Хвильового відроджується й міфологічне розуміння цього образу, адже, за народними уявленнями, чебрець використовувався стародавніми жерцями під час богослужінь

[8, с. 446], а відтак як рослина, безпосередньо пов'язана зі священним, могла сприйматися за знак “нової сакральності”. Не випадково у своїх шуканнях герої письменника сприймають чебрецевий запах як зв'язок із минулим, звернення до якого дає людині безсмертя – безперервність часу зовсім усуває його межі. Це значення запаху простежується у творах “Арабески”, “З лабораторії” та ін.

Досить часто у М. Хвильового зустрічається запах осоки (“На озера”, “Пудель”, “Санаторійна зона”, “Сентиментальна історія” тощо). Паралельно згадується й очерет. Співвідносячись із водною стихією, ці образи, подібно до кодів вогняного ряду, мають безпосереднє відношення до архетипу “кінця світу”, тільки тепер уже через потоплення. Так, у повісті “Санаторійна зона” образ осоки пов'язаний із кручею над рікою, з якої видно омріяний загоризонтний простір: “зрідка пахло тим тривожним запахом осоки, який нагадує якісь смутні далі” [5, с. 408]. А відтак, викликаючи тривогу, тугу за цією даллю, біль пізнання, згаданий запах є ознакою фаустівської культури.

Усі описані запахи наповнюють душу героїв спогадами, мріями, відчуттям зв'язку з минулим та устремлінням в майбутнє. Проте водночас приходить усвідомлення, що революція не виправдала покладених на неї надій: гармонійного буття не було досягнуто. Великі цілі самі були принесені в жертву звичайному обивательському існуванню, а результат – сум, непевність, порожні душі. “Порожнеча” 1920-х – це втрата сакральності та водночас період напружених сакральних шукань людей, що загубили своє минуле, зражені революцією – своїм творінням. Тому в постреволюційний період, за зізнанням М. Хвильового, “не так уже пахне життя, як пахло воно п'ять, навіть три роки назад” [9, с. 226]. Дим пожеж у прозі письменника перетворюється на чад; фіалкою, яка мала б символізувати перемогу у війні [3, с. 446], віддає спирт товариша Карасика з роману “Вальдшнепи” (1927), якою заливає тугу Дмитро Карамазов, а в містах, на які митці-учасники революції поклали надію як на осередки нового життя, пахне гнилою рибою, тухлими яйцями, “асенізаційним обозом”, поганенькою пудрою, дешевими парфумами, “забутою старовиною” [5, с. 538].

На часі була й поява нових запахів, що ставали топосами. Зокрема, дуже актуальним було використання письменником образу-запаху бур'яну (та його варіації – реп'яхів). У прозі М. Хвильового бур'ян був означенням, перш за все, того середовища, з якого постала революція. В оповіданні “Кіт у чоботях” (1922) письменник, змальовуючи справжніх романтиків революції, зауважує: “блуза колір хакі, без гудзиків, колір хакі – це ж зелений, а вся революція стукає, дзвенить, плужить, утрамбовує по ярках, по бур'янах, біля шахти – де колір хакі” [5, с. 155 – 156].

Проте в пізніших творах письменника бур'ян символізував повернення старого, дореволюційного життя із його міщанством та

обивательщиною. Л. Плющ, аналізуючи “бур’янову безвість” у творчості М. Хвильового, зазначає, що це “безвість, де царює те, що було й тисячі років тому, це царство Арімана” [3, с. 474]. Саме тому ліричний герой етюду “На озера” (1926), відчуваючи запах бур’янів, уже в постреволуційний час існування “оновленого” суспільства, коли “далеко одійшов запах тобілевичо-старицьких бур’янів, що прекрасно пахли після “Гайдамаків” і “Катерини” [5, с. 311], усе ще бачить навколо “мертві краї, “старосвітських поміщиків” і “гоголівських старичків” [5, с. 235]. Сприйняття митцем топосу бур’яну як символу переродження революції збігається із баченням того ж топосу іншими письменниками, зокрема А. Головком.

Усе це було сакральною призматикою дійсності, в якій жив М. Хвильовий. Результатом абстрактного романтизму речників революції був крах ілюзій, чергова втрата шуканого “раю” або й зовсім недосяжність його, відчуття спустошеності, коли замість гармонійної дійсності, яку вони хотіли вибороти, постали хаос і руїна. Письменника жажало усвідомлення, що революція, на олтар якій принесли стільки жертв, нічого не змінила.

Отже, революція 1917 р. у сприйнятті М. Хвильового була подією сакральною, спрямованою на перебудову духовних основ буття української нації. Ідеї письменника знайшли відображення, перш за все, в його художній прозі. При цьому письменник приділив значну увагу формальному вираженню власних міркувань, що викликало створення ним та використання “запаху слова” та ольфакторних образів, розкриття змісту яких відбувалось поступово, у міру концентрації на окремих етапах революційного дійства, в залежності від авторських уподобань та асоціацій. Таким чином, ці образи у творах митця стають свого роду мікротопосами, які допомагають зрозуміти істинний сенс подій та явищ дійсності, що змальовуються, зокрема розкрити макротопос революції, оскільки разом зі зміною почувань її вершителів тексти М. Хвильового поповнюються відповідними ольфакторними образами. Саме ця глибинна сутність слів і образів і досі може бути об’єктом ретельного вивчення літературознавців.

Література

- 1. Шерех Ю.** Хвильовий без політики / Ю. Шерех // Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : в 3 т. – т. 2. – Х. : Фоліо, 1998. – С. 136 – 183.
- 2. Хоменко Г.** Сакральна логіка літературного канону в Україні 20-х років ХХ століття / Г. Хоменко // Вісник Київського інституту “Слов’янський університет”. – Серія : Філологія. – К., 2000. – Вип. 9. – С. 11 – 18.
- 3. Плющ Л.** Його таємниця, або “Прекрасна ложа” Хвильового / Л. Плющ. – К. : Факт, 2006. – 872 с.
- 4. Андреев Л.** Дневник Сатаны // Андреев Л. Анатэма : Избр. произведения / Л. Андреев. – К. : Дніпро, 1989. – С. 311 – 444.
- 5. Хвильовий М.** Твори : у 2-х т. / М. Хвильовий. – К. : Дніпро,

1990. – Т. 1. – 650 с. **6. Хвильовий М.** Твори : у 2-х т. / М. Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – 925 с. **7. Шейнина Е.** Энциклопедия символов / Е. Шейнина. – М. : АСТ; Х. : Торсинг, 2003. – 591 с. **8. Войтович В.** Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с. **9. Лист М.** Куліша до А. Любченка // Ваплітянський збірник ; [під ред. Ю. Луцького]. – [2-ге вид., доп.]. – Торонто : Мозаїка, 1977. – С. 225–226.

Узунколева А. В. Ольфакторні образи у прозі М. Хвильового як топоси сакрального

У статті розглядаються ольфакторні топоси художньої прози М. Хвильового, що служать розкриттю авторської концепції революції як сакрального дійства. Підкреслюється, що на початку ХХ ст. в літературі трансформуються вже існуючі та виникають нові образи-запахи. Увагу сконцентровано на відмінностях у текстах українського письменника ароматичної сфери часів революції та пореволюційної доби, що відображало внутрішній характер цих періодів.

Ключові слова: ольфакторний образ, топос, сакральне, авторська концепція.

Узунколева А. В. Ольфакторные образы в прозе М. Хвильового как топосы сакрального

В статье рассматриваются ольфакторные топосы художественной прозы М. Хвильового, которые служат раскрытию авторской концепции революции как сакрального действия. Подчеркивается, что в начале ХХ в. в литературе трансформируются уже существующие и возникают новые образы-запахи. Внимание сконцентрировано на отличиях в текстах писателя ароматической сферы революционной и постреволюционной эпох, что отображало внутренний характер этих периодов.

Ключевые слова: ольфакторный образ, топос, сакральное, авторская концепция.

Uzunkoleva A. V. The olfactory images in the M. Khvylovy's prose as the toposes of sacred

The article examines the olfactory toposes of M. Khvylovy's art prose that serve the disclosing of the author's conception of revolution as sacral action. It is emphasized, that in the beginning of XXth century in the literature there are transformed already existing and appear new images of smell. The attention is concentrated on differences in writer's texts of aromatic spheres of revolutionary and postrevolutionary epoches that reflect the internal character of these periods.

Key words: olfactory image, topos, sacred, author's conception.