

ЦЕНТР
СПІВПРАЦІ З
УКРАЇНСЬКОЮ
ДІАСПОРОЮ

Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України
Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя
Центр гуманітарної співпраці з українською діаспорою
Винниченкознавча наукова лабораторія

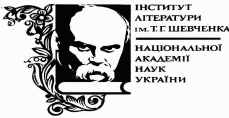
ВИННИЧЕНКОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

ВИПУСК 4

Ніжин – 2011

Збірник друкується за рішенням вченої ради
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.
Протокол № 2 від 07.10.2010 р.
та рішенням вченої ради Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України.
Протокол № 10 від 26.10.2010 р.

Збірник засновано у 2002 році Винниченкознавчою науковою лабораторією кафедри української літератури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, Інститутом літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України та Центром гуманітарної співпраці з українською діаспорою



ЦЕНТР СПІВПРАЦІ З УКРАЇНСЬКОЮ
ДІАСПОРОЮ (УКРАЇНА)

Редакційна колегія:

Жулинський М.Г., акад. НАН України, директор Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка;
Ковальчук О.Г., докт. філол. наук, проф. (голова редакційної ради);
Мороз Л.З., докт. філол. наук, пров. науковий співробітник Інституту літератури;
Панченко В.С., докт. філол. наук, професор;
Самойленко Г.В., докт. філол. наук, професор;
Сиваченко Г.М., докт. філол. наук, пров. науковий співробітник Інституту літератури;
Сивокінь Г.М., член-кореспондент НАН України;
Хархун В.П., докт. філол. наук, доцент (шеф-редактор);
Михальчук Н.І., канд. філол. наук, доцент (відповідальний редактор 4 видання).

Рецензенти:

доктор філол. наук, член-кореспондент НАН України **Сулима М.М.**
доктор пед. наук, проф. **Бондаренко Ю.І.**

В 48 Винниченкознавчі зошити. – Вип. 4 / [відп. ред. Н. І. Михальчук, В. П. Хархун]. – Ніжин : Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2011. – 207 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам винниченкознавства. Видання адресовано науковцям, викладачам, студентам.

Галина Сиваченко

"ФРАНЦУЗЬКИЙ ТЕКСТ" ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА: ІМАГОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Однією з основних категорій, прийнятих в імагології, виступає, на думку багатьох дослідників, опозиція "своє – чуже", оскільки вона, як вважає Д.Наливайко, належить до одного з найстаріших і навіть архетипічних уявлень людства [1]. Імагологія як спеціальна дисципліна, на думку її засновників – Ж.-М.Карре і Ф.М.Гияра, покликана шукати і знаходити шляхи міждисциплінарного аналізу "чужого" заради того, щоб розширити рамки "чистого" літературного дослідження. До того ж, звертає увагу Д.Наливайко, з усіх проявів "іншого" імагологію цікавить "чуже" як етнокультурне: "На передній план виходять проблеми відносин суб'єкта з етнокультурними спільнотами, своїми й чужими..." [2]. Літературна імагологія вивчає літературні образи (іміджі) інших країн та іноземців, що створені в певній національній або регіональній свідомості й віддзеркалені в літературі. "За своєю природою і структурою, – підкреслює Д.Наливайко, – вони є інтегрованими образами, специфічними етно- і соціокультурними дискурсами, які відрізняються значною міцністю і тривалістю, але не залишаються незмінними" [3]. Відомий дослідник Г.Дизерінк довів, що іміджі вивчають у тому разі, якщо вони присутні в літературних творах; відіграють важливу роль при розповсюдженні перекладів або оригінальних творів поза межами своєї національної літератури, а також постійно і наполегливо нагадують про себе літературним критикам [4].

Згідно з визначенням М. Фішера, іміджі є "імаготиповими" висловами про нації, народи, їхні культурні й духовні досягнення, які в своїй сукупності, претендуючи на загальновизнаність, прагнуть типізувати їх [5]. Носіями таких іміджів виступають окремі люди, рідше – групи людей. У переважній більшості випадків "імаготипові" вислови виражають те, що "типово" для окремої нації або національної літератури і мають на меті визначення "національного характеру", претендуючи на відповідність дійсності. Здебільшого вони виступають структурними елементами складних імаготипових систем і можуть бути за своєю природою одночасно інтелектуальними та афективними, об'єктивними і суб'єктивними. Іміджі можуть бути як національними кліше, близькими до стереотипів (наприклад, "пунктуальний німець"), так і складними структурами, що поєднують різні образи "чужого" [6]. В середині

імагології існує розділення іміджів на гетероіміджі (образ "чужого") та автоіміджі (власний образ). М.Фішер підкреслює також, що "предметом компаративістської імагології виступають не ізольовані елементи і структури імаготипового характеру, а залежні від контексту вислови. Переважно таким контекстом, що модифікує зміст, виступає література або складні процеси міжнаціональної літературної і духовної взаємодії [7].

Усі ці попередні зауваги потрібні нам для того, аби з'ясувати специфіку імаготекстів В.Винниченка, котрий, як відомо, провів у Франції значну частину свого життя.

Еміграція, або ж вигнання, як відомо, стає своєрідним топосом світової літератури, що демонструє певні традиції та закони розвитку світового письменства. Еміграція хоча й руйнує звичний світ усталених вартостей емігранта, проте також будує нову візію та збагачує його новим досвідом.

На початку лютого 1925 року Винниченко з дружиною переїхав до Парижу. Життя в Парижі давало йому нагоду здійснити свою мрію "втєчі" на південь, до сонця, моря, пляжу, де він сподівався поправити своє розхитане здоров'я та знайти нову творчу насагу. Хоч у нього роздвоєна душа письменника і політика, Винниченко, проте, знає, що його духовною сутністю є література. Однак митець добре розуміє, що життя без політики можливе, ба навіть бажане, а тим часом життя без літератури неможливе, що це свого роду "логічна абсурдність". І література на еміграції перетворюється на засіб його самовідновлення.

Еміграція для Винниченка завжди ставала поштовхом до переосмислення національних здобутків і переоцінки цінностей. На теренах Іншого (Росія, Німеччина, Франція) у митця відбувалася ре-візія попередньо здобутого досвіду, оскільки змінювалася перспектива і оптика бачення, що створювало нову візію: "Тепер Париж випинається опукліше. Єдина надія? А тоді вже або скласти зброю, або тріюмфувати?.. Почуття відрізування себе від Берліну й пережитого в ньому. Уже якийсь механізм заносить його в книгу минулого. Підсумок якийсь уже зроблено, баянс підведено, моїй свідомості це ще не відомо, але й без неї зроблено. Уява, розуміється, зайнята добиранням найкращих фарб для розмальовування майбутнього в Парижі. Знаменно, що ця артистка так широко і впевнено відкидає всі темні тони. Ця банальна особа не рахується ні з яким досвідом і логікою" [8].

Постколоніальна критика пропонує переосмислення та перегляд іміжду письменника-втікача та письменника-вигнанця, оскільки, на думку польської дослідниці Б.Карвовської, "XX століття змінило історико-політичну ситуацію" [9]. Письменник-емігрант (а це значною мірою стосується Винниченка-письменника і політика) перестає бути лише

жертвою вигнання, а й починає сам займати активну позицію як у суспільстві Іншого, так і на власній батьківщині, де його творчість спершу була дозволена, а потім остаточно заборонена.

У напруженому стані пошуків й подвигництва Винниченко до кінця 30-х років написав "Нову заповідь"; "Вічний імператив" (1936) – спробу критично й по-новому поставити проблему особи і маси, провідника і народу; "Прокажельню" або "Лепрозорій" (1938) – накреслення початкових шляхів психологічного, морального оновлення людства. Водночас митець обдумував нові теми: "Роман мого життя" та ідею своєрідного "історичного роману". Ідея останнього – в оригінальній сюжетній конструкції зобразити гостро-критичний погляд людини далекого майбутнього на сучасний світ, показати сучасну світову прокажельню з погляду майбутньої гармонійної узгодженої в своїх почуттях і діях людини. Після закінчення "Конкордизму" в першій редакції у нього з'являються нові теми: "Монографія визволення", "Хроніка великого зрушення", "Роман боротьби". Деякий час його полонить ідея актуалізувати "Сонячну машину", переробивши образ Мертенса на Гітлера, що він і здійснив у нереалізованому, щоправда, кіносценарії "Сонячна машина".

Винниченко багато разів заявляв, що політичний світ перестав його цікавити, що він віддає свій час і сили виключно літературі. Насправді ж світові події 30-х років, становище й перспективна роль у них України не давали йому спокою й не дозволяли замкнутися тільки в світі образів і обсервацій. Наростання агресивного поступу російського шовінізму в СРСР, зміна національної політики стосовно України та інших республік, масовий голод 1933 року, поглиблення терору, самогубство Хвильового та Скрипника, нова ще більш урізана конституція УРСР – все це спричинилося до низки заяв, листів, статей і політичних памфлетів з боку Винниченка. І, як вважає Г.Костюк, "хоч ці його політичні виступи не завжди були правильні, переконані та хоч були вони часто плутані і суперечливі в своєму наставленні, проте вони свідчили, що великий романіст не міг бути спокійним і байдужим до подій, в яких по суті рішалася доля українського народу" [10].

З перспективи еміграції зображення Іншого перебуває в іншому силовому полі, оскільки письменник сам перебуває у полі Іншого, де саме його Я сприймається як Інше. Звідси зображення Іншого у літературному творі зазнає тяжіння силового поля Іншого, в якому перебуває письменник. Координата простору у цьому випадку відіграє визначну роль. Відстань дає нову перспективу візії, зміна координат простору сприяє переосмисленню попереднього досвіду. Все це спостерігається в еміграційних романах Винниченка, починаючи з "Сонячної машини". Хоча в ній закордонне середовище, закордонний пейзаж все ще

постійно співвідноситься з вітчизняними, оскільки митець усе ще не втрачав надії на повернення в Україну. У "Сонячній машині" автор справді подає низку документально точних замальовок великого міста, проте не Берліна, а найімовірніше Києва, на що свого часу звернув увагу М.Зеров: "Малюючи Німеччину і прийдешні часи, Винниченко ніде не може одірватися від української дійсності 90–900 рр." [11]. На цьому ж наголошував і О.Білецький: "З-за декорацій, що мають виображати Берлін кінця ХХ віку, виглядають реальні обриси великого українського міста, аристократичні квартали збиваються на які-небудь Липки, а дім естетки Сюзанни – це відлюднений будинок якоїсь багатой удови, що охоче дає гроші на модерністські видання і не позбавлена інтересу до "революціонерів" та переказує в своїх монологах про Красу прозою давні вірші Миколи Вороного" [12].

Пізніше, оселившись поблизу Канн, він постійно називав це місто Канівом, а Ніццу – Ніцеєю. Коли ж письменник після не дуже тривалого перебування в Німеччині переїхав до Парижу, то вже порівнював його не з Україною, а з Німеччиною, як у запису від 7 лютого 1925 р.: "Приїзд до Парижу.

Сам Париж... далеко відстав од фарб моєї милої малярки-уяви, що брала їх з минулого: брудний, дрібний, присадкуватий, як дідусь з повикришуваними, чорними зубами. Каламутно хвилюють знайомі вулиці (й) написи, місця колишніх переживань. Але мимоволі думка зрівнює не з дальшим, а ближчим, з Берліном, і порівняння виходить не на користь Парижеві. Стан будівель, вулиць, бруку – мимоволі наводить на порівняння з Берліном. Відсутність телефонів є показчик неорганізованості часу, неекономного його витрачання. Франція – зразкова країна анархічного розвитку капіталістичної стихії. Участь людської волі, керуючої і посуваючої, очевидно, мінімальна. Весь процес відбувається силою законів натурального зростання. Само собою, що в конкurreнційній боротьбі з Німеччиною Франція повинна програвати" [13].

В еміграційному дискурсі, на думку дослідників, постає питання не лише творення, а й самовизначення митця. Письменник, перебуваючи на еміграції, є у силовому полі Іншого, на його території, тому перебуває під впливом культурної інформації цього Іншого. Письменник на еміграції сам є Іншим, але він також, як вважає Ю.Кристева, має й "свого чужинця" [14]. Тобто того Іншого, про якого пише. Отож витворюється модель стосунків Я (Інший) – Інший (Чужий). Письменник виявляється залежним від впливів Іншого у вигляді масмедій, традицій, способів життя. Звідси, як наголошує польський дослідник М.Питаш, постає питання про "узгодження ролей" емігрантського письменника між концептами "письменник" – "емігрант" – "послідовний" [15]. Постає питання, як письменник узгоджує в собі постать письменника та

емігранта в одній особі, а до цього ще додається проблема реалізації себе та свого письменницького "Я" в умовах силового поля Іншого. М.Питаш пропонує модель узгодження на основі концептів "послідовний" (konsekwentny) – "письменник" – "емігрант" – "непослідовний" (niekonsekwentny) [16]. Під терміном "послідовний" розуміється письменник, який реалізує свій талант рідною мовою та продовжує традиції материкової батьківщини. "Непослідовний" (у нашому тлумаченні – експатріант) іде на компроміс із країною перебування, який може виявлятися не лише у виборі мови писання, а й у тематиці. На думку О.Вознюк, "це дає письменникові право вибору на еміграції, він може знаходити інші шляхи для реалізації свого "Я" [17].

Емігрант підпорядковує себе політичним чинникам, а письменник – естетичним, тому погодження в собі емігранта й письменника є складним процесом, який передбачає також певні цілі поетики емігранта-письменника, або ж письменника-емігранта. Ситуація Винниченка в цьому контексті виглядає ще більш складною, оскільки він був і письменником, і політиком першого ряду, до того ж мав надзвичайно вибуховий темперамент.

Вагому підставу в цьому процесі становлення письменника в умовах еміграції відіграє його особиста роль у житті емігрантського середовища, оскільки тоді над ним тяжіють не лише певні стереотипи місця й часу, а й також певна "місія" в емігрантському житті та літературі. Як відомо, саме Винниченко, попри все негативне ставлення до нього представників різних еміграційних угруповань, вважався багатьма тією авторитетною постаттю, навколо якої спроможна об'єднатися українська еміграція, що й неодноразово йому пропонувалося після Другої світової війни. Стосовно ж його літературного авторитету в Європі, то тут рівних Винниченкові просто не було. Тому, якщо дотримуватися запропонованої М.Питашем моделі, то постійно поставатиме питання, чи це література "послідовного письменника-емігранта, чи послідовного емігранта-письменника" [18]. Залежно від особистих цілей, яких прагне досягнути письменник на еміграції, можна визначити його статус відповідно до згаданої класифікації. При цьому "послідовний" письменник-емігрант в основу своїх творів кладе естетичне начало, а "послідовний" емігрант-письменник – політичні цілі. Винниченко в цьому випадку репрезентує певний проміжний статус, будучи часом письменником-емігрантом, а часом – емігрантом-письменником.

Наприкінці 1925 р. Винниченко став почуватися краще й повернувся до творчості, зокрема до написання єдиного роману про життя еміграції. 19 грудня 1925 р. він зазначає у щоденнику: "Обдумування нової праці", наступного дня: "Хочеться взяти широке полотно. Хочеться

дати картину сучасності на планеті", за кілька місяців творчий задум дещо конкретизується: "Обдумування роману. Первісний хаос. Туманні лінії постатей і ситуацій. Ядро ідеї в імлі". Трохи згодом з'являється новий запис: "Контури ясніші. Рамці розсуваються. Боюся: знову вийде три томи. Треба гнзудати себе". А десь за півроку письменник занотовує: "Здається, можна дати романові назву "Загублений рай". Усі, вся Європа, всі кляси й усі її члени тужать за тим раєм, з якого вигнав їх бог війни з вогненно-гарматним мечем. Кожен тужить за тою чистотою, незайманістю, яка була в нього. В кожного та чистота, той рай були різні, часто ворожі одні до одних, але вони були, як такі, чи здаються, що були, кожний знову тужить по-своєму за загубленим" (ІЛШ, Ф. 171, 22 травня 1926 р.). Отож, саме з темою "втраченого парадизу", хворобливого відчуття емігрантського існування як вигнання, самоідентифікації в новому середовищі Винниченка органічно вписався в дискурс європейської експатріантської літератури загалом.

Письменник-експатріант характеризується цілком специфічною творчою позицією [19], яка подеколи не обов'язково зумовлюється біографічними причинами, хоча значення зовнішніх обставин (передусім – політичних) сприяє її виявленню, як, наприклад, переїзд Набокова до Америки, чи Винниченка до Німеччини, а згодом до Франції. Однак ці обставини залишаються тільки додатковим чинником, оскільки експатріант – це передовсім певний специфічний погляд на культуру і власне місце в ній.

Парадокс Винниченка полягає, на наш погляд, у тому, що, з одного боку, він не сприймав Україну в її тогочасному "советському" чи "гетьманському" гатунку, а з другого, як людина освічена, небайжужа, активно реагував на нові естетичні та філософські віяння ХХ ст.

"Вигнання з раю" саме по собі дуже сильна психічна травма, переживання якої й становить прафабульну основу французьких імаготекстів Винниченка. Вигнання з раю постає як людська доля, але при цьому і як знак обранництва, адже не всяка людина може побувати в раю. Український письменник розглядає рай – при цьому йдеться саме про земний рай – як первинну норму, а будь-який інший стан – як її порушення. Винниченкове уявлення про нього тісно пов'язане з політикою, до того ж узятую в різних масштабах: "Все, вся Європа, всі класи і всі мешканці її сумують за раєм, з якого бог війни вигнав їх своїм вогненно-гарматним мечем. Кожне сумує за колишньою чистотою і недоторканістю. Ця чистота, цей рай у всіх різний, часто вони ворожі одне одному, але вони були чи здається, що були, і кожен знову ж таки на свій кшталт сумує по втраченому" (ІЛШ, Ф. 171, 22 травня 1926 р.). Спогад про рай в українського письменника драматичний і солодкий водночас. Здобуття раю у Винниченка, як засвідчить його подальша

творчість – глобальне творче надзавдання, що забезпечує еміграційний метароман екзистенціальним та естетичним значенням водночас.

Докладніший аналіз "Покладів золота" виявляє якусь неймовірну типологію сприйняття початку еміграції, і не лише на чуттєво-емоційному рівні, а й у площині ситуативній, у способі відтворення атмосфери та багатьох деталей. Це й зображення пансіону, й описи міста, й портрети героїв та їхня поведінка. А, крім того, постійне порівняння українського й французького етнотипів: "Тема. Українець у Парижі, степова людина в центрі міської цивілізації. Поезія степів, простору – і кам'яні вулиці. Щирість, одвертість, як зброя за існування, в Парижі аномалія" [20].

Мемуаристична тенденція становить характерну субстанціональну ознаку загального емігрантського літературно-критичного контексту. Жанрова специфіка мемуарів відповідала кільком канонічним параметрам емігрантської критики. По-перше, цей жанр, відновлюючи втрачені спогади про минулу "прекрасну" добу, підтверджував спогадувальний пафос культури еміграції. По-друге, давав можливість, не спираючись на чітку, наукову, критичну аргументацію, висловлювати судження, які були б зрозумілі та цікаві емігрантській аудиторії. При цьому експресивність оповіді сприймалася як цілком органічний компонент викладу. По-третє, мемуари набували характеру універсально значущих творів, цікавих найширшій аудиторії. Герої твору, фактично, носять мемуаристичний характер, як, скажімо, чекістка Ольга Коган і Туган-Барановський – поет, син відомого вченого-економіста, генерального секретаря фінансів УНР в уряді Винниченка: "Чекістка Ольга Коган зденероввана, розбита, п'є спирт щодня дома. Ввела в пияцтво і розпусту Тугана, який є її любовником"(15 листопада 1925 р.). Винниченко також порівнює Тугана з Глущенком, демонструючи при цьому різні типи еміграції.

В основу "Покладів золота" покладена пікарескна схема, в центрі роману – життя в еміграції, яке, судячи зі щоденникових нотаток, рідко дарувало хвилини щастя: "Треба зізнатися чесно. В атмосфері еміграції плодяться чвари, а не генії. Але кожний отаман вважає себе генієм". Твір написано у період, коли багато хто з емігрантів ще не втратив надії на повернення в Україну. Це була доба НЕПу, економічної стабілізації в Радянському Союзі. В Україну повернувся М.Грушевський з великою групою своїх однодумців і розгорнув роботу в Академії наук. Помітного розмаху набував, здавалося, процес українізації суспільного життя, що й породжувало в лавах еміграції радянськості настрої. І це не могло не відбитися у творі. В одному з монологів Лесі, головної героїні "Покладів золота", змальованої письменником "з безмежною ніжністю", звучить переконання, нібито будь-яке насильство і навіть злочин можуть

бути виправданими, якщо вони освячені благородною метою і здійснені в ім'я гуманної ідеї. Хоча стосується це всього лише спроби виправдати у власних очах коханого, якого вона вважає за чекіста-втікача, який скоїв злочин.

З другого боку, не можна не погодитися з О.Руденком-Десняком, що "дуже слабко настроює на серйозний лад ця оповідь з заплутаною інтригою, непорозуміннями, погонями на лискучих авто і шумною стріляниною" [21]. На цю ж думку наштовхують і роздуми самого автора: "Шкідливо занадто довго і багато вдивлятися в дурість людську: весь світ стає нудний, плескуватий, безфарбний. І як од сліпучого світла на півдні, треба тоді вдягти окуляри з охоронним склом, окуляри гумору. Через це Гоголь сміявся, через це він і занудився на світі" (ІЛШ, Ф. 171, 5 серпня 1928 р.).

"Поклади золота", крім усього іншого, – ігровий роман; у цьому сенсі він певною мірою є продовженням написаного також на еміграції "Кипатого Мефістофеля", також написаного легко, з нальотом гривуазності, яка, втім, не заважає авторові розмірковувати над присутньою для письменника-емігранта проблемою самоідентифікації, розв'язувати дилему, що накреслюється між конформістським примиренням з дійсністю або небезпечним протистоянням із нею. Як відомо, у майбутньому Винниченко знайшов третій шлях – конкордистське удосконалення самого себе, суспільства, світу.

Вся "мистецька, тонка гра" відбувається в романі на тлі п'яного, чудового Парижа, та водночас твір не вичерпується нею. Річ не лише в тому, що фінал залишається відкритим, обриваючись на драматичній ноті, що він буквально переповнений тугою за Україною, як і тогочасні щоденники Винниченка. Саме рідний край і є для письменника тим "втраченим раєм", у смуткові за яким він провів наступних два десятиліття.

В умовах еміграції письменник, на думку багатьох дослідників, може реалізувати себе як рідною мовою, так і мовою Іншого. Це залежить і від власного вибору письменника, а також від чинників, які впливають на нього як на індивідуума в полі Іншого (самореалізація, гідна екзистенція). Одним із завдань письменника-емігранта, який вибирає мовою творення свою рідну, залишається завдання не розчинитися в Іншому, не згубити власне етнічне "Я" в силовому полі Іншого, до якого зараховується, як територіальний чинник (тобто територія Іншого), культурологічний аспект у широкому розумінні, історичний та політичний моменти.

Польський дослідник М.Питаш зазначає, що "письменник-емігрант живе у трьох вимірах – гомогенізований простір медіа країни проживання, інформаційний простір культури краю проживання та

можливість оральності або друку як можливість самореалізації [22]. Можна додати ще простір власної питомої культури, яку він зберігає в своєму "Я" та намагається культивувати і продовжувати, хоча Винниченка це стосується лише частково. Оскільки своє призначення митець вбачав (хоча подеколи й не декларував цього) у створенні справжньої національної культури, як він її розумів, що й становило, врешті-решт, типово експатріантську позицію. Суть її полягає у більш-менш послідовному, свідомому відході від законсервованих національних традицій, від виплеканого [23] й підтримуваного канону. Сама парадигма власної національної культури сприймається такими митцями як творчо обмежувальна, невірно вибудована чи принаймні неповноцінна, відтак метою для них стає розрив з домінуючою традицією (щодо Винниченка, це, з одного боку, – відштовхування від просвітянських тенденцій, а з другого – неприйняття одноставно-нівелюючого гатунку соцреалістичної культури).

Отже, дихотомія письменника-емігранта чи емігранта-письменника реалізується у силовому полі Іншого по-різному залежно від власного "Я". Польська дослідниця Е.Вегант пропонує три варіанти поведінки для письменника-емігранта. По-перше, це збереження в часі просторової орієнтації через звернення до минулого. Так постає "література сумування". По-друге, прийняття за центр простір Іншого, в якому перебуває письменник, тобто еміграцію, тоді відбувається процес інкультурації, тобто емігрант приймає Іншу культуру за Свою і втрачає вже свій статус емігранта. По-третє, письменник, дотримуючись та культивує власні традиції, намагається знайти спільні точки дотику та порозуміння з традиціями Іншого, перебуваючи у стані рівноваги з Іншим. Відповідно письменник-емігрант матиме змогу реалізувати себе й зберегти свою ідентичність згідно з третім пунктом. Однак на практиці не завжди вдається легко реалізувати цей "компромісний" варіант. На означення такої позиції польський дослідник А.С.Ковальчик вводить поняття "стиль буття емігрантом" [24], маючи на увазі збереження власних традицій письменника та здатність не розчинятися в силовому полі Іншого. Вищенаведена класифікація, на нашу думку, не надто придатна до української еміграції і зокрема Винниченка. Особливість його еміграційної творчості полягає в тому, що починаючи з 30-х рр., коли стала зрозумілою вся безперспективність повернення в Україну, він цілковито перейшов на французьку тематику (за винятком роману "Слово за тобою, Сталіне"), написаного, щоправда, вже після війни, незадовго до смерті.

Письменник на еміграції стикається також з іншим ставленням до себе, оскільки з'являється проблема з адаптуванням у чужому середовищі, де він сам є Іншим. Постає проблема меншовартості, що

радше сприяє "кризі свідомості, ніж допомагає збудувати нову ідентичність" [25]. Втім, у випадку з Винниченком, який протягом життя чимало разів бував на еміграції, а, до того, ж мав дружину, яка закінчила медичний факультет Сорбони, а отже, добре орієнтувалася у французькому соціумі, справа з адаптацією не виглядала аж надто трагічно. Хоча він, як, скажімо, і В.Гомбрович, міг окреслити еміграцію як хворобу.

Ситуація часто виявляється складнішою, коли письменник на еміграції створює не автообраз власного народу, а літературний етнообраз Іншого народу. Так творча свідомість письменника перебуватиме у силовому полі Іншого, і письменник творитиме у своєму творі літературний етнообраз Іншого (проте цей Інший, зрозуміло, не тотожний з силовим полем Іншого, у якому він перебуває). Тоді ситуація ускладнюється, оскільки в силовому полі Іншого, в якому перебуває письменник, буде входити інший *Інший*. Візія цього *Іншого* теж уже буде позначена силовим полем Іншого. Письменник, таким чином, опиняється у відношенні концептів "письменник" – "еміграція" – "*Інший*". Отже, топос письменника змінює кут зору та перспективу бачення Іншого.

Зважаючи на вплив Іншого, на терені якого він перебуває, змінюється перспектива рецепції та відбувається процес ре-візії *Іншого*, про якого письменник пише в умовах еміграції. Еміграційний письменник є у силовому полі культури еміграційного Іншого, своєї етнічної культури та створює рецепцію *Іншого*, візія якого під вищезгаданими обставинами переосмислюється з позицій відстані та зміни культурного поля. Звідси випливає, що образ *Іншого* зазнає трансформації у зображенні письменника, що створив цей же письменник на батьківщині. Тому координати перебування письменника під час творення образу *Іншого* мають великий вплив на його висвітлення у літературному творі.

На початку жовтня 1934 року Винниченко з дружиною покинув Париж і виїхав (як виявилось, назавжди) на постійне проживання на південь Франції – до Мужену, придбавши стару садибу з чималою ділянкою землі. До цього кроку письменника спонукала майже повна відсутність гонорарів та масові арешти і терор проти діячів культури в Україні. Певний вплив мало й наростання політичної боротьби у Франції, а також бажання реалізувати на практиці конкордистську програму.

7 вересня 1934 р. Володимир Винниченко, розмірковуючи над тим, скільки доведеться прожити в своїй новій садибі, якій дав назву "Закуток", занотував у щоденнику: "Очевидячки, стільки, скільки треба, щоб українська нація стала на ноги і набрала стільки сили, щоб могли мати право самій рішати, кого з своїх членів пускати додому, кого ні. Може, на це треба два-три роки, може двадцять-тридцять. Ну що ж, я

підожду. Я, піджидаючи, буду для тої самої працівної України працювати й творити цінності, які їй, можливо, коли-небудь здадуться" (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 64).

Ситуація ізольованості, відірваності від рідного краю була для письменника нестерпною: "... коли б не конкордизм, – зазначав він, – то хоч пакуйся та... тікай у смерть. Бо яке ж може бути життя у нещасного Івана, викиненого з Іванища... Але ж, колективу з тебе вони не викинули. Любов твою до України, до людства вони викинути не можуть" (ІЛШ, ф. 171, од. зб. 68; 28 червня 1938 р.). Пекельною мукою і розпачем пройняті слова Винниченка, загнаного "людськими Кудляями" до "лепрозорію": "Але чи мені байдуже, що робити: чи все даліше життя до смерті чистити помийні ями, копати землю, продавати на базарі картоплю, чи писати книги й брати участь у житті колективу?... без задоволення інстинкту громади я жити не можу. Значить, або померти або шукати іншого колективу, іншої нації" (ІЛШ, ф. 171, од. зб. 68; 30 червня 1938 р.). І далі: "Може, знайдеться серед великого вселюдського колективу інший національний колектив, який нашими цінностями зацікавиться, який знайде для себе якусь користь у моїй літературній роботі. Отже треба, очевидно, готувати таку роботу для іншого людського колективу. Запропонувати її під іменем тієї нації і, коли ця робота дасть користь, робити її далі. Тому енергійніше й інтенсивніше треба братися до писання "Лепрозорія". Але автором його буде вже не Володимир Винниченко, а Ivonne Volvin" (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 68; 1 липня 1938 р.). Прізвище Volvin утворене з двох перших складів імені та прізвища письменника у французькій транскрипції. Жіноче ім'я Івонна теж знакове – письменник ніби відсилає читача до попереднього роману "Вічний імператив" з підзаголовком "БОГ ГОСПОДЬ ІВАНИЩЕ. Історичний роман майбутнього" (1936), до експресіоністично-сюрреалістичного образу бога-Іванища. "Що там якийсь окремих Іван? Дурниця. Але – зверніть увагу! – до збіговиська цих Іванів, до колективного Івана, до Іванища, зовсім інше ставлення. Тут моментально з'являється і страшне шанування, і любов, і страх, і боготворіння. Народ, нація, вітчизна, клас, у нього чимало всіляких титулів, імен, форм, у цього Іванища. А головне, звичайно, це – "Людство!". А що ще комічніше виглядає у вас, панове мої, так це те, що ви ставите собі у велику моральну заслугу служіння цьому Іванищеві при повній байдужості до окремих Іванів. Хто герой? Той, хто кладе своє життя за Іванище? О ні, Іванищеві наплювати на моє здоров'я, силу, красу, щастя! Ні, ти принеси йому в жертву і своє здоров'я, і силу, і життя, от тоді Іванище зволить усміхнутися своїми масними губами і назвати мене "хорошою людиною". Іванів можна прирікати на всілякі страждання, їх можна катувати, морити голодом, убивати у війнах і

революціях мільйонами, можна бути стосовно Іванів жажливим злочинцем, катом, бузувіром, як всі ці ваші Леніни, Сталіни, Гітлери, тому подібні рятівники людства, а щодо Іванища вони – герої, великі, чудові люди. От і вся ваша мораль" 2. Образ Іванища можна розглядати і як узагальнений символ обивателя, тієї "людини-маси", яку критикував у праці "Бунт мас" (1930) Х.Ортега-і-Гассет.

Отже, Івонна Вольвен, а фактично Володимир Винниченко, водночас і авторка роману в романі, і головна його героїня, що можна також сприймати як імагологічний знак. Більше того, подібну трансформацію можна сприймати і як своєрідну індуїстську реінкарнацію, і як свідчення досить вільного самопочування Винниченка у феміністичному дискурсі Іншого ("жіноче" питання, поряд із "українським", завжди посідало в його творчості чільне місце), і як цілком реальну, життєву й художню ситуацію. Адже автор сподівався подати переклад роману на один із французьких літературних конкурсів, тому був переконаний, що варто, з огляду на зростання феміністичного руху в Франції, скористатися саме жіночим ім'ям.

Саме в Мужені, у вимушеній ізоляції, письменник, який завжди вирізнявся вибуховим темпераментом і активністю, починає, власне, надавати перевагу філософським роздумам. Митця дуже турбували вади сучасного йому світу: війни, бідність, насильство й жорстокість новітніх диктаторів (Гітлер, Сталін, Муссоліні), яких він сприймав як кривавий прояв хвороб дискордизму (так Винниченко означував розлад фізичних і психічних сил людства, що в наш час дійшов до нечуваних смертоносних конфліктів).

Дія роману "Лепрозорій" розгортається у Франції, всі його персонажі – французи. Сюжетна канва твору нескладна: Тесля Едуард Вольвен, отримавши компенсацію за пошкоджену на паризькій фабриці руку, оселяється на півдні Франції поблизу Канн. Після смерті дружини він залишається з трьома дітьми: донькою Івонною та двома синами. Вся родина жила з сільського господарства, харчуючись лише сирою рослинною їжею, що сприяло гарному здоров'ю. Двадцятирічна Івонна, майбутня авторка й героїня роману "Лепрозорій", вирушає до Парижа, сподіваючись заробити грошей та придбати невеличкий трактор (цей епізод має автобіографічний характер, оскільки подібну мрію мала і родина Винниченків). Дорогою дівчина випадково знайомиться з паризьким світилом медицини професором Матуром.

Приїхавши до Парижа, дівчина оселяється у свого дядька П'єра, який мешкає разом із дружиною Вікторіною, донькою Жільбертою та пасинком Бернаром. Цікаво, що всі члени родини належать до різних політичних партій: дядько П'єр – соціаліст, Бернар – комуніст-сталініст, Жільберта – націоналістка, небіж Вікторини Жак – фашист. Письменник

досить точно, хоча й пунктирно, окреслив розклад політичних сил у країні, роль французької компартії та її лідера – сталініста Моріса Тореза у трагічному наближенні окупації Франції фашистами.

Винниченко ж іще 1926 р. попереджав: "З червоного яйця сталінізму вилуплюється фашизм", а поцінуючи досить критично революційні події у Франції середини 30-х років, писав: "Жалоба по всій Франції. Буржуазія впала в паніку, перед нею стала мара загибелі. І в паніці вона розгубила всі свої свободолобності. Рушниця, кулемет стали на місце "вільного переконання". Тимчасова диктатура коштувала до тисячі ранених і сотні вбитих" (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 64; 9 лютого 1934 р.).

Івонна Вольвен, прихильниця системи здорового харчування, дуже вродлива, фізично сильна, працююча, має феноменальну "пам'ять первісної людини". Природна дитинність світосприйняття Івонни захоплює Матура. Він доручає їй проведення загадкового анкетування з приводу розуміння людиною щастя, а після цього влаштовує медичною сестрою в палаці багатієї пацієнтки – старої, хворобливої, вередливої та розпусної матері магнатів Пужеролів. Дівчина має викрити того, хто методично отруює мільйонерку. Цей мотив взято з реального життя Володимира Кириловича та Розалії Яківни. Вони підтримували стосунки з родиною "маленьких Пужеролів", які стали для Винниченків символом буржуазної Франції. Саме про них у щоденнику через багато років буде сказано: "тепер вони вже бояться революції. Після миру графинька цілком одверто й з наївним цинізмом бажає окупації Франції німцями. Тоді, може, їхні грошенята вціліють. І це, очевидно, буде мир, згідний з нац[іональною] честю цих гарячих патріотів. Генерал де Голь по англійському радію запевняє, що й уряд Петена хоче такої самої чести: капітуляції й окупації. Цікаво, цікаво, чи наші Пужеролі однаково з Петенами розуміють національну честь Франції?" (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 70; Кн. ХХІХ, 23 червня 1940 р.). Окрім того, з реального життя перейшов у роман і образ медсестри-детектива. Розалія Яківна кілька місяців чергувала біля однієї вмираючої багатієї пацієнтки, відтак чимало деталей роману базуються на її розповідях: "Коха дома. "Хвора" цю ніч робила з своїми хлопцями оргію. Вчора її "завхоз", німчик Гвідо звернувся до Кохи з пропозицією не ночувати дома, бо це, мовляв, нервує Карін, яка, приходячи вночі-вранці додому, мусить ходити навшпиньках й говорити тихенько. Але річ не в цьому, а в тому, що вони мають робити педерастично-еротичну оргію. Яку участь має брати Карін, що їй дістанеться від гомосексуальних ласощів її хлопців, не відомо. В кожному разі Коха мусила покинути свою бідну страдницю й піти ночувати додому. Бідні люди, молоді, ще зовсім здатні до радощів життя, до повноти його, до корисної собі й іншим діяльності, вони

живуть убийче-нудно, безфарбно, одноманітно, злочинно" (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 64; 30 червня 1934 р.).

У "Лепрозорії" відтворена й гостра боротьба між комуністами та фашистами, яка відбувалась у тогочасній Франції. Фашисти за участю кузена Жака під час допитів жорстоко знущались з Бернара, що спричинює його від'їзд до Москви, але тут його комуністичні переконання розбиваються об підвальні мури Луб'янки. Повернувшись до Парижа, Бернар розповідає про своє гірке розчарування, вступаючи, отже, у непримиренний конфлікт із недавніми однодумцями. Тут автор досить точно відтворив ситуацію, в якій перебувала французька компартія.

"Лепрозорій" навряд чи можна назвати винятково філософським або суто політичним романом. Він, як і "Поклади золота", "Вічний імператив", "Нова заповідь", "Слово за тобою, Сталіне!", вирізняється захоплюючим детективним сюжетом, палкими пристрастями, які розгортаються на тлі політичного життя Франції. Водночас у "Лепрозорії" чи не вперше в тогочасній світовій літературі показано розгук тоталітаризму в СРСР. Ця тема порушувалася хіба що в "Поверненні з СРСР" А.Жіда (1936), що свого часу викликало сенсацію в Європі та світі. Французький письменник правдиво розповів про трагедію радянського народу, що був у ті роки задавлений кривавим терором. Винниченко знав про поїздку і твір А.Жіда, про що свідчить запис у щоденнику від 5 листопада 1936 р.: "Gide повернувся з СРСР розчарований і написав відповідну книгу. Виникла думка: коли так, то не зробив би він передмови до "Імперативу." І чи не поміг би у його виданні. Ідеї "Імпер[ативу]" повинні бути йому *тепер* близькі й варті поширення" (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 66). З самим же твором А.Жіда Винниченко познайомився у жовтні 1937 року, а крім того, уважно стежив за будь-яким свідченнями про життя в СРСР: "Читаю всякі розповіді чужинців, що побували в ССРСР, і налягає гнітуча вага. Тяжко там, видно. Тяжко матеріяльно, сила труднощів. Але чи не найбільше трудність у самій партії? Чи можна працювати там тим, хто дійсно хоче боротися з труднощами? Чи не є найбільша перешкода партійний бюрократизм? Чи можна викривати зло, не боячись, що це візьмуть за бажання когось зіпхнути з посади? Оце страшно, коли воно там є, тоді рятунку немає і загибель неминуча" (ІЛШ, Ф. 171, 30 листопада 1930 р.).

У романах муженського циклу не можна не завважити трансформації однієї дуже суттєвої риси творчості Винниченка. Він практично завжди розповідає про те, що добре знає, власне, про себе. Всі твори письменника – це своєрідний метароман його життя й політичної діяльності. Слідом за А.Жідом Винниченко міг би повторити: "Я творив на благо майбутнього людства. Я жив".

Власне, на еміграції відбувається переосмислення письменником не лише свого особистого досвіду, а й культурної спадщини свого народу. Еміграція відкриває нові перспективи для вирішення конфліктних ситуацій, а також сприяє налагодженню порозуміння між різними етносами, оскільки всі вони перебувають у силовому полі Іншого.

Винниченко, хоч і не писав статей чи нарисів про події у Франції, проте його нотатки 30-х років свідчать про глибоке їхнє осмислення та віддзеркалення в радянській дійсності: "Бабрається капіталістична Франція в своїх шахрайствах, убийствах, крадіжках, підкупах. Самі утворюють цей бруд і самі кричать про занепад. Добре в СРСР, – там про такі справи не кричать, бо там урядовий крадіж, хабарництво такі звичайні, що був би дивним крик обурення, а не мовчання" (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 64). І ще один запис від 30 квітня 1936 р. (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 66): "Засоби і методи Москви вже просякають Францію і дають успіхи – комуністи виграють на виборах, бо вони, мовляв, страшенно обороняють демократію і свободу, ті цінності, які так любить Москва".

У муженських романах ("Нова Заповідь", "Лепрозорій", "Вічний імператив") події у Франції подано в символічно-знаковій формі, вони, фактично, виступають лише тлом для викладу письменником власної філософсько-етичної концепції або актуалізації того, що пов'язано з "українським питанням".

В основу композиції покладено логіку авторського мислення, а публіцистика є їхньою складовою частиною. Симпатії до певних митців, любов до міста, яке, за визнанням письменника, – є одним із героїв твору – все це притаманне "паризьким" творам Винниченка. Тут також присутній герой (а точніше – героїня) на ім'я Івонна Вольвен (Володимир Винниченко), а подеколи й безіменний автор-коментатор, який висловлює думки письменника, інші герої також наділені авторськими рисами (брати Брени з "Вічного імперативу", професор Матур з "Лепрозорія" тощо). Винниченко так само вклав власні думки в уста Моріса, висловлені переважно у полемічному ключі як стосовно політики, так і модерністських уподобань героя, які не збігалися з власними мистецькими уподобаннями українського письменника.

Володимир Винниченко – вигнанець, з притаманними "непримиренністю, екзальтованістю, схильністю до перебільшення" [26] – був неспроможний стояти поза політикою, сприйняти аполітичний характер художньої творчості. Романіст 30-х років, який, з одного боку, може ігнорувати прояви нацизму, а з другого, не приділяє уваги ірраціональному моменту в людській психології, поступово, на думку Винниченка, вмирає як митець. При цьому письменник аж ніяк не стверджував, що гарний романіст – той, хто цікавиться та описує

виключно політичні події. Він був переконаний, що знання історичних подій необхідні письменникові не для актуалізації твору, а для формулювання висновків.

Винниченко, який уважно стежив за політичними подіями у Франції у 30-х роках, вважав, що країну може "вилікувати" тільки всесвітня революція, адже "характерна риса сучасної Франції – імпотенція, політична, соціальна, літературна, мистецька і т.і. Французька буржуазія тільки вдає сильну, здатну до всього, як удає зруйнований дідок, що він ще може залицятися. Не знаю, чи не заразила вона собою й пролетаріят французький" (ІЛШ, Ф. 171, 6 січня 1931 р.). У 1940 році він уже не бачив у Франції жодних революційних потенцій, зауважуючи: "На страховище, на примару революції вони випустили війну. Щоб вона ніяк не виприснула з-під руїн, вони віддають Францію в руки найвірніших сторожів свого панування – диктаторам. Вони навіть бояться оголосити умови підписання з німцями перемир'я, поки армію не буде поставлено перед дилемою: обурення проти цих умов або покора і життя" (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 70; Кн. ХХІХ, 23 червня 1940 р.).

Отже, візія *Іншого* зазнає трансформації та переосмислення, а відповідно і нового висвітлення в імагологічному тексті під час перебування письменника в координатах простору Іншого (еміграція). Власне ці координати й сприяють ревізії *Іншого* та новій *Його* рецепції письменником. Згідно з цим, створений імагологічний текст позначений також маркером Іншого, на терені якого письменник перебуває під час творення.

Перебування на еміграції також позначається і на тематиці текстів, які творить письменник. Дослідникам варто зважати на цей аспект під час аналізу літератури, імагологічних текстів, оскільки врахування етнокультурного коду перебування письменника розширює інтерпретаційний контекст дослідження літературного образу Іншого.

Парадоксальність постаті Винниченка полягає в тому, що, хоч він і заявляв багато разів, що політичне життя його перестало цікавити, проте насправді світові події 30-х років, тогочасне становище в Україні, фактично, не давали йому спокою: "Війнуло сьогодні Україною від якогось оповідання в "Червоному шляху", який переглядаю. Заболіла душа: таким ниучим, ридаючим болем заболіла, що аж сама похолола від страху й здивування. Коли б за один тиждень перебуття на Україні, треба було цілий рік іти пішки, з захватом згодився б, і пішли б ми удвох, о яке б було щастя!" (ІЛШ, Ф. 171, од. зб. 71; кн. ХХХ, 1 лютого 1941 р.).

Винниченко належить до тих небагатьох українських письменників, чия творчість органічно вплітається в європейський літературний контекст. Цьому є кілька причин. Не можна не брати до уваги того факту, що впродовж десятків років письменник перебував поза межами

України. Як митець напрочуд чутливий до всього нового, обізнаний з кількома європейськими мовами, він, безперечно, всотував здобутки європейських культур і намагався апробувати їх у власній творчості. У пошуках шляхів оновлення жанру Винниченко прийшов у творах муженського циклу до концепції "чистого роману" чи "роману ідей", ніби підтверивши думку Д.Лукача про те, що роман – це єдиний жанр, спроможний виразити "трансцедентальну бездомність".

Питання про те, чи став би Винниченко письменником-новатором і одним із найяскравіших виразників бунту відчуженої особистості проти стихії ентропії та алієнації, які виступають під личиною респектабельності та благочинності, якби не було за його плечима свідомої втечі в "андеграунд" Мужену, навряд чи може видасться абстрактним і умоглядним. Досить вчитатися в його "Щоденники", аби зрозуміти в якій площині лежить його заповідна територія, той "Гефсиманський сад" чи "втрачений рай", де неприховано український менталітет припадає до бездонного, повноводного джерела європейської культури.

Література

1. Наливайко Д. Літературознавча імагологія : предмет і стратегії // Літературна компаративістика. – 2005. – Вип. I. – С. 28.
2. Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи. Антологія / За ред. Д. Наливайка) – К.: Вид Дім "Києво-Могилянська академія", 2009. – С. 34.
3. Наливайко Д. Літературознавча імагологія : предмет і стратегії // Літературна компаративістика. – 2005. – Вип. I. – С.27.
4. Fischer M. Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte // Fischer M. – Bonn : Bouvier, 1981. – S. 25.
5. Там само. – С. 20.
6. Corbineau-Hoffmann A. Einfuhrung in die Komparatistik // Corbineau-Hoffmann A. – Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2004. – S. 196.
7. Fisher M. Nationale Images als Gegendtand Vergleichender Literaturgeschichte. – S. 23.
8. Винниченко В. Щоденник. 1921-1925. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1983. Т. 2. – С. 511.
9. Karwowska B. Kategoria wygnania w anglojezycznych dyskursach krytycznoliterackich (Czeslaw Milosz. Josif Brodski) // Pisarz na emigracji-Mitologie, style, strategie, przetwarzania / Pod red. Gosk H., Kowalczyk A.S. =Warczawa Elipsa, 2005. = S. 79.
10. Костюк Г. Володимир Винниченко та його останній роман // Винниченко В. Слово за тобою, Сталіне! – Нью-Йорк, 1971. – С.49-50.
11. Зеров М. "Сонячна машина" В.Винниченка як літературний твір // Життя і революція. – 1928. – № 6. – С. 129.

12. Білецький О. "Сонячна машина" В.Винниченка // Критика. – 1928. – № 2. – С. 39.
13. Винниченко В. Щоденник. 1921–1925. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1983. Т. 2. – С. 511.
14. Кристева Ю. Самі собі чужі / Пер. Борисюк З. – К.: Основи, 2004. – С. 34.
15. Pytasz M. Wygnanie, emigracja, diaspora. Poeta w poszukiwaniu czytelnika. – Katowice: Wyd. Uniwersytetu Slaskiego, 1998. – S. 15 .
16. Там само. – С. 20.
17. Вознюк О. Еміграційна візія Іншого: теоретичний аспект // Вісник Львівського ун-ту. Серія філолог. 2008. Вип. 44. Ч.І. – С. 180.
18. Pytasz M. Wygnanie, emigracja, diaspora. Poeta w poszukiwaniu czytelnika. – Katowice: Wyd. Uniwersytetu Slaskiego, 1998. – S. 23.
19. Найбільш завершеним втіленням типу експатріанта в ХХ ст. можна вважати американського письменника Езру Павнда, який в одному з інтерв'ю 1939 р. зазначав: "Мені немає потреби намагатися стати на американську точку зору. Хіба я американець? Безперечно, американець і проклинаю країну в її теперішньому стані" (Цит. за: Зверев А. Експатріант как литературный феномен // Вопросы литературы. – 1994. – № 9. – С. 30). Для більшої точності варто було б замінити слово "країна" на слово "культура" в широкому сенсі, оскільки увесь його конфлікт з Америкою був породжений неприйняттям духу гедлярства, меркантильності та брутальної утилітарності.
20. Винниченко В. Щоденник. 1921-1925. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1983. Т. 2. – С. 625
21. Руденко-Десняк О. "Вся Украина уйти не может" (Передмова) // Винниченко В. Золотые россыпи (Чекисты в Париже). – М., 1991. – С. 3.
22. Pytasz M. Wygnanie, emigracja, diaspora. Poeta w poszukiwaniu czytelnika. – S. 108.
23. Wiegand E. Emigracyjne teorie "malych ojczyzn" // Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie, przetrwania. – S. 66.
24. Kowalczyk A.S. Jerzy Giedroyc –Mieczyslaw Grydzewski: dwa style bycia emigrantem // Pisarz na emigracji- Mitologie, style, strategie, przetrwania / Pod red. Gosk H., Kowalczyk A.S. – Warchawa Elipsa, 2005. – S. 183 -197.
25. Misztal K. O autentycznosci – Witold Gombrowicz, Ernesto Sabato // Pisarz na emigracji- Mitologie, style, strategie, przetrwania. – S.306.
26. Саид Э. Мысли об изгнании // Иностранная литература. – 2003. – № 1. – С. 258.

В.ВИННИЧЕНКО І Ф.ДОСТОЄВСЬКИЙ

Зухвале конструювання моделей "нової моралі" у творах В.Винниченка 1907–1916 р.р. супроводжується якимсь мученням, дух полум'яного заперечення догматики гамується сум'яттям і пересторогами, бунт і виклик доповнюються знаками питання... Потреба з'ясувати природу цього парадоксу веде до романів Федора Достоєвського.

Тема "Винниченко і Достоєвський" належить до числа найактуальніших у винниченкознавстві. На це вказував, зокрема, Григорій Костюк. "Відомо, – нагадував він, – що крилата фраза В.Леніна про "архіпоганого Достоєвського", ... була висловлена Леніним після його читання Винниченкового роману "Заповіт батьків". Про мотиви Достоєвського в творчості Винниченка деінде говорили й інші критики: і Львов-Рогачевський, і Арабажин, і Ольмінський, і Воровський та й ще дехто. Одні вбачали в цьому позитивну рису в творах Винниченка, а другі – глибоко негативну. Але всі ці твердження не були наслідком глибокого вивчення та зіставлення філософсько-етичної системи думання обох романістів, вивчення їх розповідної манери, мовно-семантичної структури і взагалі ідейно-образного думання. Ні, це кидалося переважно спонтанно, від першого, часто зовнішнього враження, в полемічному запалі. Настав час, коли можна і треба цю тему поставити й опрацювати спокійно і солідно. Така праця була б новим важливим вкладом не тільки в українську, але й у світову науку" [1].

З'ясовуючи питання про творчий діалог Володимира Винниченка з Федором Достоєвським, необхідно пам'ятати, що В.Винниченко був першим українським письменником, який змалював (ізсередини!) середовище революціонерів. Уже серед ранньої його новелістики знаходимо низку творів, персонажі яких – студенти, що виготовляють прокламації, поширюють їх серед селян, солдатів та робітників; поспішають на сходки; перевозять через кордон нелегальну літературу; переховуються від жандармів... Вони приваблюють своїм молодим ідеалізмом і саможертвоністю, ці юні соціалісти з оповідань "Боротьба", "Зіна", "Роботи!", "Момент", "Записна книжка", "Студент"... Проте, починаючи десь із 1906 року, В.Винниченко робить прикрі для себе відкриття, які змушують його всерйоз задуматися над моральними аспектами революції. У нього, молодого соціал-демократа, виникають тривожні питання, які стосуються моралі революціонера (чи, точніше, морального забезпечення соціалістичної справи).

Невідповідність гасел і практики, благородних цілей і недостойних засобів їх досягнення, взаємозв'язок політики і етики, – ось головні

пункти Винниченкових роздумів і сум'ять. 1911 року, сперечаючись зі своїми опонентами, він зізнається, що ще в 1903-му р. був вражений "невідповідністю життя, яке мене оточувало, з тими візрцями, що їх малювала молода уява" [2]. Винниченко й себе не милував: "Я, наприклад, не дивлячись на свою віру в світле, чисте вчення соціалізму, почував себе морально злочинцем. Я відвідував публічні будинки, іноді не проти був випити, доводилося брехати задля конспірації своїм же товаришам, бути нечесним з найближчими людьми, прикидатися перед жандармами, часто йти на несправедливі і грубі вчинки. Це все не відповідало уявленню про соціаліста як про людину вищої моральності, героя і святого" [3]. Із подібних сум'ять і почали виникати у п'єсах і романах В.Винниченка "достоевські" питання.

Про психологію і мораль "нових людей", які вирішили запровадити "вселенське щастя", перевернувши для цього світ, докорінно змінивши традиційний уклад суспільного й індивідуального життя в усіх його сферах та виявах – політика, економіка, право, мораль, культура, релігія...

Про неправедну мету, яка видається "новим людям" настільки праведною і єдино можливою, що вони беруться за її реалізацію з безоглядністю засліплених своїм "святим" ученням неофітів, для яких праведність засобів – річ другорядна й необов'язкова.

Про фанатизм та утопізм як основу соціального прожектерства і моторошну плату за них...

"Реакційного" письменника Ф.Достоевського (як його називали більшовики ще до 1917 року) такі питання не відпускали протягом 1860-1870-х р.р., коли Росія була вагітна майбутніми бунтами, зіпертими вже не на стихію пугачовського зразка, а на новітні теорії, що моделювали ідеальний устрій. Проте великі потрясіння в Російській імперії настануть згодом, з початком століття ХХ-го. Теорія ось-ось мала перейти в площину політичної практики. Сфера соціальних емоцій була сповнена нетерпіння, замішаного на взаємній ненависті між різними суспільними верствами (класами), між владою і революційними партіями, готовими до основ перетрусити старий режим з усіма його державними інституціями.

"Достоевські" питання Володимирі Винниченку довелося обдумувати, отже, на зламі епох, коли передчуття й пророцтва автора "Злочину і кари" та "Бісів" починали збуватися, хоча ХХ століттю ще належало продемонструвати всю моторошну глибину його провіщень.

Але справа не тільки у відмінностях між 1860-1870-ми роками – і першими двома десятиліттями ХХ ст. Відмінність була і у вихідних позиціях двох письменників.

Федір Достоєвський, пристрасний критик російських "західників", оборонець "грунту" ("почвы", – якщо вдаватися до поширеного публіцистичного лексикону XIX ст.), якому не чужий був пафос російського месіанства, категорично заперечував революціонізм, протиставляючи йому ідею морального самовдосконалення людини. Через осягнення Бога, християнської моралі... "Безбожник" Раскольников із його страшнуватою теорією "двох розрядів" людей (вищих і нижчих) і похмурими мріями про "всезагальне щастя", зрештою через страждання приходять до каяття. Євангеліє, за читанням якого герой Достоєвського звільняється від душевної скверни, – очевидна противага його ж (Раскольникова) "теорії", яка передбачає кровопускання як метод "виправлення" життя й егоїстичного самоствердження.

У випадку ж із Володимиром Винниченком усе складніше, адже в його особі поєднувалися революціонер-практик, чия діяльність була спрямована на досягнення соціалістичного ідеалу – "світлого, чистого вчення", – і художник, якому відкривалися суперечності й дисонанси майбутнього потрясіння основ.

Ф.Достоєвський завершив роман про злочин і прозріння Раскольникова віщими снами цього героя, які той бачить уже на каторзі. Сни Раскольникова – апокаліпсис Достоєвського; тепер вони читаються як спогад про "небачені морові виразки" XX століття. Мор, світова пошесть, видіння яких мучить героя Достоєвського, – це страшна плата за "теорію", яка довгий час здавалася Раскольникову невинною, виправданою, навіть благородною. Це втілена мета, що тільки здавалася праведною. Питання про мету і засоби, про конфлікт Принципу (схеми) і Життя, про ціну утопізму, які з такою моторошною пронизливістю прозвучали в романі Ф.Достоєвського 1865 року, підказувалися практикою російського нігілізму тієї пори, гримасами нечаєвщини з її цинічним зневажанням моралі, гуртковою деспотією, "комуністичним маккіавелізмом", бісівською готовністю до стихії та руйнування. Недарма невдовзі після "Злочину і кари" Ф.Достоєвський узявся за роман-памфлет "Біси" (1871), у якому мовби продовжилися сні Раскольникова.

В.Винниченкові ж демонструвала "достоєвські" питання сама дійсність початку XX ст. з її соціально-політичними катаклізмами, коли – якщо дещо перефразувати слова авторів "Блокадної книги" А.Адамовича і Д.Граніна – "життя мовби начиталося Достоєвського". Винниченко-художник почався напередодні, а сформувався в час колосальних потрясінь, у яких із неабиякою силою виявилися трагічні протиріччя епохи, оголюючи й загострюючи ту соціальну, політичну, моральну проблематику, яку з жахом передчував, угадував російський романіст. Повалення старого світу з його устоями стало реальністю, і в

цьому історичному акті експериментам Раскольникова і Верховенського відведено було, як виявилось, далеко не останнє місце.

Проте не лише голоси життя, не лише безпосередні враження художника спонукали В.Винниченка до роздумів над "достоєвськими" питаннями. Був ще і цілеспрямований, свідомий інтерес до творчого генія Федора Михайловича Достоєвського, було читання його прози. Прямих свідчень цього факту небагато, принаймні – два:

1) згадка героя роману "Чесність з собою" про історію з Раскольниковим;

2) лист В.Винниченка до Л.Гольдмерштейн (вересень 1908 р.), у якому він просить надіслати йому "Братів Карамазових" і "Злочин та кару".

І все ж, найголовнішим аргументом, який не залишає сумнівів щодо творчого діалогу Винниченка з Достоєвським, є сама творчість Володимира Винниченка.

У чому саме і як виявлялося його "наслідування" Достоєвському – художнику, який не міг не приваблювати українського письменника сміливістю своїх "останніх питань", постійним зазиранням у безодні, в підпілля душі людської?

Починаючи з п'єси "Дизгармонія" (1906 р.), у творах В.Винниченка один за одним з'являються герої, вчинки і слова яких цілком виразно виявляють у них *синдром Раскольникова*. Вони дуже схожі один на одного: молоді інтелігенти, завсідники революційних гуртків, категоричні заперечники "старої моралі", індивідуалісти, які, по суті, експериментують на собі й на ближніх, намагаючись бути "чесними з собою". Вони сперечаються, влаштовують диспути й "суди", конфліктують з оточенням, закохують у себе екзальтованих соціалісток і просто прагнучих любові дівчат чи жінок, демонстративно й холодно відкидають загальноприйнятні норми... Назвемо цих самозваних апостолів "нової моралі" поіменно:

Мартин із "Дизгармонії" (1906 р.);

Мирон Антонович Купченко із п'єси "Щаблі життя" (1907 р.), він же – центральний персонаж роману "Чесність з собою" (1909 р.);

Художник Василь Кривенко (драма "Memento" – 1908 р.);

Лікар Зінько Чупруненко (драма "Великий молох" – 1909 р.);

Поет Вадим Стельмашенко (романи "По-свій" та "Божки" – 1912–1914 рр.);

Лікар Петро Заболотько (роман "Заповіт батьків" – 1913 р.);

Художник Суховій (драма "Мохноноге" – 1915 р.);

Адвокат Яків Михайлюк (роман "Записки кирпатого Мефістофеля" – 1916 р.).

Все це (крім хіба що Михайлюка) варіації одного й того ж типу – типу людини, якою керує жадоба переоцінки цінностей. У тім числі й цінностей моральних. Усі вони прагнуть жити згідно з власною "теорією", яка для них стає суворою догмою, ідолом, – і саме це судомне підпорядкування себе ретельно сконструйованому принципові споріднює їх із героєм "Злочину і кари".

23-літній учорашній студент-юрист Родіон Раскольников пішов убивати стару процентницю, вибудувавши перед тим цілу систему мотивів і самовиправдань. Ось ключовий імператив, що його формулює герой Достоєвського: "если ему ("другому розрядові", "незвичайній" людині. – В.П.) надо для своей идеи перешагнуть хотя бы и через труп, через кровь, то он внутри себя, по совести, может, по-моему, дать себе разрешение перешагнуть через кровь". Найголовніше для нього – перевірити себе: "вошь ли я, как все, или человек? ... Тварь ли я дрожащая или право имею?" [4].

Раскольников – це передусім "уязвленная гордость". Саме ця риса приводить у рух його "теорію", наслідком якої стає кров. Гординя людини, яка уявила себе "незвичайною", "ноюю", обертається злочинном. Ю.Карякін назвав "теорію" героя "Злочину і кари" "самообманом Раскольникова". Плата за неї виявляється надто високою. ХХ століття з його кривавими тоталітарними вивихами проілюструвало перестороги й передбачення Ф.Достоєвського страшно і просто. Раскольникови – знайшлися, а в ролі старої процентниці опинилися ... цілі суспільства!

І все ж, герой Ф.Достоєвського не банальний маніяк. Ф.Достоєвський показує складне психологічне "двійництво" особистості, можна сказати – поєдинок людини з самою собою. Раскольников – розколота душа, і тут немає гри слів. Добро і зло, божественне і бісівське борються в ньому, і тільки на каторзі гординя Раскольникова змирилася. Не в останню чергу його каяття, просвітлення настає під очищуючим впливом Сониної саможертвної любові з її цілющою силою. Воскресіння Родіона ("история постепенного обновления человека") – це, водночас, і наслідок осягнення мудрості християнської моралі, і пережитих страждань, і тієї щоденної болісної роботи душі, яка здатна змінити духовне обличчя людини так, що "два розряди" зникають. Залишається – просто людина. Із смиренням замість "уязвленной гордости", з усім набором "звичайних", вічних людських чеснот...

У цьому вся суть, пристрасно стверджував Ф.Достоєвський: переоблаштування світу неможливе без самовимогливості людини, без морального самовдосконалення. "Сделаться человеком нельзя разом, а надо выделаться в человека, – наполягав він у 1877 р. зі сторінок свого "Дневника писателя". – Тут дисциплина... Мыслители провозглашают общие законы, то есть такие правила, что вдруг сделаются

щасливими, безо всякої выделки, только бы эти правила наступили. Да если б этот идеал и возможен был, то с недоделанными людьми не осуществились бы никакие правила, даже самые очевидные" [5]. Тут сформульовано лейтмотив, який об'єднує всю творчість Ф.Достоевського. Письменника, як бачимо, мучила думка про неможливість досягнення ідеалу морально недосконалыми ("недоделанными"), проте гордими і самовпевненими людьми.

Проповідь морального забезпечення соціальної гармонії, гостре відчуття дисгармонії між ідеалом і шляхами, способами його досягнення – це те, що не могло залишити байдужим Володимира Винниченка. Можна уявити, як, читаючи Достоевського, він із подивом упізнавав у морально-психологічних колізіях романів російського прозаїка питання свого покоління. Виявлялося, що за 40-50 років до того, як прийшла пора руйнувати нинішнє заради кращого, усе вже обдумувалося великим художником. Ціна, наслідки руйнування, мораль тих, хто береться звершити цей історичний акт...

У багатьох героїв В.Винниченка, як було сказано, помітний синдром Раскольниковова. "Математичні голови", вони теж намагаються перевірити себе, фанатично дотримуючись букви власного катехізісу. У них свій самообман – сподівання на тріумф Принципу, яке нерідко обертається його банкрутством. Відбувається акт насилля над життям, спроба виправити його, підігнати під задану схему.

Для партійця Мирона Антоновича з роману В.Винниченка **"Чесність з собою"** (1910 р.) Раскольников – аргумент на користь власних уявлень про мораль. Він радить своєму спільникові Тарасу пограбувати багатих Кисельських, і коли той починає сумніватися й заперечувати (мовляв, не хочу бути підлим), Мирон дивується: яка підлість, якщо йдеться про експропріацію експропріаторів? "Доведіть думку про злодія до самого кінця, себто, коли думка про подлість буде тільки смішною. Але до того часу, поки самі вважаєте це подлостью, ні за що не робіть, хоч би й справді прийшлося помирати. Чуєте? Дуже погано потім буде. Згадайте хоча Раскольникову з Достоевського. Чоловік відважився на злочинство. А тут-то власне злочинства й не повинно бути" [6].

Все ніби логічно виходить у Мирона: якщо Тарас не роздобуде гроші, то сестрі його доведеться йти в публічний дім. А що пограбувати він має Кисельських, які дали йому притулок, – то хіба це причина для комплексування? Головне – переконати себе, дати собі право грабувати награване. І ні в якому разі не ставитися до власного вчинку як до злочину чи підлості...

Тарасові Щербині пропонується переступити. Принцип "чесності з собою" має звільнити від можливих душевних терзань. Він, принцип,

дозволяє практично все. Тільки б кінці зійшлися з кінцями в того, хто наважується ним керуватися. Думка, почуття і вчинок мають бути в цілковитій злагоді між собою. На мораль не зважай ("все старе треба відкинути", – каже Мирон). Роби те, що хочеш, що сам вважаєш за потрібне, – і ніяких зайвих емоцій.

Перед нами апологія цільності, яка не рахується ні з ким і ні з чим. Проте цільність ця дуже схожа на цинізм і вседозволеність. Мирон Антонович – чи не перший Винниченків персонаж, який сповідує "теорію" чесності з собою. Спочатку він з'явився у драмі "Щаблі життя" (1907 р.), трохи згодом сюжет п'єси В.Винниченко використав у романі, назва якого була демонстративним викликом опонентам – "Чесність з собою". Свого героя він наділив рисами Раскольников. У Миронові Антоновичу помічають "якусь вже занадто цинічну гордість". Він потайний, зверхній. Лінива, недбала усмішка, повільні рухи, розтягування слів, – усе це вияв егоїстичного презирства, демонстрація своєї оригінальності, акторство.

Мирон Купченко, як і Раскольников, – матеревбивця. "Кажуть, він матір свою отруїв", – кидає одного разу Тарас, і цілком можливо, що це не плітка, а правда. Мати тяжко хворіла, а "нова мораль" дозволяє обірвати муки ближнього...

І все ж, у манерах, словах і вчинках Мирона є багато напускного, вдаваного, розрахованого на епатаж. Але бувають моменти, коли з-під панцира цього "супермена" раптом пробивається щось живе, людяне. "Чудний, глибокий погляд", у якому "і сум, і біль, і туга". Усмішка, яка робить його обличчя "м'яким, простим, притягуючим до себе з дивною силою"... Два протилежних характери – як у Раскольника? Двійництво?

Здається, В.Винниченко не акцентує на цих гранях образу. Проте якась глибоко затамована внутрішня колізія у його героєві таки має місце. Є кілька "пунктиків", які заважають Мироновій "теорії" спрацьовувати безвідмовно. Один із них – сестра Маруся, яку він відмовляє повертатися в публічний дім. Вона й сама мучиться своїм становищем, злиться, опускається, не маючи сил вибратися зі своєї безодні. Із сестрою Мирон – природний. Не актор, не супермен, а просто – брат, який щиро хоче вирятувати занепащену й страждаючу душу близької людини.

І ось тут виявляється, що холодна Миронова цільність – відносна. Його панцир часом дає тріщини. Любов – другий чинник, який надає більш живого виразу й тепла "сильній особистості" – соціалістіві Миронові Купченку. Він уже не теоретизує, а просто – закохується в ексцентричну жінку Дару, яка теж хоче бути чесною з собою. Річ у тім, що її гнітить власне подвійне становище: невістка поміщика Семена

Кисельського, вона, разом з тим, симпатизує соціалістам, – так само, як і її чоловік Сергій. Людина вольова й рішуча, Дара розрубує гордіїв вузол ультимативно: або поміщики – або соціалісти. "Я хочу робити! ... Мені соромно удавати з себе обороницю селян, коли сама беру з них".

Момент цей поворотний, оскільки він знаменує тріумфування принципу "чесності з собою". Бунт Дари проти власного й чужого лицемірства вельми екстравагантний. Щоб "перевірити себе", спалити за собою всі мости, вона знімає в готелі номер і... віддається якомусь студентові (прогнавши, до речі, самовпевненого панка, – чи не з класових міркувань?!). Дарин бунт, її розрив з Кисельськими відкриває дорогу кохання Мирона й Дари. Перешкоди подолано: не стало станових бар'єрів (адже родина Кисельських – у повному її складі! – викликала в Мирона відверту класову ненависть). "Мораль ситих та вдоволених" кинута Дарою в жертву "новій моралі" – отже, двоє вільних людей, не скутих ніякими умовностями, залишаються наодинці зі своїм взаємним почуттям, яке має подарувати їм щастя.

І то нічого, що покінчила з собою Віра Кисельська, яка, виявляється, любила Мирона; що ні з чим залишилася ніжна й тиха Оля Щербина, яка хотіла мати від Мирона дитину... Все правильно й закономірно: "Сильне живе, слабе гине", – як каже у фінальній сцені роману Дара. Сцена ця сповнена патетики і якоїсь моторошної багатозначності. "Цілуй! На трупах цілуй! Міцно, радісно!", – екзальтовано благає Мирона Дара. Мається на увазі не тільки смерть Віри й Тараса, а й символіка тієї картини, яку малював Мирон. Тема її – "рождіння життя з трупа".

В.Винниченко, таким чином, завершує сюжет ніцшеанським мотивом, апологією сили, "сильної особистості", яка живе за нормами "нової моралі". Судячи з логіки роману, саме "нова мораль" уявляється йому виявом життєвої природності, цілком у дусі "філософії життя". "Все є добре, що дає радість, і все є зле, що дає страждання", – ось один із головних постулатів Миронової "теорії". У фіналі виходить, що радість дістається "сильним", а страждання і смерть – "слабким". Ну що ж, так і має бути, – говорить нам автор усією патетикою слів і тону на останніх сторінках твору.

Принципи Мирона Купченка живуть і перемагають, хоч і здавалося якийсь час, що під тиском обставин вони дещо похитнулися. Винниченків герой із рисами Раскольника прийшов до зовсім іншого життєвого фіналу, ніж герой Достоевського.

Принцип Раскольника банкрутує, обертається апокаліпсисом. "Чесність з собою", що її сповідує Мирон Антонович, тріумфує, принаймні – формально.

"Злочин і кара" завершується покаяттям того, хто переступив, роман В.Винниченка – мажором, хай і силуваним. Раскольников, убивши стару процентницю, не знаходить собі місця, мучиться і бореться з самим собою, – Винниченків герой, влаштувавши якоїсь ночі експропріацію Кисельських (задля "доброї справи", звісно, – аби виручити Тараса!), ніяких переживань не звідав. Він же навчив себе узгоджувати власні дії, слова і почуття так, щоб жодних сумнівів не виникало. Для того й про Раскольникова Тарасові нагадував, – ось, мовляв, як не треба.

У героєві Достоєвського виразно проглядає двійництво, – тим часом "розкол" Мирона Купченка обмежується легкими "тріщинами". Його живий, людський образ ледве виглядає з-під холодного лику...

Ф.Достоєвський жахається Принципу, який ділить людей на "два розряди", а В.Винниченко захоплюється "сильними особистостями", які досить химерно поєднують ніцшеанство і соціалізм.

У Ф.Достоєвського Раскольников очищує душу, спілкуючись із Євангелієм, Мирон же Купченко претендує на *власне* Євангеліє (не дивно, що й прокламації для робітників він пише у стилі "святого письма").

В обох романах досить сильним є момент морального проповідництва, проте пристрась Ф.Достоєвського монолітна й глибока, а пристрась В.Винниченка ослаблена суперечностями. У романі "Чесність з собою" перемагає, зрештою, не стільки "теорія" Мирона Купченка, скільки ... Винниченкова ілюзія. Умоглядна ідея "чесності з собою" приваблює хіба що суб'єктивним прагненням внутрішньої гармонії і максималістським неприйняттям "узакононого" фарисейства. Об'єктивно ж вона раз у раз обертається вседозволеністю й цинізмом. Читачам же пропонується повірити, що Миронова "теорія" – то поклик самого життя. Рациональна побудова оголошується виявом природності, універсальним заміником суспільної моралі, яка з класовою прямолінійністю розрубується на дві половини – "мораль ситих" і "мораль гноблених". Загальнолюдське начало до уваги не береться, і в цьому ще одна слабкість позиції Винниченкового героя. Та й самого автора – теж, оскільки в романі "Чесність з собою" і справді сильно відчувається "розмитість, нечіткість "фокусу", певна аберація морального зору"⁷.

Дивний, химерний, покручений симбіоз – ця Винниченкова "чесність з собою"! Серед щоденникових нотаток письменника, а також у його відкритому листі "Про мораль пануючих і мораль гноблених" є чимало формулювань, які дослівно збігаються з Мироновими сентенціями. На принцип "чесності з собою" В.Винниченко не раз посилався і в своїй публіцистиці – вже й значно пізніше, навіть на схилі життя.

І все ж, дистанція між автором та героєм таки існує. У випадку із В.Винниченком – це дистанція між раціоналістичністю доктринера й інтуїцією художника. У п'єсі "Memento" та романах "По-свій" і "Записки кирпатого Мефістофеля" колізії ускладнюються, коли умоглядна "теорія" зіштовхується з батьківським інстинктом, коли схема вступає в конфлікт із життям. По суті, збувалося те, про що писав С.Єфремов, відгукуючись на п'єсу В.Винниченка "Щаблі життя": "Бути чесним з собою" – та хто ж проти цього хоч слово скаже, але ось де лихо: усе широке життя людське в цю формулу не втулиш, занадто йому там тісно буде, бо людина не живе ізольовано, як Робінзон на безлюдному острові, а тисячами ниток зв'язана з такими ж, як сама, людьми, що складаються в громади й повинні через те не тільки особисту, а й громадську мораль установити. І от скоро доводиться зазначити стосунки свої до інших людей, щабель Миронів – оте вузьке "бути чесним з собою" – мусить тріснути, не вдержавши життєвої ваги, його не досить на те, щоб довести чоловіка до якоїсь путящої мети" [8].

Мірило істинності самої "теорії" у п'єсі "Memento" й романах "По-свій" та "Записки кирпатого Мефістофеля" – життя дитини. І тут доречно ще раз зіслатися на Ф.Достоевського, у якого діти – "остання і вирішальна перевірка всіх і всяких ідей, всіх і всяких теорій" [9]. Це ж і про Кривенка зі Стельмашенком можна сказати словами, якими Ю.Карякін характеризує Принцип Родіона Раскольникова: "Теорія Раскольникова дитиновбивча". Об'єктивно у В. Винниченка постає "достоевське" питання про плату за експерименти з мораллю. І тоді, коли у жертву "чесності з собою" приноситься дитяче життя ("Memento", "По-свій"). І тоді, коли "сильні особистості" тріумфують поруч із трупами ближніх ("Чесність з собою")... При цьому художній результат не завжди збігається з авторським наміром. Сказалося у Винниченкових творах не тільки те, що передбачалося бути сказаним. Звідси – відчуття ілюзорності проповіді, суперечливості результату...

Художницька інтуїція розламає конструкцію, і тоді картина життя втрачає одномірність, кризь проповідь починається якесь мучення, сумнів. Амбівалентний авторський голос починає розчинятися не тільки в монологах alter ego, а і в репліках інших персонажів. А в підсумку виходить, що сказалося не лише про "нову мораль", а й про бісівщину отих численних Винниченкових соціалістів, які претендують на роль провідників, перетворювачів життя, "нових людей"...

Внутрішню дисгармонію, що її В.Винниченко помічав у середовищі "нових людей", революціонерів, він називав нечесністю з собою. Невідповідність гасел і дій. Розлад між ідеалом, який проповідується, піднімається на щит, заноситься на політичні прапори, щоб заворожити,

"загіпнотизувати" маси, – і власною обивательською, грішною суттю. Лицемірство... Акторство...

Морально-психологічна проблема роздвоєності (двійництва) виходила на передній план у творчості В.Винниченка й раніше (драма "Дизгармонія", 1906 р.). Як і Ф.Достоєвський, В.Винниченко готовий не відвертатися від *останніх* питань, договорювати до кінця, навіть якщо при цьому відкриваються безодні. Розчарований, душевно змучений Винниченків Грицько з "Дизгармонії" ще раз з'явиться уже в романі "Чесність з собою": цього разу – в іпостасі так само внутрішньо надламаного, неврастенічного, знесиленого тюрмами Тараса Щербини.

Тільки у випадку з робітником Тарасом Щербиною В.Винниченко "прискіпливо вглядається у феномен стихійного, люмпенського екстремізму, досліджує склад соціального і психопатологічного ґрунту, який живить квіти зла, буйні пагони насилля" [10]. Цей Винниченків персонаж і справді дає підстави говорити про психопатологію. Розладнана психіка, зруйноване в тюрмах здоров'я, нужда й принизливе становище нахлібника в родині Кисельських, а до цього всього ще й болісне відчуття своєї сексуальної неповноцінності, вічні душевні терзання, викликані як партійними, так і любовними чинниками...

Результат – озлобленість на всіх і вся, пошук свого місця й виходу для власної ненависті в середовищі анархістів. Разом з ними Тарас готує терористичний акт – вибух в університетській аудиторії, який має струснути свідомість суспільства "жахом ... кров'ю й смертю". Втрата сенсу життя, спопеляюче почуття ненависті, посилене тотальним розчаруванням в усьому, у що донедавна вірив, – ось Тарасів фінал. Останньою краплею в довгій серії розчарувань виявився цілковитий крах міфу про соціалізм і соціалістів. Передсмертний лист Тараса Щербини – це моторошна інвектива, прокляття лукавим "гіпнотизерам", які "обіцятимуть при соціалізмі все те, що самі мають т е п е р", які забувають про дух на угоду "тілові". А водночас – це й апологія стихії тотального руйнування, хвороблива маячня, якій протиставлено надсадно-мажорний фінал роману.

У романі "Чесність з собою" взагалі багато надриву, жорстких альтернатив, зрештою – моральних конструкцій, "спроєктованих" рукою імпровізатора, якого не особливо турбує гармонія між наміром і результатом. Викривач лицемірства й "гіпнотизерства" Тарас Щербина раптом і сам постає в якійсь "бісівській" іпостасі, хоча в його інвективах (як і в монологах Грицька з "Дизгармонії") є одкровення, які розділяв – судячи, знову-таки, зі "Щоденника" й публіцистики, – автор "Чесності з собою".

Але у В.Винниченка все балансує, мерехтить, роздвоюється. Цілком можливо, що він би запротестував, прочитавши про свій твір ось

цей висновок літературознавця: "що таке в повісті Винниченка оця псевдоорганізація нібито-революціонерів, як не сонм бісів і бісенят, що таке їхні псевдореволюційна метушня, гризня, суєта навколо страйку, від яких, як виявляється, виграє хто завгодно, тільки не робітники, їхнє базікання про соціалістичну мораль, соціальну гігієну, моральні принципи – що це, як не чистої води бісівщина? Але бісівщина вже здрібніла, потьмяніла, облізла, бісівщина тріскучих фраз, пустих амбіцій, інтриганства. І самі біси – це дрібні біси, ні верховенських, ні шигалєвих немає серед них..." [11].

Об'єктивно все в романі виглядає саме так. Верховенських і шигалєвих тут немає, проте сцена партійного "суду" в Кисельських над Мироном Купченком та його поглядами вельми схожа на зібрання "бісів" у Віргінського (глава "У наших"). І в одному, і в другому випадку – амбіційна, об'єднана відчуттям власної обраності, публіка, зайнята обговоренням проектів "виправлення життя".

Персонажі Винниченкового роману дискутують навколо відносно "безневинних" питань: "пробний шлюб", вільне кохання, проституція, стосунки інтелігенції й робітництва... У "Бісах" же Ф.Достоевського Шигалєв пропонує цілу "систему устроювання мира" [12] – не більше й не менше! "Виходячи з безграничної свободи, я заключаю безграничним деспотизмом", – чим це не шлях (згідно з формулою С.Франка – цілком закономірний) "від святості до садизму"?

Автор "Чесноти з собою" симпатизує Миронові Купченку. Ф.Достоевський же дає волю сарказмові, не дарма його "Бісів" не раз називали романом-памфлетом. Причому, шигалєвські ідеї фактично є продовженням, похмурим розвитком "теорії" Раскольникова. І цей герой Достоевського, "длинноухий Шигалєв с мрачным и угрюмым видом" (які характерні епітети, – мовби зі "Злочину і кари" перекочували! – В.П.), має намір поділити людство на дві нерівні частини: "Одна десятая часть получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятими. Те же должны потерять личность и обратятся вроде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождения первобытной невинности, вроде как бы первобытного рая".

Пропонується ще один експеримент – тільки тепер уже не над самим собою і старою процентницею, а над цілим людством! Наслідком його має стати "земной рай", дорога до якого пролягає через "всеобщее разрушение", зрізання мільйонів голів, пускання пожеж. Повільний шлях відкидається Шигалєвим і Верховенським. Для них альтернатива можлива хіба що в риторичному сенсі: "черепаший ли ход в болоте или на всех парах через болото?".

Вони, як і Раскольников, теж готові до своєї проби, – слово це недарма вигукує хтось із гостей Віргінського. Читачеві Ф.Достоевського, таким чином, ще раз дається можливість повернутися пам'яттю до проби петербурзького екс-студента Родіона Раскольникова, який, ідучи (на початку твору) до процентниці, здійснював свою страшну репетицію. І тут, у "Бісах", теж репетиція, поки що словесна, але не менш моторошна, тим паче, що замах робиться на встановлення всезагального "земного раю". "Мы сделаем такую смуту, что все поедет с основ", – обіцяє Петруша Верховенський Ставрогіню.

Мирона Купченка і компанію у В.Винниченка теж дратують основи, правда – масштаб їхнього соціалістичного прожектерства обмежений поки що лише мораллю (хоча на практиці і сфера соціально-політичної боротьби їм не чужа).

А в Шигалєва і Верховенського готовий універсальний сценарій. Нетерплячий фанатизм Верховенського шукає виходу через негайну дію, він уже малює картини майбутнього раю: "Надо устроиться послушанию. В мире одного только недостает: послушания. ... Мы пустим пьянство, сплетни, донос, мы пустим неслыханный разврат, мы всякого гения потушим в младенчестве. Все к одному знаменателю, полное равенство. ... У рабов должны быть правители. Полное послушание, полная безличность, но раз в тридцать лет Шигалев пускает и судорогу, и все вдруг начинают поедать друг друга. ... Мы сначала пустим смуту. ... Мы проникнем в самый народ. ... Ах, как жаль, что нет пролетариев! Но будут, будут, к этому идет.

... Ну-с, и начнется смута! Раскачка такая пойдет, какой еще мир не видал... Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам...".

Роман "Біси" викликав рішуче неприйняття у М.Горького. Проте й Володимира Винниченка він критикував так само різко, причому – з тих же позицій, що й Ф.Достоевського ("соціальна педагогіка", політичний прагматизм). Гостру критику М.Горького викликала, зокрема, п'єса В.Винниченка "**Базар**" (1910 р.). "Талантливый Вы человек, Владимир Кириллович, но чрезвычайно любите парадоксы – мне это кажется весьма печальным, особенно когда Вы выдвигаете на сцену такой опасный парадокс, как в Вашем "Базаре". "Всякая красивая женщина для мужчины, кто бы он ни был, – "самка". Таков Ваш тезис? Чтобы защитить его, Вам пришлось сделать почти всех людей, окружающих Марусю, скотами. А люди эти – революционеры.

Положим, за последнее время и с-дек Вересаев, и эсер Савинков всячески сдирает с русского революционера романтические и идеальные покровы, но я не могу считать их спор с русской историей победоносным для них – не могу! И буду рассматривать эту размолвку с действительностью как борьбу индивидуализма, возрождающегося

для последней предсмертной схватки, с тою творческой, новой силой, которая скоро навсегда придушит его.

Революционеры Ваши – не социалисты. ... Мне не хочется ставить Вас в ряд с Вересаевым, Савинковым и другими ликвидаторами революции. Я позволю себе посмотреть на Ваш труд как на недоразумение Ваше, как на ошибку. ... Человек Вы даровитый, и, вероятно, найдете в себе сил выбраться из той путаницы, которая, мне кажется, одолевает Вас" [13].

Винниченко не погоджувався, протестував, відбивався. Щойно отримавши листа з Капрі, тут же слав Горькому відповідь: "Я совсем не принадлежу к ликвидаторам революции, но и не хочу видеть в революционерах жрецов и попов. Революционеры – люди лучшие, умнейшие, более отзывчивые, больше страдавшие, но не более как люди, подчиненные всем естественным законам. Если же они обладают недостатками, то не прикрывать их нужно, а обнаруживать. И опять же обнаружение обнаружению рознь. Можно обнаруживать, злорадствуя и злобствуя, можно и скорбеть, обнаруживая. Не думаю, чтобы в моем обнаружении были злобность и злорадство, ибо, обнаруживая других, я себя обнаруживаю. А сам я слишком люблю людей, слишком понимаю, что смысл моей жизни в людях, в их благе, слишком, наконец, я хочу торжества революции, чтобы ликвидировать ее и деятелей ее. Действительно, я несколько иначе понимаю пути к социализму, я хочу, чтобы Я не было затерто Мы, чтобы Мы было составлено из больших оригинальных Я, чтобы был синтез Я и Ты, а не абстрактное бескрасочное Мы. Уничтожить искание, инициативу, творчество я не хочу. А ищут и творят те, которые недовольны и сильны" [14].

Ця полеміка з приводу "здирання з революціонера романтичних шатів" мала продовження. Аналогічні докори, тільки в більш різкій формі, М.Горький висловив і 20 серпня 1911 р. з приводу роману В.Винниченка "**Рівновага**" (у російському виданні – "**На весах жизни**"): "Сочинение Винниченка почти талантливо – если принять за талант трудолюбие, с коим он собрал всю грязь и мерзость жизни, дабы бросить ими в лица вчерашних "святых и героев", ныне, как оказалось, повинных в самых гнуснейших грехах мира. О русской интеллигенции так обвинительно не говорили ни Маркевич, ни Ключников, ни Крестовский, и даже сам Дяков-Незлобин милосерднее Винниченка...

"Так вот за кем мы шли?" – скажет русская демократия о революционерах накануне новой революции, в которой они снова хотят работать. Хороша будет революция эта, если во главе ее встанут садисты и мазохисты Винниченка!

"Так вот кого мы боялись, вот они каковы, эти строители новой жизни?" – торжествуя, скажет всероссийская сволочь, прочитав Винниченково сочинение. ...

Общее впечатление (от) повести таково: нет на свете людей извращеннее, распутнее, бессовестнее и глупее, чем русские революционеры" [15].

У 1914 р. претензії Винниченку-художнику висловлював і вождь більшовиків В.Ленін. Причому, згадано при цьому було й "архискверного Достоевського": "Прочел сейчас, my dear friend, новый роман Винниченко, что ты прислала, – писав з Пороніно Ленін. – Вот ахиня и глупость! Соединить вместе побольше всяких "ужасов", собрать воедино и "порок", и "сифилис", и романическое злодейство с вымогательством денег за тайну (и с превращением сестры обираемого суб'єкта в любовницу), и суд над доктором. Все это с истериками, с вывертами, с претензиями на свою теорию организации проституток. Сия организация ровно из себя ничего худого не представляет, но именно автор, сам Винниченко делает из нее нелепость, смакует ее, превращает в "конька".

В "Речи" про роман сказано, что подражание Достоевскому и что есть хорошее. Подражание есть, по-моему, и архискверное подражание архискверному Достоевскому. Поодиночке бывает, конечно, в жизни все то из "ужасов", что описывает Винниченко. Но соединить их все вместе и таким образом – значит, малевать ужасы, пужать и свое воображение и читателя, "забывать" себя и его.

Мне пришлось однажды провести ночь с больным (белой горячкой) товарищем – и однажды "уговаривать" товарища, покушавшегося на самоубийство (после покушения) и впоследствии, через несколько лет, кончившего-таки самоубийством. Оба воспоминания – а la Винниченко. Но в обоих случаях это были маленькие кусочки жизни обоих товарищей. А этот претенциозный махровый дурак Винниченко, любующийся собой, сделал отсюда коллекцию сплошь ужасов – своего рода "на 2 пенса ужасов". Бррр... Муть, ерунда, досадно, что тратил время на чтение..." [16].

Роман "**Заповіт батьків**" (у російському виданні – "Заветы отцов"), який спричинився до цієї сердитої реакції, був надрукований 1914 року в московському літературному збірнику "Земля". Як бачимо, він викликав у В.Леніна згадку про Ф.Достоевського. Власне, паралель із Ф.Достоевським була підказана відгуком на роман В.Винниченка у газеті "Речь". Як і критики-марксиста, поронінський емігрант вважає Достоевського "архискверным". Цю свою оцінку він не розгортає, але з контексту ясно: "архискверный" – бо малює жахи, зосереджується на темних сторонах

людської душі, на її "підпіллі", насолоджується душевними стражданнями...

Наслідкування Достоєвському, отже, у Винниченка виявилось – на думку Леніна – передусім у "колекціонуванні жахів".

Але в чому суть "жахливих" морально-психологічних колізій у романі "Заповіт батьків"?

Центральна його постать – Петро Семенович Заболотько, молодий лікар, неспокійна душа, невгамовна в своїх шуканнях моральних істин і – що вельми важливо – нелукава натура. Дещо наївний, безкорисливий, "лагідно-мовчазний", незграбний з погляду оточення, Петро Заболотько цими рисами схожий на свого відомого літературного тезку – толстовського П'єра Безухова.

В.Винниченко показує свого героя в момент, коли звичний ритм його життя порушується і з'являється "мільйон терзань". У родині Заболотьків (глава якої – професор біології) на все звикли дивитися зі "шлункового погляду", – тут домінує матеріалізм. І ось Петро Семенович потрапляє в зовсім інший, химерний для нього світ, – у родину Гарбузенкових. "Все тут було проти "шлунку" [17], – невдовзі констатує він, і вже це породжує в ньому, звиклому до розміреного й зрозумілого життя, сум'яття й непевність. Сам він "у бога не вірив, про мікроби більше думав, аніж про духовні цінності", – і ось раптом виявилось, що "загадкові люди з романів існують і в житті". Гарбузенків дім нагадував ресторан. Вечорами тут читали вірші, слухали музику, обговорювали картини...

Виникає, отже, колізія "тіла" і "душі", матеріального й духовного начал, – та сама, над якою задумувався і Тарас із "Чесності з собою".

Петро Заболотько – ще один Винниченків персонаж, який болісно переживає розлад у сфері суспільної моралі, намагаючись вивести власну "формулу гармонії". "Оголошую війну "душі" та татовому "шлункові", – заявляє він врешті-решт. Своє сумне відкриття Заболотько формулює так, як це вже не раз робили інші Винниченкові герої: "в людей розлад між їхніми законами та законами природи". Потрібно, отже, відшукати лад, – і Петро Семенович вирішує боротися із старою мораллю, шукаючи однодумців, звісно ж, серед соціалістів ("Це люди без забобонів, з новими поглядами на життя, революціонери в усіх галузях...").

Але що так вразило Петра Заболотька? Чому цей нібито далекий від громадських пристрастей ескулап раптом опиняється в центрі уваги цілого міста, причому – зовсім не як медик, а як "апостол нових істин"? В.Винниченко із властивою йому схильністю до вкрай заплутаних морально-психологічних вузлів і "переускладнених" сюжетів і цього разу залишився вірним собі. Заболотькові й справді не позаздриш: усе

змішалось в його сім'ї, де, здавалося б, панують здоровий глузд і розміреність. Брат Данько, гімназист, – хворіє на сифіліс, яким його, як він вважає заразила Тоня, донька двірника, а тепер приймачка Заболотьків. Хлопець ладен покінчити з собою і навіть записується "до клубу самогубців". Його, схоже, зовсім замучила нав'язлива думка про власну порочність, неповноцінність, непотрібність...

Надрив, психологічна капітуляція перед самим собою та обставинами невблаганно женуть Данька до прірви, і Петро Семенович, жажнувшись відчайдушному становищу брата, кидається йому на поміч. Проте виручати доводиться й сестру Марту, яка не навчилася розпізнавати брехню і, зрештою, перетворилася в безвольну ляльку. Вона дозволяє своєму колишньому чоловікові Тимощуку регулярно приходити до неї і фактично купувати тілесні втіхи. А є ж ще й Іжакевич із його нібито серйозними щодо Марти намірами...

Немає спокою і в родині Гарбузенкових. Виявляється, що старий господар теж ... сифілітик, а Гарбузенков-молодший, Ніка, "постановив убити себе", оскільки колись, будучи в тюрмі, він зрадив двох товаришів і тепер мучиться тим своїм гріхом. Про зраду Ніки знає "соціаліст" Шапкін, який згоден мовчати, але за своєрідну плату: він вимагає, щоб сестра Ніки Саня стала його коханкою. Саня ж небайдужа до Петра Заболотька. І, до речі, вона теж сподівається, що він чимось зуміє зарадити...

А на довершення – історія з Тонею, яка раптом кидає Заболотьків, зникає, виїздить в Одесу, а потім виявляється, що вона все ж повернулася і подалася в публічний дім... Повернулася, "бо більше не могла бути не там, де ... ви", – трохи згодом зізнається Тоня Петрові Заболотькові, якого вона давно потай любить.

Воістину, "страшна каша", як подумалося одного разу Петру Семеновичу. Альтруїстична душа його буквально розривається, адже треба якось привести до ладу, узгодити почуття, думки і вчинки. Ось тут якраз і починається бунт Заболотька проти усталених норм та уявлень. Усе лихо – в забутті "законів природи", у фарисейських законах моралі, вирішує він: "Мораль наших батьків лицемірна, несправедлива й жорстока до всіх упосліджених, експлоатованих, нещасних. От з цією мораллю треба боротись!"

Боротися ж означає кинути виклик. І Петро Заболотько починає вибудовувати свою "теорію". Спочатку – в листах до Данька, що їх він шле з-за кордону, де практикується в спеціалістів з сифілісу. Ті його настанови досить характерні: "Треба перед самим собою бути чистим (! – В.П.), щоб жити з певністю та гідністю", – наполягає Петро Семенович, і Винниченків читач упізнає в цих його словах уже добре знайомий принцип "чесності з собою".

Та й інші настанови легко вписуються в ту систему цінностей, що її проповідували герої п'єс і романів В.Винниченка, які передували "Заповітам батьків". "Хто, Даню, чесний, шановний? Той, хто корисний для інших. ... Життя, Даню, – ось що й страшне, і цікаве, і дороге". Петро Семенович хоче відмовити брата від самогубства, нагадуючи тому про необхідність бути мужнім і робити щось корисне для людей.

Новим тут у "матеріаліста" Заболотька є передусім те, що його все більше починає цікавити "душа". Свідомо чи інстинктивно він робить акцент на тому, що негаразди і біди людські – не тільки від "соціальних умов", а й від самої людини, її недосконалої природи, неготовності до самовиховання. Цей поворот у світогляді Петра Заболотька змушує згадати деякі з суперечок героїв "Злочину і кари" Ф.Достоевського на дуже схожу тему. І все ж, заклик Заболотька бути "чистим перед самим собою" – то лише початок його бунту.

В епіцентрі сюжету невдовзі виявляються двоє: Петро Семенович – і "добра, чула, розумна" Тоня, яка фактично є Винниченковим аналогом Соні Мармеладової. Ось де головна мука Заболотька: "проститутка" Тоня, її надщерблена доля, як, втім, і долі мешканок сумнозвісних Красногорських вулиць загалом. В.Винниченко віддавав певну данину "моді", ведучи свого читача в будинки розпусти, детально виписуючи деталі побуту, звичаї і типаж "господинь" та приваблених світлом червоних ліхтарів "гостей". У російській літературі вже був роман Л.Толстого "Воскресіння", була повість О.Купріна "Яма", були численні твори, в яких проблеми "вільного кохання", шлюбу, проституції ставилися авторами в центр сюжетних подій. (Варто згадати і ранні твори В.Винниченка, поему "Повія" та оповідання "Народний діяч", де акцент робився саме на варіантах шляхів, що ведуть жінку на панель). Характерним було й вельми поширене в літературі демократичного спрямування протистояння загальноприйнятій моралі, а також прагнення відшукати якісь конструктивні альтернативи їй. "Я находил, что пролетариат уже теперь идет к уничтожению всякой морали..." – міркує герой роману-утопії "Червона зірка" (1909 р.) О.Богданова, капрійського знайомого В.Винниченка. І це тільки крапля в морі подібних висловлювань, у потоці ідей, які бродили в умах соціалістів початку століття.

Петро Заболотько у "Заповітах батьків" В.Винниченка – герой із "теорією". Друга половина роману взагалі переповнена "програмовими" монологами Заболотька, або ж дискусіями. Ясна річ, не обійшлося без "нових людей" – соціалістів. Вони в романі В.Винниченка, щоправда, лише номінальні, оскільки показані поза сферою своєї партійної практики. Винятком є хіба що Михайло, ще один брат Петра Заболотька. Його суперечки з "апостолом нових істин", зрештою, теж

можна зарахувати до професійного пропагандистського активу цього героя. Цікаво, що навіть Михайло зустрічає братову "теорію" холодно-настороженими запереченнями, адже Петро Заболотько цілком серйозно говорить про необхідність створення профспілок проституток, береться виголосити в народному домі цілу лекцію, в якій хоче викласти свій "новий" погляд на мораль, шлюб, проституцію...

"Теорія" Заболотька виявилася сумбурною, кінці в ній не сходяться з кінцями, початкові ідеї обертаються гримасами, і це шокує соціаліста Михайла. "Це – благословення на розпусту, це підштовхування слабкодухів до ковбані, – гарячкує він. – ...Ти наміряєшся безглузду проповіддю виправдування проституції якимсь чином знищити її". Схоже, що соціаліст (який і сам ладен викинути "буржуазну мораль" на смітник історії!) раптом жахається тієї ризикованої стихії, тієї моралі "без берегів", яка має постати замість старих "ідолів". І в цьому його несподіваному "консерватизмі" куди більше здорового глузду, ніж у неконтрольованому, демагогічно-наївному "революціонізмі" Петра Заболотька, який спочатку намагається довести, що "проституція теж служить сучасному ладові, ... а коли служить, коли потрібна йому, то має право вимагати й собі того, що мають інші", – а потім береться картати Михайла і йому подібних: "Ви не справжні соціалісти та не революціонери. Мозком, теоріями ви, може, і соціалісти, а життям, а серцем, а чимсь... чимсь ... унутрішнім ви ще там, з батьками, з прадідами, з їхніми заповідями, скрижалями та всякими їхніми святощами".

Ці Заболотькові інквентиви, по суті, продовжують монологи Грицька із "Дизгармонії" й Тараса Щербини із "Чесності з собою". "Збираєтесь трони валити, капітал гнудати, церкви руйнувати? А самі з своїх душ ікон не повикидали?" – продовжує наступати Петро Семенович. Він і не помічає, що в своєму благородному гніві, у намаганні повикидати "ікони" з душ доходить до крайньої – страшнуватой – межі. Немає, каже лікар Заболотько, "ні єдиної моралі, ні аморалізму, а тільки мораль пригноблених і мораль гнобителів. І все, що помагає пригнобленим, – моральне, що шкодить їм – неморальне". І коли Михайлова дружина перепитує: "І красти, вбивати, брехати, обманювати – все буде моральне?" – Заболотько після паузи виголошує свій найголовніший, найбільш моторошний постулат: "Що ж, коли бути послідовним до кінця, то й це все для вищої мети буде моральне". На що Михайло цілком резонно зауважує: "Наш Петро запізнився на кілька століть: єзуїти давно вже сказали – "мета виправдує засоби".

Цікаво, що в монологах Петра Заболотька є й те, що зовсім скоро, буквально через кілька років, повторить, ставши Головою Раднаркому, сам вождь більшовиків: "Моральне все те, що служить інтересам

революції" (порівняйте у Заболотька: "все, що помагає пригнобленим, – моральне, що шкодить їм – неморальне...").

В.Винниченко закінчив свій роман зовсім "по-достоєвськи": Петра Заболотька судять (він пішов на ризикований лікарський експеримент, внаслідок чого пацієнт помер), відправляють у "далеке північне місто", а невдовзі до нього в далеку мученицьку дорогу вирушає Тоня, яка стає дружиною арештанта. Все – як у випадку з Раскольниковим і Сонею! Заболотько йде назустріч стражданню, проте якогось душевного тягаря в нього немає – навпаки, є передчуття чогось нового й важливого в житті, є любов і є сподівання, що в далекому північному місті він нарешті заживе тією простою "мораллю пригноблених", про яку він, утім, має вельми приблизне й умоглядне уявлення.

Сам Заболотько про своє майбутнє говорить з пафосом: "До фабрик, до всіх тюрем праці та низів життя, – ось куди треба йти. Там зрозуміють і повинні зрозуміти необхідність знищення цього подлого, мерзенного ладу, разом з його "душами" та святинями, що ними він себе цементує. До справжніх революціонерів та руїників старого життя треба йти!" Все змішалось в цьому дивному пориві Петра Заболотька: саможертвоність, свята простота, наївність, фанатична віра в свою нову "релігію"...

Винниченків герой, хотів того автор чи ні, не викликає достатньо серйозного до себе ставлення. Йому не відмовиш у щирості, але ж надто багато в ньому чудернацького, утопічного, того, що породжене "підняттям і відірваністю від світу". Ще одна химерна доля, джерело химерності якої – у жорсткому підпорядкуванні себе "теорії", "конструкції", "ідеї", хай навіть і правильній, благородній у своїй основі, проте ж – умоглядній!

Щодо авторських акцентів, то вони, як це часто буває у В.Винниченка, важковловимі. Нелегко судити і про призначення "діалогу" з автором "Злочину і кари". Проте сам факт його – незаперечний. Найбільш очевидним підтвердженням є, по-перше, аналогія між Заболотьком і Тонею – та Раскольниковим і Сонею. Фінал роману "Заповіти батьків", по суті, є "цитатою" з Достоєвського. По-друге, В.Винниченко зосереджується на дотичній стосовно "Злочину і кари" проблематиці (способи "виправлення" недосконалостей як суспільних, так і тих, що криються в природі людській, моральні аспекти цього "виправлення"). По-третє, з Ф.Достоєвським його споріднює й установка на зображення людського "підпілля", на "вивертання" всього темного, похмурого, що є в героях. Причому, винятку не робиться й для "нових людей", соціалістів, і ця остання обставина могла сприйматися частиною читачів як данина досить поширеній у російській літературі "ганебного десятиліття" тенденції приземлення революціонерів.

І все ж, художні достоїнства роману "Заповіти батьків" не надто високі. Є в ньому очевидні, нав'язливі самопереспіви, повтори одних і тих же тем, ситуацій, колізій. Є все та ж "розмитість фокусу", наївність "проповідництва" й моралізаторства. Є сюжетна переускладненість, яка залишає відчуття штучності, сконструйованості. Здається, саме в цю пору (1912–1913 рр.) В.Винниченко, відірваний вимушеною еміграцією від рідного ґрунту, від стихії того життя, яке залишалося для нього "за шеломянем", з особливою гостротою відчував нестачу безпосередніх вражень і спостережень. Як художник він завжди був сильний здатністю до моментального новелістичного малюнка, умінням по гарячих слідах явити в слові "шматок життя" з його парадоксами, гострими соціально-психологічними й моральними колізіями, колоритом матеріалу, предметного світу, виразністю характерів, зухвалим виходом у "заборонені" зони.

У "Заповітах батьків" натомість відчутні втома, ходіння по колу, те саме проповідництво, яке межує з соціальним прожектерством, згодом дотепно спародійованим у "Народному Малахіїві" Миколою Кулішем (і Малахій Стаканчик, і Петро Заболотько зайняті одним і тим же – "реформою людини", тільки за різних суспільних обставин: як-не-як, а між ними цілих п'ятнадцять років, та ще й яких!). В.Винниченко, отже, давав підстави для невдоволення. Проте біда в тому, що приватна Ленінова оцінка була канонізована, фактично взята "несамовитими ревнителами" за "керівництво до дії" з усіма сумновідомими наслідками для письменника.

Сталося так, що українська проза другої половини XIX і початку XX століть обійшла "школу" Ф.Достоевського. Володимир Винниченко був чи не першим з українських прозаїків, який узявся трансформувати художній досвід російського письменника у своїй творчій лабораторії. Його зусилля в цьому напрямку відкривали нові можливості для пізнання феномена людини, для збагачення самого психологічного інструментарію української прози.

Розпочавши свій діалог із Ф.Достоевським, В.Винниченко тим самим підключався до обдумування складних морально-філософських питань. Власне, його художницька думка оберталася наколо тих проблем, які мучили й Достоевського (мета і засоби; мораль "нових людей"; ціна великого соціального експерименту; гостра колізія між "теорією" – і живим життям, якому ця умоглядна "теорія" нав'язується "новими людьми"). Українського письменника цікавила проблематика, пов'язана з можливістю досягнення гармонії – як соціальної, так і індивідуальної. Ідея щастя була для нього всеохопною, подібно до тих людей утопії, які протягом віків конструювали моделі щасливого устрою життя. Втілення ідеї щастя Винниченко пов'язував з людьми

революційної дії, – і тут починалися його суперечності, ілюзії й прозріння.

Винниченкові революціонери – це соціалісти-ніцшеанці, експериментатори, які "перевіряють" себе і свою "теорію". Їм притаманий синдром Раскольниковова. Тільки герой "Злочину й кари" – роздвоєний; **Винниченко ж відчайдушно намагався відшукати, "сконструювати" героя цільного, який би був альтернативою раскольниковим. Основою такої цільності мав бути принцип "чесності з собою". Проте полеміка Винниченка з Достоєвським не була достатньо переконливою, оскільки його "цільні" соціалісти-ніцшеанці насправді виявлялися украй суперечливими, а "чесність з собою" ставала джерелом нової дисгармонії.**

У творчості В.Винниченка другого періоду має місце гостра колізія між проповідником (доктринером) і художником: моральні проекти першого вступали в конфлікт з інтуїцією другого. Якщо в Достоєвського виразним є антиутопійний пафос, то у Винниченка антиутопізм змагається з утопізмом. Теорія "чесності з собою", проголошувана багатьма героями п'єс і романів В.Винниченка, вперто ними впроваджувана в життя, не раз наштовхувалася на опір самого цього життя, – і тоді Принцип, який, здавалося б, мав тріумфувати, банкрутував, осоромлювався. Зрештою, це велика тема Федора Достоєвського: ціна соціального прожектерства, умоглядної "теорії", насаджуваної як не Раскольниковим, то "бісами" типу Шигалєва й Верховенського; страшна плата за утопізм; споганення мети неправедними засобами, жах перед масовим кровопусканням, на яке йдуть люди утопії задля "вселенського щастя".

Думка В.Винниченка теж постійно обертається навколо подібних питань: у його творах є передчуття "бісівщини", але передчуття ці вкрай сум'ятливі, парадоксальним чином поєднані з пафосом суспільної ломки і "реформування" людини. І якщо сама ідея морального самовдосконалення людини (яка пронизує "Злочин і кару") була близькою В.Винниченку, то пафос того християнського смирення, до якого, врешті-решт, приходять "горда людина" Родіон Раскольников, був для В.Винниченка чужим і неприйнятним. Він віддавав перевагу євангеліям "нової моралі", а не моралі християнської, хоча й помічав болісні колізії між новим моральним катехізисом своїх героїв ("сильних особистостей!") і вічними істинами, загальнолюдськими цінностями.

Разом з тим, Винниченку-художнику виявилися вельми близькими увага Достоєвського до "безодень" і "підпілля" людини, його мужність перед "останніми" питаннями, виразне проповідництво.

Варто відзначити, що й у способах обробки сюжетів, зображенні характерів Винниченко не пройшов повз художній досвід Ф.Досто-

євського. У романах В.Винниченка значно зменшився (порівняно з його ранньою прозою) описовий елемент, зросла вага діалогів і полілогів, зокрема – діалогів-двобоїв, у яких максимально, аж до публіцистичного "градуса", загострюються моральні, політичні, філософські позиції героїв – учасників своєрідних диспутів.

Зовсім по-іншому виглядає тепер у В.Винниченка пейзаж. На зміну розкішним, пронизаним сонцем, картинам з притаманним їм багатством предметного світу, виразною ліричною, величаво-елегією інтонацією, приходять пейзажі "достоевського" зразка, що про них добре сказав В.Вересаєв: "Туман, сльота. З понурого, ворожого неба ллє дощ, чи мокрий сніг падає. Вітер виє в темряві. Влітку, буває, світить і сонце, – тоді спекотна задуха стоїть над землею, пахне вапном, пилюгою, особливо літнім смородом міста... Це світ, у якому живуть герої Достоевського. ... В душі художника вічна, безпросвітня осінь..."

Щоб відчутти метаморфози, які відбулися з пейзажами у Винниченка, достатньо поставити поруч опис степу в оповіданні "Зіна" (1909 р.) – і лаконічні малюнки з роману "По-свій" (1912 р.).

"Зіна": "Ви уявіть собі: я родився в степах. Ви розумієте, добре розумієте, що то значить " в степах"? Там, перш усього, немає хапливості. Там люди, наприклад, їздять волами. Запряжуть у широкий, поважний віз пару волів, покладуть надію на Бога і їдуть. ... А навкруги теплий степ та могили, усе степ та могили. А над могилами вгорі кругами плавають шуліки; часами, як по дроту, в ярк спуститься чорногуз, м'яко, поважно, не хапаючись. ...

Отже, я виріс у тих степах, з тими волами, шуліками, задуманими могилами. Вечорами я слухав, як співали журавлі біля криниць у ярах, а удень ширина степів навівала сум безкрайності. В тих теплих степах виробилась кров моя і душа моя".

"По-свій": "На вулиці було вогко після дощу. Ліхтарі горіли жирними розбризканими плямами й направо в небі стояло блідо-зеленувате сяйво великого міста. ... Он старий, жовтий будинок, в якому щороку вішається по студенту, чи то пак, вішалось. Чи й тепер вішається? ... Люди на тротуарах мали такий вигляд, немов попали в якесь сільце й щосили хапались вибитись з нього, але побігши в один бік і на щось наткнувшись, зараз же вертались назад. ...

Трусив невеликий дощик, таємним шепотінням падаючи на сухий лист кущів і дерев. Десь з повітря чувся крик, протяжний, одчайний і разом з ним сміх багатьох голосів".

Справа не тільки в тому, що в першому випадку йдеться про степ, а в другому – про місто. Відмінність – у внутрішніх парадигмах автора, у несхожості його орієнтацій ("гоголівське" начало – в "Зіні", "достоевське" – в романі "По-свій")...

Художній приклад Ф.Достоевського давав В.Винниченку більшу свободу тоді, коли треба було висвітлити душу людини, яка ставить на собі експеримент. Це ж і стосовно його героїв можна повторити слова В.Вересаєва, сказані про героїв Ф.Достоевського: "Кожен перетворив свою душу в якусь лабораторію, зосереджено обмацує свої хотіння, вимірює їх, сортує, спотворює, безперервно ставить над ними химерні досліди, – і зрозуміло, що безпосереднє життя відлітає від змучених хотінь" [18].

Винниченкові герої, експериментуючи над собою, влаштовують часом справжню "дияволіаду". І якщо в творах 1906–1910 р.р. вони так і залишаються з диявольським знаком на чолі (Мирон Купченко, Василь Кривенко...), то їхні наступники із романів і п'єс 1912–1916 р.р. (Вадим Стельмашенко – "По-свій", Яків Михайлюк – "Записки кирпатого Мефістофеля") програють свої "сатанинські" битви за "нову мораль" і саме через те виявляються ... переможцями, оскільки приходять до простих і надійних вічних істин...

Художні результати творчого діалогу В.Винниченка з Ф.Достоевським неоднозначні. Передусім тому, що, стаючи в слід Достоевського, Винниченко, траплялося, силоміць ламав себе, не рахуючись навіть із тими своїми якостями, які складали сильний, органічний бік його художнього таланту. Проте він уперто "втікав" від себе вчорашнього, – і хто міг йому, художнику, відмовити у праві навіть на "архискверное подражание", на постійний неспокій і пошук?

Маємо ще один Винниченків парадокс. Полемізуючи з Федором Достоевським, який у своїх творах зображував різні іпостасі двійництва (залишаючись абсолютно послідовним у своєму християнському "проповідництві"!)) апологет цільності Володимир Винниченко сам нерідко демонстрував такий немилий йому дуалізм.

Література

1. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба. – Нью-Йорк, 1980. – С. 18-19.
2. 57.Винниченко В. О морали господствующих и морали угнетенных: открытое письмо моим читателям и критикам. – Львів, 1911. – С. 11.
3. Там само.
4. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 5 т. – Ленинград, 1989. – Т. 5. – С. 246, 397. Далі всі цитати з роману "Преступление и наказание" подаються за цим виданням без зазначення сторінки в тексті.
5. Достоевский Ф. Дневник писателя. – М., 1989. – С. 400.

6. Винниченко В. Чесність з собою. – К., 1919. – С. 123. Далі всі цитати з роману "Чесність з собою" подаються за цим виданням.
7. Барабаш Ю. Стоит ли "тратить время" на Винниченко? // Винниченко В. Честность с собой. Записки курносого Мефистофеля. – М., 1991. – С.11.
8. Ефремов С. Літературний намул // Нариси історії української літератури й критики. – Мюнхен, 1994. – С. 63.
9. Карякин Ю. Достоевский и канун XXI века. – М., 1989. – С. 110.
10. Барабаш Ю. Стоит ли "тратить время" на Винниченко? – С. 12.
11. Там само. – С. 15.
12. Достоевский Ф.Бесы // Достоевский Ф. Собр. Соч.: В 15 т. – Ленинград, 1990. – Т. 7. – С. 378.
13. Листування Максима Горького із Володимиром Винниченком // Слово і час. – 1993. – № 2. – С. 54.
14. Там само. – С. 55.
15. Горький М. Собр.соч.: В 30 т. – М., 1955. – Т. 29. – С. 178–179.
16. Ленин В. Полное собр. соч., изд.5-е. – М., 1964. – Т. 48. – С. 285–286.
17. Винниченко В. Заповіт батьків // Винниченко В. Твори. – К., 1928. – Т. XX. – С. 18. Всі цитати з роману "Заповіт батьків" подаються за цим виданням.
18. Вересаев В. Живая жизнь. – М., 1991.

**РОМАН В.ВИННИЧЕНКА "ЗАПИСКИ КИРПАТОГО МЕФІСТОФЕЛЯ":
"ВИЩА ЛЮДИНА" У СТРУКТУРІ БУТТЯ**
(розділи з книги)

1. Проблеми ідентифікації героя

Ключовою проблемою "Записок Кирпатового Мефістофеля" – одного з найцікавіших, найглибших романів В.Винниченка є визначення культурологічного профілю головного героя, оскільки саме через цю призму структурується картина світу і формується уявлення про інтенційну спрямованість образу.

У процесі інтерпретації тексту намітилися кілька стратегій. Фундатором однієї з них стала Р.Багрій, яка зацікавилася особливостями застосування принципів наукового детермінізму до літератури. Згоджуючись із тим, що В.Винниченко "натуралістичний письменник", дослідниця пов'язала пошуки митця з практиками натуралізму. Прагнучи відкрити закони, які визначають долю кожного з нас, цей творчий метод звернув увагу передусім на "біологічну природу людини" і з'ясував її підвладність "законам природи", над якими свідомість "не має ніякого контролю" (1, с. 218).

За таких умов будь-який герой (не виняток, природно, і Яків Михайлюк) виступає "іграшкою" в руках всесильного ляльководя: "Персонажі в творах Винниченка мають дуже мало раціонального й ними правлять сексуальні та біологічні інстинкти ... Винниченко сам це визнав у своїх записках "Про драми", що зберігаються в його архіві у Колумбійському університеті" (1, с. 219).

У роботі Р.Багрій З.Фройд вписаний у контекст детерміністських ідей І.Ньютона, К.Маркса, І.Тена, О.Конта, Ч.Дарвіна. Натомість І.Кошова вчення віденського психіатра робить базовим, лишаючи без змін головну методологічну настанову: "Біологічні закони показані у романі як всесильні" (25, с. 246).

Фройдівське у дослідженні І.Кошової артикульовано цікаво, але спорадично, без вписування процесів, що відбуваються у підсвідомості, у систему.

Інший підхід демонструє Н.Зборовська. Зосередившись на материнському та батьківському еросі, дослідниця стверджує, що головний герой роману "нагадує *демонічного психоаналітика* (курсив Н.Зборовської – О.К.)", який повинен "вивести на поверхню свідомості несвідомі бажання людей" (20, с. 267).

За допомогою "відповідного сценарію" Кирпатий Мефістофель провокує оточуючих "до втілення власних латентних бажань" (20, с. 267). У свою чергу герой задіяний у ширшому "проекті" – "психологічного аналізу Винниченком національного еросу" (20, с. 268). За допомогою проведеного "дослідження" митець виявляє, що "в українському світі батьківський інстинкт має перевагу над сексуальним інстинктом" (20, с. 268).

На схрещенні двох парадигм (раціональне – ірраціональне, батьківське – сексуальне) ґрунтує свою розвідку М.Жулинський, застосовуючи при цьому інший підхід: замість жорсткої оціночної зумовленості, яка характерна для цілої низки робіт чи "реплік", що стосуються роману "Записки Кирпатого Мефістофеля", у його статті помітно простежується бажання (не поспішаючи з висновками) увійти в сутність дуже непростих проблем. Звідси ба г а т о м а н і т н і с т ь і д е н т и ф і к а ц і й н о г о п р о ц е с у.

Матеріал дає підстави для "лінійного" прочитання образу. Такий підхід може забезпечуватися цілком справедливою констатацією знадженості героя "бісом відступництва" (19, с. 12), в основі якого лежить "конформізм як спосіб життя, як найдоцільніший засіб трансформації власної екзистенції" (19, с. 10).

За такого спрямування думки "графік" еволюції, вірогідніш усього, матиме дуже просту конфігурацію: від ідеального героя – "колишнього соціаліста-підпільника", "товариша Антона", над яким колись витав німб найдосконалішої людини – "Невже це ви?! Товаришу Антоне! (з болем вигукує Нечипоренко – О.К.) Згадайте! Ви ж були самим чесним, самим порядним, самим ... самим ... Самим палким і відданим!" (7, с. 41) – до "хижака-адвоката, що годується стервом закону, дурістю, безпорадністю та жадністю своїх жертв" (7, с. 31).

Звідси природно вимальовуватиметься непривабливий (а то й сповнений відвертої відрази) підсумковий портрет "гультяя", "марнотратника життя", "талановитого гравця зі спокусами життя" (19, с. 10).

Все це у статті М.Жулинського (як констатація факту) присутнє. Але за різними "театральними" масками гравця, швидку і ефективну зміну яких забезпечує "блискуча мімікрія", уважний і кваліфікований "читач" бачить не помічене іншими – потаємне, приховане, болісне.

Уважно приглядаючись до образу Кирпатого Мефістофеля, автор передмови до роману В.Винниченка помічає, що за відвертим позерством звабника ховається трагічний образ людини, яка "імпульсивно борсається" в "чіпких лапах "мохноногого" (19, с. 12).

Письменникові, справді, вдалося "передати нюанси розщеплення Я між "бути собою" і "бути без себе" (19, с. 12) Відступництво "від себе "справжнього", "від моральних засад істинного Я" (19, с. 12) так глибоко

травмує Кирпатого Мефістофеля ще й тому, що він явно не знаходиться "по ту сторону добра і зла". На користь героя говорить і його співчутливе ставлення до Нечипоренка, і те, що він "пройти не зміг" "злочинний шлях до казки" (19, с. 12). Саме тому так переконливо виглядає остаточно дефініція – "загублена людина": "Яків Михайлюк – натура не однозначна, внутрішня дихотомія "духовне – тілесне" повсякчасно "прориває" маску конформізму і тоді з'являється справжнє обличчя талановитої, спраглої любові і духовної повноти життя "загубленої людини" в цьому "паскудному часі, неспокійному, розхристаному, безглуздому" (19, с. 11).

З процитованими словами (як і з рухом самої думки) можна й посперечатись. Але те, що професійно й аргументовано "розхитується" упереджена думка, явно ламається певна заданість в оцінці складного образу Кирпатого Мефістофеля (а звідси – лінійність суджень), варто високої оцінки.

"Олюднення" Кирпатого Мефістофеля ще не виглядає як стала традиція, але певні зрушення вже є. Поряд з пошуком справжнього обличчя героя, який провадить М.Жулинський, дуже привабливо (хоч і не завжди беззаперечно), дуже симптоматично виглядають проникливі медитативні "пасажи" В.Панченка, який віддав вивченню цього тексту чимало часу і послідовно актуалізував при цьому тезу про "щось дужче за нас".

Процитуємо розлогіше, щоб відчутти інтонацію роздуму і співчуття, яке, однак, не перекреслює складності і суперечливості образу: "Майже все, що робить Яків Михайлюк, – теж гра. Навіть любов до Білої Шапочки почалася як гра. Але ігри рано чи пізно закінчуються – і залишаються туга, самотність, драма. Так сталося і з "кирпатим Мефістофелем" (кирпатий з маленької букви – це "цитата" з тексту – О.К.). Йому довелося "розламувати" себе, власну душу, вибираючи: Шапочка – чи дитина. І саме в цей момент своєї справжності, без лукавства, кризи Яків Михайлюк найбільше приваблює. Мовби злітає з нього маска, машкара, личина, оскільки відбувається *повернення людини до себе самої* (курсив В.Панченка – О.К.). Мефістофель перестає бути Мефістофелем. Він зазнає поразки – але й знаходить щастя" (36, с. 233).

Інша стратегія сформувалася під впливом художніх пошуків Ф.Достоевського, творчість якого помітно вплинула на В.Винниченка. Йдеться передусім про феномен "підпільної людини": "Цей патологічний егоцентризм "підпільників", який помітив і відтворив іще Ф.М.Достоевський, і тривожить В.Винниченка" (22, с. 257).

О.Білий, досліджуючи особливості організації духовного світу героїв відомого російського письменника (кривим братом яких є Кирпатий

Мефістофель), акцентує увагу на активізації у них "анархізму підсвідомого", на базі якого починає функціонувати описаний К.Юнгом "автономний комплекс". З плином часу цей комплекс не тільки перебирає на себе "право контролю" над тими процесами, що керувалися раніше свідомістю індивіда, а й прагне "надати своїй ідеології певного легітимного статусу" (2, с. 198).

Для реалізації цього завдання обирається сповідь, точніше – антисповідь. Зразком такої антисповіді (вважає дослідник) є роман В.Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля", де йдеться не так про моральну деградацію суспільства і власне "борців за світле майбутнє", як про "торжество язичницьких стереотипів буденної свідомості, боротьбу за привілеї власного існування під маскою боротьби за перебудову світу на основі справедливості" (2, с. 199), що й формує "стрижневий лейтмотив "Записок" – проведення "експерименту по зміні можливостей існування людини з точки зору місткості стереотипів його буденної свідомості, діапазону пошлості" (2, с. 199).

О.Білий, простежуючи природу "підпільного" світу Якова Михайлюка, лише торкається його мефістофельівської природи: у монографії звертається увага на те, як майстерно оволодів герой "мистецтвом спокуси".

Натомість В.Хархун, розглядаючи цей образ як "інваріант Мефістофеля", зробила цілеспрямовану спробу "вписати" Кирпатого Мефістофеля у світ європейської дияволяди, представленої передусім творами К.Марло, Г.Лессінга, Й.Гете, О.Пушкіна, Д.Байрона, М.Булгакова, Т.Манна, де чорт постав у трьох іпостасях – "як потенційний носій злого", як "бунтар" і як "спокусник" (48, с. 1). У романі В.Винниченка до цих характеристик додалася ще одна – "безсилля того, що споконвіку вважалося непереможним – сила чорта, який капітулює перед суто людським, буденним" (48, с. 5).

У дослідженні В.Панченка Яків Михайлюк постає людиною, "свідомою свого "мефістофельства". Він не може сягнути вершин гетевського "розумного чорта, проникливого в усьому, що стосується поганих сторін життя і слабкостей людини (характеристика О.Анкіста – О.К." (34, с. 65) – чи не тому, що становить собою втілення "цивілізаційного" диявола, який постав "на противагу дияволу середньовічному" (12, с. 21), який діяв у жорсткому просторі неприхованого зла?

Однак і до Якова Михайлюка можна застосувати деякі характеристики, притаманні класичному Мефістофелю: він теж "дотепний і насмішкуватий", хоч "героїчної величі в ньому немає". Він теж "уміло використовує слабкості людей та їхнє нерозумство", у ньому теж живе "дух заперечення" (34, с. 65).

Оригінальну трактовку образу головного героя роману В.Винниченка – як "міщанський варіант метафізичного Мефістофеля" – запропонував Т.Гундоров (11, с. 30).

Вписавши Якова Михайлюка у "модерністський топос Києва", для якого характерна структурованість – поділ на квартали, будинки, квартири (з "властивими їм темпоритмом і ландшафтом"), які "не байдужі" до подій ("У Винниченковому романі в розгортанні любовної інтриги беруть участь, з одного боку, "червоний будинок" і "кімната Білої Шапочки, а з другого – "кімната" Клавдії Михайлівни, в якій "затишку надають різні ганчірочки ..." і "квартира", в якій вона живе з новонародженою дитиною ..."), дослідниця ("окрім топографії локальних місць") звертає увагу на те, що Київ організований як "простір сексуального бажання". У цьому обширі прогулюється "гравець і ловець людських душ (особливо жіночих)". Перехрестя вулиці, провулок, "*бічна алейка*", кімната – це "жіноча зона". Натомість прямі лінії центральних вулиць Києва (Хрещатик, Бібіковський бульвар) – це "чоловіча зона міста", де "майже фалічного забарвлення набувають його (Кирпатого Мефістофеля – О.К.) численні входження до жіночих кімнат" (11, с. 29–30).

Кожна із згаданих стратегій цікава і перспективна, оскільки містить ще чимало прихованих дослідницьких сюжетів. Це, очевидно, стосується також нових теоретичних пропозицій. Приміром, проглянути роман "Записки Кирпатого Мефістофеля" через призму мови: "Сформульоване Ніцше питання про роль мови й граматики в смисловому впорядкуванні світу дістає свого розвитку в конституванні трансреальності й складання іронічного статусу мови в творчості Винниченка. Вольова перспектива (хто говорить, за М.Фуко) окреслює не лише ціннісну парадигму, а й сфери іншого, ймовірного буття, ж и т т я я к г р и і л ю д и н и я к в о л о д а р я (розрядка наша – О.К.). Саме таку іпостась життя символізує собою Кирпатий Мефістофель – надполовинений новочасний сатана народжуваного бездуховного ХХ століття" (14, с. 33).

Цікавим є також намагання з'ясувати – наскільки текст В.Винниченка своїм інтенційним спрямуванням кореспондує з тим чи іншим напрямком у філософії (наголошуємо – саме кореспондує, а не випереджає). Щодо цього вдалою видається розвідка В.Хархун "Записки Кирпатого Мефістофеля": екзистенційне в романі та поза ним".

Приваблює передусім "сюжетність" тексту. Вихідним моментом аналізу є трактування екзистенції як феномену, семантичне поле якого утримують два поняття: "буття-у-світі" та "буття-для-себе". Точкою відліку є "буття-для-себе" ("єдина достовірна реальність і основопо-

ложний та відправний момент осмислення буття"), яке реалізується у безмежжі сенсорного та у "бутті як мовленні".

Екзистенційну напругу у "бутті-для-себе" драматично нагнітає самотність, яка є органічним модусом життя "замкненої" особистості", що сягає в своєму існуванні глибин "онтологічної самотності пюдини" (45, с. 27), де формується класична парадигматика буття екзистенційного героя – "істоти, закинutoї в буття, вирваної з усіх реальних зв'язків із іншими особистостями, приреченої на беззмістовне існування" (45, с. 27).

Так формується світ абсурду, вихід з якого герой А.Камю знаходив у бунті. Герой роману "Записки Кирпатого Мефістофеля" рухається за іншим "маршрутом": "ліквідація самотності" покладається на казку, яка "мала б відповідати "буттю-в-майбутньому", де пріоритетною є не закоханість як поклик античного "легковажного гуляки бога", а любов як начало аполонівське, як особлива – глибинна форма "зв'язку зі світом", актуалізація якої означає (за В.Соловйовим) "виправдання й порятунок індивідуальності через жертву самотності" (45, с. 27).

Однак з плином часу думки аналітиків все помітніше і послідовніше виходять на головну магістраль: віддзеркалення персоносфери філософії Ф.Ніцше у творах В.Винниченка.

Такий поворот цілком закономірний, адже творчість кумира молодого покоління митців-бунтарів початку ХХ століття – зокрема членів угруповання "Молода Польща", для яких, зауважував Йозеф Флах (Jozef Flach), книга "Так казав Заратустра" виконувала роль евангелія, – багато важила й для В.Винниченка, який працював над перекладом саме цієї – програмної книги німецького філософа.

У цьому складному "сюжеті" підвищений інтерес викликають спроби ідентифікувати героїв В.Винниченка (а отже і Якова Михайлюка) як надлюдей – точніше: як "варіант надлюдини" (49, с. 21).

Здавалося б, ґрунт для роздумів у цьому напрямку (у зв'язку з однозначністю конотацій надлюдини) відсутній.

Свої сумніви щодо правомірності і правильності такої ідентифікації оприлюднив В.Панченко у книзі "Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Книга розвідок та мандрівок", де не просто констатовано, а візуально виділено ключові думки: **"Заратустра Фрідріха Ніцше прокладав дорогу "новій людині" Володимира Винниченка"** (35, с. 142). Та, народжені в атмосфері ніцшеанства, "нові люди" **"надлюдьми" не стають** (35, с. 144). Навіть не наближаються до цього "втілення цнот лицаря" – "zlepек cnot gycerza" (оцінка Вацлава Берента), оскільки (як зауважував М.Рябчук) – а саме на його концептуальне бачення образу спирається В.Панченко – "надлюдина", за Ф.Ніцше, це "людина, яка осягнула дао, пізнала чотири священні істини

Гаутами чи пройнялася складною діалектикою християнської трійці і боговтілення ..." (35, с. 152).

Але, попри все, матеріал для пошуку істини (і цікавий матеріал) існує, якщо зважити на те, що стрижнем образу надлюдини є інтенція самовдосконалення, які ґрунтуються на вольовому імпульсі. Збігнев Кудерович (Zbigniew Kuderowicz) – нагадає Кароліна Форбес (Karolina Forbes) у статті "Nadczlowiek w polskiej recepcji nietzscheanizmu" – стверджував, що надлюдина може з'явитися завдяки силі самої людини ("dzięki sile samego człowieka") ([http://ateista.pl/articles_by_author.php? Author – Karolina Forbes](http://ateista.pl/articles_by_author.php?Author=Karolina%20Forbes)).

Герої В.Винниченка існують в особливому світі – романному. Цей жанр (за Ортегою-і-Гассетом) своїм матеріалом обирає "психологію уяви", що передбачає "психологію можливих душ" (49, с. 16).

"Можливі душі" у творах В.Винниченка (за спостереженнями В.Хархун) діють з уявленням про те, що "людина вже не виконавець кимось придуманих норм, а законодавець власного буття" (49, с. 10). Дійсність, яка є, їх не задовольняє. Звідси прагнення актуалізувати "свою, сконструйовану з ідей реальність" (49, с. 12) – принагідно зауважимо, що саме тут вперше починає заявляти про себе проект надлюдини: "Апологія окремої людини, помножена на бажання знищити все те, що обмежує її право на світоутворення, формує ідею надлюдського у Ф.Ніцше. Так позначена спроба її реалізації і у В.Винниченка" (49, с. 22).

Цей новоутворений, "придуманий" світ – передусім світ цінностей. А цінність за своєю природою тяжіє до Абсолюту, що дає можливість цінностям визначати процеси "семіотизації простору людського буття", "задавати системи пріоритетів" і (що в даному випадку найголовніше) керувати процесами, які визначають "с п о с о б и с о ц і а л ь н о г о в и з н а н н я (розрядка наша – О.К.)" (Новейший философский словарь // <http://www.otrok.ru/teach/phil/index.php>).

У світі цінностей обертаються й герої творів В.Винниченка. У результаті виникає саме та ситуація, в межах якої актуалізується прагнення до надлюдського. Та рух до ключового моменту не обмежується цінностями. Теоретичну "багатоходівку" дослідниця робить, формуючи цікаву "зв'язку": цінності – воля до влади – вольове переформування самого себе – надлюдина.

Спершу формується основа для вторгнення суб'єктивного. А вже звідси (через актуалізацію волі, зокрема волі до влади) один крок до утвердження в романному світі В.Винниченка ідеї надлюдини як рефлекторного, "препарованого" уявою героїв відображення філософського світу Ф.Ніцше.

Процитуємо роздуми автора посібника ширше з тим, щоб поза текстом не лишилися ключові ланки "сюжету": "Цінність, за Ф.Ніцше, – це точка зору. Відтак кожний (у тому світі, про який йшлося вище, – О.К.) наділяється правом ціноутворення. Герой В.Винниченка проголошує: "Хто видумав обов'язки? Люди. Я – теж людина, значить, можу видумати свій обов'язок. І єдиний мій обов'язок – обов'язок перед собою" ("Великий Молох"). Воля до влади стає запорукою утворення нових цінностей, та, власне, за теорією Ф.Ніцше, відповідає сутності самого життя. Воля розглядається як наказ, він у свою чергу пояснюється як можливість перемогти самого себе (розрядка наша – О.К.). Боротьба з самим собою, потреба згармонізувати різноспрямовані чинники людського буття визначає основний життєвий стимул героїв В.Винниченка. У цьому ракурсі їх можна розглядати як варіант надлюдини (швидше, все ж, мабуть, як варіант причетності до ідеї надлюдини – О.К.), оскільки, за М.Гайдеггером, "людина, сутність якої бажає зсередини волі до влади, – ось надлюдина" (49, с. 21).

В.Хархун зауважує ще кілька моментів, позначених інтенціями надлюдського: "пошук себе", "культивування "вищого" розуму, що є ознакою сили" (49, с. 23), бажання стати "руйнівником старого", чим і "сплановано" формування надлюдського в героях В.Винниченка" (49, с. 23), включення в "систему надлюдського" через проблематику шлюбу й дитини (49, с. 26). Та для досягнення статусу надлюдини цього замало. Тому дослідниця врешті-решт приходиться до закономірного висновку, який заперечує претензії провідних персонажів, які визначають ідеологію у творах митця – галерея його (В.Винниченка – О.К.) героїв не стільки варіант надлюдини, як ..." (49, с. 27).

У цьому моменті ("не стільки ... як") думки літературознавців починають "вегетувати". Варіант – "як спосіб реалізації надлюдської претензії "стати Богом" (49, с. 27) має під собою певний ґрунт. Однак, якщо обирати для героїв В.Винниченка позицію за глосарієм Ф.Ніцше, то це (швидше за все) буде місце "вищої людини": "У своїй критиці "сучасності" Винниченко зупиняється на характерах "вищих людей", а не "надлюдини" Ніцше" (13, с. 183) – небезпідставно стверджує Т.Гундорова, аргументуючи свою думку зіставленням двох профілів ("вищої людини" – "надлюдини").

Ж.Делез, досліджуючи творчість німецького філософа, уклав "Словник головних персонажів філософії Ніцше". Кількісно їх небагато: Орел (або Змія), Віслюк (або Верблюд), Павук (або Тарантул), Аріадна (і Тесей), Блазень (Мавпа, Карлик чи Демон), Христос (святий Павло і Будда), Діоніс, Заратустра (і Лев).

"Вищі люди" у словнику, укладеному французьким філософом, посідають місце між Діонісом та Заратустрою, становлячи собою цілу систему варіативних образів: Останній папа, Два королі, Найогидніша людина, Людина-п'явка, Добровільний злидар, Чародій, Блукаюча тінь, Віщун.

Яків Михайлюк, становлячи собою інваріант "вищої людини", повністю не вкладається в жоден із згаданих образів. Найпомітніш наближається він до Добровільного злидаря – того, хто прагне передусім щастя; "Крім щастя, він ні в що не вірить, він шукає щастя на землі" (15, с. 61).

Типи "вищої людини" психологічно дуже різні, але всі вони (як і Кирпатий Мефістофель) "... свідчать про одне: про заміну після смерті Бога цінностей божественних на цінності людські" (15, с. 59). Самі по собі вони "...представляють становлення культури, або зусилля, спрямоване на те, щоб поставити людину на місце Бога" (15, с. 59).

При всій спорідненості з героями Ніцше Яків Михайлюк все ж не "розчиняється" серед них – він виглядає як певний інваріант "вищої людини", який має власну конфігурацію душі, власне розуміння світу і власне розуміння потреб, що замикаються передусім на власному "Я". А це вносить у атмосферу буття помітний присмак катастрофізму.

2. "Вища людина" в соціумній перспективі (візія Ж.Делеза)

За спостереженнями французького філософа, смисл будь-якого життєвого явища полягає у певному співвідношенні сил, які мають протилежну вітальну спрямованість: одні (активні сили) діють, інші (реактивні) їм протистоять. Первинними є активні сили, які "завойовують і зачаровують". Сили реактивні – вторинні. Своєю природою вони покликані "приспосовувати і впорядковувати" (15, с. 30–31).

Сила і керує світом, і водночас підкорюється завдяки волі до влади, феномен якої полягає "не в тому, щоб жадати чогось, не в тому навіть, щоб *брати*, а в тому, щоб *творити й віддавати* (курсив Ж.Делеза)" (15, с. 31).

Здавалось би, активні сили природою своєю приречені на успіх, на перемогу. Та в ході еволюції людства формується дивовижний парадокс – "реактивні сили перемагають, а у волі до влади торжествує заперечення!" (15, с. 33). У результаті життя набирає рис пристосовницьких, регулятивних, зменшується до "вторинних форм" аж до того, що "ми навіть не розуміємо, а що ж значить – діяти" (15, с. 33).

Саме цю перемогу реактивних сил Ф.Ніцше й визначає словом нігілізм, який маніфестує собою "тріумф рабів" (15, с. 33).

Перемога рабів ґрунтується на особливому механізмі підкорення: це не натиск дрібненьких, розрізнених сил, які в своєму сумарному

вимірі, зумовленому їх злиттям, створюють таку потугу, що веде до поразки сильного, а торжество ницості, яка відбирає силу у сильних, оскільки "відділяє сильного від того, на що він здатен" (15, с.34). Так виходять на поверхню й утверджуються всі реактивні сили і починається "виродження".

У цьому явищі виявляє себе у всій повноті психологія "глибинної людини". Ф.Ніцше категоріалізує психологічні процеси, які проходять у надрах її підсвідомості, і формує струнку, логічну систему, що відтворює причинну зумовленість триумфального пришествя нігілізму.

Починає філософ із "злопам'ятства", яке звинувачує іншого в тому, що я слабкий і нещасний. Потім оприявнюється інша категорія – "нечиста совість" (як результат "педалювання" власної вини), що має стати моделлю поведінки для всього живого.

Наслідком цього є формування "реактивного суспільства". Своїм змістом воно заперечує життя, оскільки воля до влади за умов панування реактивних сил виступає як "воля до ніщо", яка за суттю своєю є "двійником" нігілізму (27, с. 61).

Цей антивітальний порив сублімується у третю категорію – аскетичний ідеал, у рамках якого життя засуджується, зводиться до ніщо. Натомість актуалізується ідея спасіння, яке пов'язується з найслабкішими, хворими формами життя.

У підсумку постає спілка "Бога-Ніщо і Людини-Реактивної" (15, с. 37), яка зумовлює перевертання життя з ніг на голову: "раби називають себе панами, слабкі називають себе сильними" (15, с.37). Причому стверджується: "хтось сильний і благородний", бо він "щось звалив собі на плечі" і несе "тягар "вищих" цінностей". Причому, несучи його, "уявляє себе відповідальним" (15, с. 37).

На цьому нігілізм не зупиняє своєї ходи. Наступний етап руху фіксує категорія "Смерть Бога". Сутність цієї події полягає в тому, що людина "... хоче логічного кінця цієї смерті: сама хоче стати Богом, стати на його місце" (15, с. 39).

Смерть Бога не кінчна інстанція, оскільки нігілізм продовжує розвиватись. Змінюються лише форми: цінності метафізичні заміщуються цінностями людськими (мораль стає на місце релігії, користь, прогрес підміняють собою божественні цінності). По суті ж не змінюється нічого – "те ж саме рабство, яке торжествувало під покровом божественних цінностей, тепер торжествує завдяки цінностям людським" (15, с. 39).

Після "смерті Бога" за умов панування реактивних сил на чільне місце виходять "вищі люди", які намагаються тотально (хоч і без належного результату) "охопити Реальність" і "заволодіти смислом утвердження (розрядка наша – О.К.)" (15, с. 40).

Все наступне виростає із драми несвідомого, де відбувається трагічне згасання "волі до влади": "реактивні сили починають переконувати себе в тому, що можуть обійтися без "волі". Це змушує їх неухильно падати у "безодню ніщо", у світ, приречений "втрачати цінності – як божественні, так і людські" (15, с. 41).

У цей момент услід "за вищими людьми на сцену нігілізму виходить *остання людина* (курсив Ж.Делеза – О.К.) – та, яка говорить, що все суєта суєт і краще вже погаснути у бездіяльності! Краще вже ніщо волі, як воля до нічого!" (15, с. 41).

Подальший рух у нікуди провокує "воля до ніщо", яка опонує реактивним силам, стає волею, яка заперечує реактивне життя як таке і вселяє людині думку про активне саморуйнування (15, с. 41 – 42).

Це готує ґрунт для наступної зміни дійових осіб: із-за спини останньої людини починає проглядатися "*людина, яка хоче загубити*" (курсив Ж.Делеза)" (15, с. 42).

Поява цього персонажа не означає завершення драматичного шляху людини. Навпаки: дійшовши до останньої точки падіння, до кінцевого "пункту нігілізму", все входить у фазу готовності "до перетворення", сутністю якого є "активне становлення сил, т о р ж е с т в о у т в е р д ж е н н я в о л і д о в л а д и (розрядка Ж.Делеза – О.К.)" (15, с. 42).

Виразником нових інтенцій, які актуалізуються у результаті того, що нігілізм виявився "переможеним самим собою" (15, с. 43), є Заратустра – "втління утвердження, чисте утвердження" (15, с. 43).

3. Життєва філософія Кирпатого Мефістофеля

Немовби віддячуючи за відмову від власної життєвої позиції, маса пропонує будь-якій особі дуже комфортний режим існування, де відсутня відповідальність індивіда. Звідси властивий людині "автоматизм" засвоєння корпоративної психології. Не виняток і Яків Михайлюк – він теж успадкував звичку "бути в отарі", що йде ще від "дитинства людськості" (7, с. 26).

Навіть винятковий моральний статус ("самий чесний, самий порядний, самий ... самий ..." – 7, с. 41), як і сильний революційний порив, не спроможний створити умов для ієрархічного сходження у сфері духу, оскільки кожен з нас (за спостереженнями Кирпатого Мефістофеля) живе в особливому – "механістичному" світі, де все тече "одноманітно, монотонно" (7, с. 27).

Фундаментальний закон однотонного, одноманітного, нормативно-фізіологічного буття є всезагальним. Його вплив поширюється на всесвіт у цілому, охоплює всі форми – від найнижчих до найвищих:

"Зоряні світи, окремі планети, людські царства, людина, мікроб" – всі вони "живуть по одному шаблону" (7, с. 27).

Ніщо не може зрушити підвалини цього універсального закону – навіть переміщення в інші світи: "На Марсі чи деінде так само, як і тут, родяться, живуть, страждають, умирають ... Усе те саме, не варто і хвилюватись" (7, с. 27).

Механістично запрограмована форма біологізованого буття зумовлює формування збідненого внутрішнього світу, духовний спектр якого не виходить за межі примітивних реакцій: під час уявної зустрічі жителів Землі з братами по розуму (передбачає Яків Михайлюк) обопільно пануватиме не піднесення, не радість зустрічі з незнайомим світом, а звичне емоційне отупіння й агресія: "Ну, чого прилетіли? Усе те саме, не варто і хвилюватись. А то ще й бійка заведеться поміж планетними братами. У живих істот вона заводиться швидко" (7, с. 27).

У ритмічно повторюваному, закостенілому житті не менш ритмічно, майже ритуально з'являються "нічні метелики" – революціонери, які "завсіди були є й будуть" (7, с. 153). Зумовленість їх появи Кирпатий Мефістофель пояснює віковими чинниками: "Кожна молода, здорова й жива людина є революціонер. От ви (звертається Яків Михайлюк до дітей Марії Пилипівни – О.К.) підростете й займете наше місце. Вам помнуть крила, ви ослабнете й ваше місце займуть молодші та дужчі за вас" (7, с. 153).

Разом із своїм поколінням "нормативний" революційний цикл проходить і Яків Михайлюк. Здавалось би, ідеально підготовлений з точки зору моралі, спраглий досягти результату у боротьбі головний герой роману В. Винниченка – попри поразку – міг би вийти на нові життєві горизонти. Натомість і він повторює долю інших особистостей з "пом'ятими, поламаним крильцями", які так "прагнули до світла" (7, с. 152).

Певна річ, герой і не підозрює, що суспільна та його особиста поразка запрограмована природою маси, служінню якій Кирпатий Мефістофель присвятив свою молодість: саме маса наповнює механістичним змістом повторюваний цикл життя й усуває з історичної сцени виняткові постаті, оскільки не потребує ні їх, ні їхніх ідеалістичних поривань.

Цей процес вдало змодельював Ф.Юнгер: прибираючи із суспільного обширу особистість, психологія якої завжди ґрунтується на "статичних рисах", що мають гальмівний потенціал, маса запускає освячений нею процес динаміко-механістичного буття – "Рух все наполегливіше проступає в технічній сфері і набирає форм автоматизованої механіки. Прогрес у механіці стає для спостерігача

глибоким і цікавим феноменом там, де його пов'язують із прогресуючим утворенням мас" (52, с. 218).

З виходом маси на чільне місце у суспільному житті особистість теж втрачає індивідуальний ритм буття, оскільки змушена існувати у механістичному режимі, де "Автоматизована механіка передбачає певний автоматизм у людині" (52, с. 218).

Маса, як і кожен з нас, зменшує світ до "системи уявлень про нього" (10, с. 55). А оскільки вона за своєю природою споживач, то й питання, поставлені масою, не йдуть далі життєвої прагматики. Тут немає місця для вирішення філософських проблем – тільки нагальних, передусім фізіологічних, оскільки "Основна віра маси полягає в тому, що жити треба не заради чогось", а заради "фізичної необхідності" (52, с. 231–232).

Унаслідок цього неймовірно зусилля "метеликів" нейтралізуються інертністю маси, у якій є власна мета. Ідеалістичні поривання за таких умов мають згаснути і згасають. Звідси природна реакція Якова Михайлюка, перед очима якого розгортається життя нового покоління: "... студенти ... з веселих місць вертаються вночі додому. І добре роблять. На їхніх грудях під шинелями не лежать пачки прокламацій і, коли прийдуть додому, їм не треба буде одмивати руки від гектографського чорнила. І коли мине десять-двадцять літ, їм не треба буде боятись своїх споминів, вони не будуть обходити місця своєї молодості, скоса позираючи на них із зневагою та викликом" (7, с. 26–27).

Іронічно-гіркувате дистанціювання від свого минулого не єдиний наслідок розчарування. Зневага з'являється не тільки до власного минулого, а й до самого себе: "Але, даючи собі слово, я в цю мить з нудьгою та зневагою до себе знаю, що не додержу слова. О, як я зневажаю тоді себе! Нікчемний, недороблений Кирпатий Мефістофель!" (7, с. 53).

Загалом-то презирство і зневага, виявлені до самого себе, (у загальноприйнятому розумінні) це поразка, яка веде до ганебного життєвого "фінішу".

Інакше трактує цей феномен Ф.Ніцше: зневага, презирство до самого себе це шанс для переформатування внутрішнього світу, до переходу в категорію "вищих людей", які відіграють важливу роль у соціумних процесах.

К.Левіт бачить їх так: "Надлюдина є відповіддю на сигнал біди, який виривається з грудей "останньої" ("до якої ставляться з презирством") людини, яка є убивцею бога, і "вищої" людини, людяність якої полягає в тому, що вона може ще з презирством ставитись до себе, у той час як "остання", гуманна, сучасна людина не може більше ставитись із презирством до себе і тому є тією, яку "зневажають" (33, с. 289).

На відміну від оточуючих, звичайних людей, Кирпатий Мефістофель постійно переживає моменти презирливого ставлення до самого себе, які часом переростають в огиду: "Мене обхоплює одчай і така огида, що один момент я готов вибігти на вулицю, впасти серед неї й закричати: "Бийте мене, топчїть, плюйте на мене" (7, с. 205).

Саме такий, відсторонено-презирливий погляд на себе і розчищає Якову Михайлюку шлях до когорти "вищих людей".

Спробуємо реконструювати цей складний психологічний "сюжет". Ймовірніш усього, логіка його розгортання така.

Домінантою настроїв Кирпатого Мефістофеля є печаль і туга, яка становить собою одну з форм вияву меланхолії: меланхолія – "важкий, похмурий, сумний настрій, сум, туга" (СУМ, т. ІУ, с. 669); "похмурий настрій, сум, туга" (Етимологічний словник української мови, т. 3, с. 432).

Меланхолія і печаль за емоційним спрямуванням споріднені. Близькі вони (як зауважив З.Фрод) і за причинами виникнення ("вплив життєвих умов") і – частково – за об'єктами (там і там це може бути реакція на втрату коханого чи коханої). Однак на відміну від меланхолії, де (частіш усього) втрачений об'єкт не є чітко вираженим, оскільки для роботи свідомості "певним чином недоступний", печаль є відгуком на втрату певних об'єктів, навіть якщо вони мають абстрагований характер, – "батьківщина, свобода, ідеал" (42, с. 229).

Саме таким є діапазон втрат Якова Михайлюка: від суспільних ідеалів до Гані, обережне постукування якої по стінці чується героєві і донині (хоч про це Кирпатий Мефістофель згадує із звичною для нього іронією, яка, однак, швидше нагадує маскування, ніж означає справжній внутрішній стан – про це свідчить підкреслено сувора тональність у фінальній частині спогаду: "В цю саму стїну обережно, боязко озираючись, стукала мені й Ганя ... І те, що Ганя в цей час десь на каторзі, а я тут, не викликає, як раніше, весною, непотрібних сентиментально-кислих міркувань. Так: вона там, а я тут, та й годї!" – 7, с. 85). Звідси – від масштабності втрат – актуалізація обох станів: і меланхолії, і печалі.

Природне співіснування меланхолії і печалі, їхнє "перетікання" – перехід одного в інше ("Я йду далі, зазираю в вікна, й туга переходить непомітно в глибоку, плакучу печаль" – 7, с. 67) не обмежується виміром побутовим. Це свідчення тотальної втрати всього, оскільки в такій ситуації на Ніщо замикаються всі сфери буття: "У випадку печалі збіднів і спорожнів світ, у випадку з меланхолією це відбулося з самим "Я" (42, с. 232).

Втрата світу, суспільства як такого менш усього тривожить героя: "Мені нічого не треба від людей, я не потребую їхнього ближчого товариства ..." (7, с. 86).

Складніше з "Я", оскільки з втратою об'єктів там відбуваються дуже складні процеси.

Меланхолія актуалізує психологічний комплекс, до складу якого, зокрема, входить і презирство до себе (формує "Я", що "заслуговує морального осуду", "докорів самому собі" – 42, с. 232), і втрата ядра особистості – "власного "Я" (42, с. 234), і наростання нарцисичних інтенцій (очевидно, саме звідси у романі мотив дзеркала, оскільки передусім воно здатне "подарувати власний нарцисичний образ" – 9, с. 95).

Завершується все це перемогою нарцисичного начала – нарцисичною ідентифікацією. У цілому цей процес тримається на базі заміщення об'єкта (любов до об'єкта, відмовитись від якого нема можливості, хоч від самого об'єкта людина відмовляється, знаходить вихід у "нарцисичній ідентифікації" – 42, с. 239) і виявляє себе через "Любування ефектними позами власного "я", встановлення дистанції між людьми, яка досягається за допомогою масок, і уявлення про власну надлюдську велич ..." (2, с. 208).

У ситуації Якова Михайлюка цим об'єктом (перш за все) виступає минуле: "Я тужу за молодістю" (7, с. 54). Герой від нього – від цього об'єкта (минулого, сповненого революційної романтики) показово відмовляється, але любов (як до святині) зберігається, бо це час молодості (який ситуативно співпав з революційним поривом), час "співаючих сил, танцюючої крові, жадоби за пануванням над усім світом" (7, с. 54). І це головне – це суть, а "форма все, що хоч: вірші, революція, кохання, верстат" (7, с. 54).

Так, пройшовши складний шлях трансформації, з особи, пройнятої "стадним" почуттям, формується ще один інваріант "вищої людини", функціонування якої практично немислиме без вироблення власної філософії, яка спирається на філософські практики, притаманні саме цьому суспільному прошарку.

Презирство загалом-то багатофункціональне. Та найцікавіше в ньому те, що воно формує здатність до самооцінки. Самооцінка ж (навіть у такій екстремальній формі) дає шанс для оновлення, бо презирство не лише одна з реакцій людини, а й "ясне усвідомлення самого себе таким, який є, у порівнянні з тим, ким повинен бути" ("Ethan From" – <http://www.bet-egudit.ru/news-paper/are/12-286.doc>).

Однак самовдосконалення не кінцева мета презирства. На нього Ф. Ніцше покладає грандіозніше завдання.

Уже в першій своїй промові Заратустра з острахом говорить: "Горе! Наближається час, коли людина не породить більше зірки. Горе! Наближається час людини, яка заслуговує найбільшого презирства, яка вже не в змозі ставитись із презирством до самої себе".

Улюбленець Ф. Ніцше звертається із закликом здолати цю безвихідну ситуацію – пережити момент "великого презирства", презирства "до оточуючого життя і до сучасних, буденних інтересів", до його "щастя і розуму, і добродітності".

Саме воно ("велике презирство"), стверджує С. Франк, повинно стати "першим етапом у духовному розвитку" (41, с. 19).

Погляд російського філософа спрямований не на всіх, У полі його зору лише та людина, яка пройнята любов'ю до дальнього, метою якої є "творення в ім'я любові до дальнього" (41, с. 25).

Здавалось би, "вищі люди", оскільки вони (зауважує Річард Байдербек – Richard Beiderbeck) покликані не тільки сприяти формуванню надлюдини (die Entwicklung des Übermenschen fördern), а й (за Ф. Ніцше) стати "мучениками, які жертвують собою заради надлюдини" ("Für Nietzsche sind also die "höheren Menschen" die Märtyrer, die sich für den Übermenschen opfern...") (Nietzsches Übermensch – <http://www.koinac.de/Nietzsche.htm>), підходять для цієї ролі ідеально.

Насправді ж – нічого подібного: "вищі люди" не спроможні забезпечити процес якісного оновлення людини і людства, бо за своєю природою вони імітатори. Звідси – "втеча від творчості" (16, с. 52).

Чому ситуація складається подібним чином? За поясненням звернемося до Ж. Делеза.

Так, однозначно підтверджує французький філософ, "вища людина" "... мусить вести людство до досконалості, аж до повного її втілення. Вона повинна відновити у силі всі якості людини, подолати її відчуження, реалізувати ідеал цілісної людини, поставити її на місце Бога, перетворити в таку силу, яка *утверджує і самоутверджується* (курсив Ж. Делеза – О. К.)" (16, с. 49).

Однак проблема в тому, що "вища людина" "не знає, що ж означає "утверджувати" (16, с. 49). Утверджувати для неї – це "розуміти і витримувати випробування, згинаючись під ярмом" (16, с. 49). Звідси реальним є лише те, що "придавлює і пригнічує". "Вища людина" не підозрює, що утвердження – це "... звільнення, розпрягання, *зняття тягаря з того, хто живе* (курсив Ж. Делеза – О. К.)". Утверджувати – це не значить "навантажувати життя тагарем вищих цінностей, а створювати нові цінності, які будуть цінностями життя, що роблять його "легким" – утверджуючими його" (16, с. 49).

Вища ж людина обтяжена "продуктами нігілізму". Тому замість справжнього утвердження торжествує "ілюзія, хибна видимість стверджуючої настанови" (16, с. 49).

Утвердження і заперечення (як "дві тональності") напряду пов'язані з волею до влади, яка за своєю природою "подібна до енергії" (16,

с. 52). За аналогією до енергії благородною називають ту волю, "яка здатна до самозміни". Словнені ж неблагородною енергією, низькою – "це ті, хто вміє тільки маскуватися, тільки переодягатися, тобто приймати лише іншу форму, лишаючись вірними тільки одній і тій же" (16, с. 52).

"Вищі люди" – актори, "наділені незмінним зразком, фіксованою формою". Вони (нагадаємо) "тікають від творчості". Саме тому "вищі люди персоніфікують собою найнижчі сходинки волі до влади", яка у них є "волею обдурювати, волею брати, волею панувати" (16, с. 52).

У романі "Записки Кирпатого Мефістофеля" роздуми на цю тему розгортаються менш системно і цілеспрямовано, але врешті-решт (попри "закручений" сюжет) приходять до того ж знаменника.

"Навіщо я живу?" (7, с. 27) – так звучить ключове питання, сформульоване Яковом Михайлюком.

Відповідь на нього шукає не просто особа, а людина, яка (скориставшись природним тяжінням "вищих людей" до акторства) обирає маску Кирпатого Мефістофеля.

Фауст, досліджуючи природу світобудови, називає Мефістофеля "дивним сином хаосу" (50, с. 226). Кирпатий Мефістофель теж породження хаосу, але іншого за природою – його формує "збвтаний", "виведений з спокійної норми" світ (8, с. 79), який зазнав катастрофічних змін: "Історичні тіла розплавилась. Не тільки Росія, а й увесь світ переходив у розріджений стан", – так характеризував М.Бердяєв ситуацію початку ХХ століття (3, с.165).

Хаос – родова суть такого типу героя. Причому він настільки фундаментально формує базові основи світорозуміння, що обидва Мефістофелі стають втіленням духу хаосу.

За Б.Шалагіновим, хаос має емпіричну природу. В ньому "завжди переважає в и д и м і с т ь, а не значення, не смисл". І (найголовніше) "хаос анархічний, свавільний, бо безцільний, нікуди не спрямований, позбавлений т е л е о л о г і ч н о с т і" (50, с. 232).

Втрата телеологічних орієнтирів змушує Кирпатого Мефістофеля опускатися з горизонту метафізики, навіть прагматики у природний, біологізований світ, де відповіді на питання, що з'являються, шукаються відповідно до стратегії, визначеної біологічними чинниками.

До активного формулювання головних засад життя героя підштовхує танатологічна складова буття, що само по собі не випадково: як зауважив А. Шопенгауер, "Смерть – справжній геній, натхненник або Музагет філософії ... Навряд чи люди стали б взагалі філософствувати, якби не було смерті" (51, с. 477).

Найактивніше ці процеси йдуть у той момент, коли затиснена з обох сторін Ніщо людина починає втрачати смислоутворюючу вісь

існування – " ... яка рація: усе одно всі через яких двадцять-тридцять років будемо гнити в землі" (7, с. 130).

Так, заціпенівши від думки про небуття, обґрунтовує свою бездіяльність Панас Павлович.

Якову Михайлюку філософія приреченості чужа (хоч в афективному стані, у момент відчаю він теж може "здублювати" пасаж Панаса Павловича: "Мені все одно. Голова палає, її всю ломить біль. Д у м а т и в а ж к о (розрядка наша – О.К.) ... Все дурниця, і мораль, і кохання, і життя – є тільки один біль. Та ще хіба смерть. Через кілька десятків літ і я, і Шапочка, і мільйони чесних і нечесних, розумних і дурних, рабів і панів, усі будемо лежати в землі і гнити. Чи варто ж ради такої коротенької хвилини хвилюватись ..." (7, с. 139).

Такому – рефлектуючому типу свідомості (попри схильність до афектів) ближчою є ідея наповненості буття смыслом існування, що (за І. Сеченовим) має привести до нейтралізації паралізуючого страху смерті: "Коли з часом наука доведе людей до того, що вони зможуть раціонально прожити повний цикл, то інстинктивний страх смерті сам собою уступить місце теж інстинктивній потребі небуття." (9, с. 82).

Знявши за допомогою іронії гостроту песимістичного випадку професійного філософа – "приват-доцента філософії" (7, с. 35), Кирпатий Мефістофель на противагу ідеї катастрофізму обґрунтовує позитивну, життєстверджуючу програму: "Ну, Панасе Павловичу, всі ці резони, аж до загального гниття, мають певну цінність, але не настільки вже, щоб через них **г у б и т и с е б е** (розрядка і акцентування інтенсивнішим кольором наші – О.К.), Олександрю Михайлівну, Діму, та й саму Варвару Федорівну." (7, с. 130).

Як відбувається цей процес, Яків Михайлюк пояснює Олександрі Михайлівні на прикладі її ж життя: "Навіщо ви губите себе?" ... "Чим же я гублю себе?" ... "Собою!.. Ви губите себе тим, що порушуєте закони природи .. ви робите це во ім'я духовної сторони людини, во ім'я заповідів моралі ... Але хіба ви не бачите, що порушуєте дійсну мораль?" (7, с. 122).

Щоб вирішити складну проблему, Кирпатий Мефістофель закликає Олександрю Михайлівну зректись "проклятої рабської моралі" (7, с. 124) і дотримуватись у своїй життєдіяльності "великого закону життя" – "Мусите одкинути дурні моралі й сказати собі: я хочу бути матір'ю, хочу передати в будуче переданий мені з минулого тисячоліттями святий вогонь" (7, с. 125).

Право тіла має зруйнувати "академічну моральність" (7, с. 49) і "маленькі, дурні, часові і лицемірні людські закони" (7, с. 124), оскільки в біологічній "естафеті" закладена така потуга, яка "часто ламає всі

закони нашої логіки, всі розуміння розумного, цільного, гарного" (7, с. 125).

Таке акцентування саме тілесного начала зумовлене природою Якова Михайлюка – герої В.Винниченка (зауважував А. Річицький) "абсолютні біологічні типи" (49, с. 28).

У силу певних історичних обставин (за умов кризи) якраз така – "фізіологічна людина" (В.Хархун) одержала повне право на формування нового етичного кодексу, зважаючи на те, що "дійсна мораль – це відповідність законам природи" (46, с. 260).

Логіку цього явища гарно простежила І.Суворова у роботі "Концепція "природної людини" у прозі М.П.Арцибашева": оскільки на початку ХХ століття виразно окреслився катастрофічний за своєю суттю процес внутрішнього відчуження людини і суспільства від природних основ буття, письменники починають закликати до реабілітації тіла. Так виникає концепт "природної людини", яка виступає аналогом природного організму – втіленням "живої сили єства". Це відкриває шлях до того, що "етичним стає біологічне життя людини" (40, с. 9).

Як це можливо та за яких умов, непогано прояснює розроблена філософами модель.

За Ж.Делезом та Ф.Гваттарі, "силами, котрі організують будь-який процес", є "воля, бажання та насолода (задоволення)" (26, с. 245).

Щоб сформувалася нова етика – етика тілесного, воля до влади повинна бути "ані змаганням, ані прагненням здобути вдячність" (39, с. 501). Змінюється і розуміння бажання – воно тепер трактується "не як нестача або відсутність, а як творення життя, яке етика бере за свій принцип". Відповідно й етика розуміється не як "вчення про добро і зло, а практична наука любові (активної) та людського бажання, мислимого як воля до влади". У зв'язку з цим "етичне ствердження пов'язується з продукуванням бажання та з процесом радості" (39, с. 532) (до речі, саме про радість говорить Кирпатий Мефістофель у той момент, коли переконує Олександрю Михайлівну прийняти нову етику: "Та ви ж стільки могли б дати другим, стільки гарної, теплої, хвилюючої радості, коли б у вас не було цієї проклятої рабської моралі!" – 7, с. 124).

Однак у буттєвому полі, де немає гегелівської "стихії заперечення і відсутності", проблемною ланкою лишається тяжіння до "втіхи та її розкошів", оскільки навіть у "своїй наймилішій або в найнеобхіднішій формі вона часто уриває процес бажання як становлення іманентного поля" (39, с.532).

У світі Кирпатого Мефістофеля "воля до влади" ("головна особливість усього суцього" – 44, с. 9), боротьба за владу пронизує кожну клітину існування. Процеси ці децентралізовані. Набираючи різних форм, вони розгортаються у кожній точці буття незалежно від

характеру простору, "номенклатури" учасників дійства і навіть їх вікового цензу.

Чотирирічний Ваня уже знає, що таке влада і як треба боротись за неї. Одним окриком ("Іди собі, іди!.. ") він коригує поведінку трирічної Крошки. Коли ж крихітка ставить під сумнів авторитет "деспота-мужчини", той реагує блискавично і, ламаючи волю бунтівниці, відновлює свій статус: " ... Ваня ... біжить до стовпчика ... Ловко видряпавшись на нього, він сідає й пацає ногами. Віра ... здивовано показує на нього Крошці. Але у Крошки самостійність і ініціатива: вона лізе на дошки ... й кричить: "Ой, упаду! Ой, упаду!..". Вона не боїться впасти, але хоче перетягти увагу Віри на себе. Це все ж таки їй не вдається. Навпаки, Ваня кричить їй: "Крошка, подай бублика! Упав!.. Крошка ніби не чує. "Крошка, я кому кажу?! Ну, так іди додому, іди!". Крошка, мовчки сопучи, злізає й подає ... бублика" (7, с. 81 – 82).

Характер такої "волі до влади" агресивний, насильницький, пройнятий енергією конкурентної боротьби, Кирпатову Мефістофелю чужий. Ближчим є інше розуміння "волі до влади", бо йому потрібна не просто влада, а тотальне панування над світом, оскільки герой позиціонує себе "милостивим і добрим богом" (7, с. 82), для якого "воля до влади" – справді – не може бути "ані змаганням, ані прагненням здобути вдячність".

Першочерговим для "бога"-Михайлюка є переформування світу на нових засадах, що є природним розвитком його реформаторських інтенцій: "Життєвий стимул героя (воля до влади) не реалізований на "сцені" революції в ролі "товариша Антона", вимагає переміщення із суспільної сфери на ландшафт буденного життя" (47, с. 14).

Новим змістом наповнюється у нього й бажання: воно передусім розуміється як "творення життя". Це стає можливим тому, що Інший у новій етичній системі виступає не як "другий-вже" (М.Бахтін) – (трактівку цього терміна див. зокрема: М.Липовецкий, И.Сандомирская. Как не "завершить" Бахтина? // Новое литературное обозрение. – 2006, № 3), а як рівноправний елемент у силовому полі творення життя, де головним є бажання допомогти, аж до внутрішнього невдоволення собою: "Що я, нянька їм, чи що?" (7, с.142).

"Обгризеному Нечипоренку" (7, с. 17) герой сприяє таємно, не очікуючи навіть жесту вдячності. Без вагань згоджується він ("... негайно, негайно!", "Зараз же, моментально!" – 7, с. 36) допомагати Панасу Павловичу, навіть розуміючи (як професіонал) всю наївність бажання прохача. Ще менше зиску чекає Яків Михайлюк від Олександри Михайлівни, яка його просвітницькі зусилля спершу сприймає як тривіальне залицяння.

У ситуації ж із Сонею та Сосницьким Кирпатий Мефістофель не лише співпереживає, а й згоден заплатити за найвищими "розцінками": "Я почуваю незвичний, тихий жаль до неї, Сосницького, до самого себе. Я вже готов прийняти на себе всю вину, понести всяку кару (розрядка наша – О.К.), спокутувати свій гріх ..." (7, с. 67).

Послідовний рух за маршрутом: бажання – позитивне творення життя мав би привести до розуміння головного – "природа – єдиний інститут, що диктує дійсно справедливі закони" (46, с. 260), зрештою, до формування світу, що ґрунтується на нових етичних засадах, де все тримається на повазі до іншого й до себе, де не треба "зраджувати себе" (7, с. 126) і навіть гинути від "зневаги до самого себе" (7, с. 126).

Але на шляху "бога"-творця (як нездоланна перешкода) постає "великий бог" – "бог насолоди" (Гельвецій).

Поняття "насолода" для Кирпатого Мефістофеля багатоступінчате і включає в себе безліч складових. Є насолода від споглядання краси і досконалості оточуючого світу ("Сухе листя на тротуарах приємно хрущить під ногами, я стараюсь наступати на нього. Вечір свіжий, чистий, в повітрі легка осіння прозорість" – 7, с. 149), від любовання внутрішнім спокоєм ("Я ходжу помалу, смакуючи кожний крок, кожний поворот вулиці, кожну свічку на каштані. У мене панує блаженний спокій. Я ні про що не думаю ..." – 7, с. 85). Приносить насолоду (хоч і особливого ґатунку) навіть біль: "Знайомий біль і жаль до себе вкляють мене ... є якась підла насолода в цьому болю!" (7, с. 22), що зайвий раз підкреслює правоту слів Маркса, який з цього приводу зауважував: "навіть страждання .. це насолода собою" (Ж.Делез. Ф.Гваттари. Анти-Едип: Капіталізм и шизофренія. – Екатеринбург, 2008. – С. 34).

Ці хвилині насолоди не руйнують оточуючий світ, не завдають йому шкоди. Ситуація принципово змінюється тоді, коли антропологічна складова при пошуку насолоди розширюється за рахунок Іншого, який постає учасником особливого дійства, де жертва не відчуває і навіть не підозрює про існування ниток "ляльководи", оскільки кожна дія, кожен порух у її уяві освячується нею самою.

Якраз у таких ситуаціях найнаочніше виявляє себе тіньова сторона душі "режисера життя" (В.Хархун).

В основі кожного мініспектаклю лежить тонка психологічна гра, яка вже сама по собі несе насолоду. У випадку з Сосницьким Кирпатий Мефістофель використовує систему психологічних пасток. Ними сповнена гра у карти – процес особливого обміну, який "ніколи не повинен мати завершення, а його інтенсивність при нагоді треба доводити до меж можливого" (5, с. 18): "Ну, Сосницький, давай в кумпанії? Га?". "Ні, мерсі". "Що волієш по гривеничку зароблять?" ...

Сосницький раптом плигає: "Давай, кат його мамі!" ... "Ні, здається, момент не дуже добрий; треба, мабуть, подождати". "Що?! Ждати? Чого?". "Кращого моменту. Тепер не можна". "Ех, ти, боягуз! Сам іду!" ... *Він сам іде!* (курсив наш – О.К.)" (7, с. 16 – 17).

У випадку з Варварою Федорівною тактика інша: герой уникає прямої участі у дії, лише м'яко підштовхує жертву, щоб вона йшла у правильному напрямку. Роль "двигуна" у керованому Кирпатим Мефістофелем процесі виконує особлива "приманка" – ключове для героїні слово: " ... я хочу, щоб вона сама послала його (Панаса Павловича – О.К.) до мене ... Кар'єра – річ серйозна й дуже близько торкається тепер і її ... І я бачу, як вона інтелігентним, поважним жестом кладе руки на плечі Панаса Павловича й говорить: "Ти, Панасе, цілком вільний у своїх вчинках ... Моя ж думка ... така, що тобі треба поїхати до нього ... І вона сама подає йому капелюх, палицю, відчиняє двері. *Сама* (курсив наш – О.К.)" (7, с. 127 -128).

Та найгострішу, найглибшу насолоду, пов'язану з виглядом безпомічної, абсолютно безпорадної жертви, дарує героєві фінал такого "спектаклю", який обертається навколо понять страху і навіть жаху: "А хіба не приємно посунути когось на страшне?" (7, с. 48); "Мені приємно заманути чоловіка на саму гору і зіпхнути його вниз. І той момент, коли в очах, поширених надією й захватом, блискає жах, – є найкращий" (7, с. 16).

У такі моменти "воля до влади" наповнюється характерною для "вищої людини" "волею панувати": "Приємно, коли увага застигає й ти обережно, м'яко повертаєш його в той бік, який тобі потрібний. А він усміхається й гадає, що сам іде, "сам іде!". От за це ще можна багато дати: коли ти так з а п а н у в а в н а д н и м (розрядка наша – О.К.), що він уже й не помічає того" (7, с. 16).

"Лялька" в руках героя не може виконувати одну з основних ролей Іншого: визначати межі Я.

Та "ляльки" для героя мало. Інший має бути фактично знищеним, тому він весь час цілеспрямовано руйнується Яковом Михайлюком. Руйнується передусім за допомогою спокуси, яка є "актом, який завжди спрямований на розшатуння структури ідентичності, на руйнування уявлень людини про саму себе" (5, с. 21).

Ці процеси в романі йдуть безперервно і послідовно за гарно продуманою схемою: "Майстерність спокуси, якою досконало володіє ... Кирпатий Мефістофель, ґрунтується на вмінні вмістити чергового кролика між полюсами ілюзорного духовного піднесення і уявною незначністю повсякденних турбот, проблем і рішень" (2, с. 200).

Цим самим завершується процес детронізації Іншого, перетворення його в особливий об'єкт з відповідними наслідками для буття.

Я та Інший в процесі комунікації утворюють "спільну територію", на якій відбувається "буття вдвох" (30, с. 452). Коли йде відступ вглиб "мислячої природи", коли один на одного дивляться "не як на людину", тоді погляд перетворює Іншого в об'єкт, дії якого сприймаються як борсання якоїсь комашки (30, с. 460).

У такі моменти змінюється не лише сутність Іншого, а й зникає відповідальність за нього, що впливає на природу вчинку – ключову ланку буття. Напряма і характер змін у структурі цієї базової одиниці, яка виступає найяскравішим "способом вираження людської діяльності" (В.Роменець) – точно окреслив М.Бахтін: "Всі сили відповідального звершення відходять в автономну область культури, і усунений від нього вчинок опускається на рівень елементарного біологічного і економічного мотивування, втрачає всі свої ідеальні моменти: саме це і є стан цивілізації" (Б.Попов. Методологический статус Другого в философии М.М.Бахтин – http://www.philos.msu.ru/vestnik/philos/art-2003/porov_bakhtin.htm).

Так завершується спроба Кирпатого Мефістофеля переформатувати світ, який після всіх експериментів повертається до звичного стану цивілізації, де діють нещадні закони повсякдення, де змінюються лише декорації і незмінною лишається природа антропологічного.

4. Сім'я в "системі надлюдського"

Не знайшовши вирішення в соціумній площині, проблематика "вищої людини" переміщується на локальніший рівень – стосунків чоловіка й жінки, на рівень сім'ї, де "проблема дитини й шлюбу" природно "включається в систему надлюдського" (49, с. 26).

Існуюча система сімейних відносин (як, власне, й сам тип домінуючої форми сім'ї) не задовольняє Якова Михайлюка ("...дідівський спосіб утворення шлюбу постарівся ... ми переросли його ... він шкідливий для нас ... він нас тисне й калічить, як пляшка, в якій хто-небудь захотів би викохати диню ..." – 7, с.147), оскільки не дає можливості вирішити цілий ряд проблем і серед них проблему найголовнішу, яка полягає в радикальному оновленні життя, що – в свою чергу – сприяло б виведенню суспільства на вищий рівень існування.

Обговорюючи з Білою Шапочкою питання шлюбу, Кирпатий Мефістофель з гіркотою констатує: "переважно подружжя – каторжники, прикуті до тачки" (7, с. 147).

На думку головного героя, причиною, яка зумовлює невдачу більшості сімейних проєктів, є відсутність творчого підходу: "Як шаблонно, без розуму і, по суті, жадливо складають інтелігенти своє родинне життя!" (7, с. 146).

Та проблема (швидше всього) не в творчості, не в необхідності руйнування шаблону. Хоч наявність творчого підходу, певна річ, бажана і бажана в усьому, а не лише в організації сімейного життя.

Однак творчість явище виняткове. До того ж вона вимагає особливих умов: "Творчий акт іманентно властивий лише особі, особистості як вільній і самостійній потузі (розрядка наша – О.К.)" (4, с. 360).

Свободи ж не може бути у межах сім'ї, оскільки народилася вона "з необхідності, а не з свободи (курсив М.Бердяєва – О.К.)" (4, с. 423).

Необхідність ця економічна: сім'я (зауважує російський філософ) "господарська ячейка перш за все" (4, с. 423). Звідси жорстка інтегрованість її (як соціального інституту) у суспільні структури, у відносини влади, де родина є об'єктом пильного нагляду (саме тому фахівці пропонують вивчати сім'ю не самодостатньо, а у "низці інших систем, частиною яких вона є" – 29, с. 108).

Щоб ефективніше контролювати цей об'єкт, влада завжди прагне "зробити прозорими стінки житла" (28, с. 99), що природно актуалізує інтерес до "паноптичної схеми" і передусім до її першоджерела – бентамівського паноптикону – архітектурної форми, яку центрує вежа з великими вікнами. Периферійною щодо неї є кільцева споруда, поділена на комірчини, кожна з яких "пронизує всю товщу споруди і має два вікна: одне звернене до середини й відповідає вікнам вежі, друге виходить назовні й освітлює всю комірчину" (43, с. 250).

У межах цього простору напрочуд ефективно здійснюються контролюючі процеси: "...досить посадити в центральній вежі наглядача, а в кожній комірчині замкнути божевільного, хворого, в'язня, робітника чи школяра (додамо сюди й сім'ю, як простір, де – за М.Фуко – найчастіше постають "дисциплінарні питання" – О.К.)" і в усьому обсязі почне функціонувати ансамбль "невеличких театрів", де кожен актор постійно на видноті (43, с. 250).

Паноптикон М.Фуко пропонує розглядати не як "примарну споруду", а як "модель функціонування", що знаменує собою спосіб "зв'язку влади з повсякденним життям людини", як "систему владного механізму", що "досяг своєї ідеальної форми", оскільки така схема матеріалізації влади дозволяє втручатися щомиті й чинити постійний тиск навіть "іще до того, як будуть скоєні помилки, похибки, злочини" (43, с. 256 – 257).

У романі "Записки Кирпатого Мефістофеля" цей механізм контролю свою ефективність доводить у той момент, коли у полі зору адміністративних органів опиняється сім'я Кривуль. Причому підконтрольний об'єкт про це й гадки не має: так, досить було Панасу Павловичу зробити різкий крок, спрямований на руйнування родини, як

з'являється відповідна реакція – " ... я ризикую неприємностями по службі. Коли я помирився з жінкою, мені один мій товариш оповідав, що мені щось таке вже зарожувало" (7, с. 130).

Ще жорстокіше економічні інтереси (а звідси й дисциплінарні практики) заявлені всередині сім'ї.

Найгостріше економічні претензії формулює Панас Павлович: "Простий паразит! Та вона ж (дружина – О.К.) нічого не робить! Нічогісінко! Обід варить прислуга, хату прибирає прислуга, за дітьми ходить прислуга. Вона ж тільки їсть, спить, щось там собі почитує, їздить по концертах, театрах, розводить розумні, цікаві балачки й більше нічого. То за віщо?!.. Та це ж ... досмертний грабіж! За те, що вона викинула з себе два шматки живого м'яса ... вона все життя має право сидіти на шиї людини ..." (7, с. 37).

Сім'я, в основі якої домінують економічні проблеми, де відсутні інші інтереси, приречена на скандали. Інтелектуали розглядають скандал і "як дискусію про природу чоловіка й жінки" – дискусію, що "вийшла з-під контролю розуму", і як складову боротьби живих істот за "взаємне визнання" (28, с. 212). Але в твердому "осаді" це все ж (напевно) логічний підсумок з'ясування того, хто ж контролює життя родини на всіх рівнях: від моделей поведінки до фінансових потоків.

У сім'ї Кривуль матеріальним вираженням "останнього слова" є сімейна конституція. Ідеологом і укладачем кожної нової редакції завжди виступає прагматична, жорстока, "здатна на все" (7, с. 38) Варвара Федорівна.

Прогностично характеризуючи один із витворів її правової уяви, Кирпатий Мефістофель робить прозорий, всім зрозумілий (хто жив у тому історичному часі) натяк: "Та вам (мається на увазі Панас Павлович – О.К.) Варвара Федорівна покаже таку конституцію, таку чисто російську загілить вам конституцію, таку вам гарантію дасть, що через два роки від вас лишаться тільки гудзики від ваших черевиків!" (7, с. 131).

Асиметрія праводоговірних сторін, зміщення вектору сили лише в одному напрямку створює ілюзію вирішення проблеми. Та тільки до певної межі, до певного моменту, починаючи від якого незворотно йдуть процеси руйнування сім'ї.

Цією вирішальною точкою в історії родини є бунт одного із її ключових членів.

Характеризуючи особистість, яка бунтує, А.Камю дає таке визначення: "Це людина, яка каже "ні" (23, с. 127).

Це "ні" може означати різні речі. Але (як правило) воно маркує ту ситуацію, яку можна окреслити наступною фразою: "Є межа, переступити яку я вам не дозволю" (23, с. 127).

Для Панаса Павловича межевою стала аргументація, яку використала дружина під час сповненої агресії "бесіди" – мотивованої передусім економічно: "...вона (дружина – О.К.) ... вважає, що Олександра Михайлівна грабує її. І не лицемірно вважає, в тому-то й біда, що ні, а щиро, всею істотою переконана в цьому..." (7, с. 38) – з романтичною пасією чоловіка: "Варвара Федорівна сьогодні вранці пішла до Олександри Михайлівни, влетіла до неї в хату і вчинила "принципальну" балачку, на закінчення якої вдарила дівчину по лиці" (7, с. 36).

Власну реакцію на цю подію приват-доцент описує (героїзуючи себе в очах Кирпатого Мефістофеля) у категоріях "театру на сходах": "Випив ... небагато: три чарки коньяку та дві пляшки пива ... Але досяг блискучих результатів ... загилив їй (дружині – О.К.) аж два ляпаси і заявив, що "рішуче, категорично і назавсігди розходиться з нею" (7, с. 36).

Уявна "вистава" з відверто прикрашеним сюжетом (сам Панас Павлович зізнається пізніше: "Я брехав, що вдарив її, тільки для внутрішньої сатисфакції" – 7, с. 75) – це спроба слабкої людини мінімізувати отриману психологічну травму за рахунок певної компенсації (хай і вигаданої, ілюзорної). Стосується вона лише самої травмованої особи. Публічне ж маніфестування наміру розійтися, звернене до практикуючого адвоката ("Розводжуся з жінкою. Беретесь помагати?" – 7, с. 36), переводить подію із явищ внутрішньопсихологічних у розряд актів публічних, де бунт, категоричне "ні" має подолати (поряд із наглядом держави) ще одну лінію спостереження і опору – ту, яку вибудовує локальна спільнота, членом якої є бунтар.

Одним із ключових комунікативних засобів цієї спільноти є чутки, які не лише забезпечують циркуляцію інформації, а й виконують вкрай важливу ідеологічну роль.

Фахівці, спираючись передусім на їх "високий ступінь узагальнення" (24, с. 48), виділяють чутки серед інших, споріднених форм усної комунікації – плітки, доноси, дезінформація.

У процесі побутування чутки трансформуються за рахунок згладжування і водночас загострення окремих деталей (24, с. 47). Сприятливі умови для цього створює необов'язковість документування фактів та анонімність джерела повідомлення. Зразком такого "оформлення" почутого матеріалу можуть бути чутки, що обертаються навколо сім'ї Кривуль (глава родини тільки "пускає дотепи з приводу цих чуток" – 7, с. 61, але – тим не менше – вони існують і виконують своє призначення): "Про розрив Панаса Павловича й Варвари Федорівни знає все місто. Знає, що Панас Павлович розпусник, бездушна людина, брехлива, лицемірна. Оповідать про те, як він катував дітей, а надто

дівчинку, як покинув жінку без копійки й відмовився допомагати покинутій родині. Бідна жінка лишилась без усяких засобів і опинилась просто в безвихіднім становищі" (7, с. 61).

Процес згладжування й загострення не є довільним: він визначається горизонтом очікувань, який характерний для певної локальної спільноти (чутка, зауважує Г.Почепцов, це "відповідь на суспільне побажання").

За уявними картинами та побажаннями приховується найголовніше – прагнення гомогенізувати етичний простір, який можуть зруйнувати оціночно складні (в силу ідеологічної рівноправності конфліктуючих сторін), дуже непередбачувані ситуації, що так характерні для сімейного життя: за спостереженнями Т.Шибутані, саме чутки дають можливість виходити із неординарних ситуацій й об'єднуватись.

Випрямити кривизну етичного простору завжди допомагають базові ідеологеми. Їх (знаючи, що вони відповідають духу оточення) дуже жорстко й акцентовано (немовби забиваючи "гвіздки" у голову чоловіка) виголошує Варвара Федорівна, що дає їй можливість тривалий час стримувати дезінтеграційні процеси, які йдуть у сім'ї.

Наведемо кілька найприкметніших: "шлюб є ... поважний акт у житті людей" (7, с. 191); " ... я принципіально проти розводу. Я стою за незломність шлюбу..." (7, с. 46); "Для мене кожна жінка, що має позашлюбні відносини з мужчиною, є проститутка" (7, с. 46); "...людей розводить тільки смерть" (7, с. 47).

Для неї не може бути аргументом і почуття любові: "Так він же любить цю дівчину, Варваро Федорівно, любить. Для того ж і хоче розводу, щоб ..." (7, с. 46) – двічі повторює ключове слово Кирпатий Мефістофель. Але освічена, сучасна жінка (за характеристиками Панаса Павловича, вона " ... розумна, освічена, поступова жінка! Музику любить, театр розуміє, відчуває щиро. У політиці – переконана республіканка, мало не анархістка" – 7, с. 37) демонструє зразки відверто консервативного оцінювання: "Люблять і тих, що в публічних домах" (7, с. 46).

Жорсткість ідеологічних позицій локальної спільноти підтримується інстинктивною недовірою до того, хто каже "ні". Це неусвідомлений, інстинктивний страх перед невідомим.

Зміст цього невідомого, характер його формування гарно визначив А.Камю. Тому знову повернемося до його формули бунту: "Що ж становить собою людина, яка бунтує? Це людина, яка говорить "ні". Але, заперечуючи, вона не зрікається, це людина, яка вже першою своєю дією говорить "так" (23, с. 127).

Для нас у цій ситуації найголовніше те, кому і чому Панас Павлович говорить "так", ідеал якої людини він починає утверджувати, піднявшись на боротьбу з тираном.

Напрямок його думки можна до певної міри прогнозувати, якщо взяти до уваги відповідну "формулу" П.Рікера, яка моделює ситуацію у зоні насильства: на противагу "насильству гноблення" (зауважує французький філософ) завжди можлива поява "насильства бунту" (38, с. 245).

Панас Павлович (за визначенням Кирпатого Мефістофеля) "людина слабосила" (7, с. 123), "тютхтій, боягуз" (7, с. 130). Однак у його бунтуючій душі живе свій ідеал, який відверто відлякує, навіть жахає шокуючою брутальністю.

За власним зізнанням приват-доцента, битися він не може ("Не вмію я бити" – 7, с. 75). Але як солодко йому промовляти: "Ех, заздрю, їй-богу заздрю тим людям, що вміють, де треба, по часті фізичної аргументації" (7, с. 75).

Після мрійливого зізнання природно приходить бажання – конкретне, брутальне, фізично (навіть якимось фізіологічно) зриме: "Загилить би їй попереду разів зо два по "наружної фізіономії", от би вже вона опасувалась потім" (7, с. 75). Далі ще зриміше, ще фізіологічніше – "Іноді страшенно хочеться загилить так, щоб аж юшкою умилась ..." (7, с. 75).

Після бажання приходить тверде переконання у необхідності фізичного насильства: "Ні, треба вміти бити ..." (7, с. 75).

Цю ідеологію ("Власною її зброєю треба й бити її. Ти ляпаса, а от тобі аж два, от тобі, на, маєш!" – 7, с. 75) Кирпатий Мефістофель не лише підтримує, а й пропонує зробити її програмною: "Ну, отак і смалить!" (7, с. 75).

Що у такому разі сімейний простір перетворюється на ристалище, де (напівжартома) Б.Марков пропонує кожному учаснику сімейної битви вручати медаль "За участь у ближньому бою" (28, с. 210), – це не зауважується. Зате відчутне торжество з приводу того, що "насильство бунту" знаходить симетричну відповідь "насильству гноблення".

Але подальша логіка (як і кінцева мета) пошуку адекватної відповіді непередбачувані, оскільки "Крок за кроком бунт заводять ... набагато далі, ніж проста непокора" (23, с. 128).

У випадку Панаса Павловича більше ніж проста непокора обертається прагненням фізично усунути сімейного ворога. Так у стані афекту реалізується найпотаємніше.

У переказі самого бунтаря подія виглядає так: "Я вбив мою жінку ..." (7, с. 188). І все. Ніяких деталей і коментарів – лише ця, кілька разів повторювана фраза. Що цілком зрозуміло, зважаючи на вкрай

збуджений, навіть афективний емоційний стан людини, яка зважилася на вбивство.

В усій повноті картину замаху реставрує Варвара Федорівна: "Так (говорить вона Кирпатову Мефістофелю – О.К.) він стріляв у мене. Він, мабуть, подумав, що вбив мене, бо я, відсахнувшись, спіткнулась на стілець і впала" (7, с. 189).

У даному випадку не має значення результативність замаху. Головне – кваліфікація вчинку: явно вчинено акт самосуду. Акт юридично нелегітимний, архаїчний за своєю природою. Він відкидає суспільну свідомість і мораль у прапервісні нетрі буття.

Приват-доцент, знаходячись у стані граничного збудження, цього не розуміє. Навпаки – реагує як дикун:

– Неначе якийсь кошмар приснився ... – сердито говорить Шапочка. – Але ж він усе ж таки хотів убити її, Якове?

– Так, як видно ...

– І дурний: не радіє, що так вийшло, а с о р о м и т ь с я (розрядка наша – О.К.) (7, с. 190).

Тим більше Панас Павлович не розуміє, що такі дії його самого виводять за межі буття.

А.Камю стверджує: "вбивство й бунт протирічать одне одному" (23, с.337). Тому, втягуючи життя іншого в зону смерті, бунтар сам позбавляє себе права на життя: він мусить "прийняти свою власну смерть, сам стати жертвою" (23, с. 338), оскільки втрачає будь-яке право покликуватися до суспільства у пошуку співчуття.

Після замаху на життя одного з членів сім'ї завершується (що цілком логічно) й життя родини. Ввійшовши у простір танатологічного, Варвара Федорівна твердо і чітко формулює головне: "Вам усім відомо, що сталося учора між мною й моїм ... чоловіком, Панасом Павловичем. Я вірю, що в його вчинкові не було обдуманості наміру; це було зроблено в стані крайнього піднесення. І все ж таки це примусило мене подивитись на деякі речі з такого погляду, з якого я не дивилась раніше. І це примусило ... і я побачила, що ми повинні розв'язати наш шлюб (розрядка наша – О.К.)" (7, с. 191).

Так природно (якщо насильство природне) доходить до кінця історія сім'ї Кривуль. В силу організуючої економічної доміанти, переважання економічних інтересів (Панас Павлович з огидою згадує, як Варвара Федорівна "зав'язувала" його на хабарі – "Та ви знаєте (зізнається глава родини Кирпатову Мефістофелю – О.К.), що вона примушувала мене брати хабарі? Знаєте? Так-так, хабарі! З учнів, з їхніх батьків. Я особисто не брав, я навіть удавав, що не знав про це. Брала вона, на чорний хід ходили до неї. А потім на мене робила пресію

в певному напрямі й годі." – 7, с. 37) ця сім'я не здатна протистояти внутрішньосімейним викликам: у неї нема ні відповідного психологічного ресурсу, ні запасу (вкрай необхідних у таких ситуаціях) позитивних емоцій, переживань, ні, зрештою, спільного досвіду радісного співжиття.

У кінці XIX – на початку XX століття сім'я (як суспільний інститут) явно переживала кризу (знаковою щодо цього є стаття П.Сорокіна "Криза сучасної сім'ї (Соціологічний нарис)", яка з'явилася саме в той час, коли В.Винниченко інтенсивно працював над цією проблемою – "Ежемесячный журнал", 1916, № 2). І причина полягає не тільки в майнових проблемах, точніше – не лише в них.

Будучи за своєю природою "ексцентричною та децентрованою (розрядка наша – О.К.)" (26, с. 202), вона саме в ці роки відчуває послаблення тиску патріархального начала, яке протягом століть силоміць центрувало сім'ю, що (в свою чергу) сприяло збільшенню ваги іншого центру, осередям якого є жінка.

У підсумку традиційний механізм збалансування відносин, їх позірної "гармонізації" виявився зруйнованим.

Водночас (попри всі кризи) родина й надалі природно концентрує у собі вітальні сили, що закономірно робить її – в очах суспільства – ключовою легітимною ланкою не лише у процесі відтворення життя, а й його розвитку. Звідси стає зрозумілим, чому проблематика родини виявляється однією з ключових у творчості Ф.Ніцше.

Описуючи союз чоловіка й жінки, німецький філософ зосереджує увагу на двох контрастуючих моделях. Одна з них у своїй основі має тваринний інстинкт – "природну потребу" (31, с. 69). Тому й виглядає таке утворення як спілка "обплутаних небесними тенетами звірів" (31, с. 70), існування яких не освячено вищою метою. Друга модель формується на інших засадах і виглядає як "сад шлюбу" (31, с. 70). Двох тут єднає любов, яка нагадує смолоскип, що світить на "вищих дорогах" (31, с. 71). Провідним для них є жадання "створити єдність, більшу за них самих" (31, с. 70).

За таких умов природним є "пробудження прагнення до надлюдини" (31, с. 71) – у перекладі Ю.Антоновського це звучить ще пронизливіше: "тоски по сверхчеловеку" (32, с. 51) (що відповідає духу оригіналу, де Sehnsucht – "Sehnsucht zum Übermensch" – означає і пристрасне бажання, і прагнення, і – лишимо для точності нюансації смислу – русизм – тоску).

Концепцію шлюбу, яку обстоює Кирпатий Мефістофель (у казці про Білу Шапочку) з ніцшеанською об'єднує виразна телеологічність – динамічна спрямованість у майбутнє, доля якого тісно пов'язана з появою "вищої плоті" – Ф.Ніцше (31, с. 70), завданням якої є переформування світу на нових засадах.

Німецький філософ означає цей "об'єкт" як "колесо, що котиться само собою" (31, с. 70), як "того, хто творить" (31, с. 70). Яків Михайлюк (додаючи особистісні, багато в чому егоїстичні обертони, відсутні у німецького філософа) описує його, використовуючи категорію чуда, – як "маленьке, чудесне створіння" (7, с. 32), яке, оновлюючи спалюжене героєм життя, мусить виконати найзаповітнішу мрію про оновлення – "Маю тайну, несмілу мрію обновитися в моїх дітях і оправдати забруднене, зогиджене мною моє існування" (7, с. 30).

За Кирпатим Мефістофелем, цементуючим началом сім'ї виступає любов. Зникає вона – гине все. Саме тому, відповідаючи на закид Соні про його провокаційно руйнівний вплив на її родину, герой переконливо стверджує: "Сім'ю не можна зруйнувати збоку. Вона завсіди розпадається зсередини" (7, с. 24).

Любов може мати різний характер, різне психологічне наповнення. Який варіант найоптимальніший? У кожного існує своя відповідь, сформульована власними силами чи від когось, або з якогось джерела запозичена. Кирпатий Мефістофель, відповідаючи на питання – "що таке любов?", оприлюднює три варіанти відповіді. У підсумку з них він обирає лише один – найадекватніший (на його думку) варіант – останній. Тож любов – це не тоді, коли "ніщо не існує, окрім нього", любов – це не "страх загубити", любов – це тоді, коли "я люблю світ ... люблю людей так, як ніколи не любила", коли "Я вже не боюсь загубити тебе, бо це неможливо ... ми так вросли одно в одного, що я вже не розумію слова "загубить". Кого загубить? Себе?" (7, с. 32).

Роздумуючи над розвитком західної думки, Мірча Еліаде згадує передусім слова Вайтхеда: "Історія західної філософії – це насправді не що інше, як довжелезна низка посилань на філософські праці Платона" (17, с. 305). Додамо – посилань прямих і прихованих.

Платонівське розуміння любові відверто резонує і в підсумкових словах Якова Михайлюка: "Тоді я бачу, що вона знає, що таке любов. Тепер ми не можемо ні загубити, ні зв'язати себе. Ми входимо в світ оновлені, з л и т і о д н е в о д н о м у (розрядка наша – О.К.)" (7, с. 32).

Згадаємо тепер "Бенкет" Платона. "Першопочатковою нашою основою" є цілісність. У розірваному, роздертому світі повернутися до першооснови можна лише за допомогою любові, сутність якої у трактаті античного філософа визначається так – "любов'ю називається жадоба цілісності і прагнення до неї" (37, с. 101).

Така любов повертає нас до "першопочаткової природи" (37, с. 102), втіленням якої виступає андрогін – істота, яка синтезувала в собі чоловіче й жіноче начало.

Похідним від цього слова виступає поняття андрогінії – цілісності, "об'єднання протилежностей", яке не просто "символізує досконалість

первісного, необумовленого буття", а й позначає "вищу реальність" (17, с. 256 – 257).

З ідеєю андрогінності тісно пов'язані мотиви містичного шлюбу і досконалої дитини.

Найглибше і найцікавіше ця лінія пророблена німецькими роман- тиками, для яких суть одруження полягає у таїнстві – "відновленні небесного або ангельського образу людини" – Франц фон Бадер (17, с. 377). З цього союзу, з цього злиття в "єдиному спільному спалахові" – Рітер (17, с. 377) має народитися особливе тіло (17, с. 377).

З такої ж оновленої єдності ("ми входимо в світ обновлені, злиті в одному" – 7, с. 32) – констатує Кирпатий Мефістофель – постає справді особливе тіло – "ч у д е с н е с т в о р і н н я (розрядка наша – О.К.)" (7, с. 32), яке приходять у світ як "продукт" напівфантастичного, містеріаль- ного дійства: воно "д и в н и м с п о с о б о м (розрядка наша – О.К.) відділилось від нас" (7, с. 32).

Казка, яку сам собі розповідає Яків Михайлюк, не належить до типових "чоловічих казок" (Т.Зінкевич-Євстігнєєва) з їхніми чоловічими стратегіями поведінки, з базовим архетипом боротьби, який забезпечує динаміку одного з найпоширеніших у творах такого жанру сюжетів – пошуку і здобуття нареченої.

Сам Кирпатий Мефістофель подібні казки, де домінує розповідь про "різні подвиги, починаючи від геройських герців з індійцями, драконами і кінчаючи перемогою над тюремними стінами" (7, с. 28) вважає віковими. Вони відбивають дитячу волю до перемоги. Тому й за суттю своєю є "одблиском дійсності в фантазії" (7, с. 28).

Підліткові казки міцно пов'язані з реальністю, бо оповідають "про те, що є" (7, с. 28). "Справжня казка" – вважає Яків Михайлюк – виходить за межі того, що відбувається або може насправді відбуватися. Це чиста вигадка, фантазія, фікція, яка не знаходить опертя у реальності, бо "оповідає про те, чого нема й не може бути ніколи (розрядка наша – О.К.)" (7, с. 32). Тому й знаходить свою реалізацію в одній-однісіній практично-прикладній функції – діє на героя як своєрідне і дуже ефективне "снодійне", завдяки притаманним цьому незвичному (як для дорослого чоловіка) засобу чародійним власти- востям – "односити від того, що є, і помагати забути себе" (7, с. 28).

Подібне прочитання казки спрощує її природу і робить штучний вододіл між різними її різновидами. Насправді ж зв'язок будь-якої казки з реальністю існує і за своїм характером може бути дуже складним, дуже опосередкованим. Його не можна обмежувати мімесісом чи відвертою фактографічністю. За спостереженнями Є.Сапогової ("Морфологія і психосемиотика сказки в контексте моделюючих процессов вообра- жения" – "Журнал практического психолога" – 1999, № 10 – 11) казка

піднімає слухача у світ, ще не пізнаний людством – туди, де формується (збережемо фразу мовою оригіналу задля точності у передачі відтінків при формулюванні думки) "образ потрібного будущего".

Пророчо-візійний, прогностичний потенціал казки не відчитується Кирпатим Мефістофелем (і, швидше всього, не може відчитуватись, оскільки казка "втілює собою вже забутий спосіб взаємодії свідомості й світу" – Є.Сапогова). Саме тому таке подивування ("невже вона?" – 7, с. 25) викликає реальна "Біла Шапочка", якої за логікою ірреальної казки в природі бути не може (у цьому антитетичному протистоянні особливо дивує героя правдивість найдрібніших портретних деталей: "Вона! Та сама молочно-рожева щока, дитячо-строгий ніс і м'які лагідні риси лица" – 7, с. 25).

Пророчо-візійний потенціал казки герой відчує на собі в повній мірі. Він сам не знає чому, але в історії зближення з Білою Шапочкою його енергія перевищує всі можливі "нормативи". Кирпатого Мефістофеля не зупиняє ні відверта зневага ("я не поважаю вас ..." – 7, с. 94), ні боязнь видатися насильником – "... ви насильно, проти моєї волі й бажання хочете познайомитись зі мною (кидає йому в обличчя Біла Шапочка – О.К.). Ви насилуєте моє ... моє чуття жалості і користуєтесь цим" (7, с. 94), ні можливе порівняння з нахабою (7, с. 98), ні, зрештою, необхідність долати як хворобливо загострений інтерес оточення, заінтригованого його незвичною поведінкою, так і власну фізичну слабкість.

Звідки ця енергія, настирливість, яка відверто нехтує правилами етикету, а то й межує з відвертою безпardonністю? Це не простий природний інтерес до іншої статі (у таких ситуаціях герої, які мають суспільний статус і матеріальне забезпечення рівня Кирпатого Мефістофеля, діють інакше – використовують інші методи зацікавлення власною особою).

Рухає героєм щось сильніше від нього самого: під час першої зустрічі й холодного прийому його залицянь (у цьому випадку йдеться про казку) героя охоплює природне й цілком пояснюване почуття – "Мені вже хочеться, щоби нічого цього не було, хочеться одстать ..." (7, с. 25), однак це неможливо ні за яких умов – "але я не можу ч е р е з щ о с ь (розрядка наша – О.К.) цього зробити" (7, с. 25).

Яксь вища сила обрала героя і поклала на нього певну місію: звідси одержимість у досягненні мети вже в реальному житті. Причому на шляху до неї завадити не повинні ніякі жертви – навіть жертвоприношення дитини. Керований якоюсь невідомою силою герой готовий піти навіть на це: "І тут ... виразно кажу собі: "Це момент, коли ти виносиш собі той чи інший присуд. Вибирай!" ... Я рішаю ... замикаю за ними двері й ... твердо йду в спальню ..." (7, с. 204).

Казка формує особливий, за принципами своєї організації не схожий із повсякденням світ: пріоритетними тут є "повністю ідеалізований простір, час, характери, мораль" (21, с.58). Тому так однозначно у цьому жанрі програмується дії героїв, їх реакції, емоції, переживання, які виразно вкладаються у поведінкові стереотипи (у романі "Записки Кирпатого Мефістофеля" все це – максимально стисла розкадровка матеріалу, а також "лінійність" і стереотипність, які покликані передати відверту передбачуваність поведінки героїв, – нагадує німе кіно).

Ось сцена під умовною назвою "Перша зустріч": "Біля одного будинку ... зустрічаюсь із жінкою в ... білій шапочці ... Вона скидає на мене очима й тут же, вмить, неначе підстрелена, спирається рукою на тинок і стоїть так деякий момент, не рухаючись і не одриваючи погляду від моїх очей. Я теж, весь пронизаний дивним чуттям, стою з піднятим коміром, з руками в кишенях і з очима в її очах" (7, с. 28–29).

На підтвердження думки про певну психологічну спрощеність поведінки героїв, психологічну недостовірність, а то й надуманість атмосфери, що характеризує ситуацію в цілому, варто порівняти дві "дзеркальні" сцени, які продовжують лінію першої зустрічі Якова Михайлюка та Білої Шапочки у романному житті, наближеному до реального, і в казковому світі.

"Біла шапочка звертає в перевулок ... Я швидко наганяю й деякий момент іду позаду ... Я сам собі видаюся гімназистом, що причепився до гімназистки, що складає про себе фрази, які скаже їй, і до самого дому не каже ні слова. Шапочка озирається. Переді мною на мить з'являються двоє здивованих очей і зараз же зникають. Тоді я рівняюся з дівчиною ... "Простіть, будь ласка. Дозвольте мені пройти разом з вами до вашого дому" ... "Будьте ласкаві, дайте мені спокій ..." (7, с. 25).

Це реакція живої, самокерованої людини. У казці поведінка героїні змушує згадати про лялькові персонажі, рухи яких наперед визначає казкар-ляльковод. Здається, що в неї відібрано волю, мову, навіть власну моторику: "В о н а (розрядка В.Винниченка – О.К.) так само, як і на вулиці, безсило спирається рукою на столик і розсіяно, в тихому жаху й непорозумінню дивиться на мене... Я підходжу до неї, беру її за руку й веду в кімнату, двері якої одчинені переді мною, ... Вона покійно йде за мною, ні кажучи ні слова й зупиняється тоді, коли зупиняюся я " (7, с. 29).

Миттєво, без жодних мотивацій і зусиль (немов за помахом чарівної палички) змінюється природа героя як у момент зустрічі – "І самотність, і бруд, і сором – усе лишилось на тротуарі, за палісадником, а я, н о в и й (розрядка наша – О.К.), чудний сам собі, повинен іти в цей червоний будинок і провадити далі нове життя" (7, с. 29), так і в час спільного життя – "І от я вже не хижак-адвокат, що годується стервом закону,

дурістю, беспорядністю та жадністю своїх жертв. Я скромний повірений, що боронить проти закону і хижаків довірливих та беспорядних. Ми живемо в маленькій ясній кімнатці. Я заплатив усі борги, відмовився від "гонорарних" справ, і наш бюджет щомісяця примушує нас приймати різні героїчні постанови: ми ходимо на дешеві місця в театр ... пробуємо свої сили на вегетаріанстві, я курю дешевий тютюн ... Але що більше цих маленьких жертв, то ясніше та легше у мене на душі. Неначе скидаю з себе налипшу, брудну, тверду кору й вертаюсь до юнацтва" (7, с. 31).

По-казковому щасливо – шлюбом (після традиційного для казки трикратного випробування у вигляді "тесту" на розуміння сутності поняття любов) завершується історія закоханих: "Тепер ми муж і жона" (7, с. 32).

Як і в казці, у реальних стосунках Кирпатого Мефістофеля та Білої Шапочки ключову роль відіграє любов, в атмосфері якої чоловік і жінка шукають "досконалих форм" і навіть ідеалу (6, с. 284). Це передбачає особливе ставлення до об'єкта зацікавлення: оскільки у реальному житті (зауважував Г.Гейне) ми не можемо "одружитися з Венерою Мілоською або вийти заміж за Гермеса, створеного Праксителем" і предметом закоханості стає хтось із "реальних живих людей" (6, с. 285), які – само собою зрозуміло – не можуть порівнятися з ідеалізованими зразками, характер любовних стосунків визначає ілюзія, адже саме вона "підносить дійсність до ідеалу" (6, с. 292)

Особливу роль у цьому процесі відіграють очі, які обробляють основний масив інформації. Скорегований ілюзією погляд (до того ж позбавлений звичної "процедури" зіставлення): закоханий "на самий верх піраміди ... завжди ставить об'єкт своїх бажань як ідеал усіх часів і йому і в голову не приходять порівнювати з іншими образами" – 6, с. 288) стирає все сумнівне, гармонізує наявне, гіпертрофуючи при цьому найпривабливіше.

Однак у стосунках Якова Михайлюка і Шапочки цей механізм, який базується на "структурі репрезентації, де чоловік *дивиться*, а жінка є *побаченою* (курсив Т.Гундорової – О.К.)" (Т.Гундорова. Кітч і література. Травестії. – К., 2008. – с. 135) не є базовим.

Натренований, іронічний погляд зрілого, досвідченого у цих справах холостяка, який знається на красі і привабливості жінок, жорстко і точно фіксує (попри повторювану як мантру фразу – "мені подобається ваше лице" – 7, с. 88) негарні, невіграшні деталі ("хижий" ніс – 7, с. 103, "заломлені гідко" губи – 7, с. 133, "скули трохи випнуті", "щоки худорляві", "губи могли б бути трохи більше свіжими" – 7, с. 138), а то й зовсім відверто зупиняється на позбавленому будь-якого

естетизму моменті – "На тілі в вирізі грудей – червоненькі цяточки. Вона, видно, трохи спітніла. Це неприємно" (7, с. 138).

І взагалі – Ганна Забережна спершу нагадує геросві "здивовану козу" (7, с.106). Це вже згодом Кирпатий Мефістофель (як класичний закоханий) сам для себе заговорить про "миле прекрасне обличчя" (7, с. 145). Однак на це будуть вагомі причини, які зумовлюватимуться процесами духовного оновлення та етичного саморозвитку.

Не діє й інший, практично універсальний "механізм" взаємовідносин чоловіка й жінки, особливості якого змодельював С.Жижек.

Поставивши ключове питання – "чому чоловік обирає жінку як ідеалізований об'єкт", чому "він робить проєкцію свого *спасіння* (курсив С.Жижєка – О.К.) на саме те створіння, що відповідає за його *Гріхопадіння* (курсив теж С.Жижєка – О.К.)" (18, с. 121), – відомий словенський психоаналітик (залучаючи до роздумів міркування О.Вайнінгера) приходять до висновку – в усьому винна його власна сексуальність, яку чоловік приймає, привертаючись "до нижчого" і водночас заперечуючи "в собі абсолютне" (18, с. 121).

Прийнявши свою сексуальність як даність, чоловік "створює жінку", яка є "самою сексуальністю" (18, с. 121).

У світлі цього інакше прочитується міф про Гріхопадіння. Причина його не жінка: вона – "*наслідок чоловікового Гріхопадіння* (курсив С.Жижєка – О.К.)" (18, с. 121). І саме воно – це Гріхопадіння представника сильної статі породило любов: "чоловік обрав жінку як предмет любові", бо "нестерпним тягарем лежить на ньому його гріх – створення жінки через визнання власної сексуальності". Сама ж любов є "лише боягузливою, лицемірною спробою чоловіка відшкодувати свою вину перед жінкою" (18, с. 121).

У стосунках Кирпатого Мефістофеля і Шапочки ця парадигма не простежується. Ганна Забережна не виглядає в очах героя як об'єкт сексуального бажання. Її плоть не подає Якову Михайлюку сексуальних сигналів. При першій зустрічі погляд героя байдуже ковзає по ній як по середньостатистичному тілу: "Натовп, витиснений з воріт царського саду, розливається ручаями в різні боки ... Я йду позаду жіночої постаті в білому. Капелью також білий, з його крис зубчастою каймою звисає мереживо. З-під крис я бачу окрась голої шиї і спини. Ми посуваємось помалу в потоці тіл. Я міркую, куди б піти повечеряти ..." (7, с. 86). Ось і все – ніякого електричного струму, ніякого вибуху сексуального інтересу – свою нульову ефективність демонструє навіть фактор оголеності (хай і витриманої в рамках існуючого в культурі того часу етикету).

У свою чергу дівчина ні найменшою мірою не подає сексуальні знаки – не те що свідомо, а навіть підсвідомо – як це могло б бути з

невинною грою "пухнатим волоссям" (7, с. 97), яка посідає помітне місце в символічній системі стосунків чоловіка й жінки.

Це (швидше всього) об'єкт, який і не повинен викликати похоті – при всій зрілості жіночої конституції героїні Кирпатий Мефістофель постійно занижує віковий ценз співачки, розглядаючи її у певні моменти то як "маленьку дитинку" (7, с. 133), то як жінку з рисами дитячого обличчя (цей мотив у романі постійно повторюється), що переводить героїню в розряд явищ асексуальних.

І все ж момент ідеалізації у романі чітко простежується. Однак задіяний тут інший принцип, який також є базовим, оскільки доводить свою ефективність, як у "Записках Кирпатого Мефістофеля", так і в реальному житті.

Немовби приміряючи себе до моделі ніцшеанського шлюбу, Яків Михайлюк викладає власну теорію: "Треба творити шлюб, Ганно Пилипівно ... Творити свою любов. Закоханість не є любов. Любиш те, що знаєш, чого прагнеш, про що мрієш. А любов приходить тоді, як відходить закоханість. І приходить не сама, а з нами, з нашим хотінням, волею, упертістю, гордістю. От ви закохані в кого-небудь. Вас тягне до тої людини, ваше тіло співзвучне з нею. Хіба це є підстава для шлюбу, для народження нових людей? Ні, ви пізнайте людину в цім тілі, полюбіть її! Пізнайте в дрібничках, в звичках, в найменших і найбільших проявах її, сплетіть себе з нею неподільно. І тільки тоді, як це буде, ви матимете маленьке право сказати, що ви дещо зробили для утворення шлюбу справжнього, гідного теперішньої людини" (7, с. 147).

Морально-вольовий, творчий характер шлюбу намагається утвердити й Ф.Ніцше, наголошуючи на необхідності морально піднятих, стати "господарем своїх чеснот" (31, с. 69), "збудувати самого себе, випропаного тілом і душею" (31, с. 70) і вже потім сформулювати шлюб який німецькому філософу бачиться інститутом, що становить собою єдність більшу за тих, хто її створює, у якому домінує "глибока повага тих, що сповнені цим єдиним жаданням" (31, с. 70).

Не маючи власного підґрунтя для етичного зростання, Кирпатий Мефістофель явно спирається на духовний світ Білої Шапочки. І саме звідси, за цим напрямком йде ідеалізація героїні.

Духовний розвиток веде Якова Михайлюка через несмілість, ніжність, зворушення до відродження сорому і совісті.

Підводячи підсумок гострому диспуту про моральність, у якому Кирпатий Мефістофель застосовує принцип розмитості етичних стандартів (чим постійно керується у своїй адвокатській діяльності – ось кілька "перлів", якими відверто гордиться герой: "Що ж таке моральність? Моральність – це рожевий пудер на законах природи. Шапочка вважає неморальним боронити Кубешку. Але боронити закони

сильних і пануючих – річ нормальна й моральна, бо вона санкціонована тисячолітнім шаром пудру, пануючою мораллю" – 7, с. 137; "А що таке "чесність", "нечесність"? Плід людської глупоти, лицемірства й поганого соціального ладу ..." – 7, с. 139). Однак у підсумку знічений Яків Михайлюк зізнається Шапочці: "Мені просто соромно. Дуже соромно" – 7, с. 141. І – вже як "інший чоловік" (7, с. 141) – приймає неможливе для "старого" Кирпатого Мефістофеля рішення: "А від справи Кубешки я, між іншим, Ганно Пилипівно, відмовляюсь" (7, с. 141).

Здавалось би, тепер нема ніяких перешкод для шлюбу – герой випростався у своєму моральному зростанні – а отже – й для творення нової – "вищої плоти". Однак на заваді стає неймовірно сильний чинник, який визначає природу героя, не даючи йому піднятися до вирішення завдань, що стоять перед "вищою людиною". Справа ж врешті-решт не в тому, що в момент жертвоприношення здригнулася рука Кирпатого Мефістофеля – причина в ході цивілізаційного процесу, де герой мав би йти проти течії, а він пішов за нею.

Література

1. Багрій Р. "Записки Кирпатого Мефістофеля", або секс, подружжя і ще деякі проблеми // В.Винниченко. Записки Кирпатого Мефістофеля. – Черкаси, 2005.
2. Белый О. Тайны "подпольного" человека (Художественное слово – быденное сознание – семиотика власти) – К., 1991.
3. Бердяев Н. Самопознание. – Москва, 1991.
4. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. – Москва, 1989.
5. Бодрияр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту. – Екатеринбург, 2006.
6. Василев К. Любовь. – Москва, 1982.
7. Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля. – Черкаси, 2005.
8. Винниченко В. Щоденник. Том перший. 1911–1920. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1980.
9. Газнюк Л. Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття. – К., 2008.
10. Гранье Ж. Ницше. – Москва, 2005.
11. Гундорова Т. Київський роман-с // Критика. – 2008. – число 1–2.
12. Гундорова Т. Модернізм як еротика "нового" (В.Винниченко і С.Пшибишевський) // Слово і час. – 2000. – № 7.
13. Гундорова Т. ПроЯвлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
14. Гундорова Т. Фрідріх Ніцше й український модернізм // Слово і час. – 1997. – № 4.
15. Делез Ж. Ницше. – Санкт-Петербург. – 2001.
16. Делез Ж. Тайна Ариадны // Вопросы философии. – 1993. – № 4.
17. Еліаде М. Мефістофель і андрогін. – К., 2001.
18. Жижек С. Метастази насолоди. Шість нарисів про жінку й причинність. – К., 2000.

19. Жулинський М. Собою возвеличити українську людину // В.Винниченко. Записки Кирпатого Мефістофеля. – Черкаси, 2005.
20. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. – К., 2006.
21. Зубрицька М. Ното legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів, 2004.
22. Історія української літератури ХХ століття: У двох книгах. – К., 1998. – Кн. I.
23. Камю А. Бунтующий человек. – Москва, 1990.
24. Караяни А. Слухи как средство информационно-психологического воздействия // Психологический журнал. – 2003. – № 6.
25. Кошова І. Роман "Записки Кирпатого Мефістофеля" у світлі фрейдівської теорії сексуальності // В.Винниченко. Записки Кирпатого Мефістофеля. – Черкаси, 2005.
26. Куцелал С. Французька філософія другої половини ХХ століття: дискурс із префіксом "пост". – К., 2004.
27. Лютий Т. Нігілізм: анатомія Ніщо. – К., 2002.
28. Марков Б. Культура повседневности. – Москва – Санкт-Петербург – Нижний Новгород – Воронеж – Ростов-на-Дону – Екатеринбург – Самара – Новосибирск – Киев – Харьков – Минск, 2008.
29. Мартинюк О. Соціально-психологічні концепції сім'ї як теоретична основа її емпіричного вивчення // Психологія і суспільство. – 2008. – № 4.
30. Мерло-Понти. Феноменология восприятия. – Санкт-Петербург. , 1999.
31. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. – К., 1993.
32. Ніцше Ф. Сочинения: В двух томах. – Москва, 1990. – т. II.
33. Одуев С. Тропами Заратустры (Влияние ницшеанства на немецкую буржуазную философию) – Москва, 1976.
34. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900 – 1920 р.р. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998.
35. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Книга розвідок та мандрівок. – К., 2004.
36. Панченко В. Щаслива поразка Мефістофеля // В. Винниченко. Записки Кирпатого Мефістофеля. – Черкаси, 2005.
37. Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид. – Москва, 1999
38. Рікер П. Історія та істина. – К., 2001.
39. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей. – К., 1998.
40. Суворова І. Концепція "естественного человека" в прозе М.П.Арцибашева. АҚД. – Тюмень, 2007.
41. Франк С. Сочинения. – Москва, 1990.
42. Фрейд З. Интерес к психоанализу (сборник). – Минск, 2007.
43. Фуко М. Наглядати й карати. – К., 1998.
44. Хайдеггер М. Ніцше. – Санкт-Петербург, 2006. – Т. I.
45. Хархун В. "Записки Кирпатого Мефістофеля": екзистенційне в романі та поза ним // Слово і час. – 2000. – № 7.
46. Хархун В. Інваріант Мефістофеля: Образ Михайлюка у романі "Записки Кирпатого Мефістофеля" // В.Винниченко. Записки Кирпатого Мефістофеля. – Черкаси, 2005.

47. Хархун В. Поетика роману "Записки Кирпатого Мефістофеля". АҚД. – К., 2000.
48. Хархун В. Роман В. Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля" в контексті світової "дияволяди" ХХ ст. – Ніжин, 1997.
49. Хархун В. Роман Володимира Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля" (проблеми поетики). – Ніжин, 2001.
50. Шалагінов Б. Гете. Життя. Філософія. Творчість. – Харків, 2003.
51. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. – Москва, 1993. – Т. II.
52. Юнгер Ф. Ницше. – Москва, 2001.

Анфіса Горбань

НАРАТИВНА ПЕРСПЕКТИВА В ОПОВІДАННІ В.ВИННИЧЕНКА "ФЕДЬКО-ХАЛАМИДНИК"

"В свій час, – пише М. Зеров, – критика мало займалася поетичним господарством Винниченка, і, можливо, з вини самого автора. Він занадто хвилював своїм ставленням проблем, часом – логічно необґрунтованим, часом – різко парадоксальним, і тим відтягав критику від формального розгляду в бік ідеологічної перевірки своїх позицій" [6, с. 446]. Назвавши свою статтю "Сонячна машина як літературний твір", М. Зеров, ймовірно, хотів відмежуватися від позалітературних (етичних, політичних) дискусій навколо роману. Сучасне винниченкознавство також цікавиться "моральною лабораторією" письменника, однак і питання поетики його творів не залишилися поза увагою дослідників (Л.Мороз, В.Панченко, Т.Гундорова, О.Брайко, Г.Сиваченко, В.Хархун, В.Гуменюк та ін.).

Наративні стратегії малої прози В. Винниченка – на стику таких категорій, як автор та оповідач, композиція і сюжет (адже розповідність є одним із чинників його моделювання) – розглядалися щодо окремих періодів творчості письменника (напр., четвертий розділ дисертації О. Брайка [2]) або ж у вигляді окремих аспектів, але не в тому обсязі, який дозволяє сучасний світовий досвід наратології. Його системне засвоєння українським літературознавством почалося відносно недавно ("Наратологічний словник" укладений О. Ткачуком 2002 р.). Актуальним є застосування наративних підходів до української літературної спадщини – і не лише В. Винниченка.

Може видатись, що це лише "переклад" традиційних літературознавчих понять (так, відзначена С. Михидою і В. Гуменюком "драматургічність" в епічних творах В. Винниченка "мовою" наратології є не що інше, як мімізис (інсценування, показ) на противагу дієгезису (розповіданню), а перевага "живих" діалогів – цитований дискурс, на відміну від транспонованого й наратизованого). Наявна в українському літера-

турознавстві й власна типологія суб'єктів оповіді (власне автор, оповідач, розповідач, ліричний герой), розроблена В. Смілянською [9] на підставі того ж розрізнення внутрішнього / зовнішнього стосовно дії / щодо художнього світу, що й усталені у світовій практиці поняття гомо-, гетеро- інтра-, екстрадієгетичних нараторів. І все ж наратологія на сьогодні пропонує чимало термінів, які "не перекладаються" мовою традиційного літературознавства, а головне – дозволяють більш детально й системно розглянути функціонування художнього тексту. Серед таких категорій два головні фактори, які, за Ж. Женеттом, "керують" наративною інформацією: дистанція і перспектива.

І. Качуровський вважав, що "...на основі прози Володимира Винниченка можна побудувати якщо не підручник, то принаймні цілий університетський курс архітектоники" [7, с. 152]. Дослідник відзначає, зокрема, "характерний засіб, що його вживає В. Винниченко в новелі "Таємність", це подача подій у зворотньому наświetленні – від першої особи, яка є персонажем виразно-негативним і тому представляє речі крізь призму свого викривленого світосприймання" [7, с. 151]. Йдеться, у термінології Ж. Женетта, про наративну дистанцію (наразі моральну або світоглядну). Таке "зворотнє наświetлення" І. Качуровський відзначає і в романі В. Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля". Більш докладно це явище розглядає Т. Гундорова [5], простежуючи "такий тип нарації, коли виникає зсув між "правдивою", однозначною, "моральною" оповіддю, "чесною" розповіддю від "я", яка зорієнтована на дидактику, і "зачіпним", провокативним, навмисне висунутим наперед зображенням цього "я", що непомітно підриває істинність сказаного" [5, с. 169]. Представляючи Винниченкову "чесність з собою" як наративність, авторка доводить, що письменник "відкриває такий спосіб зображення, який вказує на якусь іншу, варіативну реальність, аніж та, що постає з розповіді" [5, с. 169]. Навряд чи це можна вважати Винниченковим відкриттям, але, поза сумнівом, підкреслена суб'єктивність наративу є прикметною рисою більшості творів письменника. Наративну дистанцію (моральну, інтелектуальну, світоглядну) як спосіб іронічного "доведення від протилежного" В. Винниченко часто використовує і в публіцистиці ("Одвертий лист Дрібного Буржуа"). Однак зазначена суб'єктивність, що створює "ігрову перспективу" (Т. Гундорова) не обов'язково передбачає розповідь від "я" – вона можлива і в третьоособових наративах. Більше того, якраз третьоособовий наратив дозволяє простежити тонку й ненав'язливу гру автора не лише у "розведенні" події та оповіді про неї (дистанція), але й у розбіжності кількох бачень реальності (перспектива), з яких жодне не претендує на істинність.

Порівнюючи наративні особливості реалістичної та модерної прози, О. Качук відзначає для другої "поєднання перспективи наратора та

перспективи героя, інколи кількох персонажів" [11, с. 20] і наголошує: "...слід зважати на свідому установку модернізму, який спонукав передачу наратором точки зору іншої особи..." [11, с. 21]. Таке чергування, співіснування, переплетення перцептивних і концептуальних позицій автора й наратора, наратора й персонажа, автора й персонажа або й двох (кількох) персонажів відбувається за рахунок зміни наративної перспективи, або фокалізації.

Наративна перспектива (фокалізація) є предметом пропонованої статті. За об'єкт розгляду зумисне обрано оповідання В. Винниченка "Федько-Халамидник", яке на тематичному рівні оприявнює релятивність правди й брехні. Спробуємо довести, що на цю ідею "працює" і наративна стратегія оповідання, зокрема, різні типи фокалізації, задіяні В. Винниченком у межах третьоособового наративу. Методологічною основою розвідки є типологія наративних фігур Ж. Женетта, а також приклади її застосування (не до Винниченкових творів) П. Баррі, О. Ткачуком і М. Грняк.

Зважаючи на відносну новизну й термінологічне розмаїття наратології (так, у статті "Точка зору", вона ж фокалізація, перспектива, погляд, О. Ткачук, крім визначення Ж. Женетта, пропонує вісім типологій наративу, що використовують зазначену категорію), маємо визначитись із теоретичними рамками. За Ж. Женеттом, **фокалізація** – "перспектива, з якої представляються наратовані ситуації й події; перцептивна чи концептуальна позиція, з якої вони передаються" [12, с. 147]. Оскільки мовець не обов'язково представляє власне бачення, фокалізацію варто відрізнити від "голосу" наратора: йдеться не про суб'єкта мовлення, а про суб'єкта думки, почуття й сприймання. Розрізняють такі **типи фокалізації**: 1) нульова – жодних систематичних концептуальних або перцептивних обмежень, "всезнаючий наратор"; 2) зовнішня – фокалізатор розміщується у дієгезисі, але поза будь-яким персонажем, відтак розповідь представляє лише слова і дії, але не думки й почуття героїв; 3) внутрішня – наявні концептуальні та або перцептивні обмеження, зумовлені баченням персонажа. У свою чергу внутрішня фокалізація може бути фіксованою (на одному персонажеві, якого називають фокалізатором), змінною (різні події подаються у різних перспективах), множинною (та сама подія або ситуація представлена через бачення різних персонажів).

В оповіданні В. Винниченка "Федько-халамидник" у межах третьоособового наративу задіяно всі три типи фокалізації. Для зручності аналізу розглянемо їх окремо.

Нульова фокалізація. "Не було того дня, щоб хто-небудь не жалівся на Федька: там шибку з рогатки вибив; там синяка підбив своєю "закадишному" другови; там перекинув діжку з дощовою водою,

яку збирали з таким клопотом" [3, с. 237]. Нульова фокалізація, характерна для традиційного нарративу, використовується в цьому оповіданні лише подекуди, як правило, у фрагментах "стискання часу", переходу між домінуючим "інсценуванням". Таке розповідання "від автора" представляє суто подієвий рівень, однак, по-перше, забарвлений "знанням життя", узагальненим і безособовим досвідом дорослої людини ("Але й тут Федько не як всі діти поводить ся. Він не плаче, не проситься, не обіщає, що більше не буде" [3, с. 239]), а по-друге, позначений суто авторським (зовнішнім щодо художнього світу) знанням цілої історії, а відтак намаганням тримати читача в напрузі, створювати "горизонт сподівань" і дивувати неочікуваними поворотами сюжету ("Але тут, буває, візьме й зробить несподіване. Коли вже хлопці далеко й не можуть йому нічого зробити, він раптом вертається й віддає змія" [3, с. 239], або: "А на другий, третій день Федько знов спокушає Толю. І спокушає якраз у такий момент, коли ні одному чоловікові в голову б того не могло прийти" [3, с. 242]). Крім наявного в цитованих уривках поєднання часових пластів (розповідається не про конкретний епізод, а про повторювані, зіставлені й відібрані автором), "прискорення" часу розповідання та хронологічної інверсії ("А через три дні він лежав мертвий. Разів зо два він приходив до пам'яті, питав, чи били Толю, щось бурмотів і знов падав непритомний" [3, с. 254]), нульова фокалізація дозволяє суміщати й віддалені в просторовому відношенні ситуації ("Ввечері Толя хворий, гарячий лежить у постелі, а Федька кладуть на стілець і луплять" [3, с. 243]) – таким чином "всезнаючий" наратор встановлює ті зв'язки між образами та подіями, які не були б помітними для персонажа, у "реальності" фабули. Отже, нульова фокалізація не лише забезпечує узагальнене (загальноприйняте або авторське) бачення подій, але й вибудовує сюжет.

Зовнішня фокалізація. "Федько перескочив, підбіг на край своєї крижини і вперся палицею в сусідню купу льоду. Крига зашаруділа й підсунулась до Толі" [3, с. 251]. Оскільки наративна перспектива знаходиться в художньому світі, розповідь представляє лише те, що міг би бачити спостерігач реальних подій – жодних маніпуляцій із часом, простором, жодного встановлення зв'язків. Цей погляд, однак, нікому не належить, відтак не має оцінного ставлення. Схильність Винниченка до мімезису (інсценування, розігрування) подій в епічному творі, або, за висловом М. Зерова, "кінематографізму", незаперечна. Можна було б очікувати від малої прози письменника того переважання зовнішньої фокалізації, яка прославила Е. Гемінгвея. Дійсно, В. Винниченко, за винятком ранніх творів, часто не пояснює вчинків і психічного стану персонажів, дозволяючи судити про це читачеві на підставі суто зовнішніх виявів, як-от: "Федько іде змія однімати. Руки в кишені, картуз

набакир, іде, не поспішає" [3, с. 238]. Однак у переважній більшості навіть міметично представлених епізодів В. Винниченко не може обійтися без суб'єктивного бачення персонажів, тобто використовує внутрішню фокалізацію.

Внутрішня фокалізація. "Сніг зробився жовтий і брудний, а лід на річці такий, як намочений сахар. Потім почали текти річечки по вулицях і стала парувати земля на сонечку" [3, с. 243]. На перший погляд, у цитованому уривку зовнішня фокалізація: немає думок чи почуттів, суто зовнішня "картинка", яку міг би бачити хтось у "реальності" художнього світу. Однак цей "хтось" має виразну мовну індивідуальність ("намочений сахар", "річечки", "сонечко"), що зраджує бачення дитини, а не безособового "об'єктиву кінокамери". Отже, це внутрішня фокалізація, яка домінує в аналізованому оповіданні. Як правило, перцептивні обмеження (як-от спостереження Толею з вікна двох епізодів: спочатку зливи, потім поховальної процесії) В. Винниченко поєднує з концептуальними, причому це не обов'язково внутрішній монолог (думки або почуття), достатньо окремих емоційних, мовленнєвих або інших маркерів, що співвідносять перцепцію із суб'єктом (суб'єктами) сприйняття, тим самим нав'язуючи це бачення читачеві: "Приходить *тато* з роботи (курсив мій. – А.Г.)" [3, с. 240] – власне, тато він тільки для Федька; "Він тільки як крізь сон бачив, що *татуньо* чогось страшенно став лютий, такий лютий, що аж говорити не міг і тільки хапався то за горло, то за ремінь (курсив мій. – А.Г.)" [3, с. 240] – маркується не лише "власник" бачення, але і його емоційна прихильність до батька; "*Чистенький, чепурненький*, він зовсім не мав нахилу до Федькових забав. Але цей *халамидник* неодмінно спокушав його, і *бідненький* Толя приходив додому задріпаний, подраний, з розбитим носом (курсив мій. – А.Г.)" – таке ставлення може належати як матері Федька, так і матері Толі. В останньому уривку простежується й та "ігрова перспектива" варіативної реальності, яку спостерігає Т. Гундорова у романах В. Винниченка: оберненість розповіді ("він зовсім не мав нахилу до Федькових забав") і художньої дійсності. Щоправда, про дійсний стан речей (ініціативу Толі брати участь у Федькових забавах) читач дізнається лише згодом. Іронія у третьоособовому наративі витворюється за рахунок подвійної фокалізації: різноспрямовані бачення автора (читача) й персонажа, який виправдовується (якого виправдовують) шляхетною мотивацією: "Толя їм нічого все ж таки не сказав, бо він хлопчик *делікатний, вихований*. Федько, той, якби зачепили його тата, зразу б *грубості* почав говорити, а то й *битись* поліз би (курсив мій. – А.Г.)" [3, с. 245]. Наративна перспектива цитованого уривка (варто змовчати й не відповідати на образи)

представляє опозицію не до реальності, а до іншого концептуального обмеження, згідно з яким потрібно захищати честь батька.

Найпростіший спосіб внутрішньої фокалізації – вияв думок і почуттів персонажа. Це може бути як ставлення до оточення, так і рефлексії героя: "Федькові досадно: дурні, хвіст короткий!" [3, с. 237]; "Коли батько прийшов і мати стала йому розказувати, Федькові в очах було зовсім жовто, і голова була страшно тяжка й гаряча; така була тяжка, що не можна було держати її на плечах і хотілось покласти чи на стіл, чи на землю, чи хоч у піч – аби покласти" [3, с. 254]. Іноді внутрішня фокалізація співвідносна не з одним, а з певною групою персонажів і граматично часто представлена використанням другої особи. "Поставиш ногу, обкладеш її піском – і *виймай* потихеньку. От і хатка (курсив мій. – А.Г.)" [3, с. 237]; "Ех, погано путо зроблено! Як добре зробити путо, нитка не дасть дуги. Ну та нічого – *розсотуй* далі (курсив мій. – А.Г.)" [3, с. 238]; "Але тікати й *не пробуй*, Федько усяку собаку випередить (курсив мій. – А.Г.)" [3, с. 238] – так передається світовідчуття цілої вуличної компанії, навіть цілої "дитячої культури" з її будівництвом хаток, запусканням змія, скарбом із "гвіздків, підков, залізячок", неписаними нормами поведінки, а також фантастичними уявленнями про себе як Солов'я-Розбійника або про мандри на крижинах: "От сісти б на одну з них і їхати на ній десь далеко-далеко" [3, с. 246].

Внутрішня фокалізація у роздумах Федькового батька (ще одне етичне питання: бити чи не бити) слугує майстерною психологічною мотивацією й одночасно "чудним" несподіваним поворотом від спокою до люті, адже є невисловленою – прихованою від Федька. У подальшому фрагменті також видно, як легко письменник "ковзає" від одного типу наративної перспективи до іншого і як попередній контекст "готує" читача до визначення фокалізації: "Батько мовчить і хмуρο дивиться в вікно (Внутрішня, перцептивне обмеження, фокалізатором є син. – Прим. А.Г.). Надворі вечір (Внутрішня, перцептивне обмеження, фокалізатор батько, це він дивиться у вікно. – Прим. А.Г.). З вікон хазяйського дому ледве чутно вибиваються звуки ніжної музики (Внутрішня, фокалізація "колективна", адже хазяйським цей дім є для всієї родини і всі троє можуть чути музику. – Прим. А.Г.) ... Пожильці їм знесуть плату за квартири, мужики за землю грошей привезуть. Їх ніхто не вижене з квартири, хоч би Толя як обидив Федька (внутрішня, концептуальне обмеження, фокалізатором є батько, це його думки. – Прим. А.Г.)" [3, с. 241].

В оповіданні "Федько-халамидник" внутрішня фокалізація не фіксується на одному персонажі. Хоч мовлення належить третьоосособовому наратору, "право бачення" надається Федькові, Толі, їхній

вуличній компанії, батькові Федька, глядачам на річці, навіть запущеному в небо змієві, тобто внутрішня фокалізація змінна, подекуди множинна (подвійна). Досить часто простежується також поєднання-"ковзання" в межах одного епізоду нульової, зовнішньої та внутрішньої фокалізацій: "На четвертий день Федька ховали ... А Толя тихенько виглядав із вікна. Мама йому строго наказала не виходити до вуличних хлопців. А йому цікаво було подивитись, як будуть ховати Федька-халамидника" [3, с. 255].

Наративна перспектива зіставляє точки зору, унеможлиблюючи домінування однієї однозначної, "правильної" позиції. Відтак і зміст твору виводиться за межі аксіологічної модальності. Кожна зміна перспективи не лише створює враження стереоскопічного бачення, але й, подібно до оператора в кінематографі, то віддаляє (нульова фокалізація), то максимально наближає (внутрішня фокалізація) читача до героїв твору, утримуючи увагу за рахунок таких емоційних градацій. Цікавим прийомом є використання письменником подвійної фокалізації, яка, подібно до наративної перспективи, протиставляє дві точки зору і тим самим "працює" на очуднення, аж до іронічної оберненості.

Перспективи подальших досліджень оповідання "Федько-халамидник": по-перше, цікавою є наративна структура твору, у якому окремі елементи повторюються із заміною персонажа, тобто йдеться не про антиципацію, а про наявність ідентифікації героїв (Толя уявляє, як Федько, злякавшись, не зможе перейти річку на крижинах, і ця ситуація справджується за участі Толі; йому спадає з голови шапка, коли батьки ведуть його від річки, а згодом Федькові падає з голови шапка, коли його ударив Толин батько тощо). По-друге, значна кількість повторів, а також наявність міфологічних мотивів (замикання Толі, мовчання Федька, заборона і її порушення, амбівалентність побиття як покарання винагороди – мотиви ініціації, перехід річки – мотив потойбіччя) дозволяє застосувати до оповідання також елементи теорії оповіді В. Проппа, зокрема опозицію "герой – хибний герой", адже Толя, фактично, невдало наслідує Федька. Розглянувши функціонування однієї наративної категорії в одному оповіданні, не можна претендувати на вичерпність, однак адекватність і продуктивність обраної методології не викликає сумніву.

Література

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі; Пер. з англ. О. Погинайко; Наук. ред. Р.Семків. – К.: Смолоскип, 2008. – 360 с.

2. Брайко О.В. Поетика прози Володимира Винниченка 1900–1910-х рр.: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 "Українська література" / О.В. Брайко. – Київ, 2002. – 16 с.
3. Винниченко В.К. Твори в двох томах: Том перший / В.К. Винниченко. – К.: Дніпро, 2000. – 584 с.
4. Гіряк М. Таємниця роздвоєного обличчя. Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича / Мар'яна Гіряк. – Львів: Літопис, 2008. – 286 с.
5. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 298 с.
6. Зеров М. "Сонячна машина" як літературний твір / Микола Зеров // Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка: Лекції, нариси, статті / Микола Зеров. – Дрогобич: Видавнича фірма "Відродження", 2007. – С. 432-452.
7. Качуровський І. Про деякі технічні засоби Винниченкової прози / Ігор Качуровський // Сучасність. – 1997. – № 1. – С. 148-152.
8. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті / Володимир Панченко. – Кіровоград, 1998. – 272 с.
9. Смілянська В.Л. "Святим огненным словом..." Тарас Шевченко: поетика / В.Л. Смілянська. – К.: Дніпро, 1990. – 290 с.
10. Ткачук О. Наративна стратегія малої прози Михайла Яцківа / Олександр Ткачук // СІЧ. – 2003. – № 1. – С. 63-70.
11. Ткачук О. Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця ХІХ – початку ХХ століття / Олександр Ткачук // СІЧ. – 2003. – № 11. – С. 17-24.
12. Ткачук О.М. Наратологічний словник / О.М. Ткачук. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.

НАМИРИ АВТОРА ТА НАРАТИВНІ ПРИЙОМИ В ПОВІСТІ В.ВИННИЧЕНКА "КРАСА І СИЛА"

Питання, яке маю на меті винести на обговорення у цій статті, стосуються аналізу авторських інтенцій та нарації, для якої характерна увага до вчинків і подій як "чистих процесів" (Ж.Женнет). Не розглядатиму тут, як слід вибудовувати наратологічне дослідження, а зупинюсь лише на тому, яке практичне значення під час наближення до розуміння намірів В. Винниченка має аналітичний процес встановлення суб'єктів наративу та визначення нараторів (адресантів "фіктивної нараторської комунікації" [11, с. 63]).

Розповідь, у якій розкривається певна історія, становить сутність наративу. Орієнтація на аналіз оповідної структури історії, знаходження шляхів для визначення мовного контакту "автор-читач" спонукають нас до осмислення функціональної ролі наративу як організаційного принципу авторської комунікативної інтенції. Митець має на меті здивувати, виховати, змусити діяти свого обраного чи абстрактного реципієнта. Для цього він застосовує різні дискурсивні форми вираження мовлення, варіює наративні маски, використовує різноманітні типи нарації тощо.

Коли літературознавець переходить до аналітичного розгляду функції та місця головного мовця наративу, у нього повинен зберігатися інтерес до змісту твору. Тому не можна повністю виокремлювати з тексту наратора, адже саме він часто намагається дати повне тлумачення зображених автором подій та ситуацій. Тим більше, що основою наративу дослідники вважають фабулу, яка видає себе за реальність.

Національно-культурні наміри В. Винниченка в повісті "Краса і сила" (1902) виражені переважно в авторському описі традиційного українського ярмарку. Спрямованість окремої уваги письменника на українське свято торгівлі (ярмарок) здійснена з метою вплітання індивідуальних долей у різноманітні колективні сфери діяльності. Описи товарів: коней, волів, хусток, намиста, кожухів, традиційної їжі (риба, паляниці, огірки, житній хліб, сіль, сало, бублики, калачі), – відображають фрейдистські "сліди прабатьків" [9, с. 71], складають культурне інтенційне поле відкритих намірів мовця в сенсі показу традиційного українського побуту як тла, на якому вибудовується основний конфлікт твору між інтенціями краси й інтенціями бажання (сили).

О. Ковальчук у монографії "Краса і сила у практиках повсякдення" знаходить у творі конструктивну, доестетичну красу в чистому вигляді, "першопочаткову,... не словнену ідеологемних інтенцій" [5, с.9]. За словами дослідника, твір становить собою складну геометричну "конструкцію", яка вибудована переважно з установок на красу й "інтенцій бажань" [5, с. 13]. Серед "інтенцій бажань" він виокремлює категорії "любові" та "визнання", що ґрунтуються на ризику й боротьбі. На його думку, інтенційність автора здійснюється переважно з наголосом на конфлікті повісті, який є боротьбою за визнання.

Парадоксальні інтенції В. Винниченка знаходять свій вияв у змалюванні чуттєвої, емоційної й агресивної людини. Бажання задоволення (чи фрейдистське "бажання володіти об'єктом" [10, с. 155]) призводить персонажа Андрія Голуба до здичавіння: "Як дикий звір накинувся він на неї і почав топтати її ногами, бити передками черевиків у боки, в спину, в живіт, шарпаючи за коси, з піною на губах" [2, с. 11–12]. Низька та чуттєва сила Тіні, виплеснута з первинного джерела "Воно", демонструє явний садизм Андрія у наведеній ситуації. Персонаж не може втихомирити власні несвідомі пристрасті, тому в ньому народжується фрейдистська "амбівалентність любові-ненависті в любовному житті" [8, с. 55], несвідоме зло бере верх.

Мотря, як "соматична людина", несвідомо обирає між красивим, чуттєвим, безвольним Ільком і хитрим, сильним представником класичного патріархату Андрієм, надаючи перевагу силі, бо спрацьовують інстинктивні чинники. "Покора перед силою є шостий смисл жінки" [3, с. 440], – напише значно пізніше В. Винниченко у своєму романі "Сонячна машина".

У пориві свідомої любові, захищаючи об'єкт свого бажання, "як вовчиця, в'їлась зубами Ількові в руку" [2, с. 46]. Цей момент у творі можна назвати нюансом модерністського погляду на "інстинктивну" людину-тварину.

Чуттєвість людини у прозі В. Винниченка певною мірою відбиває традиційний для письменника авторський знак – образ дитини, як своєрідно трансформований юнгівський архетип "Вічної Дитини". Вибудовуючи психічну структуру людини, до якої він виказує особливу симпатію, прозаїк приховано виявляє інтерес до інфантильної психології. У пошуках причини людського щастя він завжди підкреслює роль дитячої радості. Тому вже в "Красі і силі" при конструюванні зовнішнього портрету української жінки Мотрі використовує епітети "дитячі губи" [2, с. 7], тобто подає авторське зовнішнє спостереження введенням функціональних описових елементів, які встановлюють настрої і характерологічні особливості персонажа.

У повісті "Краса і сила" вербалізуються переважно явні ментальні зовнішні інтенції автора-персони, частково приховані установки, виражені через авторські знаки та парадоксальні внутрішні інтенції у системі етичної взаємодії ("Аніма й Анімус"). В. Винниченко прагне відкрито продемонструвати нову мораль, гедонізм у його позитивному прояві – радості життя. Явний комунікативний намір письменника реалізується в мовленнєвій об'єктивності, бо конфлікт твору вирішується відповідно до прогнозованої читачем класичної етико-психологічної схеми. Превалює інтенційний стан "чуттєвого потягу" (за Т. Адорно) або інтенція бажання. Спрямованість свідомості митця здійснюється на агентів та їхні дії. Універсальна установка раннього В. Винниченка на зображення морально-побутового світу українця, виражена через архетипи. Вона дозволяє прочитати намір письменника – визначити право людини, вільної від будь-яких примусів, знайти своє місце в національно-родовій, колективній та індивідуальній площині.

У "Красі і силі" наратор виступає як експліцитний, адже частково самопрезентується. В експозиції твору світ досягається з понятійної системи головного наратора. У цьому випадку можна говорити про одночасне співіснування автора, який "бачить", керує, та наратора, який "говорить": "Вийдеш на головну вулицю...", "дивишся праворуч – тихо"; "глянеш ліворуч – тин"; "куди не глянеш – тихо, пусто" [2, с. 5]. Експозиція в історії впорядковується з позиції наратора через дискурс "тут-і-тепер", який дозволяє авторові досягти ефекту позачасовості, співзвучності часу фіктивного реципієнта та часу твору.

Письменник використовує пряме звернення до наратора, виказуючи дружнє ставлення до експліцитного фіктивного адресата, й одночасно вимагає зайняти певну позицію, демонструючи негативні атрибути антигероя: "Спитайте кого хочете в Сонгороді, чия то хата, і кожний вам скаже, що та хата Ілька Чубатого, хоч і молодого, але першого злодія на цілий Сонгород" [2, с. 5]. Вираз представлено у вигляді наратованого суб'єктивного непрямого дискурсу, що містить відсилання до джерела мовлення.

Часткова модерністська суб'єктивність розповіді визначається тим, що, говорячи про персонажів, автор вдається до внутрішнього показу світу думок, почуттів і відчуттів діючих осіб словами наратора: "Схилився Ілько на тин і завмер, – ні думок, ні бажань, навіть дихання не почував він у собі, тільки чув, як сонце гріло, пекло в спину, як розливалось якісь лінощі по тілу і байдужість до всього" [2, с. 6]. Автор викладає історію персонажа, пересуваючи зовнішній перцептивний погляд у напрямку до внутрішнього, що дозволяє говорити про нього як всезнаючого аналітика. Перед нами приклад "наратизованого внутрішнього дискурсу" [4 с. 189]. Класична дієслівна форма минулого

часу та наявність розповіді від третьої особи характерні для дискурсу основної частини повісті й створюють ефект об'єктивності і достовірності ситуацій у тексті.

Досить часто наступна частина твору розпочинається суб'єктивним дискурсом. Наприклад, на початку частини II з'являється дієгетичний наратор-очевидець (за В. Шмідом [11, с. 92]), який простежує ситуацію на ярмарку в межах внутрішньої перцептивної точки зору. Він викладає історію, подає власне бачення подій, виказує ставлення до суті вислову та здійснює суб'єктивну оцінку поведінки персонажів. В цій же частині твору В. Винниченко здійснює "розповідь про події" (Ж. Женнет) з власної перспективи та перспективи учасників ярмарку одночасно, чим створює своєрідний ефект накладання точок зору, що панорамно відтворює звучання подвійного голосу. Наприклад, такий елемент, як дієслово "здавалося" вказує на свідомість наратора та персонажа: "Веде пару сіреньких, невеличких бичків худенький, маленький, трохи сивенький дядечко з одною випущеною штаниною і з полотняною латкою на коліні, в брилі, з таким носом, що здавалося, сей дядечко ще малечку не цурався чарочки" [2, с. 19].

Події в частині IV розпочинаються ще до моменту введення наратором у них персонажа. Голос того, хто розповідає, – це голос наратора, а точка зору того, хто бачить, – наратора і персонажа Ілька: "Гучно було в пивній у Мошка, як увійшов туди Ілько. Долі валялись лушпайки з огірків, кісточки з риби, стояли калюжі пива; круг столів сиділи п'яні, спітнілі, червоні лиця; смерділо потом, чобітьми, махоркою" [2, с. 35]. У цьому дискурсі наратовані події існують у часі раніше, ніж починається нарація. Зорові та нюхові відчуття персонажа Ілька передані наратором за допомогою внутрішньої перспективи (за Ж. Женнетом).

У частині V автор розповідає про осінь у Сонгороді й в'язницю, вдаючись спочатку до нульової фокалізації (неможливо встановити, з якої перспективи й хто сприймає події), з якої представляються об'єкти твору. Головний персонаж Андрій у в'язниці не може спостерігати вулиць Сонгорода ("на вулицях ні душі" [2 с. 38]), як і не може, граючи в карти з арештантами, зображати цих людей і себе збоку: "Посхилившись над койкою, прислухаючись іноді до дверей, розмовляючи пошепки, грають у карти арештанти" [2, с. 38]. Така рецепція можлива для всюдисущого наратора. У його компетенції спостерігати за деревами, стріхами, кінями, тинами, перехожими, за вулицями міста, камерами, арештантами майже одночасно, слухати мову в'язнів і бачити, хто чим зайнятий у камері: "Чути: "Крала зверху!", "сімка хвалить", "запиши хвальну", "вино-козир"; іноді пошепки, але виразно прокочується лайка" [2, с. 38]. Мова в'язнів у такому контексті

представлена у вигляді прямого цитованого дискурсу (у той спосіб, як вирази в процесі гри було виголошено) в мовній партії прихованого автора, всюдисущого наратора, який виступає наратором-свідком (очевидцем-протагоністом) оповідуваної ситуації.

Розв'язка твору подається у вигляді еліптичної часової дистанції: "Проїшов рік" [2, с. 47]. Наратив у розв'язці передає такі основні події у їх хронологічній послідовності: Андрія присудили до "поселення", Мотря й мати Андрія продали свої землі й хати і "зараз же" поїхали за ним; Мотря й Андрій повінчались і виїхали "на поселення"; Ілько "після того" видужав, відсидів у в'язниці, запив, піймався на крадіжці, був ув'язнений і помер у тюрмі. Що ж до дискурсу, то розв'язка представляється наратором у такій анахронічній формі: "Ілько хутко після того видужав, одбув строк, вийшов із буцегарні, ще гірше запив, загуляв, піймався на "роботі" й попав у губернію в тюрму, звідкіль уже не вертався. А Мотря з батьком, з сином, з старою матір'ю Андрія, продавши свою й Андрієву хати й ґрунт, зараз же, як повезли Андрія в тюрму, поїхала за ним, повінчалась, і всі виїхали на поселення, куди присудили Андрія за "покушення на убійство" [2, с. 47]. Особливість фінального дискурсу вмотивована авторською установкою на агентів та їхні дії.

В. Винниченко вдається до прийому єдиної авторської точки зору: автору відомі задуми, плани та психологічні особливості персонажів. Тому суб'єкт оповіді в дебютному творі В. Винниченка "Краса і сила" – всезнаючий автор-аналітик. Автор звертається до недоступних іншим внутрішньотекстовим суб'єктам мовлення реалій життя персонажа. Вичерпна авторська характеристика персонажів мотивує їх поведінку, дає можливість читачеві безпомилково спрогнозувати вчинки та дії текстових суб'єктів.

Дієслівна форма минулого часу упорядковує класичний наратив повісті. Часовість персонажів та самої художньої дійсності вказує на їх включення у безперервний потік свідомості автора у якості спогадів, очікувань, поточних вражень, самоаналізу, самоусвідомлення. Вказівки на місце та час дії створюють ілюзію об'єктивної, а не фіктивної реальності.

Провідна "наратологічна пара" (В. Шмід): відправник – одержувач (експліцитний "фіктивний наратор" – експліцитний "фіктивний читач" [11, с. 39]). Категорія читача втілюється у творі граматичною формою другої особи і прямими апеляціями автора.

Критичне ставлення до нратологічного методу аналізу художнього твору дозволяє науковцям-початківцям під час аналогічних реальних обставин говорити: "Який сенс вдаватися до аналізу наративних стратегій у творі, якщо можна традиційно проаналізувати "образ автора" та "образ читача"?" Така позиція видає новачка у справі сучасних

методик аналізу. Дійсно відмова від використання складних специфічних термінів наратології та феноменології могла б сприяти полегшенню роботи літературознавця. Але варто підкреслити, що відповідь на це неодноразово поставлене тут запитання дає не роздум, а досвід, який виникає під час дослідження наративних засобів, сукупність яких становить ознаку інтенційності твору. Врешті приходимо до висновку, що не можна зрозуміти сутності та функцій наративних прийомів, доки мова йде просто про наратив, як щось абстрактне (як наприклад, розуміння наративу в якості авторської концепції світу та людини). Треба наважитися відрізнити автора від наратора, відправника від кодувальника, адресата від фіктивного читача. Першочергово для цього спеціалісту мають бути відомі висновки провідних зарубіжних та вітчизняних наратологів. Безперечно, найбільші труднощі для літературознавця становить необхідність перемогти феномен звикання до нової термінології, але не можна забувати, що саме вона надає нам неоціненну послугу, ширше розкриваючи дійсні та приховані наміри автора. У випадку опанування пропонованою наратологами методикою тривалість проведення такого аналізу, ймовірно, значно скоротиться й дослідникам літератури вдасться досягнути у цій царині ґрунтовних результатів.

Література

1. Адорно Т. Интенция и смысл / Адорно В. Теодор; [пер. с нем. А. В. Дранова] // Эстетическая теория / Адорно В. Теодор. – М. : Республика, 2001. – С. 221 – 223.
2. Винниченко В. Краса і сила / В. Винниченко // Твори в двох томах / [техн. ред. І. О. Селезньова, Г. М. Ковальова, коректор В. М. Барташ] / В. Винниченко. – К. : Дніпро, 2000. – Т. 1. – С. 5 – 47.
3. Винниченко В. Сонячна машина / Винниченко В. К. // Вибрані твори : Оповідання. Повість. Романи / Винниченко В. К.; [передм. Л. С. Дем'янівської]. – (Літературно-художнє видання). – К. : Грамота, 2005. – С. 384 – 922.
4. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Женетт, Жерар // Фигуры. Работы по поэтике : в 2-х томах; [пер. с фр. Е. Васильевой, Е. Гальцовой, Е. Гречаной, И. Иткана, С. Зенкина, Н. Перцова, И. Стаф, Г. Шумиловой]; общ. ред. и вступ. ст. С. Зенкина. – М. : Издательство им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2: Фигуры. – С. 60 – 280.
5. Ковальчук О. Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В. Винниченка 1902 – 1920 рр.) : монографія / Ковальчук О. Г. – Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2008. – 166 с.
6. Ткачук О. Наратологічний словник / Олександр Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.

7. Тюпа В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса ("Архиерей" А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. – Тверь : Издательство Тверского университета, 2001. – 58 с.

8. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / Зигмунд Фрейд; [науч. ред. пер. с нем. Л. В. Марищук] // По ту сторону удовольствия / Зигмунд Фрейд. – (Научно-популярное издание). – Мн. : Харвест, 2004. – С. 3 – 66.

9. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого Я / Зигмунд Фрейд; [науч. ред. пер. с нем. Л. В. Марищук] // По ту сторону удовольствия / Зигмунд Фрейд. – (Научно-популярное издание). – Мн. : Харвест, 2004. – С. 67 – 142.

10. Фрейд З. Я и Оно / Зигмунд Фрейд; [науч. ред. пер. с нем. Л. В. Марищук] // По ту сторону удовольствия / Зигмунд Фрейд. – (Научно-популярное издание). – Мн. : Харвест, 2004. – С. 143 – 164.

11. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. – (Studia philologica).

12. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст. : монографія / Н. М. Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.

13. Юнг К.-Г. Избранное / Карл-Густав Юнг [пер. с нем. Е. Б. Глушак, Г. А. Бутузов, М. А. Субоцький, О. О. Чистяков; ред. С. Л. Удовик]. – Мн. : Попурри, 1998. – 448 с.

НОСТАЛЬГІЯ У ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

На перший погляд, постановка цього питання виглядає дивною: ностальгія мало в'яжеться із постаттю Володимира Винниченка, письменника-модерніста й радикального політика-марксиста. Дослідник теорії ностальгії Фред Девіс аргументує, що радикали критично ставляться до ностальгії, вважаючи її "спеціально створеною й уміло експлуатованою перешкодою на шляху до прогресу й революції" [1]. Сам Винниченко у своїй статті "Спостереження непрофесіонала. Марксизм і мистецтво" (1913) із презирством відгукувався про всякі занепадницькі настрої в мистецтві, які для марксиста гідні "тільки жалю та огиди" [2, с. 428] і завжди наголошував на перетворюючій ролі літератури та її дієвому впливові на життя. Проте детальний аналіз його творів і біографії дозволяє виявити ті приховані шари його туги за батьківщиною і минулим, розсіпані по творах із революційної тематики, дитячих та політико-філософських творах.

Почнемо із визначення *ностальгії*, оскільки це поняття часто неоднозначно трактується в літературній критиці і може асоціюватися із творчим занепадом, хоч насправді це не так. Термін *ностальгія* (від гр. *nostos* – повертатися додому та *algia* – болісний стан) першим ужив швейцарський лікар Йоганес Гофер у 1688 р. на означення недуги швейцарських найманців, які тривалий час перебували поза батьківщиною. Будучи спочатку визначеною як "хвороба", на сьогодні ностальгія розглядається як "захисний механізм, призначений підтримувати стабільну ідентичність шляхом збереження тягlosti між різними етапами людського життя" [3]. "Ностальгійні відчуття, – пише про це Фред Девіс, – пройняті спогадами про минулу красу, задоволення, радість, приємність, щастя, любов і тому подібне, – в цілому позитивні сторони існування. Ностальгійні відчуття майже ніколи не перейняті сентиментами, які ми, звичайно, вважаємо негативними, наприклад, нещастя, розчарування, скорбота, ненависть, сором, образа".

При нормальних умовах ностальгія приходить із віком, як правило, у зрілому віці. Матеріал ностальгії – минуле, "золотий вік" дитинства або символічно – "загублений рай". Вона пройнята ліричними спогадами й уявними проєкціями особисто значимих подій і образів. Проте слід усвідомлювати, що головна причина ностальгії коріниться у теперішньому, яке актуалізує минуле й робить його виявом сучасного досвіду. Разом з тим постає так званий парадокс Геракліта: коли теперішнє стає минулим? Де та межа, яка розмежовує минуле й теперішнє: день, місяць, рік чи роки? На думку Девіса, таку межу неможливо визначити

чітко: "Здатність відчувати ностальгію за подіями нашого минулого менш пов'язані з тим, як давно ці події були, аніж із тим, як ці події контрастують з подіями, настроями і схильностями нашого теперішнього". Таким виявом теперішнього стану, продовжує Девіс, може бути "раптова зміна, різкий перехід або перервана тяглість у людському житті" [3, с. 2–3].

Саме такими характеристиками (і це відзначає багато науковців) позначена еміграція, для якої властивий раптовий розрив із рідним соціальним і культурним середовищем та труднощі адаптації до нового життя. Тому, закономірно, надалі ми пов'яжемо ностальгію у творчості Винниченка із його тривалою еміграцією, в якій він перебував понад половину свого життя – в 1907–1914 і 1920–1951 роках. Коли про ностальгію його пізнього періоду, починаючи від самоізоляції в Мужені з 1934 р. науковці писали не раз [7], то його ностальгія міжреволюційного періоду залишається великою мірою *tabula rasa*.

Насамперед про ностальгійний стан Винниченка, ескапістські думки й готовність до самогубства, які ув'язувалися в нього з активністю революціонера й шаленим творчим поривом, відомо з його кореспонденції у період першої еміграції. В одному з листів до Євгена Чикаленка він писав:

"Хочу їхати я, Євгене Харлампійовичу, на Україну. Нудно мені тут без життя і людей. Хочу рухатись, чути сльози, самому плакати, а не можу дивитись на чужі гарні гори, читати книжки і годі. Надокучило страшенно тільки дивитись, як люди живуть, працюють, мають якісь інтереси, а я навіть не можу з ними побалакати, бо і мова чужа і самі вони з їх інтересами чужі мені... Не виношу я покою, противно мені бути спокійним, нудно і досадно. Хоч гірше, аби інше (27 серпня 1908)".

Але такий стан майже невловимий у його творах, в яких він з головою поринає у сучасний інтелектуальний дискурс і входить у "заборонені зони", розкриваючи новаторські на свій час теми кохання, родини, проституції та моральних засад. Для його вияву я звернуся до таких формальних ознак, як ліричні прологи й епізоди, описи ландшафту, природи й клімату, дитячі спогади й реалістичні картини про батьківщину, починаючи з низки його ранніх творів і закінчуючи останнім романом *Слово за тобою, Сталіне!*

Найповніше і досить відкрито ностальгійні почуття представлені в романі *Рівнобага* (1912). Це панорамне зображення життя емігрантів-утікачів з Російської імперії після невдачі революції 1905–07 років, які знайшли собі притулок у Франції. Вони ще ніби по інерції займаються революційними справами (лекції, дискусії, культурні заходи), а проте їхня розлука з батьківщиною стає з часом нестерпною. Незважаючи на

утиски й переслідування, їхні спогади про минуле переважно позитивні. Ось як героїня твору Таня сумує за Україною:

"Таня втомлено схилила голову на руку. От так перенестись би на Україну, на Дніпро, а Дніпро теплий, голублячий. Сонце палає і пісок як черінь гаряче напаленої печі. Лягти в видовбаний човник на м'яку пряну, запашну постіль з лугового сіна, заплющити очі й віддати всю волю ніжному колисанню старого Дніпра..." [8, с. 230].

Оскільки деякі революціонери почали втрачати колишні ідеали (вдаючись до п'янства, насильства, крадіжок), єдиний вихід, до якого підводить нас автор, повернутися на батьківщину, всупереч небезпеці, для продовження боротьби. Дехто, як-от Феня, не може спостерігати за моральним падінням своїх друзів:

"Краще там у в'язниці згнити, аніж тут дивитися на різні мерзоти. ... Я їду не тому, що мені треба, а тому, що хочу... Бо я не можу задихатися в цій атмосфері безробіття, спльоток, романів та болота! Мені важко бачити, як люди, яких я поважала, падають на моїх очах".

Не дивно, що й сам Винниченко разом із дружиною, переодягнуті у сільський одяг і з фальшивими паспортами, нелегально повернулися додому в 1914 р.

Ностальгічні моменти присутні також у таких далеких від цієї теми творах, як "Зіна", "Історія Якимового будинку" і "Тайна". У "Тайні" (1910) головний герой Передерієнко, який також опинився в Парижі після революційних подій, ще оптиміст. Він, на відміну від місцевого професора Ляроша, по-філософському ставиться до всіх еміграційних негараздів (голод, проблеми з помешканням), а проте з приємністю згадує своє минуле в Україні, цілком не говорячи про негативи:

"І раптом на вулиці чогось мені згадалось, як їв я раз гречані вареники біля Золотоноші. Вечір був. Сонце зайшло за млинами, що розставили крила, немов в екстазі підняли їх і застигли. Край неба був задумливо-рожевий. З ставка віяло духом вохкості, ряски, духом таю, повитого вечором. А тут на присьбі стояли в великій червоній мисці з жовтими пасочками темно-сірі, великі вареники з крапинками сиру. З одного боку, поверненого до заходу, вони червоніли. Червоніла й густа сметана в полумиску. Як я їх їв, боже! Ех! Хай тобі всячина!" [10].

У двох інших згаданих оповіданнях, написаних в еміграції, ностальгія майже непомітна, особливо в оповіданні про революційні події в Україні "Зіна". Проте такі риси можна помітити в ліричних відступах героя-розповідача, який чомусь любить згадувати минуле й свою домівку:

"Ви уявіть собі: я родився в степах. Ви розумієте, добре розумієте, що то значить "в степах"? Там, перш усього, немає хапливості. Там люди, наприклад, їздять волами. Запряжуть у широкий, поважний віз

пару волів, покладуть надію на бога і їдуть. Воли собі ступають, земля ходить круг сонця, планети творять свою путь, а чоловік лежить на возі і їде. Трохи засне, підкусить трохи, пройдеться з батіжком наперед, підожде волів, крикне задумливо "гей!" і знов собі поважно піде уперед.

А навкруги теплий степ та могили, усе степ та могили. А над могилами вгорі кругами плавають шуліки; часами, як по дроту, в ярк спуститься черногуз, м'яко, поважно, не хапаючись. Там нема хапливості. Там кожний знає, що скільки не хапайся, а все тобі буде небо, та степ, та могили. І тому чоловік собі їде, не псуючи крові хапливістю, і, нарешті, приїжджає туди, куди йому треба.

Отже, я виріс у тих степах, з тими волами, шуліками, задуманими могилами. Вечорами я слухав, як співали журавлі біля криниць у ярах, а удень ширина степів навівала сум безкрайності. В тих теплих степах виробилась кров моя і душа моя" [11].

Образ степу неодноразово виринав у творах і листах Винниченка. Сумуючи за рідними місцями, він писав до Чикаленка: "Коли б мені хоч одним оком подивитись на цей 'заклад'. У степах походити, потоптати сухої степової трави" [12] (11 грудня 1913).

Та найбільшим виявом Винниченкової ностальгії у цей період є дитячі оповідання "Кумедія з Костем" (1909) та "Федько-халамидник" (1912). Усвідомлюю, що ця гіпотеза для багатьох видається несподіваною, адже, звичайно, ці оповідання традиційно вписуються в морально-дидактичну або ж філософсько-психологічну парадигму. Проте концептуалізація поняття ностальгії дозволяє висунути неспростовні аргументи на доведення нашої гіпотези. Чи не видається дивною сама поява дитячих тем у 29-річного письменника, зосередженого на образах революціонерів, який до того ніколи не звертався до таких тем. На нашу думку, такою вагомою причиною є викликана еміграцією криза ідентичності і ностальгія як реакція на неї. Як стверджує Ендрю Гур, подорож у дитинство приносить відчуття стабільності й приналежності: "Емігрант однозначно перейнятий думкою пошуку і створення точки опори, а батьківщина – це статичне поняття, яке закорінене у незмінених обставинах дитинства" [13]. Звідси бажання Винниченка шукати душевної рівноваги в уявному перенесенні в дитячі роки. Не дивно, що дослідники знаходять автобіографічний матеріал у цих оповіданнях [14]. Окрім схожості характеру головного героя Федька на самого автора, можна відзначити й такі риси ностальгічної нарації, як дитячі ігри (будування будинків з піску, пускання змія і паперових човників, плавання на крижині), опис краєвидів, погоди, пісні й ліричний настрій. Сюди ж слід віднести стилістичну рису, яку Девіс називає "ностальгічний гіперреалізм" – "майже нав'язливий реалізм, який вимушує до найдрібнішої деталі схопити те, як виглядали предмети, як говорили

люди, як вони одягалися і т. д.". Можливо, найяскравішим ліричним епізодом є сцена страшної грози, яку діти сприйняли з невимушеною безтурботністю, веселістю, співом і танцями, замість того, щоб сховатися від неї. Та для Винниченка тут важливий момент передачі його особистого піднесеного стану.

Іншою важливою рисою вияву ностальгії є перетворення негативних подій у позитивні переживання. Хоч обидва оповідання мають трагічні розв'язки, в яких гинуть діти, та брутальне ставлення до дітей, проте вони чомусь дають позитивний заряд завдяки ліричному настрою, щирості автора й відсутності ідеології, на відміну від його експериментальних драм. Такий же позитивний настрій можна, наприклад, знайти у творах угорського лауреата Нобелівської премії (2002) Імре Кертеша, який описує свій дитячий досвід Аушвіцу й Бухенвальду.

Треба згадати, що Винниченко повернеться до дитячої тематики на початку другої еміграції. У 1922 р. він напише оповідання "Стелися барвінку низенько", та "Віють вітри, віють буйні". То був грандіозний задум написати десятитомну серію дитячих оповідань під назвою "*Намисто*", з яких він написав лише один том пізніше у Франції у 1928–29 роках [17]. Цікаво, що назви усіх оповідань походять від текстів народних пісень, що, без сумніву, вказувало на ліричний настрій автора. Те, що Винниченко облишив цю ідею, пояснюється його захопленням створення власної філософської системи конкордизму з її раціональним осмисленням, відходом від українського життя та спробами влитися у французький літературний дискурс. А коли в 1929 р. Державне видавництво України звернулося до письменника з проханням написати оповідання про дітей Західної Європи, він порадив видавництву звернутися до якогось французького письменника, який зміг би це зробити краще [18]. Знов-таки Винниченка цікавив не дитячий світ взагалі, а саме його особистий досвід, який допомагав йому в умовах екзистенціальної непевності підтримати свою ідентичність.

Наступним виявом Винниченкової ностальгичності є його найпопулярніший роман "*Сонячна машина*". Коли ще у випадку з дитячими творами такий підхід можна зрозуміти, то як його можна ув'язати з твором з пригодницьким сюжетом й обтяженим ідеологічними намірами? Чому дитячі оповідання були написані саме під час праці над утопічним романом (1921–24)? Тут ми приходимо до поняття "ностальгії за майбутнім" – за визначенням Майка Наваса й Джерома Платта, помірного невротичного стану, зумовленого проблемами адаптації до сучасного життя і стурбованістю за майбутнім [19]. Такий стан тісно пов'язаний із поняттями майбутнього дому (прагматичний аспект) та вічного дому (релігійно-мітологічний аспект), який в людській уяві набуває форм майбутнього щасливого життя в потойбічному світі, в

раю. "Бажання позбутися конфліктів, страждань і злигоднів – це вічна людська мрія великої емоційної сили. Це мрія тотального щастя, втілена майже у всіх культурах у міті про рай", – стверджує Маріо Джекобі [20]. Таке духовне поняття дому надає значимости людському існуванню й відчуття приналежності. Стосовно утопії це майбутнє ідеальне й досконале суспільство, про яке мріє людина.

Чи не всі дослідники пояснюють появу "*Сонячної машини*" спробою Винниченка вести ідеологічну дискусію щодо долі революції в СРСР та його баченням майбутнього світового ладу. Цього не можна заперечити, це те, що лежить на поверхні. Але мало хто звертав увагу, що за цією позицією стояла роздвоєна особистість письменника-мораліста й революціонера-невдахи – роздвоєна між національними і соціальними пріоритетами, українською еміграцією і привабливістю більшовицьких гасел, політикою і літературою. Безмежно вірячи в комунізм, Винниченко вважав західне капіталістичне суспільство приреченим і почувався відчуженим у ньому; в той же час він бачив, що практика соціалістичного будівництва в СРСР далеко розходиться з ідеалами такого суспільства, а сам він був оголошений там *persona non-grata*. Цей історичний детермінізм значною мірою пояснює його стан тимчасовості у теперішньому і великі очікування на майбутнє. "Якась порожнеча у відчуванні світу. Все – несправжнє, тимчасове" – занотовує він у своєму щоденнику (4 серпня 1925) [21].

Його стурбованість зростає із зростанням економічної кризи в Німеччині 1923 р. Письменник влучно охарактеризував цей період як період непевности:

"Взагалі ми живемо в атмосфері непевности, невизначености в усьому. Взагалі ми живемо в атмосфері непевности, невизначености в усьому. В політиці: непевність, невідомість кінця еміграції, падіння большевиків, відродження української державности. Політична робота за кордоном. Залежить від подорожі до Праги, – непевність. Подорож до Праги? Непевність, чи матиму візу, – щось ніякої чутки.

Справа з Кіпенгойером, постановка моїх п'єс. Непевно, ще вовтузимося з договором. – Українфільм? Непевно, невідомо, чи буде, чи не буде... Словом, нічого ні в чому немає певного, твердого, надійного. Все в сіренькому, нудному тумані, навіть контурів намітити не можна як слід. І в цій обстановці писати радісний, впевнений, "утверждающий" кінець "СМ!" [22].

Вражає емоційна мінливість Винниченка. Коли на початку свого перебування в Німеччині він почувався окрилений, що зможе зосередитися на своїй творчості, то з 1923 р. все частіше лунає голос відчаю і розгублености: "Надзвичайний вибух тоскности, порожнечі, безнадійности, безбарвности й безцільности світу й життя... Рауен – як

тюрма, світ – нудний. Злякана уява шукає привабливого місця на планеті – все нудно". Здається, письменник не може знайти свого місця в сучасному світі (то він хоче виїхати до Південної Америки, то до Африки) і опиняється на межі екзистенційної кризи:

"Хтось інший за мене дивиться на мене і сумно дивується: чому ти тут, в якомусь малесенькому німецькому селі, у німецькій хаті, яку чомусь звеш своєю; чого, як мокрий осінній листок, пригнало тебе [сюди] й приліпило тут, у цьому кутку нерідної землі? Дивуюся, а, здається, за двадцять три роки життя [у вигляді] осіннього листа повинен би вже привчитись і звикнути до прилипання по нерідних кутках рідної планети".

Не дивно, що у хвилини такої душевної кризи письменник подумує про самогубство.

Будучи продуктивним у цей час як письменник, Винниченко, проте, майже не виходив за межі своїх старих психологічних тем (драми "Закон", 1921; "Лісня Ізраїля", 1922) [26]. Письменник також не бачив можливості свого повернення: "Я можу робити, що хочу. Питання стоїть тільки так: куди мені їхати – на Україну чи за кордон. Робити в політичній сфері я не можу ні там, ні там. Єдина робота – літературно-наукова. Умови для цієї роботи на Україні надзвичайно важкі, майже неможливі" [27]. Його відчайдушна туга за Україною, яку ми спостерігали протягом першої еміграції, поступово трансформується в тугу за універсальним світовим ладом. Не дивно, що, коментуючи свою роботу над романом у щоденнику, письменник зазначив: "Виразно зазначити пов'язаність з усім світом. Боротьба за "СМ" у планетарному масштабі" (15 січня 1924). Україна уже бачилася як частка цього універсуму. Коли гіркота першої еміграції згладжувалася надіями на повернення і продовження революційної боротьби, то гіркота другої еміграції ставала абсолютною, і саме це пояснює його стан душевної кризи й намагання подолати її трансцендентним виходом за межі сучасного і реального – в утопію. В такому розумінні "*Сонячна машина*" – глибоко ностальгічний твір, в якому автор не сприймає сучасного ладу (всі люди, на думку винахідника сонячної машини Рудольфа Штора, нещасні) і тужить за майбутнім. Це майбутнє побудоване цілком за законами утопійного жанру – повне матеріального достатку, комфорту, й людського братерства, нагадуючи героїні Гертруді образ раю:

Ах, Елізо, як може бути гарно, прекрасно жити. Ви уявіть собі, що коли ми будемо працювати всього по дві обов'язкові години на день – усього по дві години! – то ми всі, всі без найменшого винятку, будемо мати, перше – прекрасні помешкання, друге – чудові, зручні, розкішні меблі, третє – в кожній кімнаті буде кіно, екран, телефон, кіногазета, радіофотографії з усього світу, четверте – всі ми будемо носити

найтонше полотно, шовки, найкращі матерії, п'яте – в кожного буде авто, аеро всяких систем, шосте – ми зможемо літати з одного кінця землі на другий, ніяких кордонів... [28].

Заборона Винниченкових творів в УРСР в період сталінського терору, вилучення його книг з бібліотек а імени з історії перервало будь-які його контакти з батьківщиною і надовго відштовхнуло від української тематики. Поселившись самотником у живописному містечку південної Франції Мужені, він переключається на універсальні теми світового облаштування і людського щастя, виражені у романах "*Вічний імператив*" і "*Лепрозорію*" та найповніше – у філософському вченні "*Конкордизм*" (1939–48). Письменник серйозно намагається влитися у французький літературний процес, більше того – представляти її на міжнародній арені. Починаючи від драми "*Пророк*" (1929), у його творах відсутні українські образи, за винятком роману "*Нова заповідь*", над яким від працював у 1930-32 рр., а переробив у 1949 р. Серед малярських картин, які він намалював у цей період, лише на одній представлений український пейзаж. Лише загострення міжнародної ситуації під кінець 1930-х рр. повернули Винниченка до України, яку він тепер бачить у загальному світовому контексті. Переживання за її долю зростає в період Другої світової війни. Спілкування з післявоєнними українськими емігрантами остаточно оживило письменника й надихнуло на новий етап у його творчості.

Та разом з цим у письменника посилюється роль пам'яті, зокрема те, що психологи називають "стрибок пам'яті" на рівні далекого свідомого, який характерний для людей на схилі літ. "Туга за Україною. Свідомість не дозволяє їй удень гнітати нашу комуну, так підсвідомість уночі її випускає на волю. І тоді вона вже виявляє себе без упину", – записує Винниченко у своєму щоденнику [29]. Цей стрибок супроводжується спонтанними й інтенсивними спогадами про предмети й події минулого. Вербальна нарація, образний ряд та емоції – ось три головні компоненти автобіографічної пам'яті, які структурують її функціонування [30]. Все це визначає явище пізньої ностальгії.

Тож не дивно, що саме в цей час Винниченко прагне повернутися до української тематики і в художніх творах. У щоденнику (запис за 18 жовтня 1941) він роздумує про повернення до дитячої тематки "*Намиста*", хоч насправді ніколи не реалізує цього давнього проекту. На заваді стають більш нагальні проекти універсальної значимости, якот збереження миру у зв'язку з небезпекою ядерної катастрофи та створення нового світопорядку. Задля цього він у двох останніх романах, "*Нова заповідь*" (1949) і "*Слово за тобою, Сталіне*" (1950), розробляє ідею колектократії, яка пропонує усунути причини внутрішніх і міжнародних конфліктів шляхом передачі приватної власности у

кооперативну. Якщо "Нова заповідь" майже цілком спрямована на висвітлення даної теми, то "Слово", лебедина авторська пісня, набагато емоційніший твір, що містить великий шар пізньої ностальгії. Саме цей твір вирізняє Григорій Костюк як такий, що перейнятий "лірикою" [31]. На нашу думку, ця "політична концепція в образах", як жоден Винниченків твір, найглибше розкриває механізм авторової ностальгічної пам'яті, яку він тісно переплітає із власними ідеологічними засадами.

Уже сама композиція роману побудована на архетипічній моделі вигнання/екзилу, що нагадує вигнання Овідія з Риму або Адама і Єви з раю. Чотири брати Іваненки – Степан, Сергій, Євген і Марко – вислані з України в Росію за їхню участь у національно-визвольній боротьбі. Лише Марко не здається і гине в Сибіру, решті братів дозволено жити в Москві, але вони змушені співпрацювати з режимом. Ця екзильна модель веде до повернення додому: Степан під виглядом журналіста повертається на батьківщину через п'ятнадцять років розлуки, щоб провести опитування населення щодо ситуації в країні. Це повернення служить наративним засобом, що дозволяє письменникові виразити власні ностальгічні відчуття у формі уявного повернення.

Це повернення починається уже в поїзді, коли Степан дивиться у вікно і пізнає рідні краєвиди. Незвично бачити на обличчі героя сльози, що раніше не траплялося у сильних духом Винниченкових героїв:

"[...] коли в пейзажах з'явилися білі хатинки, білі, чистенькі, рідні, давні-давні, Іваненко раптом притих, замовк, немов би аж похмарнів і декілька разів навіть не розчув, що казала "богиня". Вона скоса, з деяким непорозумінням зиркала на нього й нарешті перестала звертатись. А він сидів в все так само мовчки водив очима по розсотуваних за вікном вагона картинах фільму. І нарешті, криво посміхаючись, тихим, рівним, майже безживним голосом, проговорив, чи то до Заболотова чи про себе:

19. Україна.

Заболотова повернула до нього лице і він додав у її великі, розгорнені на нього очі:

20. П'ятнадцять років не бачив...

Він не додав їй ще того, що серце йому так дивно завмирало і тілом проходили хвилі такого чудного почуття, що хотілось одвернутись і заплющити очі, в яких гаряче накурчувались сльози. Сльози в нього, комуніста, антинаціоналіста! Це було безумовно гупо й смішно, але цей стан був такий і болючий, і солодкий, і несподіваний, що він нічого не розумів" [32].

Ця несподівана зустріч з батьківщиною наводить героя на низку спогадів, повертаючись до подій першої революції 1905-07 років:

"І раптом йому згадалось, що щось подібне в нього раз сталося у молодості, коли він після дворічного сидіння в одиночці царської тюрми, вийшов під час революції на волю й почув у товариша в хаті гру на бандурі й пісню "Зоре моя вечірняя". Тоді так смо стало гаряче очам, так само грудьми пройшла болюче-солодка хвиля. Тільки тоді він одверто, сміючись і не соромлячись, заплакав. Та тоді сльози були зрозумілі і йому і його товаришам: два роки він не чув голосу близьких людей і музики. Та й нерви були вимучені тюрмою" [33].

Для цього виду пам'яті характерна спонтанність, що функціонує на межі із підсвідомістю:

"І раптом йому, невідомо як і через що, виринула з підсвідомости картина: Маріїнсько-Благовіщенська вулиця; ранній ранок; троє жандармів і він посеред них. Вони садовлять його в тюремну карету. А на тротуарі стоїть якийсь сільський хлопець з розрізаним жовтогарячим кавуном у руці й злякано-роззявленим ротом. Спрямованим на жандармів. Чого неодмінно цей маленький епізод, цей хлопець і кавун?" [34].

Автор ставить питання, але не дає відповіді, бо для нього головне сам емоційний стан і вирвані з пам'яті уривки з його минулого, які не обов'язково мають бути логічно пов'язаними. І далі спогад нанизується на спогад:

"Але за цим друга картина. Липень. Поле. Паперовий сухий шелест вівса. Фіолетові колючі чашечки-келішки будяка. Овес – рябий, як лице у віспі. А там далі позачісувані чуби копиць сіна. Баньки конячого гною в коліях межі. Телеграфні дроти, як нотні лінії без нот. І пекуче-пекуче сонце" [35].

Для такого виду нарації, як бачимо, характерні короткі називні речення, які часто складаються з одного слова. Минуле проноситься, ніби кадри з фільму. "Спогади подібні до картинок... – пише Ніколя Кінг", – вони не мають тяглости, а лише фрагментарність, яка підсилюється то тут, то там" [36]. Дійсно, Іваненко дивиться через вікно вагона, ніби дивлячись фільм, у якому один епізод змінює інший: "А за цими картинами почали розсотуватись інші та інші, неначе розірвався мішок, у якому їх було затиснено, і вони тепер одна по одній вислизували й вислизували" [37].

Винниченко вводить ті образи, які дорогі йому особисто і які викликають особливо піднесений стан душі, як-от образи Києва, з яким у письменника пов'язані найсвітліші спогади:

"А от університет, у коридорах якого колись будилося стільки отих героїчних поривів і будувалось стільки мрій. А он там, трохи далі, і маленька реалізація тих мрій, будинок першого революційного парламенту воскреслої України, її знаменита Центральна Рада. Іваненко не

хотів навіть довго дивитись на той будинок, так тужно й солодко нили груди" [38].

Навіть періодичні зустрічі Іваненка з Заболотовою, з якою він познайомився у поїзді Москва-Київ, здається, призначені для виливу пізньої ностальгії. Хоч Заболотова сама секретний агент, приставлений стежити за Іваненком, вона також пройнята екзильними почуттями. І тут політична основа роману перестає бути значимою:

"Вони, не змовляючись, змовились не говорити на політичні теми, вони задовольнялись, що тоді, коли він не мав ні з ким чергового побачення в справі анкети, вони бродили по бідних покалічених вулицях Києва... Іноді вони виходили на Володимирську гірку, сідали десь на лаві й мовчки дивились пере себе. А там перед ними не було ні політики, ні руїн; і старий сивий Дніпро, і стрижений далекий обрій Чернігівщини, і широченне небо над ними, – все лишилось цілим, таким самим, як було і двадцять, і двісті років тому" [39].

Тут очевидна алюзія до вічності, що все так є, як і було колись – старий Дніпро, обрій Чернігівщини і небо над ними, – і це приносить авторові відчуття сталості й незмінності.

Таку ж незмінність і знайомі образи Іваненко знаходить у робітничих районах міста:

"[...]В]ікно було те саме, воно так само, як і тридцять років тому, дивилось на смітник і кльозет, що були теж такі самі, як тоді. І запах тут стояв той самий задушливо-гнилий, огидний. І вікно було так само, наче від цього запаху, глухо запнуте якоюсь червоною запоною й тьмяно світилось.

Ні, ні, тут усе було трошки інше, ніж там, у Липках, звідки він тільки що прийшов. Але яки зворушенням віяло від цього старого, рідного "колодязя", навіть від цього смітника, від цих подертих стін "особняка" Юхима Біленка" [40].

У структурі Винниченкової пам'яті найбільш вражає його звертання до елементів запаху. Цікаво, що поруч із позитивними асоціаціями запаху, він часто вдається й до негативних. Але в даному тексті вони приносять позитивні емоції, розкриваючи до найвищої міри його ностальгічну чутливість. Як тут не згадати перефразовані з Гомера слова Лесі Українки "Для нас у ріднім краю навіть дим солодкий та коханий".

Те, що Іваненкова ностальгічність має автобіографічний характер, видно хоча б з того, що ця ностальгічність стосується лише добільшовицького періоду, коли Винниченко фізично перебував на батьківщині. Це для нього "бажана територія", на відміну він більшовицького періоду, якому бракує подібного роду інтимності й емоційності і який сконструйований на основі дрюгорядних джерел.

Можна навести й ще ряд прикладів, які б увиразнили стан Винниченкової ностальгії, так як він зафіксований у його художніх текстах та автобіографічних документах. Але й наведені приклади, думаю, достатні для того, щоб виявити це, на перший погляд, приховане явище, зумовлене раптовими змінами у суспільному й особистому житті. Низка революційних змін у соціальному, політичному культурному й морально-етичному аспектах наклалися на особистий досвід еміграції письменника та викликали досить глибокий розрив між його минулим і теперішнім. Коли виникає цей розрив, починає діяти механізм ностальгії, що на психо-емоційному рівні згладжує кризу ідентичності та нестерпний стан "поганого теперішнього" шляхом повернення у "гарне минуле". Спадщина Винниченка – це унікальний приклад явища ностальгії, що супроводжувала його творчість від досить молодого віку і мала різні вияви: від коротких ліричних епізодів, розкиданих по ранніх оповіданнях, до аналітичного опрацювання цієї теми ("Рівновага"); від типової ностальгії за минулим через повернення у дитинство (дитячі оповідання) до ностальгії за майбутнім справедливим ладом у момент глибокої екзистенціальної кризи (Сонячна машина) та пізньої ностальгії з її фрагментарністю пам'яті та глибокими почуттями ("Слово за тобою, Сталіне!"). Гадаю, ця праця крізь призму ностальгії змінить деякі підходи до вивчення творчості Винниченка та допоможе зрозуміти приховані психологічні процеси, які суттєво впливали на його творчість.

Література

1. Davis, Fred. *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*. New York: The Free Press and London: Collier Macmillan Publishers 1979, p. 108.

2. Винниченко Володимир. "Спостереження непрофесіонала. Марксизм і мистецтво" // *Історія філософії України*. Київ: Либідь, с. 428. Вперше стаття надрукована у журналі *Дзвін*, № 12, 1913.

3. Rîtivoi, Andreea Deciu. *Yesterday's Self. Nostalgia and the Immigrant Identity*. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Rowman and Littlefield Publishers, Inc., 2002, p. 9.

4. Зазначена праця, с. 14.

5. Зазначена праця, с. 11-12.

6. Зазначена праця, с. 2-3.

7. Див.: Костюк Григорій. *Володимир Винниченко та його доба*. Нью-Йорк, 1980.

8. Винниченко Володимир. *Рівновага*. В його Творах. Т. 6. Київ-Відень, 1919, с. 230.

9. Там же, с. 231-232.

10. Винниченко Володимир. "Тайна". В його Творах. Т. 4. Київ-Відень, 1919, с. 154-155.

11. Винниченко Володимир. "Зіна". В його *Краса і сила*. Повісті та оповідання. Київ: Дніпро, сс. 474-75.

12. Винниченко Володимир. Листи до Чикаленка, 1907-14. Інститут рукописів ЦНБ ім. Вернадського (Київ), фонд 293 (рукопис).

13. Gurr, Andrew. *Writers in Exile. The Identity of Home in Modern Literature.* Sussex: The Harvester Press and New Jersey: Humanities Press, 1981, pp. 23-24.

14. Див.: Панченко Володимир. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами (докторська дисертація, Київський Національний університет ім. Тараса Шевченка, 1998), <http://www.library.kr.ua/books/panchenko/p2.shtml#2.2.%20>).

15. Davis, Fred. Зазначена праця, с. 88.

16. Зазначена праця, с. 14.

17. Ця збірка вийшла друком у Харкові 1930 р. і містила вісім оповідань, хоч первісно він планував по десять оповідань до кожного тому.

18. Щоденник, 20 березня 1929.

19. Nawas, M. Mike and Jerome J. Platt. "A Future Oriented Theory of Nostalgia." *Journal of Individual Psychology.* 21 (May) 1965: 51-58.

20. Jacoby, Mario. *The Longing for Paradise. Psychological Perspectives on an Archetype.* Boston: Sigo Press, 1985, с. vii.

21. Винниченко Володимир. Щоденник. Т. 2. Едмонтон-Нью-Йорк: видавництво КІУС, 1983.

22. Там же, с. 276.

23. Там же, с. 366, запис за 24 червня 1924.

24. Там же, с. 257, запис за 13 грудня 1923.

25. Там же, с. 224, запис за 23 липня 1923.

26. Лише повість *На той бік* (1923) присвячена революційним подіям в Україні, та й ту він розпочав ще 1919 р.

27. Винниченко Володимир. Щоденник. Т. 1. Едмонтон-Нью-Йорк: видавництво КІУС, 1980, с. 276, запис за 19 червня 1920.

28. Винниченко Володимир. *Сонячна машина.* Київ: Дніпро, 1989, с. 529.

29. Винниченко Володимир. Щоденник (рукопис). Запис за 19 березня 1941 р. Щоденники Винниченка за 1926-1951 рр. не опубліковані і зберігаються в архіві Колумбійського університету, Нью-Йорк. Копії цих щоденників також є в Канадському інституті українських студій, Едмонтон.

30. Про це, зокрема, пише Девід Рубін у своїй праці у вступі до редактованої ним праці *Remembering Our Past. Studies in Autobiographical Memory* (Cambridge UP 1996).

31. Зазначена праця, с. 63.

32. Винниченко Володимир. Слово за тобою, Сталіне! Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США та Комісія для вивчення й охорони спадщини В. Винниченка, 1971, с. 146-147.

33. Там же, с. 147.

34. Там же, с. 147.

35. Там же, с. 147-148.

- 36.** King, Nicola. 2000. Memory, Narrative, Identity. Remembering the Self. Edinburgh UP. – P. 20.
37. Винниченко. Слово за тобою, Сталіне!, с. 148.
38. Там же, с. 167.
39. Там же, с. 168.
40. Там же, с. 197.

Ольга Матвєєва
науковий керівник – доктор
філологічних наук Хархун В.П.

ОНТОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ У "ЩОДЕННИКУ" ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА 1926–1951 РОКІВ

Аналізуючи ідеосферу Винниченкової творчості, дослідники вказують на вирішальну роль художнього експерименту у творчій лабораторії письменника. Це зазначали Л. Мороз [5], В. Панченко [8], В. Хархун [10] та інші науковці. Одне з ключових завдань, на яке направлені експериментаторські вправи Винниченка, – конструювання онтологічної моделі модерністського зразка. Аналіз її художньої репрезентації передбачає насамперед дослідження авторефлексій, зафіксованих у "Щоденнику", який генерує художні пошуки письменника.

Володимир Винниченко актуалізує проект "повноти буття" в умовах кризи християнізованої моделі культури. Він потрактує життя людини в ситуації "смерті Бога" (Ф. Ніцше). У "Щоденнику" від 5 лютого 1931 р. митець пише "... їм [людям – О. М.] віднімається бога і всю віру їхню" [12, с. 82]. Криза віри означає деміфологізацію християнської свідомості, тому він наполягає на відносності істин та категорій: "абсолютної істини, абсолютних учень нам не дано, все – гіпотези наші, більш чи менш відповідно до нашої логіки" [12, с. 76]. В. Винниченко ставить під сумнів і гіпотезу про безсмертя людини: "... а коли цього вияву нема, то чи є духи?" [17, с. 77]. А головне – актуалізує проблему "повноти буття": "люди могли б будувати собі хороше, веселе, повне, гармонійне життя" [12, с. 82], заперечуючи тим самим християнську догматику з її ідеальною, надчуттєвою, потойбічною сутністю життя. Життя має "земний" характер, тому що людина вже "не вірить" у потойбічне існування та безсмертя, адже "має попереду старечість, скепсис, смерть" [17, с. 67]. Це і визначає буття-до-смерті.

Постулювання альтернативної моделі буття В. Винниченко починає з програмування відповідних стратегій. Можливість побудови повного та гармонійного життя, за логікою автора, реалізується через наявність "молодості, здоров'я, краси", "помешкання, одягу, їжі", "свободи" й "вільного часу", "родини, задоволення статевих потреб, інстинкту" [12, с. 82], тобто, через актуалізацію вітальності. Концептуально важливою тут є категорія здоров'я, що пов'язується з виявом максимуму буття.

Розгортаючи власний онтологічний проект, В. Винниченко критикує тогочасне життя. На його думку, "люди живуть у постійному невдоволенні, пригніченні, сварках, гризні, часом у ненависті одне до одного, в наріканнях і в страху перед порожнечою часу, яку спішать запхати чим-

небудь. Одне слово, майже нещастя" [12, с. 82]. Таким чином, дисгармонійне існування дорівнює нещастю. "Безсилі, отупілі й бездарні персонажі [йдеться про людей – О. М.] гублять найменший інтерес до життя і випадають із нього" [14, с. 83]. Життєва слабкість, неможливість реалізації внаслідок знемоги проектується на байдужість, відсутність інтересу. Саме тому з'являються "хворі" люди. Їхня хворість є виявом дискордизму. Звідси, актуалізація проблеми здоров'я окремого індивіда. Хворі члени суспільства "випадають" із нього, вони не є корисними, бо "нездатні ні бути щасливими, ні для інших шукати щастя" [13, с. 64].

Ідеї В. Винниченка суголосні ідеям Генріха Ріккорта, який ототожнив життєвість і здоров'я як природну й одночасно обґрунтовану мету життя [7, с. 99]. Ріккорт наголошував, що той, хто не переносить головного акценту на підвищення життєвого почуття, не повинен жити. Справа не завершується індивідом. Якщо все зводиться до утвердження здоров'я, до максимуму життя (повнота життя як його максимум), то й для людського роду не може бути іншої біологічно обґрунтованої мети. Суспільство, народ, людство – усі вони мають жити життєво. За Г. Ріккертом і В. Винниченком, біологічно орієнтована філософія може дати відповідь на те, як можна сприяти розвитку людства в напрямі найбільшої життєвості або вітальності. При цьому, якщо у формі здорового життя, яке "підвищується", володіє найбільш життєвою вітальністю, знаходять цінність життя, то нормування з його допомогою повинне поширюватися на інші сфери, цінності яких зазвичай не мають біологічного забарвлення.

Таким чином, актуалізовані категорії здоров'я та хвороби мають зв'язок із проблемою розвитку людства. З'являється необхідність попередити "хворість" людства, здійснити акцію конкордизму: "крикнути, коли стане сили, на всю планету крик перестороги й заклику до превентивних засобів проти страшної хвороби, що охопила одну шосту планети й загрожує захопити її всю" [15, с. 79].

Типологічно близькою до категорії здоров'я є категорія сміху як засобу лікування "внутрішньої людини". Сміх – "ознака здоров'я та найкращий засіб лікування" [13, с. 61]. "Нудність", "безфарбність", "плескуватість" світу, тобто те, що є наслідком "вдивляння в дурість людську", можна подолати сміхом, "гумористичним усміхом", "окулярами гумору" [13, с. 61].

Винниченко зазначає, що "сміх дезинфікує психіку, вичищає з неї всяку гниль, всяке малодушество, відчай, пригнічення, апатію, песимізм" [14, с. 78]. Тобто завдяки такій здатності сміх допомагає людині не потрапити під вплив "дрібної ненависті", "жалюгідного неуцтва", "ідіотських концепцій". Це, як нам здається, уможлиблює подолання в самому собі прагматичності, обмеженості думок, поривів

та бажань. Сміх мислиться В. Винниченком як конструктивний тип реакції на "всі штовхани життя", це інваріант дії в контексті різних життєвих ситуацій: "тактика сміху є найцінніша з усіх людських тактик" [14, с. 78].

У контексті збереження вітальності визначальної ролі набуває категорія сили. В. Винниченко актуалізує в "Щоденнику" категорію сили, яка підпорядкована базовому концепту життя. Виходить, що сила повинна сприяти життю, відроджує здатність жити, тоді як "безсилість" або "безпорадність при силі" [12, с. 77], що є тотожними в розумінні В. Винниченка, знижують вітальність, залишаються поза контекстом життя. Поняття "цінності" є визначальним для автора "Щоденника". Він констатує: "одних [ідеться про людей – О. М.] вони [цінності – О. М.] засліплюють, засушують і вбивають до самого коріння. Других вони стьобають і женуть до швидкого дужчого росту. Це залежить від ступеня сили самої рослини" [12, с. 78]. Така диференціація людей стосується модальної характеристики сили, міри її вираження. У цьому контексті актуальною залишається проблема збільшення життєвості, "дужчого росту". Категорія сили, позбавлена метафізичного дуалізму, не мислиться автором поза категоріями сміху, здоров'я та хвороби. Сміх репрезентований як "найцінніша з усіх людських тактик, якщо є сили на неї" [14, с. 78]. Сміх, як "ознака здоров'я", конструктивна стратегія не може бути реалізованим поза проектом сили. Аналогічна ситуація складається через актуалізацію категорій здоров'я та хвороби. Щоб зберегти здоров'я й попередити "хворість", необхідно "крикнути, коли стане сили, крик перестороги" [15, с. 79]. Автор потрактує силу як необхідну умову збереження та збільшення життєвого тону людини.

Експерименти з категоріями вітальності (здоров'я, сміх, сила) – явище, сказати б, "прикладного" характеру. Воно орієнтоване на концептуалізацію ключової категорії Винниченкової онтологічної моделі – щастя як абсолютного концепту в проекті буття.

Володимир Винниченко розмірковує у "Щоденнику" про можливість написання "Книги про щастя": "Трудне завдання написати таку книгу, але чи не важніше воно за ті книги, що я міг би написати...Чую глибокий інтерес до цієї роботи, не страшать студії й відчувається вже охота зараз же негайно приступити до обдумування" [8, с. 17]. У пізніших записах він додає: "Щастя є твір нашої волі, розуму, сил" [12, с. 76].

Письменник не визнає як абсолютних істин, так і абсолютних моральних цінностей: "бажання іншим зла на світі немає, є тільки бажання собі добра, з якого неодмінно виходить іншим зло. Добро і зло – одне, вони, як вода. З бажанням собі добра можна завдати іншим і зла, і добра, це залежить від обставин" [8, с. 20].

В. Винниченко хоче окреслити щастя як щось незмінне та статичне, тому не бачить його в пошуках моральних вартостей, бо вони є релятивними. Так, ніяких твердих, вічних цінностей немає, тому що "добро і зло – одне, вони, як вода" [8, с. 20]. Виявляється, що є корисним для однієї людини, те може бути шкідливим для іншої, що є героїзмом для одних, те може бути злочинством для інших, "бо немає ні злочинців, ні неморальних" [8, с. 19]. Будь-яка людська цінність є відносною та умовною. У цьому контексті пошуки такої абсолютної категорії як щастя у відносних речах є необґрунтованими, бо "прагнення щастя" людством є насправді "абсолютно органічним та природним" [2, с. 144]. Подібні думки у "Щоденнику" діалогізують із твердженням, заявленим у "Конкордизмі": "Єдине, що ми маємо право констатувати з абсолютною певністю, це те, що, не зважаючи на всякі наші теоретичні розходження, ми всі (хочемо того чи не хочемо) мусимо підлягати законові прагнення щастя" [2, с. 143].

У пошуках дефініції щастя Володимир Винниченко намагається в змінній системі координат, у динамічних параметрах знайти щось незмінне й статичне. Це прагнення виявити щастя в чомусь перманентному. На думку Є. Лащика, дослідника трактату "Конкордизм" В. Винниченка, таким постійним параметром може бути закон погодженого взаємовідношення елементів: "хоч би які зміни відбувалися в речах, в наших цінностях, чи то фізичних, чи духовних, взаємовідношення між цими речами залишається постійним, вічним, як є вічні закони природи на землі. Хоч би які зміни робилися в речах, а всі вони мусять підлягати законові тяжіння і за певних умов або падати, або стояти, або відштовхуватись одна від одної, або притягатися" [2, с. 144].

Іншими словами, можна констатувати, що багатство, сила, краса, здоров'я тощо ні всі разом, ні кожна окремо, коли вони не погоджені з собою, щастя не дають. Орієнтація на пошук дійової рівноваги вартостей та категорій реалізується через практичну формулу-настанову: "бути майстром свого щастя значить організувати своє життя так, щоб сума ясного, гармонійного, спокійного, радісного, дієвого була завжди більша за суму таємного, дисгармонійного" [8, с. 24].

Згодом у "Конкордизмі" В. Винниченко заявить: "тільки дійова рівновага цінностей та погодженість їх між собою та з силами назовні дає той стан, який ми можемо з цілковитим правом назвати щастям. З іншого боку: розлад цих сил між собою, всередині нас, або з силами, що поза нами, неодмінно дає те, що ми зevamo нещастям" [2, с. 144]. Звідси, сутність актуалізованої категорії щастя полягає в пошуку дійової рівноваги сил як всередині людини, так і рівноваги стосовно довкілля. Тому активне, повсякденне творення щастя проектується на гармонізацію власного внутрішнього світу: "Лік у вищості, а вищість у розумінні,

вибачливості й жалінні. Це є вища вищість. І це є великий лік. І не показано, а всередині себе, перед самим собою. Це є найкращий спосіб самоохорони. З ним можна бути серед найлютішої злості, несправедливості, брутальності ворогів твоїх. Як я можу бути ізольованим, коли все залежить од мене, од мого зв'язку з цілим, від мого відчуження його у собі. Це є найкращий спосіб самоохорони. З ним можна бути серед найлютішої злості, несправедливості, брутальності ворогів твоїх. Як я можу бути ізольованим, коли все залежить од мене, від мого зв'язку з цілим, від мого відчуження його у собі. І хай мене ніхто не любить, а коли я люблю багатьох, я багатий, новий і не самотній" [8, с. 19].

В.Винниченко ставить акцент на цінності саме "внутрішньої" людини, намагається повернути людину до її внутрішнього світу, внутрішньої реальності. У "Живій Етиці" С. Реріх закликає також упорядкувати насамперед світ власних думок і душевний стан, а відтак усвідомити свій зв'язок із світом об'єктивної реальності [8, с. 19].

Л.Анциферова зазначає, що внутрішній світ людини є індивідуально-інтерпретованим, насиченим модальностями особистісних переживань, осмисленим в діалогах із реальними та ідеальними співрозмовниками зовнішній світ, в якому віддиференційовані події об'єктивної реальності з різним рівнем значення. Тому необхідно починати упорядковувати внутрішній суб'єктивний простір існування людини – світ смислів, життєвих планів та сутнісних переживань [5, с. 143]. Тільки після організації внутрішньої реальності, людина може поглянути поза межі власного буття.

У цьому контексті В. Винниченко з позицій буденної емпіричності обґрунтовує можливість жити щасливо: "головна, сутня підвалина особистого щастя – відсутність злого, темного всередині себе... Злість до людей, заздрість, ненависть, мстивість, draжливість – усе це й подібне не з релігійних чи моральних причин, а з інтересів власного самопочуття повинно нищитися з усією рішучістю" [8, с. 24].

Негативні емоції та стани ("злість", "агресивність", "пригнічення", "ненависть одне до одного", "невдоволення", "страх", "гризота" тощо) руйнують психіку людини, тому їх не можна допускати у внутрішнє життя. В. Винниченко, ідентифікуючи такі стани та емоції як деструктивні, ототожнює їх із "нещастям" [12, с. 79]. Звідси практична настанова: "бути до людей якомога терпимішим, вибачливим, розуміючим, добрим, любовним, прощальним. Ніякі партійні, класові, національні, міжнародні чи планетарні причини не повинні викликати ненависті, злості, гніву й ворожості до осіб" [8, с. 19].

У потрактуванні автором "Щоденника" концепту щастя знаходять свій відбиток ідеї східної філософії з її гуманізмом та всеохоплюючою

гармонією. На це вказує, зокрема, Г. Костюк, відзначаючи складну світоглядну еволюцію українського мислителя, котра "позначена утопічною синтезою старого Фур'є та модерного Ґанді" [8, с. 19].

Згідно з дефініцією щастя, В. Винниченко твердить, що рівноваги потрібно сягнути не лише всередині людини, але й між людиною та суспільством, людиною та природою, бо "відділення одної якої-небудь частини від інших є, розуміється, несправедливість, порушення природного закону, злочинство" [14, с. 79]. Так актуалізується ідея життя в гармонії з природою, бо людина "зовсім не завойовник, не володар і не цар природи, а такий самий її елемент, як риба, як камінь, як лев, як мікроб" [12, с. 77]. Це діалогізує з поглядами представників натурфілософської течії, котрі проповідують гармонійне співбуття людини та природи. Пізніше в "Конкордизмі" В. Винниченко давав настанову: "будь простою часткою природи" [2, с. 147]. Тому людина повинна вийти за межі "дитячої філософії", котра утверджує у свідомості наївні думки про вищість людини, про її домінуючу роль, повинна інтегруватися в природний універсум, сприймати життя, близьке природі, як норму свого буття: "а я б багатьом [людям – О. М.] порадив би навчитись у нігреток, повчитись скромно, поштиво і вдячно" [13, с. 59].

У "Щоденнику" від 16 березня 1929 року В. Винниченко писав: "коли щасливе життя є гармонічне життя, коли і гармонічність є моральність, то чи не можна на підставі життя якоїсь людини судити про моральність її поглядів чи вчення? Здається, це єдиний критерій, що його до певної міри можна вживати для перевірки тої чи іншої доктрини. Друге питання: чи може бути гармонічним індивідуальне життя без гармонізації з життям якогось колективу? Ні, не може бути. Отже, гармонічність індивідуального життя є вже гармонічність з погляду громадського. А гармонічність з громадського погляду, поєднання походження інтересів індивідуальних з інтересами колективними є якість моральна (етична) в позитивному сенсі" [8, с. 20]. Зазначимо: В. Винниченко вважав, що моральне відродження та спасіння людини повинно відбутися ще за її земного життя. При цьому поняття "Бог" є дискредитованим. Винниченко в етичну систему конкордизму уводить прагнення гармонії як певну константу та точку відліку. Така система пропонує своєрідну форму трансцендентності без участі Бога.

Автор "Щоденника" співвідносить поняття "щастя" та "гармонія", уводить їх в одне смислове поле. Стан щастя інтерпретується як гармонійне, органічне включення в контекст колективного: "наша особиста маленька доля тісно пов'язана із загальною, світовою, великою долею" [18, с. 86].

Актуалізована категорія щастя не мислиться автором поза проектом буття людини, бо є метою, "прагненням", "законом" існування.

В. Винниченко наголошує на тому, що це категорія свідомості, бо наявність "молодості", "краси", "здоров'я", "праці", "помешкання", "їжі", "свободи", "задоволення статевих потреб", "інстинкту" є "усіма передумовами для свідомого й успішного творення щастя" [12, с. 82]. Так реалізується один з альтернативних підходів, що діалогізує з євдемоністичними уявленнями: прагнення до щастя (до "максимального щастя для щонайбільшої кількості людей", за формулюванням І. Бенґама) має бути усвідомленим принципом поведінки, який безпосередньо визначає цілі людської діяльності [5, с. 215].

Центральним у концепції В. Винниченка є поняття рівноваги, взаємоузгодженості. Рівновага-гармонія можлива в особистостей, котрі мають один поклик, одну діяльність і присвячують їй час та енергію. Такі люди можуть мати щастя. Ще Г. Сковорода стверджував, що праця за покликанням – умова щастя. Виконувати працю, до якої ми "не сродні" у нього ближче до "живої смерті". Представник гуманістичної психологічної теорії особистості А. Маслоу зазначає, що вищою метою у відповідності з ієрархією потреб є метапотреба самоздійснення, самореалізації та самоактуалізації [10, с. 495].

Погляди В. Винниченка суголосні ідеям Г. Сковороди та А. Маслоу. У "Щоденнику" він зазначає, що був щасливим тоді, коли мав змогу займатися літературною діяльністю, що підтверджує його інтерпретацію поняття рівноваги: "драматичний випадок: загубив перо. Насамперед, це те перо, що було моїм товаришем у написанні "Щастя", "Пророка", "Намиста". А друге те, що нема чим його тут замінити. Без пера ж існування стає порожнім. Позбавленим мети і змісту. Отже, рятуючи своє життя, пішов до фотелю шукати..." [12, с. 82].

Підсумовуючи, слід іще раз наголосити, що щастя є "абсолютним" концептом у проєкті буття. У пошуках дефініції щастя В. Винниченко намагається виявити його у чомусь перманентному. Таким постійним параметром є дійова рівновага вартостей та категорій. Стан щастя можливо досягнути, якщо існує рівновага всередині людини, між людиною та суспільством, людиною та природою.

Отже, формування онтологічної моделі у "Щоденнику" В. Винниченка має таку логіку. По-перше, автор констатує кризу християнізованої моделі буття й діагностує тогочасну свідомість як дисгармонійну. По-друге, прагнучи подолати дисгармонію, програмує альтернативну модель буття, актуалізуючи категорії вітальності (здоров'я, сміх, сила). По-третє, основним системоутворюючим чинником у проєкті буття є категорія щастя, яка програмується згідно з філософією конкордизму і співвідноситься з поняттями гармонії та рівноваги.

Література

1. Ковальчук О. Г. Щастя як проблема буття (Психологічний аналіз оповідання В. Винниченка "Момент") // Дивослово. – 2003. – № 3. – С. 56–57.
2. Лащик Є. Винниченкова філософія щастя // Філософська думка. – 1998, – № 1. – С. 138–156.
3. Мороз Л. Художник-експериментатор Владимир Винниченко // Театр. – 1994. – № 4. – С. 37–41.
4. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни; Сумерки кумиров; Утренняя заря: Сборник. – Минск: Попурри, 1998. – С. 17–128.
5. Особистість в психологічних дослідженнях. Тексти / За заг. ред. С. Максименка. – Ніжин: Видавництво НДУ імені Миколи Гоголя, 2000. – С. 131–144.
6. Панченко В. Творчість В. Винниченка 1902–1920 рр. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами. Автореф. дис. ... док. філол. наук. – К., 1998. – 35 с.
7. Риккерт Г. Філософія життя. – Минск, 2000. – 240 с.
8. Сиваченко Г. Винниченків "Конкордизм" у буддистському та психоаналітичному дискурсах // Слово і час. – 2000. – № 8. – С. 17–26.
9. Хархун В. Інтерпретація ідей Ф. Ніцше у творчості В. Винниченка // Наукові записки Ніжинського педагогічного університету імені Миколи Гоголя. – Ніжин, 1998. – С. 148–153.
10. Хелл Л., Зиглер Д. Теорії особистості. – 3-є вид. – СПб: Питер, 2004. – 607 с.
11. Щоденники Володимира Винниченка // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 79–83.
12. Щоденники Володимира Винниченка // Слово і час. – 2000. – № 8. – С. 76–85.
13. Щоденники Володимира Винниченка // Слово і час. – 2000. – № 9. – С. 52–64.
14. Щоденники Володимира Винниченка // Слово і час. – 2000. – № 10. – С. 76–89.
15. Щоденники Володимира Винниченка // Слово і час. – 2000. – № 11. – С. 79–89.
16. Щоденники Володимира Винниченка // Слово і час. – 2000. – № 12. – С. 61–67.
17. Щоденники Володимира Винниченка // Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 65–79.
18. Щоденники Володимира Винниченка // Слово і час. – 2001. – № 2. – С. 78–89.

Андрій Бахтаров
науковий керівник – доктор
філологічних наук Хархун В.П.

**МИТЕЦЬ В УКРАЇНСЬКІЙ І ЯПОНСЬКІЙ ПРОЕКЦІЯХ
("ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ МЕДВІДЬ" В.ВИННИЧЕНКА
І "МУКИ ПЕКЛА" Р.АКУТАГАВИ)**

У сучасній літературознавчій науці утвердилася думка про те, що тільки розуміння єдності та закономірності літературного процесу як частини процесу загальноісторичного уможливорює побудову всезагальної літератури. Така побудова, як правило, повинна спиратися на порівняльне вивчення літератур з урахуванням як паралелізму літературного розвитку і викликаних ним типологічних сходжень між літературами, так і наявності зумовлених цим паралелізмом і тісно з ним пов'язаних міжнародних взаємодій, "впливів" і запозичень. Як один із таких "компаративістських сюжетів" можна розглядати типологічні сходження у східній (японській) та слов'янських (російській, українській) літературах, оприявлення в них у різних проекціях основних категорій європейської філософсько-естетичної та східної філософської парадигми. Продуктивним матеріалом для такого відчитування є модерністські практики щодо моделювання образу митця в японського та українського письменників – Рюноске Акутагави (1892–1927) та Володимира Винниченка (1880–1951).

Логіка "компаративістського сюжету" вимагає, насамперед, з'ясування взаємодотичності східної та східнослов'янських культур, виявлення специфіки взаємовпливу в продукуванні філософських та естетичних практик. Японці зізнавалися, що європейська (і російська) література спричинила переворот в умах, примусивши замислитися над законами соціального впливу на долю людини. Їм не важко було прийняти у європейців ідею "мистецтва для мистецтва" як чогось, що існує над людиною, хоча й на мистецтво вони дивилися як на вияв світового шляху – ДАО, продовження життя. Істинна творчість є проривом у Ніщо, у Небуття, де все в потенції вже є і в момент творчого акту лише виявляється. Художник дає життя тому образу, який існує у Небутті. "Всесвіт – це посудина, що містить у собі все: квіти й листя, сніг і місяць, гори й моря, дерева й траву, живе й неживе... Зробіть все це предметом мистецтва, зробіть свою душу посудиною Всесвіту, довірте її простору, спокійному Шляху Порожнечі! Тоді ви зможете досягнути первинну основу мистецтва – Тасмну Квітку!".

Ураховуючи слушність вищесказаного, важко погодитися з "компромісним" вирішенням цієї проблеми Т.Григор'євою: "Акутагаву важко

запідозрити в тому, що він мистецтво ставив вище за життя... Швидше за все, Акутагава зовсім і не ставив цього питання. Життя є життя, мистецтво є мистецтво – це два різних і водночас єдиних світи, у кожного – свої закони, своя мова, вони в чомусь пов'язані, як і все пов'язане, в чомусь відмінні. Мистецтво може бути найбільш повним вираженням життя, якщо це справжнє мистецтво. Можна мислити не альтернативно, не протиставляти одне одному й навіть не замислюватися над цим, якщо вважати, що все єдине або близьке за своєю природою..." [7]. Продуктивнішою, на наш погляд, у цьому випадку видається думка А. Стругацького: "Чого варте людське життя в порівнянні з шедевром! Тричі правий був Йосіхіде, бо лише мистецтво дає художнику найвищу радість, покриває будь-які жертви, виправдовує будь-які злочини. Метою життя може бути лише мистецтво, а все інше – боротьба пристрастей, соціальні катаклізми, важка праця селянина, хитрощі політикана, технологія, наука – має значення лише тією мірою, якою може сприяти або перешкоджати створенню шедеврів..." [1] .

Попри типологічну схожість конфліктів драми Володимира Винниченка "Чорна Пантера і Білий Медвідь" і новели Рюноске Акутагани "Муки пекла", проблематика їх іще ширша, бо сакральна любов до власної дитини може бути для художника не лише джерелом натхнення, але й завадою ("... навіть у Йосіхіде, навіть у цієї людини, яка не визнавала нікого і нічого, було одне справжнє людське почуття... Йосіхіде до безуму любив свою єдину доньку, ту саму дівчину камеристку... дівчина була ніжна, гарна дочка, але і його любов до неї не поступалася її почуття, і якщо розповісти, що ця людина, яка на храми ніколи не жертвувала, на сукні доньці або прикраси для її волосся грошей не жаліла ніколи, може видатися, що це просто брехня..."). У тексті Винниченкового твору є різного роду сентенції, кожна з яких може відіграти роль ключової у розумінні його ідейного стрижня. Так, наприклад, для режисера Алли Бабенко, котра створила виставу у Львівському театрі імені Марії Заньковецької ключовими сентенціями були: "Мистецтво повинно відображати все, а передусім – життя і страждання людей" [11], бо саме страждання є головним нервом життя людини. На особливій ролі страждання в житті людини наголошував датський теолог Сьорен К'єркегор. Освальд Шпенглер розглядав страждання як "критерій і зміст справжньої духовності", Ф. Ніцше цінував страждання, бо воно розкриває "велич душі" [12]. Ще точніше про роль страждання в житті людства сказав М. Бердяєв: "У стражданні розкривається таємниця буття" [2]. "За те, що він (Йосіхіде – А.Б.) створив цю картину, йому довелося перенести такі страждання, що саме життя йому набридло", – резюмує Акутагава. "У стражданні дитини найбільше чистоти", – стверджує винниченківський Мігуелес. I,

зрештою, сам Корній, побачивши оту довгоочікувану "рисочку", говорить: "Таке страждання...це іменно те, що треба".

Наступними ключовими сентенціями були: "Митець не має надії. Насамперед – форма. Що таке форма?", "Одне мистецтво має вічність". Очевидно, у цьому контексті можна згадати слова Стендаля про те, що живопис є ніщо інше, як духовний світ, уособлений в геометричних формах, або українського художника-символіста О.Богомазова (написані, до речі, того ж 1911 року): "Мистецтво дало страждання і перетворило його на насолоду. Воно вбиває людину землі, щоб відродити в ній сина Неба" [11]. Тобто воно є дотиком до Вічності – до того, що є понад часом і простором. Але йдеться, ясна річ, не про будь-який живопис, а про істинний витвір мистецький, бо "ті, хто прагне до того, щоб створене ними залишилося у віках... повинні володіти неповторним стилем" (Цзе Чжоу "Про живопис").

Остання ключова сентенція певним чином перегукується з афоризмом Акутагави, висловленому у "Словах пігмея" (1923–1926): "Слушайте удари молота. Доки існує цей ритм, мистецтво не загине"[1].

Існує легенда (використана в одній з повістей П. Луїса) про художника, який катував свого раба для того, щоб правдивіше зобразити муку людини на полотні (тут слід згадати використану О. Пушкіним у "Маленьких трагедіях" іншу легенду про "творця Ватикану" – Мікеланджело Буонарроті, який нібито умертвив натурника, аби правдивіше зобразити мертвого Христа). Аналогічно чинить Йосіхіде: "... – Я хочу подивитися на людину, закуту в ланцюги, так що... виконай ненадовго моє прохання, – холоднокровно вимовив він... Перебираючи в руках тонкий залізний ланцюг, що хтось звідки взявся, він рішуче, ніби накидаюся на ворога, схопив учня за плечі, силою скрутив йому руки й оплутав ланцюгом усе тіло, потім рвонув за кінець, і учень, втративши рівновагу, на весь зріст розтягнувся на підлозі... В цю хвилину учень був схожим на перекинуту пляшку sake. Руки й ноги його були безжально скручені, так що рухати він міг лише головою. До того ж ланцюг так стягував його повне тіло, що кров у ньому зупинилась, і не лише на обличчі і на грудях, але на всьому тілі шкіра у нього стала багряною. Проте Йосіхіде все це аніскільки не турбувало. Походжаючи навкруг цього тіла, схожого на перекинуту пляшку, і розглядаючи його з усіх боків, він один за одним робив замальовки. Які муки терпів закутий учень, про це, напевно, немає потреби говорити...".

Мимоволі це робить і Корній – принаймні так виходить за парадоксальним причинно-наслідковим ланцюжком, початок якого – у найшляхетнішому прагненні митця створити досконале полотно, небажанні продавати його, попри небезпечну хворобу маленького сина. Урешті, дитина помирає, – і аж тоді в обличчі вбитої горем дружини художник

уловлює те, що так давно й марно шукав. У цьому контексті типологічно близьким до Корнія Каневича є герой роману Т. Манна "Доктор Фаустус" Андріан Лєверкюн – за всіх відмінностей між цими творами, бо "йому було призначено з долини піднятися до висот пустельних і страшних". Утім, у Манна йдеться про те, як митець віддав (чи продав) душу Дияволу. У Винниченка цього немає, паралель така можлива лише в тому розумінні, що загибель дитини – і сама собою, а тим більш тоді, коли в тому, хоч би в певному розумінні, є й твоя провина, – відкриває у душі таку страшну порожнечу, яка в принципі не може породити високе натхнення, а якщо породжує, то лише на мить, яка, найімовірніше, є спалахом безуму (чи то і є контакт із Дияволом?).

В Акутагави така паралель теж цілком можлива (загалом, інфернальне начало творчості письменника – тема для окремого дослідження). Про можливість такого небезпечного зв'язку сигналізує вже сама назва твору. Та й "ореол" недоброї слави Йосіхіде працює не на його користь: "...Коли ж мова йде про картини Йосіхіде, то говорять лише страшні та неймовірні речі. Наприклад, про картину "Коловорот життя і смерті", яку Йосіхіде написав на воротах храму Рюгайдзі, розповідали, що коли пізно вночі проходиш через ворота, то чуються стогони й ридання небожителів... А портрети жінок, намальовані за наказом його Світлості? Говорили, що не проходить і трьох років, як ті, хто на них зображений, починають хворіти, ніби з них вийняли душу, і вмирають. Послухати злозязиків – то це найкращий доказ, що в картинах Йосіхіде не обійшлося без чаклунства...". Не менш показовим у цьому разі є епізод, коли майстер просить одного з учнів "постерегти" його під час сну: "...Не минуло й півгодини, як до слуху учня, що сидів біля нього, почали доноситись якісь незрозумілі, ледве чутні стогони... Вони ставали дужчими й поступово перейшли у перервану мову – здавалося, ніби потопаючий стогне і викрикує, похлинаючись у воді.

– Що ти говориш: "Приходь до мене?" Куди приходить? – "Приходь у пекло. Приходь у вогняне пекло!" – Хто ти? Хто ти, що говориш зі мною? Хто ти? – "Як ти думаєш, хто?" [...]. Страшним одкровенням звучать слова художника, сказані повелителю Хорікаві: "...Пекельні слуги неодноразово з'являлися до мене чи то уві сні, чи насправді. Чорти з бичачими мордами, з кінськими головами або трьома обличчями і шістьома руками, нечутно плескаючи в долоні, німо розтулюючи роти, приходять мене катувати, можна сказати, щодня і щоночі..." [...].

Переконливіше розкривав внутрішній стан художника Л. Пєстов: "Радощі творчості! Порожні слова, вигадані людьми, що ніколи не мали можливості за особистим досвідом судити про те, що таке творчість, добули своє судження шляхом умовиводу: якщо витвір дає нам таку велику насолоду, то чого ж мусив зазнати сам митець!" [11]. Отже,

творчість – то є безперервний перехід від однієї невдачі до іншої. Загальний стан митця – невизначеність, невідомість і невпевненість у завтрашньому дні.

Можливо, японцям більше, ніж європейцям, притаманна естетизація жорстокості (варто лише пригадати самурайський спосіб ритуального самогубства – харакірі). Проте краса в цьому культурному контексті є своєрідним виправданням жорстокості – якщо красиво, отже, припустимо, хоча етнічна диференціація тут навряд чи доречна. Говорячи словами Фрідріха Шиллера, "красу необхідно зрозуміти як необхідну умову існування людства"[14].

У творах "Чорна Пантера і Білий Медвідь" та "Муки пекла" практично неможливо (та й не потрібно) розділяти риси національного (чи то українського, чи то японського) характеру й загальнолюдські, міркуючи, як про містичну постать Йосіхіде, так і про живу, напрочуд яскраву особистість Корнія – "Медведя". Слід зазначити, що мова цього персонажа є важливим засобом його характеристики – людини запальної, одержимої, наче позбавленої можливості вербального спілкування з іншими людьми. Лексичний запас Корнія вкрай скромний аж до бідності: свій багатий внутрішній світ, своє – завжди оригінальне – ставлення до всього, що відбувається навколо, він краще висловив би на полотні – барвою, лінією, – бо він так створений, його думки знаходять не такий вираз, як у більшості людей. Мовлення персонажа озвучене "голосом природи" (говорячи термінологією Ж. Дерріда). Для актора (першим виконавцем цієї ролі був геніальний Лесь Курбас) зіграти роль "Медведя", простодушного й безпосереднього у вияві своїх почуттів, – то надзвичайно складне завдання, своєрідне випробування: адже подавати глядачеві позицію свого героя й переконувати у його правоті доводиться без допомоги слів-аргументів, а безпосередньо серцем. Воно ж йому підказує і розуміння Добра і Зла – здебільшого справедливе, засноване на підсвідомому, чи на генетично запрограмованому, гуманістичному чутті, з давніх-давен виплеканому народом. Кажучи словами Г.-Г. Гадамера, "спосіб, яким вона [людина – А.Б.] поводить себе, такий, що сама людина – цілком всередині того, що вона робить" [6]. Акутагава як митець-аналітик давно виявляв інтерес до того, що прийнято називати Добром і Злом [два різні вияви Логосу – А.Б.]. Зрозуміти Акутагаву – означає зрозуміти його ставлення до добра і зла, бо він "хотів примирити добро і зло на тому рівні, де їх примирити неможливо" [7]. Інша ситуація у світі Винниченкового героя: його розуміння морально-етичних цінностей підвладне релятивістським тенденціям епохи. Корній Каневич лише одного разу зривається з генетично запрограмованого морального стрижня, і тоді в ньому говорить Митець, який перебуває "по той бік" будь-яких моральних

настанов: "...Годі од сім'ї до всього підходити... Так-так! Що се, справді, таке? Того не можна, того не можна, те їй давай, се їй давай. Та що? Хіба я якийсь крамар, що має лавку для сім'ї? Маєш! Хіба я живу для того, щоб сім'ю содержувати? Сім'я мені головне? Та з якої речі?..". Але письменник не осуджує свого героя, розуміючи одвічність трагедії Художника, що полягає у нездоланності прірви між високістю злету творчого Духу та заземленістю пересічного людського життя, у щоденній боротьбі за існування, за виживання, між вічністю творчого буття й короткочасністю земного життя. Згадана сцена стає однією з вершин трагізму в цій зовні побутовій родинній драмі.

Слід зазначити, що Винниченко, на відміну від Акутагани, вибудовує свій конфлікт на родинних стосунках Корнія та його дружини Рити. Творча сутність цього конфлікту якого уособлена в їхньому маленькому синові, істоті найбеззахиснішій, приреченій до швидкого кінця. У цьому випадку варто зауважити принагідно глибокий підтекст твору, де драматизм зумовлено не відсутністю грошей (в Акутагани про це взагалі не йдеться): справді, якби у молодих батьків були гроші на оздоровлення дитини, суть драми збереглася б, хіба що виникли б інші фабульні повороти.

Подружжя Каневичів єднеє щире взаємне кохання . Але Корній часом наче заплутується, наче забуває, хто в Риті вабить його більше – жінка чи модель: він може торкати пучками її обличчя – не так пестячи, як помацки вивчаючи кожну рисочку, – утім, той жест буває притаманий і закоханим, коли їх охоплює бажання осягнути, пізнати таємницю коханого обличчя й тоді відбувається те, про що так багато думав Микола Бердяєв, урівнюючи любов і творчість. Але Бердяєв як релігійний філософ ставив художню творчість за ступенем духовного одкровення навіть вище за релігійний екстаз і релігійну аскетичку – не лише тому, що "творче піднесення відриває від тягаря свого "світу" й перетворює пристрасть в інше буття", що воно є "народження до нового життя", до кінця спалюючи гріх і п'їтьму, а й тому, що творчість за своєю природою – саможертвна, вона є своєрідною згубою для душі (тоді як аскетика є порятунком власної душі) заради досягнення "творчої мети світу" [3], виконання високого божественного призначення. (Як зазначає дослідник спадщини мислителя Л. Поляков, філософ "розвиває тему, намічену ще Г. Сковородою у вченні про "сродність" як про "божественну в людині силу"). Тож Корній як художник справжній, художник від Бога (це, до речі, прямо сказано в тексті Мігуелесом про його полотно: "...Тут – Бог! Розумієте? Ви можете Бога купити?.."), жертвує всім буденним заради **святого мистецтва**, але трагедія Корнія в тому, що водночас він мимоволі жертвує і сином... І тоді з жахом усвідомлює, що "...є в хаті три трупи: Лесик, полотно, і я..." – бо ж кожне з них у його

розумінні може бути живим тільки разом із двома іншими. Подібне відбувається з Йосіхіде: у жахливому маренні він бачить карету, в якій заживо згоряє його п'ятнадцятилітня донька, щоб стати передсмертною натурницею для майбутньої батькової ширми. Утім, "божественне" начало, що актуалізується в душі Художника, заслуговує на окрему увагу. Ще І. Кант (у руслі німецької класичної філософії) уявляв творчість генія як максимальне розкриття можливостей, притаманних красі як **божественному** творінню. Ф. Шеллінг з цього приводу зазначав: "Людина повинна знищити в собі все, що становить собою тільки світ, і повинна внести узгодженість у всі свої зміни... Обидва завдання, представлені у найповнішому їх здійсненні, ведуть... до поняття **божества**..." [13]. У цьому контексті простежується типологічна спорідненість "одержимого творчістю" митця з архетипом трікстера: "Трікстер... є Богом, людиною і твариною в одній особі. Він – і нелюдина, і надлюдина, і божественна істота... Трікстер – це первісна "космічна" істота, що володіє божественно-тваринною природою", проте він – "не рівня тварині з огляду на свою надзвичайну незграбність...". Тут було б доречно згадати сфокусовану автором "ведмежу" незграбність Корнія та "мавпячу" сутність Йосіхіде. Тому й не можна засуджувати його, коли, побачивши нарешті на обличчі дружини неймовірно виразну рису невимовного (у первісному значенні цього слова) болю і знайшовши спосіб перенести ту "рисочку" на полотно, тобто увічнити його, Корній переживає відчуття, близьке до щастя. Його тріумф митця – зрештою ж хвилиний (принаймні для нього, але не для наступних поколінь реципієнтів цього твору) – не мусить бути сприйнятий як блюзнірство у присутності мертвого сина, про все це слід судити зовсім за іншими, не житейськими, критеріями. Адже в таку хвилину і думками, і почуттями митця керує "хтось інший", хто "сидить" у ньому, як писав про те Михайло Коцюбинський (дещо раніше од Винниченка й Акутагава: "Йосіхіде нібито скам'янів перед цим вогненним стовпом... Але дивна річ: він, який до цього часу ніби терпів пекельну тортуру, стояв тепер, схрестивши на грудях руки, ніби забувши про присутність його світлості, з якимось несказаним сьайвом – сьайвом самозреченого захвату – на зморшкуватому обличчі. Можна було подумати, що його очі не бачили, як у стражданнях помирає його дочка. Краса червоного полум'я й жіноча фігура, що метушилася у вогні, безмежно захоплювали його серце й поглинули його без залишку.

І погляд його, коли він дивився на смертні муки єдиної доньки, був не просто світлим. У цю хвилину в Йосіхіде була таємнича, майже нелюдська велич, подібна величі розгніваного лева, яким він може наснитися... І навіть численні нічні птахи, налякані неочікуваним

полум'ям, що з криками носилися в повітрі, навіть вони – а може, це тільки здалося – не наближалися до його пом'ятої шапки. Ймовірно, навіть очі бездушних птахів бачили цю дивну велич, що оточувала голову Йосіхіде золотим сяйвом... О, яка велич, який захват!.." [...].

Як митець, Йосіхіде замкнений у своєму втаємниченому мікрокосмі, а винниченківський Корній Каневич "спроєктований" на свою дружину, яка увиразнює трагізм ситуації, що склалася. Рита, як людина неординарна, усе це розуміє, – і саме тому з готовністю позує йому востаннє, – адже в неї (а не в Корнія) вистачає рішучості покласти край (убиваючи його й себе) цьому неприродному (чи антиприродному) станові їх обох. Вона ж бо справді є носієм того стихійно-природного начала, яке, ще за стародавніми уявленнями, внутрішньо чуже чоловікові і яке тільки й пов'язує його з Природою, з Космосом. Загалом, за нюансами переживань і всієї поведінки подружжя Каневичів можна спостерігати конкретний, але й водночас художньо-узагальнений В. Винниченком вияв докорінної відмінності в "переживанні вічності", розкритої М. Бердяєвим у праці "Сенс творчості": "Чоловік ставить повноту духовних сил своєї особистості в незалежність... од влади тимчасових переживань над повнотою особистості. Жінка безсила опиратися владі тимчасових станів, але вона у тимчасовий стан вкладає всю повноту своєї природи, свою **вічність**." [3]. Душа Рити ще складніша: адже вона і розуміє, і цінує талант чоловіка (на відміну від недоброзичливців Йосіхіде), але й ненавидить те полотно, яким він так дорожить і якому – вона передчуває – неминуче буде принесено в жертву її дитину, її вічність. Вона чинить неймовірні зусилля, намагаючися подолати фатальну суперечність і досягає лише негативної реакції чоловіка, бо задля такої фантастичної, по суті, мети обирає примітивний, аж до банальності, засіб: імітацію зради.

Можна, звичайно, говорити і про мистецьке відкриття Винниченка в характері Рити, і про відлуння філософських ідей не лише М. Бердяєва, а й Ф. Ніцше (уявлення про сутність жінки – "тигрові кігті під печаткою", "ця небезпечна і красива кішка" та ін. у праці "По той бік добра і зла"). Слід відзначити й те, що художній конфлікт твору відбиває вічну суперечність трансцендентального плану – між жіночим началом, яке у людській і біологічній формі виконує функцію накопичення якості, – і чоловічим, яке призначене для вибудовування порядку, ієрархічності. Та найбільшою помилкою інтерпретатора цієї драми була б спроба звести її змістову сутність до цієї суперечності. Тому що вона є одним з не багатьох творів у спадщині українського драматурга, присвяченим утвердженню Сили і Кохання, – саме того Кохання, про яке напише один з найвидатніших представників інтуїтивістського персоналізму (а те, що персоналізм приваблював і Винниченка, і Акутагаву, свідчить

їхня епістолярна спадщина) А. Бергсон: "Істину, що міститься в ученні Фройда, буде очищено від помилок тоді, коли систему його буде піддано перетворенню у зв'язку зі світоглядом, який визнає, що кохання є справді основний фактор світового життя. Однак значно більш первинний порівняно зі статевою пристрастю й аж ніяк не зводиться лише до фізіологічного потягу". Розвиваючи думку про кохання як космічний фактор, М. Лосський писав про кохання як про "єдність повної однодушності двох осіб, які залишаються двома, але не у розумінні тотожності, що веде до втрати індивідуальної особистої своєрідності" [10].

І нині філософська традиція, яка іде з давніх часів, тлумачить Закон Істинної Любові, доповнюючи попереднє: "...людина народжена у свободі й повинна у ній перебувати" [3]. Цей закон дещо порушує Рита (материнська тривога змушує її до того), і тим створює певну перенапругу, чим ледве не призводить до зруйнування сім'ї, а потім відчайдушно намагається відновити чоловікове право на творчість. Проте сам Акутагава – сумний парадокс! – мав з цього приводу власну думку: "Свободи хоче кожен. Але так здається лише збоку. Насправді ж у глибині душі свободи ніхто аніскільки не хоче. Ось доказ злочинця, котрий без вагання готовий позбавити життя будь-кого, навіть він говорить, нібито вбив такого-то заради безпеки й процвітання держави. Однак свобода означає, що наші дії не пов'язані нічим, тобто нижче нашої гідності нести спільну відповідальність за щось – чи то мова йде про Бога, мораль або ж суспільні звичаї" [1].

Ще на початку власного творчого шляху Рюноске Акутагава влучно й лаконічно сформулював своє естетичне кредо: "Людське життя не варте жодного рядка Бодлера". Це значною мірою визначило його подальшу долю. У нотатках "Про мистецтво" він підкреслив, що витвір мистецтва повинен бути досконалим, як ніщо інше, що досконалість полягає в повному втіленні художнього ідеалу, інакше – служити мистецтву просто немає сенсу. Саме цим переймався двадцятишестилітній Акутагава в 1919 році... Загалом, кінець XIX – початок XX ст. став "безбожним" часом, що посіяв ілюзію, ніби людина, озброївшись знаннями й оволодівши технікою, стає господарем світу. А вийшло навпаки: потрапила в рабство до того й іншого, забувши, для чого вона з'явилася на світ. Цей лукавий час на Сході часто називали "кінцем віку". Відчуття духовної катастрофи в Японії погіршувалося ще й роздумами над питанням про вплив західної цивілізації. З північного заходу, з велетенської країни, віяли вогненні протяги небачених подій, що розносили сімена революції; по всій Японії чорніли згарища на місцях магазинів, складів та маєтків спекулянтів рисом, що були спалені під час "рисових бунтів"; у Токіо бастували залізничники, друкарі, робітники військових арсеналів, учителі, поштові працівники; фашист-

ські банди "ронінкай" нападали на робітничі збори й демонстрації, громили приміщення профспілок; у Кореї імператорська воєнщина злісно затоптувала полум'я всенародного повстання; у Примор'ї та Східному Сибіру японські та американські солдати за допомогою білогвардійських катів жорстоко розправлялися з місцевим населенням... Проте Акутагава був далеким від усього цього. Війни, революції, стихійні лиха здавалися йому чимось ефемерним, що не заслуговує уваги художника. У кращому випадку вони можуть служити подіями, що приводять в рух приховані механізми людської душі.

У всьому Всесвіті, вважав він, є лише одна справа, яка заповнює життя по вінця, не залишаючи місця ані для жалкувань, ані для розчарувань. Ця справа – служіння Мистецтву. Мистецтво приносить художнику найбільші радощі, виправдовує будь-які жертви та злочини. Художнику можуть бути властиві звичайні людські слабкості, у своєму побутовому житті художник може перебувати в залежності від сильних світу цього, невихована чернь може глумитися над художником або жахатися його – все це не має до служіння мистецтву ніякого стосунку; думка черні, вважав він, нічого не варта, духом художник завжди набагато вищий за свого могутнього повелителя, і якщо людські слабкості гублять художника, то це не провина його, а біда.

У В. Винниченка кристалізація концепції мистецтва відбувається в іншому контексті: своєрідним декламатором такої естетичної платформи, носієм ідеї примату мистецтва над будь-якою мораллю у винниченковому творі є не сам митець – Корній, а деперсоналізована Сніжинка, яка є своєрідним антиподом Рити, передусім у наполегливому відстоюванні права художника на абсолютну волю від усіх обов'язків і будь-якої відданості комусь чи чомусь, окрім мистецтва: "Артист є жрець, артист – весь краса повинен бути, весь! Пелюшки, горщечки, колиски – це не його справа! Двом богам не служать! Хто хоче бути великим артистом, той не повинен бруднити себе. Ну що з того, що помре ваш Лесик?.. Ну, не стане на світі шматочка м'яса, яке кричить, робить неестетичні штуки і... в'яже людей. А замість того ви стаєте вільним, легким, ви всі сили даєте тому, що вічно, що вище м'яса!.. Краса вічна". Сліпучо-принадна зовні, вона володіє силою магічного впливу на чоловіків, а свої справжні почуття вміє й приховати, і затамувати, аби лише справити враження людини цілком вільної і незалежної. Закохана у Білого Ведмедя, вона водночас розуміє, відчуває його незглибимий талант і прагне відшукати чи створити можливості для того, щоб він міг реалізуватися, а з якою метою – корисливою чи од своєї душевної щедрості, – невідомо: то є одна із загадок, яких так багато у творах Винниченка. Драматичне зерно цієї постаті в тому, що, незважаючи на всю проникливість героїні, на

інтелектуальну вищість її над усіма іншими (виняток становить хіба що Мулен, та й то частково) у **головній** таїні вона – профан, який стоїть перед зачиненими дверима храму.

Водночас це людина, яка наче постійно бачить себе збоку, яка розуміє недосяжність для неї тих вищих сфер, у яких перебуває Художник і тяжко мучиться тим. Сила її принадності – тутешньої, земної – мусить давати їй утішну впевненість у просторікуваннях про красу (маючи на увазі, певна річ, себе ж), яка дає сміливість повчати всіх, чого не без підстав побоюється Рита (хоча врешті-решт її внутрішня сила виявляється незрівнянно потужнішою – принаймні для Корнія).

За жанровими ознаками твори Акутагави й Винниченка не є тотожними, але при цьому слід зазначити, що жанрова специфіка в японців зумовлена особливостями східного, "буддистського" світосприйняття. А.-М. Жанейра, колишній португальський посол у Японії, у книзі "Японська і західна література. Порівняльне вивчення" знаходить причину цього трагічного світовідчуття на Заході і відсутність його на Сході в тому, що в християнському світі страждання сакралізується, дається людині як випробування і є джерелом її духовного очищення. У буддизмі ж страждання є властивістю самого життя, і шлях до визволення від страждання лежить у духовному досвіді, у практиці самозосередження, завдяки якій індивід звільняється від уз, входить у Єдине. Цим пояснюється, на думку автора, відсутність у японській літературі жанру комедії та трагедії.

У текстуальних просторах обох творів – як Винниченка, так і Акутагави, – відбувається освоєння змістового поля "позасоціальне в людині"[4]. Ця парадигма спирається на концепти "інстинкту", "неусвідомленого" й оформлюється семантичною домінантою "ЗВІР": у Винниченка – "дикі інстинкти", "темні інстинкти", "звіряче", "шматок м'яса", "кошеня", "ведмежа маленьке" та ін. В Акутагави читаємо: "... Губи його [Йосіхіде – А.Б.], чомусь не за віком червоні, надавали йому неприємної схожості з твариною", "злі язики говорили, що Йосіхіде всіма своїми повадками схожий на мавпу, і навіть прізвисько йому дали "Сарухіде" (від японського "сару" – мавпа), "коли Йосіхіде брався за роботу, в нього ніби лисиця вселялася", "...навчені гірким досвідом, учні почували себе так, ніби сиділи в одній клітці з тигром або вовком", "...у цю хвилину в Йосіхіде була таємнича, майже нелюдська велич, подібна величі розгніваного лева...". У Винниченка до того ж зоонімічні назви, що перебувають у сильній позиції художнього тексту – заголовку, конденсують ідею підсвідомо-чуттєвого (психічного й соматичного) у людській істоті: "Тваринний бік зазвичай символізує інстинктивну природу" [8].

Стилістичний колорит головних персонажів п'єси Винниченка створено за принципом "роздвоєння зображення" (К. Леві-Стросс). Образні номінації Чорної Пантери й Білого Ведмедя, хоч і не перебувають на протилежних змістових векторах ("земна тінь" і "небесне світло"), проте мають і спільну конотативну точку: "звір" – це "портрет" інстинкту. "Чорна Пантера" – метафора приземленості й материнства, "Білий Медвідь" – художня формула богозвіринності таланту, який нехтує гуманістичними принципами – так само, як це робить Йосіхіде. Рита є носієм дару інстинктивного "в чистому вигляді". Корній Каневич, ведений інстинктом дару, втілює сублімоване, перероджене чуття.

Інстинкт дару спонукає мотивувати винятковість митця його причетністю до вічних, абсолютних цінностей, дистанційованих від примітивних тілесних потреб [4]. Перероджене інстинктивне притягує, збуджує "погранична ситуація" (К. Ясперс). Страждання перестає бути сигналом до співчуття, воно трансформується в абстрактний знак пізнання через текст живописного зображення: "Утвердження самодостатності людини обертається запереченням людини, веде до розкладу начала чисто людського на начало, яке претендує стояти вище від людського ("надлюдина"), і на начало, що безперечно, стоїть нижче від людського. Замість Бого-людськості утверджується Богозвіринність" (М. Бердяєв). Семіотичне коло смерті й руйнування стає носієм естетичної насолоди. З цього приводу досить згадати слова винниченківського Мігуелеса: "Ну що варті всі ваші казочки, голі тіла, фантазмагорії перед цим великим... цим вселюдським виразом любовної скорботи матері над дитиною...".

Обидва митці – і Корній Каневич, і Йосіхіде – повною мірою відчули на собі жорстокість творчості, розщеплення творчої особистості, непідвладність мистецької пристрасті силі волі й розумові ("воно все згодиться мені як матеріал..." – краєм свідомості зізнається герой згаданого нами твору – "Цвіт яблуні", – і нічого зробити з цим своїм хрестом художника він уже не спроможний).

Аналогічна трагедія відбувається і в досліджуваних нами творах. Обох поглинає жага творчості, не залишаючи ні часу, ні фізичних та духовних сил для чогось іншого, хай це буде навіть власна дитина: "Я мушу писати або ... кінець всьому", – каже Корній. Це вже голос всепожираючої пристрасті, потужної життєвої потреби, яка бере гору над батьківським інстинктом.

Свого часу "патріарх" української літератури І.С.Нечуй-Левицький небезпідставно припускав, що драма "Чорна Пантера і Білий Медвідь" "мабуть, нав'язана сюжетом роману Е. Золя "Художники" ("Творчість"). І справді: як і в Еміля Золя, винниченківський герой ніби є логічним

продовженням образу Клода Лантьє. Автора-натураліста цікавить передусім анатомія всепоглинаючого творчого натхнення, яке вступає в конфлікт з іншими сильними почуттями й потребами людини, проте у В.Винниченка оригінальним є втілення двох начал – природно-чуттєвого й раціонального, відрізняються й сюжетні розв'язки творів: у Золя художник Клод, вимучений невдачами, невизнанням, безумом роботи, накладає на себе руки. Така трагічна розв'язка типологічно більш близька до новели Акутагави: "...Але в цей час Йосіхіде вже приєднався до тих, кого немає. Закінчивши картину на ширмах, він наступної ночі повісився на балці у себе в кімнаті. Очевидно, втративши єдину доньку, він вже не в змозі був більше жити. Тіло його до цього часу лежить похованим у землі там, де раніше був його будинок. Втім, простий надгробний камінь, на всі ці довгі роки відданий у владу дощів та вітру, так обріс мохом, що ніхто й не знає, чия це могила". Такою є розплата за радощі творчої пристрасті.

В обох творах бачимо муки художника, його вічну боротьбу з самим собою й пануючими стереотипами, лихоманку творчості, вогонь якої спопеляє любов, родинне щастя, робить заручником мистецтва дитину. Влада мистецтва – і в Акутагави, і у Винниченка – постає як фатум, нелюдська напруга духу, життя між екстазом і депресією, коли над усім панує творчість, що стала всепоглинаючою пристрастю. "Мусиш все віддати для мистецтва", – говорить Корній дружині. "Творець мусить бути жорстоким..." – висловлює свою думку Сніжинка. "Мистецтво вище всього! Я вже вірю тепер", – погоджується з чоловіком виснажена стражданням і вбита втратою дитини Рита. Саме ця думка є, на наш погляд, смислоорганізуючим центром обох творів, написаних на початку ХХ століття митцями, які, будучи представниками різних етносів та політичних поглядів, були служителями одного Великого Мистецтва.

Література

1. Акутагава Рюноске. Новеллы (вступительная статья А. Стругацкого). – М., 1989.
2. Бердяев Н. О назначении человека. – К., 1991.
3. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1989.
4. Бондаренко А. І. Художнє мовомислення п'єси В. Винниченка "Чорна Пантера і Білий Ведмідь" ("Винниченкознавчі зошити"). – Ніжин, 2003.
5. Винниченко В. К. Вибрані п'єси (вступна стаття М. Жулинського). – К., 1991.
6. Гадамер Г.- Г. Актуальность прекрасного. – М., 1979.
7. Григорьева Т. Японская литература XX ст.: размышления о традиции и современности. – М., 1983.
8. Деррида Ж. О грамматологии. – М., 2000.

9. Жанейра А.-М. Японская и западная литература: сравнительное исследование. – М., 1970.
10. Лосский Н. О. Условия Абсолютного Добра. – М., 1991.
11. Мороз Л. З. Сто рівноцінних правд: парадокси драматургії Володимира Винниченка. – К., 1994.
12. Философский энциклопедический словарь. – М., 1983.
13. Шеллинг Ф. Система трансцендентального идеализма. – М., 1936.
14. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании // Собр. соч. в 6 т., М., 1950 г. т. VI.

Олена Костенко
науковий керівник – доктор
філологічних наук, провідний науковий співробітник
відділу української літератури ХХ століття
Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка
НАН України Шумило Н.М.

ГЕРОЙ-НЕВРОТИК У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ В.ВИННИЧЕНКА (ЕКСПРЕСИВНИЙ ТИП МОДЕРНОГО ПЕРСОНАЖА)

"Легітимізація суб'єктивності" (А.Горбань), що живиться ідеєю чутевості, спровокувала появу *патологічно подвоєного* героя – людини з ослабленим рівнем свідомого контролю та надмірно виявленою емоційністю [7, с. 239]. Саме такий тип особистості заявлено в малій прозі Володимира Винниченка. Показовим є розуміння *чуттєвого* як *несвідомо-інстинктивного бажання – домінанти в структурі психічного*, тобто провідного чинника, що зумовлює поведінку героя (з огляду на що теоретично означимо його поняттям *гіпертрофована чуттєвість*).

В умовах пригнічення латентна сила несвідомого виявляє себе повною мірою, окреслюючись переважно у вигляді *агресії, панічного страху, стійких вітальних потреб/бажань*. На рівні поведінкових змін це виявляється у формі афективних спалахів, імпульсивних дій, вчинків, що виходять за межі етикету, пристойного поведіння. Такий тип поведінки характерний для переважної більшості персонажів малої прози В.Винниченка незалежно від стилю та періоду написання творів. Втрачають самоконтроль Карпо ("Біля машини"), Людмила ("Роботи!"), Кравчук ("Боротьба"), Явтух ("Салдатики!"), Самоцвіт ("Суд"), Трофим ("Голота") в ранніх творах із соціальною проблематикою, а також офіцер і голодні селяни ("Голод"), студент ("Студент"), пан Коростенко ("Малорос-європеєць"), утікачі ("Момент"), Кость ("Кумедія з Костем"), засуджені до страти ("Глум", "Промінь сонця"), Олександр ("Дрібниця (Моє останнє слово)") та ін. В оповіданнях наступного періоду з виразно окресленою психологічною домінантою. В умовах фрустрації позитивна енергія Ід трансформується у вибухово небезпечну, деструктивну силу, здатну перетворити особистість у неконтрольованого *хижака*¹: "І раптом зігнувся, як звір, що кидається на здобич, чудно якомось хрипнув, стрибнув

¹ *Поглиблення деструктивних процесів знаходить вияв на образному рівні макросвіту, посилюючи есхатологічні настрої ("Дим"). Світ постає як суцільне пекло ("А то поки ще те пекло, а вони тут пекло роблять" [1, с. 397]), його вершину займає символічний образ звіра.*

уперед і, вхопившись руками за шию, впився зубами в холку. <...> вискочивши їй на спину, міцніше обхопив її з ревом якимсь гриз їй шию, хитаючи головою й наче бажаючи якомога глибше вгризтися в живе м'ясо" [1, с. 314]; "Се вони?! – скрикнув дід і сказано, дико стрибнув на стражника, впився йому в шию руками і, хитаючи головою, захрипів" [1, с. 473] і т.п.

Теоретично можна означити декілька чинників, що *стимулюють* вияв гіпертрофованого "чуття" (на рівні тексту ці лінії найчастіше переплітаються з ухилом до домінування однієї з них):

1. Домінанта чуттєвого виникає в результаті зіткнення героїв із *зовнішніми* перешкодами (соціального, фізичного чи психологічного характеру) на шляху до задоволення життєво необхідних потреб, базованих на інстинкті самозбереження ("Біла машини" (1902), "Контрасти" (1904), "Темна сила" (1906), "На пристані" (1906), "Голод" (1907), "Малорос-європеєць" (1907), "Студент" (1907), "Момент" (1907), "Глум" (1908), "Промінь сонця" (1912), "Маленька рисочка" (1912).

Позбавлені мізерної зарплатні, фізично виснажені, обурені робітники вдаються до образливих, іронічних закидів на адресу економа Гудзінського. Врешті, відкрито повстають проти нього, підбурені постійним намаганням пана морально принизити працюючих. Пік напруженого протистояння (що виявляється у формі вербальної агресії) припадає на момент загострення особного конфлікту між паном та одним із підлеглих. Напруження зростає, вибухаючи на рівні фізичної сутички ("Біла машини").

Отримавши неочікуваний доступ до харчів, знесилені та голодні заробітчани втрачають людську подобу: "Коли Семен лив вино в казанки, мало хто розумів, що то й нащо то, але коли в руках Дуньки біліє хліб, усі зразу починають простягати руки, товпитись, кричати, сопти, лаятись. Коли ж і Семен також береться за наїдки, робиться щось страшне. Гомін, крики, лайка, прохання, сльози, звіряче ревіння, гарячі, жадні погляди, великі, чорні руки, змучені обличчя, брилі, хустки, картузи – все це мішається між собою, хвилюється, кипить" [1, с. 235] ("Контрасти").

Відверта розмова ув'язнених з наглядачами, здається, "розриває темряву солдатського світогляду" [1, с. 387], збурює в душах вартових високі ідеали рівноправності, любові та справедливості, запалює серця непереборним прагненням опиратися всьому, що принижує людську гідність. Проте ключова теза "*треба людиною бути, а не худобою, яка батога боїться!*" в дійсності (при появі розлюченого караульного офіцера) не виправдовує себе. Непідвладний розумові, дикий, тваринний страх зводить нанівець пробуджені благородні почуття та шляхетні наміри ("Темна сила").

Голос нужди виявляється сильнішим за будь-які вищі почуття, змушуючи заробітчан розлучатися з найдорожчим. Підживлені *панічним* страхом за власне життя, нагальні базові потреби формують стійку особистісну домінанту, – що здатне призвести до незворотніх патологічних змін: " – ... Я не міг більше служити... Там в економії б'ють. Я утік і грошей не взяв. ... Незв'язно, плутаючись, він починає говорити, і можна розібрати тільки, що він десь служив, утік звідти і тепер голодний, без одєжі вертається в Полтавську губернію додому. Можна також розібрати, що голод одняв у його розум і що цей страх, який дивиться з його хворих, божевільних очей, буде вже все життя давити його злякану душу..." [1, с. 405] ("На пристані").

Через страх перед неминучим покаранням та неймовірно сильне відчуття голоду один із затриманих селян, незважаючи на внутрішній супротив ("таке безчестя!.." [1, с. 424]), врешті погоджується на вимогу офіцера публічно принизити свого товариша заради обіцяної свободи та грошової винагороди. Голос сумління слабне у боротьбі з бажанням вижити за будь-яких умов. Досить показовою в цьому контексті є художня деталь – образ нічних метеликів, що безтямно летять на вогонь [1, с. 422, 427] ("Голод").

Змучений постійним очікуванням неминучої розправи з боку погрожуючих селян, поміщик на мить позбувся здатності мислити об'єктивно, що призвело до трагічних наслідків: прийнявши весільну процесію, що наближалась до його дому, за групу повстанців, він втратив контроль і розпочав стрілянину. Довгі, запальні промови Коростенка про "волю, прогрес, новітніх людей, добро і правду" виявилися лише теорією, що не знайшла місця в реальному житті: "Это жизнь, а не программа. Понимаете? Я должен защищать свою семью" [1, с. 454] ("Малорос-європеець").

Несамовиті лють і страх, збурені впливом екстремальної ситуації (пожежі), змушують удатися до пошуку можливих шляхів енергетичної розрядки, пробуджують у селян стійке бажання віднайти уявного винуватця. Предметом дій деструктивного характеру стають об'єкти-замісники. Якщо на початку сюжету переважає вербальна форма агресії ("з ненавистю і страхом кричали" "на собак"; нарікали на караюче небо), то у фіналі спостерігаємо пік нагнітання і вибух чуттів (викликаний публічним самогубством невинного студента) аж до фізичної розправи над стражником ("Студент").

У момент зіткнення зі смертельною небезпекою (під час нелегального перетину кордону) життєвий інстинкт стає визначальним чинником поведінки героїв; натомість соціальні умовності втрачають свою вагу. Фінал твору знаменний зриванням масок, відвертим проявом вітальних бажань ("Момент").

Неймовірний контраст – шибениці на тлі першого сонячного променя – пробуджує непереможну волю до життя і змушує засудженого до страти протидіяти, боротися до останнього навіть в умовах безнадії, за мить до невинної смерті ("Промінь сонця").

В умовах посиленого морального тиску, психофізичного виснаження (героя позбавлено можливості спати) зароджується непереможне бажання помсти – фізичного знищення кривдника: "Моя ненависть була більша, ніж найжагучіша любов. ... На лице його я не міг дивитись без сладострасного болючого параксизму злоти. Іноді годинами я сидів і чадно марив про те, як я наступаю йому на горло ногою й з гидкого роздутого лица його помалу видавлюється синій язик. ... От узять схопить руками за горло і душить, душить до раювання, до крику щастя!" [2, т. 5, с. 143] ("Маленька рисочка").

Страх неминучої *загибелі*, передчуття її стрімкого, фатального наближення перероджують героя: вмить зникають романтичні почуття, високі поривання; "*Чуття смерти*" стає єдиним центром його самотнього буття ("Глум"). Новела "Глум" є показовою на рівні концептуального вираження цього аспекту проблеми. У листі до коханої розповідач об'єктивує побачене в своєрідній алегорично-метафоричній формі: "Ах, як хочеться ... забути те, що дужче за Кохання, те, що більше за Славу, більше за Смерть, більше за Думку, за велику, кохана, Думку! Те огидливе, маленьке пошле, що, як злодій, прокрадається на бенькет Щастя і розгонить всіх як Деспот і Владика. Те огидливе, маленьке, що ми згорда зневажаєм і що хилить до землі найгордішу голову... Темне-маленьке, брудне... ... Прийде воно і ти з жахливим дивуванням, з огидою будеш робити те, що воно скаже. А свідомість твоя безсила, з повислими руками стоятиме й дивитиметься на його. А Воля, як зляканий цуцик, заб'ється в найтемніший куточок душі і жадібно скавчатиме там. А все те, що ми звемо святим і високим, як інші, розтане від гарячого, смердючого його дихання" [2, т. 3, с. 30].

Специфічною ознакою мистецького почерку Володимира Винниченка є тяжіння до зображення драматичних, конфліктних ситуацій. Провідним мотиваційним чинником, який визначає характер *міжособистісних* конфронтацій, детермінує розгортання сюжету², постає *бажання першості* або прагнення до психологічної і (чи), як наслідок, фізичної переваги над супротивником. Такий тип взаємин показовий у творах

² *Перебіг подій відбувається наступним чином: початок або ж загострення боротьби й психологічний бій (здебільшого у формі вербальної агресії, переважає діалогічне мовлення) та подальше нагнітання конфлікту (типовим на цьому етапі є прагнення покорити (принизити) противника) й пік протистояння, що проявляється, головним чином, в афективних діях (домінує бажання знищити суперника) й розв'язання конфлікту.*

"Краса і сила" (Ілько – Андрій), "Біля машини" (Гудзінський – Карпо, робітники), "Боротьба" (Кравчук – фельдфебель), "Салдатики!" (Явтух – офіцер, солдати), "Контрасти" (Гликерія – Іван, свідки події), "Голод" (офіцер – Данило, голодні селяни), "Щось більше за нас" (розповідач – Васюк), "Маленька рисочка" (арештант – жандарм Мінасов), "Талісман" (Залетаєв – Піня). Переживання особистої образи, власної слабкості, приниження честі та гідності стає несвідомим стимулом до вчинення імпульсивних дій, вияву спонтанної агресії, що криє глибинну психологічну підоснову – потужний життєвий імпульс, інстинкт боротьби: "Краса і сила" (1902), "Біля машини" (1902), "Боротьба" (1903), "Суд" (1903), "Роботи!" (1903), "Салдатики!" (1903), "Заручини" (1904), "Контрасти" (1904), "Голод" (1905), "Темна сила" (1906), "Честь" (1906), "Голод" (1907), "Студент" (1907), "Кумедія з Костем" (1909), "Кузь та Грицунь" (1911), "Талісман" (1913), ін.

Серед ряду зовнішніх факторів, що посилюють вияв гіпертрофованої чуттєвості (провокують неконтрольовані, спонтанні інстинктивні реакції), слід відзначити особливу роль *натовпу*, певної групи людей, об'єднаних спільними почуваннями: "Біля машини", "Роботи!", "Солдатики", "Контрасти", "Студент", "Радість").

2. Загострення чуттєвого відбувається внаслідок *внутрішнього* стримування, що виникає в результаті зіткнення різноспрямованих тенденцій на рівні психіки. Найчастіше антагоністичними силами виявляються *бажане* та *прийнятне*. Ідеться про утворення психологічного бар'єру соціогенної природи (інтеріоризованих етичних норм – суспільних вимог та заборон на зразок "не можна", "повинен", "потрібно" і т.п.), що стоїть на заваді вираження інстинктивного чуття. Такий тип конфлікту, співвідносний із антитезою "Воно – Над-Я", актуалізованою в межах класичного психоаналітичного дискурсу, найбільш виразно заявлений у творах "Боротьба" (1903), "Контрасти" (1904), "Момент" (1907), "Кумедія з Костем" (1909), "Дрібниця" (1911).

Потужний життєвий інстинкт, неймовірна фізична сила подані в загостреному конфлікті з "законом" [2, т. 8, с. 6] – обов'язками та заборонами глибоко віруючої людини. Фінал твору трагічний: *"тіло"* тріумфує, отримавши беззаперечну перемогу в битві з *"душею"* – в нестямі від гніву, Кравчук убиває капітана [2, т. 8, с. 85] ("Боротьба").

У намаганні приборкати несамовитий напад злості та образи вбачається прагнення Гликерії відповідати певному критерієві поведінки в шанованому товаристві: "Йй хочеться, як, бувало, робила малою, з лютим вереском упасти на землю й люто битись об нею головою; хочеться несамовито схопитись і з ненавистю уп'ястись нігтями в це ніжне, брехливе лице з глибокими очима; хочеться дико, по-мужицьки, схопити за край скатерки, шпурнути на них цими

пляшками, тарілками і хльоскати їх нею й кричати... . Але вона *тільки* раптом сідає рівніше, мільно впивається руками в скуню, так що аж пучкам боляче, і починає важко дихати"; "її лице, повне *затриманої* скаженої злості ..." [1, с. 225Н–227]. Проте внутрішній супротив лише посилює відчуття гніву, який стає настільки потужним, що *тіло* зраджує героїні, вийшовши з-під влади розуму: "Вона знає, що вона зараз страшенно негарна, що кров, приливши до голови, робить її лице не червоним, як у других, а якимсь буряковим, губи стають тонкими та білими, і гостре лице, з вузькими пронизуватими очима, стає ще більш схожим на пацюче" [1, с. 226]. Виказана тілом, Гликерія прагне реваншу: цілковито віддавшись емоціям, вона намагається принизити Івана. З логічної точки зору її поведінка видається неприйнятною і щонайменше дивною для оточуючих. Невдала спроба обертається неконтрольованим спалахом сорому та гніву: "Гликерія чує, як нова, ще дужча хвиля несеться з грудей в лице, чує, як загоряються в неї очі, але вона вже не може спинитись" [1, с. 227]. У стані ще більшого приниження з'являється непереможне бажання помститися свідкам її ганебного падіння. Героїня досягає мети, проте в стані емоційного спокою, що настає в результаті задоволення бажання, *сумління* знову нагадує про себе: "І їй це приємно, і злісно, і ніби соромно за себе" [1, с. 228] ("Контрасти").

В оповіданні "Момент" невимовне прагнення реалізувати потаємні бажання гальмується за рахунок постійних внутрішніх пересторог: "І мені щоразу хотілось взяти її за руку, притулитись, злитись з нею і так іти далі. Надзвичайно хотілось... Але..." [1, с. 496]; "І знов мені захотілось взяти її руку... Але..." [1, с. 497]; "... мені жагуче хотілось взяти її руку, тільки одну руку в цьому рудому, шершавому рукаві... Але..." [1, с. 497]. Як зазначає О.Ковальчук, "цензура етикету і набутий соціальний досвід стримують героя. ... "Але" – це оклик морального наглядача" [6, с. 84].

Хворобливий потяг до цигарки, що виявляється в неадекватному (афективному) реагуванні на спроби позбавити Костя предмету задоволення, приховує несвідомо блоковану потребу в захисті, батьківській любові, виявляє підсвідому ідентифікацію реально бажаного, проте недоступного об'єкта (батька-пана) та уявного символу-відповідника (недопалку панської цигарки) ("Кумедія з Костем").

Загострене почуття провини, продиктоване голосом совісті, робить нестерпним душевний біль Олександра через вольову слабкість неспроможність героя опанувати брудними бажаннями: "Я почував, що починаю двоїтися, що один "я" щось шепоче і тягне до забутого, а другий жахається, протестує; що один починає малювати забуті картини, а другий нагадує нудьгу, млявість, тупість, головні болі, жах; один нагадує "чистоту", нове життя, сором, каяття, свіжість переживань,

молоду радість, а другий похотливо шепоче ... І помалу чистий голос слабшає, а цей дужчає, забірає владу надо мною і я з жахом чую, що насовується темна, душна сила й обгортає мене своїми похотливими чадними лапами..." [2, т. 4, с. 71] ("Дрібниця").

Крайній вияв гіпертрофованої чуттєвості – **невротична**, або **патологічна чуттєвість**, коли об'єктом уваги стає "зміщений афект", тобто пригнічене, не пережите або витіснене у сферу підсвідомого потрясіння, що набуло форми стійкого внутрішнього конфлікту й знайшло символічне вирішення ("Дрібниця", "Кумедія з Костем", "Дим").

Патологічна жадібність Костя до недопалку панської цигарки вказує на присутність "**афективного комплексу**" – підсвідомого закріплення витісненої (непережитої) емоції за зовні нейтральним предметом. Недопалок – психологічно, суб'єктивно забарвлена річ, "видима частина айсбергу", що криє його прихований фрагмент – нерозгаданий, потаємний внутрішній світ ("Кумедія з Костем"). "Річ, матеріальна деталь – це завжди фігура замовчування, ієрогліф, що позначає деякий афективний смисл. Одиниця нового літературного психологізму та сама, що і в психоаналізі. Це афективний комплекс – результат пригніченого афекту. Сильна емоція – гнів, захоплення, страх, – яку людина не дозволяє собі виявити, чи навіть повністю пережити, все-таки не зникає. Вона схожа на водяний потік: якщо на шляху виявляється перешкода, вода знайде інший шлях – проникне в щілини, піде в землю, повернеться назад чи піде в обхід. У несвідомому залишається слід затриманого афекту, слід невиконаного бажання чи невіршеної проблеми. Це минуле, котре прагне здійснитися; дещо, що хотілось пережити, але це бажання було витіснене" [8, с. 239].

Черговим проявом афективного комплексу є невротичний розлад Олександра, а саме нав'язливі думки та дії сексуального характеру, алогічність яких чітко усвідомлює герой, проте не в змозі побороти їх: "Перш усього треба закинути "спосіб", треба взяти себе в руки, треба бути дужим. ... Я цілий вечір ходив і навіть розхвилювався. А розхвилювавшись..., потягнувся до "способу". Потягнувся з жахом, з соромом, з обманюванням себе, з присяганням, що це останній раз і з дикими, оскаженілими образами розпутно-хоробливої фантазії" [2, т. 4, с. 34]. Патологічна залежність стала причиною тяжких душевних переживань, тривалих роздумів над сенсом буття (об'єктивованих в образі *самотньої людини, що хитається на "паршивенькій" бур'янині "в туманах над безоднею"* [2, т. 4, с. 849]) та кінцевої думки про свідому смерть, очевидно, єдино можливого шляху продемонструвати вольову міць: "... уб'ю себе; а це вже не дрібниця. ... я сам перед собою вже не дрібний – я переможець" [2, т. 4, с. 16] ("Дрібниця").

Поруч із зовнішніми подразниками (середовище, оточення) та внутрішніми стимулами, що посилюють бажання, визначальну роль відіграє **ситуативний** фактор. Свого апогею чуттєве досягає під впливом провокуючої події, яка веде до розв'язання конфлікту (композиційно відповідає кульмінації твору).

Умовно можна виділити декілька типів таких ситуацій:

➤ **Об'єктивно** провокуюча подія – незвична, переважно **екстремальна** ситуація, яка природно інспірує вибух інстинктивного чуття ("Роботи!", "Студент", "Момент", "Глум", "Щось більше за нас", "Промінь сонця", "Талісман", "Радість", "Босяк").

➤ Зовні нейтральна, проте **суб'єктивно** (індивідуально) значуща подія, в умовах якої імпульсивна (афективна) поведінка героя видається неадекватною, не зрозумілою для оточуючих (Заручини", "Контрасти", "Голота", "Малорос-європеєць", "Кумедія з Костем", "Дрібниця").

Характерною ознакою реалістичного психологізму, за Лідією Гінзбург, є "невідповідність між поведінкою та почуттям" [3, с. 300], поведінням та внутрішнім психічним життям особи (що постає яскравим свідченням достатнього самоконтролю героя, домінування раціонального начала в момент вибору певної поведінкової стратегії). У модерністському мистецтві специфіка психологізму виявляється протилежним чином: потаємні бажання є на стільки інтенсивними, що не піддаються свідомому опору, несподівано виринаючи назовні. Така видима прозорість між тілесним і душевним не є ознакою поверховості психологічного аналізу, навпаки – вказує на існування прихованого внутрішнього конфлікту, де *несвідоме претендує на домінування*. Характерним для оновленого психологізму є інший тип розбіжності – невідповідність між зовнішніми умовами (обставинами, ситуацією тощо) та поведінкою персонажа, що, виключаючи чинник соціальної детермінації, створює враження алогічності, немотивованості вчинків.

➤ Проміжну позицію займає конфліктна ситуація на рівні Я – Інший, Ми – Вони, коли зіштовхуються два суб'єктивні світи в ситуації, близькій до екстремальної: "Краса і сила", "Біля машини", "Боротьба", "Суд", "Салдатики!", "Темна сила", "Голод", "Студент", "Кузь та Грицунь", ін.).

Підсумовуючи, слід зазначити: в обох випадках (йдеться про зовнішні чи внутрішні стимули гіпертрофованої чуттєвості) простежується тісний зв'язок між *динамікою психологічних змін героя*, що виражається в нагнітанні стримуваних бажань, та *рухом сюжетної лінії*. Так, зав'язка вказує на процес зародження внутрішнього конфлікту, розвиток дії відображає наростання сили бажання, кульмінація співвідноситься з піком чуттєвого збурення, афектом, що засвідчує остаточне згасання вольового контролю.

Як бачимо, в малій прозі Володимира Винниченка заявлено такі види афектів:

³⁵₁₇ *Зовнішньоповедінкові* імпульсивні дії (найпоширенішими формами вияву є неприховані вербальна та фізична агресія, страх), наявні в переважній більшості творів письменника. Специфічною ознакою письменницького стилю в зображенні афективної поведінки є звернення до *натуралістичних* описів, що слугують засобом передачі сили емоційного збудження, є прийомом поглиблення психологічного аналізу. Наведемо один з найбільш промовистих прикладів: "Безсило розплющив очі, виплюнув буре й, здавивши руками виски, захитав головою. І страшно між рук визирав його тупий, придавлений ніс і мертво-заплющені очі. ... Він обнімав її ноги й бивсь головою об землю. ... Лоб і кінчик носа чорніли порохом, а очі були мокрі й на підборідді блищала слина, звисаючи бурою, тягучою павутиною на груди" [2, т. 3, с. 47-48] ("Глум").

³⁵₁₇ *Стримувані афекти*. Заявлено прямі (коментар розповідача/оповідача чи інших учасників події, які прямо називають переживання героя) та непрямі (міміка, жести, спосіб мовлення) засоби вираження динаміки внутрішніх змін. Типовою ознакою *коментаря* є *суб'єктивне означування* – так зване вгадування почуттів іншого, що релятивізує можливість об'єктивного тлумачення та, найголовніше, нерідко виявляється опосередкованою формою вираження психічного стану того героя, який цю подію сприймає. Так, ображена неухважністю коханого, Гликерія переконана: "Він навіть не хоче дивитись на неї, а вона уявляла, що у його справді є якесь чуття до неї" [1, с. 225]. Почуваючи сором і гнів з приводу публічного вияву власних чуттів, комплексує через непривабливу зовнішність, героїня впевнена в нещирості інших до неї: "Балачка на другому кінці стихає, і Гликерія, не повертаючи ні голови, ні очей, бачить, як Катя вияснює іншим причину суперечки, і чує, як та *повинна* насмішкувато і зневажливо всміхатись" [1, с. 227]; "На Івана Гликерія не дивиться, але почуває, що й він *повинен* теж сміятись" [1, с. 228]. Переживання невимовного болю й жалю до змучених від голоду селян героїня несвідомо проектує на почуття Дуньки, яка роздає харчі голодним: "Щось гостро коле в серце Гликерії, – вона *догадується*, що Дунька плаче; стоїть, роздає, а сама плаче. І хоча Гликерії *цього добре не видно*, але їй *уявляється*, як сльози хутко-хутко викочуються з її очей, біжать по щоках і падають на хліб, на сардинки, на балики" [1, с. 237] ("Контрасти") (курсив наш. – О.К.). Характерним є те, що читач розуміє надуманість, безпідставність підозр героїні, проте так і лишається "необізнаним": відсутня об'єктивна

інформація про справжнє переживання іншого (його позиція у творі не заявлена).

Вражений рішенням про смертний вирок, раптово винесений одному з ув'язнених, розповідач детально (опис займає чотири сторінки), досить індивідуалізовано, змальовує психологічний стан товариша, який на момент розповіді перебуває за межами камери: "Притулившись лицем до холодного заліза, я сидів, слухав гомін тюрми, а лице душі моєї було повернено туди, до "покійницької". ... я бачив: *він* сидить... .. *Він єсть* там. ... Вони вдвох: *Воно і він*, Чуття смерти і він. Чорне, тупе, непохитне, з роззявленою пащею *Воно* стоїть над *ним* і методично, холодно-кам'яно дивиться йому в душу. Неодступне і фатальне, від його не можна сховатись ні в минулому, ні в сучасному, ні в згуках, ні в фарбах. Воно скрізь. Коли в душі несміло підводить голову Думка й хоче подивитись в будучину, Воно зараз же роззявля пащу, одрива їй голову й одкидає кудись в чорну безодню. ..." і т.д. [2, т. 3, с. 38] ("Глум").

Серед непрямих засобів вираження гіпертрофованої чуттєвості – посилена увага до найменших поведінкових змін ("*мови тіла*"), що виявляють приховані переживання. Показовим прикладом є поведіння Олександра під час знайомства з панночкою та розмови з Гаюрою: "Я ще й тепер пам'ятаю те страшенно болюче почуття ніяковості й сорому, яке важко й гаряче розлилось мені по тілі, коли я подав їй свою *спітнілу*, аж мокру руку і коли її суха, маленька ручка наче посковзнула у моїй долоні" [2, т. 4, с. 26]; "Я похнюпився і, проводячи *дріжачим* пальцем доріжку від розлитого пива до краю столу, заговорив:

Ї Я, власне... хочу... про одну річ... Ти от говорив у графа... що жити... Та й раніше, як з театру... що життя повинно бути... дужим, повним ... і гарним. Це може смішно, я знаю це, але начхать!.. Себто не життя, а це, що я завів про це... Але мені треба скінчити все це... і... одно слово, мені треба знайти якийсь вихід. ... Пам'ятаю, я почав розказувати справді трохи спокійніше, але *червоніючи, плутаючись* і просто корчачись з болю й сорому. ... я ... весь час жадібно і багато пив пива" [2, т. 4, с. 52-53] ("Дрібниця"). Еліптичність, розірваність фраз (за Іваном Денисюком, "телеграфічний стиль" [5, с. 89]) – типовий засіб вираження сильних внутрішніх переживань.

"*Речова метафора*" (коли річ, предмет стає засобом проектування особистих переживань) – досить поширений прийом психологізму в малій прозі Володимира Винниченка. Наприклад: "Ми його рідко бачили, але кожного разу після зустрічі з ним, *за душею тягнулось щось липке, надокучливе, як павутиння восени; всі вражіння, як скло*

від дихання, робились затуманеними, тусклыми" [2, т. 3, с. 33] (курсив наш. – О.К.).

³⁵₁₇ *Зміщені афекти (комплекси)*. Для зображення невротичних станів автор удається до засобів, що мають безпосереднє відношення до психоаналізу. "Артефакти" – символічно означені симптоми внутрішньої дисоціації: *невроз* ("Дрібниця"), символіко-метафоричне чи алегоричне *представлення-фантазування* ("Дим", "Глум").

Окреслений аспект проблеми виявляє якісно *відмінний спосіб вираження суб'єктивного*, тому є важливим з огляду на актуалізацію питання про характер трансформації художньо-психологічних доміант у малій прозі В.Винниченка.

Отже, саме пригнічення інстинктивних потреб спровокувало появу героя-невротика, який є центром художнього світу Володимира Винниченка. Це виявилось у формуванні стійкої особистісної доміанти (гіпертрофованої чуттєвості), що стала чинником некерованої експресії, афективних станів, властивих переважній більшості персонажів.

Література

1. Винниченко В. Краса і сила. (Упоряд., авт. приміт. Федченко П., авт. Передм. І.Дзевєрін / Володимир Винниченко. – К. : Дніпро, 1989. – 752 с.
2. Винниченко В. Твори: у 9 кн., 23 т. / Володимир Винниченко. – Харків-Київ : Кооперативне вид-во "Рух", 1923–1925.
Кн. 2: Т. 2–8. – 1923–1925.
3. Гинзбург Л. О психологической прозе. / Лидия Гинзбург. – Ленинград : Л.О. изд-ва "Советский писатель", 1971. – 464 с.
4. Горбань А. Модернізм як право на суб'єктивність / Анфіса Горбань. // Актуальні проблеми сучасної філології. Сер. Літературознавство: Зб. наук. пр. – Рівне, 2001. – Вип.10, спец. Український модернізм зі столітньої відстані. – С.235-245.
5. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Денисюк. – К. : Вища школа, 1981. – 214 с.
6. Ковальчук О. Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В.Винниченка 1902-1920 рр.): Монографія / Олександр Ковальчук. – Ніжин : Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2008. – 166 с.
7. Павличко С. Теорія літератури / Передм. Марії Зубрицької / Соломія Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2002. – 679 с.
8. Сурова О. Человек в модернистской культуре / О. Сурова. // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000: Учеб. пособие / [Л.Г. Андреев, Г.К. Косиков, Н.Т. Пахсарьян и др.]; Под. ред. Л.Г. Андреева. – М. : Высшая школа, 2001. – С. 221-291.

Катерина Пащенко
науковий керівник – доктор
філологічних наук, професор Ковальчук О.Г.

ТЮРЕМНА КАМЕРА ЯК ПРОСТІР ПСИХОЛОГІЧНОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ (НА МАТЕРІАЛІ ОПОВІДАННЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА "ТАЄМНІСТЬ")

Володимир Винниченко в оповіданнях "розміщує" своїх героїв у різних просторово-часових площинах. Простір, де перебувають нові люди його оповідання "Таємність", – закритий. Адже це – в'язниця. Нові умови, в яких опиняються двоє політичних в'язнів, становлять собою експеримент, оскільки це "спеціальні" умови для особливих людей: "се були царевичі", "принци інкогніто" [4, с. 3].

Особливості в'язниці, її вплив на людину, на її фізичний і психічний стан детально розглянув М. Фуко. Він зробив історичний екскурс в минуле, для того, щоб пояснити, що насправді становить собою ув'язнення, і для чого воно здійснюється.

За різних часів узаконені покарання існували на те, щоб карати за правопорушення. За рабовласницької економіки роль карних механізмів полягала у постачанні додаткової робочої сили, за феодалізму виросла кількість тілесних покарань (тіло – добро), пізніше з'явилися виправні в'язниці з обов'язковою працею, карним мануфактурним виробництвом. Покарання були диференційованими, їх призначали не за однакові злочини, зазнавали їх не однакові категорії злочинців [13, с. 27].

Велику увагу приділяли тортурам. Адже покалічене, розчленоване тіло, з тавром на обличчі, руці, яке "пропонували" живцем або вже мертвим народу було перетворене на видовисько. Церемонія покарання, пишнота театральної вистави ставали святом. Тіло людини – це мішень карних утисків, яке пропонували на розгляд публіки [13, с. 30].

Поступово (наприкінці XVIII – на початку XIX ст.) каральний спектакль почав згасати. Покарання занурилось у пійму. Зникли масові видовища, натомість процес страти поринув у царину таємності. До нього тепер мали право залучатися лише окремі люди, а сам процес покарання здійснювався за межами міста або у стінах в'язниці [13, с. 33].

Початок XIX ст. засвідчив нову тенденцію – покарання втратили свій безпосередній фізичний характер, кара тепер ставила собі за мету виправити, поставити та "зцілити" людину. Тобто замість суворой спокути провини на передній план виступила мораль. Скасування тортур ознаменувало собою відмову правосуддя карати тіло. Гуманізація покарання передбачала вплив не на тіло людини, а на його душу, і, як

зазначає М. Фуко, "... на серце, мислення, волю і схильності". Ув'язнення тепер відбувалося з виправною метою [13, с. 34].

Але чи можна вважати в'язницю тим місцем здійснення покарання, що не належить до кар фізичних? Адже ж тіло позбавляється свободи, яку трактують і як право людини, і як її добро? Власне тіло людини володіє для неї особливим, виокремленим смислом. І можна погодитися з твердженням М. Мерло-Понті про те, що "моє тіло є точкою перетину всіх речей і явищ світу, спосіб його сприймання, інтерпретації і розуміння речей у світі будь-якої можливої перспективи, яка імпліцитно присутня в моєму тілі" [2, с. 89].

"Лагідні" методи ізоляції не можна дорівнювати до тортур, хоча мова таки й іде про тіло. Ув'язнення передбачає виконання певних видів робіт. Саме тому тіло повинне стати робочою силою, а для цього воно повинне бути приневолене. "Приневолення – це сила, що діє на підсвідоме людини, на її душу. Душа існує, має свою реальність і завдяки владі, що має про неї знання, на неї можна впливати. Отже, душа – наслідок та знаряддя політичної анатомії, душа – в'язниця тіла. Бунт на рівні тіла – це бунт проти тіла в'язниці, проти того замкнутого простору, що передбачає втрату права чи майна (чисте позбавлення свободи)" [13, с. 323].

Політичні, економічні, соціальні перетворення на шляху побудови правової держави характеризуються, з одного боку, лібералізацією і демократизацією всіх сфер суспільного життя, що супроводжується відповідними правовими реформами, а, з іншого, загостренням соціальних протиріч, міжкласових, міжгрупових і міжособистісних конфліктів. Саме через це зростає загальна значимість дослідження проблем особистості злочинця, визначення міри покарання та його виправного впливу. У суспільстві побутує думка, що ізоляція від суспільства є досить надійним способом утримання асоціальної особи від вчинення нових злочинів, і що вона залишається єдиною можливістю перевиховання злочинців [10, с. 7].

Що передбачає собою цілковита ізоляція людини в тюремній камері? Це своєрідний психологічний експеримент, що дозволяє спостерігати зміни у свідомості особистості, спостерігати за її поведінкою та діями.

Тіло людини, яким, за М. Фуко, керує душа, може бути ув'язнене з різних причин, наслідки такого ув'язнення також різні. Обмеження свободи людини передбачає не тільки втрату майна чи права, а й певні фізичні страждання, що ніби доповнюють це покарання: раціоноване харчування, сексуальний голод, штурхани, карцер. Тіло ув'язнюється, щоб за ним наглядати, його повчати та виправляти (сувора дисципліна), тобто робити придатним для споживання суспільством, оскільки тіло

виступає провідником, посередником між людиною як екзистенцією і світом. Адже процес гуманізації покарань і має на меті виправити людину. Але саме ув'язнення не виконує лише функцію нагляду, воно, перш за все, функціонує як покарання. Тюремна система зі своїми "неписаними" законами забезпечує найсуворіший нагляд за особистістю: "Я нотуватиму найменші відступи твоєї поведінки" [139, с. 304]. Цей відступ від норм вже розглядається як щось неприродне, те, що підлягає аналізу і виправленню.

Проте якщо тюремна система намагалась привчити людину жити і жити так, як суспільство вважає за потрібне, то ув'язнення людини у варіанті Винниченка має зовсім іншу мету. Це злам особистості, це переоцінка цінностей людини за допомогою і під час перебування в тюремній камері.

Ідею Ніцше (ідею формування нової людини, "надлюдини"), що була втілена у героях оповідання "Таємність", оригінально розробив і переосмислив Володимир Винниченко. У своєму творі він окреслив можливість психологічного зламу героїв ніцшеанського типу.

Так, двоє політичних в'язнів, що втілюють собою і провадять в життя міф про визвольну роль пролетаріату завдяки більшовикам (ідея спільна!), взяли на себе роль пророка, чим, за Ніцше, і дорівняли до Бога: "Вони" завжди незримо стояли з нагасм над нашими душами" [8, с. 136]. Спільна ідея, жажливість її наслідків призвели до того, що поліція не наважувалась тримати своїх в'язнів разом. Цей хід думок є цілком логічний. Як зазначає В. Франкл, "...після довгої ізоляції ув'язнений відчуває безперспективність власного життя, свою самотність" [12, с. 111]. Відсутність будь-яких елементарних речей, які б задовольнили запити освіченої людини, призводить до пошуку нових цінностей життя, пошуку нового смислу. Франкл наголошує, що втрата опори, орієнтиру життя сприяють руйнуванню старої системи цінностей або її цілковитій трансформації (виняток становлять лише політичні й релігійні переконання). Здебільшого ув'язнений пристосовується до свого "оточення" і веде примітивний образ життя, емоційно ізолюючи себе [38, с. 122].

"Вони" поводитись не як підлеглі йому, а як господарі всієї тюрми" [4, с. 566]. Цей факт їхньої поведінки засвідчує, що кожен із ув'язнених несе відповідальність за те, що з ним відбувається, він має своє буття і це доказ того, що людина не зламана, вона не впала до примітивізму. Право на свободу організації свого життєвого простору ніхто не міг відібрати. Виходячи з умов їхнього проживання – "...прикрикують на адміністрацію" [4, с. 566] – можна зробити висновок, що людина не втратила здатність мислити, має смисл життя і перспективи існування.

Процес деперсоналізації особистості в умовах замкнутого простору зупинений.

"Походить, сяде; посидить, ляже... Дивиться в стелю і щось шепоче; посміхнеться, похмуриться" [4, с. 569]. Л. Озадовська пише: "Існування людини завжди є "спів-буттям", співіснуванням з іншими людьми" [11, с. 99]. Боротьба з негативними силами вимагає втрати великої кількості енергії, яку допомагає підтримувати товариш-однодумець: "Так наче хтось з ним другий єсть у камері" [4, с. 569]. Істина (у тому числі й істина про людину) може бути досягнена через зустріч з іншою людиною, а саме завдяки діалогу. "Діалог (за Л. Озадовською) – це подолання монологічності самого буття. Це інстинктивна потреба людини" [11, с. 99]. "Оволодіти внутрішньою людиною, – пише М. Бахтін, – побачити і зрозуміти неможливо, роблячи її об'єктом аналізу.

До цього можна підійти і її можна розкрити – точніше, змусити її саму розкритися – лише шляхом спілкування з нею, діалогічно" [6, с. 20]. "... діалог розуміється як конкретний акт спілкування, при якому ніби "розмикаються" цінності людини. Діалогічний рівень спілкування зумовлює вільне входження в нього. Входження в діалог, як і його уникнення, є результатом певного морального вибору, у якому людина вільна й автономна" [6, с. 18]. Важливою умовою діалогу (тобто пошуку істини) є не тільки момент зустрічі, а й місце (простір), де він має відбутися.

Простір в'язниці це, насамперед, тюремна камера. Тут, звичайно, перебували не тільки "важні" люди. В'язні були різні: "... фершал і фершалка, одна модистка, писарчук з воїнського присутствия. Все се були люди, яких ми знали, в яких не було нічого надзвичайного..." [4, с. 564].

Хто ж насправді були "...ті двоє, таємні..."? [4, с. 572]. Володимир Винни-ченко відразу подає нам відповідь: "Сі ж двоє були партійні люди, справжні, дійсні, загадкові, могуті, надзвичайні. Се були ті, які десь здалеку наказували нам, контролювали наше життя, судили нас" [4, с. 565].

"Людина – це те, що треба подолати, це перехід від звіра до надлюдини. Надлюдина ж – "сенс світу", вона є творцем, який вписує "нові цінності на нові скрижалі" [11, с. 130]. Нові цінності надлюдини – це сила, воля, мужність, безмежна внутрішня свобода, гордість. Вони є суттю істоти, яка височить серед загалу, уособлюючи собою вищий тип. Сенс життя таких людей полягає у творенні касти сильних, досконалих аристократів волі, провідної верстви, яка має зосередити в своїх руках владу: "Сила "їх" була паза всякою конкуренцією. Мало того, сила ся носила характер неземний, надлюдський. (...) вони були дужчі за ґрати, замки, стіни, дозорців" [4, с. 569]. "Життя є воля до влади" Ніцше пояснює так: "...це інстинктивне прагнення людини до влади, це

найголовніша потреба людського тілесного організму, яку можна одночасно розуміти і як "духовний" принцип" [8, с. 136].

"Катехізіс Винниченкових "ніцшеанців-соціалістів" явно списаний зі скрижалів німецького філософа, через те вони так завзято культивують у собі комплекси надлюдини", дотримуючись головних заповідей: "не викидай із душі своєї героя", "людина – це те, що треба подолати" тощо" [9, с. 140]. Заратустра Фрідріха Ніцше проклав дорогу "новій людині" Володимира Винниченка.

"Надлюдина – це той, хто втілює у своєму житті християнський ідеал, висловлений апостолом Павлом: все мені дозволено, але ніщо не повинно володіти мною" [8, с. 137]. Оскільки в'язні були надлюдьми, то і шляхи підходу до них, методи проведення допиту повинні бути іншими. Звичайний підхід поліціантів не впливав на них. "Не такой народ! Это їм не шпана, що дав раз-два у зуби – і звольтесь, всьо вам і виклав. Отдельний народ, стойкій, -політика, словом. Нікада не сознаютьця" [4, с. 569]. Тому для "нових" людей застосовують "нові" методи, у варіанті Винниченка – експеримент.

Експеримент поліціантів доволі простий: є камера (одна, ізольована) і є двоє людей, пов'язаних спільною ідеєю. Ідея насправді одна, спільна, але як виявилось шляхи до неї різні, як різні й погляди самих арештантів на неї: "Ну, вірите, два місяці слухаємо їх і ніяк не розберем, за що вони сваряться" [4, с. 581].

Саме у діалозі проходить виявлення цілісного світу людини. Це момент актуалізації людиною своєї справжньої сутності, яка пов'язана з подоланням різних форм захисту та опору, що опираються на рольову поведінку особистості.

Хоча вже у монолозі проявляються діалогічні тенденції. Адже під час монологу людина має дві позиції розв'язку проблеми: "Я" – "Ти", де "Ти" -уявне суб'єктивне. Діалог – це вже універсальна форма цього зв'язку" [11, с. 100]. Адже людина спочатку усвідомлює Іншого, а через нього і буття як таке. Бахтін зазначає, що "... головним для людини є відношення до чужого слова, як до такого, що має надзвичайно велику вагу у нашому житті" [1, с. 244]. Але що завжди людина шукає в діалозі? Насамперед саму себе, оскільки "...зрозуміти себе можна, тільки поглянувши на себе очима Іншого. Інтерсуб'єктивний світ виникає при проекції, коли суб'єкт в іншому бачить себе, і при ідентифікації, коли в собі знаходить іншого. В ідентифікації індивід долає своє почуття самотності, неповноцінності або неадекватності прийняття характеристик іншої, більш вдалої, на його погляд, особи" [11, с. 107].

"Посади мене так, так на другий же день усе б виказав", "...він ніяк собі не міг уявити, як можна прожити хоч три дні в такій самоті" [4, с. 569]. Так думає звичайна людина (усі інші герої). Для надлюдей

Винниченка цей хід думок не властивий і вони з легкістю долають самотність.

Під час перебування на самоті герої Винниченка "зростають". Психічний розвиток є не механічним сприйняття особистістю зовнішніх впливів, а результатом конвергенції внутрішніх даних із зовнішніми умовами розвитку. Під час заглиблення в себе людина формує внутрішній світ, з якого вона повертається у світ зовнішній, що постає як діючий світ. Маючи саму себе, людина змінює світ, втілює свою волю і замисли, здійснює у зовнішньому світі свої ідеї, змодельовані внутрішнім світом, завчасно сформовані в процесі попереднього споглядання і міркування [11, с. 100]. Зі спільної ідеї (культу месіанізму політичної системи, жертвності, героїзму), яку можна вважати вихідною точкою, намітилися два цілком різні шляхи вирішення проблеми. Оскільки не було можливості задовольнити свою потребу у розвитку думки, то як наголошує З. Фройд, неусвідомлений матеріал (тобто "Воно" -поняття, що використовується в класичному психоаналізі для позначення первинного енергетичного джерела психіки, що є сферою інстинктів) прагне прорватися в Я (Я – поняття класичного психоаналізу на позначення психічної інстанції, яка прагне контролювати всі психічні процеси), але Я протривається такому вторгненню. Вияв Воно виявляється неможливим, оскільки відсутній співбесідник. Тоді переосмислений матеріал з Я рухається у зворотному напрямку, тобто повертається назад до Воно, де пригнічується. "Незадоволені потяги і незадоволені бажання постійно накопичуються і становлять собою яскравий вияв акту агресії у майбутньому" [5, с. 51]. Ситуація для людини набуває значення психічного конфлікту." Для свого фізичного існування людина повинна ставитися до світу як до Воно, оскільки щоб вижити, людина повинна певним чином змінити світ, пристосувати його до власних потреб" [5, с. 53]. Ніцше завжди вважав, що фізичний початок в людині має набагато більше значення, ніж духовний, бо "...духовність – це тільки надбудова над істинним фундаментом – життям тіла, як безпосереднім втіленням природної волі" [8, с. 135].

Діалог як форма пізнання несе у собі небезпеку реального конфлікту. Сама ситуація діалогу і стала основою експерименту поліцаїв. Є одна ізольована камера і двоє людей зі спільною ідеєю: "Разом посадив, гризійся..." [4, с. 583].

У ситуації діалогу, що проходить в умовах замкнутого простору, людина не тільки шукає істину, вона пізнає ще й саму себе, усвідомлює свої потреби і бажання. Тюремна камера, обмежуючи тіло, впливає і на душу, змінює її характер, поведінку, сприяє переоцінці цінностей (це заперечення співчуття, доброти, обов'язку перед іншими. Хто не шкодує себе, той не має права на співчуття до іншого), а також втрачає тієї

духовної опори, завдяки якій людина протистоїть впливу оточення. Втрата опори призводить до усвідомлення безперспективності власного життя, до втрати його смислу, тобто до психологічного зламу особистості. Саме тому пошук істини у ситуації діалогу у тюремній камері становить собою експеримент, що дозволяє гуманно вплинути на людину, приневолити її бажання, змінити смисл її буття.

В оповіданні відбито роздвоєння особистості – конфлікт між Я-справжнім і Я-уявним. За Ніцше, "сильна людина – це зразок негідника, "прокляте поріддя" [9, с. 130] – це Я-уявне. Поряд із надлюдиною стала земна, сповнена природними бажаннями людина – це Я-справжнє. "Нові люди" Винниченка зазнали зламу. Чи це поразка (для людства), чи це перемога (для героїв)? Але дійсним є те, що за допомогою діалогу відбулося розчеплення старих цінностей і намітилися шляхи до пізнання істини життя.

Вже Сократ визнав діалектику як такий спосіб введення вченої розмови, яка дозволяє віднайти істинне шляхом зіткнення протилежних думок. А діалог Платона спрямований на народження істини. Діалектика змушує душу народжувати в муках те, що сховано в ній, і явити світу. Форма діалогу виявилась найбільш вдалою для пошуку нових істин, коли вони ще не отримали усталеної та систематичної, або навіть застиглої форми (аргументи, сумніви, шляхи) [3, с. 35].

За Ніцше, "...людину повинна змінити надлюдина, але це станеться не скоро. Той же, хто зараз прагне втілити у своєму житті ідеал надлюдини, приречений загинути від руки тих, хто схильний до людського, занадто людського (або від самого себе)". Саме відношення людини до самої себе як до світу Воно не повинно порушувати цілісності, самодостатності і законодавчості природи. Тому відношення "світ як Воно" має бути згармонізоване відношенням "світ як Ти" [5, с. 55].

"Царевичі перевернулись у звичайних жидків" [4, с. 583]. Герої Винниченка виявили своє справжнє Я: "...вони такі ж арештанти, як і всі, і нема що з ними "ваньку валять" [12; 583]. Експеримент поліціантів виявився вдалим. Нові люди Винниченка загинули, адже у них перемогло людське, звичайне, побутове. Як і зазначав Ніцше, надлюдина прийде пізніше.

Література

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Художественная литература. – 1975. – 483 с.
2. Бытие человека в культуре: опыт онтологического похода. – К. : Наукова думка, 1992. – 175 с.

3. Бучин О. Гносеологія : [навчально-методичний посібник] / О. Бучин. – Ніжин : Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2006. – 55 с.
4. Винниченко В. Краса і сила / В. Винниченко. – К., 1989. – 448 с.
5. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство : посібник / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
6. Копьев А. Психологическое консультирование: опыт диалогической интерпретации / А. Копьев // Вопросы психологии. – № 3. – 1990. – С. 17–25.
7. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / Ф. Ніцше. – К. : Основи. – 1993. – 415 с.
8. Остроухов В. Проблема розуміння та інтерпретації філософії Ф. Ніцше / В. Остроухов, К. Райда // Сіверянський літопис. – 2005. – № 6. – С. 134–138.
9. Панченко В. Будинок з химерами: творчість Володимира Винниченка 1900–1920 років у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 271 с.
10. Петлюк-Смеречинська О. Д. Особистісні зміни в умовах позбавлення волі: дис... канд. психол. наук: Інститут психології ім. Г.С.Костюка АПН Ураїни / О. Д. Петлюк-Смеречинська. – К., 2005.
11. Озадовська Л. В. Парадигма діалогічності в сучасному мисленні // Практична філософія. – № 3. – 2003 (№ 9). – С. 99–111.
12. Франкл В. Психотерапія на практиці / В. Франкл. – СПб. : Речь, 2000. – 256 с.
13. Фуко М. Надзидать и наказывать. Рождение тюрьмы / М. Фуко. – М., 1999. – 375 с.

Тетяна Карпенко
науковий керівник – доктор
філологічних наук, професор Ковальчук О.Г.

**ЧОЛОВІЧЕ Й ЖІНОЧЕ НАЧАЛО В РОМАНІ В.ВИННИЧЕНКА
"ЗАПИСКИ КИРПАТОГО МЕФІСТОФЕЛЯ":
ПРОЕКТ СПІВВІДНОШЕННЯ**

Чоловічі і жіночі образи роману позначені роздвоєнням. Так, чоловіче начало побудоване на егоїстичному сприйнятті світу, намагається перебудувати його за законами логіки, а отже розуму. А отже інстинктивний потяг до влади і реалізації чоловічого еґо керує чоловічим розумом. Жіноче в проекції автора має два типи. Це реалізація двох образів жінки, що втілюють несумісні в одній особі якості. Якщо Клавдія – це стихія інстинкту, хаотичності думки, відсутності логіки, то Шапочка постає ідеальною і раціональною особою.

Щодо співвідношення чоловічого і жіночого світів у романі, то воно має специфічний характер. В.Хархун стверджує, що головний образ є структуротворчим чинником художньої картини світу [2, с. 84], тому припускаємо, що структура жіночого світу роману поєднана в єдине ціле за допомогою всеохоплюючого чоловічого Еґо. Кожен жіночий образ, втілюючи ту чи іншу іпостась Якова Васильовича, посилює роздвоєність його душі. Так, Соня Сосницька вказує на моральну деградацію Якова. У деякому сенсі зв'язок між цими образами – боротьба, що символізує протистояння двох начал Мефістофеля: людського і демонічного.

Соня, потрапивши у кризову ситуацію, якою керує Михайлюк, дорікає йому, намагаючись пробудити в ньому совість: "Ти – людина глибоко неморальна, негарна й жорстока... У тебе нема нічого не то що святого, а навіть... дорогого, цінного в житті..." [1, с. 23]. А він свідомо прагне зруйнувати її родину: "До твоєї появи серед нас Дмитро був порядною людиною... ти навчив його сміятись з того, чому він раніше поклонявся, ти розпустив його... ти навчив його грати у карти, писати брехливі статті, любити гроші, пити і... мабуть зраджувати мене... спеціально для того, щоб торжествувати, щоб тішитись і сміятись з нас, з нашого "сімейного очага" [1, с. 23]. Причину такого цинізму з боку Якова Васильовича також можна прочитати у позатекстовому просторі. Варто згадати, що образ Соні, як ми вже зазначали, втілює фізичне бажання головного героя "Записок..."

Клавдія Петрівна теж презентує інстинктивну природу Якова. Михайлюк намагається побороти сексуальний потяг до неї, і на деякий час розум виявляється слабший. Хоч з часом починає протистояти людській природі. На певному етапі, а саме після фізичного зближення з

Клавдією, Яків втрачає інтерес, та навіть більше – вона починає дратувати головного героя. Він соромиться нездатності протистояти власній природі: "...не можу додержати слова. О, як я зневажаю тоді себе!.. Ні в чому я не можу дійти до кінця" [1, с. 53], "...я з огидою думаю про себе...що те, що роблю те, чого сам не хочу, що весь я підвладний якимсь силам, які роблять мої вчинки випадковими, необґрунтованими, незалежними від моєї волі й свідомости" [1, с. 58]. Невідповідність Клавдії ідеалу, на який запрограмований Михайлюк, змушує його різко припинити стосунки. До цього приводить також поява Міки, як результату продуманої гри, чи інстинкту Клавдії. Тобто вона уособлює першопричину краху планів Якова. Передбачаючи ці наслідки, чоловік "включає" розум, точніше, починає бачити реальну картину подій. Він прагне уникнути відповідальності, але усвідомлює її, тому дає ствердну відповідь на колюче питання Шапочки: "Ну, що? Погравись? – Так, погрався!.." [1, с. 163].

Отже, чоловік, як носій перш за все раціонального "Я", прагне знайти відповідний жіночий тип. Серед жіночих характерів у романі лише одна особа, свідомо наділена автором раціональним поглядом на світ.

Шапочка, вона ж Ганна Пилипівна, – ідеал Якова Михайлюка. Цей образ наскрізний в тексті й увиразнює всі інші жіночі образи. Поданий на початку роману, він заявляє ідеал, якому повинна відповідати супутниця героя. Ганна Забережна освічена, розумна, в неї добре розвинений мистецький смак.

Вона повсякчас обрамлена в білий колір: "Поперед мене плавно суне поміж плечима та головами біла шапочка... Дивлюсь на посрібнений, немов покритий перламутром, профіль дівчини" [1, с. 25], "Я йду позаду жіночої постаті в білому. Капелюх також білий..." [1, с. 86], "Шапочка стоїть біля вікна й дивиться на вулицю. Вона сьогодні в усьому білому, в капелюсі і з торбинкою" [1, с. 138], "Шапочка, у своїй оксамитній чорній шубці з білим ковніром, в білій шапочці, з білою муфтою" [1, с. 161]. Підтвердження нашої думки знаходимо у посібнику В.Хархун: "У характеристичному йменні вгадується така семантика: казковість (аналогія до Червоної Шапочки), а тому фантастичність, не-реальність, нездійсненність, окрім того, дитинність, невинність" [2, с. 74].

Шапочка в романі асоціюється з певним аристократизмом і естетизмом.

Якщо в образі Клавдії Петрівни втілено інстинктивне материнське і сексуальне начало і Михайлюк намагається побороти власний потяг до неї, але розум виявляється слабшим, то у ситуації з Шапочкою Яків Васильович іде протилежним шляхом. Сексуальний потяг до цієї жінки

набуває своєї сили лише тоді, коли між героями встановлено міцний психологічний зв'язок, зав'язаний на спільних інтересах і різних, але, по суті, однакових, поглядах. У цьому випадку сексуальний інстинкт жінки знівельований, головним є потяг до мистецтва. Яків свідомо допомагає Ганні Пилипівні розпочати кар'єру співачки: "Уперше бачу, як палають щоби у Шапочки! І мені чи то сумно, чи то боляче від того... Я сам подбав про цей її перший виступ" [1, с. 155]. Почуття задоволення для обох стають кроком до зближення. Але якщо для Михайлюка це означало перехід до інтимних стосунків, то для Шапочки – лише вагомою передумовою для довіри. Відповідно, не задовольнивши власний фізіологічний інстинкт, Яків опиняється перед лицем нерозуміння: "І що більше думаю, то виразніше бачу, що я не здолав і не здолаю розбудити в Шапочці інтересу до себе, того інтересу, від якого, – от як сьогодні, – блищать очі й палає лице... Ловлю ниуче каяття й досаду..." [1, с. 157]. Прослідкувати еволюцію стосунків Якова і Ганни можна шляхом аналізу зміни ставлення дівчини до головного героя. "Будьте ласкаві, дайте мені спокій, – раптом кидає вона мені нудьгуючим голосом..." – "Вона з більшою увагою зиркає на мене" – "Вона зиркає на мене, зневажливо усміхається...", [1, с. 162–178] – у цих епізодах Яків Васильович констатує зневагу героїні до своєї особи, відсутність інтересу. Але ситуація різко змінюється після того, як на зміну пафосним розмовам про моральність і мистецтво приходять буденність. Першим таким епізодом стає крах ілюзій Якова, пов'язаних з появою сина. Шапочка рухається інстинктивно: намагається ненав'язливо допомогти. "Умить на мене налітає задушливий, дикий вихор люті. Я з усієї сили хапаю себе за волосся, рву його, викручую, б'юся головою об спину канапи, кусаю руки, реву й вию так, що сам холону від жаху... Двері обережно, без стуку, відчиняються ... в кімнату виходить Шапочка... Ага, покликали, прибігла рятувати!" [1, с. 160–161]. Можемо справедливо зауважити, що ця ситуація дає змогу розкритися материнським почуттям Ганни Пилипівни: "Шапочка підбігає до мене, кидає муфту на канапу, виймає хустку й заклопотано, з сердитими нотками, хоч і з тремтінням в голосі, каже..." [1, с. 161]. А це в свою чергу переорієнтовує сприймання її Яковом: "Мені хочеться заридати, обхопити її коліна й жалітися їй, прохати помочі" [1, с. 162]. Доцільно, на наш погляд, звернутися до асоціативного ряду, який наводить В.Хархун: "... буття, просвітлення, прощення, вічність, чистота – співвідносить білий колір, а отже, образ Ганни Забережної з архетипом матері. Саме цей фактор особливо значимий, оскільки Михайлюк перейнятий пошуком матері своєї майбутньої дитини" [2, с. 75]. Перше проявлення жіночності в образі Ганни Пилипівни знаходимо в епізоді, коли вона реалізує власне мистецьке начало, а отже воно є запорукою реалізації

інстинктивного материнства. Так, наприклад, можемо спостерігати ці зміни на рівні кардинальної зміни кольорів: "Вона нишпорить по хаті, щось хапливо шукає, шарудить чорною шовковою сукнею, яка робить її по-новому, по-чужому гарною, і майже не помічає мене" [1, с. 155]. Поступово недосяжна і сувора Шапочка змінює позицію: "...близька до мене, рідна. Вона вже входить у моє життя, поділяє його" [1, с. 169]. Таким чином, розвиток стосунків Ганни Пилипівни і Якова проходять кілька стадій і лише після встановлення міцного естетично-раціонального зв'язку виникає зв'язок істинно інстинктивний – власне тілесний потяг з боку Шапочки: "...очі її вже розуміють. І потуплюються, бо вже щось бачать на моїм лиці. Тоді я, весь холодіючи, обвиваю руками її спину й тихо пригортаю до себе..." [1, с. 169]. Тобто Шапочка стає тим ідеалом, якого прагнув В.Винниченко у власних експериментах: раціональною, але все ж чуттєвою і сильною жінкою.

Література

1. Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля. – Черкаси, 2005.
2. Хархун В.П. Роман Володимира Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля". – Ніжин, 2001.

ПОЦІЛУНКИ Й ДЕТАЛІ-ФЕТИШІ У ПРОЗІ В.ВИННИЧЕНКА

У літературі та мистецтві загалом поцілунок – як образ, мотив, художня деталь – іноді набуває значення смислового ядра. На винятковості поцілунку митці наголошують завдяки заголовку. Скажімо, одна з відомих картин австрійського художника Г. Клімта має коротку й однозначну назву – "Поцілунок". У такий спосіб інтригують назвами творів і сучасні українські письменники, наприклад: "Поцілунок Анжели" В. Даниленка чи "Поцілунок у сідницю" Є. Кононенко.

Поцілунок є предметом зацікавлень дослідників, зокрема В. Пропп розглядає його в контексті двожонства казкового героя [16], О. Мельник виокремлює "топос *поцілунку* як поринання в отруєну безконечність" у прозі М. Яцкова [13, с. 24]. Поцілунок як один із проявів невербальної комунікації у щоденниках і листах О. Кобилянської вивчає С. Богдан. У праці "Українська міфологія" В. Войтович так узагальнив міфологічний підтекст і ритуальне значення поцілунку: "Поцілунок – символ злиття людських душ, кохання, знак поваги і привітання, прощання і прощення" [7, с. 391].

У творчості В. Винниченка поцілунки не такі численні, як, наприклад, жести і погляди, однак достатньо помітні. Наприклад, поцілунком закінчуються такі драми митця, як "Чорна Пантера і Білий Медвідь", "Memento", що підтверджує думки В. Гуменюка і В. Панченка про мелодраматичні риси цих творів [8, с. 133–187], [14, с. 13–14]. У прозі В. Винниченка поцілунки можуть згадуватися у різних комунікативних ситуаціях і контекстах – від закономірних до незвичайних.

Герої В. Винниченка надають особливого значення поцілункам. Поряд зі "справжніми" поцілунками, зацікавлюють і такі, у яких помітні ознаки фетишизму. Так, герой оповідання "Момент" цілує красочок сукні Мусі, доктор Верходуб ("На той бік") скромно мріє поцілунком втерти пил із Наядиних черевичків, цілує її пальто, волосся, доктор Рудольф Штор із роману "Сонячна машина" "стає на коліна, припадає головою до ніг і крізь шовк панчохи Еліза чує побожний гарячий дотик його уст. [...] Він припадає всіма грудьми до її ніг і цілує її руку, її сукню, її коліна, черевички, на якій стояла її нога" [1, с. 369]. У цьому ж творі детально описується, як Макс намагається відремонтувати черевичок на Трудиній ніжці, – звісно ж, цей "процес" закінчився поцілунком: "Ассирійська чорно-синя патлата голова раптом, як притовкмачена згори, нахилиється й прикипає устами до ніжного холоднуватого шовку. По носі стрілом

пролітає ток, під шовком іздригується тепле тіло, шарпається зненацька пійманою птицею, але вуста прикипіли, пальці владно, ніжно палюче обкували ногу" [1, с. 536]. У романі "Поклади золота" всі детективні інтриги навколо постаті Нестеренка-актора, разом із психологічним чинником (його ролі Гунявого-чекіста і Кавуненка-адвоката натякають на експресіоністичну проблему вини і кари) створюють бар'єр для "явних" стосунків із повією Лесею (вона ж – Ольга Іванівна в "інтелектуальній" ролі дочки професора історії), тому надмір ніжних почувань передається матеріальним речам: "А по другий бік дверей, стоячи на колінах, припавши чолом до землі в молитовній покорі, зігнулася велика постать [Нестеренка – прим. Л. З.] у зеленому безгрудому вбранні. Вона цілує краєчок тієї підлоги, якою ступають легкі кроки в сусідній кімнаті" [3, с. 40–41]. Також Нестеренко зберігає один фетиш, на який звертає увагу Леся: "От тільки чия фотографія під подушкою? Хоч би тільки раз глянути на ту. Може ж, і не Соня, а зовсім якась невідома. Чи, може, то не коханої, а батька або матері" [4, с. 39]. Заміна фотографії хустинкою засвідчує виняткове ставлення до її власниці: "Леся дивиться і здивовано бачить, що рамка зовсім порожня й ніякої фотографії в неї немає. Тільки щось біле. І раптом упізнає щось знайоме. Господи, та це ж під склом там її власна хустинка, та сама, що нею вона замотала його поранені пальці! З фіолетовою пасочкою на краях. Вимита, складена вдвоє!" [4, с. 50].

Звісно, наведені приклади не рівноцінні і по-своєму виняткові. Одні словесно конкретизують одержиме поклоніння чоловіка у ставленні до жінки: (Верходуб – Наяда-Ольга, Рудольф Штор – Еліза, Петро Нестеренко – Леся, Макс – Труда). В інших випадках поцілунки фетишів і відповідне ставлення до них легко вгадуються і домислюються завдяки манері письменника промовисто мовчати: "Як завжди, – зазначає С. Погорілий, – автор залучає читача до співпраці – залишає йому широке поле для конкретизації подій" [15, с. 37]. Повертаючись до епізоду, наприклад, із оманливою фотографією, в якій насправді заховано не портрет, а хустинку Лесі, можемо замислитись: чому автор не сказав про неї відразу – як, зокрема, в оповіданні "Момент": "Я схопив край її сукні, поцілував і випустив" [6, с. 503]? Очевидно, на цьому мелодраматичному епізоді позначилася не тільки своєрідна манера В. Винниченка, але й жанрові закони детективу [15, с. 29], [12, с. 82], звідси оманлива фотографія – детективний "фокус".

Спосіб, у який Петро Нестеренко береже Лесину хустинку, на перший погляд, видається дивним. Однак у контексті деталей-фетишів він виправданий: якщо "фетиш (fetish) – це матеріальний об'єкт, який є предметом ірраціональної пошани або одержимого поклоніння" [10, с. 448], то берегти його слід належним чином, що й робить герой:

хустинка вимита від його крові та складена вдвоє. Нестеренко, нічого не відаючи про минуле Лесі, вважає, що не має права налагоджувати любовні стосунки з такою світлою персоною, як вона, іншими словами, він оберігає її від себе, оскільки, за його словами, він "дуже погана людина" [3, с. 74], "мерзенний" [2, с. 108], "злочинець" [4, с. 43]. Тому вичищена хустинка символічно доповнює це прагнення, а фотографічне обрамлення для неї, яке передусім асоціюється з портретом, стверджує Нестеренкове освячене чи ідеалізоване бачення Лесі як "всемогутньої чудодійки" [4, с. 24] з "очима Мадонни" [4, с. 53]. Оскільки канва роману "сплетена" зі здогадів "групи мисливців" про загадкову постать Нестеренка-Кавуненка-Гунявого, то закономірно, що заради неперервної інтриги актору доводиться замовчувати свої таємниці, грати ролі, і лише невербальна комунікація і деталі-фетиші можуть щось напевне сказати про його ставлення до Лесі, чи, точніше, до її образу, створеного ним. На відміну від хустинки в фоторамці, про бережливу пошану до якої мовлено дуже тонко, натяком, у творі є ще один епізод, в якому наявні і поцілунки, і деталі-фетиші: "[...] пакетик, забутий Ольгою Іванівною. Покупочка якась. Гунявий, злодійкувато озирнувшись, помалу простягає до нього руку, побожно обхоплює його пальцями й стягає під стіл. Там він довго тримає його, весь застигнувши, як людина, що слухає далеку прекрасну музику. Потім нахилиє до столика голову, підносить з-під нього пакетик до уст і прикладається до нього, як до ікони. А коли підводить голову, в очах його стоїть гаряча, ніжна вогкість" [3, с. 19]. Так чи інакше, у творах В. Винниченка деталі-фетиші впізнаються, по-перше, завдяки поцілункам, явним чи уявним, по-друге, завдяки "побожному" ставленню до об'єктів, причому поєднання пристрасного поцілунку і побожного ставлення (як до ікони, молитовна покора тощо) видається суперечливим.

Ще однією особливістю деталей-фетишів у "поцілунковому" контексті є та, що ними можуть бути як матеріальні речі (хустинка, пакуночок, пальто, черевичок), так і природні об'єкти. Вище вказувалося на тлумачення Г. Гривом поняття "фетиш" передусім як речі. Натомість психоаналітична теорія об'єднує і перше, і друге значення: "Фетишизм (Fetishism) – природній або штучний матеріальний об'єкт [...]. У психоаналізі використовується більш вузьке поняття, яке означає неживі предмети або частини тіла" [17]. Такими "частинами тіла", перед якими "побожно" схиляються Винниченкові герої-чоловіки, є передусім ноги та матеріальні речі, з ними пов'язані, – черевички, панчохи, підлога; рідше фетишем виступає волосся. До речі, у творчості письменника зустрічаються портрети жінок, у яких – через чоловіче споглядання їх – акцентовано на ногах. Зокрема, Прокіп Панасович Крук починає милуватися усією молодю красою Ніни Фінкель саме з них:

"тугі ніжки, тугі руки, туга молода шия, тугий погляд" [2, с. 86], чи: "і ніжки так туго, твердо, впевнено ступають по м'якому килимі" [2, с. 88], або: "Ніна рвучко подає руку, бере свою торбинку із звичайного місця і, туго ставлячи ніжки на килимі, рішуче йде до дверей" [4, с. 22]. Утомлена від ролі професорської дочки, "Леся підбігає до ліжка й задом бухкає в нього, високо піднявши точені ноги в шовкових панчохах тілесного кольору" [2, с. 68]. Ряд названих деталей-фетишів підтверджує висновки психоаналітиків: переважна більшість фетишистів – чоловіки. Найбільш поширеними фетишами є ноги, волосся, а також взуття [18].

На основі сказаного чи не найцікавіше питання полягає у призначенні цих деталей-фетишів. Зовнішня передумова їхньої появи у любовних стосунках героїв обумовлена ходом подій у творах: "справжня" любовна лінія (Рудольф – Еліза, Нестеренко – Леся, Макс – Труда, Верховдуб – Наяда) є однією зі сторін любовних трикутників, часто ускладнених. Тому в значно більших за оповідання "Момент" Винниченкових прозових творах соціальна відстань між героями (принцеса Еліза – Рудольф Штор, син управителя дому графа фон Елленберга), шлюб-договір (Труда – Душнер), інші любовні інтриги, розбіжні погляди і небажання поступитися ними (Сузанна – Макс) тощо – все це заважає якщо не відразу, то швидко зблизитися тим чи іншим парам героїв. Шлях, яким вони простують один до одного, довгий і складний, і він має бути саме таким через жанрові особливості творів. На відстані закохані герої згадують, пам'ятають, міркують про об'єкт своєї симпатії, далі образ ідеалізується, наче освячується у сприйнятті, у цьому випадку – чоловічих персонажів. Отже, матеріальні деталі-фетиші означають спробу задовольнити бажання принаймні у такий спосіб, ширше – вони покликані наблизити в уяві жаданий образ, як, приміром, Лесина хустинка і пакуночок для Нестеренка, і через цей зв'язок деталі-фетиші здобувають владу над їхніми власниками. Також "обожнення" жіночого образу, його ідеалізація не зникають і при реальних зустрічах героїв, що й робить їхні поцілунки небуденними.

Варто звернути увагу на "адресатів" поцілунків – жінок: Елізу, Лесю, Труду, Наяду. Вони мають різний соціальний статус, однак їм притаманні й деякі спільні риси: вони красиві, активні, діяльні, незалежні у поглядах, не потребують сторонньої допомоги. Щоправда, у цьому ряду образ Елізи винятковий: порівняно з іншими, він вабить чоловіків більше не силою чарівності, а владністю, подвоєною високим становищем. Хоч Елізі й властиві названі характеристики, однак вони немов би затемнені "вампічністю", яка у стосунках із Рудольфом Штором проявляється, зокрема, в авторитарному тоні: "Коли мій, то ми їдемо до тебе в лабораторію. Ніяких машин не існує. Ти не знаєш їх, ти відмовляєшся від них [...]. Ти мовчиш?! Ти смієш мовчати?!" [1, с. 371], у

байдужому ставленні: "За порогом князівна Еліза ще раз киває маленькою червоняво-золотою голівкою й посміхається до нього так, як посміхаються дорослі до байдужих їм дітей" [1, с. 33], або зневажливому ставленні: "Графу Адольфу трошки ніяково, – з доктором Руді в їхній родині поведуться не як із сином слуги, а як із своїм. Здається, і принцесі це відомо. Але що то вродженість до влади, – вона навіть не помічає, що образила людину" [1, с. 161]. І. Дробот, виокремивши умовні три типи жіночих образів у Винниченковій творчості, такі як жінка-"вамп", "нова" жінка, жінка-матір, відрізняє перший тип від інших за ворожим ставленням до чоловіка, який змушений "всіма силами протистояти, не піддаватися її впливу, відступитися взагалі або приборкати, інакше вона, як та Пандора, випускає на волю усі можливі лиха. Вона захоплює чоловіка в полон, відбирає серце, а головне розум, ця жінка руйнує життя, примушує діяти всупереч своїм переконанням та принципам" [9, с. 54]. Окрім показної агресивності, дослідниця звертає увагу на "холодну довершеність" їхньої краси [9, с. 54–55], що підтверджує і портрет принцеси у романі В. Винниченка, "змальований" переважно у тонах і барвах "холодної" палітри, насичений неемоційними епітетами. Зокрема, її одяг здебільшого чорного кольору: "ручка в чорному рукаві, в чорній рукавичці показує пальцем на куц бузку", "струнка, закутана в чорне манто постать" [1, с. 478], "доктор Рудольф із порога проводить очима чорну постать" [1, с. 265]; під час її візиту до божевільні Рудольф Штор помічає: "З-під прозорого чорного капелюша збігають за вуха червоні крила волосся" [1, с. 290]. Цікаво, що її улюблені квіти – це "чорно-сині й жовті" троянди [1, с. 316]. Зазвичай навколишні помічають, що її лице непривітне, незворушне: "Стоїть і Софі, не сміючи рухнутись і лякаючись щораз більше та більше. Принцеса раптом глибоко втягає в себе повітря, із шумом рішуче видихає його і підводить голову. Яке жорстке, сухе, колюче лице!" [1, с. 271] чи: "Матово-біле непорушне лице раптом бризкає в нього таким чудним гнівом, ненавистю, що доктор Рудольф чує, як він увесь холодно блідне" [1, с. 263].

Узагальненою й основною характеристикою портрету Елізи є глибоко символічна метафора з оксюморонним відтінком: "голівка золотистої гадючки на тілі чорного лебедя" [1, с. 20]. Цей складний троп утворений за допомогою прийому бінарних опозицій: у ньому автор поєднав повітряну (лебідь) і земну (гадюка) стихії, причому у плані колористики їхні представники означені не традиційним контрастом "чорний–білий", як, зокрема, у творах "Записки Кирпатого Мефістофеля" (Ганна–Біла Шапочка і Клава-дама в чорному), "Чорна Пантера і Білий Медвідь". Дослідники витлумачують "кодовий" чорний колір, в який "огорнуті" деякі героїні В. Винниченка, як символ хаосу [11,

с. 47], власне жіноче, вітальне, ірреальне, інстинктивне, життєво-буденне [20, с. 41]. Золотий (точніше, золотистий) колір, у цьому випадку опозиційний до чорного, у міфологічних уявленнях українців наділяється переважно позитивним значенням, однак не таким абсолютним, як білий: "Золото – символ Сонця, величі, багатства, життєдайності, безсмертя, мудрості". Те ж значення багатства, яке приписується золоту, двояке: з одного боку, воно, навіть забруднене багном, зберігає свою чистоту, є символом духовних скарбів, але з іншого – ідолопоклонства та світського багатства [7, с. 202]. Загалом золотистий колір складає "позитивну" опозицію до негативного чорного і співвідноситься з ним так само, як день і ніч, світло і темрява, духовне й інстинктивне – всі протиставлення, в тому числі й вертикаль "небо-земля", вказують на суперечливу природу людини. Однак ці опозиції у такому смислі "працюють" лише порізно, бо у загальному контексті – "голівка золотистої гадючки на тілі чорного лебедя" – їхнє значення набуватиме іншого смислового відтінку через парадоксально акцентовані художні означення: якщо лебідь – представник повітряної стихії, з ним пов'язані "світлі" асоціації (душа, вірність), але його прикметною ознакою виступає чорний колір, який наче приземлює його, тоді як змія має колір Сонця.

Це питання, на наш погляд, по-перше, не матиме однозначної відповіді, оскільки символ можна прояснити через інший символ, і це знакове поле, очевидно, міститиме й натяки на "вампічні" риси принцеси, адже, приміром, біблійний змій уособлює хитрого спокусника. По-друге, у тексті цей троп повторюється, але зі зміненими кольорами: "Граф Адольф якийсь мент мовчить і обережно боком ступає поруч із її світлістю. А її світлість спокійно й велично пливе далі алеєю, несучи голівку червоної гадючки на тілі чорного лебедя" [1, с. 161]. Червоний колір гадючки на місці золотистого співвідносний із незвичайним волоссям принцеси, ще однієї яскравої особливості її портрету: "Ви знаєте, – зізнається їй у розмові Труда, – я думала, що у вас фарбоване волосся. Воно занадто червоне" [1, с. 285], інакше кажучи, червона барва художньо "перенесена" на "гадючку", що робить змію фантастичною, навіть екзотичною. Втім, у символічному плані цей колір також не додає ясності, бо, як і золотистий, має двояке значення: з одного боку, він символізує красу, радість та любов до життя, з іншого – мстивість та руйну [7, с. 474]. По-третє, міфологічні конотації у першому тропі зазнають авторського осмислення: так, колір "золотистий", вірогідно, вжитий у негативному значенні як символ ідолопоклонства та світського багатства [7, с. 202]. Принаймні на початку світським багатством принцеса забезпечена, а золото як ідолопоклонство у тексті віддалено узгоджується із деталями-фетишами, які Еліза також має –

"це маленькі, чепурненькі щипчики з жовтого металу" [1, с. 163] доктора Рудольфа, якими він ремонтував начебто зіпсований телефон у кімнати Елізи. Щипчики з жовтого металу дуже нагадують золотистий колір. Як і Петро Нестеренко (роман "Поклади золота"), Еліза навіть не зберігає, а більше оберігає щипчики у шкатулці, "в якій була коронка Зігфріда" [1, с. 163]. У поведженні з ними вона стримана, що відповідає її вдачі, але інша: "Принцеса бере їх у руки й розглядає. Боже, які смішні, які зворушливо наївні щипчики! Ну, що ж ними можна робити в електротехніці?! І раптом принцеса помалу підносить зворушливо наївні щипчики до уст і довго стоїть так, заплющивши очі" [1, с. 163], або: "Потім стомлено підсуває до себе скриньку з дорогоцінностями, виймає маленькі, наївні щипчики, якими абсолютно нічого не можна робити в електротехніці, і ніжно гладить їх кінчиками пальців. І очі не мружаться, і розтоплюється загостреність підборіддя, і рівна-рівна блідість укривається ніжною, теплою червоністю. Принцеса раптом одкидає голову назад і заплющує очі; але вона тепер не подібна до вийнятої з домовини – у вийнятих з домовини, як відомо, не палає лице й вони не думають про те, що надходить ніч, під час якої бувають глузливі солодкі оргії челяді без хазяїна" [1, с. 219]. Практичне призначення щипчиків Еліза ставить під сумнів ("Ну, що ж ними можна робити в електротехніці?!") і заперечує його (ними "абсолютно нічого не можна робити в електротехніці"), натомість "оживлює" їх, наділяючи не властивими щипчикам якостями: вони смішні, зворушливі, наївні, причому, ситуація змодельована так, що не Еліза бачить інструмент таким "зворушливим", а наче в самому предметі внутрішньо закладені ці ознаки, як, скажімо, його металевий холодний блиск. Про Елізине "ідолопоклонство" стосовно щипчиків свідчить її ніжне ставлення (гладить їх кінчиками пальців, зворушливо цілує), а також ототожнення цілком практичної вартості предмету із коштовностями, зрештою, коронкою Зігфріда: "От і раділа, що коронка не знайшлась. От так і треба їй" [1, с. 162]. Від їхньої магічної сили змінюється портрет принцеси: вони немовби допомагають їй забути про свою владну штучно створену Персону і наблизитися до себе справжньої, про що засвідчують її заплющені очі – внутрішній погляд. Вона має бажання, потребу в любові, однак через горду вдачу, владну Персону намагається ними опанувати, незважаючи на тиск з боку рацію, вони проступають у снах, деталях-фетишах, невербальній комунікації тощо. Влучно про боротьбу ratio й emotio міркує той же Петро Нестеренко: "Люди не міняються, Ольго Іванівно. Вони часом замазують гримом свою справжню суть. Коли ж трапляється... якийсь струс, грим злітає, і люди стають самими собою. Але... про що тут сперечатися?" [4, с. 49]. Таким "струсом" для Елізи стали почуття до "сина льокая" Рудольфа.

Інші героїні теж створюють собі фетиші. Для Лесі, яка заінтригована загадковою постаттю Нестеренка і спантелічена здогадами, кому ж він відповідає взаємністю в уявлюваному "любовному трикутнику", такими фетишами стають папірець із його адресою: "Леся вчитується в адресу Гунявого, ніжно розгладжуючи пом'ятий папірець, неначе послання від нього" [4, с. 29] і навіть стіна, яка розділяє їхні готельні номери: "Леся вмить тихо ступає до стіни, широко розгортає руки й припадає ними до неї, ніби обнявши її й погладжуючи чи благословляючи однією рукою" [3, с. 40]. Зате у фіналі повісті "На той бік" зникає "стіна" між доктором Верходубом і Наядою, героїня вибирає тілесний фетиш – коліно чоловіка: "Ох, мій дорогий, любий докторе, я вас поцілую в ваше коліно!" [5, с. 320].

Усе ж характеристика образу принцеси Елізи як жінки-"вамп" не позбавляє її активності, яка часом виявляється руйнівною у любовних стосунках, і вроди, хай і моторошної в очах інших героїв. Тим паче, І. Дробот, визначаючи "нове" в "новій" жінці В. Винниченка, згадує і "вампічність": "Передусім це образ, який гармонійно поєднав у собі жіночу зовнішність із чоловічою "внутрішністю" (те, що стосується характеру, волі та інтелекту). До того ж, краса, що цікаво, у цьому випадку стає своєрідним синтезом холодної "вампічності" та материнської ніжності. Винниченко ставить таку жінку в центрі своїх творів, доручає їй вирішувати загальнолюдські (привілей віддавна чоловічий) питання. Вони вириваються або вже вирвалися з обмеженого кола родини у простір повного буття" [9, с. 57–60]. Активне життя "нової" жінки В. Винниченка (до уваги не береться його якісний бік) ускладнює стосунки з чоловіками, яким не так просто мати справу з тими, які першими дарують білі троянди – як Леся, сумніваються у традиційних цінностях і моральних принципах – як Труда, впливають на суспільно-політичні події у державі – як Еліза, беруться знешкодити ворогів – як Ольга Чорнявська. У цьому випадку активне начало, традиційно закріплене за чоловіками, не протиставляється і не бореться з жіночим, натомість вони визнають силу жінки, піддаються її впливу (недарма вони охоче погоджуються з ними мандрувати за межу, на той бік, долати кордони до рідної землі). Жіноча краса і сила їх приваблює, захоплює, під впливом романтичних почуттів стає предметом поклоніння, що художньо виражається в деталях-фетишах і поцілунках.

На наш погляд, деталі-фетиші не сигналізують про відхилення у психіці героїв, швидше це спосіб наблизитися до мрії, "конкретна форма несвідомих фантазій" [18], тим паче, що кожен із творів ("Сонячна машина", "Поклади золота", "На той бік", "Момент") закінчується щасливо: або "справжнім" поцілунком: "Макс раптом бурно скидається, хапає голову Труди, переломлює назад і надушує довгим поцілунком"

[1, с. 632], або вибачливим поцілунком руки: "Але тут раптом червона, палаюча розтріпаними пасмами голова Елізи швидко повертається, скидає чудними серйозними очима вгору на Труді, перестрибує ними на зверненні до них голови цікавих, нахилиється, дві руки її беруть руку Рудольфа й підносять до її уст. Рука Рудольфа злякано, замішано шарпається, але уста Елізині притиснулись до неї довгим поцілунком і тримають" [1, с. 638], або легко домислюваними поцілунками щасливих Нестеренка і Лесі.

Література

1. Винниченко В. Сонячна машина / В. Винниченко. – К.: Акцент плюс, 2005. – 640 с.
2. Винниченко В. Поклади золота / В. Винниченко // Березіль. – 1991. – № 3. – С. 22 – 118.
3. Винниченко В. Поклади золота / В. Винниченко // Березіль. – 1991. – № 4. – С. 11 – 79.
4. Винниченко В. Поклади золота / В. Винниченко // Березіль. – 1991. – № 5. – С. 13 – 76.
5. Винниченко В.К. На той бік / В.К. Винниченко // Винниченко В.К. Записки Кирпатого Мефістофеля: Роман, повість, оповідання, п'єса / В.К. Винниченко. – Харків: Фоліо, 2006. – С. 236 – 322.
6. Винниченко В. Краса і сила / В. Винниченко; Упоряд., авт. прим. П. Федченко, авт. передм. І. Дзевєрін. – К.: Дніпро, 1989. – 750 с.
7. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К., 2002. – 664 с.
8. Гуменюк В. На шляху синтезу інтелектуальної драми й мелодрами / В. Гуменюк // Гуменюк В. Сила краси: Проблема поетики драматургії Володимира Винниченка: Монографія / В. Гуменюк. – Сімферополь, 2001. – С. 133 – 186.
9. Дробот І. Володимир Винниченко: погляд "Іншої" / Ірина Дробот // Гендер і культура: збірник статей / Упоряд.: В. Агеєва, С. Оксамитна. – К.: Факт, 2001. – С. 53 – 68.
10. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкуна; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – 503 с.
11. Ковальчук О. Гримаси танатологічного: краса у лабіринті смерті / О. Ковальчук // Дивослово. – 2005. – № 8. – С. 45 – 50.
12. Костюк Г. Про "Поклади золота" / Г. Костюк // Березіль. – 1991. – № 5. – С. 76 – 84.
13. Мельник О. Риторика тілесності у прозі Михайла Яцкова / О. Мельник // Слово і час. – 2007. – № 10. – С. 19 – 28.
14. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902-1920 рр. та художні течії початку ХХ ст. / В. Панченко // Слово і час. – № 7. – С. 9-17.
15. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка / С. Погорілий. – Нью-Йорк, 1981. – 212 с.

16. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / В. Пропп // http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Propp_2/index.php.

17. Психологический словарь / Под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Политиздат, 1990. – 494 с.

18. Психоаналитические термины и понятия / Под ред. Барнесса Э. Мура и Бернарда Д. Файна. – М.: Независимая фирма "Класс", 2000. – 304 с.

19. Фрейд З. Женственность / З. Фрейд // Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции / З. Фрейд. – М.: Наука, 1989. – С. 369 – 385.

20. Хархун В. Іпостасі українського Мефістофеля / В. Хархун // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2000. – № 1. – С. 36 – 42.

**РОМАН В.ВИННИЧЕНКА "СЛОВО ЗА ТОБОЮ, СТАЛІНЕ!":
ПРОБЛЕМАТИКА, ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ**

Роман "Слово за тобою, Сталіне!" В.Винниченка написаний у так званий "муженський період" (зріз життя митця 1934-1951рр. у м.Мужені, Франція). Цей період є особливим у особистому житті та у творчості письменника. Невдала політична кар'єра, розчарування в "комуністичних" доктринах, непорозуміння з еміграційним оточенням та радянським урядом, вимушена ізоляція, невлаштоване особисте життя, – ці факти біографії стали чинниками філософських рефлексій митця, його світоглядно-ментального рівня. Винниченкова енергія соціального творення виявилась не реалізованою й виплилась у моделі буття. У цей час В.Винниченко створює власну модель світоустрою (конкордизм, колектократія), яку викладає в соціально-етичній праці "Конкордизм", а пошуки художнього вираження цієї моделі митець здійснював у романах "Вічний імператив", "Лепрозорій", "Нова заповідь", "Слово за тобою, Сталіне!".

Нині у винниченкознавстві склалася парадоксальна ситуація: романи письменника періоду третьої еміграції викликають інтерес і водночас залишаються поза активним науковим ужитком. Зокрема роман "Слово за тобою, Сталіне!" за останні десятиріччя видавався неодноразово, але не був комплексно вивчений. Існують стереотипні судження, ніби цей роман не потребує художньо-естетичного аналізу через його заполітизованість та одверту тенденційність. У працях М.Жулинського [2], Г.Костюка [4], С.Погорілого [6], Г.Сиваченко [7], П.Федченка [8] розглядаються окремі аспекти роману В.Винниченка "Слово за тобою, Сталіне!". Попри свою ґрунтовність вони не вичерпують усієї глибини й оригінальності роману В.Винниченка: деякі аспекти ними не розглядаються взагалі, окремі вивчаються неповно, а у визначенні жанрової дефініції роману "Слово за тобою, Сталіне!" серед дослідників немає однастайності. Метою цієї статті є розгляд специфіки жанру "Слова за тобою, Сталіне!" у зв'язку з проблематикою. Завдання – проаналізувати провідні жанротвірні чинники (композицію, викладову форму, проблему нації, світової гармонії) та рівні змісту роману.

У сюжет останнього роману "Слово за тобою, Сталіне!" В.Винниченко заклав концепцію "колектократії", як надійного способу розв'язання альтернативи мир / війна, як "мирної революції", покликаної перебудувати недосконале, суперечливе, духовно деградоване суспіль-

ство. Розгортаючи сюжет на теренах Радянського Союзу, він гостро засуджує поневолення українців тоталітарною системою.

Гострота проблематики "Слово за тобою, Сталіне!" позначилась на жанровій своєрідності роману. Твір В.Винниченка синтезував структурно-семантичні ознаки ідеологічного, політичного, утопічного, антиутопічного, соціально-філософського романів. Як і в політичних романах, В.Винниченко висуває до центру розповіді актуальні політичні події 1940-х рр.: націоналізація, індустріалізація, колективізація в СРСР, міжнародні взаємини між Сходом і Заходом, їхня конфронтація, гонка озброєння, готовність до нової "ядерної" війни. Викриваючи існуючі соціально-політичні системи, він виступає протагоністом іншої політичної доктрини – колектократії.

Розвінчання тоталітарної ідеології та настанова на популяризацію власної ідеї колектократії, що активувало роль конфлікту, позначилось на системі образів (через кожного персонажа розкривається соціальне явище), визначеності позиції автора, викладовій формі (третьоособовий наратив), використанні в тексті документів, публіцистичної гостроти, і все це дає підстави відносити "Слово за тобою, Сталіне!" до жанрової модифікації ідеологічного роману. Водночас осмислення митцем глобальних проблем (виживання людської цивілізації, встановлення світової гармонії) та глибинних пластів духовного життя українського народу, перевірка ідеї "чесності з собою" та колектократії символіко-міфологічною поетикою (легенда про Юдіф і Олоферна, біблійні образи Марії, Іуди, пекла / раю, метафоричний бунт проти людського суспільства) визначають ознаки соціально-філософського роману.

Структура роману подібна до структури трактату "Конкордизм", обидва будуються на протиставленні: одна позиція передбачає засудження й викриття соціально-політичних систем, зокрема вад радянського суспільства, побудованого на утопії "комунізму", що зближує твір В.Винниченка з романами-антиутопіями (С.Зам'ятіна "Ми", Дж.Орвелла "1984"); друга дає перспективу людству за рахунок ідеї колектократії, яка тяжіє до утопій.

Втілюючись у вихідних ідеологемах "мир на землі без війни" (колектократія) та "чесність з собою", в образах героїв-ідеологів, провідні ідеї автора апробуються в процесі розгортання сюжету. Виходячи з основних положень концепції Ю.Кудрявцева про багатшаровість (багаторівневість) художнього твору [5], у романі визначаються кілька пластів змісту: подієвий, моральний, соціально-ідеологічний, міфологічний, філософський. Це засвідчує прагнення В.Винниченка проникнути в суть складної дійсності.

На *подієвому рівні* подаються суспільно-політичні процеси кінця 1940-х рр. Події розгортаються навколо родини Іваненків. Через вчинки,

ситуації, мовні партії персонажів автор зосереджує увагу на конкретних проблеми того часу: гонці озброєння, конфронтації між Америкою та СРСР, становищі України. Автор прагне переконати, що соціальний і духовний стан українців катастрофічний, що світ рухається до нової війни. Тому висуває ідею колектократії як мирного способу перетворень.

На *морально-психологічному рівні* через образи членів родини Іваненків порушуються проблеми, які відтворюють духовну атмосферу в СРСР 1940-х рр., моральне становище українців: зрада / спокута (Євген, священик, альянз Іуди, Нерона), відчуження індивіда від своєї спільноти, зречення роду та конформізм (Леонід, символічні деталі "пушкінсько-кучерява голова", зміна прізвища на Іванов), психічне нищення особистості, формування неврозів (Катерина Семенівна), моральності, "натягування масок" (Сергій Іваненко, символічний образ "хитрої мишки"), збереження роду як запоруки української державності, відданість національній ідеї (Марко, через його лист до братів висловлено психоісторію нації), проблема формування українця нового типу та самопожертви (Маруся, біблійний образ Юдіф).

Тема роду, родинності як запорука збереження української нації, її духовності та ментальності активізується в творчості митців слова в межових суспільних ситуаціях. Ідеї про витоки трагедії нації, сподівання, що український рід не буде знищено, а Україна здобуде свою власну державність втілено у творах "Вершники" Ю.Яновського, "Україна в огні" О.Довженка, "Сад Гетсиманський" І.Багряного, "Ротонда душоубців" Т.Осьмачки. У романі В.Винниченка проблема роду Іваненків розкривається як вплив "імперії-асимілятора" на національний характер колонізованого (Н.Зборовська). Духовне нищення особистості через нехтування родинними цінностями стає трагедією нації – така позиція автора.

На *соціально-ідеологічному рівні* подана критика політичних домінант доби та популяризується ідея "колектократії". В.Винниченко разом із У.Самчуком ("Марія"), В.Баркою ("Жовтий князь"), Т.Осьмачкою ("План до двору"), І.Багряним ("Сад Гетсиманський") викривали радянську систему, яка приховує правду про соціальну дійсність за "Залізною Завісою", через образи й ситуації порушували проблеми голодомору 1933 року, масових репресій, геноциду, насильної колективізації.

У романі В.Винниченко картини життя подавав в символічно-ідеологічному плані: людей зображено як "гвинтиків велетенської державної машини у ході". За рахунок сюжетної лінії Степана Іваненка автор викриває соціальне становище українського народу (символічний образ "термітів" – невдоволених людей, які підточують міцність "радянської фортеці") та влаштовує обговорення ідеї колектократії

серед різних прошарків суспільства (шаhtarів, робітників, селян, урядовців тощо). Соціальна нерівність Радянського Союзу викривається через протиставлення двох соціальних прошарків: родини робітників Оксани і Юхима Біленків, які уособлюють одвічне прагнення народу, щоб Україна була самостійна і без наймитів, та родини урядовця Строганова, який уособлює шовіністичну російську політику. Погляди В.Винниченка на людину і націю вписуються у контекст української національної ідеї через образ Миколи Горигори, який підтримує гасло "Планета без наймита!", що відсилає до декларації "Україна без хлопа!" Кирило-Мефодіївського товариства, до якого входили М.Костомаров, П.Куліш, Т.Шевченко.

На міфологічному рівні осмислення проблеми існування людства відбувається через взаємодію двох світів – старого (небажаного) та нового (бажаного). Демонічна образність "старого світу" представлена культом особи (Бог Сталін як носій зла), священниками-перевертнями, "херувимами". Такий світ у В.Винниченка є світом марева, хаосу, тьми. Він пов'язаний з руїнами, занепадом (становище України, назрівання війни), рабством (соціальне безправ'я), тортурами (фізичні й духовні знущання), механізацією (тоталітаризм – машина, людина – гвинтик), стражданням, хворобами, з "інквізиторськими" важелями впливу на свідомість мас, з вихованням у людей залежності, так званої "набожності", сліпої віри в "святість" "вищих сил" (сталінізму), схиляння перед авторитетами. Україна – розгорнута картина пекла, де витворена механічна масова поведінка, механічний порядок, кров, стогін жертв, закатовані, їхні фантоми. У цьому світі створюються нові боги – "Маркса – отця, Леніна – сина, і бога Сталіна – Духа святого. Свята трійця" [1, 287]. "Інспектор" , "херувим" – образи носіїв темного начала, катів. Вони уособлюють антилюдське, антиукраїнське.

Деміфологізуючи радянську модель суспільства, В.Винниченко прагнув знайти інші цінності для утвердження української нації й спасіння людської цивілізації від знищення. Маруся постає своєрідним образом-ідеєю, в якому символічно поєднуються перспективи національного визволення й встановлення світової гармонії. За допомогою символічного едіпового комплексу розкривається становлення елітарної свідомості, формування мужності Марусі, яка засвоює досвід архетипного національного батьківства (Т.Шевченка). В.Винниченко стоїть на позиції, що європейська освіченість та опертя на національні традиції є запорукою відродження нації, появи нових українців, здатних збудувати нову державу.

Формування символічної національної мужності розв'язується через пошуки "батькового коду мужності українського характеру" (Н.Зборовська). Сталін проектується як "чужорідне батьківство", носій

варварства, що формує "несвідому масову людину", особистість-маргінала (в особі Леоніда, Васи Сємечкіна). На противагу сталінсько-ленінському як "батьківському замірнику чужого світу" (Н.Зборовська) Т.Шевченко постає уособленням архетипного національного батьківства, носієм еллінізму (українізму, аристократизму), законодавцем і батьком державності, переймаючи досвід якого, "сини" формують мужній характер, що має призвести до розбудови власної Державності.

У романі В.Винниченко подає власний міф (колектократію) про гармонію всесвіту. Він проектує перспективний світ, у якому на зміну хаосу прийде гармонія, "тяжке, брудне, небезпечне, радянське" [1, 273] зміниться "хорошим, гарним" [1, 273], а такий поворот, на переконання автора, під силу "героям-рятівникам" у особі Марусі та Дев'ятого. Прагнення гармонії, цілісності, справжності, що не позбавлені природної життєздатності, засвідчує бажання автора до порядку в світовому універсумі.

Осмилення майбутнього України та людської цивілізації загалом подається В.Винниченко крізь призму проблем соціальної справедливості, свободи, самоцінності життя, виживання людської цивілізації, що активізувало *філософський рівень твору*. У центрі роману стоїть проблема: національне визволення – світова гармонія. Осмилюючи національні виміри буття й існування людини, В.Винниченко стоїть на позиції соціального і національного визволення українського народу, наголошує на його автономізмі, визначає місце України у всесвітньоісторичному процесі. Засуджуючи поневолення українців тоталітарною системою, він вбачав у ідеї колектократії спосіб національного визволення, відродження нації як цінності суспільного устрою. Разом з тим загроза знищення людської цивілізації, що виникла внаслідок розгортання "холодної війни" між Америкою і СРСР, за автором, мала зникнути, бо в ідеї колектократії невтомний письменник-борець вбачав шлях до світової гармонії. У людському житті мають актуалізуватися цінності, які сприятимуть розвитку суспільства: принцип єдності людини з природою, єдності всіх народів, самоцінність людської особистості.

У романі "Слово за тобою, Сталіне!" втілились погляди В.Винниченка на світові події в період розв'язання так званої "холодної війни", його ставлення до радянської соціальної дійсності 30–40-х рр. ХХ ст., осмилення руйнівних процесів духовного світу людей, усвідомлення потреби змін суспільного буття. Направленість митця на аналіз складних суспільних процесів, злободенних конкретно-історичних подій визначає систему образів, композицію, тип розповіді роману. Переживання за наслідки суспільних катаклізмів для людства, відчуття духовного нищення особистості, роздуми про суперечності світу, сподівання на мир і злагоду між народами В.Винниченко вкладав у

мовні партії персонажів, які постають носіями авторських ідей, а елементи публіцистики сприймаються як власне авторська нарація. Ідеологічна чіткість позиції автора призводить до протиставлення двох світів (радянського / колекторкратичного), що визначає композицію роману. В основу композиції покладено авторську логіку, за якою сучасні йому світоглядні системи не є досконалими, тому людство мусить рухатися до пошуку нових суспільно-політичних ідеалів, одним з яких, на переконання митця, є колекторкратія, що покликана позбавити людство воєн, реалізуючи прагнення кожного бути щасливим.

Література

1. Винниченко В. Оповідання. Роман "Слово за тобою, Сталіне!", п'єса "Чорна Пантера і Білий Медвідь". – К.: Наук. думка, 1999. – 440 с.
2. Жулинський М. Спектакль, розіграний задля ідеї... // Літ. Україна. – 1990. – 25 жовтня. – С. 5.
3. Зборовська Н. Код української літератури. – К., 2006. – 504 с.
4. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба: дослідження, критика, полеміка. – Нью-Йорк, 1980. – 283 с.
5. Кудрявцев Ю. Три круга Достоевского: Событийное. Временное. Вечное. – М., 1991. – 400 с.
6. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка. – Нью-Йорк, 1981. – 212 с.
7. Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріанський "метароман" Володимира Винниченка: текст і контекст. – К., 2003. – 280 с.
8. Федченко П. Останній роман Володимира Винниченка // Вітчизна. – 1989. – №6. – С. 38–42.

Людмила Крикун
науковий керівник – доктор
філологічних наук, головний науковий співробітник
відділу компаративістики
Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка
НАН України Сиваченко Г.М.

КОНЦЕПЦІЯ ВСЕЛЮДСЬКОГО ЩАСТЯ В РОМАНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА "ВІЧНИЙ ІМПЕРАТИВ"

Відомим є той факт, що Володимир Винниченко досить часто вдавався до оригінальних художніх експериментів з ідеєю пошуку щастя всього людства. Ця тенденція особливо актуалізувалася в період вимушеної еміграції письменника (1920–1951 рр.). Показовим є роман "Сонячна машина" (1921–1924 рр.), у якому репрезентовано авторську модель досконалого майбутнього, що полягає в усезагальному оцисливленні людства шляхом духовного оновлення, соціальної свободи, творчої добровільної праці. В результаті експерименту, проведеного із Сонячною машиною, власне, соціалізмом, ідея щастя залишилася нереалізованою, продовжуючи жити у мріях та вірі, чекаючи іншої сприятливої нагоди проявити свою активність у свідомості митця.

Роман "Вічний імператив" (1936 р.) є своєрідним продовженням Винниченкового експерименту щодо оновлення суспільного життя людства з метою оцисливлення останнього. Незадовго до написання твору на сторінках "Щоденника" спостерігаємо активне зацікавлення В.Винниченка суспільно-політичною ситуацією на Україні (за 11 вересня 1932 р. читаємо: "Цікаво: ніколи нігде в радянській пресі ні слова нема про національне питання, про нац[іональні] відносини, про українізацію"; за 8 грудня 1933 р.: "В мене тепер одна думка: чи доженуть і переженуть руські комуністи руський монархізм у нищенні українського сепаратизму"; або ж 29 вересня 1934р. письменник нотує під враженням: "Цілий день стоїть у пам'яті звістка з СРСР: на Україні не припиняється нац[іональна] боротьба. ... І ця звістка цілий день схлюпує радістю серед каламуті: значить, не задушені до краю прагнення нац[іонального] відродження, значить, є боротьба, значить є й надія на перемогу" [13, с. 53, 55, 58]).

В.Винниченко, назавжди відірваний від домівки, очевидно, прагнув у художній реальності "Вічного імперативу" хоча б внутрішньо "наблизитися" до найріднішого й найдорожчого (України), та здійснити можливість втілити в життя свою заповітну концептуальну ідею вселюдського щастя.

Митець усвідомлював, що будь-яке прагнення привнести певні конструктивні зміни в запроваджений на Україні політичний режим буде жорстко придушене владою. Бажання психологічно підтримати співвітчизників на відстані через художню творчість також зіткнулося з надмірною критикою та заборонаю керівництва видавати його твори. Позаяк у реальному світі всі прагнення й бажання унеможливаються диктаторським режимом, до того ж психологічна й фізична виснаженість вимушеною еміграцією ввесь час нагадує про себе, свідомість письменника, рятуючись від зовнішніх подразників, "утікає" в світ утопійний, який виявляється чи не найефективнішою спробою "виробити рецепти щастя для всіх людей і націй без винятку" [3, с. 58].

На думку Г.Сабат, ідея щастя природно актуалізується в проектах ідеального майбутнього, проявляючи своєрідність у диференційованому розумінні її утопістами й антиутопістами [9, с. 87]. Важлива роль у такому двоякому осмисленні проблеми щастя відводиться усвідомленню внутрішньої межі незалежності (свободи/несвободи) у відносинах особистості й суспільства.

Подібна ситуація постає і в романі "Вічний імператив", стержнем якого, констатує М.Васьків, є "ідея гармонізації стосунків індивіда й загалу" [3, с. 57]. Дослідник твердить, що справжнє щастя, за Винниченком, "неможливе без прилучення до загалу" [3, с. 58]. Г.Сиваченко виважено підходить до тлумачення розуміння Винниченком важливої ролі форми колективного існування у формуванні соціальної особистості, що зумовлює відповідну аналітичну стратегію письменника: "проблеми людини слід, на його думку, розв'язувати комплексно – у площині, де перетинаються індивідуальна і суспільна сфери життя" [10, с. 196]. Такий шлях відображає самоутвердження особистості в людському колективі. М.Варданян, досліджуючи проблему стосунків у системі "колектив – індивід" у романі "Вічний імператив", наголошує, "що людина, самостійно осмисливши себе і своє оточення, самостверджується, лише узгоджуючи свої потреби з інтересами колективу" [2, с. 9]. Дослідниця доходить висновку, що "гармонія індивідуального й колективного без насильства – то результат утопійного типу свідомості художника" [2, с. 9].

На наш погляд, розгляд специфіки взаємовідносин індивіда й колективу в романі "Вічний імператив", що складають основу першочергової для митця проблеми людського щастя, логічно вписати в утопійно/антиутопійний дискурс. Сучасний Винниченку світ уявляється як система протиріч на рівні взаємодії індивіда й колективу, особистісного й колективного інтересів, людини і природи, тощо. Як наслідок панування в суспільстві дисгармонії та дискордизму закономірно видається запропонована у творі соціально-філософська кон-

цепція майбутнього вселюдського щастя, яка за своєю суттю є утопійною.

Спробуємо реконструювати авторську оригінальну модель "поетапного вибудовування" всесвітнього щастя за умов соціально-політичної кризи людства. Концептуальність Винниченкової ідеї закладена в промовистій метафоричній назві твору – вічне належне веління бути щасливим, вічна настійна вимога шукати й знаходити щастя.

Неодноразове звернення до сюжету реорганізації суспільства засвідчує невлаштованість письменника сучасною йому дійсністю, зображення якої в романі замикається в антиутопічну модель. Остання прописується через соціальний рівень твору, заявлений насамперед вказівкою автора на жанровий різновид – історичний роман майбутнього.

Загалом зміст твору репрезентує історичні події за часів правління короля Франсуа III. В.Винниченко вдається "до аналізу навколишньої дійсності – капіталістичного, буржуазного суспільства і соціалістичного, тоталітарного" [10, с. 202]. Відтак твір "виконує певне ідеологічне призначення" [6, с. 596], адже історична епоха Франції виступає лише тлом для змалювання актуальних подій сучасної митцю радянської України.

Оповідач окреслює протистояння різних політичних сил (капіталістів, фашистів, комуністів, соціалістів), які втілюють ті чи інші герої. Пліуралізм політичної системи породжує хаотичну картину світу в романі.

Єдине, що керує поведінкою "верхівок" держав-противників усього світу, є ідея якнайсильнішого озброєння, яка стала каталізатором бажання попри все оволодіти винаходом (поки що існуючим лише в проекті) двох німецьких емігрантів Акімова і Шварцмана – радіо-пушкою. Керівництво кожної країни вважає свою націю найдостойнішим претендентом мати такий апарат ("ми, найкращі, обрані елементи людства" [4, с. 38], що забезпечив би мир і щастя на землі ("ми озброюємося ... тільки для того, щоб підтримати мир" [4, с. 210]). Радіо-пушка, по суті, є уособленням влади й сили, які в цій ситуації складають основу відчуття всезагального щастя.

Така позиція на рівні суспільних відносин значно впливає та дезорганізує міжособистісні родинні стосунки. Сімейна дискусія Бренів – лише мікроскопічний відбиток того, що відбувається в усьому світі: "Увесь світ тепер гризеться. Ми лише вірно відображаємо те, що відбувається кругом" [4, с. 86], – переконаний один із братів – Даніель. Родина Бренів, по суті, перетворилася на збіговисько ворогів, кожен з яких заради власних ідейних переконань готовий навіть замахнутися на життя іншого. Знецінення кровних зв'язків за таких умов сприймається

як належне: "Споріднення крові, очевидно, іще не є показник спорідненості духу" [4, с. 197].

Змістовий рівень твору, таким чином, в цілому відтворює ідейну боротьбу трьох рідних братів Бренів, які за своїми переконаннями займають

позиції противників. Професор філософії Даніель проповідує ідею "аккордизму" й намагається влаштувати життя своє й народу згідно з її заповідями. Фашист Поль одержимий прагненням влади й сили. Моріс займає "дивну" позицію анархіста-індивідуаліста, виступаючи взагалі проти всіх (колективу, фашизму, монархізму, комунізму).

Загалом брати Брени, на думку М.Варданян, "символізують суспільний детермінізм всесвітнього хаосу", проте "водночас виступають рушіями деструкції/конструкції гармонії всесвіту" [1, с. 235].

Аналізуючи навколишню дійсність, Даніель Брен приходиться до висновку, що сучасний йому світ постає "чужим", "ворожим", "дисгармонійним" самій людині. Як наслідок – особистість втрачає власне "Я", підкоряючись пануючим у державі настроям, почуттям, думкам і діям [10, с. 202–203]. "Бездуховність, нівеляція, деформація, антигуманізм стають основою суспільства, розбудованого на "утопіях комунізму" [1, с. 235], узагальнююче констатує М.Варданян, пов'язуючи ці атрибути з особливостями антиутопійного моделювання соціуму.

За таких жорстоких умов унеможлиблюється реалізація ідеї вселюдського щастя. Тому як альтернативний варіант В.Винниченко пропонує візію шляху послідовного вибудовування колективного щастя, що передбачає рух від "оздоровлення" індивіда до "реанімування" усього людства, яка є утопічною за своїм характером. Ключову роль в осмисленні ідеї щастя відіграє узагальнено-символічний образ "Іванище", який вперше у творі згадується у підзаголовку "Бог Господь Іванище". Власне, "Іванище", за В.Винниченко, – це сукупність окремих Іванів, колектив, спільнота, людство, більше того, навіть "великий бог". Відтак суспільством керує те ж "Іванище", яке поглинає індивіда, надаючи останньому статусу "колективної людини" (К.Юнг). Таке трактування, очевидно, зумовлене символічним змістом поняття "колективний Іван", яке у В.Винниченка мислиться як спосіб організації суспільства, зумовлюючи вияв колективного в індивідуальній свідомості.

Символічне наповнення згаданого концепту формує неоднозначне ставлення до нього персонажів. Одних такий спосіб організації суспільства, коли особистість "розчиняється" в масі, задовольняє (Даніель Брен, король Франсуа III), інші, відповідно, протистоять впливові колективу на індивіда, намагаючись подолати "колективного Івана" перш за все у собі (Моріс Брен, Сімонна Брен).

Так, суспільна позиція професора Даніеля Брена оприявнюється в процесі "розгортання і поширення Винниченкової соціально-філософської концепції реформи людства" [7, с. 139]. З огляду на це, виправдовується вибір ним відповідної стратегії: колективне життя, задовольняючи його, стає єдиним прийнятним способом організації суспільства. Тому професор сповідує й дотримується заповідей пропагованого вчення (якому король пізніше дасть назву "аккордизм"), оскільки цього вимагають інтереси людської спільноти.

Слово-код "аккордизм" фактично виступає синонімом назви етико-філософської концепції письменника – "конкордизму". Тому професор Брен наділений почуттям месіанського обов'язку поширювати принципи конкордистської теорії В.Винниченка. Однією з найперших умов щастя є необхідність реорганізувати психіку колективної особистості. Розпочинати варто з фізіологічного рівня – нижчого за рангом, але не менш важливого і впливового, ніж психологічний. Зміна режиму харчування – перший крок на шляху пошуку щастя, адже їжа є головною причиною нещастя, оскільки отруєє людство, – переконаний професор Брен [4, с. 62, 64]. Тому він убачає потребу відмовитися від вживання м'яса, алкоголю, нікотину, наркотиків. Натомість дотримуватися вегетеріанства, що засвідчить повернення до самої природи.

"Учитель життя" (так професора Брена називає наратор) усвідомлює важливість, відповідальність і труднощі відведеної йому суспільної ролі: "З того самого дня, як він кинув курити, він, власне, по-справжньому **живе тільки цим** (виділення наше – Л.К.), а не чим іншим. Університет, наука, проповідь, король, все це другорядне. А легше піти на геройський подвиг, на велике страждання, на смертельні самопожертвування, ніж місяцями боротися з малою пристрастю, яка в тебе в'їлася" [4, с. 47–48]. Чесно виконуючи свій обов'язок, Даніель береться самотужки вилікувати короля, хворого на модерну недугу "дискордизм", симптомами якої на фізіологічному рівні є неперетравлення їжі, постійна слабкість, схуднення; на рівні психологічному – повна апатія, пригнічений настрій, нудьга. Перевернений на собі спосіб лікування – лише "певний режим харчування", – виявився чудодійним і у випадку короля. Ціна життя правителя прирівнюється здійсненню Бреном важливої колективної цілі.

Настала пора "оздоровити" все суспільство, на яке поширилася ця страшна "хвороба". Король стає союзником професора в нелегкій справі: "Якщо я хочу бути дійсно **корисним своєму народу** (виділення наше – Л.К.), то я повинен повернути йому здоров'я, як повернув собі" [4, с. 106]. З цього моменту розпочинається глобальний процес "реанімування" людства. Перш за все потрібна особлива підготовка, зокрема духовна мобілізація сил. Даніель Брен настійно пропонує

визначити певний моральний критерій, адже, стверджує він, "у нас взагалі нема ніякої моралі, тобто системи поведінки людини. Стара мораль віджила, вийшла з ужитку. А нова ще не створилася. І ми живемо стихійно в моральному відношенні, неорганізовано, недоцільно" [4, с. 106].

Поведінкою людини, за В.Винниченком, керує не наша стара мораль ("не вкради", "не вбий", "не став свого інтересу вище інтересів колективу"), а вищий закон – природний **інстинкт**, який і визначає моральний критерій: "*закон узгодженості в собі всіх сил* (курсив наш – Л.К.), даних нам від природи, є вищий моральний закон, вищий закон нашої поведінки" [4, с. 144]. Відтак головною заповіддю програми "**дієво-послідовного аккордизму**", на думку професора Брена, повинна бути "*узгодженість із собою і послідовність до кінця*", суть якої полягає в наступному: що проповідуєш, сам виконуй; слово повинно бути ділом [4, с. 106; 113]. Це положення, очевидно, перегукується із Винниченковим принципом "чесності з собою".

Виявляється, для організації як індивідуального, так і суспільного життя єдиними важливими є вічні біологічні закони, які віддають перевагу дії інстинкту перед розумом. Основу людської природи складає інстинктивне начало [16, с. 236]. Оскільки "всі інстинкти – чисті, моральні, прекрасні, необхідні, всі вони служили людству мільйони років" [4, с. 145], свідомість втрачає монопольне право керувати життям особистості, бо розум починає розглядатися лише як "регістраційно-організаційне бюро з дуже обмеженою компетенцією", власне, "міністерство іноземних справ". І "ніякої диктаторської влади у нього ніколи не було і бути не може", – стверджує професор Брен [4, с. 145]. Життям іще до "народження" свідомості керувала підсвідомість – "стара душеприкажчиця, або краще: стара економка людства", яка до першої ("геніальної дитини") ставиться з повагою [4, с. 59–60]. Однак, зауважує Даніель Брен, "що геніальне, те віддає дегенерацією" [4, с. 60]. Крім користі, свідомість приносить людині і шкоду "головним чином тим, що роз'єднує нас із старою економкою – всесвітньою природою" [4, с. 60]. Негативними проявами свідомого є надмірна самовпевненість, зарозумілість і авторитарність, які зумовлюють альтернативу підсвідомості: "Треба бути в найбільшій узгодженості зі старою економкою, як всередині себе, так і в природі" [4, с. 60].

Потяг до гармонійного симбіозу з природою, яка безпосередньо прив'язана до інстинктивного чуття, є ознакою фізичного й психічного здоров'я індивіда.

Людина фактично веде подвійне життя: з одного боку, вона, як "примхливе поєднання примітивних ... інстинктів" [5, с. 128], прагне наслідувати природне життя, а з іншого, – є невіддільна частина усього

людського колективу, який "поглинає" її, нав'язуючи свої атрибути, норми, цінності, закони. Прояви дисбалансу й дисгармонійності в системі взаємовідносин "Я – Колектив" В.Винниченко намагається урівноважити шляхом узгодження біполярних інстинктивних проявів: особистого й суспільного. Відтак має сенс ствердження професором Бреном узгодження інтересів окремої особи й колективу. Така залежність зумовлює специфіку стосунків у системі "Я – Колектив": "я є частина колективу, ... колектив – це я. ... Я здоровий, нормальний, узгоджений з природою в собі й назовні, не можу розходитися з колективом. Мій інтерес є його інтерес. Без будь-якого примусу я сам віддам йому моє здоров'я, сили, життя, якщо потрібно. Тому що в цьому даванні є мій інтерес, моя радість, моє щастя" [4, с. 144–145]. Навіть тілесність (тіло), підпорядковуючись колективним інстинктам, мислиться як "комуна", як "рівноправне, надзвичайне суспільство, де немає диктаторів, королів, вождів, ніякого керівництва й командирів" [4, с. 145].

Найвищою нагородою для здорового індивіда є "момент гармонії всередині людини цих двох сил" [4, с. 235], тобто індивідуального й колективного інтересів. Виникає особливе внутрішнє **відчуття віри** у велику корисність і необхідність свого служіння колективу, описане Даніелем Бреном таким чином: "Людину здорову, з правильно розвинутими обома цими інстинктами зовсім не потрібно змушувати до самопожертвування, якщо воно їй здається потрібним для колективу. ... Їй (людині – Л.К.) достатньо усвідомлення необхідності й великої корисності її самопожертви. Це їй приносить таке почуття гордості, повноти, таке особливе почуття своєї значущості, потрібності колективу, що вона цілковито перемагає почуття туги, страху, навіювані інстинктом самозбереження" [4, с. 235].

Король також піддався пожертуванню (здійснив самогубство) заради порятунку своєї нації від громадянської війни: "Якщо ми хочемо зберегти мир, ми повинні йти на жертви. Найгірший мир все-таки кращий, ніж війна..." [4, с. 306]. Вирішальну роль зіграв **сон** напередодні смерті. Загальна функція сновидінь, на думку К.Юнга, полягає у *відновленні душевної рівноваги*: "Нам сниться саме те, що необхідне для тонкого регулювання психічного балансу" [14, с. 44]. Зміст сну короля виражає повідомлення того, що намагається передати підсвідомість: "... я знаю, що мені треба розбитися... Але мені безумно страшно розбиватися. І раптом якась страшна сила підхоплює мене і... кидає об землю. І я з жахом розбиваюсь. І в той же момент я уже бачу себе над містом. Величезний голубий простір і така радість..." [4, с. 310–311]. Отже, вибір короля керований підсвідомим чуттям: краще смерть, ніж революція і громадянська війна. Однак смерть не зупинила війну, виявилася абсолютно зайвим героїзмом, заздалегідь прире-

ченим на поразку. Вчинком короля керувала ідея бути корисним своєму народові, поєднана з вірою в необхідність служіння йому. Узгоджений із собою, із своєю вірою, він залишився послідовним до кінця, адже був переконаний, що діє відповідно до суспільних очікувань.

Даніель Брен і король Франсуа III, таким чином, належать до персонажів, яких задовольняє такий спосіб організації суспільства, при якому індивід повністю "розчиняється" в колективі, втрачаючи індивідуальне обличчя.

Свій суспільний обов'язок професор здійснює шляхом проповідання власного філософського вчення, принципів якого чесно й сумлінно дотримується. Подібна поведінка характерна й для правителя Франції, який прагне задовольнити колективні інтереси. Обраний цими персонажами шлях стає вигідним у випадку поширення основ аккордизму як єдиного ефективного способу протидіяти насиллю і пануванню у світі капіталізму, сталінізму, фашизму.

Концепція аккордизму, спрямована на радикальне перетворення суспільного устрою з метою досягнення щасливого вселюдського буття, представлена професором Бреном "як найвищий прояв справедливості, рівності й свободи" [1, с. 235]. Світоглядна позиція Данієля презентує ідеальний варіант реконструкції людства, що передбачає власне утопійний проект колективного життя в майбутньому.

Прагнучи хоч трохи наблизитися до подій зображеної епохи й "прикинути" запропонований шлях виходу з кризового становища, наратор намагається подивитися на ситуацію з протилежного боку: він вводить персонажа-бунтівника, який своєю непримиренною зовнішньою поведінкою ніби то протистоїть запропонованому способу організації суспільства, а насправді ще раз доводить неможливість існування одноосібно поза колективом.

Представником такого варіанту подолання "колективного Івана" в собі є Моріс Брен, за яким закріплений статус так званого "героя пошуку" ідеального способу існування у світі за умови збереження індивідуальної свободи. Його поведінка відзначається проявом інстинктивного бунту проти всього колективу.

Спробуємо простежити шлях, яким персонаж долатиме "колективного індивіда" в собі з метою знайти йому альтернативу, що забезпечить досягнення свободи особистістю в невідворотному колективному житті.

Моріс Брен, відстоюючи цінність "Я–для–себе", займає радикальну позицію у вияві індивідуалізму. Внутрішня межа відчуття власної свободи в героя вимірюється не лише протиставленням себе колективу, а й негативізмом у ставленні до нього. На відміну від свого брата Данієля, який життєвий шлях окреслює формулою "Я = Колектив"

("Іванище в мені, я в ньому"), Моріс брутално на загал відмовляється визнати яку-небудь цінність людської маси для індивіда: "... Я плюю на вашу необхідність і на всі думки вашого Іванища. Я – одинокий? Та я горджусь цим. Іванище задушить, роздере, розтопче мене за це? ... Але я, Моріс Брен, плюю йому в морду. А що далі? Смерть? Так і на смерть я вашу плюю" [4, с. 84]. Вияв цинічного ставлення до колективу, вважаємо, розцінюється як захист Бреном своєї внутрішньої свободи: "... По суті, всередині себе я не раб, як ви, я незалежний. Я – вільний. І ніякий Іванище не має можливості відняти в мене цю мою свободу" [4, с. 84–85].

З метою конкретизувати специфіку ставлення Моріса Брена до оточуючих наратор не випадково в порівнянні йому обирає відомий образ Мефістофеля, що уособлює демонічне начало, Дух протиріччя. В романі неодноразово акцент робиться то на зовнішньому вигляді Моріса, то на специфіці його поведінки, які нагадують Мефістофеля. Таку схожість всеобізнаний наратор помічає через сприймання пані Брен: "взагалі в нього (Моріса Брена – Л.К.) багато різної умисності й претензійності. Верхню губу голить, а також щоки аж до підборіддя, але на підборідді для чогось залишає довгу, гостру бороду. В Мефістофеля грає? І тому, вірогідно, й ця постійна, звивиста, зневажлива посмішка й цей важкий погляд із-під навіслух брів" [4, с. 67–68].

Особливу увагу привертає одна суттєва деталь, на якій часто зупиняється оповідач, – борода: "Вам прикро, болісно дивитися, як жалюгідно смикається від жадібності ця мефістофелівська борода"; "І ось дивіться, з якою посмішкою Моріс Брен покусює кінчик своєї "диявольської" борідки"; "Ви бачите: Моріс Брен продовжує посміхатися, покусуючи кінчик бороди. Насмішка й повна байдужість" [4, с. 71, 188, 197]. Своєрідна гра Моріса зі своєю бородою підкреслює зневажливу іронію в поводженні з іншими, що, очевидно, є результатом усвідомлення ним індивідуальної свободи.

Герой наперекір усім висуває ідею піднесення неповторності, унікальності кожної особистості. Служителів людству (честолюбців, політиків, письменників, артистів та ін.) Брен називає індивідами "з гіпертрофованим інстинктом плазування перед колективом" [4, с. 74].

Найгірше те, що вплив Іванища негативно відображається на потомстві, історії, майбутньому поколінні. Адаже такі політичні діячі, як Ленін, Сталін, Гітлер, "мільйони окремих Іванів душать в ім'я "щастя людства", щоб їх обов'язково записали в історію [4, с. 76]. Символічний образ "Іванище" в цьому контексті позначений універсальним негативізмом. Результат тотального впливу Іванища шокує: "Все тільки відображення інтересу Іванища. Все для нього, заради нього,

через нього. Без Іванища ніякої ні моралі, ні чесноти, ні гріха нема. Та взагалі нічого, ніякого життя для бідного Івана нема..." [4, с. 78].

Найкумеднішим, на думку Моріса, є те, що "і мораль, і добродієність, і порок, і героїство, і диявол, і всі релігії, й боги – все це лише просте виявлення простого інстинкту виду", тобто "інстинкту стада" [4, с. 78], який безпосередньо пов'язаний з панічною атакою. Людська маса, на думку К.Юнга, завжди схильна "до стадної психології, а тому – до сліпого stampede (з англ. – невтримний біг панікуючого стада – Л.К.) ..." [15, с. 31].

Бунтівним характером позначена й творча діяльність Моріса-художника: "... ними (картинами – Л.К.) я якраз і плюю в морду вашому Іванищу" [4, с. 84]. Важливе функціональне призначення полотен полягає в тому, що вони в символічно-сюрреалістичній формі розкривають суть жажливого впливу Іванища (нації, вітчизни, пролетаріату, суспільства, людства) на окремого індивіда. Кожна картина не лише натуралістично зображує всі нюанси "поглинання" колективом-чудовиськом людини, а й привертає увагу інтригуючою назвою, наприклад: "Іванище і "я", "Десерт Іванища", "Богослужіння". Детальніше зупинимося на останній, що реактуалізує мотив Молоха – божества, якому приносились людські жертви, особливо діти [8, с. 375]. Ім'я Молоха є символом жорстокої, ненажерливої сили [11, с. 650], яку втілює й колектив. Художник коментує, що ситуація за часів бога Молоха нині дещо змінилася: тепер люди не такі простодушні й щирі, вони так прямо не віддають богу (який завжди залишається Іванищем) своїх дітей. Це пов'язано з сучасними формами жертвоприношення (війна, авіація, революції, автомобілізм, тощо). Все інше залишилося незмінним, в тому числі й рабська покора бідних Іванів величному ідолу Іванищу.

Моріс Брен, який постійно чинить опір колективу, все частіше починає відчувати певну внутрішню залежність від нього: "А все ж таки якою **силою** (виділення наше – Л.К.) наділене це Іванище: ось навіть на нього ... вона діє, навіть він почуває ... безглузде хвилювання від цього наївно простодушного й приємного бурмотіння Іванища" [4, с. 190]. Поступова внутрішня переорієнтація готує Моріса до активних дій. Остаточним імпульсом послужила небезпечна загроза суспільству після смерті короля з боку фашистів на чолі з рідним братом Подем. У цей момент в результаті зміщення позицій щодо цінності колективу суспільні ролі Даніеля й Моріса Бренів взаємопослаблюються. Професор філософії починає сумніватися у фанатично проповіданому ним вченні: "А якщо я принесу цю жертву без користі?" [4, с. 316]. Натомість частковий ступор Даніеля компенсується мобільністю Моріса, спрямованою на "порятунок" того самого Іванища.

Дієвість Моріса Брена, на відміну від Мефістофеля, стимулюється пошуками ефективного способу змінити кризову ситуацію в суспільстві й може розглядатися як рубіж переходу до оновленого статусу людства у зв'язку з усвідомленням індивідом неминучого впливу колективу на своє життя.

Людина, опинившись перед вибором, має шанс обрати альтернативу. Актуалізація мотиву вибору пов'язує Моріса з героєм антиутопії, який, отримавши можливість "вирватися з тенет загальної системи", все-таки "капітулює, втрачає свою індивідуальність, відмовляється від власного "я" на користь загальних інтересів і вливається в загальний ритм мільйонного єдиного цілого" [9, с. 117]. Однак у випадку Моріса Брена маємо один суттєвий нюанс – усвідомлення індивідуальної свободи. Власний вибір людини, який гармоніює з інтересами колективу, стає визначальним у ситуації кваліфікації індивідом своєї внутрішньої свободи. Рішучий свідомий вибір Моріса дає підставу визначити домінуючу роль колективу для оновленого людства, стверджуючи при цьому безпримусову дієвість індивідуальності на користь суспільству.

Митець визначає для себе сферу суспільних обов'язків: "я ... повинен бути ... послідовним до кінця. ... Я хочу зупинити своєю крихітною волею хоч на ... мить цю безумну бурю (війну – Л.К.). Я буду щасливий, якщо моя остання жертва богу Іванищу допоможе хоч трохи" [4, с. 317].

Відтак "убивство" (насправді, як з'ясується пізніше, лише поранення) Морісом свого брата Поля (призвідника громадянської війни) не розцінюється як кримінальний злочин. Більше того, "братовбивство" (точніше, замах на брата) Іванище визнає героїчним вчинком, гідним і достойним слави й честі, а Моріса Брена – "вірним жрецем великого бога". Сам ув'язнений дізнається про це зі змісту великодньої листівки, надісланої племінницею Нінеттою.

Відомо, що свято Пасхи в християнській релігії пов'язане з воскресінням Христовим. Листівка у цьому контексті є символом духовного прозріння, усвідомлення значущості колективного життя, "відродження" в ньому, "злиття" з людською масою. Моріс Брен, жертвуючи життям рідного брата в ім'я спільних інтересів і щастя, повертається в колектив, "воскресає" в ньому.

У Винниченковій концепції особистості відправним пунктом є ідея "чесності з собою" ("Якщо бути чесним і невинним перед собою, то тоді ніякі засудження й суд людей не страшні" [4, с. 309б]), якій Н.Шумило надає статус "особистіснотворної категорії" [12, с. 164]. Принципом узгодженості (власне, чесності) з собою керувався й Моріс Брен, здійснюючи "злочин". Ніби на сповіді перед Богом, на суді перед

колективом він розкриває суть мотиву здійсненого вчинку: "Я хочу ... підкреслити те, що ... нічого ні в причинах, ні в мотивах мого вчинку не було особистого. ... я вперше за все життя так повно, так узгоджено з собою ... виконав великий закон ... бога Іванища Вперше я поклав на вівтар його свою жертву і цей акт дає таку впевненість, таку невимовну радість, з якою ніщо не може порівнятися. Я вчинив так, як належить, як вимагали інтереси колективу" [4, с. 335–336]. Моріс, виступаючи, по суті, ідеологом, виявляється поглинутий цим Іванищем. Відверта сповідь Моріса Брена загалом звернена до людства, заради щастя якого будь-який вчинок здається виправданим із моральної точки зору.

Проте, відчуття вселюдського щастя вимагає від особи приналежності до колективу, що проявляється перш за все на рівні індивідуальної свідомості як ототожнення себе з ним (Я = Колектив). На думку Г.Сабат, залежність від загальних законів, яка обертається, по суті, несвободою для людини, уможлиблює щасливе майбутнє існування суспільства в утопістів [9, с. 88 – 89]. Обов'язковими для досягнення щастя, наголошує дослідниця, є такі вимоги: "потрібно розчинитися в багатомільйонній масі, підкоритися волі держави, системи, тобто відмовитися від свого "я" [9, с. 88]. Для Моріса Брена всезагальне щастя передбачає насамперед збереження індивідуальної свободи, запрограмованої на власний вибір, завдяки якому усвідомлено здійснюються певні вчинки на користь суспільству.

Важливо, що щастя, за В.Винниченком, насамперед пов'язане з мотивом надії. Тому в романі оповідач вустами короля, який уособлює владне й сильне начало, переконливо стверджує: "... буде час, коли людство організує ... Лігу створення щастя на Землі! Буде час, коли не про озброєння, не про газу, не про засоби руйнування й знищення будуть думати люди, а про **організацію рівноваги й гармонії** (виділення наше – Л.К.)" [4, с. 309б–309в]. Оптимістичні переконання письменника, підкріплені вірою в можливість досягнення вселюдського щастя, відкривають горизонт сподівань щодо майбутнього, яке бачиться, по суті, утопічним.

Внаслідок існуючої дисгармонії як людини в собі, так і суспільної, дисбалансу сил фізичних (неправильний режим харчування), психологічних (придушення як особистих, так і колективних інтересів) і духовних (мірилом релігійних уподобань стає обожнення політичних диктаторів: Гітлера, Сталіна, ін.) сучасна Винниченку дійсність постає позбавлена єдності й цілісності.

За умов тотального соціально-політичного хаосу, дисгармонійності як внутрішнього світу особистості, так і в стосунках людини з колективом унеможлиблюється реалізація авторської ідеї всезагального

щастя. Як альтернативу В.Винниченко запропонував модель планування всевітнього колективного щастя шляхом від "оздоровлення" індивіда до "реанімування" всього людства, спрямовану на подолання поширених у суспільстві дисгармонії та дискордизму. Людство, опановуючи стратегію поетапного вибудовування щастя, виявилось неготовим безримусово жертвувати індивідуальною свободою особистості на користь колективу. Подолати протистояння індивіда суспільству спроможний, очевидно, свідомий вибір самої людини діяти так, як вимагають загальні інтереси.

Подібні внутрішні метаморфози на цей момент відбулися лише з Морісом Бреном, якому не вдалося подолати "колективного Івана" в собі, й він опиняється "поглинутий" людською масою внаслідок власного вибору. Внутрішня готовність персонажів принести себе в жертву колективу не набула тотальної всеохопленості. Відтак черговий експеримент письменника з ідеєю досягнення вселюдського щастя, зіткнувшись із проблемою дисгармонії внутрішнього світу особистості, поки що залишає лише надію на досконалий спосіб організації людського життя в майбутньому.

Література

1. Варданян М. В. Жанрово-стильові особливості роману В.Винниченка "Вічний імператив" / М. В. Варданян // Мова і культура : науковий журнал. – Вип. 11 / [редкол. : Д. С. Бураго (гол. ред.) та ін.]. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. – Т. VIII (120). – С. 233–237.
2. Варданян М.В. Соціально-філософська проблематика романів В.Винниченка 1930–40-х рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 "Українська література" / М. В. Варданян. – Кіровоград, 2010. – 20 с.
3. Васьків М. Функціональні ідеї романістики В.Винниченка / Микола Васьків / Винниченкознавчі зошити. Випуск другий / Відп. ред. В. П. Хархун. – Ніжин, НДУ, 2005. – С. 56 – 61.
4. Винниченко В. Вечный императив : [роман] / Владимир Винниченко. – (Машинопис). – (Першотвір).
5. Глінка Н. Міфопоетика у творчості Д. Г. Лоуренса / Наталія Глінка // Наукові записки. Національний університет "Києво-Могилянська академія". – К., 1998. – Т. 4 : Філологія. – С. 126 – 129.
6. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К. : ВЦ "Академія", 2006. – 752 с. (Nota bene).
7. Маслянчук Т. В. Проза Володимира Винниченка: проблеми текстології / Маслянчук Т. В. – К. : ВД "Стилос", 2008. – 184 с.
8. Мифология : Большой энциклопедический словарь / [гл. ред. Е. М. Мелетинский]. – 4-е изд. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – 736 с.

9. Сабат Г. У лабіринтах утопії й антиутопії / Галина Сабат. – Дрогобич : Коло, 2002. – 160 с.
10. Сиваченко Г. М. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський "метароман" Володимира Винниченка: текст і контекст / Сиваченко Г. М. – К. : Альтернативи. – 2003. – 280 с.
11. Словник іншомовних слів : 23000 слів та термінологічних словосполучень [уклад. Л. О. Пустовіт та ін.]. – К. : Довіра, 2000. – 1018 с. – (Б-ка держ. службовця. Держ. мова і діловодство).
12. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності / Шумило Н. М. – К. : Задруга, 2003. – 354 с. – (Алф. покажч. с. 339). – (Бібліогр. у підряд. приміт.).
13. Щоденники Володимира Винниченка 1932 – 1937 рр. // Слово і час. – 2000. – №9. – С. 52–64.
14. Юнг К. Г. К вопросу о подсознании / Юнг К. Г. // Человек и его символы. – М. : Серебряные нити, 1997. – С. 13–102.
15. Юнг К. Г. Психология переноса / Юнг К. Г.; [пер. с англ.]. – М. : "Рефл-бук", К. : "Ваклер", 1997. – 304 с. – (Статьи. Сборник) (Серия "Актуальная психология").
16. Яффе А. Символы в изобразительном искусстве / Аниэла Яффе // Юнг Карл Густав // Человек и его символы. – М. : Серебряные нити, 1997. – С. 227–312.

Людмила Коткова
науковий керівник – доктор
філологічних наук, професор Бойко Н.І.

СТІЙКІ СЛОВЕСНІ КОМПЛЕКСИ У ДРАМАХ В.ВИННИЧЕНКА

Із початку ХХ століття науковці інтенсивно працюють над фразеологією як розділом мовознавства, розв'язують важливі питання, хоча й на сьогодні існує ще багато проблем. Підґрунтя вивчення фразеологізмів було закладене Ф.Буслаєвим, О.Потебнею, І.Срезневським, П.Фортуновим, Л.Щербою та ін. Дослідженню фразеологічних одиниць присвячені праці Л.Булаховського, Л.Скрипник, О.Шахматова, Г.Удовиченка, О.Білодіда, В.Виноградова, М.Жовтобрюха, Б.Ларіна, І.Тимченко, В.Ужченка, Н.Бобух, Н.Кочукової та ін.

Основними завданнями фразеології є "вивчення специфіки фразеологічних утворень як знаків вторинної, непрямой номінації, своєрідного виконання ними знакових функцій, особливостей фразеологічної семантики, функціонально-стилістичних властивостей фразеологізмів" [6, с. 712]. Переосмислення прямих номінативних значень відбулося внаслідок історичного процесу: були втрачені ті реалії, які позначалися фразеологічними прототипами та відображали означуваний фрагмент дійсності. Закріплення в мовленні народу стійких сполучень слів свідчать про тривалий семасіологічний розвиток та "відображення у національно-мовній свідомості типової предметно-поняттєвої ситуації" [6, с.708].

Останнім часом в українському мовознавстві посилився інтерес до вивчення мовної картини світу, зокрема до емоційно-експресивного сприйняття дійсності та проєкції суб'єктивного чинника в мові через фразеологію. Особливості фразеологічних одиниць розкриваються повніше, коли вони потрапляють у конкретні мовленнєві умови. Мова художньої літератури вирізняється специфічною мовною організацією і тому є підґрунтям для дослідження фразеологічних одиниць в аспекті контекстуальної реалізації. Саме середовище розкриває багатоплановість фразем та їхні текстотворчі можливості. Питанням функціонування стійких сполучень слів у текстах присвячені роботи М.Алефіренка, М.Бакіної, В.Білоноженко, Ю.Прадїда, А.Супрун, В.Ужченка, Т.Цимбалюк, М.Шанського та ін.

Авторське художньо-образне світобачення, риси мовотворчої індивідуальності яскраво представлені в п'єсах В.Винниченка. На думку В.М.Русанівського, письменник "прекрасно володів скарбами народної мови. Ще одним доказом цього є вживана ним фразеологія" [5, с.43]. Уживання фразеологізмів у мовотворчості В.Винниченка є одним із

найяскравіших мовностилістичних засобів. Як зазначає Л.Касян, "письменник використовує загальномовні (традиційні) і трансформовані фразеологічні одиниці, фольклорні елементи (прислів'я і приказки)" для влучної та образної передачі найтонших нюансів почуттів і стосунків персонажів, "індивідуалізують, конденсують, втілюють думку у слові" [7, с. 41–42]. Під пером В.Винниченка стійкі словесні комплекси завжди вирізняються специфікою прийомів уведення їх до мовної картини творів письменника, досить часто зазнають семантичних, структурно-семантичних перетворень, набуваючи особливої естетичної значущості, адже завдяки цим змінам "автор тонко відтворює психологічний стан героїв" [1, с. 21].

Аналізований матеріал засвідчує вживання *традиційних* (загально-мовних, кодифікованих, узуальних) фразеологізмів, що фіксуються у фразеологічних словниках і є незмінними за формою, компонентним складом, сполучуваністю, та *оказіональних* (індивідуально-авторських, трансформованих), у яких відбувається цілеспрямована заміна, трансформація лексичних складників та семантики.

Про естетичну функцію слова зазначав ще О.Потебня, розглядаючи відношення образу до форми й форми до змісту: "У поетичному, отже, взагалі художньому творі є ті самі стихії, що і в слові: зміст (або ідея), відповідний почуттєвому образу або розвиненому з нього поняттю; внутрішня форма, образ, який вказує на цей зміст, відповідний уявленню... і, нарешті, зовнішня форма, у якій об'єктивується художній образ" [4, с. 128]. Тож вивчати фразеологічні одиниці ізольовано менш цікаво, оскільки справжнє їхнє життя виявляється у вузькому чи широкому контексті. Лише в словесному оточенні конкретний фразеологізм розкриває своє смислове навантаження та особливості авторського вживання, дає певне уявлення про зв'язки, у які він вступає в тексті, бо "мова в усьому своєму образі і кожне окреме слово відповідає мистецтву, до того ж не тільки своїми стихіями, а й способами їх сполучення" [4, с. 162].

Загальнономовні стійкі словесні сполуки досить часто використовуються в традиційній формі й значенні. У п'єсах В.Винниченка вони увиразнюють, оживлюють авторську мову, мову персонажів, є одним із засобів їхньої мовностилістичної характеристики: *Бо не міг мені Іван ні сіло, ні впало писати любовні листи* (2, с. 512) (*ні сіло ні впало* [8, с.809]); *І тоді – бог з вами* [підсудні], *одчепіться од мене* (2, с.497) (*Бог з вами* – уживається для заспокоєння [8, с. 37]); – *О! А ви де це взяли тут? – З неба впав* (2, с. 166) (*із неба впасти* – несподівано, зенацька з'явиться [8, с.148]); *Ого! Моментально. Сказала таке словечко, що як по щучому велінню* (2, с.199) (*по щучому велінню* – без докладання зусиль [8, с. 72]); *Треба йти, Тасюню, Іван Стратоно-*

вич уже десь аж стемнів весь. Чудесний чоловік, а як хмара раз у раз (2, с.180) (як хмара – дуже сумний, похмурий, невеселий [8, с.927]); Не те що алегорія, а от так прямо-таки крутиться, та й годі... Оттак звідси (показує на низ живота) якась хвиля як посує, так аж туман в очах... (2, с.88) (туман в очах – хто-небудь погано почуває себе [8, с.41]); А то, бува, гроші візьме, та й шукай вітра в полі... (2, с.60) (шукати вітра в полі – марно намагатися дізнатися про чиєсь місцеперебування [8, с.969]); Да, іноді не з медом... (2, с.62) (не з медом – нелегко живеться [8, с.482]); Так ви, голубонько, ради бога, обережно (2, с.20) (ради бога – уживається для вираження застереження [8, с.41]); Хоч кров з носа? (2, с.23) (кров з носа – незважаючи на будь-які труднощі [8, с.400]); Щоб сам Остап Гаврилович поїхав. Ну, а там уже як бог дасть... (2, с.344) (як Бог дасть – уживається для вираження сподівання, надії на щось [8, с.41]). Ужиті фраземи надають образності, яскравості, експресивності твору, збагачують його емотивно-оцінний потенціал.

Позиційний фактор фразеологічних одиниць у контексті відіграє важливе значення. У п'єсах В.Винниченка найчастіше спостерігається постпозиція загальноновживаних фразем щодо вузького контексту, зрідка – інтерпозиція. Це свідчить про узагальнювальну функцію стійких сполук, підсумок викладу думок персонажів.

Творчий підхід письменників до слова, стійких словосполук зумовив і оновлення компонентного складу фразеологічних одиниць. На думку О.Куніна, "у разі okazіонального вживання фразеологічних одиниць можлива заміна компонентів, уклінювання слів і змінних сполучень, часто ускладнене лексичними змінами, додавання змінних компонентів, синтаксична деформація, часто ускладнена вклінюванням і лексичними змінами. У разі okazіонального вживання фразеологічних одиниць у певних контекстах вони дають додаткову інформацію, обсяг якої вимірюється ступенем відхилення від їхнього звичайного вживання" [3, с. 10].

Однією з найхарактерніших ознак фразеологічних одиниць є семантична стійкість, проте аналіз досліджуваного матеріалу дає підстави стверджувати, що ця ознака є відносною. Потенційні значеннєві плани лексичних компонентів фразем у мовотворчості В.Винниченка, потрапляючи в певний контекст, найчастіше зазнають таких семантичних трансформацій:

1. *Граматичні зміни, що стосуються початкових форм компонентів фразеологічних одиниць* (семантика фразеологічних одиниць не зазнає суттєвої модифікації). В окремих прикладах можливі ускладнення чи спрощення компонентного складу: *Як же мені це в голову не прийшло?* (2, с. 364) (пор. *і в голову не прийде* – ніколи не поду-

скрутному становищі [8, с. 674]; *Та я ж **загризу себе**, коли з ним що станеться потім, як він уже жениться* (2, с. 460) (пор. *гризти голову* – докучати кому-небудь кимсь, чимсь) [8, с. 197]; *Остале, скажи: ти хочеш **дати мені радість**?* (2, с. 356) (пор. *дати крила* – викликати піднесення, натхнення [8, с. 207]); *А хіба **лучче буде, як він візьме на свою душу сором**?*.. (2, с. 349) (пор. *взяти гріх на душу (себе)* – діяти всупереч власній совісті [8, с. 49]); *Я [Марія] вже пробувала **пускать** йому [монахові] **чортиків очима**, та монахи не дають* (2, с. 483) (пор. *пускати бісики* – привертаючи до себе увагу, поглядати на когось [8, с. 718]); *Я, **знаєте, здається, мертвий з могили випізу**, як почую, що коло мене десь співають* (2, с. 183) (пор. *мертвий устав би з домовини* уживається для підкреслення позитивних якостей чогонебудь [8, с. 483]); *Корольчук. Я не хочу, але... твоя рана **грозить тобі**... Це дуже небезпечно... Оля. Слухай, як ти поїдеш, я **розірву руками рану*** (2, с. 355) (*розривати душу (серце)* – завдавати болю, примушувати страждати, переживати [8, с. 757]); *З **неба, звичайно, скоро на землю тікають*** (2, с. 98) (пор. *спустити з неба на землю* – допомогти комусь звільнитися від ілюзій, тверезо сприйняти реальну дійсність [8, с. 816]); *Да, я теж **думаю, що тут нічого балакать, справа цілком ясна*** (2, с. 106) (пор. *ясна річ* – безумовно, безсумнівно [8, с. 739]); *Жидів так **чистить, що аж шкура лящить*** (2, с. 217) (пор. *аж шкура тріщить* – із великим завзяттям, напруженням, із великою енергією [8, с. 965]).

Лексична заміна компонентів фразеологічних одиниць здійснюється в драмах В.Винниченка для посилення виразності, оновлення фразеологізму, деталізації висловлення й зумовлює появу індивідуально-авторських стійких словесних комплексів. Заміна компонентів може частково змінювати узуальне значення фразеологізму, надаючи йому додаткових сем, нового життя, актуалізуючи контексти.

Серед Винниченкових фразем помітною самобутністю позначені ті лексичні варіанти, де простежено заміну однієї назви тварин іншою (*мокрі миші – курка, свиня – собака*): *Тосю, Саню! Що ви, справді? Хіба вам не весело? Що, справді, як **мокрі миші сидять*** (2, с. 201). Для характеристики безвольної, нерішучої, жалюгідної на вигляд людини у фразеології наявна стійка сполука *мокра курка*, у В.Винниченка образ набуває більшої експресії, контамінуючись із фраземами *як руда миша, як миші у норі*. У контексті *Бо я, **признатись, прямо з служби та й жертви хочу, як свиня*** (2, с. 234) лексема *свиня* символізує не лише голод, а й натякає на етнічну специфіку (усі на селі тримають свиней).

3. *Явище фразеологічної контамінації* передбачає поєднання (схрещування) кількох фразеологічних одиниць на основі семантичної близькості, спорідненості, наявності спільних компонентів або ж різних

за значенням і формою фразем: *І от ти, котику, ти, мій чулий, розумний, сердечний хлопчику, ти хочеш, щоб я на порозі мрії чотирьох людей взяла і брякнула їх об землю, в болото. Ти цього хочеш?* (2, с.149) (*втоптати в багнюку* (заплямувати, зганьбити, дискредитувати когось, щось [8, с.159]) + *лихом об землю* (ніяких турбот; байдуже [8, с.429]); ...*Та я слуга ваш до могили, можна сказати...* (2, с.411) (*ваш покірний слуга* (усталена форма ввічливого закінчення листа [8, с.830]) + *до могили* (протягом усього життя; до кінця свого життя [8, с.500]); Корольчук. *Ви в мене одняли моє щастя, та щоб я його своїми руками ще й засипав?* (2, с.339) (*власними (своїми) руками* (особисто, сам [8, с.766]) + *засипати землю* (похоронити [8, с.317]); Оля. *Як правда те, що я б тебе зараз своїми руками розірвала!* (2, с.339) (*власними (своїми) руками* (особисто, сам [8, с.766]) + *розривати душу* (завдавати болю, примушувати страждати, переживати [8, с.757]); Лікар. *Не можу, голубчику. Рад би душею. Не маю інструментів, нічого* (2, с.343) (*радий небо прихилити* (хто-небудь готовий зробити для когось більше, ніж це можливо [8, с.725]) + *з радою душею* (охоче, із великим задоволенням [8, с.283]); Корольчукова (до нього). *Так ти їдеш у Горохове? Ти знає? Чи ти маєш хоч крихту жалості в грудях?* (2, с.349) (*мати Бога в серці* (бути милосердним, совісним, жалісливим, справедливим [8, с.470]) + *мати душу* бути чуйним, доброзичливим, сердечним [8, с.471]); *Буває, що схопив би її [Марусю] і його [Леоніда] й зубами порвав би на шматки* (2, с.89) (*видирати зубами* (докладати всіх зусиль для досягнення чого-небудь [8, с.87]) + *щоб його на кусники порвало* (уживається як прокляття, побажання смерті, загибелі [8, с.676]).

Фразеологічна контамінація в п'єсах В.Винниченка трапляється порівняно рідко, проте модифікації такого плану належать до оригінальної динамізації оповіді, психологізації образів, є виявом стилістичних настанов автора. Злиття двох і більше компонентів різних фразеологічних одиниць в одну породжує зміну семантики новоутвореного авторського вислову та емотивно-оцінних орієнтирів.

4. *Поширення компонентного складу фразеологічних одиниць.* Трансформації такого плану конкретизують образ фразеологічної одиниці, посилюють експресивність та емоційність висловлень: *Бачите, я [Сталинський] чесно пропоную вам бій і відкриваю свої карти* (2, с.500) (пор. *відкривати карти* – починати діяти відверто [8, с. 49]). Трапляються випадки, коли поширення компонентного складу поєднується із заміною одного зі складників фразеологічної одиниці: *Комітет доручив мені цю справу, і я мушу її довести до хорошого краю* (2, с. 90) (пор. *довести до кінця* – завершувати яку-небудь справу

[8, с. 256]); *То так їм і треба. Хай не бунтують. Ач, взяли собі моду!* (2, с. 349) (пор. *взяти моду* – виробити якусь звичку [8, с. 77]).

Аналізуючи фразеологічні одиниці з погляду поширення компонентного складу, можна зробити висновок про відносність твердження щодо непроникності структури фразеологізмів.

5. *Фразеологічний еліпсис*. Це спеціальний стилістичний засіб для передачі динамізму, лаконізму, для створення ефекту недомовленості): *Чого ж вона тікає? Ач як побігла! Сильні не тікають...* (2, с.97) (пор. *сильні світу* – найвпливовіші, наймогутніші люди, які займають високе суспільне становище і від яких залежить доля багатьох [8, с.804]); *Іноді просто не знаєш уже, чи не ваша правда, чи не краще слухать своїх хвилинних бажань і плювати на майбутнє...* (2, с.62) (пор. *плювати мені* – хто-небудь нехтує кимсь, чимсь [8, с.804]); *Я не маю такого часу, щоби тут розводитись з вами [Орисею]...* (2, с.22) (пор. *розводити яси* – вести беззмістовні пусті розмови [8, с.745]); *Офіцер (пютій). ...Ну, підожди! Ти у мене на колінах будеш балакати* (2, с.357) (пор. *стати/ставати на коліна* – просити кого-небудь, принижуючись [8, с.856]); *Корольчук. Бо вони довго не продержаться. Робітники можуть добути... сил і всіх їх перевишати* (2, с.345) (пор. *добувати останні сили* – напружуватися, мобілізувати свої зусилля, енергію [8, с.254]); *Їй-богу, я [Бурчак] зараз не можу...* (2, с.41) (пор. *їй же Богу* – уживається як клятва, запевнення, переконання в чому-небудь [8, с.42]).

Стилістична виразність в ідіолекті В.Винниченка ґрунтується на збереженні зв'язку між контекстуально модифікованою і узуальною фразеологічною одиницею. Традиційність семантики та лексичного складу загальнономовних фразеологічних одиниць, популярність їх серед носіїв мови – ось чинники, які дозволяють легко відновити в пам'яті повний набір компонентів фразеологічних одиниць і відчутти силу індивідуально-авторського фразеотворення, посилення експресивності художнього тексту. Читач відчуває творчий пошук митця, оскільки створюється враження недосказаності, а мовлення персонажів набуває індивідуальних рис.

6. *Синтаксичні трансформації фразеологічних одиниць* пов'язані з навмисною зміною порядку слів, із переміщенням компонентного складу. Оказіональні модифікації синтаксичного плану ведуть до перерозподілу семантичного навантаження компонентів фразеологічних одиниць: *Якась псявіра жартувала, а вони вже й п'ятками накивали* (2, с. 234) (пор. *накивати п'ятами* [8, с. 525]); *Правдоньку ріжете?* (2, с. 433) (пор. *різати правду* [8, с. 737]); *Не треба даже на очі лізти* (2, с. 464) (пор. *лізти на очі* [8, с. 438]); *Розкажу, кричить, як ви панів під монастир хочете підвести* (2, с. 363) (пор. *підвести під монастир* [8, с. 631]).

Серед синтаксичних трансформацій фразеологічних одиниць у п'єсах В.Винниченка найпоширенішим є засіб інверсії, хоча засвідчено й дистантне розташування компонентів стійких сполук.

7. *Комбіновані (ускладнені) способи трансформації фразеологічних одиниць.* Це один із самобутніх прийомів трансформації узуальних стійких словесних комплексів, в основі якого – акумуляція різноманітних стилістичних ефектів: *У маси треба перш усього з-під мусору виковирнуть соціальну сльозу* (2, с.88) (пор. *видавиту сльозу* [8, с. 85]); *Чого вас нечистий так пре, наче за вами ціле "Співоче Товариство" женеться?* (2, с.265) (пор. *нечистий дух* [8, с. 275]; *з душі пре* [8, с. 688]; *знатися по п'ятах* [8, с. 174]).

Грамаітичні та лексичні трансформації нерідко зумовлюють переосмислення значеннєвих планів стійких словесних комплексів, тому важливо зважати й на їхні семантичні оіказіональні модифікації.

Семантична цілісність фразеологізмів, як свідчить фактичний матеріал, лежить в основі їхньої внутрішньої форми. На думку О.Потебні, "внутрішня форма, окрім фактичної єдності образу, дає ще знання цієї єдності; вона є не образ предмета, а образ образу, тобто уявлення" [4, с. 90]. Стійкі сполучення слів у п'єсах В.Винниченка репрезентують культуру, побут, символіку, народні звичаї українців. Нерідко митець уживає цікаві зразки усної народної творчості – прислів'я та приказки, що акумулюють навчальні та емотивно-оцінні значеннєві плани і є актуальними для всієї української етноспільноти: *Добре сміється той, що сміється останній* (2, с. 542); *Високо несешся, а низько сядеш* (2, с. 364); *Ну, та де ліс рубають, там і тріски летять* (2, с. 90); *От як їм ця брехня! Не в тім річ, що в хаті піч...* (2, с. 96); *Куди голка, туди й нитка...* (2, с. 109); *Ну, патякайте ще ви! Подумаєш! Чис б скавчало, а чис б мовчало* (2, с. 226).

Фразеологічні одиниці, залучені до художніх просторів драм В.Винниченка, розраховані не лише на образне сприймання фрагментів національної картини світу, посилення експресивного ефекту, а й свідоме чи підсвідоме зіставлення зі своїми узуальними моделями, ціннісними орієнтирами, які не можуть оминати ні розумової, ні почуттєвої сфери людини. Використання таких стійких словесних комплексів у художніх контекстах митця передбачає актуалізацію лінгвальних та екстралінгвальних фразеологічних смислів, вплив на ціннісні стереотипи мовців: *Щастя – як птиця, випустив, не піймаєш. Лови його в десять рук* (2, с. 375) (пор. *слово – не горобець, вилетить не піймаєш*); *За правду я в огонь і в... куди вгодно піду* (2, с. 364) (пор. *за правду і в вогонь, і в воду*); *Я й не виню вас. Тільки цим ви даєте оцінку самому собі. "Скажи, що ти любиш, і я скажу, хто ти"* (2, с. 98) (пор. *скажи, хто твій друг, і я скажу, хто ти*). Такі стійкі словесні

комплекси репрезентують найрізноманітніші почуттєві сфери, оживляють контекст. Активізують увагу читача, набувають специфічної комунікативної сили, створюють заряд експресії. Трансформованим народним висловам властива новизна, свіжість та контрастність щодо узуальних прислів'їв та приказок.

Фразеологія української мови має глибоке антропоморфічне коріння, оскільки саме людина дала поштовх до фразеологічної концептуалізації світу, до виникнення фразеологізмів для образного називання як матеріального, так і нематеріального світів. Тому фразеологічні одиниці насамперед характеризують та оцінюють сфери діяльності носіїв мови. Антропоцентризм української фразеології виявляється у своїй специфічній номінації тих фрагментів дійсності, які безпосередньо стосуються психічних процесів людини, особливостей її діяльності, поглядів на світ тощо. Так, у тематичному полі ЛЮДИНА можна виділити такі фразеосемантичні групи:

21. психічний стан особи: *Ого! Чудесного жениха тобі знайдемо. Правда, Іване Стратоновичу? Та що ви сьогодні такий **хмурий, як гріх**? (2, с. 182); Йому [Сталинському] **душу** свою **давай** (2, с. 495); *А! Забув якусь справу... Якийсь **гедзь** уже **вкусив**... (2, с. 160); Хіба ти, мій вогнику, не підеш зараз додому і не **виллєш свою муку** в словах, від яких у людей буде стискуватись серце? (2, с. 150);**

22. оцінка професійних та розумових здібностей людини: *Художник повинен свою **душу вивертать** для всіх (2, с. 54); Корольчук. Ну що робить? Бо я візьму й **розіб'ю собі голову**, вона нікуди не годиться... Я нічого не можу придумати... (2, с. 354); *От **рушив розумом**, як здохле теля хвостом (2, с. 109);**

23. вказівка на національні риси характеру: *А він [Панас] образився, що я сміюсь, **татарська кров спалахнула** (2, с. 558). Порівняймо з узуальними: 1) *кров закипіла* (хто-небудь перебуває в стані сильного збентеження, гніву, обурення і т.ін.) і 2) *тече дворянська (голуба, блакитна і т.ін.) кров у жилах* (хто-небудь має аристократичне, родовите походження);*

фізичні та фізіологічні стани: *Андрій каже, що ви ніколи нічим не слабували. А за цей тиждень ви просто з **лиця зійшли** (2, с. 188); *Тасю, почитаємо? Господи! Що з тобою, ти **біла, як стіна!** (2, с. 182);**

оцінка за її способом життя, діями, вчинками, поведінкою людини: *Таким поведінням ви й **мокрої курки не завоюєте**, а не то що Оксану (2, с. 231); Ви його зробите таким мамієм, що **ні к бісу не буде годний** (2, с. 71); Ви, як черв'як без кісток, можна **круг пальця обмотать** (2, с. 40); *Та в курки, в собаки віднімить її дитину, то вона вам **очі видряпає** (2, с. 584);**

вплив однієї людини на іншу: *Ви [Антонина] йому дихнути вільно не даєте...* (2, с.71); *Щоб сьогодні ж і ноги цієї поганки тут не було!* (2, с. 579).

На окрему увагу заслуговує фразеосемантична група "смерть", яка репрезентована словесними комплексами, що визначають мистецький почерк автора, його орієнтацію на універсальні та ментальні, самобутні культурні коди: *Мій тато був за сторожа при церкві. Я вам уже казала? Він був схожий на вас, такий же тихенький. Він тільки в труні знайшов спочинок* (2, с.191); *Наче ми винні, що ти зраджувала свого чоловіка й він кинувся під німецькі штики* (2, с. 483); *Ось чого зозулька кувала!* (2, с.164); *Ага! Так он чого бісова зозуля кувала* (2, с. 87).

В ідіолекті В.Винниченка, окрім експліцитної антропометричної "призми" "фразеологічного" бачення фрагментів дійсності, наявні фразеосемантичні поля, що, на перший погляд, не містять оцінних характеристик людини, проте її образ і тут домінує: ЧАС (*По гроб життя?* (2, с. 55) (*до гробу* – до самої смерті, до кінця життя [8, с. 199]; *Ну, й справді, ця Дося як піде, так наче по смерть* (2, с. 206) (*як за смертю* – дуже довго [8, с. 833]; *Поговорити можна... Ну, Василю, катуй у весь дух в Капустяне за Жмахою!* (2, с. 336) (*на весь дух* – дуже швидко [8, с. 275])).

Мовотворчості В.Винниченка властиві оказіональні фразеологічні одиниці, спрямовані на посилення експресивності художніх просторів, зокрема енантіосемічних емотивно-оцінних значенневих планів: *Молодця хлопець, воша б його в потилицю* (2, с. 217).

Показовими для ідіолекту В.Винниченка є вигукові фразеологічні одиниці, що сприяють інтенсифікації експресивності висловлень, індивідуалізації мовлення персонажів. Особливістю вигукових стійких виразів фразеологи вважають повне експресивне переосмислення їхньої семантики та емоційну насиченість (О.Кунін). Вигукові (інтер'єктивні) фразеологічні одиниці в мовотворчості В.Винниченка не виконують номінативної функції, оскільки підпорядковані експлікації почуттєвої сфери персонажів, зокрема, вони передають: а) оцінку одного персонажа певної ситуації, дій, вчинків чи слів іншого: *Ну, слухайте, радість моя, не вигадуйте ви чорт батька зна чого* (2, с. 88); *Обоє не хотіли, не збирались мати її [дитину], і через помилку якоїсь баби, акушерки, все іде к чорту – і твої мрії, теорії, бажання...* (2, с. 25–26); *Ну, розуміється, Андрій – будуча знаменитість, Андрій – великий український хімік-механик чи чорт його там знає, а я що?* (2, с. 147); б) наказ і небажання мати справу з ким-небудь: *Ідіть ви к чорту* (2, с. 154); в) незадоволення кимось, бажання позбутися його: *Та не можу я, чортяка його забери!* (2, с. 45). Вигукові фразеологічні одиниці з

компонентом *чорт* зазвичай передають негативні емоційні стани, заперечення або незадоволення станом речей. Міфологема *чорт* у складі вигуківих фразеологічних одиниць нейтралізує свій семантичний потенціал, набуваючи контекстуальних емотивно-оцінних смислів. Такі фразеологічні сполуки належать до розмовних, тому вони досить легко проникають у художні простори, інформуючи читача про почуттєві стани персонажів, їхні реакції на докільля.

Важливою ознакою ідіостилю В.Винниченка є вживання двох чи навіть трьох фразеологічних одиниць, які перебувають у синонімічних зв'язках. Такі структури разом з іншими художніми засобами та стилістичними фігурами посилюють емотивно-оцінні значеннєві плани на фразеологічному та текстовому рівнях: ***Звели з розуму дівчину, пустили славу, а тепер куди вона?*** (2, с. 364); Сталинський. ***Я, по правді сказати, зовсім поганий жандарм, мене таке мовчання просто вводить в апатію, і я готов с'як-так замазати справу, швидше зіпхнуть її з рук*** (2, с. 497); ***Не кладіть же мені свині, голубе, і самі себе не ставте в смішне положення*** (2, с. 90); ***От би спіймать того, хто такими жартами займається, та вперіщить йому гарячих, щоб аж за десятою вулицею скачав...*** (2, с. 234).

Згадані фразеологічні одиниці – це лише контекстуальні синоніми, оскільки їхні семантичні структури не є абсолютно тотожними. Поєднати їх в одному синонімічному ряду можна на основі спільних стилістичних характеристик та конотативних планів. Синонімізуватися може один із компонентів фразеологічної одиниці, що виконує функцію своєрідної домінанти синонімічного ряду, кожен складник якого має спільні семи з іншими і, зважаючи на високий ступінь абстрактності, може вільно замінити будь-який: Ніздря. ***У душу йому [Сталинському] нада залізи, сковирнуть її, обплутать, обснуть, як паукові*** (2, с.495) (порівн.: *брати за душу, западати в душу, камінь на душу звалився, камінь узяти на душу, кішки скребуться в душі, шкребуть за душу, лізти в душу* та ін.). Контекстуальні та узуальні фразеологічні одиниці з лексемою *душа* характеризують внутрішній світ людини, її психічні стани.

На основі цілісних значень фразеологічних одиниць та їхніх емотивно-оцінних вимірів окремі Винниченкові фразеологічні конструкції можна кваліфікувати як оказіональні антоніми. Фразеологічна антонімія значно вужча за лексичну, проте сила її конотативних спектрів відіграє важливу аксіологічну роль. Сприяє декодуванню глибинних індивідуально-авторських підтекстів: Андрій Карпович. ***Одна нога тут, а друга там***. Пульхера. ***А сама посередині: ні туди, ні сюди*** (2, с. 196); ***Якби ж мені хто сказав, як воно буде, як вийти з цього страшного***

кутка, в який ми самі себе загнали! (2, с. 589); **А як сам не маєш ні чорта, то й візьмеш чорта пухлого** (2, с. 91).

Удається Володимир Винниченко й до зведення в один синонімічний чи антонімічний ряди фразеологічних одиниць для посилення емоційності та вираження найтонших семантичних та емоційно-експресивних відтінків: *Та хай навіть горло мені прокусить, а коли вам це треба, то я сам готов підставити йому. Ще й сигару закурю* (2, с. 542); *В кого думка швидка, в того й ноги швидко ходять* (2, с. 381); *А поки що вона своєю красою не одне ще пролетарське серце зворушить. Погано тільки, що деякі серця занадто вже воруються* (2, с. 90); *Тільки дійди до цього інстинкту, і наче об стіну горохом, все к чорту розлітається* (2, с. 49); *Гнат. Ну, то як, товариші? Давати без бою паровоза чи ні? Для якого ж біса ми його сюди таскали?* (2, с. 335).

Поняттєва значущість компонентів, які входять до складу Винниченкових фразеологічних одиниць, відбиває їхнефілософське, міфологічне, релігійне, фольклорне підґрунтя, що свідчить про поєднання чуттєвого та розумового світосприйняття. Більшість стійких сполучень маніфестують інтелектуально-емоційну сферу діяльності людини, психічний стан особи, нематеріальну сферу об'єктивного світу, оскільки позначають абстрактні поняття. Ціла низка фразеологізмів у драмах В.Винниченка репрезентує національне світобачення і світорозуміння, основні риси менталітету. Актуальність окремих концептів є свідченням глибокого проникнення автора в душу людини крізь призму народного світогляду, фрагментів національної картини світу.

В.Винниченко за допомогою оказіональних (трансформованих) стійких словесних комплексів відтворює національну самобутність народу, через природу фразеологізму як репрезентанта картини світу етносу синкретизує мотиваційну, концептуальну та образну площини тексту.

Трансформовані фразеологічні одиниці у творах В.Винниченка втрачають номінативну функцію, а повне чи часткове переосмислення їхнього компонентного складу посилює експресивність висловлень.

Одні фразеологізми мають високий рівень модельованості, інші представлені в значно меншому кількісному відношенні в п'єсах автора. Семантичні структури слів-компонентів фразеологічних одиниць засвідчують, що досліджуваний масив має найпоширеніші фразеосемантичні групи зі смисловим наповненням *людина*.

Узуальні фразеологізми у творчості В.Винниченка увиразнюють авторську мову чи мовлення персонажів, надають їм емоційної образності, експресивності, яскравості, поглиблюють та індивідуалізують

виклад. Оказіональні стійкі словесні комплекси визначають ідіостиль письменника та слугують засобом збагачення літературної мови. Аналіз виявив, що мовна картина світу В.Винниченка сформована на українських традиціях, ментальних уявленнях про добро і зло і максимально повно втілена в стійких народних висловах. Майстерне використання узуальних та оказіональних фразеологізмів у художніх текстах В.Винниченка є характерною ознакою його індивідуального стилю.

Література

1. Болюх О.В. Мовна майстерність Володимира Винниченка у зображенні внутрішнього світу героїв (на матеріалі оповідань) // Культура слова. – Випуск 4. – К.: Наукова думка, 1993. – С.20–24.
2. Винниченко В.К. Вибрані п'єси / Упоряд. М.Г.Жулинський, В.А.Бурбела; Авт. вступ. Ст. М.О.Жулинський. – К.: Мистецтво, 1991.
3. Кунин А.В. Фразеологические единицы и контекст // Иностранные языки в школе. – 1971. – № 5. – С. 2–15.
4. Потебня А.А. Мысль и язык. – К.: СИНТО, 1993.
5. Русанівський В.М. Сила і краса // УМЛШ. – 1992. – № 2. – С.41–46.
6. Українська мова. Енциклопедія / Редкол.: Русанівський В.М., Тараненко О.О. та ін. – К.: "Укр. енцикл.", 2000.
7. Українські мовознавці та письменники-мовотворці: Довідник / За ред. С.Я.Єрмоленко. – К.: НДІУ, 2008.
8. Фразеологічний словник української мови: В 2 т. / Білоноженко В.М. – К.: Наукова думка. – 1999.

Олена Костенко
науковий керівник – доктор
філологічних наук, провідний науковий співробітник
відділу української літератури ХХ століття
Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка
НАН України Шумило Н.М.

**ЗА ЛАШТУНКАМИ "ПАРАДНОГО" ТЕКСТУ:
ТАЄМНИЦЯ ТВОРЧОЇ ЛАБОРАТОРІЇ В.ВИННИЧЕНКА**

**Тетяна Масляничук. Проза Володимира Винниченка: проблеми
текстології. Н – К. : ВД "Стилос", 2008. Н – 184 с.**

"Автор пропонує читачу свій останній текст так, начебто він був створений відразу від початку і до кінця, без вагань і пошуків, без помилок і змін задуму. Письменник створює більшменш "парадний" текст і не розраховує, щоб до нього заходили через чорний хід, читали його чернетки. Все це порушує текстолог. У цьому сенсі порушення авторської волі – дослідницький обов'язок текстолога". (Д.Лихачов) [1].

Ця робота є рецензією на книгу Тетяни Масляничук, талановитої й перспективної дослідниці, яка зробила неоціненний внесок у справу підготовки нового багатотомного видання В.Винниченка, та, на жаль, сповнена планів й нових задумів, на початку свого творчого злету передчасно пішла з життя.

Незважаючи на те, що художня спадщина В.Винниченка на сьогодні є ґрунтовно дослідженою, нагальною залишається проблема джерельної бази, яка б створювала можливості для виходу нового академічного видання творів письменника, без чого неможливий усебічний, об'єктивний аналіз його творчості. Обмежений доступ до літературного архіву митця (значна частина матеріалів перебуває поза межами України), послугування застарілими зібраннями творів ускладнюють роботу літературознавця. У зв'язку з цим актуалізується питання про визначення *основного*, або *авторитетного тексту*, що найповніше розкриває *авторську волю* поза будь-якими сторонніми втручаннями (редакторськими правками, впливом авторитетних осіб, цензури тощо). Процес вияву основного тексту є досить складним, адже потребує залучення всіх існуючих джерел, що мають безпосереднє відношення до історії написання та видання твору, а саме епістолярію,

щоденникових записів, авторських нотатків, чернеток, публікацій, а також сторонньої офіційної документації.

Робота Т.Масляничук стала першою ґрунтовною розвідкою, що означила ряд важливих текстологічних проблем у сфері винниченкознавства. Це дослідження дає можливість розкрити еволюцію творчості В.Винниченка, виявити початковий задум окремих творів, відтворити проміжні етапи їх створення, дати цілісну картину формування світоглядних позицій письменника, що сприяє об'єктивній науковій інтерпретації художньої творчості митця. Цінність роботи полягає також у встановленні характеру зв'язку між суспільними умовами творення, загальною тенденцією літературного розвитку та етапами роботи над окремими текстами.

Основну увагу дослідниця зосереджує на історії написання та видання творів у період середини 20-х і кінця 40-х років ХХ століття, а також на вивченні історії цензурування художньої спадщини В.Винниченка. Особливої ваги Т.Масляничук надає аналізу щоденникових записів як першоелементів творчого процесу.

У першому розділі ("Видання творів В.Винниченка в Україні в 20-30-ті рр. ХХ століття") авторка з'ясовує ряд важливих текстологічних питань. Увагу зосереджено на історії видання ранніх творів письменника, що здійснювалось видавництвами "Вік" та "Дзвін". Науковець досліджує змістове наповнення зібрань, а також указує на їх основні вади (неестетичний зовнішній вигляд, низку коректорських помилок, відсутність наукового коментаря). Незважаючи на ряд недоліків, ці збірники, на думку Т.Масляничук, "готували ґрунт для багатотомного видання творів письменника видавництвом "Рух" [с.18].

Авторка дослідила характер суспільно-історичних процесів, що визначили специфіку культурно-громадського життя країни, зокрема "курс на українізацію" сприяв розвитку видавничої галузі, формуванню освіченої читацької аудиторії, що потребувала якісної літератури, а також зростанню уваги до творчості В.Винниченка, тираж видань якого був значно нижчим за його попит. У зв'язку з цим виник задум про вихід у світ нового повного 12-томного зібрання "Творів", про яке письменник, перебуваючи в еміграції, вів активне листування з українським кооперативним видавництвом "Рух" (Харків). Дослідниця вивчила офіційну переписку, що тривала з 1926 до 1933 року, а також щоденникові записи, які мають безпосереднє відношення до листування; означила зміст офіційної угоди В.Винниченка з "Рухом". Авторка простежила хронологію розташування текстів та характер їх добору, дослідила змістові та формальні зміни (у порівнянні з попередніми виданнями). Серед позитивних моментів Т.Масляничук відзначає наявність бібліографії та текстологічного коментаря до перших восьми томів

творів, високу якість художнього оформлення, а також врахування редакторських (переважно мовностилістичних) правок, зроблених самим письменником. Дослідниця здійснила детальний порівняльно-текстологічний аналіз окремих оповідань різних років видання, що дало можливість "прояснити шляхи естетичних шукань митця", наблизитися до виявлення основного тексту "у випадку подальших публікацій того чи іншого твору в наш час" [с. 42]. Авторка звертає увагу на хронологічний принцип групування творів двох перших томів видання. На жаль, публікація підготовленого до друку третього тому була припинена у зв'язку з посиленням репресивних заходів щодо В.Винниченка в 1932 році.

Т.Маслянчук вивчила історію написання та видання першого українського утопічного роману "Сонячна машина", яким розпочато експатріантський цикл романів В.Винниченка, а також збірки дитячих оповідань "Намісто", присвяченої дружині, найближчому другу й порадинику. Дослідниця торкається деяких аспектів психології художньої творчості, акцентує на складнощах видання творів еміграційного періоду, написаних в умовах "політичної ізоляції", матеріальної скрути та цілковитої зневіри у власний успіх.

Окрема частина роботи присвячена історії нездійснених видань В.Винниченка, особливостям творчої праці в умовах радянської цензури. Оскільки письменник не мав змоги друкуватися за кордоном, він змушений був співпрацювати з радянськими видавництвами, що погоджувалися публікувати твори митця за умови врахування ним досить жорстких обмежень. Удаючись до самоцензури, В.Винниченко часто змушений був писати всупереч первісному творчому задуму. Серед творів, що зазнали серйозних авторських правок, Т.Маслянчук виділяє драми "Великий секрет", "Над", "Пророк", романи "Поклади золота", "Нова заповідь". На жаль, деякі з них, не отримавши остаточного схвалення Центральним управлінням у справах друку, так і не були опубліковані за життя митця. Незважаючи на велике бажання донести твір до читача, не дивлячись на скрутне матеріальне становище, В.Винниченко все-таки вимагав повернення рукописів, якщо "втручання цензури у твори письменника суперечили ідейним та естетичним переконанням" [с. 108]. Т.Маслянчук наголошує на визначній ролі, яку відіграло в житті В.Винниченка видавництво "Рух": ним було здійснено друк переважної більшості творів митця, включно до 1932 року (за рік до закриття), урегульовано всі фінансові питання. Авторка монографії звертається до характеристики політичного й культурного становища в Україні початку 30-х років, вказує на посилення репресивних заходів проти української інтелігенції, політичних діячів, серед яких фігурувало й ім'я В.Винниченка. Ці події спровокували

виникнення поняття т.зв. "винниченківщини", яке існувало "на позначення всього, що пов'язане з "українським контрреволюційним націоналізмом" [с. 113].

У другому розділі ("Відображення особливостей творчого процесу В.Винниченка в його щоденникових записах та мемуарах сучасників") Т.Маслянчук наголошує на вагомості дотекстової стадії творчого процесу, що дозволяє виявити початковий задум, способи його реалізації й трансформації, відображає специфіку психології творчості письменника. Серед ряду мемуарних джерел особливого значення дослідниця надає щоденникам: якщо інші види "зображують життя з певної часової дистанції більш чи менш хронологічно упорядковано, то записані по гарячих слідах подій щоденникові записи не містять помилок пам'яті й мають велике значення для текстологічних досліджень" [с. 119]. Авторка книги зупиняється на проблемі співвідношення життєвого матеріалу й художнього твору В.Винниченка, особливостях поєднання достовірної інформації з творчою уявою митця, дає характеристику кожного з етапів творення художнього тексту, аналізує вплив психічних емоційних станів митця на процес літературної праці. Дослідниця піднімає нову проблему: Н з'ясування міри співтворства, що характерне з огляду на активну творчу підтримку письменника дружиною Розалією Яківною на різних етапах літературного процесу, її беззаперечний авторитет для митця.

В останньому підрозділі Т.Маслянчук торкається питання творчої історії еміграційних романів митця, написаних у Франції. Науковець простежує, як зміни в суспільному й політичному житті Європи 1930-х років вплинули на оновлення світоглядних позицій В.Винниченка, одним з найбільших розчарувань якого стало "усвідомлення неможливості ошасливити людство соціалістичними ідеями" [с.136-137]. Цей період літературної праці знаменний написанням чотирьох романів ("Вічний імператив", "Лепрозорій", "Нова заповідь", "Слово за тобою, Сталіне!"), покликаних дати образне втілення нової етико-філософської доктрини – Н конкордизму. Авторка книги детально відслідковує процес виникнення задуму, написання та видання творів "муженського циклу", наголошує на складнощях життєвих обставин, в умовах яких відбувався творчий процес. Особливу увагу дослідниця звертає на історію створення роману "Нова заповідь", оскільки його зміст підлягав глобальним "концептуальним" перетворенням у зв'язку зі значним розривом у часі написання (16 років) та зміною ідейних, світоглядних установок В.Винниченка. Саме цей твір став єдиним із п'яти еміграційних романів, створених на території Франції, що був виданий за життя письменника, до того ж "Нова заповідь" здобула визнання та високу оцінку з боку зарубіжних критиків й "була відзначена популярним французьким

товариством Arts-Sciencts-Lettres почесним дипломом і срібною медаллю" [с. 147]. Авторка монографії детально вивчила матеріали, що висвітлюють останню волю письменника, дала розгорнутий опис завершального етапу життя та творчості митця.

Підсумовуючи, слід зазначити, що книга Т.Маслянчук стала цінним літературознавчим набутком з огляду на глибину проникнення в творчу лабораторію В.Винниченка. Це дослідження Ї – важливий етап на шляху здійснення майбутніх задумів: ґрунтовне осмислення назрілих текстологічних проблем заклало основи для створення нового академічного видання творів митця, яке буде здійснено, на жаль, вже без Тетяни Маслянчук.

Література

1. Лихачев Д. Текстология: краткий очерк. Ї – М. : Наука, 2006. Ї – С. 9.

ЗМІСТ

Галина Сиваченко. "Французький текст" Володимира Винниченка: імагологічний аспект.....	3
Володимир Панченко. В.Винниченко і Ф.Достоевський.....	21
Олександр Ковальчук. Роман В.Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля": "вища людина" у структурі буття (розділи з книги).....	46
Анфіса Горбань. Наративна перспектива в оповіданні В.Винниченка "Федько-халамидник".....	85
Ольга Чумаченко. Наміри автора та наративні прийоми в повісті В.Винниченка "Краса і сила".....	93
Микола Сорока. Ностальгія у творах Володимира Винниченка.....	100
Ольга Матвєєва. Онтологічна модель у "Щоденнику" Володимира Винниченка 1926–1951 років.....	113
Андрій Бахтаров. Митець в українській і японській проєкціях ("Чорна Пантера і Білий Медвідь" В.Винниченка і "Муки пекла" Р.Акутагави).....	121
Олена Костенко. Герой-невротик у художньому світі В.Винниченка (експресивний тип модерного персонажа).....	135
Катерина Пащенко. Тюремна камера як простір психологічного експерименту (на матеріалі оповідання Володимира Винниченка "Таємність").....	146
Тетяна Карпенко Чоловіче і жіноче начало в романі В.Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля": проєкт співвідношення.....	154
Людмила Золотюк Поцілунки й деталі-фетиші у прозі В.Винниченка...	158
Марина Варданян Роман В.Винниченка "Слово за тобою, Сталіне!": проблематика, жанрова своєрідність.....	168

Людмила Крикун Концепція вселюдського щастя в романі Володимира Винниченка "Вічний імператив".....	174
Людмила Коткова Стійкі словесні комплекси в драмах В.Винниченка. .	188
Олена Костенко За лаштунками "парадного" тексту: таємниця творчої лабораторії В.Винниченка (на рецензію Тетяни Маслянчук. Проза Володимира Винниченка: проблеми текстології).....	201

Наукове видання

ВИННИЧЕНКОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

Випуск 4

Відповідальний за випуск – Михальчук Н.І., Хархун В.П.

Технічний редактор – Сливко В.П.

Верстка та макетування – Борщ О.В.

Книга друкується за авторським редагуванням.

За достовірність фактів, цитат, власних імен, посилань на джерела та інших відомостей відповідають автори публікацій.

Підписано до друку __.01.11 р.	Формат 60x84/16.	Папір офсетний.
Гарнітура Arial	Ум. друк. арк. 12,8	Тираж 100 прим.
Замовлення №		



Видавництво
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя,
м. Ніжин, вул. Воздвиженська 3/4.

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єкта видавничої справи ДК №2137 від 29.03.05 р.

8(04631) 7-19-72
E-mail: vidavn_ndu@mail.ru