

Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя

О. Г. Ковальчук

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

Монографія

Ніжин – 2011

УДК 821.161.2.09
ББК 833(4-4Укр)6-8
К 56

Рекомендовано Вченою радою
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя
Протокол № 9 від 12.05.2011 р.

Рецензенти:

д. філол. наук, проф. *Самойленко Г. В.*,
д. пед. наук, проф. *Бондаренко Ю. І.*

Ковальчук О. Г.
К 56 Роман В.Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля"
("вища людина" у структурі буття) : [монографія] /
О. Г. Ковальчук. – Ніжин : Видавництво НДУ
ім. М. Гоголя, 2011. – 161 с.

ISBN 978-617-527-019-6

*Творчість В.Винниченка виразно тяжіє до засвоєння ідей
Ф.Ніцше. У романі "Записки Кирпатого Мефістофеля" митець
звертається до профілю "вищої людини" і подає один із його інва-
ріантів. У цій роботі розглядаються особливості світосприйнят-
тя "вищої людини" (Якова Михайлюка), його філософія та
практики повсякдення.*

УДК 821.161.2.09
ББК 833 (4-4Укр)6-8

© Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2011
ISBN 978-617-527-019-6 © Ковальчук О. Г., 2011

ЗМІСТ

Замість вступу (проблеми ідентифікації героя)	4
"Вища людина" у соціумній перспективі (візія Ж.Дельоза)	19
Народження "вищої людини" (випадок Якова Михайлюка).....	22
Життєва філософія Кирпатого Мефістофеля.....	30
Сім'я як економічний проект	43
Сім'я в "системі надлюдського"	54
Алгоритм буття Кирпатого Мефістофеля (візуальне у практиках повсякдення)	69
Жіночий світ як театр	95
Танатологічне як засіб формування простору ідеального буття.....	129
Висновки.....	143
Література	150
Показчик імен	156
Бібліографія праць автора, присвячених вивченню творчості В.Винниченка	159

ЗАМІСТЬ ВСТУПУ (проблеми ідентифікації героя)

Ключовою проблемою "Записок Кирпатого Мефістофеля" – одного з найглибших, найцікавіших романів В. Винниченка є визначення культурологічного профілю головного героя, оскільки саме через цю призму чи не найкраще структурується картина світу, заявлена в даному тексті, та формується уявлення про інтенційну спрямованість образу.

У процесі інтерпретації твору намітилося кілька стратегій. Фундатором однієї з них стала Р. Багрій, яка зацікавилася особливостями застосування принципів нуккового 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 всемогутнього ляльководи: "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" (45, с.246).

Фройдівське у дослідженні І.Кошової артикульоване цікаво (багато в чому за рахунок акцентовано виявленої "жіночої" позиції, що вносить у дослідження певний суб'єктивізм, який додає до розуміння складного матеріалу нові обертони), але спорадично, без вписування процесів, що відбуваються у підсвідомості героя, у систему.

Інший підхід демонструє Н.Зборовська. Зосередившись на материнському та батьківському еросі, дослідниця стверджує, що головний герой роману В.Винниченка "нагадає *демонічного психоаналітика* (курсив Н.Зборовської – О.К.)", який повинен "вивести на поверхню свідомості несвідомі бажання людей" (36, с.267).

За допомогою "відповідного сценарію" Кирпатий Мефістофель провокує оточуючих до "втління власних латентних бажань" (36, с.267).

У свою чергу, (стверджує Н.Зборовська) герой задіяний у ширшому "проекті" – "психологічного аналізу Винниченком національного еросу" (36, с.268). За допомогою проведеного "дослідження" митець виявляє, що "в українському світі батьківський інстинкт має перевагу над сексуальним інстинктом" (36, с.268).

На схрещенні двох парадигм (раціональне – ірраціональне, батьківське – сексуальне) ґрунтує свою розвідку М.Жулинський.

Застосовуючи багато в чому нові підходи (сутність яких проглядає у відмові від жорсткої оціночної зумовленості, викликаній певною упередженістю, характерною для цілої низки робіт чи принагідних "реплік", що стосуються роману "Записки Кирпатого Мефістофеля"), дослідник у вступній статті до тексту твору, виданого у 2005 році у черкаському видавництві "Брама – Україна", намагається бути максимально зваженим і об'єктивним при оціночному "маркуванні" героя. Мотивація цих "операцій" зрозуміла: вчений прагне (не поспішаючи з висновками) увійти у сутність дуже непростих проблем. Звідси багато манітність ідентифікаційного процесу.

Матеріал дає підстави для "лінійного", а то й прямолінійного прочитання образу. Такий підхід може забезпечуватися цілком справедливою констатацією знадженості героя "бісом відступництва" (35, с.12), в основі якого лежить "конформізм як спосіб життя, як найдоцільніший засіб трансформації власної екзистенції" (35, с.10).

За такого спрямування думки "графік" еволюції, вірогідніше 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 боєм вигукує Нечипоренко – О.К.) Згадайте! Ви ж були самим чесним, самим порядним, самим ... самим ... Самим палким і відданим!" (14, с.41) – до "хижака-адвоката, що годується стервом закону, дурістю, безпорадністю та жадністю своїх жертв" (14, с.31).

Звідси природно вимальовуватиметься непривабливий (а то й сповнений відвертої відрази та цілком заслуженої зневаги) підсумковий портрет "гультя", "марнотратника життя", "талановитого гравця зі спокусами життя" (35, с.10).

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

Уважно приглядаючись до образу Кирпатого Мефістофеля, автор пропедевтичної статті до роману В.Винниченка помічає, що за відвертим позерством звабника ховається трагічний образ людини, яка "імпульсивно борсається" в "чіпких лапах "мохноногого" (35, с.12).

Письменникові, справді, вдалося "передати нюанси розщеплення Я між "бути собою" і "бути без себе" (35, с.12). Відступництво "від себе справжнього", "від моральних засад істинного Я" (35, 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" (35, с.12). Саме тому так переконливо виглядає остаточна 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" (35, с.11).

З процитованими рядками (як і з рухом самої думки) можна й посперечатися: все ж таки кожен з нас має право на власне бачення героя, на обґрунтування власної думки. Але те, що професійно й аргументовано ламається певна заданість в оцінці складного образу Кирпатого Мефістофеля (а звідси й поява надій на коригування відверто лінійних суджень), варто високої оцінки.

"Олюднення" Кирпатого Мефістофеля ще не виглядає як стала дослідницька тенденція, але певні зрушення, пов'язані з менш "формалізованим", а, може, й полюдському більш зацікавленим прочитанням цього образу, вже є.

Поряд із пошуком справжнього обличчя героя, який провадить М.Жулинський, дуже привабливо (хоч теж не завжди беззаперечно) і водночас дуже симптоматично (якщо говорити про певні тенденції у розвитку винниченкознавчої думки) виглядають проникливі медитативні "пасажі" В.Панченка – вченого, який віддав вивченню творчості В.Винниченка і, зокрема, роману "Записки Кирпатого Мефістофеля" чимало часу, послідовно і наполегливо актуалізуючи при цьому тезу про "щось дужче за нас".

Прочитуємо розлогіше, щоб відчути 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" (64, с.233–234).

На концепції щастя, яке здобує героєм попри всі труднощі ("Отже, чи є підстави вважати Михайлюка жертвою, обікраденим? На нашу думку, немає. Бо він здобув омріяне щастя (розрядка наша – О.К.). Є син, який носить його прізвище (якого теж сподобився дуже важким способом). А ще, виявилось, що добра, толерантна, спокійна, обережна, "хороша жінчина" Клава – це та жінка, від якої Якову Васильовичу хочеться мати дітей. Чи варто ще раз нагадувати базову тезу Михайлюка про те, що таке любов і щастя?" (56, с.13–14)), ґрунтується розвідка Т.Мельниченка та В.Терехова "Кохання і любов. Діалог чуттєвого і раціонального в романі В.Винниченка "Записки кирпатого Мефістофеля", у якій проблемні лінії максимально спрощені й силоміць доведені до бажаного для авторів висновку.

Мефістофелівське начало, яке асоціюється із "грою з вогнем", у якій "обпалюють крила й душі інші люди", на думку авторів статті, нейтралізується не поміченою іншими дослідниками дитинністю героя, його "мрійливістю, схильністю до розчулення й сентиментальності, бажанням одержувати любов і самому її дарувати ..." (56, с.13).

З цього дитинного, "глибоко затамованого світу" постає головне – "туга за родиною", яка врешті-решт таки створена, що природно стверджує домінанту щастя у житті героя.

Інша стратегія сформувалася під впливом художніх пошуків Ф.Достоевського, творчість якого помітно вплинула на В.Винниченка (хоч, звичайно, не може бути й мови про архіпогане наслідування архіпоганого – насправді ж геніального – російського митця).

Йдеться передусім про феномен "підпільної людини": "Цей патологічний егоцентризм "підпільників", який помітив і відтворив іще Ф.М.Достоевський, і тривожить В.Винниченка" (38, с.257).

О.Білий, досліджуючи особливості організації духовного світу героїв відомого російського майстра художнього слова (кривним братом яких є Кирпатий Мефістофель), акцентує увагу на активізації у них "анархізму підсвідомого", на базі якого – в силу певних умов – починає функціонувати описаний К.Юнгом "автономний комплекс". З плином часу цей комплекс не тільки перебирає на себе "право контролю" над тими процесами, що керували раніше свідомістю індивіда, а й прагне "надати своїй ідеології певного легітимного статусу" (7, 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" (7, с.199), що й формує "стрижневий лейтмотив "Записок" – проведення експерименту з вимірювання можливостей існування людини з точки зору місткості стереотипів її буденної свідомості, діапазону пошлості" (7, с.199).

О.Білий, досліджуючи особливості організації "підпільного" світу Якова Михайлюка, лише торкається його мефістофелівської природи: у монографії звертається увага на те, як майстерно оволодів герой "мистецтвом спокуси".

Натомість В.Хархун, розглядаючи образ Якова Михайлюка як "інваріант Мефістофеля", зробила цілеспрямовану спробу "вписати" образ Кирпатого Мефістофеля у контекст європейської дияволяди, представленої передусім творами К.Марло, Г.Лессінга, Й.Гете, О.Пушкіна, Д.Байрона, Т.Манна, М.Булгакова, де чорт постав у

трьох іпостасях – "як потенційний носій злого", як "бунтар" і як "спокусник" (85, 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" (85, с.5).

У дослідженні В.Панченка Яків Михайлюк постає людиною, "свідомою свого "мефістофельства". Він не може сягнути вершин гетевського "розумного чорта, проникливого у всьому, що стосується поганих сторін життя і слабостей людини (характеристика О.Анікста – О.К.)" (62, с.65) – чи не тому, що становить собою втілення "цивілізаційного" диявола, який постав "на протигагу дияволу середньовічному" (25, с.21), який діяв у жорсткому просторі неприхованого зла?

Однак і до Якова Михайлюка можна (без вагань) застосувати деякі характеристики, які стосуються передусім класичного Мефістофеля: він теж "дотепний і на-смішкуватий", хоч "героїчної величі в ньому немає". Він теж "уміло використовує слабкості людей та їхнє нерозумство", у ньому теж живе "дух заперечення" (62, с.65).

Оригінальну трактовку образу головного героя роману В.Винниченка – як "міщанський варіант метафізичного Мефістофеля" (23, с.30) - запропонувала Т.Гундорова.

Вписавши Якова Михайлюка у "модерністський то-пос Києва", для якого характерна структурованість – поділ на квартали, будинки, квартири (з "властивим їм темпоритмом і ландшафтом"), які "не байдужі" до подій ("У Винниченковому романі в розгортанні любовної ін-триги беруть участь, з одного боку, "червоний будинок" і "кімната" Білої Шапочки, а з другого – "кімната" Клавдії Петрівни, 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 гендерно "розкресленому" просторі прогулюється "гравець і ловець людських душ (особливо жіночих)". Перехрестя вулиці, провулок, "бічна алейка (кур-

сив Т.Гундорової – О.К.)", 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" (23, с.29–30).

Заслужовує на увагу й погляд С.Процюка, який робить спробу "прив'язати" головного героя роману В.Винниченка ще до одного з вічних образів.

Відомий прозаїк з яскраво вираженим нахилом до психоаналітичних студій бачить Кирпатого Мефістофеля новітнім Дон Жуаном, донжуанство якого йде не від торжества плоті, а від потреб глибоко нещасної, психологічно травмованої людини.

Щоб простежити розгортання думки у всій повноті, прочитуємо текст дослідника розлогіше:

"У романі "Записки кирпатого Мефістофеля" успішний ... адвокат-хабарник Яків Михайлюк насправді почувається внутрішньо нещасливою істотою. Хоча навколо себе він витворив ореол таємничої надлюдини. Насправді адвокат навіть не бачить сенсу життя, окрім донжуанізму, можливо, як форми найпривабливішого коротання часу. Адвокат Михайлюк страждає важкою прихованою депресією, від щупалець якої не рятують ні саркастичні гримаси, ні насмішки, ні відчайдушні втечі до постелей різних жінок.

Думаю, що у випадку героїв-чоловіків Винниченка донжуанство є варіантом пошуку сурогату материнської любові і неможливістю "зафіксуватися" на одній жінці. Пошуки сексуальних пригод, котрі є внутрішнім невротичним наказом, насправді свідчать не про надвисокі фізіологічні потреби, а про катастрофічний брак любові і власне невміння любити. Травматичне дитинство спотворило Винниченковим чоловікам (в образах яких відчутні авторські риси) природну матрицю їхніх почуттів. Тому його герої постійно перебувають у виснажливому конфлікті між, з одного боку, гординою і ненавистю до себе, з іншого – несполучністю першого конфлікту із залишками їхнього справжнього "я". Коли адвокат нарешті

знаходить жінку, до якої він відчуває принаймні подоби́зну любові, його попереднє життя вручає "рахунок". І тут знову не допомагають ні розпач, ні потужний істеричний напад, ні блюзнірські думки, ні спроба блюзнірського вчинку: застудити власну дитину, щоб вона померла" (67, с.368).

Кожна із згаданих стратегій чи пропозицій цікава і перспективна, оскільки містить чимало прихованих дослідницьких сюжетів, які можуть вивести на найнесподіваніші горизонти пошуку прихованих у тексті таємниць.

Це, очевидно, стосується також нових теоретичних пропозицій, які напряму співвідносяться із стратегічними лініями сучасного літературознавства.

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 конституюванні транс-реальності й складанні іронічного статусу мови в творчості Винниченка. Вольова перспектива (хто говорить, за М.Фуко) окреслює не лише ціннісну парадигму, а й сфери іншого, ймовірного буття, життя як гри і людини як володаря (розрядка наша – О.К.). Саме таку іпостась життя символізує собою Кирпатий Мефістофель – надполовинений новочасний сатана народжуваного бездуховного ХХ століття" (27, 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 – як інколи уявляється дослідникам – 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 основоположний 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 "замкнутої особистості", що сягає в своєму існуванні глибин "онтологічної самотності людини" (82, с.27), де формується класична парадигматика буття екзистенційного героя – "істоти, закинутої в буття, вирваної з усіх реальних зв'язків із іншими особистостями, приреченої на беззмислове існування" (82, 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" (82, с.27).

Багатовекторність теоретичних пошуків має всі перспективи для подальшого розвитку. Однак з плином часу думки аналітиків все помітніше і послідовніше виходять на головну магістраль – на віддзеркалення персонифікації філософії Ф.Ніцше у творах В.Винниченка.

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

У цьому складному "сюжеті" підвищений інтерес (що само по собі природно, оскільки якраз у цій площині чи не найяскравіше вимальовується рівень і глибина проникнення ідей Ф.Ніцше в художній світ В.Винниченка) викликають спроби ідентифікувати героїв українського митця (а отже і Якова Михайлюка) як надлюдей – в іншій проекції: як "варіант надлюдини" (86, с.21).

При наближенні до матеріалу видається, що ґрунт для плідних роздумів саме в цьому напрямку (у зв'язку з однозначністю конотацій надлюдини) відсутній (хоч не можна не зауважувати й того, що до цього, зокрема, може спонукати двозначність використання терміну "вища людина" самим Ф.Ніцше: у деяких його текстах словосполучення "вища людина" становить собою "miano czy ewokacje nadczlowieka" – "Nietzsche seminarium". B.Banasiak. Sny o potedze. Przyczynek do teorii Nadczlowieka. – Режим доступу: <http://nietzsche.ph-f.org/>).

Свої сумніви щодо правомірності і правильності кодифікації героїв В.Винниченка як надлюдей оприлюднив В.Панченко у книзі "Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості", де не просто констатовано, а й візуально виділено ключові думки: **"Заратустра Фрідріха Ніцше прокладав дорогу "новій людині" Володимира Винниченка"** (63, с.142).

Та, народжені в атмосфері ніцшеанства, "нові люди" **"надлюдьми" не стають** (і в цій цитаті акцентування кольором також належить В.Панченку – О.К.)" (63, с.144). Навіть не наближаються до цього "втілення цнот лицаря" – "złerek spot rycerza" (оцінка Вацлава Берента), оскільки (як зауважував М.Рябчук) – а саме на його концептуальне бачення образу спирається у своїй книзі В.Панченко – "надлюдина", за Ф.Ніцше, це "людина, яка осягнула дао, пізнала чотири священні істини Гаутами чи пройнялася складною діалектикою християнської трійці і боговтілення ..." (63, с.152).

Але, попри все, матеріал для пошуку істини (і цікавий матеріал) існує, якщо зважити на те, що стрижнем образу надлюдини є інтенції самовдосконалення, які ґрунтуються на вольовому імпульсі. Збігнев Кудерович (Zbigniew Kuderowicz) – нагадує 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"). – Режим доступу: <http://www.racjonalista.pl//kk.php/s,6138/k2>).

Герої В.Винниченка існують в особливому світі – романному. Цей жанр (за Ортегою-і-Гассетом) своїм матеріалом обирає "психологію уяви", що передбачає "психологію можливих душ" (86, с.16).

"Можливі душі" у творах В.Винниченка (за спостереженнями В.Хархун) діють з уявленням про те, що "людина вже не виконавець кимсь придуманих норм, а законодавець власного буття" (86, с.10). Дійсність, яка є, їх не задовольняє. Звідси прагнення актуалізувати "свою, сконструйовану з ідей реальність" (86, с.12). У цій точці (принагідно зауважимо) вперше починає зримо 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" (86, 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 "способи соціального визнання (розрядка наша – О.К.)" (Ценность – Новейший философский словарь. – Режим доступу: <http://www.otrok.ru/teach/phil/text/23/page2.html/>).

У світі цінностей обертаються й герої творів В.Винниченка. У результаті виникає та сама ситуація, в межах якої й актуалізується прагнення до надлюдського.

Та рух до ключового моменту не обмежується цінностями. Теоретичну "багатоходовку" 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 рефлексорного, "препарованого" уявою героїв відображення філософського світу Ф.Ніцше.

Прочитуємо роздуми автора книги "Роман Володимира Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля" (проблеми поетики)" 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" (86, с.21).

В.Хархун зауважує ще кілька моментів, позначених інтенціями надлюдського: "пошук себе", "культивування "вищого" розуму, що є ознакою сили" (86, с.23), бажання стати "руйнівником старого", чим і "сплановано" формування надлюдського в героях В.Винниченка" (86, с.23), включення в "систему надлюдського" через проблематику шлюбну й дитини (86, с.26).

Та для досягнення статусу надлюдини цього замало. Тому дослідниця врешті-решт приходить до закономірного висновку, який заперечує претензії провідних персонажів, що визначають ідеологічне спрямування творів митця – "галерея його (В.Винниченка – О.К.) героїв не стільки варіант надлюдини, як ..." (86, с.27).

У цьому моменті ("не стільки ... як") думки літературознавців починають "вегетувати". Варіант – "як спосіб реалізації надлюдської претензії "стати Богом" (86, с.27) має під собою певний ґрунт (до того ж підтверджений текстуально).

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" (26, с.183) – небезпідставно стверджує Т.Гундорова.

Констатувавши це, дослідниця надалі аргументує свою думку зіставленням двох профілів ("вищої людини" – "надлюдини").

Ж.Дельоз, досліджуючи творчість німецького філософа, уклав "Словник головних персонажів філософії Ніцше", який уміщено у його книзі "Ніцше" (Санкт-Петербург, 2001).

Кількісно цих персонажів (та їх "модифікацій") 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 і Заратустрою, становлячи собою цілу систему варіативних образів, які помітно різняться між собою змістовим "наповненням": 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. Найпомітніше наближається він до Добровільного злидаря – того, хто прагне передусім щастя: "Крім щастя, він ні в що не вірить, він шукає щастя на землі" (28, 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" (28, с.59).

Самі ж по собі вони – якщо зважати передусім на їхні внутрішні інтенції, на основні вектори духу – "... репрезентують становлення культури, або зусилля, спрямоване на те, що поставити людину на місце Бога" (28, с.59).

При всій спорідненості з героями Ф.Ніцше Яків Михайлюк (подібно до інших героїв В.Винниченка) все ж не "розчиняється" серед них, оскільки виглядає як певний інваріант "вищої людини".

Виступаючи в іпостасі Кирпатого Мефістофеля, цей герой захищає своє право на власну конфігурацію душі, на власне розуміння світу, зрештою, на власне розуміння потреб, які замикаються передусім на власному "Я", що вносить у атмосферу буття помітний присмак катастрофізму.

"ВИЩА ЛЮДИНА" У СОЦІУМНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ (візія Ж.Дельоза)

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 "пристосовувати і впорядковувати" (28, 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.Дельоза)" (28, 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!" (28, 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" (28, с.33).

Саме цю перемогу реактивних сил Ф.Ніцше й визначає словом нігілізм, який маніфестує собою "тріумф рабів" (28, с.33).

Перемога рабів ґрунтується на особливому механізмі підкорення: це не натиск дрібненьких, розрізнених сил, які в своєму сумарному вимірі, зумовленому їх злиттям, формуються у таку потужну силу, що веде до поразки сильного, а торжество нищості, яка відбирає силу у сильних, оскільки "відділяє сильного від того, на що він

здатен" (28, с.34). Так виходять на поверхню й утверджуються (як домінуючі) реактивні сили і починається "виродження".

У цьому явищі виявляє себе у всій своїй повноті психологія "глибинної людини".

Ф.Ніцше категоріалізує психологічні процеси, які проходять у надрах її підсвідомості, і формує струнку, логічну систему, що відтворює причинну зумовленість тріумфального 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 своєю сутністю є "двійником" нігілізму (48, с.61).

Цей антивітальний порив сублімується у третю категорію – аскетичний ідеал, у межах 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" (28, с.37), яка зумовлює перевертання життя з ніг на голову: "раби називають себе панами, слабкі називають себе сильними" (28, 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" (28, 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" (28, с.39).

Смерть Бога не кінечна інстанція, оскільки нігілізм продовжує розвиватись. Змінюються лише форми: цінності метафізичні заміщуються цінностями людськими (мораль стає на місце релігії; користь, прогрес підміню-

ють собою божественні цінності). По суті ж не змінюється нічого – "те ж саме рабство, яке торжествувало під покровом божественних цінностей, тепер торжествує завдяки цінностям людським" (28, 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 смыслом утверждения (розрядка наша – О.К.)" (28, 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" (28, с.41).

У цей момент услід "... за вищими людьми на сцену нігілізму виходить *остання людина* (курсив Ж.Дельоза – О.К.) – та, яка говорить, що все суєта суєт і краще вже погаснути у бездіяльності! Краще вже ніщо волі, як воля до нічого!" (28, 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 (28, с.41–42).

Це готує ґрунт для наступної зміни дійових осіб: із-за спини останньої людини починає проглядати "*людина, яка хоче загибелі*" (курсив Ж.Дельоза – О.К.) (28, с.42).

Поява цього персонажа не означає завершення драматичного шляху людини. Навпаки: дійшовши до останньої точки падіння, до кінечного "пункту нігілізму", все входить у фазу готовності "до перетворення", сутністю якого є "активне становлення сил, торжество утверждения до влади (розрядка Ж.Дельоза – О.К.)" (28, с.42).

Виразником нових інтенцій, які актуалізуються у результаті того, що нігілізм виявився "переможеним самим собою" (28, с.43), є Заратустра – "втілення утвердження, чисте утвердження" (28, с.43).

НАРОДЖЕННЯ "ВИЩОЇ ЛЮДИНИ" (випадок Якова Михайлюка)

Немовби віддячуючи за відмову від власної життєвої позиції, маса пропонує будь-якій особі, яка зреклася самої себе (що природно передбачає зречення власного "Я", яке "продукує" й утверджує окремішню від маси ідеологію буття) дуже комфортний режим існування, оскільки у ньому відсутня відповідальність індивіда. Звідси властивий людині "автоматизм" засвоєння корпоративної психології.

Не виняток і Яків Михайлюк – а він (за власними свідченнями) теж успадкував звичку "бути в отарі", що йде ще від "дитинства людськості" (14, с.26).

Навіть дуже високий, а то й просто-таки винятковий моральний статус ("самий чесний, самий порядний, самий ... самий ..." (14, с.41)), як і сильний революційний порив, не спроможні створити героєві умов для ієрархічного сходження у сфері духу.

Це, передусім, пов'язано з тим, що кожен із нас (за спостереженнями Кирпатого Мефістофеля) живе в особливому – "механістичному" світі, де все тече "одноманітно, монотонно" (14, 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" (14, с.27).

Ніщо не може зрушити підвалин цього універсального закону – навіть радикальне просторове переміщення, яке може обернутися вторгненням у далекі планетарні

світи: "На Марсі чи деінде так само, як і тут, родяться, живуть, страждають, умирають ... Усе те саме, не варто і хвилюватись" (14, с.27).

Механістично запрограмована форма біологізованого буття зумовлює формування збідненого внутрішнього світу, духовний спектр якого цілком вкладається у межі найпримітивніших реакцій людини: під час уявної зустрічі жителів Землі з братами по розуму (впевнено передбачає Яків Михайлюк) обопільно пануватиме не піднесення, не радість зустрічі з незнайомим світом і незнайомими людьми, 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" (14, с.27).

У ритмічно повторюваному, закостенілому житті не менш ритмічно, майже ритуально з'являються "нічні метелики" – революціонери, які "завсіди були є й будуть" (14, с.153). Невідворотну зумовленість їх появи головний герой роману "Записки Кирпатого Мефістофеля" 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" (14, с.153).

Разом із своїм поколінням "нормативний" революційний цикл проходить і Кирпатий Мефістофель. Здавалось би, ідеально підготовлений з точки зору моралі, спраглий досягти результату у боротьбі з репресивно-адміністративною системою, яка жорстко контролювала життя в Російській імперії, головний герой роману В.Винниченка – попри поразку – міг би вийти на нові життєві горизонти. Натомість і він повторює долю інших борців зі злом: прагнучи до світла, вони врешті-решт падали на землю з "пом'ятими, поламаними крильцями" (14, с.152).

Певна річ, герой (попри гарну обізнаність із законами суспільного розвитку і розвинену аналітику) навіть не підозрює, що як загальна так і його особиста поразка запрограмовані 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 самих, ні їхніх натхненно-ідеалістичних поривань.

Цей процес вдало змодельовав 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" (93, с.218).

З виходом маси у суспільному житті на чільне місце особистість теж втрачає індивідуальний ритм буття, губить право на індивідуальний проект існування, оскільки змушена існувати в механістичному режимі, де "Автоматизована механіка передбачає певний автоматизм у людині" (93, с.218).

У свою чергу прискорення життєвого ритму (а також посилення природно пов'язаного з цим прискоренням автоматизму існування) – зауважував Г.Марсель – зумовлює "утворення людності, все біднішої духовно" (53, с.94).

У підсумку виникає схожа на штучно виготовлений автомат соціумна "конструкція", у якій "індивіди, що її складають, стають усе більше взаємозамінними" (53, с. 94).

Маса, – подібно до кожного з нас – зменшує світ до "системи уявлень про нього" (21, с.55). А оскільки вона за своєю природою споживач, то й ключові питання, поставлені масою, не йдуть далі узвичаєної життєвої прагматики.

Тут нема (і не може бути місця) для вирішення складних філософських проблем – тільки нагальних, передусім фізіологічних, адже "Основна віра маси полягає в тому, що жити треба не заради чогось", а заради "фізичної необхідності" (93, с.231–232).

Унаслідок цього неймовірні зусилля "метеликів" нейтралізуються інертністю маси, у якої є власна мета. Ідеалістичні поривання (як і їх носії) за таких умов мають згаснути і згасають.

Звідси природна реакція вже зрілого літами 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, скося позираючи на них із зневагою та викликом" (14, с.26–27).

Іронічно-гіркувате дистанціювання від літ своєї буремної, сповненої ідеалістичних поривань юності, не єдиний наслідок розчарування. Глибока 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" (14, с.53).

Загалом-то презирство і зневага, а то й огида, відчуття якої постійно переслідує героя, охоплюючи найширший діапазон емоцій – від бажання відчутти себе об'єктом публічного "лінчування" ("Я хапаю пелюшки, плутаю їх, мну, розкидаю, не знаю, яку як покласти. Мене охоплює одчай і така огида, що один момент я готов вибігти на вулицю, впасти серед неї й закричати: "Бийте мене, топчіть, плюйте на мене" (14, с.205)) до прагнення зруйнувати всю вітальну "конструкцію" ("Огида до себе доходить до того, що хочеться схопити себе за голову й одшпурнути її" (14, с.66)) – у загальноприйнятому розумінні – це відверта поразка, яка прямо веде до ганебного життєвого "фінішу".

Інакше розглядає цей феномен Ф.Ніцше. У трактуванні німецького філософа зневага та презирство до самого себе це не крах, не життєва катастрофа, а гарний шанс для переформатування внутрішнього світу, для переходу в категорію "вищих людей", які відіграють важливу роль у

соціумних процесах (С.Знаменський навіть стверджує, що "Велика зневага є ... стимулом, який спонукає людину прагнути до протилежного ідеалу, – надлюдини" – С.Знаменський. "Сверхчеловек" Ницше. – Режим доступу: <http://www.nietzsche.ru/look/century/znamenski/>)

К.Левіт бачить їх так: "Надлюдина є відповіддю на сигнал біди, який виринається з грудей "останньої" ("до якої ставляться із зневагою") людини, яка є убивцею бога, і "вищої" людини, людяність якої полягає в тому, що вона може ще із зневагою 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" (61, с.289).

На відміну від оточуючих, звичайних людей, Кирпатий Мефістофель постійно переживає моменти зневажливого ставлення до самого себе, які – в певний момент – можуть "вводити" героя в особливий соматико-психологічний стан, властивий лише стану огиди: "І зразу стає нудно, аж млосно від огиди, одначе я входжу в сіни дому й помалу виходжу нагору. Тепер вже сам не знаю, навіщо йду, що казатиму, але для чогось усе-таки йду" (14, с.67).

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

Спробуємо на основі психологічно-настроевих домінант реконструювати цей складний психологічний "сюжет", логіка розгортання якого (ймовірніш усього) є такою.

Домінантами настроїв Кирпатого Мефістофеля є печаль і туга, яка становить собою одну з форм вияву меланхолії. Таку семантику слова однозначно фіксують словники: меланхолія – "важкий, похмурий, сумний настрій, сум, туга" (СУМ, т. IV, 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.Фрейд) 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" (77, с.229).

Саме таким є діапазон втрат Якова Михайлюка: від суспільних ідеалів до Гані, обережне, конспіративне постукування якої по стінці будинку чується героєві і донині. Про це Кирпатий Мефістофель згадує із звичною для нього іронією, яка у певний момент хоч і не наближається до неприхованого цинізму, але явно проймається інтенціями "афішованої" зневаги.

Однак, зважаючи на підкреслено сувору тональність у фінальній частині спогаду, все це нагадує швидше маскування думок, ніж означення реального внутрішнього стану: "В цю саму стіну 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 годі!" – 14, с.85). Звідси – від масштабності втрат, від глибини внутрішніх потрясінь – 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" (14, с.67)) не обмежується виміром побутовим або вузько локальним. 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 відбувається з самим "Я" (77, с.232).

Втрата світу, суспільства як такого менш усього тривожить героя: "Мені нічого не треба від людей, я не потребую їхнього ближчого товариства ..." (14, с.86).

Складніше з "Я", оскільки з втратою об'єктів там відбуваються дуже складні процеси, які свідчать про глибоке переструктурування внутрішнього світу.

Меланхолія актуалізує психологічний комплекс, до складу якого, зокрема, входить і презирство до себе (формує "Я", що "заслугує морального осуду", "докорів самому собі" (77, с.232)) і втрата ядра особистості – "власного "Я" (77, с.234), і наростання нарцисичних інтенцій.

Очевидно саме звідси у романі мотив дзеркала, оскільки передусім воно здатне "подарувати власний нарцисистичний образ" (18, с.95) (і цей процес – якщо бути ще точнішим – відбувається не спонтанно: як зауважує Грегори Зілбург, згадане дійство цілеспрямовано організовується під тиском дуже конкретної мети: " ... в глибині душі він (нарцисично зорієнтований індивід – О.К.) закоханий у самого себе й повсюдно шукає дзеркало (розрядка наша – О.К.), дивлячись у яке міг би захоплюватись власним образом і домагатися його взаємності" (88, с.211)).

Але не тільки – проекція дзеркала у романі значно ширша і семантично місткіша (хоч врешті-решт все "замикається" на генеральній функції віддзеркалення, що, правда, у значно більшому масштабі): "Диявольська діалектика Михайлюка, оцінена як "зверхність, зверхній вияв мого "я", передбачає культивування вищості, яку виконує символіка дзеркала-відображення: "я дивлюсь у дзеркало. Поруч зі мною стоїть Нечипоренко, і в дзеркалі мені видно, що я на цілу голову вищий від нього ... я видаюся велетнем поруч з Нечипоренком" ... Ця сцена – узагальнююча схема образу героя, моделює ефект подвоєння і створює ілюзорну вищість, формуючи постать "іншого". Бо "літературним адекватом мотиву дзеркала є тема двійництва ... двійник – віддзеркалене відображення персонажа. Змінюючи за законами дзеркального відображення ... образ персонажа, двійник поєднує у собі риси, які дають змогу побачити їх інваріантну основу, і зсуви, що створює поле широких можливостей для художнього моделювання", – доводить Ю.Лотман ... Метафора дзеркала – символ внутрішньопсихологічного стану героя. Функція дзеркала "персоналізується", людська поведінка, якою керується Михайлюк, стає предметним, дублюючим образом героя, визначаючи амплітуду: Мефістофель –

Кирпатий Мефістофель. Привласнений світ ототожнюється з варіантом абсолютного дзеркала (розрядка наша – О.К.)" (81, с.230).

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" (77, 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 ..." (7, с.208).

У ситуації Якова Михайлюка цим об'єктом (перш за все) виступає минуле, згадки про яке у героя завжди забарвлені ностальгійними нотками і відчуттям чогось світлого, сильного, сповненого надій. Саме тому Кирпатий Мефістофель з непідробленою щирістю звіряється сам собі: "Я тужу за молодістю" (14, 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 із революційним поривом), час "співаючих сил, танцюючої крові, жадає за пануванням над усім світом" (14, с.54). І це головне – це суть, а "форма все, що хоч: вірші, революція, кохання, верстат" (14, с.54).

Так, пройшовши складний шлях трансформації: від особи, пройнятої "стадним" почуттям, до психологічно структурованої особистості з чіткими власними установками, формується ще один інваріант "вищої людини", функціонування якої практично немислиме без вироблення власної життєвої філософії, яка спирається на філософські практики, притаманні саме цьому суспільному прошарку.

ЖИТТЄВА ФІЛОСОФІЯ КИРПАТОГО МЕФІСТОФЕЛЯ

Щоб увійти в "серцевину" філософування героя, який органічно тяжіє якраз до філософського типу мислення (звідси злісна репліка Соні – "Ну, це твоя "теорія" (14, с.24)), повернемося знову до ключової проблеми – проблеми зневаги.

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

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

Уже в першій своїй промові Заратустра з острахом говорить: "Лихо! Настає той час, коли людина вже не зможе народити зірки. Лихо! Настає час того, кого найбільше зневажають, того, що вже не може зневажати себе" (60, с.16).

Улюбленець німецького мислителя звертається із закликом здолати цю безвихідну ситуацію – пережити момент "великої зневаги": "Що те найвище, чого ви могли б зазнати? Це – година великої зневаги. Година, коли навіть власне щастя вам стане огидним, – огидним, як і ваш розум і ваші чесноти" (60, с.12).

Причому це не просто гасло, за ним – за цим закликом стоїть велика позитивна програма. Сутність її гарно сформулював Ж.Граньє, спираючись на висловлю-

вання улюбленця німецького філософа: "Коли Заратустра, глашатай Ніцше, зважується покинути пустелю, щоб звернутися до народу, його мова безпосередньо спрямована на те, щоб спровокувати в людях викид енергії волі, яка, всупереч нігілізму, дозволить створити надлюдину ... Заратустра намагається розбудити творчі потенції, збуджуючи у слухачів гордість зневаги. Хіба неправда, що зневага є найефективнішим стимулом для творення (розрядка наша – О.К.), тому що зобов'язує піднятися над самим собою, викликаючи побоювання бути схожим на те, що є засуджуваним і посереднім?" (21, с.37).

Саме вона ("велика зневага") – стверджує С.Франк у праці "Фр.Ніцше і етика "любові до дальнього" – повинно стати "першим етапом у духовному розвитку" (76, 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" (76, с.25).

Здавалось би, "вищі люди", оскільки вони (зауважує Ріхард 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 ...") (Richard Beiderbeck. Nietzsches Übermensch. – Режим доступу: <http://www.koinae.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 природою свого мислення вони імітатори. Звідси – "втеча від творчості" (29, с.52).

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

Так, однозначно підтверджує французький філософ, розгортаючи при цьому позитивну програму дій, "зарезервовану" за цим персонажем, який у суспільній ієрархії посідає помітне місце (а, може, багато в чому й

вирішальне місце): "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.Дельоза – О.К.)" (29, с.49).

Однак проблема полягає в тому, що "вища людина" "не знає, що ж означає "утверджувати" (29, с.49). Утверджувати для неї – це "розуміти і витримувати випробування, згинаючись під ярмом" (29, с.49). Звідси реальним є лише те, що "придавлює і пригнічує". "Вища людина" не підозрює, що утвердження – це "... звільнення, розпрягання, *зняття тягара з того, хто живе* (курсив Ж.Дельоза – О.К.)" (29, с.49).

Утверджувати – це не значить "навантажувати життя тягарем вищих цінностей, а створювати нові цінності, які будуть цінностями життя, що роблять його "легким" – утверджуючими його" (29, с.49).

Вища ж людина обтяжена "продуктами нігілізму". Тому замість справжнього утвердження торжествує "ілюзія, хибна видимість стверджуючої настанови" (29, с.49).

Утвердження і заперечення (як "дві тональності") на пряму пов'язані з волею до влади, яка за своєю природою "подібна до енергії" (29, с.52). За аналогією до енергії благородною називають ту волю, "яка здатна до само зміни". Сповнені ж неблагородною енергією, низькою – "це ті, хто вміє тільки маскуватися, тільки переодягатися, тобто приймати лише іншу форму, лишаячись вірними завжди одній і тій же" (29, 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" (29, 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?" (14, с.27) – так звучить ключове питання, сформульоване Яковом Михайлюком.

Відповідь на нього шукає не проста, не пересічна особа, а культурологічно "маркована" людина – та, яка (скориставшись природним тяжінням "вищих людей" до акторства) вміло використовує маску Кирпатого Мефістофеля.

Фауст, досліджуючи природу світобудови, називає Мефістофеля "дивним сином хаосу" (90, с.226).

Кирпатий Мефістофель теж породження хаосу, але за своєю природою іншого – його формує "збвтаний", "виведений з спокійної норми світ" (15, с.79), який зазнав катастрофічних змін: "Історичні тіла розплавились. Не тільки Росія. А й увесь світ переходив у розріджений стан" – так характеризував М.Бердяєв ситуацію початку XX століття (8, с.165).

Хаос – родова суть такого типу героя. Причому він настільки фундаментально формує базові основи світорозуміння цих складних персонажів, що обидва Мефістофелі (і створений Й.Гете, і актуалізований В.Винниченком) стають прямо-таки зразковим утіленням руйнівного духу хаосу.

За Б.Шалагіновим, хаос має емпіричну природу. В ньому "завжди переважає **видимість** (інтенсивніше кольорове акцентування слова наше – О.К.), а не значення, не смисл". І (це видається найголовнішим) "хаос анархічний, свавільний, бо безцільний, не спрямований, позбавлений телеологічності (розрядка теж наша – О.К.)" (90, с.232).

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

До активного формулювання головних засад життя героя підштовхує танатологічна складова буття, що само по собі не випадково: як глибоко і точно зауважив А.Шопенгауер, "Смерть – справжній геній, натхненник або

Музагет філософії ... Навряд чи люди стали б взагалі філософствувати, якби не було смерті" (91, 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" (14, с.130).

Так, заціпенівши від думок про небуття, обґрунтовує свою пасивність, навіть апатичність Панас Павлович.

Якову Михайлюку філософія приреченості за своїм духом 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 ..." (14, с.139).

Такому – рефлектуючому типу свідомості (попри схильність до афектів та театральності, яка може передбачати і "виставу" для самого себе) ближчою є ідея наповненості буття смислом 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" (18, с.82).

Знявши за допомогою іронії гостроту песимістичного випадку професійного філософа (точніше – людини, яка постійно має справу з філософськими практиками) – "приват-доцента філософії" (14, с.35), Кирпатий Мефістофель – на противагу ідеї катастрофізму – обґрунтовує позитивну життєстверджуючу програму, яка ґрунтується на ідеї відповідальності перед собою та іншими: "Ну, Панасе Павловичу, всі ці резони, геть аж до загального гниття, мають певну цінність, але не настільки вже, щоб через них губити себе, Олександр Михай-

лівну, Діму, та й саму Варвару Федорівну (розрядка і акцентування інтенсивнішим кольором наші – О.К.)" (14, с.130).

Як у реальності відбувається цей процес, Яків Михайлюк пояснює Олександрі Михайлівні на прикладі її 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?" (14, с.122).

Щоб вирішити нарешті цю складну проблему, Кирпатий Мефістофель закликає Олександру Михайлівну зректись "проклятої рабської моралі" (14, 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" (14, с.125).

Право тіла, на яке закликає герой спиратися кожному у своєму житті, має зруйнувати "академічну моральність" (14, с.49) і "маленькі, дурні, часові і лицемірні людські закони" (14, с.124), оскільки в біологічній "естафеті" закладена така потуга, яка "часто ламає всі закони нашої логіки, всі розуміння розумного, цільного, гарного" (14, с.125).

Таке акцентування саме тілесного начала зумовлене природою Якова Михайлюка, яка суголосна з природою інших персонажів у творах митця – герої В.Винниченка (заважував А.Річицький) "абсолютні біологічні типи" (86, с.28).

У силу певних історичних обставин (за умов глибинної кризи цивілізації) якраз така – "фізіологічна людина" (В.Хархун) одержала повне право на формування принципово нового етичного кодексу, спираючись передусім на те, що "дійсна мораль – це відповідність законам природи" (83, с.260).

Логіку цього явища, гарно аргументувавши базові положення, простежила І.Суворова у праці "Концепція "природної людини" у прозі М.П.Арцибашева": оскільки

на початку XX 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 закономірно виступає аналогом природного організму – втіленням "живої сили ества". Це відкриває шлях до того, що "етичним стає біологічне життя людини" (74, с.9).

Як це можливо та за яких умов непогано прояснює модель, розроблена французькими філософами та психоаналітиками постмодерного спрямування.

За Ж.Дельозом та Ф.Гваттарі, "силами, котрі організують будь-який процес" є "воля, бажання та насолода (задоволення)" (46, с.245).

Щоб сформувалася нова етика, яка ґрунтується на базі тілесного начала, воля до влади повинна бути "ані змаганням, ані прагненням здобути вдячність" (70, с.501).

Принципово змінюється також розуміння бажання – воно тепер трактується "не як нестача або відсутність, а як творення життя, яке етика бере за свій принцип" (70, с.532).

Відповідно й етика трактується не як "вчення про добро і зло, а як 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" (70, с.532) (до речі, саме про радість говорить Кирпатий Мефістофель у той момент, коли переконує Олександру 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" (14, с.124)).

Однак у буттєвому полі, де нема гегелівської "стихії заперечення і відсутності", проблемною ланкою, здатною зруйнувати новітню систему етичних стосунків, яка ґрунтується на концепті тілесності, лишається тяжіння до "втіхи та її розкошів", оскільки навіть у "своїй наймилішій або найнеобхіднішій формі вона часто уриває

процес бажання як становлення іманентного поля" (70, с.532).

У світі, де розгортається буття Кирпатого Мефістофеля, "воля до влади" ("головна особливість усього сущого" (80, 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.

Чотирьохрічний Ваня уже знає, що таке влада і як треба боротись за неї. Одним окриком ("Іди собі, іди!..") він коригує поведінку трьохрічної Крошки. Коли ж крихітка ставить під сумнів авторитет "деспота-мужчини" (14, с.82), той реагує блискавично і, ламаючи волю бунтівниці, відновлює свій статус жорстко і однозначно: "... Ваня ... біжить до стовпчика ... Ловко видряпавшись на нього, він сідає й падає ногами. Віра ... здивовано показує на нього Крошці. Але у Крошки самотійність 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" (14, с.81)

Характер такої "волі до влади", агресивної, насильницької, пройнятої енергією конкурентної боротьби, Кирпатому 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" (14, с.82), для якого "воля до влади" – справді – не може бути "ані змаганням, ані прагненням здобути вдячність".

Першочерговим завданням для "бога"-Михайлюка є переформування світу на принципово інших 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" (84, 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) – (трактовку цього терміна, запропонованого відомим теоретиком діалогу, 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?" (14, с.142).

"Обгризену Нечипоренку" (14, с.17) герой сприяє таємно, не очікуючи навіть жести вдячності. Без жодних вагань згоджується він ("... нехайно, нехайно!", "Зараз же, моментально!" (14, с.36)) допомагати Панасу Павловичу, навіть розуміючи (як справжній 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..." (14, с.67).

Послідовний рух за маршрутом: бажання – позитивне творення життя мав би привести до розуміння головного – "природа – єдиний інститут, що диктує дійсно справедливі закони" (83, 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" (14, с.126) і навіть гинути від "зневаги до самого себе" (14, с.126).

Але на шляху всесильного, сповненого реформаторських прагнень "бога" – творця (як нездоланна перешкода) постає "великий бог" – "бог насолоди" (Гельвецій).

Поняття насолода ключове у світі Кирпатого Мефістофеля. Воно багатоступінчате, багатогранне 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" (14, с.149)), від любовання внутрішнім спокоєм ("Я ходжу помалу, смакуючи кожен крок, кожний поворот вулиці, кожен свічку на каштані. У мене панує блаженний спокій. Я ні про що не думаю ..." (14, с.85)). Приносить насолоду (хоч і особливу – близьку до насолод мазохістського ґатунку) навіть біль: "Знайомий біль і жаль до себе вколюють мене ... є якась підла насолода в цьому болю!" (14, с.22), що зайвий раз підкреслює правоту слів Маркса, який (нагадують Ж.Дельоз та Ф.Гваттарі у книзі "Анти-Едіп. Капіталізм і шизофренія") з цього приводу зауважував: "навіть страждання ... це насолода собою" (30, с.34).

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

Якраз у таких ситуаціях найнаочніше виявляє себе тіньова сторона душі "режисера життя".

В основі кожного продуманого до дрібниць міні-спектакля лежить тонка психологічна гра, яка вже сама по собі несе насолоду. У випадку із Сосницьким Кирпатим Мефістофель використовує систему психологічних пасток, характер і "режисура" яких залежить від характеру тієї чи іншої ситуації, від її психологічної конкретики.

Гарний ґрунт для постановки витонченої насиченої емоціями "вистави" дає гра у карти – процес особливого

обміну, який "ніколи не повинен мати завершення, а його інтенсивність при нагоді треба доводити до меж можливого" (10, с.18).

Тут все залежить від витримки і точного психологічного розрахунку, особливої впевненості, навіть само-впевненості того, хто блефує: "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.)!.. Коли Сосницький зривається з гори й потім понуро сидить, мені стає нудно" (14, с.16–18).

У випадку з Варварою Федорівною тактика інша – герой уникає прямої участі в дії. Він лише м'яко (але наполегливо і продумано) підштовхує обрану жертву, щоб вона йшла у потрібному для нього напрямку. Роль "двигуна" у керованому Кирпатим Мефістофелем процесі завжди виконує особлива "приманка".

У випадку із цією розумною, раціональною і обережною дамою все ґрунтується на чомусь вкрай важливому для її існування. Так, приміром, для виведення у світ, для виходу на люди із сімейної схованки боязкого і жорстко опікуваного дружиною приват-доцента Яків Михайлюк використовує не силу, не залякування, а глибинний інтерес, суть якого точно передає ключове для слуху Варвари Федорівни 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.)!" (14, с.127–128).

Та найгострішу, найглибшу насолоду, пов'язану з виглядом безпомічної, абсолютно безпорадної жертви, дарує героєві фінал лише такого "спектаклю", де весь

"сценарій" обертається навколо понять страху і навіть жаху: "А хіба не приємно посунути когось на страшне?" (14, 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" (14, с.16).

У такі хвилини "воля до влади" (у "виконанні" Кирпатого Мефістофеля, спраглою насолоди) наповнюється (нагадаємо знову слова Ж.Дельоза) характерною для "вищої людини" "волею брати, 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 за панував над ним (розрядка наша – О.К.), що він уже й не помічає того" (14, с.16).

За допомогою саме таких "операцій" Яків Михайлюк легко й невимушено обертає оточуючих на "ляльок". Це загрожує руйнуванням простору у якому екзистує герой: "лялька", що повністю залежить від "ляльководи", не може виконувати одну з основних ролей, яка визначена буттям для Іншого – формувати межі для "Я" (у нашому випадку – межі Кирпатого Мефістофеля, який тим самим обертається на неконтрольованого ніким і нічим господаря життєвого простору, що, зрештою, несе загрозу й йому самому).

Та самого перетворення оточуючих у "ляльок" для героя мало. Інший, якщо виходити з намірів Якова Михайлюка, має бути фактично знищеним, зруйнованим.

Засобом руйнування передусім виступає спокуса, оскільки у практиках повсякдення вона виступає таким актом, який "завжди спрямований на розхищення структури ідентичності, на руйнування уявлень людини про саму себе" (10, 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 не-

значністю повсякденних турбот, проблем і рішень" (7, с.200).

Цим самим завершується тривалий і цілеспрямований процес детронізації Іншого, зниження його до рівня ужиткової "речі" та перетворення в особливий об'єкт маніпуляцій, що обертається катастрофічними наслідками для буття.

Чому цей процес настільки загрозливий, чому це саме катастрофа буття? Спробуємо розібратися.

Я та Інший у процесі комунікації утворюють "спільну територію", на якій відбувається "буття вдвох" (57, 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 (57, с.460).

У такі моменти, коли ближній опускається на нижчий рівень біологічного розвитку, змінюється не лише сутність Іншого, а й зникає найголовніше, що забезпечує особливу форму зв'язку між людьми, – відповідальність за ближнього.

А це (у свою чергу) кардинально впливає на природу вчинку – ключову ланку буття.

Напрям і характер змін у структурі цієї базової одиниці, яка виступає найяскравішим "способом вираження людської діяльності" (В.Роменець), точно окреслив М.Бахтін: "Всі сили відповідального звернення 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.Бахтина. – Режим доступу: [http:// www. philos.msu.ru / vestnik/philos/art/2003/popov-bakhtin. htm](http://www.philos.msu.ru/vestnik/philos/art/2003/popov-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.

СІМ'Я ЯК ЕКОНОМІЧНИЙ ПРОЕКТ

Не знайшовши вирішення у соціумній площині, проблематика "вищої людини" переміщується на локальніший рівень – стосунків чоловіка і жінки, на рівень сім'ї, де "проблема дитини й шлюбу" природно "включається в систему надлюдського" (86, с.26).

Однак все не так просто, оскільки сім'я це простір людського, навіть занадто людського. Звідси неймовірна кількість проблем значно нижчого порядку.

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 ..." (14, с.147)), оскільки не дає можливості вирішити цілу низку проблем і серед них проблему найголовнішу, яка полягає в необхідності радикального оновлення життя, що – в свою чергу – сприяло б виведенню суспільства на значно вищий рівень існування.

Обговорюючи з Білою Шапочкою питання шлюбу, Кирпатий Мефістофель з гіркотою констатує: "переважно подружжя – каторжники, прикуті до тачки" (14, с.147).

На думку Якова Михайлюка, головною причиною, яка зумовлює невдачу більшості сімейних проектів, є відсутність творчого підходу: "Як шаблонно, без розуму і, по суті, жахливо складають інтелігенти своє родинне життя!" (14, с.146).

Та проблема (швидше за все) не в творчості, не в необхідності руйнування певного шаблону. Хоч наявність творчого підходу, певна річ, бажана і бажана в усьому, а не лише в організації дуже складного за своєю природою сімейного життя.

Однак творчий підхід, творчість у цілому явище виняткове. До того ж вона вимагає особливих умов: "Творчий акт іманентно властивий лише особі, особистості як вільній і самостійній потузі (розрядка на ша – О.К.)" (9, с.360).

Свободи ж не було і (в найближчій історичній перспективі) не може бути у межах сім'ї, оскільки народилася вона *"з необхідності, а не з свободи"* (курсив М.Бердяєва – О.К.)" (9, с.423).

Необхідність ця економічна: сім'я (зауважував відомий російський філософ) "господарська ячейка перш за все" (9, 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" (54, с.108)).

Щоб ефективніше контролювати інститут сім'ї, влада завжди "прагне зробити прозорими" стінки житла (51, с.99).

Це 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 досередини й відповідає вікнам вежі, друге виходить назовні й освітлює всю комірчину" (79, с.250).

У межах так організованого простору напрочуд ефективно здійснюються процеси контролю: "... 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 (79, с.250).

М.Фуко пропонує розглядати паноптикон не як "примарну споруду", а як "модель функціонування", що виразно і дуже наглядно 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" (79, с.256–257).

У романі "Записки Кирпатого Мефістофеля" цей механізм контролю доводить свою ефективність у той момент, коли у полі зору адміністративних органів опиняється сім'я Кривуль, яку буквально розривають внутрішні проблеми. 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 ризкую неприємностями по службі. Коли я помирився з жінкою, мені один мій товариш оповідав, що мені щось таке вже загрожувало" (14, с.130).

Додамо також, що репресивна машина діє дуже широким фронтом, не полишаючи поза увагою жодного об'єкта, який вартий її уваги, – недарма підозрює приват-доцент, що у певний момент неприємності можуть не оминати також і його пасії: "А Шуру теж можуть скинути з посади! Не просто, а причепляться ..." (14, с.130).

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

Найгостріше і водночас вкрай емоційно економічні претензії формулює Панас Павлович під час своєї розлогої, не позбавленої певного цинізму сповіді, ускладненої "природними" (якщо виходити з практик сучасної сім'ї та рівня втрати у її атмосфері компоненту святості) майже риторичними запитаннями: "Простий паразит! Та вона ж (дружина – О.К.) нічого не робить! Нічого! Нічого! 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 ший людини ..." (14, 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" (51, с.212). Але в кінцевому рахунку це все ж (напевно) логічний підсумок у процесі 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", яким завершуються внутрішньородинні "розбірки", є сімейна конституція. Ідеологом і укладачем кожної нової редакції завжди виступає прагматична, жорстока, відверто авторитарна, "здатна на все" (14, с.38) Варвара Федорівна – дружина Панаса Павловича.

Прогностично характеризуючи один із витворів її правової уяви, Кирпатий Мефістофель, який гарно знає характер і особливості функціонування юридичних практик у сім'ї Кривуль, робить прозорий, всім (хто жив у тому історичному часі) зрозумілий натяк: "Та вам (мається на увазі Панас Павлович – О.К.) Варвара Федорівна покаже таку конституцію, таку чисторосійську заглинить вам конституцію, таку вам гарантію дасть, що через два роки від вас лишаться тільки гудзики від ваших черевиків!" (14, с.131).

Асиметрія праводоговірних сторін, яка тримається на зміщенні вектору сили лише в одному напрямку, на прагненні до неприхованого насильства, створює ілюзію вирішення проблеми. Однак триває все так розмірено і "гармонійно" лише до певного моменту, до певної – крайньої межі, починаючи від якої незворотно (і закономірно) йдуть процеси руйнування сім'ї.

Вирішальним моментом в історії родини є бунт однієї зі сторін подружжя.

Характеризуючи особистість, яка бунтує, А.Камю дає таке визначення: "Це людина, яка каже "ні" (39, с.127).

Це "ні" може означати різні речі. Але (як правило) воно маркує ту ситуацію, яку можна окреслити такою фразою: "Є межа, переступити яку я вам не дозволю" (39, с.127).

Для Панаса Павловича межевою стала аргументація, яку використала дружина під час сповненої агресії "бесіди" – мотивованої передусім економічно: "... вона (дружина приват-доцента – 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 ..." (14, 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" (14, с.36).

Власну реакцію на цю подію приват-доцент патетично описує (неприховано героїзуючи себе в очах Кирпатого Мефістофеля) у категоріях драматично-піднесеного "театру на сходах": "Випив ... небагато: три чарки коньяку та дві пляшки пива ... Але досяг блискучих результатів ... загилив їй (Варварі Федорівні – О.К.) аж два ляпasi і заявив, що "рішуче, категорично і назавсідки розходиться з нею" (14, с.36).

Уявна "вистава" з відверто прикрашеним яскравим сюжетом (сам Панас Павлович зізнається пізніше: "Я брехав, що вдарив її, тільки для внутрішньої сатисфакції" (14, с.75)) – це спроба слабкої людини мінімізувати отриману психологічну травму за рахунок певної компенсації (хай і вигаданої, ілюзорної). Стосується вона передусім самої по-справжньому травмованої особи.

Публічне ж маніфестування наміру розійтися, звернене до практикуючого адвоката ("Розводжуся з жінкою. Беретесь помагати?" (14, 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" (41, с.48), виділяють чутки серед ін-

ших, споріднених форм комунікації – плітки, доноси, дезінформація.

У процесі поширення чутки трансформуються: або згладжуються, або гіперболізуються (41, с.47). Водночас у ході трансформації окремі деталі можуть відпадати зовсім, інші ж виходять на перший план, інтонаційно й змістовно загострюючись у зв'язку з наділенням їх особливим змістом.

Сприятливі умови для цього створює анонімність джерела повідомлення (зрештою, у ланцюжку повідомлень і той, хто оперує чутками, теж одержує статус анонімного інформатора) та необов'язковості документування фактів (що за умов категоричності в оцінці того чи іншого явища і позірного володіння істиною в останній інстанції було б явно не зайвим).

Зразком такого "оформлення" почутого матеріалу можуть бути чутки, що обертаються навколо сім'ї Кривуль (глава родини тільки "пускає дотепи з приводу цих чуток" (14, 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" (14, с.61).

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

За уявними картинами, в які нерідко вкладається неабияка фантазія, 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. Звідси зрозумілою є та важлива функція, яка покладається на

чутки: за спостереженнями Г.Шибутані, саме чутки дають можливість людям виходити з неординарних ситуацій та об'єднуватись.

Випрямити "кривизну" етичних "ліній" (і водночас пом'якшити етичний удар, завданий родинному простору) завжди допомагають базові ідеологеми. Їх (знаючи, що вони відповідають духу оточення, гарно кореспондують із горизонтом очікувань локальної спільноти, яка складається із осіб із найближчого кола) дуже жорстко й акцентовано (немовби забиваючи "гвіздки" у голову власного чоловіка) виголошує Варвара Федорівна, що й дає їй можливість тривалий час стримувати дезінтеграційні процеси, які йдуть у сім'ї.

Наведемо кілька найприкметніших: "шлюб є ... поважний акт у житті людей" (14, с.191); "... я принципіально проти розводу. Я стою за незломністю шлюбу ..." (14, с.46); "Для мене кожна жінка, що має позашлюбні відносини з чоловіком, є проститутка" (14, с.46); "... людей розводить тільки смерть" (14, с.47).

На неї не діють ніякі аргументи, для неї не існує ніяких доказів. Не може бути по-справжньому переконливим навіть загально визнаний "аргумент" – почуття любові: "Так він же любить цю дівчину, Варваро Федорівно, любить. Для того ж і хоче розводу, щоб ..." (14, с.46) – двічі (як "пароль", само собою зрозумілий і близький освіченій людині) повторює ключове слово Кирпатий Мефістофель.

Здавалось би, тут все зрозуміло і не потребує жодних додаткових роз'яснень.

Але по-справжньому освічена, сучасна, прогресивно настроєна жінка (за "профільними" характеристиками Панаса Павловича – щоправда, виголошеними з нотками певної розгубленості і внутрішнього непорозуміння, яке йде від різкого неспівпадіння демонстрованого Варварою Федорівною оточенню і наявного в реальності, у "прикладному" побутуванні – вона "... розумна, освічена, поступова жінка! Музику любить, театр розуміє, відчуває щиро. У політиці – переконана республіканка, мало не анархістка" (14, с.37)) демонструє зразки махрово консер-

вативного оцінювання: "Люблять і тих, що в публічних домах" (14, с.46).

Жорсткість ідеологічних позицій, безкомпромісність і навіть хворобливо, а часом й істерично загострена реакція локальної спільноти (передусім на сімейні конфлікти) завжди підтримується інстинктивною недовірою до того, хто каже "ні".

В основі цього явища, швидше за все, лежить 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" (39, 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 – до певної міри безпомилково – можна спрогнозувати, якщо взяти до уваги відповідну "формулу" П.Рікера, яка моделює ситуацію у зоні насильства: на протигагу "насильству гноблення" (зауважує французький філософ) завжди можлива поява "насильства бунту" (68, с.245).

Панас Павлович (за визначенням Кирпатого Мефістофеля) "людина слабосила" (14, с.123), "тюхтій, боягуз" (14, с.130).

Здавалось би, це прямий шлях до психологічного тупика, до життєвої безвиході. До остаточної нівеляції особистості. Однак у його бунтуючій душі живе змальований ним самим ідеал. І цей ідеал аж ніяк не індиферентний – цивілізовану людину він відверто відлякує, навіть жахає шокуючою брутальністю.

За власним зізнанням приват-доцента, битися ніяк не може ("Не вмію я бити" (14, с.75)).

Але як солодко, як мрійливо йому промовляти: "Ех, заздрю, їй-богу заздрю тим людям, що вміють, де треба, по часті фізичної аргументації" (14, с.75).

Природно, що після мрійливого зізнання приходить бажання – конкретне, брутальне, фізично (навіть якимось фізіологічно) зримає: "Загилить би їй попереду разів зо два по "наружної фізіономії", от би вона вже опасувалась потім" (14, с.75).

Далі все набирає ще зриміших, ще грубіших, ще фізіологічніших форм, які виходять не тільки за межі уявлень про поведінку інтелігентної людини: все це перекреслює уявлення про повсякденні, найпростіші, найпримітивніші норми людського співжиття – "Іноді страшенно хочеться загилить так, щоб аж юшкою умиласть ..." (14, с.75).

Після бажання природно (а може, навіть і закономірно) з'являється тверде, безапеляційне переконання у необхідності фізичного насильства, яке повинно стати звичним "регулятором" повсякденного життя: "Ні, треба вміти бити ..." (14, с.75).

Цю ідеологію насильства Кирпатий Мефістофель не лише підтримує ("Власною її зброєю треба й бити її. Ти ляпаса, а от тобі аж два, от тобі, на, маєш!" (14, с.75)), а й пропонує зробити програмною: "Ну, отак і смаліть!" (14, с.75).

Що у такому разі сімейний простір майже автоматично перетворюється на поле битви, на ристалище, де (напівжартома) Б.Марков пропонує кожному учаснику сімейної битви вручати медаль "За участь у ближньому бою" (51, с.210) – це ніяк 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 (зауважує А.Камю – гарний знавець філософії бунту) "Крок за кроком бунт заводять ... набагато далі, ніж проста непокора" (39, с.128).

У випадку Панаса Павловича більше ніж просто непокора обертається прагненням фізично усунути з життєвого простору головного сімейного ворога. Так у стані афекту знаходить шлях до реалізації найглибше, найпотаємніше бажання.

У переказі самого бунтаря, який таки зважився на найбільш радикальний крок, подія виглядає просто, буденно і дуже лаконічно: "Я вбив мою жінку ..." (14, с.188). І все. Ніяких деталей і коментарів – лише ця, кілька разів повторена фраза. І це цілком зрозуміло, зважаючи на вкрай збуджений, навіть афективний емоційний стан людини, яка зважилася на вбивство ближнього.

В усій повноті (хоч стилістично й дуже спокійно, навіть "по-діловому") 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" (14, с.189).

У даному випадку не має значення результативність замаху. Головне – кваліфікація вчинку: попри все співчуття догнобленого, маємо констатувати – вчинено акт самосуду. Акт юридично нелегітимний, архаїчний за своєю природою. Саме тому він відкидає суспільну свідомість і мораль у прапервісні нетрі буття.

Приват-доцент, знаходячись у стані граничного збудження, всього цього ніяк не розуміє. Навпаки – реагує прямо і безпосередньо, як дикун, не обтяжений здобутками цивілізації:

– 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 соромить ся (розрядка наша – О.К.) (14, 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" (39, с.337). Тому, втягуючи житті іншого в зону смерті, бунтар сам позбавляє себе права на життя: він мусить "прийняти свою власну смерть, сам стати жертвою" (39, 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.)" (14, с.191).

Так природно (якщо насильство природне) доходить до кінця історія сім'ї Кривуль. В силу організуючої економічної домінанти, 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 ..." (14, 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.

СІМ'Я В "СИСТЕМІ НАДЛЮДСЬКОГО"

Криза у родині Кривуль – це не випадковість, а – швидше – діагноз: у кінці XIX – на початку XX століття сім'я (як суспільний інститут і як реально функціонуюча структура) 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 працював над даною проблематикою – "Ежемесячный журнал". – 1916. – № 2).

І причина полягала не тільки в майнових проблемах, не в економічній площині, точніше – не лише в ній.

Будучи за своєю природою "ексцентричною та децентрованою (розрядка наша – О.К.)" (46, с.202), вона саме в ці роки з особливою гостротою відчуває послаблення тиску патріархального начала, яке протягом століть грубо, насильницьки центрувало сім'ю. Це (у свою чергу) інспірувало зміни, сприяючи збільшенню ваги іншого родинного центру, осердям якого є жінка, і, зрештою, утвердженню "двох полюсів правди" (Л.Костенко) у межах однієї родини.

У підсумку традиційний механізм збалансування відносин, їх позірної "гармонізації", гостроту кутів якого приховував закритий для стороннього ока сімейний світ, виявився зруйнованим.

Водночас (попри всі найгостріші кризи) родина й надалі природно концентрує у собі вітальні сили, вітальний порив, що закономірно робить її – в очах суспільства – ключовою легітимною ланкою не лише у процесі відтворення життя, а й його подальшого поступу: "Відчуття родини (зауважував Г.Марсель – О.К.) не належить до чеснот, які втратили смисл, родина залишається живою реальністю ... (розрядка наша – О.К.)" (53, с.85).

Ще жорсткіше (оскільки йдеться про долю цивілізаційного проекту) формулює думку Дені де Ружмон: "Якщо нашої цивілізації судилося вижити, вона повинна здійснити велику революцію: вона повинна визнати, що шлюб, від якого залежить соціальна структура, значно важливіший, аніж кохання, яке вона культивує" (69, с.11).

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 моделях, які відверто протистоять одна одній.

Перша з них має в своїй основі тваринний інстинкт – "природну потребу" (60, с.69). Тому й виглядає таке утворення як спілка "обплутаних небесними тенетами звірів" (60, с.70), існування яких не освячене вищою метою. Друга модель формується на інших засадах і виглядає як "сад шлюбу" (60, с.70). Двох у такому союзі єднає любов, яка нагадує смолоскип, що світить на "вищих дорогах" (60, с.71). Провідним для них є "жадання двох створити єдність, більшу за них самих" (60, с.70).

За таких умов природним є "пробудження прагнення до надлюдини" (60, с.71) – у перекладі Ю.Антоновського російською мовою це звучить ще пронизливіше: "тоски по свехчеловеку" (59, с.51) (що відповідає духу оригіналу, де *Sehnsucht* – "*Sehnsucht zum Übermensch*" – означає і пристрасне бажання, і прагнення, і – лишимо для точності нюансації смислу слова – 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 (60, с.70), завданням якої є переформування світу на нових засадах.

Німецький філософ означає цей "об'єкт" як "колесо, що котиться само собою" (60, с.70), як "того, хто творить" (60, с.70). Яків Михайлюк (додаючи особистісні, багато в чому егоїстичні обертони, відсутні у німецького філософа) описує, використовуючи категорію чуда – як "маленьке, чудесне створіння" (14, с.32), що постає не тільки з бажання єдності двох "співзвучних, рідних" тіл (14, с.30),

а й з туги за "матір'ю дітей моїх (Кирпатого Мефістофеля – О.К.), за другом і товаришем мого життя" (14, с.30).

Оновлюючи спадкоємне самим героєм буття, це "маленьке, чудесне створіння" мусить виконати найглибшу, найзаповітнішу, приховану мрію Якова Михайлюка – мрію про оновлення: "Маю тайну, несмілу мрію обновилися в моїх дітях і оправдати забруднене, зогиджене мною моє існування" (14, 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 переконано й переконливо стверджує: "Сім'ю не можна зруйнувати збоку. Вона завжди розпадається зсередини" (14, с.24).

Любов може мати різний характер, різне психологічне наповнення. Який варіант найоптимальніший? У кожного на це питання є своя відповідь, сформульована власними зусиллями, чи від когось, або з якогось джерела запозичена.

Кирпатий Мефістофель, відповідаючи на сформульоване відповідно питання – "що таке любов?", оприлюднює три варіанти відповіді. У підсумку 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?" (14, с.32).

Роздумуючи про характер і напрями розвитку західноєвропейської філософської думки, яка має тисячолітню традицію, Мірча Еліаде передусім нагадує слова Вайтхеда: "Історія західної філософії – це насправді не що інше, як довжелезна низка посилань на філософські праці Платона" (32, с.305). Додамо – посилань прямих і прихованих.

Так, приміром, платонівське розуміння любові відверто резонує у підсумкових роздумах Кирпатого Мефістофеля про феномен любові: "Тоді я бачу, що вона знає, що

таке любов. Тепер ми не можемо ні загубить, ні зв'язати себе. І тоді ми входимо в світ оновлені, злиті в одному (розрядка наша – О.К.)" (14, с.32).

Згадаємо тепер "Бенкет" Платона. На думку давньогрецького філософа, "першопочатковою нашою основою" є цілісність. У розірваному, роздертому світі повернутися до першооснови можна лише за допомогою любові, сутність якої у трактаті античного мислителя визначається так: "любов'ю називається жадоба цілісності і прагнення до неї" (65, с.101).

Така любов повертає нас до "першопочаткової природи" (65, с.102), втіленням якої виступає андрогін – істота, яка синтезувала в собі чоловіче й жіноче начало.

Похідним від цього слова виступає поняття андрогинії – цілісності, "об'єднання протилежностей", яке не просто "символізує досконалість первісного, необумовленого буття", а й позначає "вищу реальність" (32, с.256–257).

З ідеєю андрогинності тісно пов'язані мотиви містичного шлюбу та досконалої дитини.

Найглибше і найцікавіше ця лінія пророблена німецькими романтиками, для яких суть одруження полягає у таїнстві – "відновленні небесного або янгольського образу людини" – Франц фон Бадер (32, с.377). З цього союзу, з цього злиття в "єдиному спільному спалахові" – Рітер (32, с.377) має народитися особливе тіло (32, с.377).

З такої ж оновленої єдності ("ми входимо в світ оновлені, злиті в одному" (14, с.32)) – констатує Кирпатий Мефістофель – постає справді особливе тіло – "чудесне створіння (розрядка наша – О.К.)" (14, с.32), яке приходить у світ як "продукт" напівфантастичного, містеріального дійства: воно "дивним способом (розрядка наша – О.К.) відділилось від нас" (14, с.32).

Казка, яка супроводжує все свідоме доросле життя героя, і яку він сам собі розповідає (продовжуючи традицію, започатковану ще в дитинстві – "Я раз у раз засипав тільки під материні казки" (14, с.28)), не належить до типово "чоловічих казок" (Т.Зінкевич-Євстігнєєва) з їхніми суто 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 домінують розповіді про "різні подвиги, починаючи від геройських герців з індіями, драконами і кінчаючи перемогою над тюремними стінами" (14, с.28) вважає суто віковими, оскільки вони відбивають дитячу волю до перемоги. Тому й за суттю своєю є "одблиском дійсності в фантазії" (14, с.28).

Підліткові казки міцно пов'язані з реальністю, бо оповідають "про те, що є" (14, 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 і не може бути ніколи (розрядка наша – О.К.)" (14, с.32). Тому й знаходить свою реалізацію в одній-однісінькій (так видається героєві, який відверто звужує роль казки у житті людини) практично-прикладній функції – діє на Кирпатого Мефістофеля як своєрідне і дуже ефективне "снодійне", завдяки притаманним цьому незвичному (як для дорослого чоловіка) засобу чародійним властивостям – "односити від того, що є, і помагати забути себе" (14, с.28).

Подібне прочитання казки (жанру цікавого і складного) спрощує її природу і робить штучний вододіл між різними її різновидами. Насправді ж зв'язок будь-якої казки із сповненою таємничих глибин реальністю може бути дуже складним і водночас дуже опосередкованим. Його не можна обмежувати примітивним мімесісом чи відвертою фактографічністю. За спостереженнями Є.Сапогової ("Морфология и психосемиотика сказки в контексте моделирующих процессов воображения" – "Журнал практического психолога" – 1999. – № 10–11) казка піднімає реципієнта у світ, ще не пізнаний людством – туди, де формується (збережемо фразу мовою оригіналу задля точності у передачі відтінків при формулюванні думки) "образ потребного будущего".

Пророчо-візійний, прогностичний потенціал казки ні-як не відчитується Кирпатим Мефістофелем (і, швидше всього, не може відчитуватись, оскільки казка "втілює собою вже забутий спосіб взаємодії свідомості й світу" (спостереження належить Є.Сапоговій)).

Саме тому таке подивування ("невже вона?") викликає реальна, оприявлена у повсякденні "Біла Шапочка", якої за логікою ірреальної казки в природі бути не може (у цьому антитетичному протистоянні особливо дивує героя правдивість найдрібніших деталей в усій їхній кольористичній гамі: "Вона! Та сама молочно-рожева щока, дитячо-строгий ніс і м'які лагідні риси лица" (14, с.25)).

Пророчо-візійний потенціал казки герой дуже швидко відчує на собі і відчує повною мірою. Він сам не знає чому, але в історії зближення з Білою Шапочкою його енергія перевищує всі можливі поведінкові "нормативи". Кирпатого Мефістофеля не зупиняє ні відверта зневага ("я не поважаю вас ..." (14, с.94)), ні побоювання вида-тись 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" (14, с.94), ні можливе порівняння з нахабою (14, с.98), ні, зрештою, необхід-ність активно (а іноді й просто-таки безцеремонно) долати як хворобливо загострений інтерес оточення, заінтригова-ного його незвичною поведінкою, так і власну фізичну слабкість.

Звідки така нестримна, юнацька енергія, настир-ливість, яка часом відверто нехтує загальноприйнятими нормами етикету, а то й межує з неприйнятною для ви-хованої людини безпардонністю? Це не простий, не зви-чний природний інтерес до іншої статі (у подібних ситуаціях герої, які мають суспільний статус і матеріаль-не забезпечення рівня Кирпатого Мефістофеля, діють інакше – використовують інші – не підліткові – методи зацікавлення власною особою).

Рухає героєм явно щось сильніше, цілеспрямованіше від нього самого: під час першої зустрічі й холодного

прийому його залицянь (у даному випадку йдеться про казку) героя охоплює природне й цілком пояснюване для тверезого, зрілого чоловіка почуття – "Мені вже хочеться, щоби нічого цього не було, хочеться одстать (від героїні, яку Яків Михайлюк переслідує – О.К.) ..." (14, с.25), однак це неможливо ні за яких умов – "але я не можу **через щось** цього зробити (розрядка і виділення тексту інтенсивнішим кольором наші – О.К.)" (14, с.25).

Якась вища, могутніша сила, яку герой характеризує як "силу ... більшу за ... волю, сором і страх" (14, с.96), обрала героя і поклала на нього певну місію: звідси така одержимість у досягненні мети вже не в казці, а в реальному житті.

Причому на шляху до неї не повинні завадити ніякі перешкоди, ніякі жертви – навіть жертвоприношення дитини. Жорстко і цілеспрямовано керований якоюсь невідомою силою герой готовий піти навіть на злочин, з яким пов'язується момент остаточної самооцінки – "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 ..." (14, с.204).

Казка формує особливий, за принципами своєї організації не схожий із повсякденням світ: пріоритетними тут є "повністю ідеалізований простір, час, характери, мораль" (37, с.58). Тому так однозначно у цьому жанрі програмуються дії героїв, їх реакції, емоції, переживання, які виразно вкладаються у певні поведінкові стереотипи.

У плані образно-художньому цікавими є (явно модернізовані, "підігнані" під естетичні стратегії свого часу) засоби відображення яскраво вираженого "схематизму" героїв, які діють у просторі казки: у романі "Записки Кирпатого Мефістофеля", у структуру якого входить також казковий простір, збудований за законами поетики цього фольклорного жанру, все це – максимально стисла розкадровка матеріалу, а також "лінійність", "стереотипність", покликані передати "програмну" передбачуваність поведінки героїв, – нагадує німе кіно з його практиками

"придуманого життя", з ходувльними "фігурами", які "мовчки ламають руки, роблять страшні очі" (14, с.200).

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 кишнях і з очима в її очах" (14, 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 (шапочка з маленької букви – так у тексті роману – О.К.) звертає у перевулок ... Я швидко наганяю шапочку 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 ..." (14, с.25).

Це реакція живої, самокерованої людини, чия воля не залежить ні від кого. У казці ж поведінка героїні змушує згадати про лялькові персонажі, рухи яких наперед визначає казкар-ляльковод. Здається, що в Білої Шапочки 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 покірно йде за мною, ні кажучи ні слова й зупиняється тоді, коли зупиняюсь я" (14, с.29).

Миттево, 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, новий, чудний сам собі (розрядка наша – О.К.), повинен іти в цей червоний будинок і провадити далі нове життя" (14, с.29), так і в час спільного проживання – "І от я вже не хижак-адвокат, що годується стервом закону, дурістю, безпорадністю та жадністю своїх жертв. Я скромний повірений, що боронить проти закону і хижаків довірливих і безпорадних. Ми живемо в маленькій ясній (натяк на рай – О.К.) 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 налиплу, брудну, тверду кору й вертаюсь до юнацтва" (14, с.31).

По-казковому щасливо – шлюбом (після такого традиційного для казки трикратного випробування у вигляді "тесту" на розуміння глибинної сутності поняття любов) завершується історія закоханих: "Тепер ми муж і жона" (14, с.32).

Подібно до казки у реальних стосунках Кирпатого Мефістофеля та Білої Шапочки ключову роль відіграє любов, в атмосфері якої чоловік і жінка шукають "досконалих форм" і навіть ідеалу (13, 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" (13, с.285), які – само собою зрозуміло – не мають можливості порівнятися з ідеалізованими зразками, характер любовних стосунків визначає ілюзія, адже саме вона "підносить дійсність до ідеалу" (13, с.292).

Особливу роль у цьому процесі відіграють очі, які обробляють основний масив інформації. Корінним чином

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 приходить порівнювати з іншими образами" (13, с.288)) безпощадно стирає все сумнівне чи непривабливе, гармонізує наявне, гіпертрофуючи при цьому все найбільш виграшне.

Однак у стосунках Якова Михайлюка та Ганни Забережної цей механізм, який, базуючись на (як слушно зауважує Т.Гундорова) "структурі репрезентації, де чоловік *дивиться*, а жінка є *побаченою* (курсив зроблений авторкою монографії "Кітч і література. Травестії" – О.К.)" (24, с.350), визначає рольові позиції представників протилежної статі на "подіумі" людських взаємовідносин, не є базовим.

Натренований, іронічний погляд зрілого досвідченого у цих справах холостяка, який гарно знається на красі, привабливості жінок та оцінюванні як їхніх переваг так і недоліків, жорстко і точно фіксує (попри повторювану, як мантру, фразу – "мені подобається ваше лице" (14, с.88)) будь-який негатив, усі негарні, невигащні деталі ("хижий" ніс (14, с.103), "заломлені гідко" губи (14, с.133), "трохи випнуті" скули, "щоки худорляві", губи, які "могли б бути трохи більше свіжими" (14, с.138)), а то й зовсім відверто укрупнює ті неприємні деталі, які позбавлені будь-якого естетичного смислу – "На тілі в вирізі грудей – червоненькі цяточки. Вона, видно, трохи спітніла. Це неприємно" (14, с.138).

І взагалі – Ганна Забережна спершу нагадує героєві "здивовану козу" (14, с.106). Це вже згодом Кирпатий Мефістофель (як класичний закоханий) сам для себе заговорить про "миле прекрасне обличчя" (14, 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 і характер дії якого цікаво змодельовав С.Жижек.

Поставивши ключове питання – "чому чоловік обирає жінку як ідеалізований об'єкт", чому "він робить проєк-

цію свого *спасіння* (курсив С.Жижека – О.К.) на саме те створіння, що відповідальне за його *Гріхопадіння* (курсив належить теж С.Жижеку – О.К.)" (34, с.121), відомий словенський психоаналітик (залучаючи до роздумів міркування О.Вайнінгера) приходять до однозначного висновку – в усьому винна його власна сексуальність, яку чоловік приймає, привертаючись "до нижчого" і водночас заперечуючи "в собі абсолютне" (34, с.121).

Прийнявши свою сексуальність як даність, чоловік "створює жінку", яка є "самою сексуальністю" (34, с.121).

У світлі цього інакше прочитується міф про Гріхопадіння. Причина його – не жінка: вона – "*наслідок чоловікового Гріхопадіння* (курсив С.Жижека – О.К.)" (34, 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" (34, с.121).

У стосунках Кирпатого Мефістофеля і Шапочки ця парадигма не простежується, оскільки Ганна Забережна не виглядає в очах героя як об'єкт сексуального бажання. Її плоть не подає Якову Михайлюку сексуальних сигналів. При зустрічі двох не відчувається радісного і завжди очікуваного чоловіком відкриття: погляд досвідченого Дон Жуана ковзає по ній як по нейтральному, середньостатистичному тілу: "Натовп, витиснений з воріт царського саду, розливається ручаями в різні боки ... Я йду позаду жіночої постаті в білому. Капелюх також білий, з його крис зубчастою каймою звисає мереживо. З-під крис я бачу окраєць голої шиї і спини. Ми посуваємось помалу в потоці тіл. Я міркую, куди б піти пове-
ч е р я т и ... (розрядка наша – О.К.)" (14, с.86).

Ось і все. Ніякого електричного струму, ніякого вибуху сексуального інтересу, відсутній навіть "жест", який би продемонстрував елементарну, стандартну зацікавле-

ність. 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 сигнали. Не те що свідомо, а навіть підсвідомо – як це могло б бути з невинною, але знаковою грою розкішним "пухнатым волоссям" (14, с.97), яка посідає помітне місце в символічній системі стосунків чоловіка й жінки, що розгортається у рамках любовної гри.

Це (швидше всього) об'єкт, який і не повинен викликати похоті – при всій зрілості жіночої конституції героїні Кирпатий Мефістофель постійно знижує віковий ценз співачки, розглядаючи її у певні моменти то як "маленьку дитинку" (14, с.133), то як жінку, обличчя якої має дитячі риси (цей мотив у романі постійно повторюється), що – лише на перший погляд – переводить героїню у розряд явищ асексуальних, то, майже, як немовлятко з його специфічним запахом – "Від неї йде теплий молочний запах, як від дітей. Я почуваю зворушення, жаль, і мені хочеться всадовити її зручніше, прикрити чим-небудь, погладити по стомлено-кинених на коліна руках ..." (14, с.133).

Хоч, звісно, не може й бути мови про жіночу "стерильність" Шапочки. Насправді це "жива", повнокровна особистість, яка проходить складний шлях еволюції, що завершується природною актуалізацією соматичного.

Один із варіантів цього складного "маршруту" намагається реконструювати Т.Карпенко у статті "Чоловіче й жіноче начало в романі В.Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля": проект співвідношення", де – у підсумку – приходить до аргументованого висновку: "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 ..." (42, с.157)

І все ж момент ідеалізації, який має гарну основу, у романі чітко простежується.

Однак задіяний тут інший принцип, який також є базовим, оскільки доводить свою ефективність, як у романі "Записки Кирпатого Мефістофеля", так і реальному житті.

Немовби приміряючи себе до моделі ніцшеанського шлюбу, Яків Михайлюк викладає власну теорію матримоніальних стосунків, яка (на його думку) за рахунок внесення творчих моментів найкраще відповідає вимогам нового часу: "Т р е б а т в о р и т и ш л ю б , Ганно Пилипівно ... Т в о р и т и с в о ю л ю б о в (в обох випадках розрядка наша – О.К.). 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" (14, с.147).

Морально-вольовий, творчий характер шлюбу намагається утвердити й Ф.Ніцше, наголошуючи на необхідності морально піднятих, стати "господарем своїх чеснот" (60, с.69), "збудувати самого себе, випропаного тілом і душею" (60, с.70) і вже потім сформулювати такий союз, який німецькому філософу бачиться інститутом, що становить собою єдність більшу за тих, хто її створює, у якому домінує "глибока взаємна повага до тих, що сповнені цим єдиним жаданням" (60, с.70).

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

Духовний розвиток веде Якова Михайлюка через не-смілість, вагання, ніжність, зворушення (яке часом прокидається після агресивного неприйняття морально-етичних позицій Шапочки) до відродження сорому і совісті.

Підводячи підсумок гострому диспуту з Шапочкою про моральність, Кирпатий Мефістофель (не вагаючись) застосовує принцип розмитості етичних стандартів. На допомогу собі (як останній – найвагоміший аргумент) він не проти закликати й вічні, непорушні закони біологічного розвитку, які не можуть бути штучними чи вигаданими.

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" (14, с.137); "А що таке "чесність", "нечесність"? Плід людської глупоти, лицемірства й поганого соціального ладу ..." (14, с.139).

Так герой завжди перемагав, точніше – так перемогала його філософія життя.

Однак, пройшовши певний відрізок життєвого шляху поряд з морально чистою дівчиною, він таки зазнає певних змін. Тому у підсумку знічений Яків Михайлюк зізнається Шапочці: "Мені просто стидно. Дуже стидно" (14, с.141). І – вже як "інший чоловік" (14, с.141) – герой приймає неможливе для "старого" Кирпатого Мефістофеля рішення, яке прямо кореспондує із рішенням героя казки (нагадаємо ці слова - "Я ... відмовився від "гонорарних" справ" (14, с.31)): "А від справи Кубешки я, між іншим, Ганно Пилипівно, відмовляюсь" (14, с.141)).

Здавалось би, тепер ніщо не може перешкодити втіленню казкової мрії – шлюб з Білою Шапочкою неминуче мав би стати реальністю: герой випростався у своєму моральному зростанні, а тому й зникли останні перешкоди для втілення головного завдання – творення нової – "вищої плоти".

Однак на заваді стає неймовірно сильний чинник, який визначає природу героя, його побутову поведінку, зрештою, горизонт буття, не даючи йому можливості піднятися до вирішення завдань, що стоять перед "вищою людиною".

І справа врешті-решт не в тому, що в момент жертвоприношення здригнулася рука Кирпатого Мефістофеля (це, зрештою, випадковість, яка не вирішує головної проблеми – могла б і не здригнутись, зважаючи на транс-овий стан героя, на момент актуалізації майже не контрольованої поведінки).

Причина ж (як нам видається) полягає у розгортанні, логіці спрямованості цивілізаційного процесу, де герой мав би йти проти течії, проти узвичаєного способу життя, спрямованого на задоволення, а він пішов за нею, спираючись у щоденному бутті на парадигму існування, вироблену суспільством після втрати віри у трансцендентне.

АЛГОРИТМ БУТТЯ КИРПАТОГО МЕФІСТОФЕЛЯ (візуальне у практиках повсякдення)

У щоденному існуванні Яків Михайлюк не виходить за межі поведінкових стереотипів пересічної людини, для якої простір буття після "смерті Бога" звузився до мінімуму, охоплюючи практично лише обшир повсякдення.

Втрата ідеї Абсолюту і пов'язаної з нею концепції життя поставила homo sapiens перед необхідністю "повторного" освоєння горизонту буття та вироблення нових принципів концептуального бачення світу.

У цьому процесі маса зробила ставку на візуальне, для якого цілком посильним виявилось вирішення ключових завдань: "оволодіння світом" (5, с.72) та наповнення його смыслом існування.

Рухаючись у напрямку, обраному масою, Кирпатий Мефістофель формує принципово нову (порівняно з теологічними та телеологічно-функціональними) картину світу. Базовим елементом її є зір, точніше – погляд, який пронизує всі форми життя.

У режимі візуального функціонує не лише антропосфера, а й природа. Незалежно від фази дня або моменту, в якому матеріалізується та чи інша "сторінка" календарного циклу, вона активно обсервує простір й часом вступає з людиною в комунікативні зв'язки – причому саме на візуальному рівні.

Два приклади, які оприявнюють поведінку не схожих між собою (за "стилістикою" репрезентації себе) "суб'єктів" природного світу, гарно ілюструють візуальну активність різних його складових: "Хмара потроху розпухає й заповнює все небо в вікні ... Лахмате страховище надсуває й зиркає часом на місто сліпучим, синюватим

поглядом і потім, заплющивши очі, буркотить вдоволено й зловісно" (14, с.104); "... в мої очі б'є світло місяця. Він підліз до самого вікна і, блідо усміхаючись, неначе пійманий на чомусь стидкому, не кліпаючи, дивиться мені в лице ... Я дивлюсь на місяць, місяць дивиться на мене й винувато усміхається" (14, с.32–33).

У певний момент все у світі настільки гармонізується, що і природа, і людина починають жити в одному й тому ж режимі візуального: "... ми лежимо на піску, жмуримо очі, бовтаємось у воді. Довкола нас усі люди також лежать, жмуряться й бовтаються. Небо жмуриться (розрядка в усіх трьох випадках наша – О.К.) вдень теж сонно, стаючи сірим, ніби вкриваючись, як і ми, потом" (14, с.81).

Неймовірна активність зору, його стереоскопічність, масштабність обсервування світу, яка у певні моменти наближається до космічної, і водночас деталізованість бачення – аж до найдрібніших об'єктів (від "каналів Марса" (14, с.27) – до малесеньких "червоненьких комах" (14, с.58)) пов'язана передусім з нарцисичними інтенціями Кирпатого Мефістофеля: за допомогою інтенсивної, гарно скоординованої візуальної діяльності, здобутки якої текстуально закріплює контрольований лише самим героєм наратив сповіді, Яків Михайлюк створює "свій власний світ", що для нарцисичної особи слугує одним із способів захисту від "страху й переживань самотності" (Б.Килборн. Нарцисс и Леди Годива. Смертоносные взгляды и эдипальный стыд. – Режим доступу: <http://psyjournal.ru/j3p pap php?! d = /20060308/>)

У новоствореному світі, який формується на базі візуального, Кирпатий Мефістофель за допомогою зору здійснює самоконтроль, обсервує обшир буття, стежить за поведінкою оточуючих його людей та оточення в цілому, його реакцією на певні події, явища чи ідеї і на цій основі робить емоційні або логічні висновки.

Характер і сутність їх у концентрованих формі виражають повторювані базові формули. Найпродуктивнішими серед них є такі – "Я дивлюсь ... й розумію" (14, с.41), "я дивлюсь .. і почуваю" (14, с.46), "Як тільки дивлюсь на нього, зараз же бачу ..." (14, с.54).

Особливий випадок складає ситуація, змістовну наповненість якої гарно передає словосполучення – "не дивлюсь, але бачу" (14, с.18). Така впевненість – навіть самовпевненість – виростає на основі візуально-психологічного досвіду героя, який до найпотаємніших глибин знає світ своїх "контрагентів", має належний "банк" візуальних даних, що стосується якраз цього персонажа.

Разом із тим не можна виключати й того варіанту, який передбачає, що в даному випадку спрацьовує не так знання, як інтуїція.

Помітніш усього ці моменти простежуються тоді, коли погляд спрямовується (причому тільки спрямовується, ще не концентруючись виразно на певному об'єкті) не героєм на Іншого (як це частіш усього фіксує текст – приміром, ось у цих випадках: "не дивлюсь, але бачу", "ще не бачу як слід, почуваю"), а сам Кирпатий Мефістофель опиняється у площині візуального контролю Іншого – "на мене не дивляться, але я почуваю", що свідчить про "досконалість пізнання", бо "абсолютне може бути даним тільки в інтуїції (Бергсон)" (81, с.232).

Візуальні практики допомагають "реставрувати" окремі сцени з минулого, законсервовані у "театрі пам'яті" (Г.Башляр), або формувати їх, забігаючи у майбутнє, орієнтуватись у просторі і часі, оцінювати ступінь необхідності тієї чи іншої дії, відгадувати чи прогностично моделювати вірогідність поведінки того чи іншого персонажа, милуватись оточуючим світом і навіть "вслухатись очима" (Герта Мюллер), вербалізуючи "жести" обличчя: так, спостерігаючи за "непорушним й серйозним" обличчям Карачапова, який грає у карти, герой чує, як у того "гарчить жадність" (14, с.18), або, побачивши, як Панас Павлович "безпорадно і питаюче дивиться на неї (Олександр Михайлівну – О.К)", чує, як той "от-от скаже: "Ти як думаєш, Шуро? Га?" (14, с.73).

Тотальна візуалізація життя (основу якої складають перехресні "спостереження": герой розглядає світ у різних його проекціях та візуальних модуляціях і водночас світ безупинно спостерігає за ним – так, приміром, Кирпатий Мефістофель бачить "на приступках парадного"

покоївок, але й вони "задержувато та смішливо" "дивляться мені (героєві – О.К.) назустріч" (14, с.66)) сприяє реалізації особливих потягів людини (і, звичайно ж, Якова Михайлюка).

Що в такі моменти відбувається з індивідом, як реагує особистість на фронтальну візуалізацію її буття, на спроби увійти в її інтимний життєвий простір, які поєднуються з її власним прагненням за допомогою візуальних засобів доторкнутись до таємниці буття іншого?

Чіткіше це ми можемо уявити, звернувшись до спеціальних досліджень з даної проблеми. Тим більше, що про психологію обміну поглядами, викликаного непереборним, глибинним бажанням бачити і водночас демонструвати себе оточенню, та пов'язаними з цим внутрішньопсихологічними процесами дослідники вже писали і писали цікаво, глибоко, спираючись, зокрема, на розвинену культуру візуальних ігор, які були так характерні для англійської побутової культури XIX століття.

Так, про практики візуальних забавок англійських денді (а точніше, напевне, про складну, продуману до найменших дрібниць культуру візуального спілкування), – на матеріалі спогадів про "британського прем'єр-міністра елегантності" Джорджа Браммелла, який любив проводити час біля еркерного вікна у клубі "Уайтс", уважно обсервуючи перехожих і водночас пропонуючи себе іншим як об'єкт обсервування, – цікаво і переконливо – з точки зору розуміння поведінкових стереотипів людини – пише відома дослідниця романтизму О.Вайнштейн: "Нестримне бажання бачити ("зрительное желание") створювало у зоні перед вікном надзвичайно інтенсивний простір блискавичних обмінів поглядами, двобічну оптичну площину, де миттєво стирались відмінності між суб'єктами та об'єктами споглядання ... Виникало поле унікальної візуальної напруги, в якому замикались і розряджались одне на одному могутні сублімовані потяги – вуаеризм та ексгібіціонізм (розрядка наша – О.К.)" – О.Вайнштейн. Зрительные игры XIX века: оптика английских денди –

Новое литературное обозрение. – 2004. – № 70. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/70/van>).

Особливий випадок у візуальному спілкуванні – діалог відкритих і заплющених очей: "Соня заплющує очі й сидить так ... Я підходжу, сідаю поруч і деякий час мовчу ... Соня розплющує очі, й я бачу, що вони повні сліз ..." (14, с.69).

У такі моменти людина із заплющеними очима входить у стан особливої залежності від Іншого ("Закриті очі людини демонструють її беззахисність, відкритість і повну залежність від Іншого. Відтак, через зорове сприйняття певних образів, які можуть мати ілюзорну природу, відбувається запуск механізмів, пов'язаних з афективною сферою психіки ... У результаті візуального контакту з уявним об'єктом відбувається послаблення суб'єктивності, особистість втрачає контроль над собою і реальність підпорядковується іншому, його жестикуляції у просторі" (18, с.94)).

Кирпатий Мефістофель не використовує цих нових можливостей для впливу на психіку Іншого, оскільки у даний момент його психіка заангажована власним проблемами: "... я бачу, що вони повні сліз ... Вона не витирає їх. Її губи витягаються, немов вона хоче щось піммати ними ... На підборідді збираються бугрики й теж здригаються. І я бачу, що вона розуміє, що я прохаю прощення за те, що не можу сказати їй "ходім зо мною", що не можу так, як їй треба, пожаліти й утішити її" (14, с. 69).

Багатство і розмаїття візуальних практик Кирпатого Мефістофеля не випадковість, а закономірність, оскільки саме візуальні практики (певна річ, лише частково) допомагають не тільки заповнювати ту лакуну, яка утворилася в результаті свідомого занурення героя у самотність ("Мені нічого не треба від людей, я не потребую їхнього ближчого товариства: для мене досить випадкового сміху, розмови, *шматочка профілю або невиразної плямки обличчя в темних рамах вікна* (курсив наш – О.К.)" (14, с.86)), а й "підзаряджатись колективною енергією мас".

На підтвердження цієї думки О.Вайнштейн наводить цікаве спостереження Шарля Бодлера: "Той, ким рухає любов до життя світу, всотується у натовп (у випадку Кирпатого Мефістофеля це, швидше, розчинення у масі, охоплений одним і тим же настроєм – "Натовп, витиснений з воріт царського саду, розливається ручаями в різні боки ... В юрбі то тут, то там наспівують мелодії з щойно прослуханого концерту ... Я йду позаду жіночої постаті в білому ... Ми посуваємось помалу в потоці тіл" (14, с.86) або використання натовпу у терапевтичних цілях – "Серед ... рухливої маси тіл на тротуарах мені легше" (14, с.187)) наче у гігантську електричну батарею. Він схожий на дзеркало, таке ж величезне як цей натовп; він схожий на наділений свідомістю калейдоскоп, в кожному візерунку якого відображається розмаїття життя і мінлива краса всіх її елементів. *Це "Я", яке ненаситно жадає "не-Я" і щохвилини втілює його в образах живих, ніж саме непостійне і швидкоплинне* (в оригіналі "мимолетное" – О.К.) *життя* (курсив наш – О.К.)" (О.Вайнштейн. Зрительные игры XIX века: оптика английских денди // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 70. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru./nlo/2004/70/van>).

Однак (і на цьому варто особливо наголосити) найголовнішим завданням зору (окрім усього раніше згаданого) є забезпечення умов для формування потоку життя як низки візуальних розваг різного гатунку, які динамічно змінюючи одна одну, повинні створювати хоча б ілюзію повноцінного процесу життєдіяльності.

До найпростіших і водночас найулюбленіших (а тому й постійно повторюваних) форм візуалізованих розваг належить майстерне творення портретів, серед яких є досить таки антропологічно викличні: "Цей хлопчина нагадує мені мавпу, яку я десь бачив. Вона сиділа так само з ногами на столі і їла гранат, тримаючи його обома руками й уважно, серйозно та бистро позираючи на публіку, що оточувала її" (14, с.119).

Частіше ж це просто максимально точні, нерідко передані за допомогою усіх можливих відтінків кольорів, портретні малюнки – "Тепер нема вже ні оживлення, ні безтурботності в її (Олександри Михайлівни – О.К.) лиці: воно байдуже, втомлене, з жовтизною біля носа, неначе пригорілий на лампі папір, з бурувато-фіолетовими западинами довкола очей; воно здається сухим, нудним" (14, с.121).

Попри позірну відстороненість, яка мотивується концептуально, поглиблений інтерес Кирпатого Мефістофеля до оточуючого світу (принаймні на візуальному рівні) виявляє поява масових сцен, "співтворцями" яких є діти з їх колоритною поведінкою: "Часом я зазираю обережно й бачу, як діти, обліпивши її (Олександру Михайлівну – О.К.), немов комашня грудочку цукру, вовтузяться, розгортають папірці від цукерок ..." (14, с.120).

Чистоті твердження тут певною мірою заважає прив'язка до одного з ключових образів – до образу Олександри Михайлівни, яка своїми життєвими принципами відверто дратує головного героя, що змушує його концентрувати на ній свою увагу.

Але позбавимось додаткових мотивацій. І що ж? Картина та ж сама – та ж поглиблена зацікавленість об'єктами вже іншого концептуального рівня: "Остання дівчора бігає круг пам'ятника, стрибає, бавиться в піску, сповнюючи сквер, як пташки й бджоли в саду, веселим щебетанням, дзвоном, шелестом. Маленькі тільця різного віку вкрили весь плацик. Зараз їм треба йти додому. Від університету через усю вулицю лягає величезна передвечірня тінь. Няні та мамки збирають опуки, обручі, струсяють пісок з суkenок, ловлять непосидливих" (14, с.120).

Особливий інтерес становлять миттєві, точні, психологічно вивірені, іронічні портретні характеристики, оскільки в цих випадках (шукаючи необхідний "підручний" матеріал) герой не гребує нічим, у хід йде все – від зооморфних порівнянь до галантерейних: "... дякую тобі (Шапочці – О.К.) за цю мудрість, за спокій, за Дніпро, за голову он того добродія, яка подібна до голови звареного

поросяти" (14, с.106); "Жовта шапчина волосся блищить гладенько; сам він (Панас Павлович – О.К.) підстрижений, чистий, з молочно-білим чолом і ніжним рум'янцем, як у панночок на обкладинках від мила" (14, с.74).

До найелементарніших (але теж достатньо актуалізованих, а отже, й внутрішньо затребуваних героєм, який, зважаючи на "особливості національної ментальності", природно віддає перевагу "зоровому сприйняттю світу" – про схильність українців до візуалізації світу зауважує, зокрема, Я.Поліщук у праці, присвяченій вивченню творчості М.Коцюбинського (Я.Поліщук. І ката, і героя він любив ... : Михайло Коцюбинський: літературний портрет. – К., 2010), можемо також віднести й спостереження за постійною зміною "декорацій" світу.

Створюється враження, що герой любовно відсортковує серед побаченого незвичні, нестандартні візуальні образи, які у різні пори року так щедро пропонує багата на художні імпровізації природа.

Кирпатий Мефістофель невтомно відбирає (а, може, й колекціонує – і цей процес, схоже, межує з пристрасстю, яка не згасає ні влітку, ні восени, ні взимку, ні навіть у час безглуздої весни) незвичні візуальні ракурси, організуючим центром яких, як правило, виступає образ дерева: "Дерева зашарілись соромливо" (14, с.53), "Море ... ясне сонце, непорушні, чорні, немов із грубого картону вирізані, кипариси ..." (14, с.81), " ... дерева шапками прикривають тротуар, і здається, ніби йдеш під скелями" (14, с.88), "Ранок свіжий, з легким туманом. Листя на дереві матове й синє від роси" (14, с.91), "Дерева слухають чуйно, непорушно, часом раптом заклопотано, хапливо перешіптуючись і здригаючись" (14, с.103), "Дерева стоять у настороженім знесиллю" (14, с.104), "Акації гойдають вітами, трусяться і, здається, ніби з усієї сили намагаються вирватись з землі та втекти" (14, с.104), " ... листя акацій скрутилось у сухі, спіральні трубочки й кришиться під ногами, як шкаралупка з яйця" (14, с.118), "Сонце падає й кипить угорі в вершечках тополів" (14, с.118), "Я сідаю на лаву біля воріт якогось будинку. Паркани палісадників з двох боків утворюють темний

коридор з зеленим дахом дерев" (14, с.132), "Дерева золотяться осіннім листям, шумлять вони попід віконням не м'яко та густо, не по-літньому, а з холодним свистом і шипінням, як померзлі" (14, с.144), "Вчора нападав великий сніг, і дерева густо обліплені ним. Здається, їх умочили в сметану й поставили сушитись" (14, с.156).

У пластично-образне й настроєве "оформлення" цих картин герой вкладає весь свій естетичний досвід і відчуття прекрасного: "Вечір темний, задумливо-тихий, пригнічений. Небо, як густо-синій шовк: на ньому хтось розсипав живе срібло й воно розбилося на безліч дрібних, тремтячих крапельок, що відбивають голубим, зеленим і жовтаво-червоним світлом" (14, с.132), " ... на вулиці, так само в'ються довкола електричних ліхтарів, як сніжинки, пухнаті метелики" (14, с.86), "Дерева в матово-срібному пуху інею" (14, с.171), "Днина імлиста, але сонячна, через те на небі, на місці сонця, стоїть величезне жовте коло" (14, с.171), "Тополі білі, струнки, як розмальовані морозом узорі на шибках, вдалині зливаються з туманом" (14, с.171).

Однак погляд героя не завжди тільки естетизуючий. При спогляданні природи не обходиться Кирпатий Мефістофель без властивих йому форм іронічного, "зниженого" бачення світу, нерідко ускладненого інтенціями психологізму, який базується на так характерному для його відчуття і розуміння світу антропоморфізму: "Над бульваром повисла безвуха, лиса голова місяця й розсіяно усміхається" (14, с.19).

Деяко складнішими (якщо вийти на рівень часових і "жанрових" зіставлень) видаються блукання одним і тим же, але взятим у різних проекціях урбаністичним простором – містом казки, містом минулого – юності, коли герой разом із своїми однодумцями "революцію пуццали" (14, с.19) і, зрештою, містом часу повіствування (при цьому зауважимо, що можливість таких мандрів багато в чому зумовлена особливостями образу самого міста у романі "Записки Кирпатого Мефістофеля": воно "явно переросло статус фону", однак – у той же час – "абсолютно не претендує на роль так званого афішованого героя" (40, с.128)).

Місто казки (незважаючи на осінь і дощик з його "дрібним, пісочним шелестом" (14, с.28) виглядає справді по-казковому різнокольоровим і просвітленим.

Барвисту мозаїку осінньої картини складають "пухкі купи ... збитого жовто-червоного листя", масні тротуари, "шибки вікон", схожі на "рябі обличчя", невеличкий, двоповерховий будинок з "червоної цегли", на фоні якого проглядає напівфеєрична постать жінки "у білій шапочці, з білим коміром короткого пальта" (14, с.28–29).

Місто юності, сповнене тривоги конспіративних переживань й постійного передчуття арештів (а потім і психологічної напруги самої акції, яка провіщає героям роки ув'язнення, – "Я (Кирпатий Мефістофель – О.К.) оповідаю (дітям Марії Пилипівни – О.К.) про арешти, як уночі, десть у темряві, оточують дім темні постаті, що балакають пошепки: на сходах брязкотять шпори, такі зловісні, такі голосні серед глибокої тиші. Ось дзвінок спочатку обережний, хитрий, наївний такий. Як мертвотихо тоді у помешканні, як широко дивляться очі зблідлих облич" (14, с.152)), виглядає строгішим, сірішим, психологічно напруженішим, а то й просто драматизованішим.

Тому образ міста юності не панорамний, а точковий. Увага Кирпатого Мефістофеля зосереджена передусім на місцях пульсації небезпеки та страху (й ці образи переслідують героя упродовж усього роману): це будинок (прикметний тим, що саме тут друкувалися "на гектографі прокламації" (14, с.25)), позбавлений (з точки зору захисту особи) необхідних функціональних ознак – "Старий, червоний, з полупленою штукатуркою, з сірими віконцями, переперезаними товстими дурними прогонічами, які не рятують ні від злодіїв, ні від жандармів" (14, с.25); "маленька кімната" з вікнами, що виходять на подвір'я (14, с.25); помешкання, повне "зблідлих облич" (14, с.152); "моє вікно та кімната", де "я мешкав за студентства" (14, с.85), стіна, в яку колись "обережно, боязко озираючись, стукала ... Ганя" (14, с.85); "темні карцери" (14, с.153); "брудна, огидна камера участку", де "знесиленому, розчавленому, знищеному" борцеві з режи-

мом доводиться лежати "після раптового наскоку поліції й арешту" (14, с.160); "усі небезпечні місця" (14, с.85)) і, зрештою, тюрма з її "холодною, покірною, безнадійною тугою і свідомістю цілковитої відірваності від минулого" (14, с.132).

Сучасне місто (те, яким прогулюється зрілий посправжньому досвідчений герой, що гарно знається на особливостях і красі київської урбаністики – а вона явно індивідуалізована і відверто не хоче структуруватися в урбаністику традиційного мегаполісу) – це чергування крупних планів панорамного типу ("Сиджу на Володимирській гірці. Внизу розлився широко Дніпро, затопивши острови і Слобідку. Вдалині м'якими сумирними лініями манячать дніпровські гори ... Ліворуч розлігся галасливий, завзятий, торгівельний і брудний Поділ" (14, с.53)) і локальних "картинок", які складаються у розмаїту, психологічно ускладнену (багато в чому завдяки різкій психологічній "профільованості" різних пір року: приміром, "Весна – паскудний час, неспокійний, розхристаний, безглуздий" (14, с.16)) багатовимірну і водночас багато в чому "одомашнену" мозаїку Києва, де зблискують різномірні, на перший погляд, не пов'язані між собою образи, які формують барвисту картину міста, - вивіски, вітрини, трамваї, покоївки, двірники, гудзики "розстібнутих пальт гімназистів" (14, с.52), очі і зуби тих, "що сміються" (14, с.52), стеблинки "травиці, подібною до голок сосни ... червоних кузочок ... горобців ..." (14, с.52).

На відміну від міста, опис якого знаходимо у казці, й міста минулого (міста часів революційної юності) сучасний Київ (той, яким його бачить Кирпатий Мефістофель у момент сповіді) не розділений на елементи ландшафту й антропосферу.

Загалом то Київ (якщо поглянути на нього неупередженим, незаангажованим часом чи певним ідеологічним завданням оком) виглядає як безстилевий, концептуально нічим не мотивований урбанізований простір з його довільним, навіть свавільним поєднанням сакрального та профанного (Софійський собор, Андріївська церква, Воло-

димирський собор, "церква монастиря" (14, с.53) – ці "знаки" святості, без будь-яких ознак конфліктності, співіснують із "царським садом" (14, с.86), театром, рестораном, у якому є сад і "чудові інтимні альтаночки" (14, с.108), кінотеатром як місцем нових візуальних розваг, що тільки-но починали активно входити у щоденне життя європейської спільноти, – "Повертаю назад і йду без мети по вулицях. На Хрещатику мене вабить до себе яскраве, сліпуче освітлення кінематографу" (14, с.199)).

Саме таким, як своєрідна еклектична "мозаїка", що довільно поєднує у собі культурогему різного порядку, виглядає профіль міста в очах його жителя (і, звичайно ж, Кирпатого Мефістофеля), не викликаючи у його мешканців жодних заперечень чи якогось – хоч би прихованого – внутрішнього протесту (що зайвий раз доводить слушність спостереження Ольги Балли: "око бачить ... те і так, на що і як його настроює культура ..." (2, с.183)).

Від всього цього відверто "відгонить" не тільки неприємно, якого не відчують (в усякому випадку цей план ніким з героїв – у тому числі й самим Кирпатим Мефістофелем – не актуалізується: можливо, в силу вкрай інтенсивного занурення в побутові проблеми, що заважає акцентуванню уваги на вічному), а й відсутністю глибинного розуміння життя як духовно ієрархізованої структури, що загалом-то зумовлене загальною деградацією системи містобудування – переходом від ідеї протоміста, в центрі якого була "сакральна будівля, яка кореспондувала з Небом" (16, с.33), від міста, вписаного у сакральне коло чи квадрат, до міста, що нагадує "багатопроменеву зірку", зрештою, до переходу в кінці XIX століття від "ідеальних міст" часів Відродження, що нагадували "ідеальні машини для проживання та оборони", до переходу до "вільної, хаотичної та планової забудови вже на інших містобудівних засадах" (16, с.38), де сакральному – як центруючому началу – вже нема місця.

Але всі кричущі протиріччя відверто і природно згладжує антропоморфізуючий погляд Якова Михайлюка: у цій проекції, актуалізованій героєм, місто виглядає частиною всуціль (майже по-казковому) олюдненої при-

роди, де відсутні несмак, де непомітною лишається конфліктність культурологічних одиниць різного естетичного порядку і різних духовних вимірів: "Закоханий у Києві, я блукаю по зелених, кучерявих, шепотливих його вулицях. Милий, тихий, задумливий красунь!.. Нема ніде такого життя в лініях вулиць, як у нього. Ніде нема такої ласкавої чепурності, природної охайності, грайливості! Він подібний до якогось великого гарного звіра, який бозна-коли слідкує за собою" (14, с.84).

Мандри Кирпатого Мефістофеля містом мають (не рахуючи окремих випадків) далеку від маршрутів ділової людини "траєкторію" та відмінну від прагматично-цілеспрямованої динаміку: частіш усього, герой прогулюється містом ("я ходжу по вулицях довго, без усякої мети" (14, с.86)), а не прямує до якогось конкретного місця (хоч буває й таке), що багато в чому нагадує поведінку знаменитого "персонажа", описаного В.Беняміном, який ф л а н і р у є містом.

Звідси спонтанне формування специфічного прогулярково-театралізованого простору, який у підсумку опредмечується у м і с т о - с п е к т а к л ь . І вже в межах цієї, принципово по-новому "декорованої" ігрово-розважальної урбаністичної площини, відбувається звична для європейської культури, навіть "природна" (в силу своєї закономірності, яка виростає із особливостей штучного "конструювання" міського ландшафту) "театралізація" локальних топосів: "кафе, площі, вулиці ... стають сценами, аренами, де розгортаються події" (75, с.65).

"П'єски", які ставляться на цих "підмостках", мають різний характер: починаючи від милої наївної сімейної сценки, у якій активну участь беруть природні "актори" – діти ("Під вивіскою світяться низенькі вікна з замацапуреними й заліпленими папірцями шибками. Усередині за столом розсілись діти і вечеряють ... Раптом зчиняється заколот. Хлопчаки, піднявши один проти одного ложки, настовбурчились, як двоє півників. Умить більшенький б'є меншого по лобі. Від несподіванки цей витріщає очі, роззявляє рот і збирається заплакати. Але побачивши, що всі регочуть з нього, теж сміється, ще раз

сам себе стукає ложкою по голові й хапається їсти" (14, с.66–67)) і завершуючи повномасштабним театральним дійством у "спектаклі", який розрахований на дорослого глядача і в якому задіяні дорослі "актори": уместившись зручніше, як "глядач у театрі на стоячих місцях" (14, с.151), Яків Михайлюк уважно спостерігає за сучасним вуличним "прочитанням" шекспірівської п'єси, де новітній герой (носії ідеї помсти), на відміну від Отелло, тримає у руках "замість револьвера чи кинджала – парасоль" (14, с.151).

Однак у пошуках яскравих візуальних вражень Кирпатий Мефістофель не зупиняється на пасивному спогляданні, оскільки воно має досить-таки обмежений ресурс можливостей. Тому пасивні візуальні практики доповнюють активніші дії, спектр яких дуже широкий.

Завдяки ним статичні, усталені форми, які швидко вичерпують свій візуальний потенціал, доволіно трансформуються героєм і (за певних – сприятливих – умов) "обертаються", відкриваючи перед зацікавленим "глядачем" свої приховані сторони.

Урізноманітнюючи візуальні плани, Яків Михайлюк не проти того, щоб (часом майже автоматично) порушити етикетні форми поведінки – "... у цей мент рівняюся з білим капелюхом. М а ш и н а л ь н о з а з и р н у в ш и п і д н ь о г о (розрядка наша – О.К.), я почуваю ..." (14, с.86); "Я наганяю їх (Олександр Михайлівну та її нового залицяльника – О.К.) і, йдучи позаду, намагаюся зазирнути пані в лице" (14, с.149).

Інколи герой це робить, відверто кепкуючи з етикетних форм, нейтралізувавши їх попередньо показово вуличною, вульгарною поведінкою, яка своєю "афішованістю", відкритістю хамських прийомів має шокувати оточення (і тим самим "пригасити" вербалізовані форми оціночного "пориву" чи будь-які інші способи вияву емоційно-оціночного неприйняття такого роду дій), та викличною інтонацією – "Я ... голосно прохаю вибачення у дам, зазираю їм під капелюхи" (14, с.24–25).

Жага розваги штовхає героя навіть за межу пристойності – він явно не проти того, щоб скористатися неприй-

нятними для вихованої людини вуаеристичними прийомами (наповнюючи їх відверто хворобливим вуаеристичним змістом чи не наповнюючи – це вже інша справа) – "... йду далі, зазираю в вікна ..." (14, с.67).

У своїй провокативно-візуальній діяльності герой не зупиняється на статичній візуалізації. У пошуках усе нових і нових вражень Кирпатий Мефістофель, не вагаючись, вдається до використання постановочно-театралізованих форм.

До найулюбленіших його розваг належать засоби прогностично-експериментальної візуалізації, які (завдяки неприховано-провокативному, викличному "костюмуванню" героїв, межі, характер, "драматургія" та стиль якого залежать лише від фантазії та уяви Кирпатого Мефістофеля) передбачають зміну психологічного профілю того чи іншого персонажа, що (природно) повинно не лише зумовити трансформацію "маски", а й створити передумови для кардинальної зміни підсумкової оцінки особистості, що природно зумовлює зміну статусу того чи іншого героя в етичній системі.

В означеному роді діяльності, зарядженої енергією розваги, не відіграє ніякої ролі якість антропогенного "матеріалу", його вік чи стать: головне суть події – а вона одна: ставиться експеримент над людиною, яка з тих чи інших причин дратує Якова Михайлюка (причому у полі зору Кирпатого Мефістофеля опиняється передусім моральне обличчя людини з найближчого оточення). Зате різняться як напрям експерименту, його характер, так і антураж, а також очікувані наслідки, які так бажані, навіть життєво необхідні головному героєві роману для підтримання звичної атмосфери існування.

Експериментальне "костюмування" Нечипоренка – колишнього товариша по революційній боротьбі – прогностично передбачає зняття фальшивої (на думку Кирпатого Мефістофеля) "маски" правдолюбця, правдошукача, зразкового революціонера. Ключовими засобами у цій візуалізованій "виставі" (де "режисером" є уява) виступають матеріальні спокуси: "А що, якби одягти цього, щиро боліючого зрадою товаришів, чоловіка в гарний

костюм, гарно постригти, вимити, покласти йому в кишеню чекову книжку тисяч так на тридцять, що би сталося з його доброчинністю?" (14, с.41).

Справжня, істинна (яка тотожна звіриній) природа красуні й моралістки Олександри Михайлівни (як гадає Кирпатий Мефістофель) має розкритися тоді, коли героїню занурити у вихор кафештанних розваг найнижчого ґатунку: "Між іншим, у мене не перестає щоразу, як бачу її, ворухитись бажання зробити що-небудь таке, щоб омочити цю праведницю в гріх. От якби, наприклад, шикарно одягти її, напоїти, оточити сластолюбними масними пиками й подивитись тоді, що в неї там за цею непорушною шкаралупою святості. Мені чогось раз у раз здається, що там повинен сидіти звір. Тому-то вона така й уперта, й насторожена, що боїться випустити його" (14, с.62).

Чільне місце в ієрархії візуальних розваг посідає насильницьке занурення Кирпатим Мефістофелем інших героїв у світ страху і навіть жаху ("І той момент, коли в очах, поширених надією й захватом, блискає жах – є найкращий" (14, с.16)), що само по собі (швидше всього) є рудиментарним відголоском "театру жорстокості", поширеного в первіснообщинному суспільстві, яке прагнуло видобувати фіксовану поглядом "насолоду з болю" (30, с.299).

Модель таких дій, які завжди дають потрібний результат, чи не найвиразніше вимальовується у ситуації із, здається, назавжди заляканим Кривулею та полохливою, чутливою до громадського осуду Олександрою Михайлівною: "На мою гадку, Панасе Павловичу, – якомога спокійніше та недбаліше (щоби цим загладить гострість самої думки) кажу я, – треба викрасти Діму у Варвари Федорівни ...". Як я й сподівався, обоє скидуються очима злякано. Мені цей ляк приємний: значить, їм дуже страшно те, що я пропоную" (14, с.48).

У людини класу Кирпатого Мефістофеля, його рівня розуміння людей, природи світу та його проблем гіпертрофована спрямованість на розваги, яка майже повністю закриває горизонт буття, повинна мати глибоку моти-

вацію. Тут замало посилення на загальноцивілізаційну тенденцію до візуалізації світу, який у перспективі (у візії маси) має перетворитися на омріяний рай – простір розваг.

Цілком вірогідно, що належну аргументацію, яка досить переконливо пояснює масовидний нестримний потяг соціуму до розваг, можемо відшукати у пронизаних болісними рефлексіями роздумах С.Процюка про феномен життя й смерті: "Ми боїмося самих себе – і придумуємо зовнішні розваги" (66, с.337).

Вигадування зовнішніх розваг (підтверджує Г.Марсель) – це засіб "нейтралізації" себе, оскільки така "процедура" допомагає кожному з нас втікати "від самого себе" (53, с.97), що вкрай актуально, бо ми – нагадаємо це знову й знову – самі є джерелом нашої тривоги.

Чого ж боїмося ми? Передусім, очевидно, нерозгаданого "несвідомого екзистенційного тягаря" (С.Процюк), який накладає на наше існування безмір таємничого космосу.

Г.Марсель, характеризуючи ту складну екзистенційну ситуацію, в якій опинилася людина, "закинута" у світ, акцентує увагу не на тягареві, а на глибокому "метафізичному неспокої", зміст якого складає "перманентне питання "Що я таке?" (53, с.314).

"Хто ми? Навіщо ми? Куди йдемо?" – цей "хоровий" запит, який "маркує" екзистенційну тривогу таїян у відомій картині Поля Гогена, гарно генералізує той стан внутрішньої невпевненості, що більшою чи меншою мірою характерний для кожної людини (тим більше такої психологічно та онтологічно чутливої, як Кирпатий Мефістофель).

Питання нашого героя – "Навіщо я живу?" (14, с.27) – явно з розряду цих тривожних запитів, над якими грізним нагадуванням постійно тяжіє дилема: "самореалізуватись ... або втекти" (53, с.97–98).

Відповісти на тривожний запит такого змісту не в спроможності та людина, внутрішній світ якої по-справжньому, до глибини "забруднений, зогиджений" (14, с.30) практиками власного існування (і в цих словах

Кирпатого Мефістофеля відсутнє кокетство, загалом-то характерне для нього, оскільки у момент формулювання цієї ключової думки герой знаходиться наодинці з собою).

Швидше за все, саме звідси і йде нестримне тяжіння Якова Михайлюка до розваг, які (за відповідної їх інтенсивності) цілком спроможні закрити горизонт існування і "погасити" тривожні сигнали, що йдуть із глибин підсвідомості героя.

Однак (хоч ми й говоримо, передусім, про нарцисичного героя, це стосується не тільки її) ставка лише на візуалізацію світу як мету життя онтологічно безперспективна, оскільки "механічне", "лінійне" (хоча й інтенсивне) накопичення візуальних вражень нічого не додає до істинного розуміння життя в усьому обсязі його проблем, нерідко прихованих саме за візуальним, і тільки посилює монологізацію у сприйнятті обширу буття (а саме вона є базовою для нарцисичних структур унаслідок особливостей їх формотворення: "... Нарцис створив ідеал самого себе, а потім, будучи не в спроможності вийти у світ (оскільки цей світ був обмежений ним самим), зробив свій ідеал і себе самого єдиним цілим, розчинившись у своєму власному образі" – Б.Килборн. Нарцисс и Леди Годива. Смертоносные взгляды и эдипальный стыд. – Режим доступу: <http://psyjournal.ru/j3p/par.php?!d=/20060308/>).

Сам же процес монологізації не сприяє ні пізнанню світу, ні самопізнанню, бо за такої ситуації нарцисична особа не може виконати головне завдання – пізнати свою самість, яка для нас є таємницею (Ч.Тейлор), бо вона не в спроможності побачити різницю між своїм образом і самим собою.

У неї нема "хвилювання через сором, яке дозволило б їй зробити це, нема пов'язаного з соромом дискомфорту, який дозволив би їй зрозуміти межі своєї власної свідомості. Нарцис втрачений (розрядка наша – О.К.), бо нема нікого, в чийх очах він міг би побачити свій образ" (Б.Килборн. Нарцисс и Леди Годива. Смерто-

носные взгляды и эдипальный стыд. – Режим доступа: <http://psujournal.ru/j3p/par.php?!d=/20060308/>).

Будь-які спроби такого плану, інспіровані оточенням, легко руйнуються або скепсисом, або іронією, або звичайнісінькою недовірою героя до слів тих "авторів", які роблять спробу створити його портрет.

Саме так це відбувається у момент діалогу страждуючої, люблячої Соні, яка довго й ретельно готувалася до цього "шмагання" моралізаторським "батоном", й благодушно налаштованого після удачі в картах та вдало проведеного психологічного експерименту Кирпатого Мефістофеля: "Ти (Яків Михайлюк – О.К.) – людина глибоко ненормальна, негарна й жорстока. Ти хитрий і вмієш ховати себе, але тебе все ж таки видно. У тебе нема нічого не то що святого, а ... а навіть дорогого, цінного в житті. Я не знаю, навіщо ти живеш" (14, с.23).

Такий образ, сформований у процесі тривалих роздумів ("видно, давно наготовила всі ці фрази й не раз повторювала їх про себе" – зауважує Кирпатий Мефістофель) за принципом "гамбурзького рахунку", відтворює небайдужа до Якова Михайлюка (та – певною мірою – й самому Михайлюкові) жінка у "дзеркалі" свого сприйняття.

Однак герой його не сприймає всерйоз, навіть не вглядається, а, відверто красуючись, підсміюється над вкрай роздратованою давньою знайомою і навіть у певний момент коханкою (хоч і не з власної ініціативи), у ставленні до якої він позиціонує себе як "друг дому" (14, с.23).

Спершу крізь стильову призму герой моделює почуте: "Немов із книжки вичитує" (14, с.23), а потім, "зачепившись" за останні слова Соні – "Ти навчив його (Сосницького – О.К.) грати у карти, писати брехливі статті ..." (14, с.23), легко і невимушено переводить розмову на речі дрібніші, які лише опосередковано стосуються суті розмови: "Прости, Сонічко, що переб'ю. Бачиш, слухаючи тебе, можна подумати, що Дмитро якийсь хлопчик, або людина без волі. Це раз. Друге ..." (14, с.23).

Створюється враження, що Кирпатий Мефістофель не чує і не хоче чути найголовнішого.

Насправді ж, закоханий у самого себе, він не тільки не хоче, а й завдяки певній психічній організації його

внутрішнього світу не може почути цього зойку, оскільки зовнішній світ для нього майже не існує (і це, очевидно, найголовніше, а може, й найдраматичніше, коли ми говоримо про екзистування героя такого типу).

Зрештою, нарцисично спрямована людина не існує й для самої себе, оскільки не може – внаслідок своєрідності нарцисичної організації психіки – виступити об'єктом кохання навіть для самої себе: "... людина з нарцисичними схильностями відчужена як від себе, так і від інших, тому в тій самій мірі, в якій він нарцисичний, він не здатен любити ні себе, ні когось іншого", – стверджує К.Хорні (88, с.217).

Те ж саме з пафосно іншим відображенням, яке нагадує своїм змістом панегіричні образи: "Ех, Якове! Та ти ж золота людина. Ти – розумний, красунь ... Ти знаменитий оратор, тонкий адвокат, психолог ... Ти найбагатродніша людина, яку я (Сосницький – О.К.) знав коли-небудь" (14, с.110).

Досвідчений юрист, тонкий знавець словесних вітійств (звідси майже інстинктивний скепсис, який спирається на досвід професіонала) знає як справжню ціну, так і приховані мотиви появи такого славослів'я. Звідси мало не показне неприйняття сказаного, яке, однак (зважаючи на тип самозакоханої особистості), природно пом'якшує глибинна, майже підсвідома жадова власного возвеличення: "Отака bestія! Адже сам ні однісінькому своєму слову не вірить; сам знає, що ні одної цієї якості я не маю, а бреше і підлецується без усякого сорому. А я bestія вдвоє: знаю це, але все ж таки мені приємно" (14, с.110).

Усе змінюється з появою Міки. У серйозні діалогічні відносини нарцисична людина вступає передусім сама з собою, точніше – з власним дзеркальним відображенням.

Сутність цього процесу, роздумуючи над теорією нарцисизму З.Фрейда, переконливо пояснює Б.Кілборн у згадуваній уже роботі "Нарцисс и Леди Годива. Смертоносные взгляды и эдипальный стыд": "Для розуміння психіки людини, як стверджує економічна теорія (фрейдівська – О.К.), треба знати, куди і як інвестована обмежена психічна енергія. З цієї точки зору нарцисизм можна визначити як "надспрямованість" (або виняткову

спрямованість) цієї енергії в самість, ніж (і на противагу) спрямованості на стосунки з оточуючими. Подібна надспрямованість має компенсаторну функцію, оскільки виникає у відповідь на відчуття, що самості не вистачає чогось істотного".

Однак й інтенсивна надспрямованість неспроможна вирішити основні питання буття особистості у світі, оскільки " ... **нарцисичний погляд сліпий** (виділення фрази інтенсивнішим кольором належить автору цитованої статті – О.К.), мертвий у зачарованості самим собою, в подвійній дзеркальній замкненості на самому собі, у присвоєнні собі погляду, погляду, який інтегрує і лежить в основі перцептивного досвіду, в присвоєнні місця іншого, в баченні себе тим, хто бачить" (94, с. 53).

З огляду на це не тільки потрібен погляд Іншого. Він, як стверджують дослідники, навіть є життєво безальтернативним, бо "Полонення (пленение) ока поглядом іншого є необхідним етапом в конституюванні суб'єкта (розрядка наша – О. К." (94, с.53).

Міка ж і є тим самим героєм (який, до речі, неправомірно, без жодних підстав репрезентується вже в першому повідомленні про нього за допомогою акцентуації уваги на погляді: "Плаче дуже рідко й дивиться розумно, а йому ж усього один місяць!" (14, с.160)) точніше – його дзеркальним відображенням – "Я дивлюсь (на Міку – О.К.) і зразу пізнаю себе. Щось моторошне й несхопиме на мить пробігає по мені, немов я на хвилинку подвоївся й побачив себе (в обох випадках розрядка наша – О.К.), лежачого на руках у цієї жінки" (14, с.176).

Герой у будь-який момент готовий вступити у візуальний (хай і помітно редукований) діалог зі своїм подвоєним образом: "... мені хочеться, щоби він (молодший син Клавдії – О.К.) хоч поглянув на мене, зупинив на мені увагу" (14, с.174). Та "двійник" до діалогу (навіть до неповноцінного, який наближався б до найпримітивніших форм спілкування) фізіологічно ще не готовий. Не допомагає навіть прямий наказ брата: "Міка! Подивись на тата!" (14, с.174).

Кирпатий Мефістофель пильно вглядається в обличчя крихітної дитини, яку бачить уперше. Однак при першому – ознайомлювальному наближенні – в загальних обрисах голови очей нема – точніше – вони зовсім не проглядаються: "Підходжу й зазираю. Серед чогось білого невеличка, рожева, з долоню завбільшки, пляма. На плямі невиразно вирисовується ротик і ніздрі. Більш нічого. Очей і брів непомітно (розрядка наша – О.К.) (14, с.165–166).

Коли ж очі (з плином часу) починають вимальовуватися, то виглядають вони – за всієї своєї оприявненості – явно акомунікативними, оскільки з цією невиразною субстанцією, яка у творі постає у різних образних площинах і за різних ситуацій, за жодних умов не можна увійти в режим візуального контакту (а тим більше повнокровного діалогу, хоч Клавдія з гордістю й сповіщає – абсолютно без жодних на те підстав – про ранню зрілість немовляти: "Плаче дуже рідко й дивиться розумно, а йому ж усього один місяць!" (14, с.160)): "А личко його байдуже-спокійне, мовчазне, з розкидливими, блукаючими оченятами" (14, с.173); "Оченята каламутні, нетямущі, блукають без уваги" (14, с.174); "Але Міка водить очима, не помічаючи мене? Рухи безпомічні, – ні волі в них, ні думки, як листя на дереві гойдається від вітру" (14, с.186); "Він заплющує очі, коли вода ллється йому на голову, а потім знову розплющує їх байдуже. Личко в нього зовсім червоне, в якихось плямочках, безпрічасне до того, що діється навкруги" (14, с.193).

Внутрішнє перетворення дитини, входження її у сферу соціального відбувається за допомогою дзеркального образу. За Ж.Лаканом, цей процес не просто необхідний, а й вітально ключовий: "Доля новонародженого – соціалізація або смерть. Хоч і "з запізненням" на кілька місяців, дзеркальний образ дозволяє скоординувати моторні функції тіла і зібрати різні органи у єдиний організм" (49, с.57–58).

У певний момент у сина Кирпатого Мефістофеля та Клавдії такий шанс на прискорену соціалізацію з'являється: "Костя вибігає з кутка з шматочком дзеркала й

пробує пускати зайчиків. Але надворі імла, в хаті мало світла й зайчики не виходять. Однак Міка помічає дзеркало й мовчки, серйозно, каламутно дивиться на нього" (14, с.174–175).

Та невиразна каламутність у очах немовляти, яке візуально зафіксувало предмет (причому у достатньо концентрованій формі), не переходить у прозорість, ясність, осмисленість погляду (не допомагають навіть заохочувальні заклики брата – "Міка! Подивись на тата!" – кричить Костя" (14, с.174)): занадто рано – дитина, як зауважував Ж.Лакан, "переживає стадію дзеркала у віці від 6 до 18 місяців" (49, с.57).

До того ж і процеси, які відбуваються у "стадії дзеркала", не є одномоментними: це тривалий час самопізнання та самоусвідомлення дитиною самої себе.

Дослідники, спираючись на спостереження відомого французького психоаналітика, виділяють у них три фази. У першій з них дитина "ще плутає власне відображення з відображенням дорослого, що перебуває поруч". У другій – дитина починає розуміти, що "відображення – то не справжня істота". Третя фаза починається тоді, коли дитина "не лише зрозуміла зображення, а й з'ясувала, що даний образ є її власним" (43, с.9).

Вирішальну роль відіграє інший – емоційно-психологічний фактор: шок, який сигналізує про жах існування. Саме жах – стан, у якому людині прояснюється Ніщо, але "не в якості предмета", а у трепетному, глибинному відчутті того, "що до цього стану було щось, що слугувало нам опорою, і що тепер вислизає" ("Ужас". – Режим доступу: http://mirslovarei.com/content_fil/usnas-8175.html), змушує Міку прискореним "кроком" пройти шлях еволюції від майже нерефлектуючої плоті до (хай і в найелементарніших формах) осмисленого сприйняття дійсності, до набуття ним принципово іншого перцептивного і життєвого досвіду.

Сутність цього досвіду гарно прояснюється за допомогою кінематографізованої техніки відображення тієї площини буття, яка насичена інтенціями жаху: "Жах – це просторово-рамочна перцепція. Невидима рамка розсовується всередині простору, роблячи його інтенсивним,

роблячи просторове переживання переживанням смертельної небезпеки, якщо не самої процесуальності смерті" (А. Горных. Хичкок-литератор. Кинематографичность ужаса как проблема модернизма. – Режим доступу: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7240>).

Прийшовши через жах від байдужо-споглядального сприйняття світу до передчуття смерті, син Кирпатого Мефістофеля відкриває простір буття для своїх очей і (в тривозі, в жахові) відкривається світові сам: "Нарешті, я догадуюсь, що треба його покласти в колиску. Як п'яний, хитаючись, іду і вкладаю. Тільки дрібно-дрібно труситься, я бачу напрямлені на мене очі зі справжнім, людським жахом (розрядка наша – О.К.)" (14, с.205).

Погляд зляканої дитини не просто щось зрушує у душі цинічного героя ("Я весь час мовчу. Мені хочеться закричати, упасти перед цим лагідним, тихим, холодним личком і жадно з риданням цілувати його" (14, с.207)), а й "переорює" її, викликаючи непідробний страх: "Але я боюся навіть глянути на нього (розрядка наша – О.К.), щоб не зустрітись з його очима" (14, с.207).

Із плином часу страх починає заміщуватися первісним, тваринним жахом, який, як правило, спричиняє "відчуття загального провалу, коли людина втрачає будь-яку опору в житті" ("Ужас". – Режим доступу: http://mirslovarei.com/content_fil/uznas-8175.html): "І раптом очі (Міки – О.К.) швидко розплющуються й дивляться просто на мене. І в них я бачу той самий жах, що й учора. Явний, животний страх ... просту додому й там з тим самим безперестанним, тихим жахом, що немов дзюрчить звідкись, лежу на канапі" (14, с.212–213).

Під тиском моральної провини у Якова Михайлюка природно відроджується почуття сорому ("Мені соромно, болюче соромно", – зізнається сам собі Кирпатий Мефістофель (14, с.211)), що дає шанс для природного входження героя у світ принципово іншої культури, яка базується на інших началах – у світ "культури сорому" (18, с.189), втрату якої у європейській культурі

дослідники передусім пов'язують із культивуванням монологізму, характерного для доби Модерну (33, с.469).

І вже тут – у принципово новому етичному просторі – з'являється шанс розгадати таємницю буття, оскільки саме в "соромі розкривається буття" (18, с.206).

Нарешті, з'являється те саме "хвилювання через сором", якого так не вистачало нарцисично структурованій особистості для самооцінки, зрештою, для глибинного самопізнання.

Сором не тільки прищеплює особистості "прагнення до самовдосконалення" (33, с.468), а й природно вводить Іншого у закритий життєвий простір Кирпатого Мефістофеля, руйнує стан "цілковитої ізольованості" (14, с.86), що одразу ж діалогізує буття, робить актуальними саме діалогічні стосунки, у просторі яких і функціонує істинне.

Діалектика перетворень тут дуже складна і своєрідна: "Сором породжується в події з Іншим і породжує рефлексію – ставлення до самого себе як до Іншого. Людині, яка соромиться, відкривається діалогічна природа сорому" (18, с.201).

Так з'являється надія на відродження "давнього поетичного образу світу, сповненого очей" (33, с.469), зрештою, надія на порятунок, на повернення до повноцінного буття Кирпатого Мефістофеля – цього "Нарциса втраченого" (Б.Кілборн), що у своїй основі (зважаючи на речі основоположні) повинно було б сприяти зміні векторів буття, які у Нарциса повернені у напрямку до Танатосу: "За традицією, Нарцис розглядався як антагоніст Еросу, бо він відкидає любов, що поєднує з іншими людьми. Нарцис символізує сон і смерть, тишу і спокій. Звідси й перверсивні форми Еросу, бо він заперечує один Ерос заради іншого, тобто його життя наповнене власним Еросом" (87, с.72).

Однак моральний розвиток героя у цьому моменті (причому саме тоді, коли по-справжньому відкривається перспектива буття) зупиняється: відмовившись від ідеї реалізації казки і прийнявши правила гри (а з ними, безперечно, й "філософію" існування), запропоновані

Клавдією, Кирпатий Мефістофель повертається на "круги своя": до комфортного для нього, раніш утвердженого ним самим суспільного, морального та психологічного статусу.

У фіналі твору бачимо практично того ж самого – за сутнісними характеристиками – героя, що й на початкових сторінках роману – з тим самим внутрішнім світом (хіба що помітно збагаченим новим життєвим досвідом), з тим самим – тільки до певної міри, а то й зовсім мінімально відкоригованим – ритмом життя, з тими ж прагматично зорієнтованими життєвими орієнтирами та цінностями: "Мої справи (констатує у фіналі твору Кирпатий Мефістофель – О.К.) йдуть добре. Маю двох помічників, гувернантку, велику квартиру, успіх у картах" (14, с.214).

І це аж ніяк не випадковість, не випадковий "збій" у життєвій програмі, а логічний, закономірний підсумок існування, в алгоритмі якого постійно актуалізується, а то й стає домінантним (навіть смислоорганізуючим) примат візуального, де ключову роль відіграють не моральні, філософські інтенції чи навіть проста прагматика життя, а задоволення, прагнення до розваг, до легкого "ковзання" по поверхні буття, у якому приємні для ока "картинки" формують різнобарвну мозаїку, споглядання якої й стає базовим в онтології буття.

ЖІНОЧИЙ СВІТ ЯК ТЕАТР

Візуальні забавки Якова Михайлюка не заповнюють увесь життєвий простір. Поряд активно й безперервно розгортається візуальна діяльність інших, у результаті якої, зокрема, "конститується" образ самого героя: "За все лице і постать мене називають Мефістофелем, а за ніс – Кирпатим Мефістофелем" (14, с.18).

Візуальні практики оточення – це не лише "контроль" за зовнішністю Кирпатого Мефістофеля чи свідоме – або нерідко майже підсвідоме – стеження за кожним його кроком ("автоматизм" дій найближчого кола, в якому обертається Яків Михайлюк, якраз у цьому напрямку, гарно ілюструє випадок із Карачаповим – мимовільним свідком суперечки Михайлюка і Сосницького: "Не скандаль, Сосницький!" – спокійно кажу я, не рухаючись і не дивлячись на нього. – "Хто скандалить?!" – дивується він. "Хто скандалить?! Я?! Це про мене ти? Та-ак?.. І ти, ти це смієш мені казати?.. Ти!" – "Ходім, Антоне Антоновичу!" – підводжусь я. Але Карачапов уже пильно, з цікавістю придивляється до нас своїми розумними, колючими щілинками" (14, с.65)), а й наполегливе, цілеспрямоване прагнення включити головного героя в інші – конкуруючі проекти, де візуальному відводиться помітне місце.

Так (намагаючись відповідно розставити "фігури" на шаховій дошці буття, акцентувавши з цією метою кольористичну гаму певного типу) передусім на візуальне у своїй тактиці, яка й має забезпечити (і, зрештою, таки тріумфально забезпечує) реалізацію її власного життєвого проекту, робить ставку Клавдія – "дама в чорному".

Концентрація чорного кольору (який сигналізує про інтенції грішного світу – "Чорний колір (у картині світу слов'янських народів – О.К.) протиставляється білому як ... грішний – праведному" (6, с.36)) аж до траурного

("Довге чорне пальто, чорний капелюх, немов у жалобі ..." (14, с.42)) не просто викликає зацікавлення у Кирпатого Мефістофеля, а й інспірує низку запитань, сповнених інтригуючого змісту: "Через що завжди сама, чого так довго гуляє?" (14, с.42).

Задоволення природного інтересу провокує певний тип поведінкових реакцій Кирпатого Мефістофеля і, зрештою, завершується зануренням героя у психологічно складний, а – часом – і незбагнений жіночий світ.

Особливої пікантності йому надає його театралізована природа, актуалізація якої цілком закономірна. Більше того – жіночий світ приречений на театральність, оскільки жінка в соціумі підлягає подвійній репресії. Адже, з одного боку, на неї (як і будь-якого іншого члена суспільства) поширюється дія введеного К.Юнгом загального закону "стирання суспільством особистісної своєрідності людини" (89, с.170).

Наслідком цього є формування глибокої і складної драми. У ній, зауважує М.Хренов, задіяні два персонажі – персону, нав'язана людині соціумом, і її самість. Віртуозне виконання ролі не репрезентує (і не може репрезентувати) людину в цілому, бо чим краще вона виконує свою роль, тим вагомніше виглядає роль індивідуального начала – самості, яка "пов'язана не стільки з свідомим, скільки з несвідомим" (89, с.170). Персону гарно усвідомлюється нами, натомість самість, витіснена сучасною культурою у глибини підсвідомого, – ні. Бунтуючи, самість актуалізує себе у формі гри, тобто "у формі перевтілення", кожне з яких здатне "актуалізувати одну з граней особистості" (89, с.171). На все це накладається ще одна специфічно жіноча проблема: у патріархальному суспільстві, де все ґрунтується на праві сили, власний проект життя жінка може реалізувати лише за умов формування "непевного" – ігрового буття, у якому сила, втрачаючи чіткі обриси об'єкта підпорядкування, губить у химерному лабіринті театралізованого світу свою життєорганізуючу спрямованість.

Недарма будь-який контакт із жіночим світом (навіть з атеатральною за природою Олександрою Михайлівною, яка – однак – внаслідок певних обставин змушена зану-

ритись у театр моди) для Якова Михайлюка означає входження у все новий і новий театральний простір. Саме простір, а не контакт з людиною, яка виконує певну роль. Річ у тому, що статична картина театралізованого світу, де кожен виконує нав'язану йому роль, недостатньо коректна, бо суперечить динамічній природі буття. Звідси прагнення теоретиків динамізувати базову модель ("світ – театр"), зробити її еластичнішою, "рухливішою". У цьому плані знаковою є праця Е.Гоффмана "Вистави "я" у повсякденні", де театральність позбулася ознак статуарності. Взаємодіючи, стверджує Е.Гоффман, люди "... так підлаштовують свою поведінку, щоб справити на партнерів певне враження". При цьому, "описуючи взаємодію театральною мовою", Е.Гоффман "зауважує серії поперемінних *виступів* (курсив Л.Колянкевича – О.К.)", під час яких "кожен з виконавців старається справити сценічний ефект зв'язної і переконливої постаті "я" ..." (44, с.13).

Серії виступів не функціонують довільно – вони, як правило, з'єднані певним задумом, який може переростати у повноцінний "спектакль", кожен з яких різниться ступенем "театралізованості", манерою гри, стилістикою, змістом "дійства", режисурою та й драматургією у цілому. Все залежить від завдань, що стоять перед ідеологом, який формує "театралізовану" атмосферу певного типу, і вписує у неї власне "спектакль" із своїм власним сюжетом.

Так, "театр" Соні культивує п'єсу з глибоким драматичним наповненням, оскільки осердя її становить одна з найболючіших, а то й нестерпних для психології чоловіка таємниць – таємниця народження його власної дитини.

Жоден із задіяних у "спектаклі" чоловіків-"акторів" (на відміну від жінки, яка завжди впевнена у головному, – "це її діти" (14, с.115)) істини не знає і знати не може, оскільки "театр влади" (а саме влади над ним – такий варіант поведінки аж ніяк не виключає Кирпатий Мефістофель – прагне Соня: "Хіба не можна допустити, що вона все це, від початку до кінця, вигадала, що Андрійко ні в якій мірі не є мій син, що їй це чудесно відомо, але

вона видумала це, *щоб усе життя мати наді мною жорстоку владу* (курсив наш – О.К.)" (14, с.33)) апріорі може передбачати наявність таємниці як природної і закономірної складової інтриги.

Відсутність знань про справжній стан речей герої переживають по-різному: для рефлексуючого Михайлюка все це означає "вічну кару сумніву" (14, с.33), для імпульсивного, завжди готового до авантюричних ходів Сосницького ситуація складається ще драматичніше, оскільки для нього тим самим відкривається пряма дорога у смерть: "... я декілька разів хотів стратити собі життя (звіряється чоловік Соні Кирпатову Мефістофелю – О.К.)" (14, с.115).

Безперервний, затятий пошук правди, який підігріває особливо дражливе почуття батьківства ("Краще знати найстрашніше, ніж не знати нічого і все підозрівати. Це нестерпно! (так стверджує Сосницький під час з'ясування стосунків із Кирпатим Мефістофелем – О.К.)" (14, с.113)), змушує героїв вдаватися до використання засобів, які є в арсеналі справжніх детективів.

До них належить порівняння між собою фотографій близьких людей (а саме фотографія, стверджує С.Зонтаг, і є "справжньою реальністю, оскільки засвідчує буття", до того ж вона не просто засвідчує, а й виступає – у міфологізованій свідомості – певним гарантом об'єктивності, бо "сцена, яку сфотографували, знаходиться *у нас перед очима* (курсив Р.Барта), вона зроблена не людиною, а механічним приладом (механістичність виявляється гарантом об'єктивності" (3, с.310)) – "Тепер він (Сосницький – О.К.) фотографує мене (Соню – О.К.) Андрійка й себе. Накладає фотографії одна на одну, щось мудрує, рівняє" (14, с.143); зіставлення двох фізіологічних реальностей, візуально заявлених у щоденному бутті, – "Я (йдеться про Кирпатого Мефістофеля – О.К.) дивлюсь на його (Сосницького – О.К.) товстий, в'ялий, з круглими, крихотними ніздрями ніс, на голубі очі, на жовтаву гриву на голові й у мене з'являється зловтішна радість: ніякої схожості немає в Андрійка з цим чоловіком" (14, с.54); з'ясування стосунків – нерідко у формі справж-

нього допиту, який перманентно провадиться героями задля з'ясування правди (Кирпатий Мефістофель – Соня, Сосницький – Кирпатий Мефістофель).

Усе це (передусім у родині Сосницьких) супроводжують сцени ревнощів, рівень яких нерідко зашкалює так, що актуалізується фізичне насильство – "Він (Сосницький – О.К.) б'є мене (болісно звіряється Соня Кирпатому Мефістофелю – О.К.)" (14, с.68).

Але у підсумку дія так і не завершується катарсисом, оскільки носій таємниці сам достеменно не знає правди: "Соню! Скажи мені!.. Чуєш? Скажи мені щирю правду!.. скажи от так, з глибини душі: чий Андрійко? Ради бога, Соню, зрозумій!". Я встаю й підходжу до неї. Соня нижче схиляє голову, мовчить і, нарешті, каже шепотом: "Я сама не знаю!" "Соню! Я благаю тебе ... Соню. Ти подумай, я ж ... "Не знаю!!" – раптом з люттю випростовується вона й дивиться на мене широкими від злості очима. "Чуєш? Не знаю!" (14, с.69).

"Театр" іншого, дуже вмілого "актора" і водночас блискучого "режисера", який гарно знається на психології людини, Варвари Федорівни ґрунтується на іншій основі.

Зовні все виглядає так, що театралізований світ дружини приват-доцента дуже камерний, обмежений вузькими межами буття зразково вихованої світської дами. Тому мусить дотримуватися норм й навіть принципово обмежуватися традиційною для особистості такого ґатунку ритуалізованою поведінкою.

Звідси увага до пози, особливо урочистої, величавої ("тримається ... рівно, велично" (14, с.190), "рівно й строго виходить із кімнати" (14, с.192)), до слова: а воно (у виконанні Варвари Федорівни) – навіть у банальному його варіанті – претендує на вичерпне знання проблеми – звідси тяжіння до остаточного, навіть підсумкового формулювання думки, яка в очах оточення (та й самої героїні) має виступати ледве не афоризмом (ось один із прикладів банальностей, які претендують на глибокодумність, – "шлюб ... поважний акт у житті людей" (14, с.191)), до жестів, які демонструють певну відсторонен-

ність від усіх форм "низького" життя, сповненого дріб'язкових пристрастей ("Поки я (Кирпатий Мефістофель – О.К.) балакаю, вона встигає одполірувати всі пальці на лівій руці ... Іноді вона, чистячи ретельно ніготь червоною подушечкою зі срібним різьбленим держальцем, задає мені питання ..." (14, с.45)), до "формульних" засобів етикетного спілкування, яких дружина Панаса Павловича у розмові з Кирпатим Мефістофелем показово дотримується ("... за кожную мою (Якова Михайлюка – О.К.) відповідь каже: мерсі" (14, с.45)).

Насправді ж, усе це маскування. І коли йдеться про справжній життєвий інтерес, машкара великосвітськості моментально спадає й наочно (в усій своїй звульгаризованій "красі" й відвертості) починає проглядати відлякувальний образ прагматизованої міщанки, а в інших випадках, як-от із Олександрою Михайлівною, навіть розперезаної вуличної жінки, яка знає ціну й справжню вагу і відверто хамському слову, і рукоприкладству.

Те ж саме і в приватній бесіді. Так, на тлі майже ритуалізованої бесіди, яка між двома добре знайомим людьми точиться досить-таки мляво, позірно незацікавлено, інтонаційно розмірено, несподівано жорстко виглядає категоричний підсумок, зроблений Варварою Федорівною (жорстко і по-справжньому неочікувано – якщо зважати на майже "необов'язковий", характерний для "протокольного" обміну фразами під час узвичаєної світської бесіди хід розмови – навіть для Кирпатого Мефістофеля, який має величезний досвід професійного спілкування): "Нічого з цього не буде" ... "Як то не буде?" – питаю я, трохи зніяковівши від цієї, такої несподіваної відповіді. Власне, я сподівався її, але не в такій одвертій, нічим не прикритій формі (розрядка наша – О.К.)" (14, с.45).

У кризові моменти (коли на карту ставиться все) у режимі контрасту у героїні "працює" не лише мова, а й візуальна репрезентація: так, з образом великосвітської дами аж ніяк не кореспондують ні "гістеришно закочені" очі (14, с.46), ні "оранжеві плями" на обличчі під час мордобою, яким супроводжується з'ясування стосунків між Варварою Федорівною та Олександрою Михайлівною.

Уміння під потребу "перекодовувати" власний образ і представляти світу потрібний саме в даному випадку "профіль" гарно слугує Варварі Федорівні у різних ситуаціях.

Тут немає випадковостей чи імпровізації: задля досягнення успіху дружина приват-доцента майже автоматично (що свідчить про величезний досвід і вміння продумувати все до дрібниць) презентує себе світові саме в такий спосіб, який є найефективнішим у боротьбі з конкретним супротивником (недарма Панас Павлович називає її психологом: "Вона розумна і психолог ..." (14, с.38)).

Типовий приклад (цього разу ефективного превентивного удару) – ситуація з Кирпатим Мефістофелем, який на прохання Панаса Павловича прийшов зондувати ґрунт щодо можливого розлучення приват-доцента з дружиною: "Варвара Федорівна з перших кроків наших переговорів *виводить мене з наготовленого спеціально для цього спокійно-ділового тону* (курсив наш – О.К.). Дурницею, власне, виводить. Коли я входжу до неї в кімнату, вона сидить за туалетним столиком і полірує нігті" (14, с.45).

Гарний вишкіл для таких ігрищ дає театр, який, власне кажучи, й тримається на вмінні до безкінечності, у найрізноманітніших проекціях "програвати" різні ситуації, проглядати різні варіанти розвитку подій, у разі потреби непомітно (чи навіть виключно) змінювати маски, на філігранному відпрацюванні різних поз, зрештою, на образі, старанно "підігнаному" під певну ситуацію, кожна з яких має особливу, відмінну від інших "драматургію".

Дружина Панаса Павловича по-справжньому, не награно цікавиться театром і знає його світ досконало: за свідченням чоловіка – "театр розуміє, відчуває щиро" (14, с.37).

І в театр дружина приват-доцента ходить не задля моди, не для спостережень за іншими, навіть не для демонстрації себе – подібним речам завжди краще за все слугувала ложка, а Варвара Федорівна, приміром, під час перегляду оперети Ж.Оффенбаха "Орфей у пеклі" сидить "у партері, в четвертім ряді" (14, с.79).

Але тонкий смак і глибоке знання природи театру не завжди допомагають їй зберігати "чистоту" жанру під час постановки власних "вистав", що знову ж таки видає у її діях не прагнення до естетичної завершеності, естетичної досконалості, яка б так кореспондувала з ідеалом великосвітськості, до якого позірно прагне Варвара Федорівна, навіть не домінування примату театральності, а тяжіння до принципів практицизму, який, визначаючи стратегію, не зважає ні на естетику, ні на примхи часу, ні на ситуацію, зрештою, ні на "театральність" як домінуючий принцип буття – адже завжди спрямований тільки на одне й те саме на досягнення певного, потрібного саме їй результату.

Показовим для розуміння цього є "спектакль" під умовною назвою "Розлучення", де, здавалося б, жанрові доміканти повинні були б простежуватися чітко й зрозуміло, в усякому випадку, без надлишкових зусиль.

Для Варвари Федорівни театральна естетика (яка, виявляється, природно, без проблем і без видимих труднощів проростає й укорінюється на побутовому ґрунті, здавалося б, далекому від культивованого у мистецтві театального простору, де "штучно", цілеспрямовано – й цілком закономірно – формується театралізована атмосфера) аж ніяк не аксіома і – тим більше – не керівництво до дії.

У її "театрі" не місце догмам чи застарілим уявленням про естетичне, емоційне та й змістове наповнення тієї чи іншої події. Еклектика – хай торжествує еклектика. Головне – вихід на певний, потрібний саме в даному випадку результат.

У підсумку все це веде до розгубленості і "акторів", і "глядачів" (і ніяка підказка у формі жанрових виключень – "Я (говорить Варвара Федорівна – О.К.) прохала б, панове, не дивитись на це зібрання, як на комедію" (14, с.191)) допомогти не може.

Навіть Кирпатий Мефістофель (а він, як адвокат, неодноразово грав у таких "виставах", де йшлося про "розв'язання ... шлюбу" (14, с.191)) нічого неспроможний зрозуміти: герой ніяк не знаходить пояснення, який же естетичний план було репрезентовано (тим більше, що

у своєму власному, написаному ним самим "спектаклі", де одним із акторів є Варвара Федорівна, Кирпатий Мефістофель не практикує двозначностей – звідси прогнозована насолода від ролей, зміст яких він сам визначає, як, наприклад, ось у цій ситуації: "Мене починає потішати роля, яка випадає на долю Варвари Федорівни. І я хочу, щоб вона сама послала його до мене" (14, с.127)), який жанр було обрано "режисером" для постановки цього дійства – "І до такої міри я (йдеться про Якова Михайлюка – О.К.) загіпнотизований цією сценою (йдеться про оголошення наміру Варвари Федорівни дати дозвіл на розлучення – О.К.), що навіть, сидячи на бричці, деякий час заховаю строгую, вродливу поважність на лиці. І тільки проїхавши кварталів зо двоє, питаюся сам себе: *що ж це було, комедія, бажання з честю вийти з тяжкого становища, чи що інше? І рішаю, що може бути й те, і друге, і все разом* (курсив наш – О.К.)" (14, с.192).

"Театр" Шапочки (на відміну від Соні та Варвари Федорівни і, звичайно ж, від майже професійного організатора різних форм приватно-побутового театру – Клавдії, яка здатна втягнути в орбіту театральності навіть побутові речі: "Потім я (Кирпатий Мефістофель – О.К.) частіше заходжу до них Щоразу перед моїм приходом Клавдія Петрівна лежить на канапі і, коли я входжу в кімнату, схоплюється швидко, чепурить поспішно своє прекрасне волосся і йде прудко мені назустріч у замішанні й тихій радості ... Зараз на сцену (розрядка наша – О.К.) виступає чайник, спиртовка. Біля канапи примощується столик, і ми починаємо балакати" (14, с.50–51)) не створюється з огляду на інших, оскільки концептуально не передбачає характерних (навіть базових) для узвичаєного житейського театру діалогічних відносин.

Це "театр" монологічний, "театр" одного актора. Навіть більше – яскраво виражений "театр" для себе.

Це "театр", сповнений смаку, неприховано естетизований, позначений особливою культурою кольористичного мислення, вмілою постановкою гарно декорованих

сцен, де в оформленні "режисером" ураховуються найдрібніші деталі.

Окрасою цих "спектаклів", які створюються за режисурою Шапочки, є по-мистецьки відшліфований голос.

В один момент цей мовний потік "з металічним тембром" "досить гарно" (14, с.93) представляє мимовільному слухачеві арію з "Пікової Дами", в інший – трансформується в холоднувате, професійно вивірене мовлення – "Сідайте, будь-ласка!" – так само холодно вона випускає слова й показує мені на фотель біля кушетки. Мені починає здаватися, що я на прийомі у зубного лікаря" (14, с.97), ще в інший природно переходить в одомашнено-спічутливе звертання близької людини: "Може, подати чого-небудь, Якове Васильовичу?" (14, с.140), щоб, зрештою, перетворитися на милий, трепетний голос коханої, який (як даність) беззастережно й покійно сприймає над собою владу іншого – "Деся у середині себе я сам дивуюсь, як владно, упевнено говорю тепер із нею" (14, с.168).

Кожна мізансцена у цьому театралізованому світі виростає з врахуванням досвіду світової театральної культури, оскільки побутова сфера в уяві героїні нероздільно злита зі світом сценічним, до освоєння якого вона послідовно й цілеспрямовано рухається, принципово "відсікаючи" як непотріб різні форми побутового спілкування – тим більше випадкові знайомства на вулиці чи в транспорті (заповнюючи при цьому часові лакуни якимись допоміжними, але якоюсь мірою дотичними – якою саме, Кирпатову Мефістофелю не зрозуміло, – до основної справи речами, приміром, вивченням іспанської мови).

Сторонні (а це переважно – а може, й винятково – родинне коло: саме тому, від браку спілкування з ширшою аудиторією, так "п а л а ю т ь (розрядка В.Винниченка – О.К.) щоким у Шапочки" (14, с.155) перед публічним виступом: явно відсутня практика спілкування з широким колом глядачів) сюди допускаються лише у ролі глядача, причому глядача дисциплінованого, який знає своє місце й ніколи не порушує (в усякому випадку – не повинен порушувати) заведених правил: "І коли

вона співає, то насуплює брови, немов від болю. Голос дужий, з "металем" ... "Не дивіться мені в рот!" – ... владно кидає вона мені (Кирпатову Мефістофелю – О.К.). Я від несподіванки ніяковію ... Марія Пилипівна, що акомпанує Галі, з усмішкою прикушує губу ... "Не хочу більше!" – раптом говорить вона і, склавши ноти, кидає їх на рояль. Ні Марія Пилипівна, ні Семен Семенович не прохають співати ще, – мабуть, цього не дозволяється у Шапочки (розрядка наша – О.К.)" (14, с.102).

Театралізований простір закономірно формується навколо цієї героїні, що зумовлено, передусім, цілеспрямованою підготовкою Ганни Забережної до артистичної кар'єри: "Я готуюсь на співачку (заявляє Шапочка під час розмови з Кирпатим Мефістофелем – О.К.)" (14, с.104).

Саме тому кожна "костюмована" поява героїні на людях ретельно "зрежисерована" (це стосується передусім ходи, жести, міміки, комунікативних актів, поведінки на публіці, у громадському транспорті, а також одягу та його кольористики, де ключову роль відіграє "програмний" білий колір).

Кожен епізод за участю Білої Шапочки своєю відвертою декоративністю й "театральністю" (і в той же час концептуально аргументованою, продуманою відстороненістю від буденних стосунків з оточуючим світом, що – не в останню чергу – пояснюється брудом, яким пройняті найрізноманітніші форми повсякденного, побутового спілкування) нагадує сцену із спектакля.

Так, перша – мається на увазі освячена самою героїнею – зустріч Кирпатового Мефістофеля з Ганною Забережною проходить у лаштунках, які нагадують фотосалон початку ХХ століття (що, очевидно, цілком природно, зважаючи на життєвий досвід, набутий киянами на початку минулого віку – такого типу заклади були достатньо поширеними у тогочасному Києві: так, наприклад, у 1910 році у місті діяли 52 фотосалони, причому "третина київських закладів із табличкою "Фотографія" були розташовані на

Хрещатику (улюбленому місцю прогулянок Кирпатого Мефістофеля – О.К.)" – про це див., зокрема: С.Цалик. Володимир Висоцький краще за всіх робив парадні портрети / С.Цалик // Країна. – 2010. – № 11): "Коло вигнутої кушетки, вкритої сірватим шовком, стоїть "Біла Шапочка", спираючись рукою на круглий столик. На столику вузька висока вазочка, в ній дві рожі: жовта й густо-червона з соковитими пелюстками ..." (14, с.97).

Відчуття квартирному інтер'єру (у помешканні, де живе Шапочка) як інтер'єру, зорієнтованого, передусім, на фотосалон, не тільки не полишає героя, а надалі ще й посилюється. Згадаємо той момент, коли Кирпатий Мефістофель опиняється у їдальні: "Вузька, висока кімната; над столом лампа з величезним, шовковим абажуром, стільці з рівними, високими спинками, на яких сидиш, як у фотографа ..." (14, с.101).

Однак театралізоване "костюмування" простору не обмежується тільки рукотворними інтер'єрами, де кожен декорувальний "жест" спрямований на створення певної просторової ілюзії (яка зриміше має актуалізувати – в той чи інший момент – потрібний героїні аспект буття) – воно передбачувано і природно знаходиться під контролем "режисера".

Створюється враження, що цей "театр" може творитися й самочинно – як нагадування про театралізовану природу світу, який свідомо і цілеспрямовано прагне допомогти героїні переформувати простір існування на театральний простір.

Зримим підтвердження цього може бути поведінка сонця, яке на добровільних засадах "підпрацьовує" режисером-освітлювачем, то підфарбовуючи волосся героїні "сонячною смугою" (14, с.99), то формуючи навколо її голови "сонячний ореол" (14, с.103), що слугує підґрунтям для переходу Білої Шапочки від одного образу до іншого, базовим началом якого виступає категорія святості.

Аналогічно поводять себе й інші "дійові особи": завіса на вікні, вітер, хмари, дерева, грім. Саме вони створюють надзвичайно виразну, драматично-напружену театральну "рамку", у просторі якої відбувається одна з вирішаль-

них розмов між Шапочкою та Кирпатим Мефістофелем: "Завіса на вікні напнулась, немов вітрило, а на небі висить, як велетенська китиця винограду, попелясто-синя хмара. Десь глибокою октавою покашлює грім. Деревя слухають чуйно, непорушно, часом раптом заклопотано, хапливо перешіптуючись і здригаючись. Ми сидимо на тих самих місцях, що й у першу мою візиту. ... "Ну, от що! Скажіть: ви, звичайно, наміряєтесь залицятись до мене? Так?.." (14, с.102–103).

Недарма ця сцена завершується справжнім сценічним дійством: "Вітер, немовби тільки ждучи цього, вривається в кімнату, високо напнувши прив'язану завіску, здіймає догори всі пасма й волосинки на голові у Шапочки ... гасає скажено по хаті ... "Ви любите бурю?" – "Я люблю!" Стає тихо, ще таємніше й душно. "Мені хочеться співати. Ходіть у вітальню!" (14, с.104).

"Поведінка" оточуючого органічного й неорганічного світу природно доповнює продумано-театральні "ходи" самої Шапочки, яка намагається замкнутися у нею ж самою створеному комфортному театралізовано-сімейному світі і тим самим надійно відгородитися від надокучливих залицяльників, від зустрічей з випадковими людьми, які могли б зруйнувати цілісну атмосферу її буття, спрямованого на підготовку до артистичної кар'єри.

Дистанцію між Шапочкою і соціумом допомагає тримати маска відстороненості, а то й напускної суворості, створювати яку покликані виразні жести, погляд, навіть гримаси, як-от під час неочікуваної зустрічі з Кирпатим Мефістофелем: "Справді, вона помічає мене, але я не помічаю ніякої різниці між її поглядом, коли вона дивиться на стовп ліхтаря і на мене. І тільки зауваживши, що я не спускаю з неї очей, вона кривиться незадоволено й відвертається" (14, с.87).

Коли ж не допомагають і такі прийоми, героїня не уникає сильнішої зброї – звертається не тільки до гострого, а й навіть до відверто брутального, "вуличного" слова, якого в її лексиконі (зважаючи на культивованій нею ж самою ореол чистоти, білизни та ніжності) аж ніяк не мало б бути. "Забирайтесь геть!" (14, с.88) – так намага-

ється зупинити Ганна Забережна настирливе залицання Якова Михайлюка.

І все ж героєві за рахунок власної неординарності, щирості й тактовності вдається ввійти в цей "театр", який доти слугував естетичним потребам лише однієї людини, відповідав тільки на її внутрішні запити, і тим самим "розчаклувати" театралізований світ неприступної Білої Шапочки, перетворивши його на теплий, одомашнений простір, де панують щирість та відвертість, тепло стосунків ("Моя Шапочко!" – "Ну?" – ніжно відповідає вона, стоячи наді мною й дивлячись мені в очі довгим, розуміючим поглядом. Потім другою рукою вона підіймає пасмо волосся, що впало мені на око, й обережно пригладжує. Це зворушує мене (Кирпатого Мефістофеля – О.К.)" (14, с.180)), де двоє – з довірою одне до одного – ведуть безперервний діалог про сутність буття.

У випадку з Клавдією набутий досвід "театральних" стосунків Кирпатову Мефістофелю допомогти не може, оскільки тепер він має справу з принципово іншим світом: з "театром", який у своїй базовій основі спирається на зовсім іншу – неігрову природу, хоча теж охоче користується театралізованим засобами і прийомами.

Зовні це теж виглядає як світ, сформований за звичними законами побутового "театру". Та все ж таки цей "театр" виглядає аналогічним лише на перший погляд: "театральне" начало у побутовому просторі, сформованому майбутньою дружиною Якова Михайлюка, базується не на інтелектуально-чуттєвій інтризі, навіть не на бажанні грати й насолоджуватися багатством, естетичною різнобарвністю оточуючого світу, непередбачуваністю та хитросплетінням найрізноманітніших театральних ситуацій, інтригою, пов'язаною з неочікуваними можливостями, які ґрунтуються на містерії перевдягань, найрізноманітніших психологічних перевтілень, а на необхідності, на простому, навіть примітивному "сценарії", змістова основа якого ґрунтується на суворих і незмінних життєвих законах, що не зазнають корекції протягом тисячоліть.

Ідея безперервності життя, його біологічна природа вимагають включення як даність у практики повсякдення "театру" зваблення, у якому жінка (на замовлення

вітальних сил) виступає одночасно і "режисером", і "актором".

До речі (з огляду на ці обставини), якраз акторське начало – природне і набуте – у структурі психіки нашої героїні (маємо на увазі Клавдію Петрівну) виглядає і природним, і закономірним.

Подібно до Білої Шапочки, "дама в чорному" колись мріяла про артистичну кар'єру ("Вона збиралась стати актрисою ..." (14, с.51)). Та й нині – в момент зустрічі з Кирпатим Мефістофелем – мати Кості не проти того, щоб ввійти до артистичного світу – "Вона має думку вступити в школу співу ..." (14, с.51). Однак цілеспрямованому рухові до театральної кар'єри заважає твереза оцінка власних можливостей – "... боїться, що в неї занадто слабенький голос" (14, с.51).

Та все ж театральні інтенції героїні (не реалізовані ні на великій сцені, ні на подіумі суспільного життя, яке завжди тяжіє до театралізації стосунків) не гинуть намарно.

"Театралізований" світ героїні (її ж зусиллями) максимально звужений: все обертається навколо того, щоб цілеспрямовано та наполегливо переформувати простір, який її оточує, на надійну пастку для чоловіків,

Клавдія Петрівна вміло використовує свої театральні здібності. При цьому її тактика постійно змінюється й удосконалюється, зазнаючи трансформації відповідно до нової психологічної ситуації, до тих нових завдань, які постійно й динамічно заміщують одне одного. І все це за незмінності головного стратегічного завдання – спіймати у майстерно сплетені тенета заможного, самовпевненого, досвідченого в любовних іграх Якова Михайлюка.

Тож, якщо виходити з букви й духу "театру" життя, незмінним і постійним завданням цього новоявленого "режисера" (який за своєю суттю становить лише тільки варту справжнього, непідробного співчуття самотню жінку, що після розриву з чоловіком – "Вона покинула чоловіка, бо він неможлива людина" (14, с.51) – самостійно виховує дитя) є прагнення, використовуючи "театральні" засоби, нав'язати черговому представникові

сильної статі чітко визначену роль у її власній "театральній" постановці, змістова спрямованість якої жорстко продиктована буттям.

За глибинними законами життя, "спектакль", поставлений "дамою в чорному", має завершитися гідним його сутності і ключового завдання щасливим фіналом – створенням стабільної, забезпеченої сім'ї, яка (очікувано чи неочікувано, продумано чи не продумано – все це лишається у зоні жіночих таємниць: сама Клавдія Петрівна, зрештою, нічого до ладу так не пояснює, в одному випадку наполягаючи на логічності й продуманості своїх дій – "... я обдурила тебе, я не зробила аборту і вродила дитину" (14, с.159), в іншому – навпаки, заперечуючи саму себе, підкреслюючи неконтрольованість, несвідомість дій – "Я обманула!" – з жахом, *театрально* (курсив наш – О.К.), як мені здається, відкидається вона до стіни". – "Так, ви обманули мене ...". – "Я несвідомо, я ..." (14, с.167), але біологічно закономірно, якщо виходити з ідеї безперервності життя) поповнюється ще однією дитиною.

Чим вищий рівень організації соціуму, чим багатшим є досвід його організації, чим вище розвинений індивід, чим багатшим і химернішим є його внутрішній світ, тим складнішою й витонченішою є любовна гра, тим вигадливіше й непередбачуваніше формується цей "театральний" світ, тим складнішою є психологічна інтрига, тим химерніше всіма процесами керує естетична уява, тим тоншими й цікавішими є мізансцени, тим непередбачуванішими й естетично багатшими є "декорації", тим цікавішою, глибшою й непередбачуванішою є сама гра, зрештою, тим складнішим є "сценарій".

Чим нижчим є цей рівень, тим помітніше спрощується "сценарій" дійства, тим помітніше цей "театр" наближається до тваринного світу, до форм та естетики первісного "театру", основи якого закладено в біологічному світі.

Якщо уважніше придивитися до поведінки майбутньої дружини Кирпатого Мефістофеля, то (без будь-яких зусиль) можна помітити найголовніше: цієї дами

новітня цивілізація (та й взагалі цивілізація як духовний феномен, зрештою, як проект трансформації тварини в людину) торкнулася лише дотично, зовнішньо (подавши необхідні знання, які б давали можливість адекватно враховувати модні віяння, смаки епохи, користуватись у власній поведінці узвичаєними правилами етикету, зрештою, адекватно реагувати на виклики життя, що загрожують фізичному виживанню).

До цього можна додати (як доконаний факт) і те, що суспільство надало найпростішу, може, навіть і мінімальну, необхідну тільки для фізичного виживання освітню інформацію, яка використовується винятково для практичних потреб (саме мінімальну: "Грамотно писати не вміє", – злісно зауважує, майже автоматично, в режимі – сам для себе, Кирпатий Мефістофель, читаючи лист Клавдії (14, с.95)).

Внутрішній світ героїні демонструє рівень первісної людської природи, може, й навіть – праприроди. Здається, що намарне тисячоліттями тривала еволюція людини – у матері Кості все лишилося практично майже без змін – таким, як у її біологічних попередників.

"Верхній світ" (як узагалі світ унаслідок замкненості натури, за свідченнями Кирпатого Мефістофеля, "... вона (Клавдія Петрівна – О.К.) думає тільки про себе. Скрізь і завжди тільки за себе, її все хвилює, сердить, радує настільки, наскільки торкається її" (14, с.178)) "дамі в чорному" принципово чужий. У певні ж моменти (у час піклування про дитину – тим більше – тривоги за неї) присутності цього світу вона практично не помічає, цілком розчинившись у фізіології буття: "Але Клавдія не чує. Вона ніби присосалась руками, очима, всіма почуваннями до тільця й уже ніщо з верхнього світу не доходить до неї" (14, с.194).

Яскравим свідченням первісності природи є відсутність у героїні "здатності до логіки мислення". Кирпатий Мефістофель якось зауважив: "Передбачення, аналізу, здатності до висновків – ані крихти нема в неї (Клавдії Петрівни – О.К.)" (14, с.178)).

У вічі кидається також несформованість "абстрактно-духовних потреб": на відміну від Білої Шапочки,

повсякденне життя якої супроводжує музика, співи, "гравюри в художніх рамках" (14, с.97), портрет Бетховена, книги, театр, студіювання іспанської мови, підручників, атласів та мап з анатомії, у духовному просторі Клавдії відсутні навіть натяки на інтелектуально-естетичні запити – навіть у найпростішому, найпримітивнішому їх варіанті – як-от регулярне читання чи хоча б перегляд газет задля безперервного наповнення і (тим самим) постійного збагачення необхідного для нормального існування будь-якої істоти інформаційного поля.

Ці ознаки помітно наближають матір Кості до вайнінгерівської жінки, конотації якої вже системно описані дослідниками російського вайнінгеріанства (про це див., зокрема: Бернштейн Е. Трагедия пола: две заметки о русском вейнгерианстве / Е. Бернштейн // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 65).

За своєю природою ця жінка є прямим продовженням органічного світу у його найпростіших формах: відповідно до оцінок Кирпатого Мефістофеля, пражоріння Клавдії Петрівни (і це дуже зримо оприявнюється якраз у щоденному бутті – у момент бездумного, програмно неконтрольованого, концептуально неосмисленого спілкування з власною дитиною) сягає світу флори: "А їй байдуже. Як дерево, що випускає з себе листя й більш нічого не хоче знати про те листя" (14, с.186).

Однак у своєму органічному розвитку це найпростіше біологічне утворення (не змінившись ні на йоту, не додавши смислових обертонів – навіть не ускладнивши власний психологічний світ до рівня пересічної жінки з її повсякденними інтересами, з її розвиненим, нерідко гіпертрофованим комунікативним інтересом, що, до речі, у Клавдії аж ніяк не позначилося на вирішенні головного питання – продовження життя як біологічного феномену, а, може, й навпаки – за рахунок збереження у своїй цілісності інтуїтивно-інстинктивної системи пізнання світу – тільки зміцнило її позиції у боротьбі з Кирпатим Мефістофелем спершу за збереження життя, а потім і за забезпечення кращих умов існування як для Міки, так і всієї її родини, зрештою, як зауважує М.Горкгаймер, роздумуючи про прагнення жінки до шлюбу, за отри-

мання – такої бажаної для представниці слабкої статі – "санкціонованої безпеки") вже встигло піднятися ще на один еволюційний щабель.

Це й дозволило "дамі в чорному" впевнено інтегруватися у світ фауни (до речі, на думку І.Кошової, теза про глибокий, органічний внутрішній зв'язок жінки з тваринним світом поширюється у романі на всіх без винятку представниць прекрасної статі, зображених у "Записках Кирпатого Мефістофеля" – "Персонажі-жінки у романі зображені, як тварини" (45, с.247)), не змінюючи при цьому онтологічно базового – рослинного начала. Причому (на думку героя) Клавдія Петрівна є не просто звіром, а (подібно до Олександри Михайлівни – Шури, натури психологічно складнішої і значно цікавішої як психотип, яка за своєю природою теж є звіром особливого ґатунку, – "жорстким, пазуристим, ревливим звіром" (14, с.62), хоч і приховує це, вміло використовуючи у щоденному спілкуванні маску краси і спокою) особливим його типом – походить із породи "замкнених звірів" (14, с.62).

Звірина сутність Клавдії чи не найкраще проглядається у її стосунках із власними дітьми.

На рівні "чистої" біології, де все визначає інстинкт турботи про фізичне виживання немовляти, формується атмосфера, близька до райської: герой помічає (і відзначає для себе як незмінну психологічну константу) – спілкування Клавдії з малесеньким Мікою перетворюється для героїні на "звіряче раювання" (14, с.194).

На рівні ж світоглядних систем, де дитина вже послідовно і цілеспрямовано прагне утвердити власні, комфортні саме для неї норми існування, стосунки двох близьких людей (незважаючи на різьчу відмінність вікового цензу) перетворюються на майже повноцінний жорстокий двобій, який нагадує справжню (яка не обмежується тільки постійним і затягим психологічним протистоянням) війну, де відсутні будь-які правила і норми.

Гарною ілюстрацією до цього є картини боротьби між двома звіриними натурами (а в очах Кирпатого Мефістофеля син Клавдії – Костя – бачиться теж представником звіриної природи, точніше, "наїженим звірятком"

(14, с.178)), які розгортаються перед очима Кирпатого Мефістофеля: "Костя, одягайся" ... Костя зав'яже хвіст конячці ... Він чує матір, але мовчить. "Костя, я кому це кажу?" – "Зараз!" – "Не зараз, а негайно ...". Костя мовчить. Він мовчить не через те, що захопився зав'язуванням хвоста, а тому, що це дратує матір. "Костю ... не підеш гулять" ... "Мучитель" одягається ... бо йому надокучає сидіти на холодній підлозі" (14, с.63).

Однак це ще м'якший варіант. Коли ж щось посправжньому загрожує інтересам Кості, психологічна боротьба переходить у фазу справжньої війни без будь-яких обмежень: "Коли настає час іти на прохід, він робиться дуже ... ласкавим. Якщо Клавдія Петрівна пам'ятає свою погрозу (не повести дитину на прогулянку – О.К.) ... Лагідність його зникає ... "Ні, піду! Піду! І ти не смієш мене не пускати!" – "Іди! А я лишуся вдома ..." ... Костя хапає ... великий гребінь матері й з усієї сили шпурляє ним у куток. І тут же інстинктивно одстрибує вбік і наготовлюється оборонятись ... Вона мовчки, по-малу підіймає гребінь ... Костя ... раптом кидається на матір і починає бити її руками, ногами, кричачи: "Дрянь, дрянь! Проклята!" (14, с.63).

І тут слабкі спорадичні потуги розуму (а на більше майбутня дружина Кирпатого Мефістофеля й не здатна: "... треба (зауважує сам про себе Кирпатий Мефістофель, спостерігаючи за надзвичайно складними стосунками Клавдії Петрівни та Кості – О.К.) щось ... робити систематично, любовно, спокійно, не випускаючи ні на мить з уваги й не заспокоюючись" (14, с.178,) а не так, як це чинить Клавдія відносно свого сина: після одного з численних інцидентів, який має складне психологічне підґрунтя, вона все швидко забуває – "вже не думає, не реагує, заспокоюється" (14, с.178)) аж ніяк не можуть здолати інстинктивну жагу перемоги. А бажання саме перемоги стає смыслом життя кожної із конфліктуючих сторін: "Я вагаюсь назвати любов'ю її відношення до Кості. Це щось чисто звіряче, неміркуюче, страховинне. Одмовляти в чомусь Кості вона не може, хоча розум щоразу робить невдалі спроби в цьому напрямі. Через те у них безперестанку тягнеться боротьба, боротьба двох

звірів. З самого ранку, коли Костя розплющує очі, й до вечора, коли сон налягає на них, вони не перестають щось перемагати одно в одному" (14, с.62).

Звірина сутність Клавдії виступає не лише в одній – материнській – іпостасі. Ще жорсткіше, ще послідовніше, ще зриміше і наявніше тваринне начало, тваринна спрямованість виявляє себе на рівні сексуальному, на рівні спілкування між протилежними статями, де духовному началу, почуттєвому пориву явно нема місця – у "дамах в чорному" воно немовби "розчиняється" в імпульсивних рухах соматички.

Сутність героїні у цій її ролі, яка беззастережно пов'язана з головною роллю – материнською (хоч не можна виключити з структури світу Клавдії Петрівни й елементу помітно оприявленної чуттєвості, а то й сексуальності), Кирпатий Мефістофель формулює однозначно: "Через те, що, крім звірячих почувань, у них (Клавдії та її сестри – О.К.) нема нічого. Вони дрижать над нею (новонародженою дитиною – О.К.), лижуть її, цілий день вовтузяться, а в дійсності вовтузяться для себе, а не для неї. Вона так само вовтузилась і трусилась над Костею, а тепер він занехаяний, якийсь парій. З'явиться нова дитина, вона цю закине й буде над новою труситись. І тільки труситись, лизати, обнюхувати, стогнати, ричати, чорт би її взяв! С а м и ц я , т а й г о д і (розрядка наша – О.К.)" (14, с.185).

Звідси логічною і послідовною виглядає поведінка Клавдії Петрівни відносно головного героя: за допомогою "театру", який ґрунтується на базі соматичного, жінка вміло і послідовно намагається виконати одне-однісіньке, а проте найголовніше завдання – "заманити самця" (56, с.14).

У цьому "театрі", який виростає із фізіології буття, головний актор – "тонке, молоде, як у дівчинки ... співуче тіло" (14, с.52).

Важливу роль у процесі розгортання цього "театрального" дійства, яке має соматичну підоснову, займає гарно продуманий проект, на базі якого, зокрема, відбувається декорування об'єкта – формується специфічний,

дуже виразний, відверто провокативний образ "чернечого тіла", де смиренне, відсторонене від гріховного світу чорне забарвлення одягу у поєднанні з агресивною, сповненою грайливої вітальності тілесністю асоціюється у героя із контрастними, незіставними за жодних умов поняттями (святістю та гріховністю), що викликає доведене до найвищих реєстрів обопільне хвилювання: Кирпатого Мефістофеля (як свідчить він сам про себе) все це "найбільше хвилює" (14, с.57), а Клавдію Петрівну (так уявляє герой) процес любовних ігор має ввести у стан психологічного трансу ("Проти моєї волі уявляється, як це тіло буде в кожную хвилину, як тільки я того схочу, покірне мені; як ці проворні руки обезсилюють і будуть грішно голубити; який солодкий жах і тремтіння обхоплюють цю замкнену, самотню, мрійну душу (розрядка наша – О.К.)" (14, с.57).

Беручи участь у цьому одвічному, поставленому природою "спектаклі", який виростає з динамічної гри двох тіл (природа якого у Клавдії немовби "законсервована", тому й непідвладна часові – "Щоки Клавдії Петрівни знайомо палають цегляно-червоним рум'янцем. Вона, своїм звичаєм, уся в чорному, струнка й гнучка, ні трошки не змінилась, наче ми ніколи й не розлучались" (14, с.164)), кожен із "акторів" уявляє себе водночас і "режисером" (при цьому зауважимо – обидва "режисери" прагнуть реалізувати свій власний "сценарій") цього одвічного дійства, яке тисячоліттями розігрується зусиллями представників найрізноманітніших біологічних видів.

Здавалося б, усе пояснюване, безсумнівне, все логічне й закономірне. Однак відвертим парадоксом у цій ситуації виглядає те, що одному з героїв процеси, які динамічно, прогнозовано й невідворотно розгортаються, аж ніяк не потрібні. Навіть більше – вони суперечать його власним бажанням. Про це Кирпатий Мефістофель відверто зізнається сам собі й не менш відверто дивується – "Навіщо мені це" (14, с.57).

У певний момент на зміну подивуванню приходить тверезий, точно сформульований висновок, який вигля-

дає продуманим і абсолютно усвідомленим – він "робить те, чого сам не хоче" (14, с.58).

Створюється враження, що паралельно йдуть два процеси – життя як осмисленого, контрольованого розумом потоку буття й протилежного йому за пафосом життя інстинктивного, у якому герой не має права на власну волю: "... весь я підвладний якимсь силам, які роблять мої вчинки ... незалежними від моєї волі й свідомості" (14, с.58).

І (схоже) в цьому буйстві вітальних сил ні Кирпатий Мефістофель, ні Клавдія Петрівна не мають власного голосу – вони тільки виконують певну, наперед визначену роль, яку їм нав'язує невідомий, але всесильний ляльковод.

Чому і як відбуваються такі дії у "театрі" життя (саме на біологічному рівні), спробував відповісти Р.Барт.

Першопочатковим у контактах між протилежними статтями є формування у чоловіка особливого стану, який французький лінгвіст і філософ визначив як стан очікування – "Ця "чудова безтурботність" (йдеться про безтурботність Вертера – О.К.) є просто очікуванням – бажанням: я ніколи не закохаюсь, якщо напередодні не хотів цього; та пустка, що я її у собі ношу ... не що інше, як той довший чи коротший час, коли я, не подаючи виду; шукаю довкола кого б *покохати* (розрядка Р.Барта – О.К.)" (4, с.70).

Схожа на неї пустка (хоч тут аж ніяк мова не може йти про кохання в класичному розумінні, тим більше у вертерівському) залягає у душі Кирпатого Мефістофеля після категоричного, визначеного театральною естетикою ("Соня помалу встає, випростує свою невелику, трохи плескувату постать і мовчки простягає до дверей руку. "Ідіть звідси зараз же!" (14, с.24)) відлучення господинею дому від сім'ї Сосницьких (а отже, від Соні, з якою він веде постійний напружений діалог, і, що становить для героя ще драматичніший момент, – від Андрійка, для якого психіка героя, хоч і з певними сумнівами, намагається відвести роль сина).

Поведінка Соні – це і наказ, і присуд. Звідси відчуття безнадії та порожнечі, навіть відсутності смислу

буття: "Справді, навіщо я живу?.. Не розумію, який інтерес може бути в цій тяганині, кому й навіщо це потрібно?" (14, с.27) – саме в такому реєстрі розгортаються думки Якова Михайлюка після того, як герой змушений був припинити регулярні, майже ритуальні відвідини Соні та Андрійка.

Звідси ж і природне (якщо до сказаного додати й те, що Кирпатий Мефістофель не мав – "Три роки ніякісінських романів ..." (14, с.56) входження у режим очікування (певна річ, не такий ефемерно-романтичний, піднесений, навіть екзальтований, як у Вертера, що само собою зрозуміло, зважаючи на життєвий досвід і цинізм Якова Михайлюка, – це, швидше, очікування жінки).

Звідси ж і концентрований, цілеспрямований (хоч і навряд чи програмно передбачений) контроль за простором, який протягом тривалого часу – у режимі постійного "моніторингу" – здійснює погляд Кирпатого Мефістофеля ("На розі бульвару *я знову бачу* (курсив наш – О.К.) даму в чорному з хлопчиком. Щодня, виходячи з суду, я зустрічаю їх тут" (14, с.42)).

Усі наступні – після моменту зустрічі з об'єктом – дії (як для Вертера, так і для Кирпатого Мефістофеля) закономірні і логічні.

Накладаючи "механізм" інтимних стосунків між чоловіком та жінкою на природну (тваринну) основу, вчений обґрунтовано доводить, що в обох випадках (і на рівні природи, й на рівні людей) ідеться про закономірну (навіть невідворотну), глибоку й регулярну структуру, моделлю якої є "спарювання птахів".

Базовим моментом у таких випадках є, власне, й не закоханість, навіть не якийсь конкретний об'єкт, а певна особливість, певна властивість певна "приманка", яка характерна саме для цього об'єкта і яка відіграє у цих процесах ключову роль: "У сексуальній механіці світу тварин спусковий механізм – не якийсь деталізований індивід, а лише певна форма, барвистий фетиш (так починає діяти Уявлюване). Від чарівного образу у мені відображається (як на світлочутливому папері) не сума деталей, а той чи інший вигин. У Іншому мене раптово

зворушує (захоплює) голос (згадаємо манеру співу Клавдії Петрівни, яка так хвилює героя, – "Голос у неї щирий, чистий та високий. Вона співає дуже часто без слів, затиснувши губи, і через те здається, що грає скрипка ..." (14, с.52)), округлість плечей, тендітність силуету, м'якість руки (у випадку з Кирпатим Мефістофелем саме екстер'єрний момент відіграє основну роль: "Мене особливо хвилює ця чорна строга сукня й молоде співуче тіло, таке рухливе та гнучке, але таке м'яке й без волі, коли торкаюся його" (14, с. 52)), "... Віднайшлося щось таке, що точно співпало з моїм бажанням (про яке я геть нічого не знаю (розрядка наша – О.К.) ...) " (4, с.70–71).

Слушність думки Р.Барта про "щось таке, що точно співпало з моїм бажанням" підтверджує "автоматизм" реакції героя: в ситуації анонімності, спровокованої віддаленістю від (на перший погляд) незнайомої жінки, Кирпатий Мефістофель легко і природно "вираховує" свій об'єкт: "Платячи візникові, я помічаю біля свого ганку паню в чорній шубці й маленькій шапочці. Мені чомусь хочеться ближче подивитись на неї (розрядка наша – О.К.)" (14, с.158).

Однак у театрі спокуси, який так вміло формується "дамою в чорному", задіяне не тільки тіло.

На певний результат працює все: удавана "... несмілість ... соромливість у манерах" (14, с.42)), які "програмно" пропонуються світові ще до знайомства із Кирпатим Мефістофелем, переформатування тривіальної (хай і достатньо драматичної) життєвої ситуації у трафаретний літературний сюжет (порятунок хлопчика самому героєві нагадує сцену з "бульварного роману" (14, с.43)), вміле використання співчуття до дитини як безвідмовної приманки, старанно продуманий інтер'єр ("У хаті (Клавдії Петрівни – О.К.) затишно ... Затишку надають різні ганчірочки, які щось там собі закривають, щось прикрашують, та всякі цяцьки на столику, велика руда канапа і блакитний газ, яким обгорнуто електричну лампочку ..." (14, с.43)), імпульсивно-схвильована поведінка, яка має імітувати природність ("Клавдія Петрівна зустрічає мене

вся зашарівшись, несміло, радісно усміхаючись і міцно, судорожно потискуючи мою руку. Виявляється, вона чекала на мене майже щовечора. Це мені приємно, й я сиджу в неї більше, ніж намірявся" (14, с.50), зрештою, ті ж самі невеличкі здібності до співу, які компенсуються прагненням за всіляку ціну догодити слухачеві – "Ось Клавдія Петрівна бере гітару й тихенько наспівує. Голос у неї щирий, чистий та високий. Вона співає дуже часто без слів, затиснувши губи, і через те здається, що грає скрипка, жива, зітхаючи глибоким зітханням. Кладія Петрівна не любить, щоби на неї довго дивились, і через те нахилиє лице до гітари, а коли перестає грати, то підводить його й усміхається до мене винувато й питаюче. Я прошу співати далі, і знов вона нахилиється до гітари, немов шукаючи в неї поради, що грати" (14, с.52), зрештою, створення для героя максимально сприятливих умов – передусім такого бажаного йому психологічного комфорту.

На формування такої жаданої для Кирпатого Мефістофеля атмосфери комфортності існування спрямована й удавана незацікавленість Клавдії, яка у першопочатковий період стосунків ховається за маскою делікатності: "Мене вона не питає ніколи про мої родинні обставини, але не через те, що не цікавиться, а через занадту делікатність і несміливість" (14, с.51), й існування героїні в режимі постійного очікування – "Клавдія Петрівна зустрічає мене вся зашарівшись, несміло, радісно усміхаючись і міцно, судорожно потискуючи мою руку. Виявляється, вона чекала на мене майже щовечора. Це мені приємно ..." (14, с.50), й відмова від власної сутності, перетворення себе на додаток до Іншого.

Усе це має слугувати найголовнішому – природнішому, правильному, безпомилковому сприйняттю Кирпатим Мефістофелем заголовної ролі Клавдії Петрівни – ролі жертви жорстоких життєвих обставин (до чого, до речі, герой психологічно готовий ще від першого моменту знайомства – "Мені ввесь час чогось злегка жаль цієї жінки та її хлопця, хоча, власне, немає нічого такого, що б викликало жалість. Через те, коли я, нарешті, прощаюсь

і Клавдія Петрівна, невідомо чого притихнувши, соромливо запрошує заходити, я щиро обіцяю неодмінно й дуже швидко зайти "як-небудь увечері" (14, с.44)).

Уміло використовуючи сприятливе для себе психологічне тло, так послідовно, старанно й терпляче витворене нею ж самою, мати Кості (спираючись у своїй тактиці завоювання чоловіка на найрізноманітніші засоби) крок за кроком вводить Якова Михайлюка у драматичний, тривожний світ жертви і жертвовності, де від візаві вимагається, передусім, співчуття.

Цьому слугує кольористика одягу, смиренні пози, "боязке скидання очима" (14, с.52), "делікатність і несміливість" (14, с.51), рельєфне окреслення драматичного буття самотньої матері-одиначки, яка самотійно виховує сина ("Вона покинула чоловіка, бо він неможлива людина ... Вона багато мріяла про те, щоби вступити на медичні курси. Та хіба з дитиною можна щось зробити?.. Костя часто хворіє. У хазяйки троє дітей і вони по черзі хворіють, так що атмосфера лікарні тут не переводиться ніколи. Це страшенно нудно!" (14, с.51)).

Особливий драматизм ситуації гарно підкреслює погано контрольоване героїнею спонтанне мовлення – програючи в інформативності, таке мовлення глибше впливає на засвоєння й емоційне всотування інформації, оскільки сприймається як відверта, щира сповідь: "Вона просто вголос вимовляє думки, що пробігають їй у душі. Через це вона взагалі ухиляється від теми, робить несподівані вистриби, повороти, дивуючи мене і сама з цього дивуючись; потім, сміючись, знов вертається до покинутого і знов одбігає далеко вбік" (14, с.51).

Нова знайома Якова Михайлюка не просто обирає роль жертви, а прагне до найповнішого втілення її сутності у найвищому – євангельському вимірі, тому й демонстративно прагне не просто пити з чаші страждань, а випити цю чашу "до дна" (14, с.72).

Введення Кирпатого Мефістофеля в атмосферу страждань самотньої жінки, позбавленої чоловічої опіки, – явно не самоціль, навіть не прикінцева мета, оскільки (в кінцевому результаті) процес спрямований не на себе – не

на героїню, – а на Іншого, власне, на самого Кирпатого Мефістофеля: він із випадкового знайомого має пройти шлях доброго самаритянину й за власним покликанням перетворитися на доброго і щедрого, безкорисливого покровителя сім'ї, відчувши себе не більш і не менш як "милостивим і добрим богом" (14, с.82).

Саме звідси смиренність і покірливість, рабське нівелювання героїнею своєї особистості, навіть самоприпониження, про яке героєві повинні сигналізувати порівняння Клавдії (одне з яких, а саме самовизначення самої себе як ганчірки, пізніше – вже в іншій фазі стосунків – прорветься під час розмови з Яковом Михайлюком (14, с.167)) та відповідним чином інформаційно "забарвлені" жести – архаїчні за своїм походженням жіночі знаки крайньої покірності й визнання Кирпатого Мефістофеля як господаря: "Клавдія стає переді мною на коліна й цілує мою руку ..." (14, с.81).

В останній своїй фазі "театр", який (у певний момент) набрав майже біблійного розмаху, закономірно і невідворотно (оскільки поставлене Клавдією завдання виконане) трансформується у "театр" пафосно знижений, побутовий.

Змінюється атмосфера, зникає комфортність існування, але – найголовніше – змінюється характер ролі, яка відведена Кирпатову Мефістофелю: "Клавдія потрохи чогось пригасає ... Не цілує мені рук вечорами, іноді плаче чогось ... Я перестаю почувати себе милостивим і добрим богом. Здається, я більше стаю подібним до чоловіка хворої жінки, з якою треба панькатись. Ця ролія мене захоплює менше (розрядка наша – О.К.)" (14, с.82).

Зрештою, і побутовий "театр" (за допомогою обопільних зусиль) дуже динамічно й стрімко опускається на сходинку нижче – переходить у знижено вульгарний, хамський, часом навіть фарсовий: "Клавдія декілька разів збирається бігти топитись, а я регочу й раджу їй взяти з собою корковий пояс" (14, с.84).

Про це прямо і відверто сигналізує як поведінка героїв, так і мовлення: "Вранці й удень часто бувають

сварки. Ми вже балакаємо одверто, брутально, не ховаючи своєї злості й бажаючи якомога дошкульніше образити одно одного" (14, с.84).

Звідси один крок до фінальної дії, яка у своїй основі має відверто виражене, а то й форсоване мелодраматичне начало. Розгортається воно за допомогою кількох безпрограшних мелодраматичних "ходів": акцентування Клавдією Петрівною своєї самотності ("... яка я самотня!" (14, с.95)) – наголошує майбутня дружина Кирпатого Мефістофеля у своєму посланні, покликаному розчулити Кирпатого Мефістофеля, трагічної невлаштованості у житті ("Мені ніде було подітись і я мусіла перебратися сюди. Я з дітьми живу тепер у неї, але ми всі голодуємо й нас незабаром виженуть з квартири, бо нічим платити ..." (14, с.160)), намагання викликати жаль та співчуття до малесенького створіння: "серце крається за маленького" (14, с.160) і навіть уведення у гру афективно акцентованого танатологічного начала – "Коли б не сестра, я б убила себе!" (14, с.160).

Фоновими (майже в усіх сценах) виступає плач (який, за Р.Бартом, є способом підлаштування під той тип шантажу, що його сподівається людина "зреалізувати довкола себе" (4, с.155)).

Особливу роль у процесі плачу відіграють сльози. Це не просто фізіологічний супутник плачу (а у Клавдії це аж ніяк не скупа сльозинка, яка так личила б зрілій жінці, а дійсно – море сліз: "І плаче вона, плаче безперестанку. Чорт би взяв ці сльози! Звідки вони беруться в такій кількості? (з подивуванням зауважує сам про себе Кирпатий Мефістофель – О.К.)" (14, с.83).

Така кількість сліз аж ніяк не може бути випадковою. Інтенсивність плачу явно піддалася режисерській обробці, оскільки прямо працює на вирішення головного завдання – про що, звісно, герой і здогадуватися не може.

Як кажуть психологи, сльози означають і образу, і страх, і злість. "Чому ж все це може супроводжуватись виділенням вологи із залоз у районі очей?" Та тому що у даному випадку ми зустрічаємося з агресією, яка "не може бути вербалізована чи якимось інакше виражена (сло-

вами, агресивними жестами, інтонацією ...". Сльозовиділення "філогенетично пов'язане з підготовкою до проковтування" (у наших предків під час поглинання їжі очі мали промиватися сльозами як засіб захисту їх від травматизуючого впливу шерсті жертви, трави)". У сучасної людини сльозовиділення, плач разом із слізьми "може бути аналогом підготовки до інкорпорації об'єкта". На підтвердження цієї думки психологи звертаються до базових думок родоначальника психоаналізу: "Таким чином, сльози одночасно символізують і агресію, і підготовку до інкорпорації об'єкта ... У Лапланша і Понталіса ми знаходимо підтвердження цьому в розгорнутому визначенні інкорпорування: "У процесі інкорпорації об'єднується одразу кілька цілей потягу". Далі у тексті на підтвердження думки йде пряма цитата із праці З.Фрейда: "На стадії оральної організації лібідо любовна влада над об'єктом співпадає із знищенням об'єкта" (71, с.123–125).

На все це природно накладаються ефектні мелодраматичні сцени, які гарно вписуються у загальну стратегію поведінки героїні.

Чи не найяскравіша з них та, де активну участь бере конверт із грішми. Ця сцена й сама по собі яскрава та по-театральному виразна. Однак особливо увиразнює її глибинний, справжній у своїй тривожності, майже емоційний, істерично інтонований звуковий потік: "А-а!!! – несамовито скрикує Клавдія і, шаснувши чорним подолом сукні, вихором повертається до дверей, шарпає їх до себе, вривається в спальню й миттю вилітає звідти з ковертою у руці. Станувши на порозі й невдало розмахнувшись, вона з усеї сили кидає нею в мене. Коверта б'є мене в груди й падає під ноги. Я повертаюсь, виходжу в коридорчик, знімаю з кілка кожух та шапку й виходжу з ними на сходи. За собою я чую галас, ридання, тупотіння ніг у кухні і ще ледве чутний, жалібний і ніжний згук, від якого мені тривожно б'ється серце" (14, с.168).

Гарно прикрашають театральну дію й розбуджені сентименти, які сприймаються Яковом Михайлюком як витончена і жорстока гра: постійне нагадування про схожість між Мікою та Кирпатим Мефістофелем (аж до майже інтимних, прихованих від стороннього ока

деталей тіла хлопчика, які дзеркально відбивають особливі ознаки тіла самого героя), купання маленької дитини на очах у батька.

Дії матері Кості адекватно сприймаються Кирпатим Мефістофелем, який без проблем прочитує прихований підтекст – усе це витончена і жорстока гра: "Тим-то й ця животна, припишкля, хитра покірність, це вичікування чогось, це купання при мені Міки ... От воно справжнє розуміння. О, вона знає, до чого вона йде! У мені потрохи, як у воді, що починає кипіти, з'являються бульбашки гніву. Гей, Клавдіє, бережись! Погану гру граєш!" (14, с.187).

Але Клавдія Петрівна невинною грою з тілом малюка не обмежується: заганяючи героя у пастку, вона (майже інстинктивно) робить сильні психологічні ходи, влаштовуючи Кирпатову Мефістофелю справжні емоційні "гойдалки" – від неспокою, викликаного "довгим мовчанням" цієї жінки до захоплюючого відчуття "чудного захвату" (14, с.118), відчуття перемоги, а звідси вже – до справжньої безнадії й переляку від безвихідного становища, від справжнього кінця: "Я підводжусь і важко плентаюсь до канапи. Там лягаю лицем униз і лежу без сил. Почуття таке, яке буває, коли, після раптового наскоку поліції й арешту, знесилений, розчавлений, знищений лежиш у смердючій, брудній, огидній камері участку. Всьому кінець!" (14, с.160).

Хоча й це все, врешті-решт, теж усе ще гра – навіть більше – тільки гра, у якій Клавдія бере участь майже автоматично, за інерцією – внаслідок втягненості жінки (яка намагається сформувати сім'ю) у процес, що організовує потік буття.

Справжнє життя – життя в його істинній спрямованості, в його глибинній сутності – розгортається поза концептом гри (якою яскравою, емоційною та психологічно насаженою вона б не була), поза "ритуальними" рухами й позами, яким обмінюються герої у ході як вербальної, так і невербальної комунікації.

Внутрішньо (для самої себе) героїні все зрозуміло від самого початку – від часу народження дитини, а може, – що (в принципі) аж ніяк не виключено – й ще раніше.

Це, передусім, пов'язано з макрокосмічною природою жіночого світу – з його (як зауважує О.Шпенглер) спорідненістю з рослинним світом, який глибоко пов'язаний із землею. Саме тому жінка "тотожна життю в часі і долі" і у своєму бутті "підкорюється ритміці світобудови" (на відміну від чоловіка з його – похідною від тваринного світу – мікрокосмічністю, яка пов'язана з "просторовою орієнтацією" (22, с.37)).

Не маючи потужного інтелекту, Клавдія Петрівна у найскладніші моменти свого життя беззастережно довіряє своїй інтуїції, і, зрештою, сягає у своєму прозорінні істини, або (як зауважують дослідники інтуїції) "бачить істину".

Її вона (у формі інтуїтивної здогадки, а то й прозоріння – звідси модальне "мабуть" у емоційно схвилюваному тексті) й оприлюднює вже в першому – після переїзду до Києва – посланні до Кирпатого Мефістофеля: "Не знаю, як писати, "ви" чи "ти". Думаю, що все ж таки "ти". Це щиріше, "М а б у т ь, с а м а д о л я х о ч е, щ о б н а ш і в і д н о с и н и н е п е р е р и в а л и с ь (розрядка наша – О.К.). Я хвилююсь і писатиму плутано. Я знаю, що цей лист буде для тебе страшним ударом ..." (14, с.159).

Це саме те, чого ще не знає – і не може знати – Кирпатий Мефістофель, який робить ставку на розум і, як чоловік, осягає все (так стверджує О.Шпенглер, моделюючи особливості сприйняття світу сильною його половиною) "відповідно до причини і дії" (22, с.37).

Тому цілком пояснюваним є те, що навіть після прямого інформаційного "посилу", після вербалізації найсутніснішого моменту, після "проговорювання" основного у їх стосунках (а саме цей план актуалізується "дамою в чорному" у здогадці, яка має візійно-пророчий зміст) Яків Михайлюк так і не відчув, а тим більше – й не зрозумів із сказаного Клавдією нічого (як, зрештою, і не зрозумів запропонованої матір'ю його ж дитини логіки – а звідси й невідвратною необхідності – займенникового переходу від офіційно-ввічливого "ви" до теплого, одомашненого, зрідненого "ти", до якого врешті-решт він-

таки змушений прийти, але вже самочинно – "Але ж ви самі весь час кажете мені "ви"!" – у розмові з Клавдією Петрівною зауважує Кирпатий Мефістофель. – "Що значить?.. Я (Клавдія – О.К.) мушу так говорити, коли вам неприємно інакше ...". – "Ну, добре, давай на "ти"!" (14, с. 177)).

Від нерозуміння головного йде акцентування уваги не на тому, що визначає зміст усього подальшого життя героїв, а на "вторинному" у посланні майбутньої дружини – на яскравому, виразно акцентованому психологічному сигналі, на який миттєво реагує психіка героя, а не на спробі розшифрування можливого змісту тривожного й інтригуючого послання: ось першопочаткова реакція Кирпатого Мефістофеля на перші рядки листа Клавдії: "Слова "буде страшним ударом" дивують мене й лякають, хоча я не уявляю собі, що такого страшного вона може сказати мені" (14, с.159).

Чому інстинкт та інтуїція Клавдії (на рівні спілкування цих двох персонажів, зрештою, на рівні пізнання істини) у момент вирішення ключових проблем буття так легко й природно переграли розум та інтелект Кирпатого Мефістофеля?

Аргументовану відповідь на це питання можна знайти у відомого дослідника проблем інтуїтивного пізнання А.Бергсона.

Головне завдання розуму відверто прагматичне і передбачуване – адаптувати наше перебування до умов конкретного середовища. Логіка розуму – це "логіка твердих тіл". Звідси гарне формування зовнішнього контуру світу і водночас (у цілому ряді випадків) неможливість осягнення життя у його найсутнісніших моментах, які відсутні у лінійній "розгортці" людського існування.

Інтуїція ж "у формі незацікавленого інстинкту" веде нас "у самі надра життя".

Спосіб проникнення інтуїції у глибинні шари життя французький філософ описує за допомогою яскравої метафоризованої картини, у якій для нас найцікавіше те, що пов'язане з категорією долі: "У людства, частину якого ми складаємо, інтуїція була майже цілком пожертвована

на користь інтелекту ... Збереглась, щоправда, й інтуїція, але примарна й фрагментаризована. Вона схожа на лампу, яка майже згасла і яка спалахує час від часу, усього на кілька миттєвостей. Але, в цілому, вона спалахує саме тоді, коли йдеться про наші життєві інтереси. Її світло освітлює наше Я, нашу свободу, те місце, яке ми займаємо в цілому всесвіті, наше походження, а також, може бути, й на ш у д о л ю (розрядка наша – О.К.) ..." (А.Бергсон. Интеллект. Инстинкт. Интуиция. – Режим доступу: http://mirslouvrei.com/content_fil).

Саме в цьому моменті (у час проникнення в суть подій жіночої інтуїції) і завершується театралізований "сюжет", написаний "дамою в чорному" для двох учасників спектаклю (про закономірність цієї перемоги, поширюючи матеріал на всіх героїнь роману й використовуючи театральну термінологію, цікаво пише І.Кошова, акцентуючи при цьому увагу на "природному" началі, притаманному жінці, та раціональному первню, властивому для чоловічої статі: "... чоловіки займають у романі пасивну позицію і змушені діяти за сценарієм, що створюють для них жінки спокусниці. Таким чином, і у цій площині відбувається перемога інстинкту над інтелектом (жінка – "природа", чоловік – "розум")" (45, с.248)).

Хоч сам Кирпатий Мефістофель усієї складності процесу і не розуміє, і не відчуває. Коли ж приходить чітке усвідомлення того, про що сказала його візаві, до боротьби (не тільки як приотрута, покликана якимсь чином пом'якшити гіркоту поразки, а й як генератор головних ідей, за рахунок яких можна було б нейтралізувати зазіхання Клавдії Петрівни на волю Якова Михайлюка) включається розум, який прагне переписати фінал цього драматичного дійства.

ТАНАТОЛОГІЧНЕ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОСТОРУ ІДЕАЛЬНОГО БУТТЯ

Граючи у "театрі" Клавдії, Кирпатий Мефістофель аж ніяк не усвідомлював змісту своєї ролі, як, зрештою, по-справжньому не зрозумів і глибоку, неігрову природу самого "спектаклю" – його онтологічну, а не гедоністичну основу, що, зважаючи на чоловічу іпостась головного героя, цілком зрозуміло.

Вагітність "надто очевидно символізує творіння" (53, с.118). Для жінки це означає можливість природно й гідно завершити проект буття, надати абсолютний смисл її існуванню.

Для "чоловіка-самця" участь у процесі дітонародження – "навіть не акт", а "просто такий собі жест, який може бути здійснений майже цілком неусвідомлено" (53, с.117). Звідси "епізодичність" участі чоловіка в онтологічному проекті жінки. Справжня ж онтологія для нього – це раціональне творення світу, у якому пріоритетним є не біологічне начало, а конструктивно-організуюче, яке використовує (як основний "інструмент") розум. Саме воно має сприяти утвердженню і розбудові певного проекту буття.

В основі всього цього лежить не чиясь примха, а фундаментальні відмінності між чоловіком і жінкою.

Запитуючи, чим же відрізняється жінка від чоловіка, Еріх Фромм не обмежується звичною констатацією – здатністю до народження, яка в особливий спосіб зближує її з природою: "Жінка здатна народжувати так само, як лан народжує злаки, ліс – дичину, море – рибу, небо – птиць. Жінка народжує так само, як природа народжує засоби до життя. Чоловікові це не до снаги" (12, с.12).

Ця фундаментальна відмінність і визначила не тільки логоцентричність свідомості чоловіка, а й загальну стратегію його існування: "Відірвані од світу репродуктивного відтворення, чоловіки зосередилися на речах, котрі не залежать від особливостей будови статевих органів, – інтелектуальній творчості. І думка стала для чоловіка тим самим, чим є для жінки її дитина, – всім. Думання стало основним способом буття ..." (12, с.12).

Гарною основою для утвердження якраз такого поведінкового стереотипу (зокрема в епоху модерну – епоху розгортання життєвого проекту Кирпатого Мефістофеля) стала філософія Просвітництва: "Однією з найсуттєвіших ідей (Ю.Габермаса – О.К.) є припущення, що модернізм характеризує епоху новочасся насамперед у "перспективі розуму", тобто ідеології логоцентризму, модернізм ототожнюється з Просвітництвом, що триває з XVIII століття і майже до середини XX століття" (58, с.5).

Таким чином (зауважують Т.Адорно та М.Горкгаймер у книзі "Діалектика просвітництва") буття закономірно перетворилося на логос, де "дух-облаштовувач", спираючись на можливості "монологічного розуму" (Ю.Габермас), за власним розсудом переформовує світ.

"Калькуючий розум", відчуючи свою богоподібну ("Діалектика просвітництва") силу, самовпевнено втручається навіть у базові біологічні процеси, поступово "замінюючи природну селекцію раціональною дією" (20, с. 92).

У структурі антропоцентричного світу, сформованого Просвітництвом, раціональна дія актуалізується закономірно. Виходячи з утилітарних настанов, просвітники (як найголовніше в житті людини) виділили прагнення "досягти якомога більшого щастя" (Ч.Тейлор. Джерела себе / Ч.Тейлор. – К., 2005. – С.420). Гарантом досягнення цієї мети виступає саме розум, який природно функціонує у раціоналізованому світі.

За умов всесилля розуму органічно постає питання про ті останні межі, яких він у своїй "конструктивній" діяльності – за жодних обставин – не має права пересту-

пати (на матеріалі не локальної, а загальнолюдської історії ці питання до "інструментального розуму" вже поставлені, одержана й аргументована відповідь, в основі якої лежать трагічні практики тоталітарного суспільства: "Саме діалектика просвітництва, на думку Горкгаймера й Адорно, містить у собі відповідь на запитання, чому людство у середині XX століття впадає у новий вид варварства. Якби це запитання ставив Кант, він, мабуть, сформулював би його так: "Як можливі Аушвіц та Бухенвальд?" (М.Култаєва. Макс Горкгаймер – патріарх Франкфуртської школи // М.Горкгаймер. Критика інструментального розуму. – К., 2006. – С.271).

Одвічно функція контролю покладалася на мораль, точніше, на моральні закони, які регулюють життя суспільства. Однак цей запобіжний засіб у системі просвітницьких уявлень про буття уповні не тільки не функціонує, а й – апріорі – не повинен функціонувати, оскільки у річищі природного існування (базового для просвітників) мораль, "розчинена" у самому бутті, не має змоги конституюватися: "Людина (зауважував П.Гольбах – О.К.), як і все інше у природі, є цілковито фізичною істотою. Моральний вимір у людині – це просто її фізичне існування ..." (Ч.Тейлор. Цит. праця. – С.424).

А це, природно, виключає кваліфікацію як аморальної будь-якої дії, спрямованої на досягнення щастя.

Проект буття Кирпатого Мефістофеля теж передбачає беззастережне утвердження щастя як концепту базового.

У героя роману В.Винниченка відчуття щастя може оприявнитись і одномоментно – за рахунок яскравого почуттєвого спалаху ("Боже, як мало людині треба, аби вона була щаслива! І яке більше щастя від того, коли стоїш на березі такого вуличного ручаю в розстібнутім пальті; стоїш, прижмуривши очі, не рухаючись, щоб не струсити з грудей сонячного прилиплиго тепла, слухаючи бозна-що в собі і вірячи, що жити страшенно гарно, потрібно, радісно" (14, с.52).

Однак справжнім гарантом щастя може виступити лише розум, який, на думку Кирпатого Мефістофеля, не використовується (навіть мислячою частиною суспільс-

тва) повною мірою, зокрема у час творення родинного життя – "Через що інтелігентні люди не вживають розуму на що-небудь інше, як принципіальні суперечки та голі теорії? Наприклад, така річ, як шлюб. Як шаблоно, без розуму і, по суті, жахливо складають інтелігенти своє родинне життя! Ну, хай селяни, робітники, купці або наші прадіди так складали, – це зрозуміло! Страх перед традицією, відсутність критики, аналізу, інші завдання шлюбу!" (14, с.146).

Підсумок такого тотального ігнорування розуму в час вирішення однієї з найголовніших життєвих проблем закономірний і наочний. Саме тому Кирпатий Мефістофель (з яскраво вираженим – хоч зовні і прихованим – торжеством) пропонує Шапочці подивитися навколо: "От, навмисне переберіть у пам'яті всіх ваших знайомих, чи в багатьох родинах є щастя" (14, с.147).

Рецепт порятунку, який для таких випадків пропонує Яків Михайлюк, само собою зрозумілий – у справу має втрутитись розум: "Треба творити шлюб, Ганно Пилипівно. От у чім вся причина. Творити свою любов" (14, с.147).

Людина – істота природна. Тому, стверджує Яків Михайлюк, вона у своїй діяльності мусить керуватися не моральністю, яка є стіною, виведеною "між основними законами життя й вищим його проявом – розумом" (14, с.137), а "вищими заповідями", "вищим законом природи" (14, с.123). Коли ж головний ворог людини – стіна, зведена мораллю, буде зруйнована, все приведе її до "вищого природного єдинства", до "поєднання законів природи з розумом" (14, с.137).

У щасливому майбутті, сконструйованому Кирпатим Мефістофелем, шлюб з Білою Шапочкою посідає ключове місце. Заради досягнення цієї мети герой готовий вступити в майже дарвіністську боротьбу з іншими представниками свого виду: "У теорії, як і в багатьох теоріях, думка була правильна: треба дати місце всяким впливам і в вільній боротьбі з ними завоювати Шапочку. Але на ділі ... Хм! А що ж на ділі? Що? Чорт бери! Я уступлю кому-небудь Шапочку, мою Шапочку, мою казку, моє

нове життя?! Хотів би я подивитись на того, хто примусив би мене це зробити! Ану!" (14, с.157).

І все ж жорстока конкурентна боротьба з одноплемінниками Кирпатову Мефістофелю не загрожує (явною чистотою і порядністю віє від Білої Шапочки, занадто високий мур між нею і світом – "вона має довкола себе стіни й ніхто не може її відняти у мене" (14, с.145–146) – та й клас особистості помітно виділяє Якова Михайлюка серед інших претендентів на руку Ганни Забережної – це видають і поза, і голос, і екстер'єр, й інтонація близького родича Шапочки – Шипуна, який уперше зустрічається з героєм – "Семен Семенович похапцем підводиться й, знов одтопірчивши зад, потискує мені руку. "Дуж-же, дуж-же приємно! Мав утіху чути і вас, і про вас. Аякже! Марусю, пам'ятаєш процес Сигалова? Правда, ти не була! Надзвичайно приємно!" (14, с.101)).

Загрози інші. Вони пов'язані передусім з особливою – схожою на в'язничну – закритістю буття самої Шапочки.

Природа цієї суворої концептуально непогано обґрунтованої Ганною Забережною відстороненості від світу (як і засоби "розчаклування" таких об'єктів) не зовсім зрозуміла героєві, оскільки логіка формування герметичного світу саме такого типу, в основі якого лежить процедура "самоприсуду", а не присуду суспільства, аж ніяк не вписується у звичні схеми ізоляції індивіда. Звідси непевність Кирпатового Мефістофеля: "Так, вона моя наречена, але наречена, яка сидить у тюрмі, в маленькій, біленькій одиночній камері. Я не можу ні доторкнутись до неї, ні поговорити, як слід ... Коли саме вона вийде на волю, я того не знаю..." (14, с.145–146).

Надія лише на час, який, так гадає Яків Михайлюк, дивовижним чином має все розставити на свої місця – "... але я певний, що колись вийде й прийде до мене, стидлива, мило-сердита, стримано-ясна від любові та радості" (14, с.146).

Тим гостріше, екстатичніше сприймається тупикова ситуація ("Всьому кінець! Між минулим твоїм життям і теперішнім упала важка, залізна стіна, зразу брутально

перерізавши всі нерви, що в'язали тебе зі світом минулого" (14, с.160)), яку так неочікувано і водночас дуже зримо окреслила Клавдія своїм несподіваним, майже інтимним зізнанням, вбраним чомусь у відверто розмовні шати: "Слухай: я обдурила тебе, я не зробила аборту і вродила дитину ..." (14, с.159).

Однак стан втраченого буття, який увібрав у себе і тваринний зойк ("Що-о?!" (14, с.159)), і безсилу розпластаність на канані, і "дикий вихор люті", який у своїй екстремності нагадує класичну поведінку психічно хворої – буйної людини – "Я з усієї сили хапаю себе за волосся, рву його, викручую, б'юся головою об спину канани, кусаю руки, реву й вию так, що сам холону від жаху ... Мені хочеться бити, руйнувати, троцтити. Я хапаю маленький чорний столик і з захватом скажу гатю ним з усієї сили об підлогу. Тріскання ніжок, грохот по всій квартирі п'янять мене. Недоломками столика я б'ю стільці, столи, пишучу машинку, стіни, кидаю цурпалком у шафу з книжками, шматую на собі ковнірчик, краватку. На руках у мене кров. На підлозі теж" (14, с.160), – триває, на диво, недовго – "всього години зо три" (14, с.163).

Рішення, здається, приходить само собою. Насправді ж "калькулюючий розум" просто і майже автоматично (зважаючи на повне й органічне сприйняття Кирпатим Мефістофелем законів "рахункової цивілізації" – Б.-І.Антонич) віднаходить рішення – "Я нахожу долі її листа, читаю адресу, потім напружено пригадую, що ще треба зробити. Весь час здається, що я вже думав про це, знав та забув. Ага, так, – г р о ш е й (розрядка наша – О.К.)!" (14, с.163).

Діє Кирпатий Мефістофель за найпростішою і (як уявляється йому) найефективнішою схемою: гроші в обмін на спокій. Причому йдеться не про якийсь паліатив, а про повну (певна річ, психологічну, а не фінансову) завершеність справи, про абсолютну вичерпаність складної життєвої проблеми, яка, загалом-то, не вкладається у розряд тих, що просто вирішуються.

Саме звідси аж настільки впевнена хода (ще донедавна до нестями розгубленої й навіть смертельно застрашеної віроломним життям людини) після "еквівалентного" обміну: "Я встаю ... От, Клавдіє Петрівно, тут поки що на перші видатки ... Я кладу коверту з грішми на стіл і виходжу в першу кімнату. *Ступаю вже не навшпиньках (курсив наш – О.К.)*" (14, с.166).

Упевненість Якова Михайлюка ґрунтується на особливій ролі грошей у модерному суспільстві, зокрема в українському (про це, спираючись на широку джерельну базу, аргументовано говорить Т.Малиновська): "Концепт "ГРОШІ" та мовні знаки, що його репрезентують, посідають у мовній картині світу пріоритетні позиції як носії значущих для особистості цінностей" (50, с.75).

Г.Зіммель (зважаючи на генералізуючу їх роль) порівнює гроші з Римом, до якого ведуть всі дороги. Продовжуючи далі аналогію, відомий німецький соціолог обидва об'єкти "вирівнює" у їх семантиці через місткий, узагальнювальний образ компендіума: "Wie alle Wege nach Rom führen – indem Rom als die oberhalb jedes lokalen Interesses gelegene und im Hintergrunde jeder Einzelaktion stehende Instanz gedacht wird – so führen alle ökonomischen Wege auf Geld; und wie deshalb Irenäus Rom das Kompendium der Welt nannte, so Spinoza das Geld omnium rerum compendium" (Georg Simmel: Philosophie des Geldes. 4 Kapitel: Die individuelle Freiheit – Teil 11. – Режим доступу: http://socio.ch/sim/geld/geld_4b.htm).

Відштовхуючись від ідей Г.Зіммеля, вчені ХХІ століття проблематику грошей закономірно співвідносять із цілісними системами, причому на рівні однієї з ключових категорій, яка, безсумнівно, є універсальним репрезентантом буття, – на рівні "картини світу": "Щодо світоглядної функції, то, як пише сучасний дослідник П.Клюкін, "гроші роблять замах на те, щоб бути матеріалом, з якого створений весь світ" ... а якщо весь, то, отже, і духовний. Тут ідеться про таку "картину світу", в якій гроші повинні виконувати функцію тотальної регуляції буття (курсив наш – О.К.) ..." (19, с.36).

Вербальна, соматична, жестова, емоційна, зрештою, інтонаційна реакція Клавдії Петрівни спершу цілком

прогнозована й передбачувана – тут і голосіння, яке стрімко наростає, перетворюючись у "вибух ридань" (14, с.166), і обурення, яке поєднується з нерозумінням і навіть розпачем ("Як це жорстоко! За віщо?" (14, с.167)), і певна – звична для героїні – театральність поведінки, помічена Кирпатим Мефістофелем ("Я обманула?" – з жахом, театралью, як мені здається, відкидається вона до стіни" (14, с.167)), і навіть самоіронічний пасаж, інтонаційно вміло переадресований ворогу ("Претензії?.. Я претензії?.. Я смію мати якісь претензії? Які? Коли!.. Я претензії? Випадкова любовниця, хвилева примха, викинена, як ганчірка! Я – претензії?!" (14, с.167)).

Неочікуваний фінал цієї драматичної розмови провокує сам Яків Михайлюк, який, прагнучи певної психологічної компенсації за причинені йому Клавдією моральні збитки, до прагматики обміну вирішує додати спроектований на самого себе образ чоловіка-страждальця: "Дитина ця тільки твоя, я не винен за її існування. Я не хотів її. Мене обдурено, обікрадено, знасилувано в ній, і я не хочу, чуєш ти, не хочу признавати цього насильства! *І то вже слабовільсть, що я дав тобі грошей* (курсив наш – О.К.). Навіть цього ..." (14, с.167–168).

Стерпівши відверте хамство щодо дитини (глибоко аморальне у своїй суті навіть не відстороненістю, а якоюсь акцентованою гидливістю), останнього зізнання Кирпатого Мефістофеля жінка не витримує. Звідси справжній вибух почуттів: "А-а!!!" – несамовито скрикує Клавдія ... вривається в спальню й миттю вилітає звідти з ковертою у руці ... й невдало розмахнувшись ... з усеї сили кидає нею в мене" (14, с.168).

Причина такої поведінки Клавдії полягає, передусім, у тій психологічній аурі, яка оточує гроші. А вони мають не лише "власну етику" (див. про це, зокрема: Katja Girschik. *Celd als Determinante der Moderne in Georgs Simmels "Philosophie des Geldes"*. – Режим доступу: http://www.socio.ch/sim/on_simmel/t_girschik.htm), а й, спираючись на закладені в них можливості реалізуватись як одна з "форм насилля" (58, с.41), сприяють формуванню філософії особливого типу, яку визначають як "хамська фі-

лософія" (В.Кортунов. Философия денег. – Режим доступу: http://artevik.narod.ru/society/phil_money/critica.html).

Її носій сприймає оточуючий світ "як свою абсолютну власність" (В.Кортунов), де дозволено все.

І в цьому відверто хамському світі, який, не вагаючись, намагається свою нещадну філософію життя утвердити на принципово іншому, ніж дотепер, сприятливому для нього – не християнізованому, а позбавленому ідеалів, відверто прагматизованому – обширі буття, де торжествує голий розрахунок, де з особливою силою відкривається до певного часу прихований об'єктивними потребами економічного розвитку "цинізм грошей" (58, с.41), де зміщуються звичні вектори культури і зазнають переоцінки всі морально-етичні цінності ("... вимірювання грошима етичних цінностей таких, як совість, доброта, співчуття, жалість до ближнього, – це означає відректись від традиційних християнських цінностей, що лежать в основі європейської і вітчизняної культур" (19, с.36)), "під претекстом раціоналістичного світорозуміння" відмітаються "всі духовні основи людини" (В.Кортунов).

Очевидно, саме це – глибоку і водночас неприховану зневагу до всього людського, так відверто виражену за допомогою грошової подачки, яка виглядає як милостиня (у переказі для Шапочки це, щоправда, подається як глибоко вистражданий героєм добродійний акт – "Звичайно, матеріально допомогатиму. Але не через те, що почуваю себе обов'язаним. Коли б я в цьому вважав себе обов'язаним, тоді й усе інше інакше було б. *Просто з особистого чуття, співчуття до неї* (курсив наш – О.К.) (14, с.170)), відчула своїм жіночим еством Клавдія.

Звідси вибуховість, явна спонтанність, а не продуманість рішення (очевидно, саме цим можна пояснити інтонації каяття, що звучать у словах Клавдії вже наступного дня – "Якове Васильовичу, я дуже винна перед вами за вчорашнє ..." (14, с.172)), і гострота реакції.

Надалі мотив грошей (як ключового засобу вирішення проблеми) втрачає свою актуальність. Усі операції з грішми з розряду "ідеологічних", світотворчих у стосунках майбутніх членів подружжя переходять на

рівень однієї з багатьох буденних справ: "Ось ваші гроші ..." – винувано, з ніяковістю простягає вона мені коверту ... "Добре, давайте! Це питання все одно треба ґрунтовніше обміркувати" (14, с.172).

Натомість (під впливом раціонального вирішення Варварою Федорівною не менш гострого, а, може, й ще гострішого конфлікту) приходить бажання реалізувати іншу стратегію, яка ґрунтується на логіці, на раціональному доведенні очевидних істин: "Гей, а чому б мені (роздумує Кирпатий Мефістофель – О.К.) не спробувати так само погодитися з Клавдією? Коли їй так само добре дати зрозуміти становище, вона так само мусить згодитися" (14, с.192).

Однак логіка, як і намагання просторово дистанціюватися від "дами в чорному" ("... Клавдію негайно треба випроводити з цього міста!" (14, с.197)), виявляються аж ніяк не ефективними. За цієї ситуації й актуалізується "остання" стратегія – стратегія відчаю, в основу якої свідомо закладається орієнтація на танатологічне.

Примару танатологічного актуалізує ніким і нічим не контрольований, "одноколісно" спрямований розум, здатний бачити перед собою лише завдання. Тому, здавалося б, жодних перешкод у реалізації гарно викресленого плану бути не може.

Та все ж таки розум не може до кінця контролювати примхливу течію емоцій. Звідси непевність і навіть невпевненість під час виконання цього нелюдського завдання. Розум однозначно робить свідомий вибір і свідомо виносить нещадний присуд – дитина має померти.

Однак навіть потужно стимульований аргументами розуму герой побоюється майбутнього дійства. Звідси, зокрема, хворобливе прагнення підігнати час: "І мені хочеться, щоби вони (Клавдія та її син – О.К.) вже швидше йшли" (14, с.204).

Звідси ж і необхідність самоорганізації. Вона ґрунтується на відвертій жорсткості щодо самого себе, яка не виключає моменту провокації відносно автора ідеї (яка за своєю семантикою дуже вже нагадує відому "репліку" з роману Ф.Достоевського "Злочин і кара": " ... вошь ли я,

как все, или человек?.. Тварь ли я дрожащая, или *право* имею?" – "І тут же виразно кажу собі: "Це момент, коли ти (Яків Михайлюк – О.К.) виносиш собі той чи інший присуд. Вибирай!" (14, с.204).

Збожеволілий розум ще утримує рештки алогічної за таких умов раціональної застережливості: "тепле і мокре ... тільце" дитини (14, с.205) Кирпатий Мефістофель несе до відчиненої квартирки, з якої йде "морозна течія, що прожогом суне в хату" (14, с.205), несе на невідворотну й раціонально сплановану, таку бажану смерть і водночас думає про те, щоб під час ходи не травмувати маля ("Воно перегинається в моїх руках, і мені страшно, щоби голівка не вдарилась о бильце колиски" (14, с.205). Однак попри дрібні застереження (швидше – інстинктивного плану), які принципово не змінюють самої суті справи, попри жах і "п'яну лють муки" (14, с.205), йде до кінця: "Не знаю, скільки стою так. Рукам моїм холодно. Тільце слабне. Крик стає сипкий. Я стою з заплющеними очима і сказано-заціпленими щелепами" (14, с.205).

Осуд самого себе (під час повторної спроби звести з світу Міку) – "Бийте мене, топчіть, плюйте на мене" (14, с.205) – і навіть співчуття та жалість до мордованого ним самим дитяти ("Я хапаю задубілі покірні рученята, дмухаю на них, розтираю, цілую ..." (14, с.206) знову ж таки не зупиняють Кирпатого Мефістофеля. Констатація факту ("У Мопассана (звіряється Кирпатий Мефістофель Шاپочці – О.К.) в оповіданні це легше виходило ..." – кажу я з усміхом" (14, с.210)) і складність самого завдання лише змушують внести необхідні корективи у процес гарантованого знищення Міки: "... треба "його" дуже розігріти й тоді підставити під квартиру. Коли вони мають гарячу воду, це добре. Спочатку вкинути в гарячу воду, потім під кран водопроводу, а тоді вже під квартиру. Тримати треба довго й, коли можна, зробити протяг" (14, с.211).

Однак сценарій дійства, у якому скрупульозно враховані попередні базові помилки, які не дали можливості довести задумане до кінця, і деталізовано "прописано"

кожен етап результативного здійснення злочину, так і не втілюється Яковом Михайлюком у життя. Торжествує інстинкт, який виграє у боротьбі з розумом, з раціонально-послідовним плануванням життя. Про це гарно пише Р.Багрій: "Попри погорду, яку Яків відчуває до Клавдії за її підвладність цим ірраціональним звірячим інстинктам, він сам наприкінці стає жертвою тих самих інстинктів, і сильніший з них, батьківський зв'язок, тріумфує над його статевим потягом до Шапочки. Істерично бігаючи туди й назад, від своєї коханої Шапочки до Клавдії та її сінка-немовляти, Яків поступово починає відчувати ірраціональний зв'язок з немовлям ... а через немовля – з матір'ю своєї дитини, Клавдією ... "І раптом я чую, що ніколи не зможу піти від його, що він мій до самої смерті, що де б і з ким би я не жив, він завжди буде в мене. І Клавдія буде моєю, і Костя, й Ольга, й усе їхнє життя" (1, с.223).

Певна річ, на ці рядки якоюсь мірою відкидає свою тінь війна статей – звідси перебільшення сексуального потягу до Шапочки (до речі, це стосується й деяких інших гендерно маркованих текстів, присвячених вивченню творчості В.Винниченка: яскравий зразок саме такого – жіночого – прочитання можна віднайти у цікавій, зокрема в цьому аспекті, статті І.Кошової "Роман "Записки Кирпатого Мефістофеля" у світлі фрейдівської теорії сексуальності", де – не без підстав – "поставлено" з ніг на голову ролі головних персонажів: "Коли читаєш "Записки ...", складається враження, що не Мефістофель Михайлюк є спокусником жінок, а саме жінки виявляють ініціативу у справі спокуси" (45, с.248)), однак ключовий "сюжет" тут прокреслено точно й цікаво, що вимагає "серії" додаткових досліджень: приміром, окремого розгляду вимагає лінія ірраціонального зв'язку, що тягнеться від героя до дитини, а далі й до матері, інтегрування у світ Кирпатого Мефістофеля не лише дитини, а й усього топосу буття Міки, зрештою, природа постійного конфлікту "між розумом і ... підсвідомими інстинктами" (1, с.216).

Однак полишимо поза увагою природу конфлікту. У нашій ситуації принципово важливо інше: треба зрозуміти – і тим самим з'ясувати, – як і чому інстинкту батьківства вдається зупинити розум, що (із запеклістю маніяка) наполегливо і невідворотно наближає смерть дитини.

Можна зробити припущення про те, що йдеться про один із найсильніших інстинктів – інстинкт батьківства (Панас Павлович навіть наділяє його рисами сили інфернальної: "Ах, голубе, ви (Кирпатий Мефістофель – О.К.) щасливий чоловік ... ви не знаєте, що то таке бути батьком. Ви не знаєте, що то за страшне чуття, як воно не піддається ніякому контролю, ніякій логіці. Чорт його знає, що за сила!" (14, с.38–39)).

А оскільки це так, то, здавалося б, результат має бути закономірним і прогнозованим: у боротьбі з розумом інстинкт мусить за будь-яких умов перемагати.

Однак навіть настільки могутньому інстинктові, як інстинкт батьківства, нерідко не вдається "достукатися" до свідомості. А тут відверта і беззастережна капітуляція відмобілізованого, непогано підготовленого до життєвих ігор і водночас завжди готового до боротьби, вишколеного дуже складною адвокатською практикою розуму.

Відповідь, на нашу думку, логічно шукати у зоні танатологічного: смерть – занадто великий подразник для підсвідомого. Тим більше, що за своєю семантикою це смерть подвійна: вбиваючи Міку, Кирпатий Мефістофель вбиває не тільки себе (а тим самим і власне майбутнє), а й ілюзорну надію на безсмертя.

Людина смертна (ілюзій щодо цього у Якова Михайлюка нема), дитина ж, точніше – батьківство – це "можливість ... повторитися у іншій живій матерії і перемогти імператив смерті" (92, с.93).

Убивство дитини закриває шлях до безсмертя. Така ситуація не може бути неекстремальною, саме тому у найвідповідальніший, найстрашніший момент "енергія несвідомого прориває захист свідомості і переходить в її простір" (92, с.92).

Та справа не лише у фізіологічному продовженні. З Мікою, за Кирпатим Мефістофелем, уже на новому

життєвому витку має продовжитися пошук (а в підсумку і формування) простору ідеального буття: "Вечорами я рідко буваю дома. А коли буваю, то сиджу з Мікою в кабінеті. Ми замикаємось, щоби нам не перешкоджали. Я оповідаю йому казки, з яких він особливо любить одну: про маленьку любу дівчинку "Білу Шапочку" (14, с.214).

Тим самим виникає ілюзія "гарантованого" повернення до однієї й тієї самої моделі життя, в якій (мов у коконі) закладена і "туга за створенням себе" (14, с.31), і мрія про щастя, зрештою – про ідеальне буття, що в усій повноті (хай і опосередковано) має колись торкнутися існування й самого Якова Михайлюка.

ВИСНОВКИ

Заратустра, повернувшись до печери "після довгих марних пошуків та блукань", знову бачить тих, "кого йому трапилося зустріти вдень": "... король з правої і король з лівої руки, старий штукар, папа, жебрак з власної волі, тінь, сумлінний духом, похмурий віщун та осел. А найбридкіша людина нап'яла на себе корону й підперезалася двома багряними поясами ... Посередині цього сумного товариства стояв Заратустрин орел ..." (60, с.276).

Тривала розмова переростає у "таємну вечерю", під час якої "вели мову не про що інше, як про вищину людини" (60, с.284). Камертоном для неї слугують слова улюбленця Ф.Ніцше, який гранично чітко визначає місце "вищих людей" у процесі еволюції людства: "Ви тільки міст ... Ви сходинки, тож не гнівайтеся на того, хто по вас підіймається на *свою* (курсив Ф.Ніцше – О.К.) висоту!" (60, с.281).

Принагідно зауважимо: інтерпретуючи метафоричний вислів німецького філософа, С.Одуєв іде дещо іншим шляхом. Просторовий образ у його дослідженні, яке – за всієї ґрунтовності праці (в роботі використано 251 джерело, з яких 140 іноземними мовами – переважно це німецькомовні роботи від 1895 до 1969 року далеко не марксистського спрямування) – має відчутний памфлетний компонент, заміщується органіко-біологічним: "Але нове покоління володарів (а також і надлюдина) може бути "вирощене" тільки вже на якомусь наявному "матеріалі". Гордий аристократизм "вищих людей", їх презирство до всього, що стоїть нижче від них на ієрархічних сходинках, їхній відчай і злоба – хай буде все це тими "дріжжями", на яких виростуть "нові володарі землі" (61, с.68).

Однак – незважаючи на сподівання німецького філософа – "вища людина" силами стагнуючого життя прирікається на загибель.

Вона сходить з історичної сцени, так і не виконавши свого історичного призначення: "Загибель, падіння вищих людей ... є ... правилом ..." (59, т. 2, с.392) (Б.Марков, аналізуючи ніцшеану К.Ясперса, формулює цю думку ще жорсткіше: "Загибель вищих людей – закон західної цивілізації, і від нього вона загине сама" (52, с.25)).

Головну небезпеку для вищих людей становлять практики повсякдення, на яких базується життя соціуму: "У суспільстві, яке прив'язане до буденщини, вони (вищі люди – О.К.) ... никнуть, впадають у меланхолію, хворіють" (95, с.250), або, "тікаючи ... від себе" (Ф.Ніцше), "грузнуть ... в дійсності" (95, с.251).

Образ дійсності, властивий новітньому часу, чи не найкраще відтворив П.Сорокін.

Виділивши в історії цивілізації три "домінантні культурні надсистеми" (72, с.22) (ідеаціональну, яка ґрунтується на принципі "надчуттєвості і надрозумності Бога"; ідеалістичну, що синтезує надчуттєвий, надраціональний, раціональний та сенсорний аспекти; чуттєву – вона ґрунтується на тому, що "об'єктивна дійсність і смисл її сенсорні" (73, с.430–431)), вчений особливу увагу звернув на чуттєву культурно-історичну епоху, базовим основами якої (окрім чуттєвості – сенситивності) є "світськість і утилітарність" (73, с.431).

Позбавлена духовних основ, така культура робить ставку передусім на "приземлені чуттєві елементи" (11, с.77).

За таких умов закономірно відбувається процес деградації вищої касты – "чужорідних душ" (59, т.2, с.392), споглядання якого (зауважував Ф.Ніцше) для мислячої людини нестерпне.

Із належною повнотою, акцентуючи увагу, передусім, на глибокому внутрішньому драматизмі, відтворив ці процеси В.Винниченко у романі "Сонячна машина": тут (у даному тексті) "... ідеаційні елементи явно

ослаблені. Вони наявні на рівні окремих вкраплень. Стара аристократія, керована кодексом честі, історичного призначення, обраності, вищої покликаності, сприймається лише рудиментом минулих часів. Вона втрачає властиві шляхетні риси, вироджується під натиском чуттєвих цінностей, головні з яких – тілесні потреби та гроші" (11, с.77).

Звісно, "вища людина" – це не обов'язково аристократ за походженням. Але вектор руху, який визначається втратою відчуття "вищої покликаності" і нарощенням ваги "чуттєвих цінностей", практично не змінює своєї природи і є визначальним і для неї.

Домінуванню чуттєвого начала, передусім, сприяє актуалізоване тіло, яке в новітні часи починає визначати смисли буття: "Ми знаходимося в світі для того, щоб вивчити й розшифрувати цей світ з точки зору нашого тіла ..." – так пропонує тлумачити смисл "Революції Коперніка", зробленої Ф.Ніцше, Ж.Гранье (21, с.95).

Діяльність героя "Записок Кирпатого Мефістофеля", який, мов старе лахміття, обтрусив метафізичні поривання юності, саме ними – тілесними практиками – й визначається.

Розглядаючи феномен тіла, дослідники прагнуть розрізнати тіло – фізичний об'єкт і тіло – сому.

У випадку з Кирпатим Мефістофелем й мова не може йти тільки про "плоть", природі якої відповідає рівень "дикого Буття" (М.Мерло-Понті). Ключове місце у його життєвому проекті посідає тіло-сома.

Одним із завдань соми є "орієнтація у просторі" (18, с.12). Цей план у романі "Записки Кирпатого Мефістофеля" наскрізний. Реалізується він за допомогою сигналів – "повідомлень" про тіло Іншого: "Ось Карачапов ... Клапан ... Сосницький" (14, с.16), "побіч ... сидить ... обгризений Нечипоренко" (14, с.17), "Андрійко сидить у їдальні за столом ... розмальовує кольоровими олівцями якийсь краєвид ... Соня лежить у качалці й читає" (14, с.20), "увечері приходять до мене Панас Павлович" (14, с.73), "Я йду позаду жіночої постаті в білому" (14, с.86), " ... в цей час я бачу біля будочки Олександру Михайлівну" (14, с.119), "Платячи візникові, я помічаю

біля свого ганку паню в чорній шубці й маленькій шапочці. Мені чомусь хочеться ближче подивитись на неї. Вона помалу, перерізуючи лаву прохожих, наближається до мене. І раптом я бачу, що це Клавдія Петрівна!" (14, с.158), "Від Клавдії я просту додому. Там уже сидить у фотелі Шапочка з еспанським підручником" (14, с.183).

Продовжувати далі нема рації: число цих прикладів можна множити й множити, оскільки переважно на них і "тримається" текст.

Поряд з "орієнтацією у просторі" актуалізується й інший напрям "спостережень" – "рух власної соми" (18, с.12), яка становить собою "синтез тілесного і духовного" (Л.Газнюк).

Структуроутворювальними для соми виступають два поняття: задоволення і страждання.

Загалом-то соматична складова буття наочно майже не оприявнює себе: " ... соматичне – це матеріалізовані переживання, які виникають в проживанні життя, невидимі ззовні, майже не фіксуються людиною і не вловимі для стороннього погляду ..." (18, с.12).

Рефлектуюча свідомість людини новітнього часу вносить у ці приховані процеси свої суттєві корективи: "Знайомство з соматично-духовними практиками ХХ ст. принесло усвідомлення того, що головне не прагнення до задоволення й навіть не звільнення від страждань, а *п е р е ж и в а н н я* (розрядка наша – О.К.) *задоволення і страждання* (курсив Л.Газнюк – О.К.) ..." (18, с.33).

Випадок Кирпатого Мефістофеля особливий – він не лише загострено переживає ці почуття, а й опредмечує пережите у слові. Тим самим відчуття, "сценізуючись", продовжують своє існування у потоці писемного мовлення, збагаченому рефлексіями, які додають до головного настроєвого тону нові обертони.

Гарним прикладом "театралізації" почуттів є заголовна у романі "Записки Кирпатого Мефістофеля", дуже виразна й показова сцена гри у карти, до якої ми вже зверталися під час дослідження й повертаємося знову, оскільки вона слугує певним настроєвим і змістовим камертоном у цьому творі В.Винниченка: "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. 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 за-панував над ним, що він уже й не помічає того" (14, с.16).

Зневірившись у "вищих людях", яких поглинає повсякдення, наповнене тілесними практиками, відвертим гедонізмом, прагненням до задоволення, які досягаються за будь-яку ціну, Ф.Ніцше з надією вглядається у майбутнє: "Мабуть (говорить Заратустра, звертаючись до "вищих людей" – О.К.), із вашого сімені колись і для мене виросте правдивий син і досконалий спадкоємець – та до цього ще далеко. А самі ви – не ті, кому належить мій спадок та ім'я" (60, с.281).

Про це ж мріє і Кирпатий Мефістофель, оповідаючи синові улюблену казку, сповнену надій на ідеальне буття: "Вечорами я рідко буваю дома. А коли буваю, то сиджу з Мікою в кабінеті. Ми замикаємось, щоб нам не перешкоджали. Я оповідаю йому казки, з яких він особливо любить одну: про маленьку любов дівчинку "Білу Шапочку" (14, с.214).

Це напряду кореспондує з ідеями німецького філософа: "Стан дитинності береться у Ніцше як символ початку нового життя. "Дитя є новим початком, першим рухом, святим "так" утвердження" (78, с.109).

Прогностичні міркування як Ф.Ніцше, так і В.Винниченка розгортаються у передчутті XX століття або безпосередньо на початку його. Нині вже маємо відповіді на всі питання, поставлені на зламі XIX–XX століть. І лінія розвитку виявилася далекою від оптимістичних надій і сподівань.

Варіантів пояснення того, що сталося, що вже набуло статусу історії, чимало. Зупинимось на одній із непогано аргументованих версій, де взаємопов'язаними між собою постають дві речі – деградація й занепад аристократизму та Перша світова війна, а з нею й тріумфальний вихід на арену історії народних мас: "Ця

історична подія (війна 1914–1918 років – О.К.) ... змінила обличчя всієї Європи ... аристократія перестала грати першу скрипку, позаяк не могла вже протиставити все вульгарнішому натовпові ... чесноти, котрі колись були її невід'ємними привілеями – бездоганне виховання, незворушну доброчесність, прискіпливу витонченість ..." (47, с.11).

Разом із навальним рухом натовпу зникають не лише аристократичні цінності. Світ гомогенізується й опускається до культивування найпримітивніших смаків, до світу, де немає місця ідеалу й вищим цінностям.

У таких умовах закономірно деградує культура, яка протягом століть і так неодноразово зазнавала агресивного впливу смаків маси.

Жан-Марі К'юбільє ці ритмічно повторювані навальні напади на культуру, які характеризуються великою часовою амплітудою, називає варварськими навалами. Остання з них припадає на XIX–XX століття, коли, власне, і завершується процес деградації: "Першою з них ... була навала дорійців, що зруйнували високорозвинену крито-мікенську цивілізацію, понизивши рівень культури до майже нульового, з якого потім розвинулася культура грецької архаїки; другою – навала германців, які, за допомоги християнського фанатизму, зруйнували греко-римську культуру ... ця навала мала наслідком загальне спрощення, котре відобразилося в примітивній культурі "темних віків"; третьою виступає навала XIX–XX ст., котра на місці християнської культури та просвітницької культури з від-християнськими цінностями утвердила язичницьку культуру безмежного гедонізму, засновану на принципах успіху та насолоди" (47, с.162).

Таким є підсумок тисячолітнього розвитку культури, який – однозначно – приводить до вкрай песимістичних висновків (принаймні на даному етапі розвитку людства). Адже само собою зрозуміло, що, не маючи ні етичного, ні морального, ні естетичного підґрунтя, неможливо "виростити" надлюдину – носія вищих цінностей (навіть просто Людину).

Саме тому сподівання "вищої людини" на духовний ренесанс, який мало б принести з собою прийдешнє покоління, лишаяться тільки мрією: дитя не може стати "новим початком" на випаленому, вкрай збіднілому від втрати ідеалів обширі буття, де торжествує утилітаризм, який природно (і закономірно) конвертується у комерційну вигоду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрій Р. "Записки Кирпатого Мефістофеля", або секс, подружжя і ще деякі проблеми / Р. Багрій // Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля. – Черкаси, 2005.
2. Балла О. Синий – от Богородицы до порнографии / О. Балла // Новый мир. – 2009. – № 11.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – Москва, 1989.
4. Барт Р. Фрагменти мови закоханого / Р. Барт. – Львів, 2006.
5. Башляр Г. Избранное. Поэтика пространства / Г. Башляр. – Москва, 2004.
6. Белова О. Черный цвет в картине мира славянских народов // Славяноведение. – 2009. – № 6.
7. Белый О. Тайны "подпольного" человека (Художественное слово – обыденное сознание – семиотика власти) / О. Белый. – К., 1991.
8. Бердяев Н. Самопознание / Н. Бердяев. – Москва, 1991.
9. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества / Н. Бердяев. – Москва, 1989.
10. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / Ж. Бодрийяр. – Екатеринбург, 2006.
11. Бондаренко Ю. "Сонячна машина" В. Винниченка: ідеаційність проти сенситивності / Ю. Бондаренко // Винниченкознавчі зошити. – 2007. Вип. 3. – 2007.
12. Бушанський В. Розум і влада. Патріархальні риси політичної свідомості / В. Бушанський // Віче. – 2008. – № 2.
13. Василев К. Любовь / К. Василев. – Москва, 1982.
14. Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля / В. Винниченко. – Черкаси, 2005.

15. Винниченко В. Щоденник / В. Винниченко. – Едмонтон ; Нью-Йорк, 1980.
Том перший : 1991–1920. – 1980.
16. Возняк Т. Феномен міста / Т. Возняк. – Львів, 2009.
17. Гаврилюк Н. Олександр Білецький, якого не знаємо / Н. Гаврилюк // Слово і час. – 2009. – № 11.
18. Газнюк Л. Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття / Л. Газнюк. – К., 2008.
19. Гончаров В. Гроші в контексті аксіологічного аналізу / В. Гончаров // Мандрівець. – 2008. – № 4.
20. Горкгаймер М. Критика інструментального розуму / М. Горкгаймер. – К., 2006.
21. Гранье Ж. Ницше / Ж. Гранье. – Москва, 2005.
22. Губман Б. Западная философия культуры XX века / Б. Губман. – Тверь, 1997.
23. Гундорова Т. Київський роман-с / Т. Гундорова // Критика. – 2008. – Число 1–2.
24. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Т. Гундорова. – К., 2008.
25. Гундорова Т. Модернізм як еротика "нового" (В. Винниченко і С. Пшибишевський) / Т. Гундорова // Слово і час. – 2000. – № 7.
26. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів, 1997.
27. Гундорова Т. Фрідріх Ніцше й український модернізм / Т. Гундорова // Слово і час. – 1997. – № 4.
28. Делез Ж. Ницше / Ж. Делез. – Санкт-Петербург, 2001.
29. Делез Ж. Тайна Ариадны / Ж. Делез // Вопросы философии. – 1993. – № 4.
30. Делез Ж. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари. – Екатеринбург, 2008.
31. Достоевский Ф. ПСС : в 30 т. / Ф. Достоевский – Ленинград, 1972 – 1990.
32. Еліаде М. Мефістофель і андрогін / М. Еліаде. – К., 2001.
33. Європейський словник філософій. – К., 2009.
Т. 1. – 2009.
34. Жижек С. Метастази насолоди. Шість нарисів про жінку й причинність / С. Жижек. – К., 2000.

35. Жулинський М. Собою возвеличити українську людину / М. Жулинський // Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля. – Черкаси, 2005.

36. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури / Н. Зборовська. – К., 2006.

37. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів, 2004.

38. Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. – К., 1998.

Кн. 1. – 1998.

39. Камю А. Бунтующий человек / А. Камю. – Москва, 1990.

40. Капленко О. Образ міста у романі В. Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля" / О. Капленко // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2003.

Вип. 1. – 2003.

41. Караяни А. Слухи как средство информационно-психологического воздействия / А. Караяни // Психологический журнал. – 2003. – № 6.

42. Карпенко Т. Чоловіче й жіноче начало в романі В. Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля": проект співвідношення / Т. Карпенко // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2011.

Вип. 4. – 2011.

43. Китастий В. Лаканова "стадія дзеркала" в літературі / В. Китастий // Магістеріум. Літературознавчі студії. – К., 1999.

Вип. 4. – 1999.

44. Колянкевич Л. Світ культурних дійств / Л. Колянкевич. – К., 2009.

45. Кошова І. Роман "Записки Кирпатого Мефістофеля" у світлі фрейдівської теорії сексуальності / І. Кошова // Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля. – Черкаси, 2005.

46. Куцепал С. Французька філософія другої половини ХХ століття: дискурс із префіксом "пост" / С. Куцепал. – К., 2004.

47. К'юбілье Жан-Марі. Порногламур / Жан-Марі К'юбілье. – К., 2009.

48. Лютий Т. Нігілізм: анатомія Ніщо / Т. Лютий. – К., 2002.

49. Мазин В. Введение в Лакана / В. Мазин. – Москва, 2004.
50. Малиновська Т. Концепт "ГРОШ" в українській мовній картині світу / Т. Малиновська // Українська мова. – 2010. – № 4.
51. Марков Б. Культура повседневности / Б. Марков. – Москва ; Санкт-Петербург ; Нижний Новгород ; Воронеж ; Ростов-на-Дону ; Екатеринбург ; Самара ; Новосибирск ; Киев ; Харьков ; Минск, 2008.
52. Марков Б. Ясперс о Ницше // Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философии. – Санкт-Петербург, 2003.
53. Марсель Г. Номо viator / Г. Марсель. – К., 1999.
54. Мартинюк О. Соціально-психологічні концепції сім'ї як теоретична основа її емпіричного вивчення / О. Мартинюк // Психологія і суспільство. – 2008. – № 4.
55. Маурітсон М. Післямова / М. Маурітсон // Г.Марсель. Номо viator. – К., 1999.
56. Мельниченко Т. Кохання і любов. Діалог чуттєвого і раціонального в романі В.Винниченка "Записки кирпатого Мефістофеля" / Т. Мельниченко, В. Терехов // Українська мова та література. – 2009. – № 9.
57. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – Санкт-Петербург, 1999.
58. Михальчук Н. Мала проза Володимира Винниченка: метафізичні та естетичні інтенції / Н. Михальчук. – Ніжин, 2007.
59. Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Ницше. – Москва, 1990.
60. Ніцше Ф. Так казав Заратустра / Ф. Ніцше. – К., 1993.
61. Одуев С. Тропами Заратустры (Влияние ницшеанства на немецкую буржуазную философию) / С. Одуев. – Москва, 1976.
62. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті / В. Панченко. – Кіровоград, 1998.
63. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Книга розвідок та мандрівок / В. Панченко. – К., 2004.

64. Панченко В. Щаслива поразка Мефістофеля / В. Панченко // Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля. – Черкаси, 2005.
65. Платон. Федон. Пир. Федр. Парменид. – Москва, 1999.
66. Процюк С. Страх смерті / С. Процюк // Кур'єр Кривбасу. – 2009. – Листопад–грудень.
67. Процюк С. Тіні з'являються на світанку / С. Процюк // Кур'єр Кривбасу. – 2010. – Листопад–грудень.
68. Рікер П. Історія та істина / П. Рікер. – К., 2001.
69. Ружмон Д. Любов і західна культура / Д. Ружмон. – Львів, 2001.
70. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей / Ж. Рюс. – К., 1998.
71. Санадзе С. Слезы / С. Санадзе // Психоанализ. – 2004. – № 2.
72. Согомонов А. Судьбы и пророчества Питирима Сорокина / А. Согомонов // П. Сорокин. Человек. Цивилизация. Общество. – Москва, 1992.
73. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / П. Сорокин. – Москва, 1992.
74. Суворова И. Концепция "естественного человека" в прозе М.П. Арцибашева / И. Суворова. – Тюмень : АКД, 2007.
75. Турома С. Семиотика городского пространства Ю.М. Лотмана: опыт переосмысления / С. Турома // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 4.
76. Франк С. Сочинения / С. Франк. – Москва, 1990.
77. Фрейд З. Интерес к психоанализу : [сборник] / З. Фрейд. – Минск, 2007.
78. Фридрих Ницше. Жизнеописание, мировоззрение, цитаты / Ницше Фридрих. – Санкт-Петербург, 2006.
79. Фуко М. Наглядати й карати / М. Фуко. – К., 1998.
80. Хайдеггер М. Ницше. – Санкт-Петербург, 2006. Т. 1. – 2006(?).
81. Хархун В. Асиміляція ніцшеанських і фрейдистських ідей у романістиці В. Винниченка / В. Хархун // НАУКОВІ ЧИТАННЯ – 1998. Праці молодих учених України. – К., 1999.

82. Хархун В. "Записки Кирпатого Мефістофеля": екзистенційне в романі та поза ним / В. Хархун // Слово і час. – 2000. – № 7.

83. Хархун В. Інваріант Мефістофеля: Образ Михайлюка у романі "Записки Кирпатого Мефістофеля" / В. Хархун // Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля. – Черкаси, 2005.

84. Хархун В. Поетика роману "Записки Кирпатого Мефістофеля" / В. Хархун. – К. : АКД, 2000.

85. Хархун В. Роман В.Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля" в контексті світової "дияволяди" ХХ ст. / В. Хархун. – Ніжин, 1997.

86. Хархун В. Роман Володимира Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля" (проблеми поетики) / В. Хархун. – Ніжин, 2001.

87. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації / В. Хархун. – Ніжин, 2009.

88. Хорни К. Самоанализ. Психология женщины. Новые пути в психоанализе / К. Хорни. – Санкт-Петербург, 2002.

89. Хренов Н. Игровые проявления личности в переходные эпохи истории культуры / Н. Хренов // Общественные науки и современность. – 2001. – № 2.

90. Шалагінов Б. Гете. Життя. Філософія. Творчість / Б. Шалагінов. – Харків, 2003.

91. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. – Москва, 1993.

Т. 2. – 1993.

92. Штупун О. Функціональне оприявлення категорій танатосу та еросу в художній практиці В.Винниченка / О. Штупун // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2007.

Вип. 3. – 2007.

93. Юнгер Ф. Ницше / Ф. Юнгер. – Москва, 2001

94. Юран А. Образ (взгляд) глаз или психоаналитическая оптика / А. Юран // Психоанализ. – 2004. – № 2.

95. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философии / К. Ясперс. – Санкт-Петербург, 2003.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Адорно Т. 130, 131
 Анікст О. 10
 Антонич Б.-І. 134
 Антоновський Ю. 55
 Арцибашев М. 35, 154
 Багрій Р. 4, 140, 150
 Бадер Ф. 57
 Байдербек Р. 31
 Байрон Д. 9
 Балла О. 80, 150
 Банасяк Б. 14
 Барт Р. 98, 117, 119, 123, 150
 Бахтін М. 38, 42
 Башляр Г. 71, 150
 Белова О. 150
 Беньямін В. 81
 Бергсон А. 71, 127, 128
 Бердяєв М. 33, 44, 150
 Берент В. 14
 Бернштейн Є. 112
 Бетховен Л. 112
 Білецький О. 151
 Білий О. 9, 150
 Бодлер Ш. 74
 Бодріяр Ж. 150
 Бондаренко Ю. 150
 Булгаков М. 9
 Бушанський В. 150
 Вайнінгер (Вейнінгер) О. 64
 Вайнштейн О. 72, 74
 Вайтхед П. 56
 Василев К. 150
 Винниченко В. 4–18, 23, 33, 35, 54, 61, 65, 131, 140, 144, 146, 147, 150–155
 Возняк Т. 151
 Габермас Ю. 130
 Гаврилюк Н. 151
 Газнюк Л. 146, 151
 Гайдеггер М. (Хайдеггер) 16, 154
 Гваттарі Ф. 36, 39, 151
 Гейне Г. 62
 Гельвецій К. 38
 Гете Й. 9, 33, 155
 Гіршик К. 136
 Гоген П. 85
 Гольбах П. 131
 Гончаров В. 151
 Горкгаймер М. 112, 130, 131, 151
 Горних А. 92
 Гофман Е. 97
 Гранье Ж. 30, 145, 151
 Губман Б. 151
 Гундорова Т. 10, 11, 17, 63, 151
 Дарвін Ч. 4
 Дельоз Ж. 17, 19, 21, 31, 32, 36, 39, 41, 151
 Достоевський Ф. 8, 9, 139, 151
 Еліаде М. 56, 151

- Жижек С. 63, 64, 151
Жулинський М. 5–7, 151
Зілбург Г. 28
Зіммель Г. 135
Зінкевич-Євстигнеєва Т. 57
Зонтаг С. 98
Зборовська Н. 5, 152
Знаменський С. 26
Зубрицька М. 152
Камю А. 13, 46, 50–52, 152
Кант І. 131
Капленко О. 152
Караяні А. 152
Карпенко Т. 65, 152
Китасти́й В. 152
Кілборн Б. 70, 86, 88, 93
Клюкін П. 135
Колянкевич Л. 97, 152
Конт О. 4
Копернік М. 145
Кортунов В. 137
Костенко Л. 54
Коцюбинський М. 76
Кошова І. 4, 5, 113, 128, 140, 152
Кудерович З. 14
Култаєва М. 131
Куцепал С. 152
К'юбі́льє Ж.-М. 148, 152
Лакан Ж. 90, 91, 152
Лапланш Ж. 124
Левіт К. 26
Лессінг Г. 9
Липовецький М. 38
Лотман Ю. 28, 154
Лютій Т. 152
Мазін В. 152
Малиновська Т. 135, 152
Манн Т. 9
Маркс К. 4, 39
Марков Б. 51, 144, 152, 153
Марло К. 9
Марсель Г. 24, 54, 85, 153
Мартинюк О. 153
Маурітсон М. 153
Мельниченко Т. 8, 153
Мерло-Понті М. 145, 153
Михальчук Н. 153
Мопассан Г. 139
Мюллер Г. 71
Ньютон І. 4
Ніцше Ф. 13–20, 25, 26, 30, 31, 55, 66, 143, 145, 146, 151, 153–155
Одуєв С. 143, 153
Ортега-і-Гассет І. 15
Оффенбах Ж. 101
Панченко В. 7, 8, 10, 14, 153
Платон 56, 57, 153
Почепцов Г. 48
Поліщук Я. 76
Понталіс Ж. 124
Попов Б. 42
Процюк С. 11, 85, 153
Пушкін О. 9
Пшибишевський С. 151
Рікер П. 50, 153
Рітер Й. 57
Річицький А. 35
Роменець В. 42
Ружмон Д. 54, 154
Рюс Ж. 154
Рябчук М. 14

- Санадзе С. 154
Сандомирська І. 38
Сапогова Є. 58, 59
Сеченов І. 34
Согомонов А. 154
Соловійов В. 13
Сорокін П. 54, 144, 154
Суворова І. 35, 154
Тейлор Ч. 86, 130, 131
Тен І. 4
Терехов В. 8, 153
Турома С. 154
Флах Й. 13
Форбес К. 14
Франк С. 31, 154
Фройд З. 4, 26, 88, 124, 154
Фром Е. 129
Фуко М. 12, 44, 154
Хархун В. 9, 12, 15, 16, 35, 154, 155
Хічкок А. 92
Хорні К. 88, 155
Хренов М. 96, 155
Цалик С. 106
Шалагінов Б. 33, 155
Шибутані Т. 49
Шопенгауер А. 33, 155
Шпенглер О. 126
Штупун О. 155
Юнг К. 9, 96
Юнгер Ф. 24, 155
Юран А. 155
Ясперс К. 144, 153, 155

БІБЛІОГРАФІЯ ПРАЦЬ АВТОРА, ПРИСВЯЧЕНИХ ВИВЧЕННЮ ТВОРЧОСТІ В.ВИННИЧЕНКА

1. Творчість А.Тесленка, С.Васильченка, О.Кобилянської, М.Коцюбинського, В.Винниченка в контексті української літератури початку ХХ ст. // Українська мова та література в школі. – Чернігів, 1997.

Вип. 3. – 1997.

2. Модель альтернативної історії як гіпотеза: ідеологемні інтенції краси ("Раб краси" В.Винниченка) // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2003.

Вип. 1. – 2003.

3. Щастя як проблема буття (Психологічний аналіз оповідання Володимира Винниченка "Момент") // Дивослово. – 2003. – № 3.

4. Анатомія гріха (Драма Володимира Винниченка "Гріх") // Дивослово. – 2003. – № 10.

5. Гримаси танатологічного: краса у лабіринті смерті // Дивослово. – 2005. – № 8.

6. Антропологізація простору як форма заперечення "нульової точки буття": краса і сила у практиках соціального ("Краса і сила") // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2005.

Вип. 2. – 2005.

7. Матеріали круглого столу. Обговорення книги Г.М.Сиваченко "Пророк не своєї Вітчизни. Експатріанський "метароман" В.Винниченка: текст і контекст // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2005.

Вип. 2. – 2005 (участь в обговоренні: с. 162–163).

8. Жіноча краса у просторі цивілізації ілюзій: пошук статусу після "смерті Бога". На матеріалі творів Володимира Винниченка // Дивослово. – 2006. – № 10.

9. Огидне як істина: місце і роль огидного у горизонті суспільних очікувань початку ХХ століття (на

матеріалі творів В.Винниченка) // Сіверянський літопис. – 2006. – № 5.

10. Краса у практиках повсякдення // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2006.

Вип. 3. – 2006.

11. Натовп на арені історії: актуалізація сили у практиках повсякдення (На матеріалі творів Володимира Винниченка) // Дивослово. – 2007. – № 6.

12. Сила як правда: практики цинічного суспільства (на матеріалі творів В.Винниченка) // Літературний Чернігів. – 2007. – № 2.

13. Сила як правда: практики цинічного суспільства (на матеріалі творів В.Винниченка) // Як тайна, як безодня ... п'єса Володимира Винниченка "Брехня": Текст і контексти). – Сімферополь, 2008.

14. Шукаючи новий етичний закон (драма Володимира Винниченка "Брехня") // Дивослово. – 2007. – № 12.

15. "Чесність з собою" як доктрина життя вільної особистості // Література та культура Полісся. – Ніжин, 2007.

Вип. 39. – 2007.

16. Жінка поміж Еросом і Танатосом (драма В.Винниченка "Брехня") // Ю.Ф.Карський і сучасне мовознавство (матеріали XI міжнародних Карських читань). – Ніжин ; Гродно, 2008.

17. Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В.Винниченка 1902–1920 рр.). – Ніжин, 2008.

18. Роман В.Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля" (проблеми ідентифікації героя) // Література та культура Полісся. – Ніжин, 2008.

Вип. 44. – 2008.

19. Життєва філософія Кирпатого Мефістофеля (роман В.Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля") // Література та культура Полісся. – Ніжин, 2009.

Вип. 52. – 2009.

20. Сім'я в "системі надлюдського" (за матеріалами роману В.Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля") // Література та культура Полісся. – Ніжин, 2009.

Вип. 56. – 2009.

21. Сім'я як економічний проект (на матеріалі роману Володимира Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля") // Дивослово. – 2010. – № 4.

22. Алгоритм буття Кирпатого Мефістофеля: візуальне у практиках повсякдення (на матеріалі роману В.Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля") // Літературний Чернігів. – 2010. – № 4.

23. Роман В.Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля": "вища людина" у структурі буття (розділи з книги) // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2011. – № 4.

24. Жіночий світ як театр (на матеріалі роману В.Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля") // Література та культура Полісся. – Ніжин, 2011.

Вип. 62. – 2011.

25. Танатологічне як засіб формування простору ідеального буття (на матеріалі роману В.Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля") // Література та культура Полісся. – Ніжин, 2011.

Вип. 63. – 2011.

26. Мистецьке відображення характеру цинічного суспільства у творах Володимира Винниченка // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Биология. Социальные коммуникации. – Симферополь, 2011.

Т. 24 (63), № 142. – 2011.

27. Роман В.Винниченка "Записки Кирпатого Мефістофеля" ("вища людина" у структурі буття). – Ніжин, 2011.

Наукове видання

КОВАЛЬЧУК Олександр Герасимович

РОМАН В.ВИННИЧЕНКА
"ЗАПИСКИ КИРПАТОГО МЕФІСТОФЕЛЯ"
("ВИЩА ЛЮДИНА" У СТРУКТУРІ БУТТЯ)

Монографія

Технічний редактор – Сливко В. П.
Верстка, макетування – Приходько Н. О.
Літературні редактори – Конівненко А. М., Приходько Н. О.
Коректор – Конівненко А. М.
Дизайн обкладинки – Косяк В. М.
При оформленні обкладинки використано рисунок Міши Ленна

Підписано до друку
Гарнітура Computer Modern.
Замовлення №

Формат 60x84/16.
Ум. друк. арк. 7,25

Папір офсетний.
Тираж 500 прим.



Видавництво
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4
(04631)7-19-72
E-mail: vidavn_ndu@mail.ru

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єкта видавничої справи серія ДК №2137 від 29.03.05 р.