

Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя

Олександр Ковальчук

**КРАСА І СИЛА
У ПРАКТИКАХ ПОВСЯКДЕННЯ
(творчість В.Винниченка 1902–1920 рр.)**

Монографія

Ніжин - 2008

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

Рекомендовано Вченою радою
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя
Протокол №4 від 29.11.07 р.

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор Ніжинського державного
університету імені Миколи Гоголя **Самойленко Г.В.**,
доктор філологічних наук, головний науковий співробітник
Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України
Сиваченко Г.М.

Ковальчук О.Г.

К 56 Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В.Винниченка
1902–1920 рр.): Монографія. – Ніжин: Видавництво НДУ
ім. М.Гоголя. 2008. – 166 с.

*Творчість В.Винниченка природно входить у світ «літератури – як
– філософії», оскільки має виразно моделюючий характер. У цій роботі
простежуються «сюжети», пов'язані з актуалізованими митцем
категоріями «краси» і «сили», які здатні замикати світ на себе.*

ББК 833(4-4Укр)6-8
© Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2008
© Ковальчук О.Г.

ЗМІСТ

Вступ	4
Антропологізація простору як форма заперечення «нульової точки буття» («Краса і сила»)	7
Жіноча краса у просторі цивілізації ілюзій: пошук статусу після «смерті Бога».	16
Гримаси танатологічного: «вічна краса» у лабіринті смерті («Чорна Пантера і Білий Медвідь»).....	29
Модель альтернативної історії як гіпотеза: ідеологемні інтенції краси («Раб краси»).....	46
Огидне як істинне: місце і роль огидного у горизонті суспільних очікувань початку ХХ століття.....	53
Натовп на арені історії: актуалізація сили у практиках повсякдення	62
Сила як правда: практики цинічного суспільства	72
Щастя як проблема буття: візія тіла («Момент»).....	81
У пошуках нового етичного закону («Брехня»)	89
Анатомія гріха («Гріх»).....	112
«Чесність з собою» як доктрина життя вільної особистості.....	123
Висновки.....	151
Література	153
Показчик імен	162
Бібліографія праць автора, присвячених вивченню творчості В.Винниченка.....	164

ВСТУП

Визначення, яке застосував А.Шамрай по відношенню до В.Винниченка, – «типовий модерніст-філософ», нині не сприймається як перебільшення, за яким немає реального підґрунтя: винниченкознавство вже зробило чимало плідних, різновекторних кроків для наповнення цього твердження відповідним змістом.

Активніш усього йде з'ясування характеру співзвучності філософських пошуків митця з творчістю провідних мислителів ХХ століття, передусім зі світом ідей З.Фройда та Ф.Ніцше (аж до спроб поглянути на творчість В.Винниченка як на «національний варіант ніцшеанства» – 148, с.164).

Окрім спеціалізованих статей Т.Гундорової, І.Бичка, Н.Гусак, О.Драган, О.Лубківської, В.Жмира, Н.Паскевич, згадаємо монографічні дослідження, де є спеціалізовані розділи, присвячені цій проблемі, – «В.Винниченко і Ніцше» (В.Панченко. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998); «Рецепція філософії Ф.Ніцше: творча практика В.Винниченка», «Європейська культура: спокуса фрейдизмом (проза В.Винниченка у психоаналітичній перспективі)» (В.Хархун. Роман Володимира Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» (проблеми поетики). – Ніжин, 2001); «Вчення Епікура як підвалина конкордизму», «Конкордизм як необуддизм: Шопенгауер – Ніцше – Винниченко», «Становлення психоаналітичного дискурсу: Винниченко і фрейдизм», «Конкордизм у контексті французького екзистенціалізму», «Конкордизм» і «позитивний екзистенціалізм» Н.Аббаньяно», «Вічний імператив» Винниченка і «Повстання мас» Ортеги-і-Гассета» (Г.Сиваченко. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст». – К., 2003).

У зв'язку з цим явно напрошуються теми: «В.Винниченко і «філософія життя», «В.Винниченко і М.Гюйо» та ін.

Ціла низка пошукових ліній, пов'язаних з російською філософією кінця XIX – початку XX століття (В.Соловйов, М.Бердяєв, Л.Шестов, М.Лоський), актуалізується у монографії Л.Мороз «... Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В.Винниченка. – К., 1994.

Водночас не менш перспективно виглядає дослідження своєрідності по-філософськи спрямованих пошуків у творчості самого майстра, тексти якого дослідникам бачаться зразками «літератури-як-філософії» (Л.Мороз).

Філософія Ф.Ніцше породила особливе креативне поле, що сприяло формуванню цілої когорти митців – аналітиків практик повсякдення, яке, зауважує Я.Кунденко, у соціології «ототожнюється з «життєвим світом», іманентним буденній свідомості» [72]. Вони не розробили власних філософських систем (твердження О.Драган про те, що «Письменник створив власну філософську систему», видається нам певним перебільшенням, але з іншою її «кваліфікацією»: В.Винниченко – «митець-мислитель» не можна не погодитись) [48], не дотримувалися звичних, нормативних форм філософування (хоч і не відмовляли собі у задоволенні позиціонувати себе філософами, наближеними до тієї чи іншої авторитетної філософської школи: показовий приклад – В.Винниченко, який, як нагадала нам Г.Сиваченко, «називав себе «філософом життя» – 120, с.195), зате послідовно і цілеспрямовано актуалізують той план буття, де виразно проглядаються філософські інтенції.

Виявити їх і опредметити як об'єкт дослідження непросто: відсутня чітко артикульована самим митцем система (що цілком зрозуміло, адже йдеться про образно-художнє, а не по-науковому логічне осмислення матеріалу).

Перспективно у цьому плані виглядає монографія Н.Михальчук «Мала проза Володимира Винниченка: метафізичні та естетичні інтенції» (Ніжин, 2007), де хаотизований потік життя структурується через призму двох категорій: метафізичне та естетичне.

Дослідниця правомірно шукає місце В.Винниченка у процесі розвитку європейської метафізики (розділ – «Ідеосвіт В.Винниченка в контексті метафізичного пошуку»), що дає їй базу для розгортання дослідницького сюжету з цікавими філософсько-естетичними параметрами: «Таким чином, моделюючи картину світу в малій прозі В.Винниченка через проекцію метафізики, ми можемо виділити такі базові моменти: парадигматика метафізованого світу розгортається від метафізики тілесності через метафізику духовного, що уформовується гедоністичними та цинічними інтенціями, до естетизованого проекту буття, який дає можливість подолати традицію репресивної культури та цивілізації» [91, с.27].

Робота у цьому напрямку відкриває широкі горизонти для пошуку відповідей на питання, що є добро і зло, життя і смерть, істина і брехня, духовне і тілесне, краса і сила у творчості В.Винниченка (до речі, вписування двох останніх категорій, актуалізованих В.Винниченком в українській культурі, у європейський контекст в українському літературознавстві вже має певну історію – про це див. зокрема: О.Драган. Цит. праця, с.49).

Пропоноване дослідження покликане продовжити започатковану традицію. У ньому практики повсякдення розглядаються як своєрідне екзистенційне поле, де люди не є статистами – пасивними споживачами соціального порядку. Навпаки – вони (за влучним спостереженням Мішеля де Серто) «майструють міриади безкінечно малих перетворень всередині домінуючої культурної економіки, щоб адаптувати її до своїх власних інтересів і власних правил».

АНТРОПОЛОГІЗАЦІЯ ПРОСТОРУ ЯК ФОРМА ЗАПЕРЕЧЕННЯ «НУЛЬОВОЇ ТОЧКИ БУТТЯ» («КРАСА І СИЛА»)

У ХХ століття Європа вступила з відчуттям принципово іншої конфігурації світу, відмінної від тієї, яка домінувала протягом століть. Новий топос буття С.Іванов окреслив так: «Небо зруйновано. Бог помер. Поле діяльності залишається тільки «земля»...на якій заради впорядкування буття за новим розпорядком повинно бути встановлено панування чистої влади» [61, с.226].

Хто і як мав опановувати владу і формувати новий світ? Як відповідь на проблему пропонувалися різні сценарії, що природно вписується у модерне мислення, для якого характерна «варіативність і множинність в структуруванні картини світу» [41, с.179]. В.Винниченко, спостерігаючи за життям, намагається «вгадати» характер процесів і, спираючись на «живий», дуже рухливий, нестійкий матеріал, окреслює цікаву модель, яка, актуалізуючи протистояння двох категорій, здатних замикати світ на себе (краси і сили), цілком вписується у проект, запропонований «філософією життя», де домінуючими є панестетизм та «культ сили» [131, с.732].

Рельєфний малюнок нового життєвого простору постає вже в ранній повісті «Краса і сила», яка за своїми світоглядними інтенціями наближається до текстів світотворчих.

Початкова картина світу тут виразно кореспондує з «нульовою точкою буття». Про це свідчать вихідні характеристики: «Онтологічна модель, репрезентована на початку твору, співвідносна ... з естетикою відсутності буття». Цей стан поширюється і на природу, і на

соціум: «природний світ – симулякр, позбавлений артикульованості, функціонально неомовлений, позначається метафорою тиші ... Антропологічний ракурс ... репрезентований метафорою неприсутності ...» [143, с.73].

Буття у своїй нульовій точці за рахунок абсолютизації однієї з онтологічних констант (непорушності, тиші) «заціклюється» на дублюванні одного й того ж стану (життєвого стану), який не реагує на сезонні зміни, на динаміку часу: «Тихо – тихо ... як і дощик січе день і ніч, як і сніг тріщить під ногою, тихо й тоді, як соловейко заливається ...» [22, с.21].

У підсумку все це опредмечується в ідею Сонгорода – міста, яке центрує змертвілий простір буття: сон – метафора смерті.

Так в історичному часі виникає «безчасся» – своєрідний історичний розрив, зона умовної смерті, коли життя, позбавлене енергії поступального розвитку, пульсує біологічно, «механічно» повторюючи заданий природою ритм буття.

За таких умов не випадково актуалізується ідея краси. «Красою порятуються світ». У цій «формулі» Достоевського, яка закорінена в естетиці Ф.Шіллера, проглядає віра в можливість, повернувши Абсолют (краса, за В.Соловйовим, «модус Абсолютного»), вивести людину із стану метафізичної безпритульності, телеологізувати життєві процеси, наповнивши їх «останнім» смислом (тільки така, наповнена інтенціями Абсолюту, краса є метою, «заради якої живе людина» – 47, т.11, с.233) і, зрештою, впорядкувати хаос буття, оскільки краса, входячи до складу тріади «істина – добро – краса» (що утворює «стрижневу основу розвитку культури»), виступає як «об'єктивний спосіб і найвищий рівень оптимальної організації світу» [118, с.196].

На красу як «конструктивний елемент буття» [143, с.76] покладає надії і головна героїня повісті «Краса і сила» – Мотря. У цьому випадку, очевидно,

спрацьовує властива людині одвічна віра у всевладність, всепереможність краси, висловлена ще Лукіаном: «Вона (краса – О.К.) за своєю природою вносить склад і лад у все сутнісне» [80, с.223].

Однак Мотря не враховує характеру краси, яка домінує у її світі. Це першопочаткова («перша по порядку» – 33, т.1, с.125), не сповнена ідеологемних інтенцій краса. Тобто краса, у якій відсутня ідеосфера. Гегель таку красу маркує як доестетичну, оскільки вона «не пронизана й не визначена духом» [1, с.108]. Це краса фізичного тіла («здивився на красу її» – 22, с.23; «підняв гарну свою голову» – 22, с.25; «гарні ... чудові очі» – 22, с.50), краса певного об'єкта, який, успадкувавши пластику рухів і моделі поведінки, характерні для тваринного світу (Ілько – «як дикий звір» – 22, с.55; Мотря – «як вовчиця» – 22, с.65), лишається невід'ємною частиною природи, де саме тваринне життя становить собою «вершину краси» [33, т.1, с.141].

Константними у природній красі є емоційно-чуттєві, вітальні категорії – радості, чуття, мрії («...дивно хороша вона була, хороша, як радість, як молоде, тепле чуття, хороша, як мрія бажана» – 22, с.49).

Природна краса – апрограмна. Вона перш за все насичує світ естетичними емоціями, діапазон яких може сягати крайніх меж: радості – «якось робиться ... весело ... як я дивлюсь на тебе!..» [22, с.26] або суму – «Коли ж я подумаю ... що прийдеться не бачиться з тобою, сумно стає» [22, с.52].

Відсутність у природної краси програмних амбіцій зрозуміла. Вона – сама по собі – не є «метою природи» [84, т.4, с.268]. Призначення природної краси виразно прагматизоване. Звідси «інструментальний», «прикладний» характер її.

Щоб з'ясувати це, звернемося до пошуку першопричин появи краси у природі. Що змушує природу творити красу? Шіллер стверджував: природа створює красу «за законом необхідності» [147, с.166].

Схоже, що основу цього закону гарно «виражував» В.Винниченко: краса, стверджував він, є найкращим гарантом збереження на належному рівні репродуктивного процесу, адже краса – це «найбільша природна пристосованість у народжуванні дітей» [66, с.456].

Зацікавлена тільки у повнокровній повторюваності («дублюванні») життєвого циклу природа «ігнорує» соціальні пропозиції. Для продовження біологічної лінії соціальні інститути не потрібні (може, навіть і зайві). Вони не вписуються у природний проект буття. Відповідно природа (і, зокрема, природна краса, на яку покладені лише вітальні функції) стає гальмом суспільного розвитку, що надає буквального змісту словам Т.Адорно: «Природна краса – це зупинена історія, затамоване становлення» [1, с.102].

Це пов'язано у першу чергу із особливостями сприйняття природної краси. Від споглядання її людина передусім одержує насолоду, що підтверджує тезу Дж.Сантаяни: «Краса – це насолода» [131, с.528].

Розуміння краси як насолоди веде до формування цілісного, замкненого циклу буття: насолода, стверджував Епікур, це «початок і кінець блаженного життя» [112, с.214].

Замкнена сама у собі ідея такого буття може тільки матрично репродукувати аналогічні життєві процеси. Розгорнути вітальний потік у перспективу історичного розвитку за таких умов майже неможливо. Цьому (у першу чергу) опирається структура нашої психіки: З.Фройд свого часу зауважував: «Очевидно, існує загальна тенденція нашого душевного апарату, яку можна віднести до економічного принципу збереження: воно виявляється в упертому чіплянні за ті джерела задоволення, які наявні, і в труднощі відмови від останніх» [77, с.431].

За наявності такого сильного стимулу насолоди як краса (у цьому випадку – природна краса) цілком зрозуміло, що всі зусилля концентруються в одній зоні – зоні задоволення, втіхи.

Саме такі – гедоністичні – настрої панують у сердовищі героїв повісті «Краса і сила»: якраз тут (стверджують дослідники творчості В.Винниченка) – саме у цьому творі – зароджується «культ насолоди життям, який нічого-нічогосінько над собою не визнає» [107, с.45–46].

«Гедоністична налаштованість героїв» [35, с.159] чи не найяскравіше виявляє себе у поведінці Ілька. Базова категорія його життя – спокій. Якась повна виключеність з життєвого колообігу, з усього спектру суспільних відносин: «Схилився Ілько на тин і завмер, – ні думок, ні бажань, навіть дихання не почував він у собі ...» [22, с.22].

«Лінощі», «байдужість» – ця «здвоєна» психологічно-поведінкова домінанта супроводжує його дні. Тільки інстинкт втіхи, насолода красою здатні підняти емоційно-чуттєву хвилю на загуслому, болотяному плесі його життя: «*проти волі* (курсив наш – О.К.) задивився на красу її ...» [22, с.23].

У момент чуттєвого збудження в незвично-прискореному, незвично-динамічному русі знаходиться все його ество: «Та-а-к... – протягнув Ілько, не зводячи з неї очей і прислухаючись, як у грудях у його щось то захолоне, то зомліє з одного погляду в її очі, в той глибокий, чаруючий погляд» [22, с.23].

Стан насолоди Ілько готовий перетворити з моменту у вічність. Звідси відверта анігіляція будь-якого кроку, який здатен зруйнувати цілісний цикл блаженного буття: «Та навіщо тобі (Мотрі – О.К.) виходить заміж? Хіба так погано?» [22, с.27].

Щоб зачароване коло біологізованої насолоди було розірване і природне буття розгорнулося у соціумну перспективу, повинен підключитися антропогенний фактор. За Ф.Шіллером, «кільце необхідності» природа самостійно розірвати не може (як не може природна краса, бо сама інспірована «законом необхідності»). Зробити це здатна лише людина, яка своїми «діяннями» (термін Ф.Шіллера) кладе початок «абсолютно новому розряду явищ» [147, с.175].

Очевидно, саме ця обставина змушує природну красу поступатися місцем дії як категорії динамічнішій, яка й визначає певну стадіальність і динаміку суспільного розвитку.

Американський естетик періоду романтизму – Г.Гріно співвідніс обидві категорії: красу і дію. Результат закономірний: господарем життя виявляється дія (бо «дія вище краси»). А краса (що цілком природно) переходить у розряд явищ фонових: «Якщо нормальним розвитком організованого життя є розвиток від краси до дії ... то намагання продовжити стадію краси, коли прийшов час дії, можна шляхом бездіяльності, а результатом буде хибна краса або прикраса» (37, с.403–404).

Аналогічним шляхом могли б піти процеси, які мають соціумну перспективу, і в повісті «Краса і сила». Та Ілько занадто заангажований світом природної краси. Він виявляється нездатним ні на «діяння», ні на просту дію. Його не вистачає на те, щоб змінити існуючий порядок буття – захистити Мотрю чи «кинути гулять» [22, с.52]. Ілько блокує й ідею шлюбу – базового соціального інституту («А ти не виходь заміж...», – пропонує він Мотрі – 22, с.50). Коли ж питання з одруженням торкається Ілька безпосередньо, то сама ідея включення краси в соціумну площину «позбавляє її (красу – О.К.) сенсу» і приводить до «випадання» героя з буттєвого простору» [143, с.76].

У стані гедоністичного гіпнозу, який теж вимагає зупиненої миті, знаходиться й Мотря: «Ти тепер такий хороший ... Стій, я подивлюсь ...» [22, с.26]. Саме тому вона до останнього намагається утримати стадію краси (звідси траєкторія перманентних повернень до Ілька).

Але «естетика повсякденності» на початку ХХ століття вже не може спиратися на красу (як не може спиратись навіть на дію, яка є референтом романтизованих творчих сил), тому вона проектується на іншу площину – на «площину сили» [143, с.76–77].

І це закономірно, бо саме сила є головною складовою новітнього антропологічного проекту, який на черговому витку розвитку суспільства «повторює» дохристиянську парадигму буття.

Базовою у запропонованому на початку ХХ століття антропологічному проекті є апробована ще на зорі людства енергія особливого бажання – «бажання бажання», яка й визначила свого часу характер процесу формування власне людини: за О.Кожевим, Homo sapiens народжується в акті, який задовольняє бажання, «спрямоване на інше бажання» [67, с.154].

Такий тип бажання французький дослідник називає антропогенним. Чому? Само собою зрозуміло, що бажання властиві й тваринному світу. Тваринний світ теж ґрунтується на бажанні. Однак бажання тут спрямоване на щось реальне, і задовольняється воно за рахунок асиміляції бажаного об'єкта, його присвоєння.

Зовсім інша схема задіяна при актуалізації антропогенного за своєю природою «бажання бажання»: «Бажати бажання – значить хотіти його асиміляції, присвоєння, знищення як зовнішнього і об'єктивного, зберігаючи при цьому його як бажання. Інакше кажучи, це – прагнення самому стати об'єктом бажаного бажання» [67, с.155–156].

При цьому виникає своєрідна симетрична «конструкція», яку складають інтенції бажань. Вони виходять з різних центрів, від двох контрагентів, один з яких частково асимілюється, але залишається все ж самим собою: «Я одержу повне задоволення, якщо бажання бажаного мною об'єкта буде бажанням мене самого: воно стане складовою частиною мого власного буття, залишаючись бажанням іншого. Бажаючи мене, воно хоче завжди того ж, чого я сам хочу, воно зі мною ототожнюється, стає мною, лишаючись при цьому самим собою» [67, с.156].

Репрезентативною щодо такого типу стосунків могла б бути любов. Але семантика цього слова (за О.Кожевим) має два недоліки: це і туманність «тер-

міна», і певна вузькість. Ближче за змістом є слово визнання. О.Кожев, прагнучи максимально точного виділення ядра змісту, окреслюваного ним поняття, використовує можливості різних частин мови: «бажання бажання є прагнення бути визнаним (anerkannt). Бажання бажання, тобто антропогенне бажання, є бажання «визнання» (Anerkennen)» [67, с.156].

Реалізація проекту визнання пов'язана з двома площинами буття: ризиком і боротьбою, яка ґрунтується на силі (боротьба, за О.Кожевим, це «застосування сили» – 67, с.162). Хто прагне визнання, йде на ризик. Долаючи страх, він кидає виклик супернику і в боротьбі стає або переможцем, або переможеним (у соціальній перспективі це вилетіть у діалектику стосунків Пана і Раба). Той, у кого бажання визнання сильніше від страху, сильніше за інстинкт самозбереження, перемагає і стає визнаним іншим, чим уповні реалізує бажання бажання.

У повісті «Краса і сила» описана типова ситуація боротьби за визнання. Сила тут протистоїть силі. Сильний Ілько. Сильний і самовпевнений: «...потягся Ілько і, вирівнявши могутній, рівний, високий стан, глянув на себе згори. – Не подужаю? Я?» [22, с.25]. Але це сила, якій не вистачає енергії самозречення. Це сила пасивна, за якою стоїть інстинкт самозбереження, що живиться комплексом самозакоханості, нарцисизму (тому й сумнівається Мотря: «Ой ні, ні!..» – 22, с.26).

До того ж Ілько вже має визнання іншого: Мотря, дивлячись на нього, безперервно повторює – «гарний», «твоя краса» [22, с.24], «гарний і здоровий» [22, с.26]. Для Андрія ж ситуація принципово інша: він мусить, не гребуючи нічим, боротися за визнання.

Стартові можливості в Андрія значно гірші. Потретні характеристики нагадують швидше антигероя, ніж героя-коханця: «...білий-білий, високий лоб, обведений сизою смугою від картуза, веснянкувате, з широкими вилицями лице з червоними плямами там, де у інших

буває смага ... маленькі, сіренькі, з білими віями очі, які бувають у молодих білих поросят ...» [22, с.28].

Але в Андрія енергія боротьби за визнання багата, а то й неймовірно сильніша. І ґрунтується вона на іншому типі сили – жорстокої, не контрольованої інстинктом самозбереження. Це сила, зібрана в кулак, готова йти на смертельний ризик, сконцентрована на перемозі. Це сила дика і неконтрольована, вкрай брутальна: «Як дикий звір накинувся він на неї і почав топтати її ногами, бити передками черевиків у боки, в спину, в живіт...з піною на губах, з якимсь хриплим ревом примовляючи ...» [22, с.28].

Однак така сила (ускладнена злобою) могла б тільки лякати. Звідки зачарування нею, яке потім веде до визнання?

Основу цього явища (як і принципи формування нового порядку світу) гарно прояснив Ф.Ніцше. Прогрес у житті він пов'язував з тим, що людина стає «аморальнішою», сильнішою, самовпевненішою. З розвитком соціуму відбувається його диференціація: у ньому виділяються озлоблені і приборкані. У стосунках між цими різними типами особистостей народжується особливий психологічний феномен – тяжіння до звеличення сильного: «З самої природи *сили*, влади над собою і зачарування силою впливає те, що сильніші люди оволодівають мистецтвом змусити всіх бачити в їх озлобленості щось *вище* (курсив Ф.Ніцше – О.К.)» [101, с.104].

Сила, агресивність, звеличені в очах людини, зрештою починають заступати красу і навіть стають самою красою. Про це однозначно говорив В.Розанов: «Сила – ось одна краса у світі ... Сила – вона підкорює, перед нею падають, їй, нарешті, – моляться ... У силі лежить таємниця світу ...» [7, с.33].

А це вже визнання, що відкриває шлях до тотального панування сили, яка починає відігравати роль організуючого центру буття, навколо якого формується поле влади.

ЖІНОЧА КРАСА У ПРОСТОРІ ЦИВІЛІЗАЦІЇ ІЛЮЗІЙ: ПОШУК СТАТУСУ ПІСЛЯ «СМЕРТІ БОГА»

Духовну атмосферу кінця XIX – початку XX століття багато в чому визначає «поведінка» краси матеріального світу, у якої на цей час склалися особливі стосунки з Абсолютом.

Перш за все йдеться про відмежування її від метафізичного начала. За спостереженнями А.Геворкяна, розрив мав принциповий характер, і позначений він відвертим прагненням краси структурувати світ на іншій основі.

Бог породжує красу. Щоб оприявнити її, Господь формує матеріальний світ. Інтегрувавшись у буття, ставши його неподільною частиною, краса одержує можливість для усамостійнення, яке кінець кінцем обертається непокорю Творцеві.

У час кризового розвитку суспільства краса схиляється до протесту. Його осердя – прагнення до втілення ідеї абсолютної значимості краси, яка, коронуючи себе, не хоче більше залежати ні від чого.

За подібної розкладки інтересів місця Богу вже нема: «... для того, щоб ... краса матеріального...світу реалізувала себе в своїй абсолютній значимості, Бог ... мусить померти, і тоді матеріальний світ дійсно стане божественним. Бунт Ніцше проти Бога – це бунт краси проти минулості світу, проти смерті. Краса повинна бути божественною, абсолютною і вічною, гарантом усіх цих її властивостей і можливостей повинен виступити не Бог, а сама краса, краса в собі і для себе, вона і є гарант свого власного існування в цій онтологічній іпостасі» [31, с.163].

Онтологізація світу на основі концепту краси створює особливий простір буття. Ще від романтиків

краса ідентифікується зі свободою. Разом з утвердженням свободи як поведінкового та світоглядного принципу обсяг табуйованих зон помітно скорочується. Предметом захоплення стає будь-який прояв краси, адже (за Ф.Ніцше) краса – це «не помічене нами відображення надзвичайної радості природи, радості, викликаной тим, що відкрита нова плідна можливість життя» [73, с.69].

Сказане стосується і жіночої краси (зокрема краси жіночого тіла), яка, виступаючи одним з інваріантів краси матеріального світу, теж бере активну участь у реалізації масштабного проекту.

Потужний компонент тваринного у психосоматиці людини забезпечує постійний запит на красу тілесну. Тривалий час підданий забороні (в силу оголошення тіла в епоху середньовіччя головним ворогом людини), потім позірно замаскований, прихований за галантними манерами цей запит у момент актуалізації тілесного (що так характерно для епохи кінця ХІХ – початку ХХ століття) озвучується публічно – без будь-яких умовностей і куртуазних гримас, оскільки становить собою відкриття ще однієї плідної форми життя.

У ранній прозі В.Винниченка найяскравішим речником таких настроїв виступає «панич Олександр» (один із героїв повісті «Голота»). Хвиля тілесного екстазу, спровокованого розкішним екстер'ером Килини, не рахується ні з якими умовностями. Це як гортанний клекіт тварини у хащах пралісу, психіка якої несподівано і глибоко травмується профілем досконалої краси: «Смотрите, фигура какая!.. Грудь ... глаза ... Черт возьми!» [22, с.300].

Певна річ, рухає героєм прагнення до насолоди. Однак психологічна підоснова явища значно глибша.

Чому чоловік так прагне досконалого жіночого тіла? Відповідь зрозуміла і прогнозована: «чим правильніші риси обличчя й гармонійніші пропорції жіночого тіла» тим більше жінка «радує серце чоловіка» [121, с.169].

Однак це лише частина правди – та, яка лежить на поверхні. Друга (глибша, прихованіша) таємниче пов'язана з жахаючою безоднею смерті, яка екзистенційно сприймається як ганебний кінець. Відчуття цієї ганьби точно і тонко сформулював відомий французький філософ В.Янкелевич: смерть – це кінець, «нікчемний, невдалий ... швидше схожий на повний розгром, який довершує поразку» [20, с.79].

Оволодіння досконалим жіночим тілом, привласнення його і покликане зупинити нестримну ходу смерті, «загнуздати» її, бо тільки досконале тіло уявляється здатним «уникнути змін, яких зазнають усі діти природи» [121, с.169].

Певна річ, це ілюзія, яка поза волею чоловіка у підсумку все одно обертається трагедією реальності. Тим прикріше, що за нею стоїть «зрада самого життя, яке, навіть набуваючи найпривабливіших форм, завжди містить у собі ферменти старості й смерті» [121, с.170].

Статика, «повторюваність» повсякдення, його «автоматизм», бачення життя як буттєвої миті, як постійного сьогодні-і-зараз сприяє нейтралізації темпоральних викликів. Остаточо ж «гасить» їх ще одна ілюзія: оскільки у новітні часи «об'єктом лібідо стають товари» [86, с.294], підсвідомість інституціоналізує дивовижну ідею безсмертя, що ґрунтується на вірі в можливість приватної власності «розсувати вузькі рамки тимчасового людського існування» [121, с.89].

Привласнення красивої жінки у цій системі координат виглядає як логічна і закономірна дія, що ґрунтується на законі еквівалентного обміну. «Жирні золоті мішки» (герої оповідання В.Винниченка «Ланцюг»), що кружляють по периметру жіночої краси, формулюють його однозначно і чітко: «За всякий крам (у творі В.Винниченка йдеться саме про жіночу красу – О.К.) платиться рівноцінною монетою ...» [25, т.2, с.186].

Протистояння «Золота й Краси» (В.Винниченко), як правило, закінчується згодою краси влитися у

систему еквівалентного обміну, що у підсумку обертається відвертим цинізмом: «Ну, чого вилупив очі?.. Я – не свята. Мені надокучило бути святою. Годі! Мені треба грошей ... Ідеали, шукання, великий дух і подвиги можеш лишити у себе. Се мені не підходить». Так витверезує свідомість героя-ідеаліста божественно красива Наталя – героїня оповідання «Чудний епізод» [130, с.289].

Головне – вигідний обмін. Для Наталі еквівалентом її краси (за свідченням самої героїні) виступає автомобіль. Килина, не витримавши жорстокого тиску обставин, виставляє свої умови: квартира у місті і 300 карбованців. Галя (героїня оповідання «Заручини») в обмін на свою красу обирає багатство нікчемного Фомушки, нехтуючи любов'ю красивого, інтелігентного студента Семенюка.

Під натиском грошей світ набирає обрисів торжища, де жінка, її краса – товар: «Жінка – то крам, черевик!» (так розтлумачує істину життя наївному Семенюку досвідчений Ганенко). «Насолода в капіталі» (Ж.Бодріяр) засліплює очі жінки.

А якщо ні? Якщо жінка не виявить лояльності по відношенню до системи? Якщо матеріальним цінностям, ідеї обміну протиставить цінності духовні? Чи зможе перемогти?

Швидше всього, ні. У п'єсі «Базар» прагматик Цінність Маркович так формулює сутність існування: «Життя ... базар. Хочеш бути багатим? Виходь з товарами, торгуйся, обмінюй, рости, сам давай і у других бери. А як сам не маєш ні чорта, то й візьмеш чорта пухлого. Так було, так буде до кінця віку» [21, с.91].

На противагу цій торговельній «філософії» «дуже гарна», натхненна ідеалами революції Маруся обстоює філософію духовних цінностей. Коли ж тілесне стоїть на шляху духовного, його треба знищити. Тоді відкриється шлях до істинно прекрасного.

Роль провідника у царство духовного відіграє улюблений герой інтриг початку ХХ століття – сірча-

на кислота, якою Маруся знищує власну «прокляту ... красу» [21, с.93].

Для світу це сигнал смерті. Маруся ще жива, а Цінність Маркович однозначно констатує – «Нема Марусі» [21, с.122]. Сама ж героїня подає содіяне як пропозицію для обраних: «...не стало в мене одного товару, й перестали деякі покупці ганятись за мною. Остався товар, який не для всякого лавушника має цінність» [21, с.125].

Переляк, жах, відчуженість навіть того, хто раніше (відверто лукавлячи) палко стверджував – «я люблю в тобі те, що вище краси, вище цього звірячого ...» [21, с.120], повертають Марусю до реальності.

Спершу з'являється сумнів – «Невже не треба було?!» [21, с.129]. Потім приходиться усвідомлення того, що вона «цінність утратила» [21, с.137]. Як наслідок, формується ключове питання: «Так життя – базар? Ну, а що робить тим, хто не має ніяких товарів? Іти з базару? [21, с.135]. Ствердна відповідь прочитується у відчужених, тотально відчужених очах. Під тиском їх дівчина обирає героїзований варіант смерті.

Усе це може сприйматися винятково як чергова поразка духовного. Та цього замало. Проблема краси глибша, багатовимірніша.

Чому Маруся зважилася на такий садистський акт, який безжально руйнує красу? Цікаві і аргументовані відповіді на поставлені питання пропонує Н.Моренець.

Розпочинає дослідниця з найпростішого – з тінейджерських комплексів. Подібно до підлітків дівчина відчуває «огиду-потяг до інтимної сторони життя», «роздратовано-сором'язливо» ставиться до своєї зовнішності. Однак цього мало для рішучого заперечення прекрасного огидним.

Маруся мріє стати справжньою революціонеркою. Звідси глибинне сприйняття ідеї самозречення, притаманне «черниціям від віри в революцію». Звідси ж нігілістично-принижуюче ставлення до своєї зовнішності, яке спонукає до варварських дій: «Наречених

Христа» стригли на знак того, що вони відрікаються від усього земного. Так само й «нареченій революції», на думку Марусі, не личило б викликати якісь інші думки, окрім захоплення ідеєю ... Черниця не може бути привабливою, тим паче красивою – це брудно, ницо, огидно, це підриває святість самої ідеї, викликає сумнів у щирості віри, і тому має бути безжально знищене» [97, с.75–77].

Візьмемо інший вимір проблеми. Людина – це «Я» в дзеркалі «Іншого». Тому краса належить і собі, й іншим. Для себе це може бути «проклята краса», для іншого ж – одкровення.

Полишимо «ласку тіла, краси» [21, с.93], спрага яких затьмарює розум Трохима аж до канібальських видінь: «...схопив би її і його (Леоніда – О.К.) й зубами порвав би на шматки» [21, с.89]. Питання в іншому. Чому робітники, яким проповідує революційні ідеї Маруся, в'язні, які не беруть участі в операціях обміну цінностями, не пройняті надією на тілесні втіхи, сприймають вчинок дівчини як зраду, як розрив негласного договору, що завжди незримо присутній у стосунках краси й оточуючого світу?

Щось надзвичайно важливе пропущено в доктрині свободи і культу розуму, яку пристрасно намагається утвердити Маруся на противагу ідеї «бантичків», покликаних «побільшити ... красу» [21, с.94] дівчини.

Людина – не лише біологічна істота, не просто «тварина», а (як іронізує Ж.Марітен) тварина, що «живиться трансцендентним». Ситуація ускладнюється втратою Абсолюту як концентрованого виразу метафізичного. Нішу метафізичного намагається зайняти краса, яка прагне «бути божественною» (А.Геворкян).

За таких умов шлях до метафізичного може прокладати жіноча краса, бо реалізація метафізичних устремлень чоловіка неможлива у практиках повсякдення, забруднених егоїстичними, меркантильними інтересами, фізіологією буття.

І все ж таки. Жінка грає «роль ідеалізованого джерела життя» [70, с.66] чи ця роль їй нав'язується?

Сама по собі (як стверджують деякі дослідники) жіноча краса не існує. За своєю природою вона «перформативна» (Вайнінгер). Її феномен створюється чоловіком, який прагне ідеалу.

Подібно до Семенюка, який боготворить рідкісно красиву Галю, закоханий, поєднуючи в собі художника і поета, матеріалізує образ уявного янгола: «Ти не бачив її?.. Не буду хвалити, але ... краса якась надзвичайна ... Очі ... такі чорні, великі, блискучі страшенно ... І біла коса! Зовсім біла ...біла, як чистий льон ... І чорні брови ... І потім ніжний, невинний рум'янець, як у чистої дитини, прямо святий ... Надзвичайна краса!..» [22, с.180].

У якийсь момент не допомагають навіть фарби. Зникає живопис, ніякої ролі не відіграє контрастне зіткнення кольорів, згасають навіть контури матеріального. Починаються тонкі вібрації духу, де естетичне трансформується у етичне і трансцендентне. У результаті цього обожнюваний об'єкт постає у вимірах категорій господніх – «чистоти, святості, непорочності» [22, с.186].

Природа цього явища нарцистична: не маючи можливості самотійно досягнути ідеалу в потворній дійсності, чоловік переносить його на ідеалізовану жінку, яка втілює найсутнісніше в ньому, – те, чого він не може досягнути самотійно, те, «чим він мав би бути»: його «найістиннішу, найглибшу, ясну природу, вільну від ... будь-якої забрудненості земної» [58, с.120].

Виходячи з особливостей європейської цивілізації, виглядає так, що перехід із приземленого, буденного у чисте, трансцендентне може відбутися одномоментно, стрибкоподібно. Досить погляду, і жіноча краса миттєво підіймає чоловіка у світ ідеалу, де забезпечуються всі умови для виконання метафізичних завдань.

Особливості цього процесу, його спонтанність і глибину гарно передає В.Винниченко в оповіданні «Ланцюг»: «Я дивився на неї і, як завжди близь великої

краси, невідома туга за чимсь бажаним, за чимсь безмірно далеким і великим і боляче, і солодко ссала мені серце. В душі здіймалось щось невиразне, незрозуміле й дуже кликало кудись, кликало щось побідити, здійснити щось хороше, велике» [25, т.2, с.183].

Це зумовлено в першу чергу тим, що жіноча краса прагне напряду кореспондувати з божественним, постійно знаходиться у його ореолі.

Наталя (героїня оповідання «Чудний епізод») наділена винятковою, рідкісною красою. Тому їй легко (до певного моменту – до маніфестації матеріальних поривань) грати роль святої. Естет (головний герой оповідання «Ланцюг»), шукаючи визначення для краси Єлени (явної спадкоємниці Єлени гомерівської – «Страшно обличчям своїм на богинь вона схожа безсмертних»), спроможний повторювати тільки одне й те ж: «Вона була прекрасна». Навіть «панич Олександр» перед екзальтованими «оглядинами» принад Килини захоплено згадує пантеон богів: «Ведь ... Юнона ... настоящая Юнона ...» [22, с.299–300].

Підвалини такого світобачення заклав Платон. Трактуючи об'єкт як відповідник ейдотичного образу, ідеї, філософ відстоював позаемпіричне розуміння краси. Після Платона така модель стає базовою для класичної філософської парадигми: краса «неодмінно розглядалась як трансцендентний феномен». Саме тому прекрасне європейська класика трактує як об'єкт, який відповідає позаемпіричному канону [102, с.515].

Для закоханого, нездатного з належною проникливістю потрактувати цю «символічну конфігурацію» (так мовою філософії описує кохану М.Мамардашвілі), це пастка, підступність і глибина якої посилюється за рахунок того, що ми живемо в просторі цивілізації ілюзій.

За О.Тарасовою, ілюзіонізм – це світогляд, який обмежений візональними уявленнями. А саме він і лежить в основі європейської цивілізації.

Імітувавши уявний діалог П.Флоренського з канадським вченим М.Маклюеном, дослідниця спробувала знайти розгадку таємниці цивілізаційного проекту, який реалізовано на європейському просторі.

Вихідна точка роздумів – відмінність двох типів пізнавальних здібностей: зорових і слухових. Європейська культура підвищений інтерес виявляє до зорових форм пізнання світу. Наслідком цього стало формування гомогенної площини буття, у межах якої головний фокус – «Я», що обсервує світ.

Окремішна, завершена у своєму побутуванні точка зору розкладає метафізику народної свідомості, руйнує її цілісний погляд на світ. У результаті співтовариство (і кожен зокрема) втрачає священний простір, освячений міфологією колективного існування, бо культивується раціоналізмом людина десакралізує світ з огляду на те, що священне – це «перепона на шляху до її свободи» [51, с.108].

Наслідки катастрофічні: «Ілюзіонізмом як діяльністю, що не рахується з реальністю, за своєю суттю заперечується гідність людини: окрема особа замикається тут у суб'єктивне і тим самим перерізується зв'язок з людством, а тому і з людяністю». Сама ж особистість втрачає відчуття трансцендентного. Починає домінувати «Обман зору, видимість ... правдоподібність, яка ґрунтується на обмані». Всі інші почуття відключаються, що веде до «ілюзорного і лінійного розуміння світу» [127, с.20, 26].

Зробивши ставку на істинність візуального, людина закономірно приходять до розриву з власне істинним. Його починає заміщувати істина іншого порядку: «Текстовий простір п'єс В.Винниченка розгортає уявлення про те, що людській істоті дається не раціональна, а «перцептивна істина» (М.Мерло-Понті)» [13, с.138], яка й повинна включитись у виконання покладеного на неї завдання метафізичного порядку – допомогти чоловікові піднятися у світ трансцендентного і стати тим, «чим він мав би бути».

На це «перцептивна істина» нездатна. Причина двояка. З однієї сторони, вона – в силу позаісторичності – приховує істину буття, істину конкретного соціального. З іншої, опинившись у полоні візуального, «Вічна» істина пріоритету духовного рівня, духовної краси відходить на задній план перед тілесною інтенційністю, «щохвилиним» переживанням естетики тілесного» [13, с.138].

Навіть ідеалізуючий погляд Семенюка під тиском «перцептивної істини» у якийсь момент «скочується» до вишуканої естетики тілесного: «Йому хотілося схопити цю струнку, як виточену, постать, ці високі, пишні груди, прихилити чудове личко до себе на груди, закрити її всю руками й крикнути всьому світові: «Моя вона! Моя, моя!» [22, с.193].

Але найголовніше те, що «перцептивна істина» старанно приховує «ножиці», які існують між божественним зовнішнім і огидним, меркантильним внутрішнім.

У практиках повсякдення, у щоденному побуті ці «ножиці» інколи бувають настільки разючими, що доводиться згадувати про складну, неоднозначну природу краси, її «першопочаткову двозначність» [118, с.197].

У красі присутнє і господнє, і демонічне – тому і «диявол хоче скористатися красою для своєї мети», зауважував М.Бердяєв [6, с.327]. Присутність ця не статична: згадаємо Ф.Достоевського – «Жахливо те, що краса не тільки страшна, а й таємнича річ. Тут диявол з Богом бореться, а поле битви – серця людей» [47, т.14, с.100].

У ситуації боротьби краса ставить людину «між двома безоднями – духу і спокусою земним, занадто земним, тріумфуюче матеріальним». Душа людська не завжди здатна вистояти – «вмістити красу і в той же час не піддатися спокусі, яка знаменує собою появу демонічного ухилу» [118, с.197].

Актуалізація демонічного після відмежування від Бога дає красі реальний шанс боротися за владу, стати

силою, здатною керувати життям. Але керувати в дуже сумнівний спосіб, бо крок до демонічного веде за собою заперечення морального. На цій базі й формується система утримання влади: «у Достоевського, зауважує Д.Урнов, краса – демонічна сила, яка порушує всі норми і тому здатна керувати світом» [115, с.144].

У п'єсі В.Винниченка «Молода кров» краса аналогічним чином намагається захопити владу над світом. Ївга – «гарненька дівчина», донька заможного селянина прислуговує у «старовинному домі» пані Морочинської. Звабивши непоказного, безвольного Антося – сина поміщиці, дівчина дуже легкої поведінки, цинічна (чого варта улюблена нею інферналізована лексика: «іди ти к чортам собачим!», «Пішов к чорту!», «Брешеш ти, свиня ...» – 21, с.374, 384, 401), майстерно використовуючи личину краси, одружується і на законних підставах стає членом поміщицької родини.

Краса тут блискуче відіграє роль провідника ідеального в ілюзорному світі візіоналістичної культури, яка з легкістю відсікає всі інші види знань. Ніхто не слухає Морочинську. А вона бачила Ївгу в роботі – «...лукаве створіння, таке ледаче, брехливе ...» [21, с.387]. Провисають у повітрі виразні характеристики інших персонажів, які гарно знають дівчину – «ехида» [21, с.389], «стерво» [21, с.401]. Все розбивається об мури чаруючої краси. Навіть зрілий літами, гарно освічений Макар Макарович (дядько Антося) на спроби ідеалізації («Страшно щира дівчина, чиста, соромлива» – 21, с.370) спершу реагує іронічно – «Одне слово – ангел» [21, с.370]; згодом же під тиском краси капітулює і приходиться до афористичного формулювання, яке гарно пояснює першопричини переможної ходи ілюзіонізму – «з таким лицем, як у неї, не може бути погана душа» [21, с.387].

Ївга гарний режисер і водночас блискучий актор. Для Антося за кадром лишається вся підготовка до сцени побачення, увесь «жвавий репетиційний процес» [39, с.213]: формування театралізованого простору,

настанови «акторам», накази – батькові («тікайте в хату!» – 21, с.377), парубкам («Ви десь тут поблизу сядьте, тільки щоб вас не видно було» – 21, с.376), сестрі Явдошці («ходім у хату» – 21, с.376), знову ж таки «акторам» з масовки (« ... Явдошка потім прибіжить і скаже вам» – 21, с.376).

У цього «режисера» сильна, авторитарна рука, але розумне слово Ївга чує, до чужої думки дослухається, хоч вольові інтонації виразно простежуються навіть за такої ситуації: «Семен. Може б, ще хлопців та дівчат узять? При людях воно лучче. Ївга. Берить. Та не треба тільки гостро. Чуєш, Семене? Це ж не парубок ...» [21, с.377].

Актор з Ївги інший – м'який, пластичний. Користуючись тиранією візуального, дівчина гарно грає роль нещасної закоханої, якій мимоволі хочеться поспівчувати. За нерішучою ходою, удаваною заляканістю батьками, тихою, схвильованою мовою, ніжністю (явно показною), гірким плачем, сором'язливістю при подоланні займенникового бар'єру («ви» – «ти»), за стертими штампами на кшталт – «Серце крається», «тато грозилися» [21, с.379] легко вгадується відповідний образ із класичної п'єси з життя села.

Антось природно вписується у річище «сюжету», легко «вливається» у форму запропонованої ролі. Тому й не псує дуету: «Антось (в розпуці). Ах ти, боже мій!.. Прощай ...» [21, с.380].

Однак в цьому «театрі в театрі» (В.Гуменюк) самоплину дії не буде. Не буде і за трафаретом. Ївга залізною рукою сцену прощання з її надривною інтонацією переводить у площину конструктивної дії – спрямовує Антося до ще одного учасника «спектакля» (до баби Саламахи – ворожки).

Життя – важкий матеріал для прогнозованої режисури. Але всі можливі варіанти у Ївги прораховані. Тож коли у фіналі йде «процес зривання масок» (В.Гуменюк), коли Антось прозріває і, втрачаючи контроль над собою, блискаючи «божевільними очима»,

гнівню кидає Ївзі – « ... забирай свого підлого батька і ... геть звідци!! Щоб нога твоя ніколи не показувалась на поріг цього дому! Геть! Пішла!» [21, с.404], новоявлена представниця родини Морочинських вустами батька озвучує гарно продуманий контрхід: «Коли хочете, щоб ми пішли, пожалуйте на стіл десять тисяч карбованців!.. А тоді й пошла вон» [21, с.404].

Янгол в один момент обертається у «Падлюку!» [21, с.401]. «Ножиці» розкривають свою потаємну суть: за божественним фасадом краси виразно починає проглядати гниле, зловісне демонічне нутро.

Пройшовши за «сюжетом» метаморфоз краси у практиках повсякдення, повернемося знову до п'єси «Базар», де для утвердження краси як домінуючої сили створюються рідкісно сприятливі умови, бо у випадку з Марусею все інакше. Тут нема згаданих «ножиць»: «перцептивна істина» не зраджує суті. Божественна краса (недарма робітники свою «первую красавицю» [21, с.107] прикрашають вінком, а сама Маруся після варварського акту називає себе «розвінчаною королевою» [21, с.125] напряду кореспондує з божественним внутрішнім і світом мученика Ісуса (згадаймо постійну готовність дівчини до самопожертви).

За Дж. Кемпбелом, жінка такого виміру – «довершена жінка» – органічно переростає побутові масштаби і підіймається над своєю приземленістю: стає «осередком «опанованого світу» для вищих сил, замикаючи їх на собі» [60, с.51].

Тим самим, втілюючись в образі Марусі, краса матеріального світу на одному з напрямів буття одержувала шанс для центрування хаотизованого світу, для «перетікання» тимчасового у вічне за рахунок одухотворення матеріального, яке в атмосфері ідеалізації може природно трансформуватись у щось легендарне, обожнене, а отже, вічне.

Однак фатальний крок, який знаменує собою дематеріалізацію краси, елімінування її з буттєвого поля, лишає світ надії на утвердження трансцендентного, а

красу матеріального світу на здобуття омріяного статусу краси «божественної, абсолютної і вічної».

**ГРИМАСИ ТАНАТОЛОГІЧНОГО:
«ВІЧНА КРАСА» У ЛАБІРИНТІ
СМЕРТІ («ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ
МЕДВІДЬ»)**

Поряд з красою матеріального світу у просторі соціального обертається інша краса, яку культивує перш за все мистецьке середовище, де відчуття кризи в епоху *fin de siecle* було особливо гострим.

Кризи в суспільному розвитку явище нормативне: вони перманентно пронизують потік буття (чим сприяють його якісному оновленню). Але час перелому кінця ХІХ – початку ХХ століття дав підстави говорити не лише про кризу (її одностайно діагностували соціологи: Г.Зіммель, Е.Дюркгайм, М.Вебер), а й про формування кризової свідомості, виразником якої були Ф.Ніцше, О.Шпенглер, М.Гайдеггер (розгорненіше про кризи див. зокрема – 68, с.12–41).

На кризу свідомість митців відповіла проектом естетизації буття, у спектрі якого важливу роль відігравав концепт краси, зокрема «вічної краси». Г.Недошивін, спрощуючи естетичні процеси, дещо іронізуючи (роблячи картину художнього життя того часу багато в чому одномірною), у цілому точно окреслив суть явища: «... скрізь і завжди йде наступ на царство буржуазної прози, грубий меркантилізм, тверезий позитивізм міщанської свідомості. І лозунгом цього наступу слугує «краса» [100, с.248].

Гарним підтвердженням таких настроїв є програмні тези М.Бердяєва, «анонсовані» ним у книзі «Смисл творчості»: «Краса – не тільки мета мистецтва, але й мета життя. І мета остання – не краса як культурна цінність, а краса як сутнісне, тобто пере-

творення хаотичної потворності світу в красу космосу. Символізм та естетизм з небувалою гостротою поставили завдання перетворення життя в красу ... Жити в красі – заповідь нової творчої епохи» [9, с.455–456].

Наслідком цього стала актуалізація танатологічного.

У зоні естетичного, де митець покликаний зберігати і утверджувати «красу велику й вічну» [24, с.396–397], джерело танатологічного нуртує в товщі самого екзистування митця.

Збірний образ такої людини – митця (глузуючи з неї) подав С.Єфремов: «Служителі нової краси ... наділяють людину лише одним естетичним почуттям, яке розрослося до величезних розмірів і поглинуло інші сторони людської природи; вони зображають не людину, а якийсь естетичний апарат, пристосований винятково до спеціальної та односторонньої діяльності» [56, с.119].

«Естетичний апарат» (митець), життя якого зосереджене на пошуку й утвердженні вічної краси, просто приречений на драматичне існування: згадаємо, що Корній (Білий Медвідь) ніяк не може втілити на полотні примхливо пульсуючий фантом краси: «Ну, от! Знов пропало ... Знов не те ...» [24, с.436].

Це пов'язано з невловимістю суті краси, з її таємничою близькістю до «ніщо»: «Краса – відчай людства, їй приносять в жертву життя, але вона вислизає ... абсолютна краса не може бути втілена, не може стати плоттю, нарешті, не може бути, бо не можлива» [17, с.24–25].

Тому сполох танатологічного (через втечу в аномічне самогубство – Е.Дюркгайм) завжди майорить на горизонті буття художника.

Ще складніше ситуація виглядає в зоні контакту естетичного зі світом. Момент конфронтації закладено у самих стосунках мистецтва і суспільства: період тривалого співробітництва, «вмонтованості» мистецтва у соціальні проекти у новітні часи змінюються тяжін-

ням до автономізації його, а потім і до усамостійнення.

Причиною є невдоволення естетичного, яке має свої візії майбутнього, соціальним. За Г.Гадамером, перший крок у цьому напрямку зробив Ф.Шіллер. Він пов'язав проблему естетичного смаку із поняттям морального (що знайшло концентрований вияв у імперативі – «поводься естетично»), оголосив мистецтво «вправлянням свободи» і метою естетичного виховання визначив культивування ігрового інстинкту.

Наслідком цього стало те, що мистецтво перетворилося на «мистецтво прекрасних ілюзій». Шляхи мистецтва і власне суспільства розходяться настільки, що саме через протиставлення починає проглядати суть мистецтва: «мистецтво ... протиставляється практичній дійсності й розуміється, виходячи з даного протиставлення» [28, с.84–85].

За Т.Адорно, процес емансипації мистецтва завершився десь біля 1910 року, що зумовило появу нових проблем, але незворотним стало найголовніше: «незалежності мистецтва вже не скасувати» [1, с.9].

Для митця логічніш усього рухатися у цьому ж напрямку. Розриваючи зв'язки з соціальним, він тим самим виборює собі право жити у специфічному естетизованому середовищі, де править світом культ краси.

Саме таку модель пропагує Сніжинка; оскільки пошук та утвердження краси – єдине завдання митця, то все інше у його житті має бути викресленим («Артист мусить бути вільним од усього і жерцем тільки краси!» – 24, с. 383).

Зразки подібної – самозреченої – поведінки вона знаходить у середовищі служителів культу – жерців. Із власне української історії, на її думку, найближчим аналогом є спосіб життя запорожців («рицарів війни і краси» – 24, с.383).

Актуалізація вже відомого в історії поведінкового досвіду має дати приклад для організації у спільноту

самозречених митців (Запорізька Січ як аналог співтовариства «послушників» краси) і знову повернути до життя середньовічні за суттю способи контролю за їх поведінкою: той, хто одружується, порушує закон, як наслідок – вигнання кийками.

У своїх діях Сніжинка вбачає місію (на це, зокрема, вказує категоричність формулювань: «Творець мусить бути жорстоким ...» [24, с.431]. Суть цієї місії, на думку дівчини, у звільненні Корнія від пут усього земного («Я прийшла од всяких зв'язів увільнити Білого Медведя» – 24, с.432), що, зрештою, і дасть можливість повести митця у країну вічної краси: «Послухайтеся Сніжинки. Вона вам хоче тільки краси, тільки краси. Медведю, ходім?» [24, с.431].

Однак у Корнієві ще багато людського, занадто людського. Роль гордого самітника йому нав'язати важко, бо в ньому дуже відчутний синівський та батьківський обов'язки. Чого варта інтонація неприхованої ніжності і тривоги за сина: «Бідний Лесьок ... Ех, хлопчинка мій ...» [24, с.376].

Ще більше спільності з Ритою, насамперед біологічної, «звіриної». У самій назві твору дослідники вбачають відсвіт ніцшеанського: «Чорна Пантера і Білий Медвідь» – це «майже дослівна калька з Ніцше». Німецький філософ говорить про «нове чудисько», де поєднане у цілісність «привабливе і страхітливе» – білий ведмідь і «очікуючий тигр» [59, с.95].

В.Винниченко також змальовує химерне поєднання (в сім'ї) двох «звірів». Та попри ту саму біологічну основу природа їх різна: Чорна Пантера – це своєрідна «метафора приземленості, сексуальності й материнства», Білий Медвідь – становить собою художню формулу «бого-звіриності таланту», який «втілює сублимоване, перероджене чуття» [15, с.120].

Приречені на існування в одному просторі «звірі» природно рухаються до конфлікту (з танатологічними наслідками), який спровокований відчуттям правиль-

ності власної позиції, що їй надає могутню підтримку у протистоянні двох сил (Корній. «Тут дві сили ... стукнулись ...» – 24, с.395).

Риту (перш за все) підтримує логіка здорового глузду (за Дж.Віко, « ... здоровий глузд – це притаманне всім людям чуття правильності та загального блага ... це таке чуття, яке виникає завдяки спільності життя, його побуту й цілей» – 28, с.30).

За масованої підтримки здоровим глуздом будь-який інший погляд розцінюється як хибний: звідси однакостайність оцінки дій Корнія членами його родини – «Ти сказився?» [24, с.375] – Рита; «... що сталося з ним?» [24, с.377] – Ганна Семенівна. Інший тип мислення на фоні здорового глузду видається хворобою, яку можна і слід лікувати.

Головний постулат здорового глузду – «Сім'я більш за все ...» [24, с.377]. Життя людське, біологічне існування – теж «більш за все». Тому заради повернення у лоно здорового глузду, заради беззаперечного сприйняття його постулатів Рита застосовує всі засоби: ревності, тривогу за долю сина, загострюючи проблему до альтернативи («Або смерть Лесика, або продаж полотна» – 24, с.385), відвертий виклик нормам пристойності – «Я хочу танцювати танок апашів (хуліганів, бандитів – О.К.)» [24, с.402], навіть форми асоціальної поведінки («Я вчора одному цікавому добродію ... пляшкою голову погладила ...» – 24, с.401). Використовуються й власне естетичні аргументи: «Життя, Нію, не в красі, краса в житті, в любові, ось в цьому! (Показує на Лесика)» [24, с.411]. Останній аргумент знаходиться уже у зоні танатологічного: «Смерть твоєму полотну!» [24, с.421].

Коли екстатичний стан минає, настає час компромісу. У передчутті катастрофи Рита згодна на все: «Я хочу все тобі віддати, все, все ... вже вірю, що треба нову форму сім'ї ... Я все буду робить уже ...» [24, с.434].

Та не допомагає їй компроміс.. Запущений маховик смерті розкручується до кінця. І там, за порогом смерті Лесика, за її рубежем виникає сюрреалістична картина ідеального майбутнього, яке символізує життєву поразку: Рита – «Тепер ми знайдемо нову форму, ми будемо вільні, щасливі, ми сім'ю для мистецтва збудуємо. На цьому трупику ...» [24, с. 436].

Логіка поведінки Корнія зумовлена іншим: інстинкт митця змушує його «заиклитися» на красі, яка повертає людству Абсолют (з оточення художника це відчуває лише Мігуелес: «в цьому полотні ... Бог!» – 24, с.382).

Внутрішня переконаність змушує Білого Медведя безкомпромісно боротися із зовнішніми обставинами, які заважають виявленню й утвердженню краси. Художник шукає головного ворога і знаходить його: на думку Корнія, щоб вийти з глухого кута, треба передовсім реформувати сім'ю. Вона давно архаїзувалася, її форми не відповідають вимогам нового часу. Тому сім'я повинна прибрати «нову форму» [24, с.419].

Змістом сім'ї має стати служіння головному – мистецтву. Відповідно, по-новому повинні бути розписані «ролі»: художник служить мистецтву, інші члени родини жертвовно прислужують йому. Всі моральні табу перекреслюються, бо «...коли сім'я средство, тоді безчестя нема» [24, с.420]. Не є безчестям навіть заплямована честь сім'ї (це тоді, коли торгують тілом дружини). У якомусь божевільному пориві Корній переступає межу цинізму: «... ти мусиш піти до Мулена, продатись йому і взяти для сім'ї й для мене грошей» [24, с.420].

Білий Медвідь самозречено прокладає дорогу красі (у символістській поетиці білий колір означає втілення повноти буття), прокладає попри спротив хаотизованого життя: чорний колір (Чорна Пантера) є символом небуття, хаосу [5, с.201].

Але художник діє наосліп, не розуміючи характеру суспільного розвитку. Митець підкреслено відсторонений від суспільства – про це йому «вчитує» Рита: «Чого ти так раптово втік?» [24, с.374]. Він явно не має власної комунікативної стратегії. Зрештою, і не може мати, бо до цього непристосована його мова, яка має «риси досуспільної чи, точніше, надсуспільної редукованості (вигуки, еліпси й под.)» [15, с.120].

Ні Корній, ні Рита, втягнені у вир щоденного життя, не бачать, що суспільство у кризовому стані, що сутичка їх – це відлуння загальної трагедії, параметри якої окреслив Ф.Ніцше.

Німецький філософ, вловивши визначальну тенденцію життя, як «таємний, основний закон західної історії» (М.Гайдеггер), відкрив «запрограмованість» тисячолітнього руху людства до нігілізму.

Сутність цього процесу визначає головна теза Ф.Ніцше: «Бог помер», що «розшифровується» так – «християнський Бог» втратив владу над «сутнісним і над призначенням людини». Зі смертю Бога вмирає й метафізика, яка знає істину про сутнісне. Разом з цим іде занепад надчуттєвого і породжених ним ідеалів. Знецінюються найвищі цінності, гине мета, до якої має рухатися людство [141, с.64–70]. Те ж саме відбувається і з красою, яка була «базовою для метафізичної картини світу» – вона «втрачає трансцендентну ідею і постає як втілення вітальності» [90, с. 19].

Пройшовши крізь призму побутового сприйняття, краса тривіалізується («В пелюшках теж краса» – 24, с.398), набуває обрисів чогось розмитого і абстрактного («краса в житті» – 24, с.411) або виступає мірилом божевільного вчинку: так (за «шкалою» краси) оцінює Сніжинка можливий жертвний «політ» своєї «тіні» (Янсона) з тридцятифутової висоти («красу» задуму екзальтованої дівчини можна оцінити, згадавши про те, що фут – це міра довжини, що дорівнює приблизно 30 сантиметрам).

Центральною фігурою у занедбаному, знебоженому світі стає людина – «міра і осердя сутнісного» (М.Гайдеггер). Місце душі, духовного тепер посідає тіло, яке з об'єкта перетворюється на суб'єкт буття і наповнює його простір насолодами, пристрастями, афектами. Чуттєве стає «істинним світом» (М.Гайдеггер). Тим самим завершується процес безперервного і прогресуючого «падіння» буття [125, с.110].

У результаті на руїнах Господнього світу формується світ людини, де буття опускається до процесу влаштування у світі її самої, що «ставити людину повністю на службу собі» [141, с.187].

На службу людині ставиться і звульгаризована краса. Тепер її можуть маркувати як гроші: «Гроші – теж краса» [24, с.380]. Звідси один крок до трансформації краси у насолоду найпримітивнішого ґатунку: для заземленої свідомості краса – це і «пляшка вина», і «добрий ростбіф», і «пікантна проститутка» [24, с.380].

Подібний тип особистості «замовляє» індустріалізоване суспільство. «Колишньої людини» (М.Гайдеггер) у новітній європейській «механічній економіці» бути не може. На зміну їй, швидше всього, приходять два різновиди: надлюдина, яка за допомогою машин і людської біомаси прагне досягти «безумовного панування над землею» [141, с.130] і «одномірна людина» (Г.Маркузе), призначення якої – бути обслуговуючим «елементом» механізованої структури.

Для безперервного функціонування «одномірної людини» створюються особливі умови: розширюються кордони для етичного маневру, максимально знімаються табу, сфера культури зводиться до «товарної форми» (Г.Маркузе). За таких умов проблема психологічної нейтралізації репресивних заходів (вони застосовуються репресивним суспільством, щоб забезпечити продуктивність праці) знаходить вирішення за допомогою компенсаторних «ходів»: шляхом еквівалентного обміну грошей на «кошик задоволень».

Таким чином Принцип Реальності поглинається Принципом Задоволення [85, с.93].

У маси «одномірних людей» є своя логіка буття, свої інтереси, свої цінності. Ідеальний світ Корнія тут чужий і незрозумілий. До речі, перший «сигнал» іде від найближчого оточення: «Рита. Мені скучно ... Я теж людина. Ти все з своїми картинами» [24, с.375]. У зв'язку з цим нагадаємо: за М.Бердяєвим, нудьга є «передчуттям небуття і страждань від порожнечі і сірості» [6, с.158].

«Теж людей» цікавить інше (картини – це порожнеча і сірість). Основоположний принцип буття цього прошарку суспільства чітко формулює Сніжинка: « ... чого хочеш, те мусиш вважати найбільшим за все» [24, с.378–379]. Бажання – головний мотив у цьому світі. Причому бажання, замкнене виключно на собі: « ... людина все робить, навіть дрібниці, маючи себе на увазі», – стверджує Мулен [24, с.379].

А відтак витворюється ясна стратегія життя – рух до втілення власних найсокровенніших бажань. На шляху до цього виправдовують себе всі засоби: плітки, намовляння, спокуса, підлість.

Мета у всіх одна – передусім хтось інший, той, хто цікавить понад усе. Різняться стилі.

Стиль живої «природи» представлений у п'есі Ритою. Тому тут так багато афектів, тілесних рухів, різких випадів, провокативних поз, форсування голосу, широкого використання інтонаційних «ходів» найрізноманітнішого характеру (передусім імперативних, а то й близьких до агресії).

Сніжинка, змагаючись за Білого Медведя, репрезентує стиль іронічний, театралізований, витончений, з виразно естетизованим підґрунтям, з гарним інтелектуальним наповненням. Саме його вона нав'язує Мулену, пропонуючи останньому обговорити «теорію мистецтва М.Гюйо» [24, с.378]. Тут явно проглядається певна пікантність ситуації. І полягає вона (швидше всього) не в самій теорії (навіть чи

«мисливців» за співплемінниками цікавить оригінальність концепції французького філософа: актуалізувавши поняття «життя», яке найвищої інтенсивності досягає в соціумі як «синергія» – співробітництво, він особливу роль відводив мистецтву, покликаному зміцнювати соціальну симпатію – 124, с.75), а в проголошеній М.Гюйо тезі – «Найвища краса – краса жінки» [44, с.20]. Тут є про що поговорити: красива сама Сніжинка і, головне, «почуває владу своєї краси» [24, с.378], дуже красива й Рита: «Вона гарна ... Вона страшно гарна!» [24, с.403] – захоплено констатує Сніжинка, побачивши Чорну Пантеру в танці.

Мулену продемонстровано лише один прийом. У Сніжинки їх безліч. Всі вони згруповані в струнку концептуальну лінію: з Білим Медведем вона бореться, презентуючи власну теорію життя і мистецтва.

На її думку, життя сповнене людей примітивних, слабких, жадібних до грошей, схильних до прийняття найпростіших рішень. «Сильних мало» [24, с.383]. Тому ціна їм особлива.

Білий Медвідь сильний, хоч і сам не підозрює цього. Якраз силу («велику силу» – 24, с.384) безпомилково «прочитує» Сніжинка у незакінченому полотні Корнія.

Сильні здатні на все: сильний «все з себе може скинути» [24, с.399]. Але й сильні часто несвідомі своєї потуги, бо, тонко відчуваючи світ, погано формулюють думку про найголовніше, найсуттєвіше, яке й намагається пояснити дівчина Білому Медведю, безжально розрізаючи плоть буття гострим скальпелем цинізму.

У людині занадто багато тимчасового, звіриного. Це сім'я, де панують «темні інстинкти» [24, с.397], дитина – «шматочок м'яса, яке кричить, робить неестетичні штуки» й по руках та по ногах зв'язує людину, знесилюючи тим самим талант [24, с.396].

Вічне ж – власне людське, а не звіряче. І краса полягає «в чисто людському» [24, с.397]. Митець, щоб

осягнути і створити красу, сам повинен перетворитися у красу: «Артист з голови до ніг, од мозку до серця мусить бути красою, коли хоче не малюнки дати, а красу велику й вічну!» [24, с.396–397]. Станеться так лише тоді, коли художник звільниться від усього звірячого і не буде служити «двом богам» [24, с.396]. Тільки знищивши у собі звіряче, відрікшись від тимчасового, він перейде у виміри вічного й осягне сутність краси, яка за своєю природою є відблиском вічного – «Краса вічна» [24, с.396].

Та вся тонкість розрахунку, вся краса теорії гине в одну мить: у той момент, коли Сніжинка вносить дисгармонію у власну теорію життя і мистецтва. Вона, по суті, пропонує Корнію той же (хіба що більш естетизований), нею ж самою сплюндрований сценарій звіриного життя: «Я красою оточу нашу любов, такою красою, що з-під ваших рук може вилитись тільки краса» [24, с.398]

Білий Медвідь, який в інших випадках тільки пасує перед теоретичними «викладками» Сніжинки (або щось малозрозуміле вичавлює з себе), цього разу інтуїтивно, миттєво схоплює суть пропозиції і безжально розчавлює всю хистку теоретико-прикладну «конструкцію»: «А, Боже! От есть ... Сніжинко, лучше мовчіть, бо вийде не краса, а ... Це все не так. І не те ...» [24, с.398].

Розумна дівчина намагається пом'якшити удар, перевести все з площини практичної дії у сферу дискусії («Чому не говорити про це?» – 24, с.398). Але сама для себе вона вже все вирішила, бо ясно зрозуміла – вирішальна битва програна. Цим пояснюється миттєвий перехід під парасольку самоіронії, жарту, великої гри: «Ха-ха-ха! А ви й повірили, що я вас люблю? Невже повірили? Правда?» [24, с.399].

Інший стиль культивує Мулен (Сніжинка називає його біфштексом). У своїх життєвих кроках, у своїх прагненнях цей журналіст з нахилами гендляря відвертіший і прямолінійніший. Суть його філософії

визначає утилітаризм («я держусь ... вузько утилітарного погляду ...», – звіряється він Сніжинці – 24, с.379), який передбачає привласнення бажаного за допомогою універсального засобу – головного еквіваленту всіх цінностей: грошей. Звідси тверезість погляду навіть у найромантичніший момент: Янсону, який збирається заради Сніжинки здійснити «політ», він прагматично зауважує: «Месьє Янсоне, ви б хоч люльку свою лишили тут» [24, с.381].

Оточення на цей антиромантичний, грубо оречевлений погляд на світ, де панує інстинкт привласнення як форма здійснення бажань, може хіба що відповісти реплікою про свиней і бісер: Сніжинка у відповідь на практичну сентенцію Мулена злісно кидає: «Янсоне! Злізьте. Я згадала одну істину з Євангелія про бісер» [24, с.381]. На більше світ, спрямований на себе, не спроможний. Йому чуже прагнення Корнія внести ідею Абсолюту у вузько прагматичне, одомашнене, «причесане» для себе, занурене саме в себе життя.

Два концептуально протилежні погляди на світ, на спосіб буття у світі природно вступають у конфлікт, ознаками якого є непорозуміння, яке переростає у принципове неприйняття позиції іншого. Діалог, покликаний обживати ворожий людині простір буття, або швидко згортається, або різко обривається Корнієм: «Зараз, голубко, зараз ... Я тільки два слова скажу ...» (Поспішно виходить)» [24, с.376]; «Дай мені спокій» [24, с.386]; «Ах, дайте мені спокій» [24, с.388]; «Ну, хай буде, що буде!» (Хутко виходить)» [24, с.421]. Якщо діалог не обривається, то Корній переводить його в іншу площину: «Ну, от, лікар, От есть. А полотно стоїть ... От і маєте ... Салон» [24, с.383].

Це не дає сформуватись «комунікативній дії» (Ю.Хабермас), яка є основним інструментом побудови олюдненого життєвого простору». «Комунікативна дія» можлива лише за умов «загального розуміння ситуації дії», за умов визнання єдиного для всіх «формального концепту світу» [140, с.203].

Відсутність «комунікативної дії» не знімає проблем. Конфлікти не просто залишаються: не вирішуючись, вони загострюються до краю. У такі моменти на горизонті буття з'являється універсальний засіб вирішення життєвих проблем – насильство, ясно усвідомлюване героями: «Це насильство ...» [24, с.433], – говорить Корній Риті під час однієї із «сцен».

За Р.Жираром, насильство після «смерті Бога» набуває особливих вимірів. У книзі «Насилля і священне» вчений у розділі, присвяченому проблемі жертвоприношення, обґрунтовує думку про те, що після смерті трансцендентного різних видів (релігійного, гуманістичного), яке вводило насильство у законне русло, визначення законності насильства – прерогатива кожного зокрема. Інструмент насильства стає легітимним у руках будь-якої людини.

Стримувані законами моралі, звичаєвим правом, зрештою, екзистенційністю як такою, насильницькі дії у п'єсі не переходять кордонів танатологічного. Не переходять навіть у найгостріші моменти:

Рита ... «Смерть твоєму полотну!».

Корній. «Рито! Не смій! Чуєш?! Клянуся, я в ту ж мить своїми руками задушу Лесика, як поріжеш! Одійди!» [24, с.421].

Чому ж тоді торжествує у п'єсі танатологічне? Швидше всього тому, що в дію вступає священне. Світ у драмі В.Винниченка поділений на дві групи служителів священному. Сім'ї (як священному) служить Рита. Корній не поділяє її думок про священне. У нього своє розуміння священного:

Корній ... «Хай сім'я служить уже чомусь більшому за неї!»

Рита. «Більшому?»

Корній. «А щоб ти знала, що більшому. Творчості! Мистецтву ... Завели собі сім'ю, і все їй давай, – священна» [24, с.419].

Корній самовіддано служить іншому священному – тому, де головне – краса. І саме це створює атмосферу

непорозуміння в сім'ї (фрази такого ґатунку, як «ти мене не зрозумієш» – 24, с.410; «Мамо, ви нічого не розумієте ...» – 24, с.413, у п'єсі ключові). Саме це – служіння іншому священному й диктує незрозумілу для оточення логіку його поведінки: «Мамо ... не мучте ж мене, я не можу, я мушу» (розрядка наша – О.К.) [24, с.413].

Священне має особливий статус. Р.Жиран стверджував, що священне і насильство нерозривно зв'язані між собою. Схоже, що так само нероздільні священне і танатологічне.

Сполучною ланкою є жертва. У жертві й полягає сила священного: «Священна сила зосереджена в принесенні жертви», – стверджував Ж.Батай [52, с.376].

Рита у будь-який момент готова, використовуючи як жертву картину, здійснити акт жертвоприношення. Їй ця жертва видається фіктивною, безкровною, ніби й не жертвою зовсім (психологічно це виправдано, оскільки Ганні Семенівні картина уявляється «рядном» – 24, с.414; сама ж Рита не відчуває в ній дихання: для неї воно позбавлене життя: «О Боже!.. Щоб я своє тіло продавала для твого полотна? Для твого мертвого – свої живі муки, сором?» – 24, с.420).

Насправді все інакше. Корній не говорить про це Риті – волає. Настійливе прохання дружини продати незакінчене полотно викликає одну реакцію – це смерть: «А візьми всього мене тоді й викинь» [24, с.386], «... ти рятує мистецтво (говорить Корній Риті – О.К.). А не врятуєш, все погине. Я більше не можу ... Я мушу писати або ... кінець всьому» [24, с.420].

Не менш складна ситуація з Корнієм. Справжнє мистецтво завжди оточує ореол жертвності: «Творчий шлях генія вимагає жертви ...», – стверджував М.Бердяєв [9, с.393]. Але у російського філософа йдеться швидше про самопожертву. У п'єсі В.Винниченка простір жертвоприношення розширює кордони за межі екзистенційного поля самого митця:

танатологічне починає загрожувати найближчому оточенню.

Сам Корній і його знайомі не передчувають катастрофи. Небезпеку, пов'язану з процесами жертвоприношення, (гостро й болісно) відчуває лише Рита. Спрацьовує передусім материнський інстинкт: «Душа Рити ... ще складніша: адже вона і розуміє, і цінує талант чоловіка, але й ненавидить те полотно, що ним він так дожить і якому – вона передчуває – неминуче буде принесено в жертву її дитину, її вічність ...» [98, с.100].

Не метафоричне, а реальне жертвоприношення входить у сім'ю художника разом із культом краси, яка може набувати найнесподіваніших вимірів у переломні, кризові епохи.

І.Анненський стверджував: поезія розробляє три основні теми – страждання, смерті і краси. Ці «профілі» буття різні за суттю. Та бувають моменти, коли «ідеї муки і краси ... зближуються» [2, с.131]. Саме цей момент у п'єсі В.Винниченка актуалізує інший митець – Мігуелес: «В стражданні дитини найбільше чистоти і краси!» [24, с.383].

Страждання і краса, матеріалізуючись, різко контрастують, а то й протистоять одне одному: ідеї гармонії, яка пронизує красу, протипоказана дисгармонія страждань. Новітнє мистецтво ніби заповзялося спростовувати цю беззаперечну тезу. Відображаючи гаму найскладніших почуттів, воно знаходить красу у ситуаціях найнесподіваніших.

Типовий приклад – врубелівський Демон. Впадає у вічі перш за все «Трагізм колориту, надлюдський біль в очах Демона». Але в цій симфонії страждань народжується не лише відчай, а й краса: за спостереженнями Л.Ге, «були дні ... що Демон був дуже страшний, і потім знову з'являвся у виразі обличчя Демона глибокий сум і нова краса» [89, с.46].

Справа, очевидно, ще й в тому, що зміст краси, сама краса і її місце у світі, у його пізнанні починає змінюватись. Про це гарно говорив сучасник В.Вин-

ниченка – С.Фрэнк. За спостереженнями цього філософа, краса виражає «саму реальність у її незбагненності». Будучи «свідченням ... таємної спорідненості між «зовнішнім» і «внутрішнім» світом», краса «дає нам знати», подає знак про «певну таємну, приховану, живу глибину реальності» [133, с.428.]

Цю таємницю світу і намагається осягнути Корній, розкрити і втілити – зробити зримою за допомогою полотна. Тому чим глибшими є страждання моделі, тим ближче він підходить до розгадки таємниці, до осягнення найсокровеннішого – «краси болю», якою, зокрема, сповнене мистецтво експресіонізму, народжене у передчутті світових катастроф [152, с.44].

Крок за кроком наближається смерть до Лесика. Страждаючі «об'єкти» подають все виразніші естетичні сигнали: Корній – «... Одну рисочку .. Її знаєш, тоді не видно було ... тепер ... лучче. Таке страждання ... Це іменно те, що треба. Це іменно вона (очевидно, краса – О.К.) ...» [24, с.412]; «У нього тепер чудова блідість ...» [24, с.412]; «В тебе зовсім не той вираз страждання. Так же не можна ... Ну, дивись на Лесика ...» [24, с.414]; «У тебе не було тоді такої скорби і справжньої муки, що зараз ...» [24, с.415].

Але в творчому екстазі втрачається гострота батьківського почуття, батьківського обов'язку, зрештою, батьківської відповідальності. Корній абсолютно не помічає, як відбувається симетризація естетичного і екзистенційного, як танатологічне поглинає все, виводячи за межі буття й саму творчість. Про це з шокуючою прямоотою говорить йому Рита: «Ти, може, хотів би ще «вищої» скорби, щоб Лесик помер і тоді мою скорб намалювати?.. Ти сам себе нищиш! Чуєш? Як Лесик помре, тобі не буде кого малювати! Чуєш? Твоє полотно все одно зостанеться нескінченим. Розумієш?» [24, с.416].

Цей останній крик душі Корній таки почув (десятки інших, вистражданих раніше Ритою, були зігноровані) і намагається зробити реальний крок до

порятунку. Крок скандальний, асоціальний. Але естетичне («егоїзм естетичного» – М.Зубрицька) не рахується ні з чим: «... ти мусиш піти до Мулена, продатись йому ...» [24, с.420]. І лише торжество танатологічного спиняє ці відверто антилюдські експерименти з етичним.

Кількість жертв обраховано: «Я знаю (говорить Корній – О.К.), що єсть два ... ні, три трупи в хаті ... (посміхаючись, показує на хату Рити, на полотно й на себе)» [24, с.428]. По ходу дії додається ще один труп.

І це буде чергова ланка у танатологічному ланцюжку, який розгортається від часу початку тотальної кризи культури. Т.Мордовцева у книзі «Ідея смерті у культурфілософській ретроспективі» низку метафізичних смертей окреслює так: смерть Бога, культури, людини, автора ... [96].

Володимир Винниченко у своїй п'єсі зіштовхнув дві правди (Корній говорить Сніжинці: «Вона права ... А я теж правий ...» – 24, с.430). Констатовано все правильно. Але вихід шукається явно не в тій площині: питання «Хто ж винен, Сніжинко?» [24, с.430] «педагогізує» проблему. А вона явно лежить не у площині педагогіки чи психопатології, а в характері практик повсякдення.

МОДЕЛЬ АЛЬТЕРНАТИВНОЇ ІСТОРІЇ ЯК ГІПОТЕЗА: ІДЕОЛОГЕМНІ ІНТЕНЦІЇ КРАСИ («РАБ КРАСИ»)

Особливу роль у структурі соціального відіграє концепт краси перцептивно нейтральної, категоріалізованої, яка бере участь у моделюванні картини світу на рівні ідеологемному: вона, порівняно з іншими формами краси, виразніше використовується філософами, митцями, політичними діячами у найрізноманітніших проектах, покликаних впливати на соціальні процеси, а іноді й кардинально змінювати світ.

Чи не найяскравіше це виявляє себе у теорії «наперед установленої гармонії» Г.Лейбніца, який передбачав «постійний і безперешкодний поступ все-світу до вершин загальної краси і досконалості» [63, с.711]; у намаганні Ф.Шіллера утвердити «естетичну державу»; в ідеї сповненого гармонії і краси комуністичного раю; у прагненні Г.Маркузе через Велику Відмову від репресивної цивілізації за допомогою краси (як перетворювача цивілізації) прийти до цивілізації нерепресивної та ін.

Один із варіантів інтуїтивного пошуку такого (маркузіанівського) шляху не на терені теорії, а в товщі самого буття заявлено в оповіданні В.Винниченка «Раб краси», у якому організуючим началом світу виступає музика.

Це не випадково. Світ у сприйнятті людини того часу – це передусім музика [81, с.227]. Початок світу, початок історії (як стверджували романтики) теж у музиці: всі історії (біблійна, давньогрецька, історія будь-якого народу) «починається з музики» [19, с.189]. Тому цілком природно, що А.Белій пропонував змінити світ, спираючись на життєтворчі можливості саме музики: «Нам потрібна музична програма

життя», – стверджував він у статті «Пісня життя» [5, с.177].

Стан суспільства, та духовно-психологічна атмосфера, виходячи з якої мало б початися формування іншого світу, виглядає «дзеркальною» на усіх рівнях – і суспільно-моделюючому, і образно-художньому.

«Світ, – констатував О.Лосев, – розтерзаний і розіп'ятий, розбитий на шматки; загальна і абсолютна роздільність одного предмета від іншого ... повна покинутість кожного ... і одвічна його самотність; відсутність будь-яких родинних зв'язків, одвічна ворожнеча і роз'єднаність ...» [81, с.227].

Реальність, що постала у оповіданні «Раб краси», ідеально накладається на цю схематизовану проекцію дійсності.

Базовою основою практик повсякденності є насильство, бо тільки воно здатне організувати, структурувати і утримувати життя в певних рамках тоді, коли речі «все більше і більше перетворюють свою екзистенцію у вібрацію грошей» [29, с.189].

Місцем, звідки «витягуються ... копійки» [22, с.361], є місто – сакральний центр меркантилізованого простору. Недарма воно обрамлене німбом (символом святості) – «сірим сяєвом, схожим на сяєво, що малюють над святими» [22, с.361].

Відповідно до своїх потреб місто формує новий тип людини – заробітчанина. Його життя знаходиться у зоні тотального розриву соціумних зв'язків, яка скоординована з феноменом метафізичної порожнечі.

Заробітчанина виривають із найінтимнішого кола («Хоч серце зв'яжи з серцем, розірвуть ...» – 22, с.355), розлучають із душею («Ого! Розлучать! Не то що з земляками, з душею розлучать» – 22, с.355). Сама ж душа («дихання життя» – Буття, 2:7) розпорошується, дезінтегрується за рахунок розривів («репається»).

За такої ситуації шлях один – до повної відокремленості від світу, зрештою, від самого себе: не витримавши жорстокого тиску обставин, дядько Софрон

«раз на все плюнув й одійшов набік од свого життя» – 22, с.352). А це означає розрив із власною долею, що у підсумку обертається розривом із Богом: «Спочатку саме слово Бог мало значення «доля» (110, с.81).

Музика покликана створити простір, який не допускає «розпилення буття» (О.Лосев). Та у прагматизованому житті вона може лише на коротку мить гомогенізувати соціум.

Досягнути мети музиці вдасться лише тоді, коли реальністю стане альтернативний проект буття, де ключовою постаттю буде не Прометей («Культурний герой важкої праці, продуктивності й прогресу» – 86, с.166), а Орфей.

У світі «співаючого бога» (а він, за Г.Маркузе, «зупиняє працю, спрямовану на підкорення» – 86, с.166), пріоритет віддано не розуму – «конструктору» індустріалізованого суспільства, – а почуттю, інстинкту, задоволенню життям, фантазії, яка «оберігає від розуму прагнення до цілісної самореалізації людини і природи» [86, с.164].

Орфей разом із Нарцисом формують таку парадигму буття, де актуальним є досвід світу, який не завойовується, а звільняється, досвід свободи, що будить силу Еросу, доти зв'язаного скам'янілими формами відносин між людиною і природою. І ця сила несе з собою не руйнування, а мир, «не страх, а красу» [86, с.168].

Актуалізація краси (на думку Г.Маркузе) дає шанс для побудови нерепресивної цивілізації, у межах якої держава повинна виступити у формі «естетичної держави» (Ф.Шіллер).

Існуюче суспільство стримує інстинкти, накладає на них табу і спрямовує їх енергію на самозречену працю. «Естетична держава» знаходиться «по ту сторону принципу продуктивності» [86, с.180]. Лібідозні сили тут не подавляються, а навпаки – вивільняються і вповні виявляють свою життєву енергію, що не позбавляє світ базових начал – порядку і праці:

вони набувають нового змісту – порядок стає красою, а праця – грою, яка є виявом сутнісної природи людини і покликається до життя саме красою [147, с.333].

Ортодоксальні філософи подібного роду проекти оцінюють як «безглузді утопії» [123, с.528]. Ю.Давидова насторожує прагнення «механічно» перенести минуле (втрачений рай: простір життя, не зіпсований індустріалізованою цивілізацією) у майбутнє, опускаючи сучасність, з якою майбутнє не з'єднуватиметься нічим, окрім «абсолютного розриву», забезпеченого «тотальною революцією» [69, с.387–388].

Ще жорстокіше – як неможливий спосіб існування («формула» Г.Маркузе) – сприймає ці ідеї практична свідомість.

Герой оповідання «Раб краси», яким керують глибинні сили природи, намагається реалізувати альтернативний проект буття.

Тільки йому відкривається сутність Життя, яке ідентифікується у тексті з почуттєвим світом («Убране в сміх і сльози, в радість і страждання, з посмішкою ненависті й любові» – 22, с.363). Тільки він розуміє його мову – крик («незрозумілий для людей» – 22, с.364), який нагадує про райське блаженство: зливаючись із музикою («потаємною мовою світовідчуття» – О.Шпенглер), життя кричить «повним сили й раювання криком» (22, с.364). Лише Василь (можливо, за рахунок запізнілої дитинності: «як дитина» – 22, с.361) зберігає незруйнованим первісний нарцисизм, для якого характерне неантагоністичне відношення між «Я» і зовнішнім світом [86, с.172].

Нарцисизм відіграє вирішальну роль у перетворенні звичного способу життя в інший. Розглядаючи стосунки між «Я» і «Воно», З.Фройд говорить про «Я», що прагне підпорядкувати собі «Воно». Приймаючи риси об'єкта, «Я» напрошується в об'єкт любові для «Воно». За рахунок цього лібідо об'єкта перетворюється в нарцисистичне лібідо, що приводить до

свого роду сублимації, яка потім використовується «Я» для постановки «іншої мети», що заступає собою мету сексуальну [135, с.366].

У варіанті Василя інша мета полягає у відновленні емоційної повноти світу, утвердженні як пріоритетного природного способу життя, у гармонізації світу за допомогою музики, зрештою, в утвердженні того, що «Співати... значить бути» (Р.-М.Рільке – «Сонети до Орфея»).

Суспільство на переважно нічний спосіб життя Василя (а саме тоді, вночі, – нагадує Г.Маркузе, – квітнуть дивовижної краси квіти буття), постійну замріяність, задуму, сомнамбулічність відповідає однозначно і жорстоко: особистості, схожі на нього, селекціонуються – виділяються в розряд «чудних» – і стають об'єктом, матеріалом для перевиховання. Діапазон «виховних» засобів дуже широкий: Василя одшптують, намагаються проінняти проникливим словом, нещадно б'ють. Невдача «виховного» процесу завершується однаково – остракізмом: особистість вибраковується як непридатна для життя.

В альтернативі *мати* чи *бути* (а ця пара категорій становить собою «два основні способи існування» – 138, с.45) соціум, що репрезентує індустріалізоване суспільство, однозначно обирає – *мати*. Це зумовлено примусовим переключенням лібідо на матеріальні об'єкти.

Віддаючи перевагу рабу товару, рабу, що прагне лише матеріальних цінностей, над рабом краси, людство утверджує дуже специфічний, протиприродний спосіб життя: односпрямована людина свідомо ставить себе у рамки шаленої гонитви у житті. Мірою її успішності є накопичення матеріальних благ.

Такий вибір унеможлиблює реалізацію проекту, який передбачає альтернативний спосіб буття, а отже, унеможлиблює також розгортання соціумної перспективи в альтернативну історію.

Формування соціальних проектів на базі концепту краси ускладнює ще одна обставина: починаючи з «порогу ХХ ст.», категорія прекрасне у мистецтві (як і загалом краса у житті) відтісняється «з першого плану» (А.Рембо. Стихи. – Москва, 1982. – С.212). Інтерес до краси в усьому її спектрі (навіть у галузі теорій: про це, зокрема, йдеться у відомій роботі В.Татаркевича «Dzieje szesciu rojes») падає, зміщуючись до зацікавлення огидним.

Це створює додаткові труднощі для повноцінного буття: на думку І.Бродського (есе «Набережная Неисцелимых»), очі – як засіб пристосування до оточуючого середовища, що завжди лишається для людини ворожим, – постійно шукають естетизовану красу, адже вона втішає, оскільки безпечна. До того ж, естетичне почуття – «двійник інстинкту самозбереження». Без цього ж двійника згаданий інстинкт позбавляється ще однієї буттєвої опори.

Втрата естетичного почуття робить безперспективним і наступний проект буття – ніцшеанський, де ключовим поняттям є естетизм, визначальною рисою якого виступає «гіпертрофована оцінка мистецтва ... підняття художньої уяви до рангу універсального принципу відношення суб'єкта до світу» [73, с.67].

Актуалізація естетизму пов'язана з ключовою проблемою: якщо «Бог помер», то в чому смисл людського існування? Відповідь Ф.Ніцше логічна і закономірна – в самому житті, яке розуміється як «естетично самоцінна сутність» [73, с.67].

Життєві процеси розгортаються у світі, який (разом із буттям) «може бути виправданий у вічності лише як естетичний феномен: весь світ існує заради мистецтва, а людське буття є нескінченним художнім актом з нескінченним процесом творчості» (Г.Макаренко. Музыка і філософія: Шопенгауер. Вагнер. Ніцше. – К., 2004. – С. 68).

При існуванні двох протилежних підходів до розгортання людського буття – «етичного», який

«культивує відразу до земного життя» під приводом віри в інше, позаземне, що насправді викликано «страхом перед поцейбічною чуттєвістю і красою» [73, с.71], та «естетичного», який визнає лише Красу, – Ф.Ніцше беззастережно віддає перевагу «естетичному».

Але реалізації цього проекту заважала не лише втрата естетичного почуття, а й еволюція до огидного. У самій концепції, у самій релігії Краси, яка повинна стояти «по ту сторону Добра й Істини» [73, с.67], вже закладалося протиріччя, яке виразно заявило про себе у зрілого Ф.Ніцше, де « ...аполлонівське начало вже безроздільно віддається на відкуп Діонісу. Мистецтво Аполлона, а отже, й краса перетворюються на покірних слуг стихійно-демонічної Волі, яка в своєму ненаситному прагненні до влади змушує Аполлона нарікати прекрасним все те, що ... моральне почуття оцінює як огидне та варте осуду» [73, с.76].

ОГИДНЕ ЯК ІСТИННЕ: МІСЦЕ І РОЛЬ ОГИДНОГО У ГОРИЗОНТІ СУСПІЛЬНИХ ОЧІКУВАНЬ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Як спостерегли естетики, протягом тривалого часу огидне виконує звичну роль у системі зіставлень з красивим, природа яких постійно змінюється: гармонійне – дисгармонійне, моральне – гріховне, фізично здорове – хворобливе, функціональне – не функціональне і т.д.

За допомогою огидного досягається увиразнення прекрасного, що гарно «ілюструє» імпровізація скульптора (одного з героїв оповідання «Контрасти»), який на очах у публіки натхненно ліпить пластичний образ непримирених естетичних антиподів: «А ... контраст?.. Тут ... все: й історія думки ... слова ... і естетика ... Я хочу ліпити ... одну річ ... огидливе й гарне. Огидливе мусить бути жінкою, не дуже старою, але страшенно гидкою, з ... розпусним виглядом в обличчі, з страшеним цинізмом душі й тіла. А поруч молодий, гарний юнак з полум'ям сили й ... захоплюючого бажання боротьби за добро, за красу, невинний, чистий, палкий!» [22, с.224].

Контраст, який використовується з моралізаторською метою, робить огидне вічним аутсайдером, заганяє його в систему антицінностей, що формує виключно одноплосинну картину світу, підпорядковану диктатурі розуму, який проглядає явище крізь призму ідеалу.

XX століття вустами Г.Аполлінера («Гидоту ми нині любимо не менше, як красу») сміливо ламає усталену схему.

За словами відомого французького поета стоїть передусім не прагнення епатажу, а багатогранний естетичний досвід XIX століття. Досвід В.Гюго, який

(іронізував І.-В.Гете) був спокушений романтизмом до зображення поряд з прекрасним «нестерпного і потворного» [50, с.631]. Досвід майстрів натуралізму, у творах яких огидне сповнюється критичними інтенціями, пафосом соціального, бо сприймається як «заперечення існуючого ладу» [74, с.24].

Зрештою, поетичний досвід Ш.Бодлера, де огидне постає як елемент звичного буття, як закономірна частина «колообігу природи, нормального перетворення матерії, нормального повернення природі того, що було у неї взято» [104, с.138].

Цей художній досвід зумовив реабілітацію огидного в естетиці, де відбулася симетризація його права і краса – при творенні образу (художність, зауважував П.Зарев, дуже «залежить і від прекрасного і огидного»), при формуванні уявлень про мистецтво в цілому: Т.Адорно називає банальною думку про те, що «мистецтво не тотожне уявленню про красу, а вимагає для своєї реалізації ще й уявлення про огидне ...» [1, с.68].

Складна діалектика зв'язку між красивим та огидним, її текучість, розмитість прикордонних смуг, а то й взаємозаміщення виразно окреслюються в оповіданні В.Винниченка «Рабині Справжнього», де оповідач шукає особливу жінку («небувалу жінчину»), яка б «не продавалась і, почувавши жагу любові, без контракту, без примусу, вільно, доброхітно робила зо мною обмін цінностями й не вважала б цього ні моральним, ні неморальним» [130, с.234].

«Полювання» у вечірньому місті, де закони сприйняття визначає химерна гра світла, обертається для героя то радістю від споглядання утаємниченої краси, яка зігриває надією притьмарений, сумовитий простір бульвару («висока, поважна жіноча постать ... тихо пройшла повз мене ... Очі глибокі, темні ...»), то гіркотою відрази і навіть огиди від обсервування того ж «об'єкта» у променях сильного, нещадного світла: «Якесь широке, трухляве, намазане білим лице, розплесканий в пудрі

ніс, підведені, як у клоуна, брови й очі ... Брудновата пасмочка волосся» [130, с.235–236, с.238].

Зміст цієї побутової замальовки міг би обмежитися нехитрою правдою емпіричного матеріалу. Але оповідач іде далі, проектуючи сказане на базові категорії буття: Дійсність та Ілюзію.

«Профіль» їх, їхня спеціалізація в побутовому сприйнятті чітко визначені: Дійсність – частіш усього – це страждання, це щось огидне, а Ілюзія – «чиста красуня» (В.Винниченко), радість життя.

Та за мить уявна картина парадоксальним чином обертається, все змінює своє місце: в іншій історії, розказаній тим же оповідачем і теж пов'язаній з образом жінки, вже Ілюзія стає «гидким кошмаром», а Дійсність – тим, що хочеться «од всієї душі обняти й розцілувати» [130, с.245–246].

Така категоріалізація життя – ненадійний інструмент: і дійсність, й ілюзія – поняття релятивні, оскільки побутують у світі чуттєвості. За В.Винниченко, господарем світу є «Чуття життя», якому й підпорядковуються Дійсність та Ілюзія. У світі ж чуттєвості «Залежно від інтенційного тла й реальне, й уявне можуть виступати як носії й прекрасного, й потворного» [14, с.84].

Загальний висновок нівелює оціночну відмінність між дійсністю та ілюзією, між реальним та уявним, стирає гостроту протиріч між красивим та огидним, лишаючи актуальним тільки стан внутрішнього вдоволення: «Отже слава всьому, що на радість Життю і ганьба поганим слугам його, як би вони не звались – чи мрія, чи калоша!» [130, с.246].

Огидне та красиве глибинно пов'язані між собою не лише на рівні інтенційності. Момент взаємозв'язку відстежується по-різному: за Розенкранцем, огидне – органічна частина прекрасного, оскільки вийшло з надр краси [146, с.138], ще ширше розглядає питання Адорно, який генералізує категорію огидного, робить

її явищем всеохоплюючим, – «діалектика огидного ввїбрала в себе й категорію краси» [1, с.71].

Бодлер сприймав красу не як радісний лик буття, а як щось сумне і журливе [103, с.161]. Передусім тому, що краса «пов'язана з *Горем*». В.Винниченко в оповіданні «Чудний епізод» пропонує свій варіант бачення проблеми.

Твір розпочинається з «бодлерівського» запитання: «Чому сумно стискується серце, коли дивишся на красу? Чому хочеться тужно схопити голову в руки і ридати гарячими сльозами ... чому в тих сльозах і ніжність ... і радість, і журба, і безнадійність?».

Текст твору – це ніби своєрідна розгорнена відповідь на поставлене питання. Сам герой не в змозі відповісти, чому при спогляданні краси «сум не зникає з ... серця». Провідником у світ таємниці стає «страшне створіння» – жінка-страховище. Повія з життєвого примусу і скульптор за покликанням вперто ліпить жіночу постать – «огидливу жінку», яка приваблює героя «таємною тугою, солодкою, смочучою, якоюсь тихою печаллю» [130, с.294]. Чому огида і печаль? Бо діалектика стосунків огидного і краси – це складне поєднання їх – «В різних формах» [130, с.295] – у кожної людини (без винятку).

Життя складається так, що огидне нерідко ховається за красою, прикривається нею, водночас красу може заступати огидне. Найстрашніший варіант – це тоді, коли за красою ховається «огидне внутрішнє».

Саме цей варіант поєднання красивого і огидного герой пропонує скульптору втілити в образі жінки. Тим самим для нього наступить бажаний компенсаторний момент: краса, рідкісна краса його коханої, поєднана з винятковим цинізмом, нарешті одержить відповідне поцінування («Завтра вона знайде оцінку своєї краси» – 130, с.297).

Жадоба помсти заступає те глибинне філософське питання, яке так гарно було сформульоване на початку твору. Тому виважену підсумовуючу відповідь дає жінка-скульптор: такий варіант поєднання красивого і

огидного, справді, не лише шокує, а й «викликає страшенний сум» [130, с.298].

Естетичною симетризацією, інтенційністю (як і оціночним планом) проблема огидного не вичерпується. На їх фоні на початку ХХ століття все впевненіше проглядає інша – центральна проблема: краса та огидне і правда життя, краса та огидне й істина.

Краса «традиційно визнається «обличчям» істини» [118, с.196]. У новітні часи монополія краси на віддзеркалення істини зруйнована. Каталізатором змін стало мистецтво, яке актуалізувало огидне як виразника правди життя.

В оповіданні «Олаф Стефензон» традиційне для митців естетичне суперництво розгортається між двома художниками (Олафом і Дієго), кожен з яких прагне здобути прихильність суворих поціновувачів мистецтва. Перемогу здобуває Дієго, який розгорнув панораму сучасного життя як торжества огидного.

Жах від побаченого на картині, що своїм образним світом нагадує роботи швидше не експресіоністів, а постекспресіоністів (представників *Nachexpressionistengeneration*) – М.Бекмана, О.Дікса, Г.Гросса, творчість яких мала яскраво виражене соціально-критичне спрямування, магнетизує глядача, викликає шок: «На картині ... стіл широкий, низький, немов роздавлений вагою пляшок і закусок; за столом чоловік ... Лоб ... вузький ... покритий легким жиром. Од лоба розходились вниз щоки, падаючи білуватими м'якими брижами на ... серветку. Лице звичайного одгодованого рантьє ... лице людини, яка робить щось гидке, знає про це й раює з того, раює лукаво, злорадно, самовдоволено. Ця самовдоволена злорадність, це раювання настільки певні в собі, настільки дужі, що навіть дають вражіння невинності, правоти, законності. В одній руці рантьє була виделка з м'ясом, а в другій для чогось годинник. Він сидів на фотелі з тонкими, загостреними на кінцях ніжками. Одна з ніжок наступила на дитину, якраз в пахві ноги.

Дитина, вся синя, судорожно, в дикому жаху кричала і корчилась ...» [22, с.653–654].

За шоком приходять усвідомлення правди життя: про це відверто говорить переможений Олаф Стефензон: «А ви знаєте, чого у Дієго так гарно вийшло? Ні? Тому, що він узяв те, що є, а я те, чого нема» [22, с.662].

Правда, звичайно, не в копіюванні життєвих сцен, а у відтворенні духу часу, духу того світу, який своїм відвертим цинізмом готував апокаліпсис ХХ століття.

Дієго осягає істину не розумом: «Це було поза його свідомістю – напевно! Він був занадто дурний, щоб розумом зробити це» [22, с.654].

Підсвідоме художника, занурене в колективне несвідоме, явно відчуло тектонічні здвиги в світі духовного, вловило обурення огидними диспропорціями етичного і засобами мистецтва «сфотографувало» його.

Місія мистецтва саме такою і є: «воно інтуїтивно схоплює зміни, які відбуваються у колективному несвідомому». Найвиразніше ця закономірність виявилася в експресіонізмі.

Ці спостереження зроблені К.Юнгом у роботі «Духовна проблема сучасної людини», де вчений на основі того, що відбувалося в колективному несвідомому, змодельював характер процесів, які визначили долю ХХ століття, перша третина якого була позначена незмінним посиленням інтересу до життя душі – передусім до її «заднього плану» (К.Юнг).

Від глибинного обсервування підсвідомості очікувалися відповіді на ті питання, на які не спромоглися відповісти ні релігія, ні розум. Саме звідси йде «захоплення всією цією мерзотою», відкритою З.Фройдом [150, с.487].

Найцікавіше у статті К.Юнга – спроба пояснити головне: якій же меті слугує «фанатичне поклоніння всьому огидному».

Юнгіанська відповідь, коли йдеться про життя мас, задовольняє лише частково. Так, справді, тим самим

руйнуються цінності свідомого світу, знищуються ідеали, рукотворні кумири. Але цього замало. Видається, що волю до огидного у маси формує нестерпність буття, виразні картини якого, зокрема, постають у творах В.Винниченка. Візьмемо «найневинніший» приклад – ту сцену із оповідання «Контрасти», у якій заможна Гликерія (із співчуття) ділиться їжею з голодними, нужденними заробітчанами: «Коли ж і Семен також береться за наїдки, робиться щось страшне. Гомін, крики, лайка, прохання, сльози, звіряче ревіння ... жадні погляди ... змучені обличчя ... Біля ... Гликерії, важко сопучи ... зупиняється ... хлопець ... і дрижачими руками починає виймати з коробки і пхати в рот сардинки. Руки йому залиті кров'ю, – видко порізав їх об бляшану коробку; на підборідді теж кров, на коробці кров ...» [22, с.235–236].

Здавалось би, нічого особливого, сцена як сцена, а опосередковано відкривається обшир безодні огидного, відчувається страшний морок, її моторошна глибина, зануреність у жах.

Виразним втіленням настроїв людини, що живе у світі нестерпного буття, є образ лісоруба – героя однієї з картин Олафа Стефензона: «Він стояв у лісі над зрубаним деревом з сокирою в одній руці ... він до чогось чи прислухався, чи чекав ... що це за чекання було! Я не знаю ... Там була й ... радість ... і ... сумнів, непевність, а в губах уже – гнів, лютий гнів чоловіка, якого хтось чи щось жорстоко обманив ... чується в судорожно заціпленій руці з сокирою, чується в якихсь рисах тіла, що, переконавшись в обмані, чоловік люто змахне сокирою ...» [22, с.629].

Істинктивне напруження тіла, готового руйнувати, руйнувати люто й несвідомо, стає символом епохи. «Я злий, я всіх ненавиджу», – зізнається безробітний Максим («Роботи!»). Тому в момент революційних заворушень без сумніву вбиває невідомого йому стража порядку: «Ах, як добре, добродійко!.. – скрикнув він. – Ви знаєте, що я бив їх так, що аж

руки болять! Я ж, знаєте, одного поліцейського прибив!.. Так, знаєте, і впав ...» [22, с.160]. Ще грандіозніший план нищення визріває у голові самого митця: свого часу В.Винниченко «носився з ідеєю влаштувати підпали панських маєтків за одну ніч по всій Україні» [107, с.24].

Інстинкт рухав маси у невідоме: про це з дивовижною проникливістю писав Г.Лебон – «Важко передбачити, що може вийти з такого періоду, який мимоволі має хаотичний характер» [75, с.5]. Хаотичний, бо відбувалося те, про що попереджав Ф.Достоевський: «Чи в содомі краса? Вірь, що якраз у содомі вона і сидить для величезної більшості людей ...» [47, т.14, с.100]. Огидне, зло притягують до себе, захоплюють уяву (а вони, про це говорив уже Ш.Бодлер, «можуть подобатись», що формує – протиприродне для етичної свідомості – поняття «краси Зла» – 104, с.135).

Хаос – особливий стан світу. Митці на початку ХХ століття нерідко трактували його як креативне середовище, як відлік початку. Показовою щодо цього виглядає маніфестація П.Клее (відомого художника-експресіоніста): «Є логіка в тому, що я починаю з хаосу ... це найбільш природне начало» [109, с.936]. Такий напрям думки органічно вписувався у міфологізоване підсвідоме мас, які сприймали Хаос як «лоно, в якому зароджується світ» [88, т.2, с.581].

З Хаосом тісно пов'язаний Космос, який «у багатьох випадках» з хаосу й виникає [88, т.2, с.9].

Особливість Космосу полягає в тому, що його базовою одиницею не може бути огидне. Він ґрунтується на порядку, гармонії. Звідси вирішальна роль краси у формуванні космосу. М.Данилевський у цьому питанні йшов іще далі, стверджуючи, що «краса є причиною існування космосу» [55, с.194].

Формування Космосу з Хаосу природнім шляхом – процес тривалий, складний, непередбачуваний. Утопічна свідомість пішла іншим шляхом: зруйнований силою старий світ мусив (мов за помахом чарівної

палички) майже одномоментно перетворитися на прекрасний новий світ.

Для поширення цих настроїв російський більшовизм мав прекрасне підґрунтя – у першу чергу за рахунок ілюзій ліберальних кіл Росії, репрезентантом яких, зокрема, був відомий філософ В.Ерн, який пропонував досягти «реального преображення огидного нинішнього в абсолютну красу майбутнього» [54, с.137].

Відчуваючи атмосферу, спираючись на неї, адепти комуністичної ідеї не без успіху намагалися прищепити масам «гарячу віру в союз пролетарської революції з гармонійним ідеалом прекрасного життя» [79, т.3, с.227].

У творчості В.Винниченка апологетом цих ідей виступає Софія (головний герой драми «Між двох сил»). Щиро віруючи в ідеали більшовизму, вона із запалом неофіта пропагує їх: «... це зоря нового життя ... на инчих підвалинах, справедливих, розумних, прекрасних». Самоочевидність сказаного така велика, що героїня з подивуванням сприймає інстинктивну недовіру іншого (Панаса): «Як ви не бачите всієї естетичної грандіозної краси цього?» [23, с.43].

Фанатичне захоплення новою «красою» виводить Софію у «площину трансцендентного» [82, с.49], що однак не заважає їй пропагувати необхідність огидних вчинків – відвертого насилля, яке й повинне «автоматично» вивести у світ краси: «Ну, нехай обиватель, нехай буржуй гвалтує, що одбирання в його награбленого ним є грабіж ... *це ж саме одбирання творить нове життя, нову мораль, красу ...* (курсив наш – О.К.)» [23, с.43].

У вирі возвеличеного героїнею насильства гине все: старий світ, мораль, цінності, рідні. Саму ж її насильство заганяє у глухий танатологічний кут. Єдиний вихід звідти – втеча у смерть.

Так воля до огидного закономірно обертається не торжеством краси, а катастрофою для суспільства, яке, не передчуваючи цього, на початку ХХ століття робить

ставку на силу, яка мала змести все на своєму шляху – звички, етику, закон, мораль, як і старе життя в цілому.

НАТОВП НА АРЕНІ ІСТОРІЇ: АКТУАЛІЗАЦІЯ СИЛИ У ПРАКТИКАХ ПОВСЯКДЕННЯ

Визначальною подією початку ХХ століття було активне вторгнення натовпу у сферу суспільного життя, що принципово змінювало життєвий простір, вносило кардинальні зміни у практики повсякдення.

Дії натовпу програмує його душа, яку З.Фройд ототожнював з душею «примітивної людини» [135, с.80]. Саме тому достатньо коректним виглядає порівняння натовпу зі стадом [75, с.71].

Головна загроза від дій стада своїми витокami сягає невідповідності архаїчного способу обробки інформації і рівня проблем, за вирішення яких береться натовп.

У природному світі стадо знаходиться у стані очікування перманентно повторюваних смертельних загроз. Форма реагування на них практично завжди одна й та ж – миттєва реакція (без опори на обдумування і рефлексії). На біологічному рівні швидкісне, спонтанне, максимально прискорене рішення виправдовує себе. Перенесення ж подібної «методики» розв'язання проблем у соціумну сферу руйнує складну систему етико-правових (та й загальнолюдських) взаємовідносин, що склалися протягом століть. Звідси катастрофізація буття, наповнення його танатологічними інтенціями.

Яскравим прикладом вторгнення катастрофічного начала у буття може слугувати оповідання «Студент», де натовп природно (хоч і несвідомо) рухаючись у зону танатологічного, бездумно і жорстоко вирішує долю людини.

Домінанту настроїв «душі натовпу» (Г.Лебон) визначає жах, спровокований грандіозною пожежею (на скажений вогонь навіть «поблідлий місяць» дивиться з переляком). Апокаліптичність руйнувань, анонімність сили, що завдала нещадного удару по оселях, змушує згадати караючу десницю господню: «Бог дав і взяв» [22, с.468].

Але відверта невмотивованість кари (звідси нестямний, шокуючи сильний зойк діда – класичного кандидата у мученики – «За що взяв?» – 22, с.468), масштаб нищення, явна відсутність відбору об'єктів для покарання, безглуздість жертв і пекельний вигляд сплюндрованого простору (духом «Герніки» – рукотворного апокаліпсису – віє від погорілого села: «Куріли чорні, обгорілі сволоки ... сиротливо блукали собаки і ... страшно вили ... Коло згорілого трупа коняки і повалених стін стояв дід ... Довго стояв ... потім підвів голову й дико, люто дивлячись в небо, заговорив: «Ну, й усе? .. Чи ще мало? Га?» – 22, с.467–468).

Хаотично пульсуючий розпач у тенета підозр затягує передусім все інерідне. Так з'являється версія про підпал села студентами. Чутки, плітки, оповідки, на шаровуюючись одна на одну, «спресовуються» в автентичний факт, достовірність якого не піддається сумніву. Тому логічним виглядає загрозливе питання – «Де вони, ті студенти?» ... глухо спитав дід ...» [22, с.468].

Для натовпу весь світ повинен бути «пофарбованим» у контрастні кольори, поділений на «своє» і «чуже», маркованим за принципом – «однодумець» – «ворог», бо лише у «чорно-білому» просторі може рухатись «лінійна» думка юрби, лише в позбавленому смислових відтінків світі формується гомогенна оцінка, яка й програмує колективні дії.

Студентам натовп одностайно відводить роль ворога. Тому доля першої-ліпшої людини, яку загаль ідентифікує як студента, визначена наперед. Не діє ні логіка, ні благальний емоційний порив, ні жертвовність

– «Я ... кров свою оддав би, щоб загасити їх (хати – О.К.) ...» [22, с.471]. Атмосфера довіри, що склалася у момент зустрічі незнайомця з натовпом, руйнується миттєво. «Сукин син» [22, с.470]. Це оцінка стражників. Пафосно близький до неї вирок введеного в оману натовпу – «Жили йому вимотать ...» [22, с.472].

Тільки самогубство, тільки смерть на очах у юрби перевертає піраміду сприйняття. На терези судилища студент кидає останній – танатологічний аргумент. І він діє: акт публічної самострати гарно вписується у логіку «або – або». У натовпі знову реанімується людське. Але для жертви воно вже поза межами екзистенційного, за порогом буттєвих смислів.

Головна зброя натовпу – сила. У момент прозріння («Занапали чоловіка!» – 22, с.472) це миттєво відчули слуги закону, які полювали за студентом: «Се вони?! – скрикнув дід і скажено, дико стрибнув на стражника, впився йому в шию руками і, хитаючи головою, захрипів. Стражник з жахом пручався, одбивався ... пручання се запалювало людям очі диким, лютим гнівом ... Над гуртом збитих докупи людей стояв крик і рев. А по вулиці тікали інші два стражники, топчучи кіньми дітей, клунки. І навздогін їм нісся крик» [22, с.473].

Така сила – сила гнівного емоційного пориву – нагадує судомний спазм організму. Одномоментний вибух сили, спровокований певною ситуацією, як правило, швидко втрачає свій потенціал.

Справжня сила натовпу, його постійна готовність до силових акцій виявляється тоді, коли підключено фактор віри. С.Московічі стверджує: « ... для натовпу віра є тим, чим атомна енергія – для матерії: найзначнішою і ледь чи не найжахливішою силою, якою мала б володіти людина» [99, с.486–487].

Віра не може укорінюватися без проводиря маси. Таких лідерів породжує сам натовп. У надрах його постає «божевільний віри» – цей своєрідний «згусток натовпу», якого раніше від інших гіпнотизує певна

ідея. Зливаючись з нею, ватажок перетворює її на пристрасть, яка може привести до втрати «контакту з реальним світом», до «розриву з своїми близькими» [99, с.487], зрештою, до втрати інстинкту самозбереження.

Саме таким виглядає герой оповідання «Салдатики!» – Явтух. Прокламації, підкинуті селянам, збурили село. Явтуха ж вони сповнили непорушною вірою в те, що, вбивши неправду, можна зажити щасливо.

Глибока віра у силу простих рішень штовхає селян до переділу панського майна, до згуртування у момент зустрічі зі смертю: «Салдати, як машини, разом підкинули рушниці ... У валці аж ухнуло, і дехто навіть кинувся назад, але більшість твердо стояла і ненависно, злісно дивилася прямо перед себе, навіть не ворущачись ...» [22, с.416].

Протистояння селян і карального загону завершується своєрідним розміном «фігур», який проводять дві сили – мілітарна і натовпу: офіцер рубає шаблею Явтуха, натомість самого офіцера ломакою вбиває Микола.

Парадоксально і неприродно з точки зору балансу сил виглядає фінал: сила зброї не може бути рівною силі голих рук. Та сила віри гамує силу війська. Тому два «фронти» розходяться з нічийним рахунком: «... салдати не стріляли. Мирно й сумно побалакавши з селянами, вони тихо рушили назад, несучи за собою тіло вбитого начальника. А в другий бік верталися селяни з другим мертвим начальником – Явтухом» [22, с.417].

Ситуативні натовпи за своєю природою нестійкі. В історії вони виникають постійно. Відмінність моменту на початку ХХ століття полягала перш за все в тому, що розрізнені натовпи, ідеологізуючись, формуються у цілісну масу, яка, озброївшись силою, виходить на шлях творення історії, яка за своєю суттю і є «ною силою, що наростає» (К.Ясперс).

Символічними знаками єднання виступає прапор і революційна пісня. Вони освячують дії маси, яка вже не задовольняється обіцянками, – «... вона хоче зазнати великого відчуття власної тваринної сили і пристрасті, використовуючи для цього будь-які соціальні претензії і нагоди» [65, с.323].

Найефективнішою, найяскравішою формою презентації сили мас виступає демонстрація. В оповіданні «Роботи!» не чути промов. Майже не проступає складова ідеологічна (якщо не зважати на символіку червоного прапора). Є емоційне життя маси, яка у певний момент («той час, коли завше звичайно «починається» – 22, с.155) майже ритуально демонструє власну потугу.

Сила у час демонстрації – явна домінанта: сила азарту, передчуття боротьби: «він (Максим – О.К.) ... мов підхоплений якоюсь силою, зірвався й побіг ... за ними» [22, с.155]; сила однорідної маси, яка, мов тріску бурхливий потік, несе окрему людину, – «а сила все несла її (Людмилу – О.К.)» (22, с.157); сила єднання, що формується за рахунок перегруповання розрізнених сил, – «зо всіх боків стояли демонстранти і, мов збираючись з силами, переходили всі в один бік» [22, с.157], щоб завдати рішучого удару: «вся валка ... набравшись ... сили, разом гукнула «ура» і з силою наперла вперед» [22, с.158]; зрештою, сила революційної пісні: «повний великої сили спів став розлягатись по валці» [22, с.157].

На перший погляд, все схоже на масштабну (хай і жорстоку) гру – звідси мотив сміху: «проїжджали козаки з нахабними пиками ... з усмішками й реготом на устах» [22, с.155]; «В той саме час звідкись вискочило з десяток піших поліцаїв і, регочучи між собою, стали напирати на збитих до стіни якогось магазину демонстрантів [22, с.158]; «Туди побіг, господін поліцейський! Туди!» ... Поліцай ... недовірово озирнув його й побіг далі, а за ним і другий,

шкандибаючи, обтрусуючись на ходу й безсоромно лаючи тих, що сміялися з його» [22, с.160].

Але каліцтво і кров, щедро пролита на вулицях міста, сигналізують про інше: йдеться не про гру м'язами, не про масову забаву. За цим стоїть єдиний порив, єдине прагнення, єдине бажання. Чого?

До розуміння сенсу дій натовпу дуже близько підійшов М.Бахтін. Спостерігаючи за подіями, що розгорталися перед його очима у 1917 році, вчений однозначно прогнозував перемогу мас, безпомилково акцентуючи увагу на головному – вузько матеріальному інтересі: «... неминуче переможуть ось ці самі маси ... пролетаріат, який ... все життя ... боровся за дуже вузькі матеріальні блага» [18, с.64].

Та це лише частина проблеми. Поглянемо на поведінку селян у оповіданні «Салдатики!». Вони дійсно виглядають щасливими після задоволення найнагальніших матеріальних потреб: після поділу панського майна «Весело запалали печі по хатах, весело, радісно вперше за три-чотири місяці снідали селяни тієї ночі. Поснідали й поснули» [22, с.412].

Здається, все. Програма-максимум виконана, селяни повинні бути повністю задоволеними. Звідки ж тоді інший акцент у програмній промові Явтуха: «Ми робимо за них, а вони тільки їздять (розрядка наша – О.К.) та п'ють за нас ...» [22, с.410].

Селянина вражає перш за все не майнова нерівність, а асиметричний перерозподіл функцій: на відміну від селянського, панський світ – це торжество вічного свята.

За Явтухом, вирішення проблеми полягає в анігіляції панського світу, у первіснообщинному вирівнюванні всіх за майновим цензом, у одномірному, односпрямованому функціонуванні особистості: «Треба йти до всіх панів і у всіх одбирати. Хай роблять у поті лица ... Тільки тоді не буде неправди ... Тоді і самі гріха не матимемо» [22, с.410].

Відверто регресивні наміри Явтуха дисонують із напрямом думок і прагнень маси. Їх смисл точно окреслив Х.Ортега-і-Гассет у роботі «Повстання мас».

На думку іспанського філософа, основу маси складає звичайнісінька людина – посередність. Вона існувала завжди. Але різке зростання народонаселення зумовило небачену раніше концентрацію людей, їх скученість, що й оприявнило, зробило зримим присутність мас: «Маси стали несподівано проглядатися, вони розташувались на місцях, улюблених «суспільством». Вони існували й раніше, але лишались непомітними, займаючи задній план соціальної сцени; тепер вони вийшли на авансцену, до самої рампи, на місце головних дійових осіб» [105, с.196–197].

Ідом маси, що набрала суспільної ваги, стала рівність прав, яка у своїй підоснові має бажання рівного доступу до задоволення як «вибраного суспільства», так і мас.

Місію «тарана», який би зруйнував існуючий століттями порядок речей, було покладено на силу. Термінологічно застосування сили синдикалісти та анархісти на зламі ХІХ–ХХ століть («біля 1900 року») означили як метод «прямої дії». Цей спосіб вирішення суспільних проблем покликаний використовувати силу як найперший (а присутньо) і єдиний доказ. Утвердження цієї поведінкової норми «скасовує всі інші», знищує «всі проміжні етапи між метою та її досягненням». Виходячи з сутнісного змісту цієї норми, Х.Ортега-і-Гассет назвав її «Великою Хартією варварства» [105, с.235–236].

Змістом «прямої дії» є «насилницьке втручання» [153, с.444].

Включення насильства (як модусу сили, пов'язаного з «безпосередньою дією на *тіло* людини» – 117, с.477) у парадигму суспільного буття обмежувало те, що тільки до кінця ХV століття порядок «тримався лише на силі» [121, с.98]. Надалі довільне застосування сили

жорстко обмежувалося і законодавчо, і авторитетом моральних приписів.

Для нового «дебюту» сили, сповненої інтенцій насильства, треба було створити особливі передумови. Фахівці з проблем агресії стверджують: застосування насильницьких дій вимагає чіткого розподілу біологічно гомогенного роду людського на два табори.

Основи такої біполярної моделі було закладено вже у примітивних суспільствах, де чужий сприймався як інший, не такий, як члени власної групи. Навіть у античні часи «раби не вважалися людьми у повному розумінні слова» [137, с.169].

Тільки до такого іншого, який виглядав як «щось стороннє» (Е.Фромм), можливим було застосування насильства – аж до фізичного знищення.

Примітивні дії, притаманні раннім формам суспільного життя, пізніше трансформувалися у гарно продуману стратегію. Класичний приклад – війна.

Не виняток війни соціальні, де роками йшло психологічне відчуження, яке у кризові моменти дає поживний ґрунт для трансформації представника протилежного класу в образ «іншого», до якого може бути застосована насильницька дія.

Класичним початком війни у біполярному суспільстві, де головним аргументом при вирішенні громадянських конфліктів виступає сила, трансформована у насильство над «іншим», виглядають події в оповіданні «Біля машини».

Ідилічну картину важкої, виснажливої, але сповненої робочого ритму й енергії праці від самого початку пронизує ненависть і обопільна ворожнеча.

Зброя пана Гудзінського – принижуюче слово («Кукла єгипетська!», «Жидівська помийнице», «Мурляка чортова!» – 22, с.69–70), нагай і гроші. Сила на стороні економа (і селяни це розуміють: «не їхня тут сила ... не він у їхніх руках, а вони у його» – 22, с.69).

Розігрітий ненавистю Гудзінський готовий звернутися до насильства як форми «профілактики» у будь-який момент: «Ненависть давить йому груди до болю. Кожне засмалене лице, кожний хриплий голос робітника дратує його і виклика бажання помститися, придавити, показати, що сила його, а не їхня» [22, с.70].

Економ бачить перед собою окремі відособлені постаті, не відчуваючи того, що дух часу вже прищепив працюючим відчуття спільноти, об'єднаної певним інтересом, спільноти, інстинктивно готової до агресивного вирішення проблем.

Саме тому з Гудзінського майже підсвідомо, але послідовно ліпиться образ «іншого»: за допомогою знижуючого перейменування (Гудзінський – Гудзик), глузливої пісеньки: «На-а-а моди-и-сці сарахв-а-н ... Біля неї Гудзик – пан ...» [22, с.69].

Відчуженню сприяє все – навіть візуальні характеристики: у спеку, в пилюку економ, підкреслюючи свій соціальний статус, одягає «черкасиновий, сталювої масті піджачок», «високі ковнірчики з червоним гальштучком» [22, с.68].

На образ «іншого» працює також його відвертий цинізм: заради грошей Гудзінський готовий одружитися з ненависною, некрасивою, презривою «модискою».

Остаточно ж статус «іншого» закріплюється за ним тоді, коли, збиткуючись із селян, економ хоче відтермінувати час виплати зароблених грошей. У цей момент «Гудзя проклята» постає дійсно тим, ким раніш нарік його Карпо, – ідолом («І не заціпить ідолу!» – 22, с.70), справді «іншим»: ідол, за Грінченком, – чорт [38, с.192].

Психологічно все готово до закономірного акту агресії, бо об'єктом її стає репрезентант іншого, інфернального світу.

У момент чергового загострення, ще до того, як Гудзінський зважується на застосування сили («Гудзик ... вперщив Карпа нагаєм» – 22, с.85), лунає

вже не насмішка, а прямий заклик до насильницької дії: «Та чого ти дивишся на його, Карпе?.. Бий його, мироїда проклятого!.. Гроші хай дає ... Бий його!..» [22, с.85]. Громада жадає агресії, викликає її усіма можливими засобами. За таких умов насильство легітимізується, навіть освячується законом вищої справедливості. Це й розв'язує руки найманому робітникові: «... Карпо ... всім тілом кинувся на Гудзика ... його (економа – О.К.) зім'яла якась сила ... Потім щось дуже гостро вдарило по зубах, по носі ... По лиці й по грудях текла кров ...» [22, с.85].

Пролита кров Гудзінського – рубікон, за яким лишається простір, де діє закон. Змінюється статус сили маси: з латентного стану вона переходить у фазу активну, що відкриває шлях до зміни форм суспільного буття. Недарма, зафіксувавши нову психологічно-настрійову ситуацію («Знає вже мужик свою силу» – 22, с.133), Самоцвіт (герой оповідання «Суд») впевнено пророкує: «... багато ... багато, як ще з 10 год подержитися от так ... А там!» [22, с.132].

СИЛА ЯК ПРАВДА: ПРАКТИКИ ЦИНІЧНОГО СУСПІЛЬСТВА

Високий статус правди в онтології буття зумовлений пов'язаністю її з Абсолютом, який наповнює змістом імператив існування християнина («А бог? А правда? – скрикнула Санька» – так реагує етичний світ на спробу легалізації гріха – «Голота» – 22, с.272) й інстинктивним відчуттям її місця у структурі світу (якщо «стерти» зайве, бутафорне, то – стверджує народна мудрість – на мапі життя лишиться тільки першооснова – правда: «Все згине, тільки правда зостанеться»).

Протистояння Правди і Кривди у слов'янській міфології одне з базових. Це не випадково, бо дана міфологема є «точкою опори, яка допомагає нам вистояти у цьому житті» [16, с.89].

Десакралізація, характерна для свідомості мас на зламі XIX–XX століть, коригує пафос міфологемного. Згаданий процес має свою динаміку: рух іде від сакрального до профанного.

Перший крок виразно простежується в оповіданні Р.-М.Рільке «Пісня про Правду», де відбилися його враження від мандрівки Україною в 1900 році.

Сюжет твору нескладний: до хати іконописця завітав кобзар Остап, який заспівав пісню про правду. Твір звучить тричі в різній тональності: від скарги до «нестямного гніву», який викликає у слухачів «моторошний захват» [114, с.137].

Варіативний підхід – це не лише рух у певному інтонаційному діапазоні, а й шлях до семантичних змін. Звідси підстави для використання австрійським поетом принципу «вільного перекладу».

У славетного кобзаря (Остапа Вересая), «копією» якого є співак з оповідання знаменитого австрійського

поета, акцент зроблено на вірі в Бога, який «Сокрушить неправду, вознесе святиню!» [114, с.285]. Р.-М.Рільке обстоює інший варіант: правду оборонить син народу, якому «Бог великий» стане на підмогу і «вказе, Єдиний, праведну дорогу» [114, с.137].

Подібним чином події можуть розгортатися лише в християнізованому світі. Твори В.Винниченка відбивають інший стан суспільства: це, справді, світ після «смерті Бога», де відбулося «відпадання від віри» (Ф.Ніцше), де бачимо повну нездатність героя «хоча б мислити її можливість» [93, с.52].

Оборонець правди діє у знебоженому просторі, який є «середовищем сили» (Єва Томпсон), де відносини регулюються або правом сили власника («В морду! От і все раз'ясненіє ...» – «Суд»), або державою – інститутом, зацікавленим у пріоритеті не правди, а сили: держава «любить силу більше, ніж право, ніж справедливість, ніж добро» [6, с.172].

Інтерес до правди у такому суспільстві це (перш за все) інтерес до правди-справедливості. Для утвердження її найдієвішим засобом виступає не вища правда, а сила, яка у практиках повсякдення репрезентує себе перш за все як насильство. Саме воно «прочитується» у програмній промові Явтуха («Салдатики!»). Щоб торжествувала правда, треба «вбити неправду». Неправда – це поміщик Партнер, всі поміщики загалом. Звідси природний «сценарій» очищення «святої землі» від неправди і гріха: «... нам треба одібрати у пана землю ...Та й не в одного Партнера ... а у всіх ... Щоб ніде не було неправди ...» [22, с.410].

Відмова селянського світу, заангажованого соціальними проблемами, від «вищої і віщої правди», властивої міфові [36, с.116], переводить її у категорію, яка має наповнюватися суб'єктивним змістом.

Це відкриває шлях до безодні суб'єктивізму, де відсутні будь-які критерії, – «Сидів я (дід Юхим – О.К.) й по тюрмах за ту неправду і потом умивався за правду, а тепер бачу, що тої вашої правди ще й досі не

бачив. Що, на мою думку, було правдою, то другим було неправдою; що мені неправдою – то другим правдою» [22, с.271]. Правда «розщеплюється» на правду нужденних («ти гола, і він голий – значить, і правда одна в вас» – 22, с.275), свою і чужу («не шукай у чужих, бо в чужих і правда чужа» – 22, с.275), «святу правду» [22, с.415] і правду нечистого, оскільки у нього теж є «своя правда» [22, с.271].

Гра на «зниження» обертається грою з правдою, яка використовується героями в залежності від соціальної ролі та потреб. У злидарів, де пієтет перед правдою органічно пов'язаний із синдромом жертвовності, потяг до неї структурується у «театр» соціальної дії – у бажання «за правду погібнуть!» – «Суд» [22, с.131]. З огляду на задекларовану мету лозунг правди сприймається як знамено у середовищі соціалістів: «Ми ж соціалісти, ми ж за правду...» – як заклинання повторює неофіт Максим – «Роботи!» [22, с.146]. Епатажно (і відверто нещиро) виглядає афішована любов до правди у монолозі Коростенка («Малорос-європеєць»): показово довірливо звіряючись репетиторові свого сина, землевласник «нової формації» образ сучасного героя ліпить за допомогою безпрограшних засобів: «Дорогий добродію! Ви – прогресивний чоловік, і я – прогресивний чоловік. Обоє ми хочемо добра, правди ...» [22, с.451].

Завершується все це переформатуванням уявлення про Правду як одкровення в ідею нескінченної кількості правд, кожна з яких уявляє себе істиною в останній інстанції (у формулюванні В.Винниченка це опередмечується в аксіомі «... ста рівноцінних правд»).

Теза В.Винниченка прокладає собі шлях у особливому – пройнятому цинізмом суспільстві, яке цинічними інтенціями наповнюють і «верхи», і «низи». Соціум розривають потужні ідеологічно протилежні цинічні сили: «До 1900 року радикальне крило лівих перестало хоч у чомусь поступатися правому цинізму можновладців» [122, с.10].

Логіку цього процесу системно відтворює Л.Мороз, спираючись на текст драми «Дизгармонія». У полі її зору два плани: герой-революціонер і революційний рух як такий. У п'єсі носієм нових ідей виступає Мартин (людина, «засліплена у своїй фізичній силі» – А.Крушельницький). Програмна теза героя гарно ілюструє напрям думок бунтарів нового покоління: «Буржуазія, аристократія панують над нами через те, що вони дужі ... Коли ми хочемо, щоб над нами не панували, треба бути дужими ... побільшувати свою силу». Це повністю вписувалося у загальну ідеологію революційного руху, динаміку розвитку якого (на рівні психологічному) виразно окреслив М.Бердяєв: «Російський соціалізм став ... більш жорстким (порівнює з народництвом – Л.М.) ... Прокинулось бажання могутності, прагнення набрати силу ... з'явилась ідеологія сили. Мотив співчуття слабшає ...» [98, с.29–30].

Але «гасне» не лише співчуття – з'являється жорстокість і відвертий цинізм: на стривожену репліку Ольги – «Слабим, значить, не місце на землі?» – Мартин однозначно – «(твердо й холодно)» – відповідає: «Не місце» [98, с.31].

Результатом цих процесів стало те, що цинізм опановує життєвий простір, де оприявнюється запит на сильного цинічного героя, цинізм якого заявляє про себе прагненням «за допомогою розуму і мислення звільнитися від традиційних моральних норм» [93, с.69].

Цей процес у режимі емоційного полілогу зримо постає у повісті «Голота». «Детонує» дискусію репліка Саньки, де у сконцентрованому вигляді сформульовано основу народної моралі: «По правді роби, по правді й буде тобі» [22, с.271]. Жвава репліка Панаса, обурення якого спирається на власний життєвий досвід, («по правді й очі вилізуть» – 22, с.271) не знімає з обговорення животрепетну проблему, за якою проглядає базове питання – як же в умовах цинічного суспільства визначитися з оптимальною формою поведінки.

Крапки над «і» намагається розставити дід Юхим. На його думку, основне в житті – користь: «Правда – то от той самий п'ятак: подивись з одного боку – орел; переверни той самий п'ятак на другий бік – буде тобі орешка. От так і правда вся. Що на користь мені, от то й правда, а що на шкоду, то – неправда. А що шкодить одному, то другому на користь. От тобі й правда вся ...» [22, с.271].

Спазм жаху, який здушив Саньку («То, виходить, як мені на користь красти, то й красти можна? І по правді буде?» – 22, с.271), виразно вказує на вихід діда за будь-які загальноприйняті рамки.

Це не випадково: для індивіда складається особлива ситуація – перед його зором формується світ без відповідей, без наперед визначених етичних кордонів, світ, який треба наповнити власним розумінням, не звітуючись ні перед ким.

Проблеми, інтуїтивно виведені дідом Юхимом на поверхню буття, явно виходять за межі рефлектуючих можливостей селянської свідомості. Концептуалізувати їх спроможна лише свідомість авторська, моделюючий характер якої найяскравіше виявляє себе у «Щоденнику».

Сутність проблеми чітко сформулювала С.Павличко. Спираючись на Ф.Ніцше, дослідниця так окреслює духовну ситуацію: «Бог помер» – проголосив німецький філософ, «залишилася людина, яка має стати тим, ким вона є (Du sollst werden der Du bist). Тільки тепер людина може себе повністю зрозуміти і зреалізувати. Разом з Богом відійшла певна система цінностей, а людина постала перед потребою вийти за межі старих, зручних відповідей на вічні запитання» [106, с.14].

Вихідний момент у роздумах В.Винниченка дуже цікавий. Спершу формулюється питання, яке переслідує людство протягом століть: «Від чого у людей утворюється зневага до людськості, утворюється переконання, що людина взагалі мерзотна істота?» [27, с.173–174].

Подальший плін роздумів – це і відповідь на поставлене питання, і спроба, спираючись на світ наших потреб, подати концептуально вивірений «портрет» людини.

Як видається митцеві, винен в усьому «ідеалістично-церковний погляд на людей». На його базі, на основі таких речей, «які не можуть існувати в природі», формується наш світогляд. Це «чисте, абстрактне благовоління... до всіх у всяких обставинах» і категоричний імператив поведінки, який зобов'язує людину «бути чесною, доброю, героїчною, великодушною і т.д., незалежно від того, з ким вона має діло» [27, с.174].

Вирішення проблеми бачиться В.Винниченку у зміні базової установки: оскільки людиною керує інтерес («інтерес керує людиною» – 27, с.174), то й ставлення до Іншого мусить визначатися прагматикою: «людина (принаймні більшість людей) хороша з тими, хто з нею хороший ... Від кого вона має, того любить і шанує. Чи духовно, чи матеріально, – закон один» [27, с.174].

Запропонований підхід, на перший погляд, закриває проблему (митець ніскільки в цьому не сумнівається: «І от, коли прийняти такий погляд, то фізіономія самих благородних мізантропів повинна трохи змінитися в наших очах. Вони вважають, що люди – мерзотні, злі, нечесні і т.д. Це показує, що люди були з ними такі. А з ними вони такими були через те, що мізантропи з людьми були не дуже милі, вони їм мало давали» – 27, с.174). Насправді ж проблеми тільки поглиблюються. Їх, власне, й створює такий – корисливий погляд на Іншого.

Разом з відмовою від благоговіння, яке (за А.Швейцером) є «безмежною відповідальністю за все живе на землі», зникає одна з системоутворюючих ланок у взаємозв'язках між людьми – відповідальність за Іншого. Остаточно ж руйнує міжособистісні зв'язки прагматизована концепція любові: «Любити можна тільки оцінюючи по ступені корисності чи шкідливості

людей» [27, с.388]. При такому підході любов постає еквівалентною оцінці, яка завжди передбачає дистанціювання від об'єкта і вибіркового підхід до нього.

Чому саме в такому напрямку пішло формування особистості? Спробуємо відповісти, спираючись знову ж таки на «Щоденник» В.Винниченка.

Базовим для індивіда є «інстинкт життя». Саме він «утворив Бога», з ідеєю якого пов'язана «ідея безсмертя». Десакралізація свідомості кардинально змінює світ, у якому живе людина: «З смертю Бога пропадає безсмертя» [27, с.360]. Втрата ця непоправна, оскільки після заперечення ідеї безсмертя ми опиняємося наодинці із світом, який знищує всі перспективи для подальшої реалізації «інстинкту життя». Це вже не просто самотнє буття, а буття сироти, оскільки після «смерті Бога» з'являється «таке чуття сиротливості, тупого непорозуміння й органічного, всерединного невдоволення, коли свідомість доходить до розуміння вигаданості потойбічного життя» [27, с.360].

З усвідомленням цього самотню, покинуту людину проймає особливо пронизливе відчуття алогічності буття. Нашого сучасника наступні рядки зі «Щоденника» змушують згадати французьких екзистенціалістів – виникає враження, що В.Винниченко «начитався» А.Камю (хоча реальність зовсім інша: не В.Винниченко читає неіснуючі на той час роботи цього французького філософа, а екзистенціалісти, зокрема Ж.-П.Сартр, могли б читати його роботи: критика вже помітила у Ж.-П.Сартра моменти «наче перекладені з Винниченка» – 98, с.85): «Людина почуває себе тоді (після «смерті Бога» – О.К.) на землі, як у чужому, байдужому їй краї з незрозумілими, безпотрібними, безглуздими процесами, нічим між собою не пов'язаними» [27, с.360].

Зустріч із абсурдом змушує нас панічно хапатися за останню вітальну соломинку – «інстинкт життя», який за нових умов теж опиняється у небезпеці. Суть новопосталої проблеми митець формулює за допомогою цілої системи запитань: «... чи не руйнується з ідеєю Бога й

безсмертя сила інстинкту життя? Чи не приглушується його пророчливість, упертість, завзятість? Чи не вимре вся людськість від апатії, коли висохнуть в ній всі води й болота релігії? Чи велика сила проб'є собі в душі людини інше джерело й утворить нову мету й нові підсобні собі стимули до життя?» [27, с.361].

Відповідь В.Винниченка на ці питання прогнозована: «Швидше мусить бути це, а не перше» [27, с.361].

Першопричина позитивної відповіді міститься у сповненому вітальної сили житті як такому. Воно буквально гіпнотизує людину (подібно до Василя – героя оповідання «Раб краси») «своїми дужими очима» [22, с.363], змушує її мимовільно занурюватися у барвистий потік існування.

Інтенсивність потоку життя, сила вияву життєвого інстинкту виводить на перший план сильну динамічну особистість. Створенню умов для її повноцінної реалізації і слугує оціночний підхід, який, на думку В.Винниченка, природно кореспондує з християнським вченням: «В основі всякої альтруїстичної моралі лежить егоїзм людей – їхня користь чи шкода. Навіть ідеально-християнська мораль має тільки цю основу. «Люби ближнього, як самого себе, віддай душу за нього». Себто, будь до нього добрий, корисний, задовольняй його бажання і потреби ... Тоді ти будеш вважатися моральним, порядним, хорошим чоловіком. Отже, оцінка людей має в ґрунті наш егоїзм, нашу користь чи шкоду. Ми цінимо людей по їх корисності для нас. З цього ґрунту ми ніяк не можемо зійти» [27, с.387].

Полишимо богословам суперечки щодо відповідності ідеї корисності як базової для християнства. Нас більше має цікавити моральний профіль того, хто монополізує право на оцінку, прагматичний підхід до якої унеможлиблює «зустріч з обличчям іншого» [76, с.236], без чого лишається недосяжним головне – побудова цивілізованого, сповненого поваги до загальнолюдських цінностей суспільства.

«Портрет» цього улюбленця вітальних сил насторожує явною відсутністю морального ригоризму: «На крадіж, брехню, убивство, зраду, на всі ті злочинства, які стоять в десятих заповідях Мойсея і в сотнях інших заповідів, кожний чоловік здатний без усякого виїмку. І в громадянстві викликають антипатію не ці якості людей. Антипатію викликають ті люди, які в буденному, щоденному житті виявляють малу жвавність інстинкту життя. Вони нас заражають своєю нудьгою, безфарбністю, одноманітністю і тим одштовхують од себе. Люди воліють веселого, дотепного брехуна, обманщика і шарлатана, аніж чесного, але нудного й обмеженого правдолюбця» [27, с.361].

Тож не «обмеженому правдолюбцю» має належати життя, не за ним майбутнє, а за динамічним обманщиком, який, спираючись на силу, граючи на сумнівах, що роздирають соціум (стосовно цього промовисто звучить репліка Грицька – одного з героїв драми «Дизгармонія»: «Може, справді, правда в силі, а не сила в правді»), прагне утвердити будь-яку – вигідну йому правду. Звідси головне мотто обезбоженого, цинічного суспільства: «... чия сила, того й правда» [22, с.274].

Авторська модель для свого розгортання і апробації на істинність вимагала не лише безпосередніх життєвих вражень, зафіксованих у «Щоденнику», а й синхронної «перевірки» її за допомогою «другої реальності» – художньо-образної площини, де можливості для змалювання світу як простору для постановки експерименту, світу як горизонту провокативного буття значно ширший. Звідси різножанровість художнього доробку В.Винниченка і багатовимірність форм реалізації героя, який інтегрується в життєвий простір усією цілісністю свого «психічного апарату», усіх «взаємопов'язаних між собою структурних утворень» (В.Лейбін) – «воно», «я», «над-я»: пристрастей та інстинктів, провокативних дій та експериментів, контрольованих розумом, і, зрештою, за

допомогою «носія ідеалу Я» (так З.Фройд трактує «над-я»), який пропагує філософію «чесності з собою».

ЩАСТЯ ЯК ПРОБЛЕМА БУТТЯ: ВІЗІЯ ТІЛА («МОМЕНТ»)

Зигмунд Фройд, досліджуючи світ людських почуттів, однозначно сформулював основне питання буття і дав на нього таку ж однозначну, прямолінійну відповідь. Текстуально це звучить так: «Що вони (люди – О.К.) вимагають від життя і чого прагнуть у цьому житті? Навряд чи можуть бути сумніви при відповіді на це питання. Вони борються за щастя, вони хочуть стати щасливими і залишатися в цьому стані» [134, с.189].

На перший погляд, найприродніше до щастя йти біологізованим шляхом – він найближчий до первісних витоків людини. Паче того, природний світ, проходячи процес життєдіяльності у формі завершеного фізіологічного циклу, як елемент буття, включає в себе й момент щастя.

Для героя оповідання В.Винниченка це тривіальна істина. Підтвердження її він знаходить щомиті, споглядаючи розкіш весняного дня: «Круг мене кохалося поле, шепотіло, цілувалося ... Пахло ростом, народженням, щастям руху і життя, змістом суцього ...» [22, с.488].

Щонайтісніше з природним проектом буття співпрацює тіло. Це багато в чому зумовлено його інтегрованою в світ, здатністю сутнісно відчувати процеси життєдіяльності: за Ф.Ніцше, який актуалізував проблему тілесності в новітній культурі, «лише тіло спроможне чути буття» [34, с.72].

Наша прапервісна субстанція в повсякденні виявляє себе з різною інтенсивністю. Тіло, «присоромлене» суспільством, відтіснене розумом на другий план, не завжди зважується «на ініціативу». Та бувають у житті такі випадки, коли природне начало,

відкинувши умовності, претендує на роль провідної сили.

В оповіданні В.Винниченка тіло стає лідером через екстремальні обставини: за умов смертельного ризику під час нелегального переходу кордону тільки сильне, сміливе, ініціативне тіло може порятувати людину.

Тим самим з'являється можливість для реалізації того, про що тіло мріяло віддавна: сформувати потік буття, підпорядкувати собі розум і використати його можливості для досягнення найзаповітніших бажань. А вони відомі: матеріалізувати принцип задоволення, який безпосередньо співвідноситься з первісним розумінням щастя, – людина, нагадує З.Фрейд, прагне прибрати з життя біль, невдоволення і «пережити сильне відчуття задоволення», з яким («у вузькому розумінні слова») і співвідноситься слово щастя [134, с.189].

Щоб досягнути цієї мети, героєві треба нейтралізувати всі цензурюючи чинники, передовсім етикет і мораль.

Етикетна поведінка складна за своєю природою. Справді, у світському спілкуванні головне «дотримання форми». Однак за цими формами стоїть цілий спектр духовних цінностей, які й забезпечують їх існування: «Світський етикет утілював окремі духовні цінності в конкретні вчинки та дії. Особливо увиразнилось це тоді, коли етикетна поведінка почала включати в себе таке поняття, як пристойність. Відтоді в адекватній пристойності манері поведінки втілюється «система морально-психологічних якостей» [111, с.100–105].

У ситуації екстремальній етикетний бар'єр долається миттєво: в перший момент зустрічі з незнайомкою у героя оповідання ще виривається строго етикетне – «Можна ввійти?». Але атмосфера селянської повітки так відрізняється від салонної, що дівчина одразу реагує на фарсовість ситуації: «О, будь ласка! – галантно повела вона рукою круг себе і навіть

посунулась трохи по соломі, ніби увільняючи мені місце. А очі її зо сміхом і з цікавістю дивилися на мене» [22, с.491].

Кожен наступний крок – це односпрямований шлях руйнування рештків етикетних бар'єрів, які стають особливо смішними і непотрібними тоді, коли герої вбираються у свитки. Одягнувши селянський одяг, «панна» та «кавалер» одразу змінюють свій статус, наближаючись до соціального низу, – «Ми так схожі на старців ...» [22, с.495].

Залишки етикетної поведінки руйнуються доценту ще й тому, що зміни увесь час ініціює панночка. Промовисто про це говорить дієслівний ряд, який рухається по крутосхилу зниження пафосу: «Який ви смішний у цьому». – Потім стомлено зняла у мене з голови шапку ... «Та скиньте вашу шапку ...». І вона здерла з голови мені шапку ...» [22, с.494–495].

Прискорює цей процес також ініційований Мусею перехід через займенниковий бар'єр: «Ходім ...», – прошепотіла панна.» [22, с.497].

Відтоді буквально розривається гордіїв вузол етикетної поведінки, що допомагає пристойно вийти з ситуацій, які прорахувати наперед практично неможливо: з таких ситуацій, де не допомагає набутий етикетний досвід – «Знаєте, ви надзвичайно гарні зараз!» – проти волі вирвалось у мене. Вона злегка почервоніла, очі ласкаво глянули на мене, й вона засміялася: «Я не знаю, що треба сказати на це ...» [22, с.496].

Етикетну поведінку Муся пропонує змінити на дружню. Звідси промовистий жест: «Дайте руку» [22, с.500].

«Жест простягання руки» має свою семантику. В.Турбін нагадує: це «жест дання, дарування, жест напучування і готовності прийти на допомогу; жест об'єднання, з'єднання» [129, с.13].

Зовсім інше – самовільно взяти за руку. У цій точці (за певних обставин) етикет переходить в етику.

Це жест освідчення, зізнання, переходу від нейтральних чи дружніх стосунків до інтимних.

Герой оповідання «Момент», якого увесь час «підстьобує» нетерпляче тіло, саме цим жестом хоче стрімко здолати демаркаційну лінію дружнього контакту. Цензура етикету і набутий соціальний досвід стримують героя. Звідси ритмічний повтор «синонімічних» емоційних хвиль, які «накочуються» на героя:

– «... мені ... хотілось взяти її за руку ... Надзвичайно хотілось ... Але ...» [22, с.496];

– «І знов мені захотілось взяти її за руку ... Але ..» [22, с.497];

– «Мені жагуче хотілось взяти її руку ... Але ...» [22, с.497].

«Але» – це окрик морального наглядача. Його не обійти і не здолати. Здається, ситуація патова. Вихід підказує тіло: якщо не можна оминати мораль, треба її здолати – заперечити загалом, до кінця, спираючись саме на умови екстремальної ситуації.

Розгорнений внутрішній монолог героя не полишає сумнівів – діяти треба саме так, рішуче заперечуючи навіть право моралі на існування: «Ми – двоє загнаних людей, близькі, з очима, повними ласки й тепла одне до одного, з бажанням злити це тепло до купи, впитись цим теплом, цією ласкою, цим великим даром життя ... сидимо і не сміємо цього зробити, бо ... бо ми ж всього кілька годин знайомі одне з одним. Ми можемо зараз умерти, не стане ні моралі, ні законів ... але ми ... не сміємо» [22, с.499].

Сам факт смерті робить мораль ситуативною, випадковою, неважливою. Гине життя – гине все (такий висновок героя). Подібний крок знімає соціальні «нашарування» і знов повертає життя до «нульової» точки, у якій ще відсутня мораль, – до форм прапервісного життя.

Усунення моралі як останньої перешкоди розчищає шлях до наступного жесту: «Я присунувсь ближче до неї і притуливсь лицем до плеча її» [22, с.499].

Паралельно із подоланням цензурюючих чинників у формі етикету та моралі йде оприроднення життя, бо саме природа є «своєрідним каталізатором бажання, вона намагається розбудити силу Ероса, зв'язаного репресивними формами взаємин між людиною й природою» [92, с.41].

До того ж природа виступає головним «ворогом» моралі: «... ці кузьки, метелики, ніби говорять йому: «На, дивись, нам не треба ховатись, у нас нема незаконнорождених, у нас нема паспортів, моралів, «уложений о наказаніях» ...» [22, с.498].

Через увесь текст проходить сюжетна лінія переходу людської субстанції у тваринну: від граціозної лані (очі у панни спершу «як у зляканої лані» – 22, с.491) до звіра («вона здавалась якимсь дивним, прекрасним звіром, сильним, напруженим, диким» [22, с.501], а потім вже й до примітивної кузьки: «Це було торжество двох великих кузьок ...» [22, с.502].

Два найпростіших створіння немовби «розчиняються» у зрідненій природі («Ліс помирився з нами ...» – 22, с.498). Кузьки входять в одвічний ритм фізичного буття, у його одвічне коло, яке є «схемою зворотного руху, «вічним поверненням», яке робить можливим стійке буття» [92, с.42].

Попередні життєві ролі зникають, тепер їх роздає інший великий режисер – природа: «Рішуче, я знав її, – ми десь жили разом. Може, вона була колись веселою берізкою, а я вітром?» [22, с.496].

Для досягнення щастя у цьому гомогенізованому світі героям лишається зробити останній крок. Але Муся не приймає щастя як реалізацію бажань. Різке, знижуюче слово, грубість не полишають сумнівів щодо цього.

Вульгарність віддавна пов'язується з «низом» людської істоти, з хтивістю (за І.Анненським, пошлість не знає духовних поривань, вона не має у собі Бога, у пошлості «лише одна думка – про себе, тому що вона

дурнувата і вузька, і нічого, крім себе, не бачить і не розуміє» [2, с.211].

Це не стосується природного проекту буття. Природа сама по собі не знає вульгарності. Оцінка кузьок як «чистих циніків» [22, с.498] – це погляд з іншого, соціалізованого світу, відголосок набутого соціального досвіду. Спотворює природний проект людина. Спалах почуттєвої любові у природі – момент, найвища точка буття. Людина перетворює свято кохання на побутовий елемент щоденного життя. Звідси рівень оцінки: «Щастя – момент. Далі вже буденщина, пошлість» [22, с.502].

Ідеальну модель поведінки всього живого у природі Муся окреслює так: «Єсть якісь метелики. Вони вмирають серед кохання» [22, с.502]. Пропозиція панни скористатися цією моделлю, екстраполювавши її з рівня біологічного на духовний («наше кохання повинно вмерти зараз, щоб ніколи не вмирати» – 22, с.502) з розумінням сприймається героєм. Унаслідок цього горизонталь кузьок у фіналі перетворюється у вертикаль куртуазної любові, де Муся стає Дамою, а юнак – благочестивим, шляхетним лицарем: «Я схопив край її сукні, поцілував і випустив» [22, с.503].

Спалах почуттєвої любові у природі – точка, в якій замикається коло, – життя входить у смерть, щоб потім актом народження перемогти її. Звитяга над смертю – це і є «щастя крові» [22, с.502], з яким не може зрівнятися ніяка соціумна пропозиція: «Саме найбільше щастя буде мізерним в порівнянні з цим» [22, с.502–503]. Може, тому, що людина шукає щастя в зоні «приємних переживань», «найвищого блага», у розкладці подій як «винятково сприятливих» [128, с.31–34]. Звідси й виводиться «формула» щастя, яке розуміється як вдоволення умовами свого буття.

Цілком ймовірно, що паритетне природному розуміння щастя для соціалізованого індивіда лежить у тій самій площині, яка актуальна і для природи, – у перемозі над смертю.

Смерть у соціумній перспективі з'являється не випадково. Вищою формою організації соціуму виступає держава, яку Гегель визначив як «субстанціональну мету... у бутті Народу». Сутністю держави (за Г.Трайтчке) є влада. А «сутністю влади» (за М.Гайдеггером) виступає «воля до влади».

Звідки ж у держави такий нестримний потяг до влади? Б.Рассел, досліджуючи природу тяжіння індивіда до влади, доходить висновку: в основі бажання влади лежить страх: «Ніцше ніколи не спадало на думку, що той потяг до влади, яким він обдаровує свою надлюдину, сам по собі породжений страхом» [112, с.638]. Те саме, очевидно, стосується й держави, іманентною ознакою якої є страх. Він і генерує смерть як форму самозбереження держави: «Держава завжди відчуває страх і тому змушена вбивати» [10, с.152].

Герої оповідання В.Винниченка повсякчас відчувають дихання смерті, за спиною якої стоять державні структури. Вона постає то у формі рефлексій про неї, то як грізне попередження («Можуть убити» – 22, с.490), то як майже оперсоніфікована істота, схожа на міфологічну потвору: «А там, далеко, десь у вогкій глибині, в таємній напівтьмі лісу, ждала смерть ... чорна, слизька, огидлива ...» [22, с.499].

Знаходячись у зоні одержавленої «волі до влади», герої приречені на зустріч зі смертю, що, здавалось би, автоматично прирікає їх на покору. Але «воля до влади» феномен складний. «Воля до влади» пронизує всі форми життя: ми знаходимо її «в усіх виявах життя» [113, с.11]. Її діалектика – це протиборство насилля і тих сил, що опонують йому: «По суті, є тільки воля до насильства і воля захищати себе від насильства» [101, с.320].

У зв'язку з цим «воля до влади» – це не тільки жадоба панування, вона ще виступає й «жадобою свободи в тих, хто опинився в рабстві», – стверджує філософ А.Данто [45, с.273].

Щоб здобути свободу (а без свободи не можна пізнати головне – Сутнісне, бо саме свобода, за М.Гайдеггером, бере участь у «висвітленні Сутнісного» – базового начала у житті – згадаймо початок «Моменту»: «Пахло ... змістом суцього ...»), треба здолати страх смерті.

У цій зоні (а точніше – у точці подолання смерті людиною), очевидно, і лежить щастя: « ... відчуття щастя приходить не із заспокоєння волі, а з могутнього зусилля волі, що наростає й наростає, із напруження усіх сил» [151, с.141].

Саме таке розуміння щастя близьке Мусі. Стверджуючи, що свідомо на смерть може піти лише той, хто жагуче любить життя («Вмерла так, як вмирають ті, що люблять життя» – 22, с.497), дівчина напругою всіх сил долає загрозу смерті і саме це нею сприймається як щастя: «Очі горіли їй, лице дрижало великим, безумним щастям побіди, побіди життя» [22, с.502].

У ПОШУКАХ НОВОГО ЕТИЧНОГО ЗАКОНУ («БРЕХНЯ»)

В історії людства брехня ніколи не сприймалася категорією, на основі якої могло б сформуватися буття. Швидше всього, тому, що вона входить у протиріччя з сутнісними цінностями людини: як зауважував М.Монтень, «слово «брехати» по латині ... означає майже те саме, що «йти проти власної совісті» [95, с.35]. У драмі В.Винниченка «пошук нового етичного закону» [83, с.47] ґрунтується саме на брехні, що змушує уважніше приглянутися до тексту: за ним явно стоїть животрепетна проблема.

Ідеологом нової моралі у п'єсі виступає Наталя Павлівна. Усі попередження про «безодню брехні» [21, с.169] героїнею не сприймаються. Відчуваючи за собою силу, вона не заперечує, коли її саму порівнюють з безоднею: «Ти (говорить їй Тось – О.К.) тягнеш до себе, як тайна, як безодня. Знаєш, може, навіть через цю свою брехню тягнеш ...» [21, с.165].

Та ставка на брехню робить життя непередбачуваним. Залучаючи до аналізу п'єси В.Винниченка книгу С.Петропавловського «До філософії брехні» (1906), Л.Мороз особливо наголошує на зауваженому дослідником феномені спонтанної трансформації життя, наповненого брехнею, у сценічне дійство («фатальна необхідність витікає з самої сутності брехні»: продовжувати її безнастанно, створюючи все нові й нові уявлення, які мусять змінювати одне одне. Як у сценічному дійстві» [98, с.112].

Аналогічна ситуація складається у драмі В.Винниченка, де «... для Наталі Павлівни її вимушена брехня є водночас своєрідним домашнім театром, сказати б, джерелом натхнення для її творчої натури ...» [98, с.112].

Дійсно, героїня створена для життя у театралізованому просторі: у неї природне акторське обдарування. Це помічає і визнає оточення: «Тось ... Валяй комедію ...» [21, с.163]; «Іван Стратонович. О, присягаюсь вам, що нічого не знатиме. Можна випить калій замість, скажемо, лавро-вишневих капель. Помилка, мовляв ... О, так легко та ще такій актрисі, як вам, провести цю штучку ...» [21, с.173].

У театрі життя героїня справді почуває себе всесильною, здатною зіграти не лише власну роль, а й (як досвідченому драматургу) «розписати» ролі для інших, життя яких може стати іграшкою в її руках: «Іван Стратонович ... Навіщо мені ризикувати собою? Ви така жінчина, що не задумаетесь доказати мені *моєю* (курсив В.Винниченка – О.К.) смертю, а не своєю.» [21, с.174].

Однак театральне дійство, рушієм якого є брехня, має свою непередбачувану логіку, де фатальну роль відіграє випадок. Так і зі «спектаклем» головної героїні: випадково підслухана розмова Наталі Павлівни з її коханцем Тосем стає могутньою зброєю в руках Івана Стратоновича, що, зрештою, й доводить самозречену шукачку щастя до самогубства.

Смерть Наталі Павлівни розрубує гордіїв вузол заплутаних міжлюдських відосин, але не вносить ясності у розуміння проблеми.

У цьому не допоможуть нам ні викривальні «ходи», спрямовані проти оточення Наталі Павлівни («Моральні» й «аморальні» герої міняються місцями: поборники «святої» правди – Андрій Карпович, Тось, Іван Стратонович – виглядають чи не вбивцями. А брехлива, «аморальна» жінка йде з життя, залишивши по собі саме добро» – 83, с.47; «Для героїні страшним є не те, що оточуючі не сприймають її «брехні», а те, що вони приховують свої справжні почуття за маскою святості ... ховають за своїми «ідеалами» жадобу до справжніх радостей життя» – 94, с.98); ні засудження героїні; ні спроби її реабілітувати: « ...

брехня Наталі Павлівни є не що інше, як спроби (на жаль, марні) утримати цих ненаситних споживачів у рамках людяності, намагання віддалити прірву, в яку вони, з наполегливістю, гідною кращого застосування, дружно штовхають її» [98, с.107].

Вже класикою стало зіставлення двох позицій: М.Вороного, який, стоячи на засадах традиційної моралі, безапеляційно засуджує героїню і вважає справедливим жорстоке покарання її, та режисера Ф.Кайслера, який, зіткнувшись із складним хитросплетінням проблем при постановці «Брехні» на німецькій сцені, здолав бар'єр моральної традиції і припустив, що для досягнення «правдивого плодового добра» можна відійти від «людської моралі» [83, с.46].

Відштовхнувшись від роздумів німецького режисера, Є.Лохіна спробувала довести закономірність дій Наталі Павлівни: «М.Вороний, згадуючи Канта, пише про «моральний закон, що живе в глибині кожного індивідуума й відчувається інстинктивно», але вважає, що героїня якраз і «не погодила свої вчинки з вимогами цього закону ... через брак ширшої свідомості». Ми ж намагаємося довести, що, розуміючи життя ширше й глибше за інших, Наталя Павлівна відрізняє цей моральний закон (який веде до «правдивого плодового добра») від суспільних законів і саме йому залишилася вірною до кінця» [83, с.47].

Тепер повернемося до власне закону. Тракткування його дослідницею виглядає так: навколо героїні обертаються знедолені, кожен з яких покладає на неї вирішення своїх проблем. Бажання близьких «суперечать одне одному», тому Наталя Павлівна йде небездоганим з точки зору традиційної моралі шляхом, який, однак (зважаючи на особливу складність ситуації) не може оцінюватися за звичними мірками.

Щоб не спотворювати течію думки, яка б'ється над вирішенням цієї дуже непрості проблеми, вдамося до ширшого цитування: «Задовольнивши одних, вона неминуче мусить обділити інших. Де ж вихід? Наталя

Павлівна вдається до аморального засобу – брехні. Та чи є це справжнім порушенням Винниченкового Закону?.. Те, що називають брехнею Тось, Іван Стратонович, Андрій Карпович, – абстракція, «гріх» з погляду даної раз і назавжди моралі. Справжнє зло – те скрутне становище, в якому опинилася родина. Й аби все лихо обернуть на радість (за Винниченковою формулою), потрібна тотальна «брехня», цілковита відмова од «скрижалів» – традиційного комплексу моралі – та пошук нового етичного закону. Це й робить Наталя Павлівна, орієнтуючись на ту вищу універсальну мету, невід’ємну частину Закону, яку закладено в ній самій» [83, с.46–47].

Дві речі викликають сумнів, чи добро, яке твориться заради інших, є головним мотивом героїні; чи можна, спираючись на брехню, навіть використану заради інших («Ми для них брешемо», – говорить Наталя Павлівна Тосю – 21, с.164), іти до добра?

Відповідь на перше питання знаходимо вже на початку твору – у першій же розмові Наталі Павлівни – жінки, спраглої кохання, і нетерплячого, вкрай роздратованого Тосю:

«Наталя Павлівна. Ти – мій котик, ти – моя радість.

Тось. Ну, так от твоя радість тобі заявляє, що в неї нема більше сил терпіти це становище. Чуєш? Нема! Вічна брехня, вічна крадіж хвилин. Пошло, гидко!..

Наталя Павлівна. Дитинко, пошла брехня завжди найправдоподібніша» [21, с.147].

На друге питання відповідь варто пошукати у М.Бердяєва, який досліджував цю проблему на рівні соціуму.

Вихідний пункт роздумів російського філософа виглядає так: «Етика до цих пір не звернула достатньої уваги на дивовижно колосальну роль, яку брехня відіграє в моральному й духовному житті. І мова тут іде не про брехню, яка вважається виявом

зла, а про брехню, яка утверджується заради добра» [6, с.144].

М.Бердяєв стверджує: брехнею, «сокровенною брехливістю» просякнене все наше життя, навіть життя віруючої людини. Це приводить до майже догматичного значення брехні, перетворення її в соціальну норму. Причина в облудному постулаті, поширеному в суспільстві: брехня є дієвим засобом, за допомогою якого тільки й можна досягнути головної мети – добра.

Брехня накопичується в усіх соціальних групах (у тому числі й у сім'ї) і стає засобом самозбереження їх, оскільки правда руйнує ці групи. У підсумку брехня визнається корисною для «підтримки й організації співжиття людей і несе соціальну функцію» [6, с.146].

Такий погляд на брехню освячує утилітаризм. Він пронизує і земний світ і небесний, який є проекцією земного утилітаризму: «добрі діла й любов до ближнього корисні для порятунку душі і небесного блаженства» [6, с.147]. Це є формою «евдемонічної етики», а не «етики цінностей». Введення ж в «етику евдемоністичних та утилітарних мотивів завжди веде до накопичення брехні і до перетворення брехні у добро, якщо брехня корисна для досягнення благополуччя і блаженства» [6, с.147].

Утилітарна етика розриває мету і засоби. Завдання ж людства полягає в тому, щоб наблизити засоби до мети. Це дасть можливість прискорити час перемоги правди і правдолюбства, яке є «основною онтологічною чеснотою» (М.Бердяєв), над брехнею.

Звідси закономірно постає питання: чому все ж таки (попри шалені атаки на неї моралістів) брехня існує. І не просто існує. Інтерес до неї безперервно зростає. Звернемо увагу тільки на розмаїття назв сучасних робіт, присвячених цій темі. У загальному спектрі є і «калькуюча» спрямованість – Е.Богатырева. Психология обмана: преимущества и потери. – СПб, 1998; і естетизуюча – Ю.Щербатых. Искусство обмана. Популярная энциклопедия. – 2-е изд. –

Москва, 2003; і (цілком природно) захисна – П.Юнацкевич, В.Кулагин. Психология обмана. Учебное пособие для честного человека. – СПб, 2000.

Спроби поставити під сумнів її майбутнє не переконують: «обман складає поки що (розрядка наша – О.К.) свого роду атрибутивну рису людської комунікації», – стверджує філософ Д.Дубровський [49, с.4]. Словосполучення «поки що» прогностично прибирає брехню з обширу людського буття, вилучає її з системи комунікативних зв'язків у майбутньому.

Але генезис суперечить цьому: «Зоопсихологія має численні дані про елементи і прояви умисного обману в поведінці тварин, особливо у приматів». Нагадуючи про це, Д.Дубровський надалі виразно солідаризується з позицією фахівця у цій галузі: «В.І.Свинцов характеризує їх (риси такої поведінки – О.К.) як «дезінформаційну поведінку» і справедливо вбачає в останній еволюційні корені обману» [49, с.4].

Додамо сюди (як вирішальний аргумент на користь невмирущості брехні) окреслений Д.Дубровським головний мотив, який переконливо пояснює причини зародження й утвердження брехні: «За нечисленними винятками (про які буде сказано окремо) обман – неморальнісна форма захисту власних інтересів» [49, с.6].

Саме це – захист власних інтересів – видається тією головною причиною, яка змушує людину вдаватися до брехні (що не виключає інших – «додаткових» мотивів, про які, зокрема, говорить Кант: легковажність та добродушність, чи згадуваний Гельвецієм з посиланням на Фонтенеля принцип «замовчування необхідної правди», який має використовуватися в особливо пікантних ситуаціях).

А оскільки інтереси, які потребують захисту, були й будуть завжди, то й засоби захисту їх у формі брехні існуватимуть вічно. В усякому разі практики повсякдення переконують нас у цьому щодня. Це можна було б зігнорувати, посилаючись на особливості суб'єктивного сприйняття. Але ж наявність саме такої

ситуації у суспільстві підтверджують і наукові «викладки»: за умов нового посткомуністичного суспільства В.Знаков говорить вже про інше, ніж Д.Дубровський, тенденцію і приходять до протилежних висновків – констатуючи, що нині брехню «треба приймати як даність», дослідник з гіркотою солідаризується зі словами Я.Кротова, оприлюдненими ще у 1992 році, – «бій виграла брехня».

Звідси пряма дорога до брехні, яка мусить привести до протиріччя з традиційною мораллю, зрештою, до неспівпадіння з інтересами суспільства як такого, адже «Зневаження правди призводить до розпаду ціннісних підвалин людського співіснування, до примноження абсурду, знеосмисленості буття, бо правда виражає саму суть соціальності, єдність з іншими, з усіма, до кого несуть звістку, довіру до інших, спільність або узгодженість інтересів» [49, с.6].

Однак не все так просто з суспільством. Якби воно жило за Господніми заповідями, то проблема брехні вирішувалась би дуже просто: А.Гусейнов у книзі «Язык и совесть» (Москва, 1996) стверджує: «Мойсей забороняв лжесвідчити перед ликом господа. Ісус Христос розширив цю заповідь, сказав: «Не клянись зовсім» (Мф. 5:34). Тим самим він позбавив людину права на брехню» [с.102].

Секуляризоване, знебожене суспільство ставиться до брехні толерантніше. Діапазон тут дуже широкий: від епатажного відстоювання, навіть педалювання П.Екманом («Психологія брехні») тези про примітивність думки, яка заперечує правомірність побутування брехні у міжлюдських стосунках, до визнання особливої ролі її у сфері комунікації – одна з найважливіших функцій брехні полягає в тому, що вона здатна забезпечувати можливість збереження наявних комунікативних структур за умов наявності інтересів, які розходяться або практично несумісні.

Тепер повернемося до захисту власних інтересів. Чому захищати їх треба лише за допомогою брехні. Є

інші засоби. Передусім правда. Загалом розрізняють моральну, рефлексивну та інструментальну правду. Оточення Наталі Павлівни для захисту своїх власних інтересів обрало правду як безвідмовний «інструментальний» засіб і успішно нею користується.

Тось вимагає правди, щоб вирвати Наталю Павлівну із сімейного кола і привласнити її (у п'єсі гарно вибудовано цей прагматичний «ланцюжок», який посилює момент актуалізованої альтернативи: «Я хочу правди! Любиш мене? Так ходім зі мною! Андрія? Так лишайся з ним. Ясно?» – 21, с.161).

Інша (швидше всього, неусвідомлена) тактика в Андрія Карповича. У п'єсі нема опису зовнішності Наталі Павлівни. Є лише віддзеркалення в очах інших. І це «дзеркало» найнадійніше (справжнє – фізичне дзеркало, зауважують дослідники, це лише «репетиція нашої соціальної «великої» ролі на малій сцені спілкування з самим собою», дзеркало ж істинне, дзеркало великої «сцени» «реалізується лише серед людей» (Л.Вуліс). Підсумки віддзеркалення героїні в очах соціуму вражають: «... поява Наталі Павлівни на відміну від того, як це маємо у випадках з більшістю інших персонажів, не попереджується портретною ремаркою. Але не викликає жодного сумніву, що це чарівна жінка, жінка неабиякої вроди ...» [39, с.158–159].

Зоровий образ героїні ставить її у центр світу. Туди ж спрямовуються погляди інших: на роздратовану репліку Тося («Він – йдеться про Івана Стратоновича – О.К. – на тебе так іноді дивиться ...») Наталя Павлівна відповідає жартом, але дуже промовистим: «Котику! Годі! У мене закохані двірник, лавушник, Рябко – всі, бо всі на мене дивляться. Розуміється, у тебе всі в мене закохані. Звичайно, інакше й не може бути» [21, с.152].

За привабливим зоровим проглядає інший – культовий образ. Він ґрунтується на прогнозованій, «запрограмованій» красою зовнішньою красі душев-

ній, вищу гармонію якої складає імітовано зразкова поведінка, доповнена глибиною справжнього, непідробного милосердя (задарма Іван Стратонович відверто іронізує зі звернення Наталі Павлівни до Бога: «Навіть «бог», ну-ну ...» [21, с.171], – тут не обійшлося без елементів ситуативної «гри», але загалом рівень жіночого співчуття у героїні гранично високий. Звідси екстатичні, релігійно-культові характеристики героїні: «Санька ... Ви ... як матір Божа!» – 21, с.176); «А той поет і губу розпустив. Велика жінчина, свята!» [21, с.167] – так, глузуючи, передає Іван Стратонович помічене ним ставлення Тося до Наталі Павлівни; «Ти знаєш сама, як я тобі вірю ... Здається, малим богам так не вірив. Їй богу» [21, с.185], – а це вже сповідь Андрія Карповича, який таким чином, такими засобами намагається «влити» живу плоть Наталі Павлівни у майже муміфіковану жорстку схему культового образу і тим самим перекреслити надії героїні на звернення до будь-яких інших моделей поведінки.

Наталія Павлівна захищати свої інтереси за допомогою правди не може. З кількох причин. Загалом-то (за великим рахунком) її правда нікого не цікавить, бо сприймається вона оточенням перш за все не як суб'єкт, а призначений для завоювання об'єкт (момент завоювання найяскравіше артикулює Тось: «Тисяча б жалких стояли передо мною, я б їх всіх зіпхнув, щоб дібралась до тебе» – 21, с.163). Сама Наталя Павлівна скута суспільними умовностями, сімейними обов'язками, нормами поведінки, які нав'язує жінці патріархальний чоловічий світ, культивуючи нормативний, незмінний у віках образ особи, що належить своєму чоловіку. Тому вона змушена для захисту своїх інтересів звернутися до іншого Закону, який ґрунтується на брехні.

Після цього можна було б «закрити» проблему, оголосивши Наталю Павлівну примітивним носієм ніцості і брехні (зробивши, однак, корекцію на

відсутність патології: «Схочемо, не будем брехать ...», – говорить вона Тосю – 21, с.164). Але цілий ряд значущих «сигналів» не дає можливості це зробити. Прислухаємося до двох з них, цікаво взаємопов'язаних між собою. Вони явно свідчать про неординарність цієї особистості.

Героїня справді (як зауважує Є.Лохіна) розуміє життя «ширше й глибше за інших». Вона тонкий психолог. Тому так точно, переконливо, тверезо «прочитує» долі інших, моделюючи різні варіанти розвитку подій. Для Тося розрив Наталі Павлівни з сім'єю (стверджує героїня) не обернеться щасливим майбуттям: «Ти хочеш, щоб я пішла з тобою, щоб ми найняли квартиру, оселились. Ну, і що далі? Ти будеш спокійний. Ти не будеш бігати, чекати на мене, хвилюватись, мучитись, не спати ночі ... І не будеш жити. Не будеш страждати, не будеш і радіти, не будеш і людей розуміти» [21, с.150].

Точність попадання у ціль настільки велика, що ошелешений коханець не в спроможності відповісти на питання: «Ти цього хочеш? Так?» ... «Тось мовчить» [21, с.150]. Для родини ж самої Наталі Павлівни (небезпідставно пророкує героїня) це обернеться взагалі катастрофою: «Андрій стане ідіотом ... Ця сестра зробиться ... ганчіркою в руках людей. Та, що приїде, стане хмурим ненависником людей. А батько ...» [21, с.151].

Головна цінність для Наталі Павлівни – щастя, радість. Для досягнення їх (на думку героїні) можна використати все, в тому числі (а, може, й у першу чергу) брехню. Через увесь текст лейтмотивом проходять слова: «О, людям, котику, зовсім не треба правди чи брехні, їм треба *щастя* (курсив В.Винниченка – О.К.) ... Коли брехня може це дати – слава брехні» [21, с.150]; «мій правдивий хлопчик не любить брехні? Навіть тої, що дає радість?» [21, с.193]; «Хочу повної радості. З вином, з муками, з брудом, з брехнею!» [21, с.201]; «За все, що дає радість, що б воно не було!.. брехня, правда, любов, ненависть, хвороба ... навіть смерть» [21, с.203].

Обравши щастя мірою буття, Наталя Павлівна відстоює його як головну цінність не лише для себе, а й для інших. Ніщо не заважає їй піддатись спокусливим умовлянням молоденького, гарного, романтичного, пристрасного Тося (чого варта ремарка: «Тось – молодий, гарний. Рухи розкидисті, нетерплячі. Часто стріпає густим довгим волоссям» – 21, с.146). Та на заваді стоїть не лише тверезе розуміння майбутнього (про що йшлося вище), такий крок не дає зробити також вірність ідеї. «Розумом я й сама розумію, що це дурниця, що я маю цілковите право покинути їх і йти з тим, кого люблю. Вини не буде ніякої. Але ... Не можу ... Я не зможу потім жити, вони кожен хвилину будуть стояти передо мною. І не того, Тосю, що я покинула їх, а того, що розбила їхню віру ... Умри я – це для них в тисячу раз легше, ніж зрада. В тисячу раз! Це буде просто нещастя, але віра в щастя, в людину не розіб'ється» [21, с.162].

І це не слова (до речі, суті їх Тось так і не зрозумів – він не усвідомив сказаного: на питання Наталі Павлівни – «Розумієш ти мене?» він чесно відповідає – «Ні. Цього я не розумію ...» – 21, с.162), а логічна, послідовна програма дій. Саме тому у фіналі твору героїня (ніяк не істеричка, схильна до фатальних кроків: «А ви хіба бачили хоч раз, щоб я плакала?», – питає Наталя Павлівна у Пульхери – 21, с.146) майже не вагаючись ставить танатологічну крапку.

Зважаючи на життєвий досвід і вміння гарно прораховувати наслідки, останнє рішення Наталі Павлівни дивує.

Де ж та пастка, в яку вона потрапила? Звідки він з'являється і яка природа нового Закону?

Якби людина (зауважував Е.Фромм) обмежувалася задоволенням своїх фізичних потреб, то з нею не було б особливих проблем: за умов достатньої кількості їжі вона «перетворилася б у «задоволену корову». Але для повноти буття цього замало. Людину розривають пристрасті. Часом вони «володарюють над нею не менше, ніж її біологічні інстинкти» [137, с.353].

Однак, чому пристрасті, навіть вони? Їх роль (стверджує Е.Фромм) полягає в тому, щоб вирвати особистість з «пут тривіальності», дати можливість «переступити межі простого буття» у будь-якій формі – навіть крайній: чи то самозреченого благодіяння, чи страшного гріха, що, очевидно, й забезпечує головну (за Е.Фроммом) потребу людини – потребу в цілісності.

Моральний закон не рахується з пристрастями (саме тому у бутті людини формується той сегмент існування, який не відрегульований Законом. – ось саме це, напевне, і відчуває Наталя Павлівна, несучи новий Закон у собі).

Моральний закон – це закон для «задоволеної корови», бо він відмовляє людині в усьому – навіть у праві на смерть. Цю думку чітко і однозначно сформулював Гегель: «Окрема особистість насправді є чимось підлеглим, зобов'язаним присвятити себе моральному закону. Тому якщо держава вимагає життя індивіда, то повинен віддати його, та чи має людина право сама позбавити себе життя?.. Відповідь буде такою ... цього права вона не має, бо вона не стоїть над собою і не може себе судити» [32, с.127].

Певна річ, смілива, сильна, винахідлива Наталя Павлівна не підходить на роль «задоволеної корови». Її відверто розриває гріховна пристрасть, для задоволення якої героїня намагається відшукати різні можливості, пропонуючи Тосеві цілий набір варіантів, серед яких навіть ті, що принижують її: «Котику мій (говорить вона Тосю – О.К.), не ходи од мене, не ходи, поки любиш ... Бери од мене все, що треба тобі. Полюбиш іншу, будеш з нею жити, я ж нічого від тебе не вимагаю, нічим не в'яжу тебе. Поки любиш, не йди од мене. Тепер я буду трохи вільніша, буду частіше забігати до тебе. А коли Андрій получити за мотор, я покину всі уроки, й ми зможемо поїхати з тобою кудись на цілий тиждень або місяць, і я буду вся твоя, вся – вся!» [21, с.163].

Але найефективнішим засобом все ж залишається брехня. Наталя Павлівна не просто практикує брехню, а має власну теорію (про це говорить Тось: «Ти – маєть-ся на увазі Наталя Павлівна – О.К. – по своїй теорії, умієш так правдоподібно брехать, що, дійсно, не повіриш не можна ...» – 21, с.148), в основі якої лежить відчуття релятивності, відносності кордонів поміж істиною та брехнею: «Наталя Павлівна (піднято) ... Хлопчику, що єсть істина? Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною ...» [21, с.193].

У традиційній культурі, зауважує Г.Гусейнов у статті «Ложь как состояние сознания», «викликати довіру можна, звертаючись до заповідних для звичайної мовної практики мовних горизонтів – вище високого (клятва, молитва) і нижче нижчого (прокляття)» (Вопросы философии. – 1989. – №11. – С.69).

Наталя Павлівна (за рідкісними винятками, приміром, під час смертельного поединку з Іваном Стратоновичем) такими прийомами не користується. У неї інша тактика.

В її основі лежить принцип довіри, який найкраще формується у «закритих» товариствах, – перш за все у сім'ї. Саме сім'ю як світ, щільно пов'язаний між собою флюїдами довіри, майстерно і послідовно вибудовує Наталя Павлівна.

Під личиною кузена вводить вона у сімейне коло Тося і змушує його бути присутнім на усіх значущих внутрішньосімейних подіях. І робить це блискуче. На відмову Тося зустрічати батька Андрія Карповича і Саню вона кількома фразами «вкидає» молодого чоловіка, як муху, у своєрідний, багатовекторний смисловий коктейль. І він затягує Тося, оскільки торкається кількох найсокровенніших для нього струн: «Ні, котюнику, ти будеш з нами обідати. Подивися на гостей. Саня мусить тобі подобатись. Вона так страшно правдива. От спарувать вас...» [21, с.151].

Привічає вона й компаньйона Андрія Карповича. Перша ж зустріч у п'єсі говорить про давній,

особливий іронічно-жартівливий зв'язок між ними: «Наталя Павлівна (зі сміхом) ... А більш нікого нема? Іван Стратонович (з хмурим жартом, пильно зиркаючи на Тося й Наталю Павлівну) ... А вам мало? Наталя Павлівна. О, коли ви зі мною, то для мене більш нікого не треба» [21, с.153].

Предмет особливого піклування – відтворення на базі її квартири моделі великої патріархальної української сім'ї. Тому з таким нетерпінням очікується приїзд Андрія Карповича, його батька та його сестри. Навіть Пульхера сприймається нею не як служниця, а як особа максимально наближена, як далекий не кривий член родини (звідси довірливий тон діалогів між ними).

Особлива атмосфера у сім'ї панує ще й тому, що для кожного в господині є тепле слово, відповідна інтонація. Домінує прагнення допомогти кожному знайти себе як у межах сім'ї, так і в житті у цілому. Особливий пріоритет – комфортні умови існування. Не дивлячись на перевтому, викликану бурхливими і вкрай неприємними подіями, Наталя Павлівна готова «заграти ... що-небудь» [21, с.177] Карпу Федоровичу. Недарма той виявляє своє подивування і навіть захоплення: «Як у раю живемо ...» [21, с.178].

Частиною великого сімейного ритуалу є обід, до якого, незважаючи на матеріальну скруту, ретельно готуються. Та й сам обід вражає живим спілкуванням, багатством інтонацій, глибиною «дихання» складного, суперечливого колективу.

Зближує всіх також атмосфера пісні, яка з любов'ю культивується у сім'ї. Це природно впливає з духу цих глибоких поціновувачів українського пісенного слова, цілком відповідає їх природі.

Все це формує простір буття родини як просторінь особливої довіри, внутрішньої правди, сприяє формуванню атмосфери особливого заповідника, де не повинно бути навіть тіні облуди, де витає дух причастя до чогось священного (показовою є реакція Сані:

«...*(з гарячим поривом, хапаючи її руки)*. О, я вас – Наталю Павлівну – О.К. – так люблю!.. Ви такі ... такі добрі ... такі ... Я не вмю цього сказати, але я вас так люблю, що аж плачу ...» – 21, с.176).

Все так майстерно сформовано, що Андрій Карпович змушений зізнатися: «... скажу тобі правду: спочатку, як побрались, я не вірив тобі, мучився, думав – просто з жалості ти пішла за мене ... Іноді я навіть думав, що ти вийшла за мене через те, що надієшся бути багатою ... Тепер я тільки молюсь на тебе ...» [21, с.185].

У атмосфері молитви, зачарування верховна істота може робити все. Дихотомія істина/брехня втрачає свою актуальність: все зроблене й сказане нею правдиве і навіть істинне.

Тепер повернемося до реалізації Закону. Тут все не так просто. І справа не тільки в глибоко індивідуальному досвіді Наталі Павлівни, навіть не в тому, що героїня (як зауважував М.Сріблянський) «заплуталась в тенетах своєї філософії та практики брехні», що тим самим ніби перекреслює ефективність і правомочність її доктрини. Головне – у специфічності побутування брехні у світі жінки. Тут не може йтися про примітивне «ярликування» за зразком О.Вайнінгера, який прийшов до висновку, що відверто принижує жіночий світ: «Говорячи словами Жижека, Вайнінгер виніс на світло дня «сексистську» фантазійну підпору панівної ідеології, назвавши своїм іменем все те, що «офіційний» дискурс мовчки брав до уваги, не сміючи висловити привселюдно. Ототожнення логіки та етики в структурі вайнінгеровських принципів пізнання визначило моральність як єдино можливе та достовірне знання про відповідність суб'єкта істині. Тому лож, з точки зору Вайнінгера, – найнегативніше та найаморальніше явище. Базуючись на висновках Канта по відношенню до жіночого суб'єкта як суцільно гетерономного, Вайнінгер дійшов висновку про «онтологічну» брехливість жінки, поза якою вона не може бути репрезентована» [11, с.12–13].

В якийсь момент може здатися, що героїня нагадує собою придуману Вайнінгером жінку: досить нагадати слова Тосю, який говорить про «страшенну щирість» її брехні: «Після жагучих обіймів зі мною, після пекучої ніжності – іменно пекучої, болючої! – ти приходиш додому й милуєш Андрія. І як, як? З такою ніжністю, з такою щирістю, що я ... я або горю з сорому, або горю ... з болю ... Як ти можеш?! Як ти можеш навіть не почервоніти при мені, а через ... п'ять хвилин після мене з такою ... ніжністю ходити коло нього, дивитись йому в очі, брехати, і ні трішки муки, ні трішки!.. Ти – або надзвичайно бездушна, жорстока, тупа ... або надзвичайно примітивна людина (розрядка наша – О.К.) ...» [21, с.148].

З контексту усієї п'єси зрозуміло, що це примітивізуючий голос ревнивця. Наталя Павлівна (як ми вже помітили) стандарт іншої жінки, яка глибиною внутрішнього світу явно переважає оточення. І проблеми, які вона вирішує, інші. При пануючому у суспільстві чоловічому дискурсі ця жінка дає відповідь на одвічні питання про співвідношення і співжиття правди і брехні. І якраз це (складність, глибина, мотивованість, зрештою, причинна зумовленість саме такої відповіді) має стати предметом дослідження.

Сімейне життя Наталі Павлівни та Андрія Карповича розпочинається з душевного пориву героїні, з її прагнення пожертвувати собою заради суспільного блага: «За Андрія (говорить вона Тосю – О.К.) я виходила, скажу правду, з гордості, з абстрактної любові до людськості ... Я знала, що Андрій має великі математичні здібності, ну й хотіла через нього дати людськості «нові цінності» [21, с.149]. Це був усвідомлений жертвний крок, навіяний пафосом революційної жертвності, яка забарвлювала ту епоху: «... революціонери ідуть на смерть, на жертви «за друзі своя». Я теж пішла на жертву» [21 с.149].

Надалі самозречену жертівність поглибило співчуття до близьких Андрія: «... я вперше через його батька почула, яка може бути жалість» [21, с.149].

Чоловічий світ, «транслятором» ідей якого виступає передусім Іван Стратонович, відкидає ідею жертівності як домінуючу для героїні. Для нього значно переконливішими є інші мотиви – передусім матеріальні: «Я давненько вже помічаю, що Андрію Карповичу, здається, нема чого заздрити?.. Це ж така самопожертва!.. Вона нізащо не хоче покинути, бо їй жаль. Чого жаль, добродійко? Автомобільчика, якого ви вчора мріяли купити? Чи тих килимів, якими ви збираєтеся оббити ваш будуарчик?» [21, с.167]. Ще різкіше цей момент артикульований Тосем: «... він (чоловік – О.К.) скоро зробить свій винахід і матиме за нього великі гроші. Тоді ти зможеш пожити ... Ти своє візьмеш» [21, с.148].

Тось озвучує ще один – фізіологічний мотив, який (на його думку) аргументовано пояснює поведінку Наталі Павлівни: «Тобі потрібний молодий, здоровий любовник ...» [21, с.148].

Але помічник Андрія Карповича разом із Тосем помиляються. Вони (як і найближче – сімейне коло) пропустили момент концептуального виходу Наталі Павлівни за межі усталених у суспільстві пріоритетів. Центром її світу (у якийсь момент) стають інші цінності – щастя, радість (в тому числі і радість фізіологічна) як найголовніші вияви повноти почуттєвого світу. І це базові цінності, без яких життя героїні тепер не мислиться або й взагалі втрачає сенс: « .. без радості я не можу ні ... любити, ні жартувати, ні жити» [21, с.165].

На зламі двох життєвих парадигм, одна з яких тримається або на ідеї служіння суспільству, або на прагненні матеріальних вигод, інша – на бажанні щастя, радості за будь-яку ціну (навіть через порушення морального закону, полегшеного відразу від сірої, безнадійної реальності – «темної, нудної, жал-

кої», де «жде мене – а то й зовсім не жде, бо знає, що прийду, – чоловік з самоваром і нудьгою» – 21, с.150–151, спровокованого багатоманітним в чому фізичною слабкістю, фізичною немічністю одного з членів подружжя) і починається рух за маршрутом брехні, обраної у варіанті, який повинен зберегти непорушною систему сімейних зв'язків, зрештою, непорушність чоловічого світу – брехні, яка межує з істиною («правдоподібною брехні»).

Можливості безперервної «роботи» її гарно прораховує Наталя Павлівна. Вона не губиться навіть під час провокативних учбових «занять», під час умовної ситуації, змодельованої Тосем: «... Ось зараз може увійти Андрій, а я обніму тебе, й кінець». «Наталя Павлівна (посміхаючись). Ой! А брехня навіщо! Ти думаєш, що не можна переконати людину, що це не стіл, а грамофон? Хіба не гіпнотизують людей?» [21, с.151].

У значно суворішій, не експериментально-ігровій, а явно екстремальній ситуації (в момент, коли Іван Стратонович викриває подружню зраду) Наталя Павлівна це блискуче доводить.

Головна її наступальна зброя – мова. І нею вона володіє бездоганно: «ти отруїла мене своїми словами» [21, с.187] змушений був таки визнати помічник Андрія Карповича, позиція якого спершу була не просто сильнішою, а непорушною, оскільки всі компрометуючі козири (передусім листи коханця) були в нього на руках.

Р.Барт зауважував, що саме у мові відбувається взаємопроникнення істини та брехні. Ця взаємодія нагадує гру, де «фантазм, вигадка, уява, що представляють собою деяку немислиму реальність ложного, являють нам свій прихований правдоподібний смисл» [11, с.15].

Цей процес гарно простежується у мові Наталі Павлівни, зненацька заскоченої і жорстко, невблаганно тероризованої владою раніше прихованого таємного

знання, владою шокуючої правди. «М'яч» спершу явно на полі Івана Стратоновича: «О-о. Тепер я вам дам! Тепер я вам одплачу за всі мої муки» [21, с.167]. Пізніше ж (після блискучої мовної імпровізації, після цілого ряду цікавих психологічних ходів) він змушений визнати: «Тепер ти безпечна. Сила на твоєму боці» [21, с.187].

Паузу між цими зізнаннями героїня заповнила історією жінки, спраглої справжньої любові. Гарно розуміючи чоловічу психологію, Наталя Павлівна ставить у центр вифантазованого світу свого ворога, який в один момент перетворюється з найжаченого сіренького помічника математичного генія, з людини, обділеної природою, візуально навіть дещо пародійної («Іван Стратонович – молодий чоловік літ 30, смуглявий, присадкуватий і хмурий. Борідка росте кущиками на шиї» – 21, с.153) в ідеал омріяного чоловіка.

Тут все більше ніж правдоподібно: хіба може не повірити Іван Стратонович тихим з сумом промовленим словам, зверненим до нього, – «... я вас люблю, Іване» [21, с.169], а також у те, що такий яскравий, самобутній жінці потрібен не хлопчик, а зрілий муж, який своїми чеснотами відтіняє образ привабливої блудниці, сповненої глибокого каяття: «Наталя Павлівна (мент мовчить, закусює губи, рішуче). Тося? Ех, Іване, хіба це любов? Ви самі чули. І він сам добре розуміє і бачить, що він для мене тільки ... молоденький мужчина. Ну да, я погана, гидка, я це знаю, я, дійсно, хочу жити, хочу мати розкіш життя, хочу багатства, я обманюю Андрія й маю любовника. Але, Іване, мені цього мало. Я хочу *любить* (курсив В.Винниченка – О.К.). Любить душу, любить ... (Спиняється)» [21, с.171]. Власне, мабуть, і не її словам вірить «кислота» (так прозиває його Тось), а своїй внутрішній «правді» про себе, яку все життя носить у собі ця бліда тінь математичного генія.

У «Брехні» партія Наталі Павлівни домінуюча. Це пояснюється тим, що перед нами «п'еса-портрет», де

закономірно «переважна більшість ширших тирад і монологів віддані головній героїні» [39, с.154], що природно могло б передбачати широке використання феномену «жіночої логореї (балакучості)», яка природно вписується у концепцію «безвладної» мови Р.Барта і виконує надзвичайно важливу роль у житті жінки: «Завдяки бартівській концепції тексту та безвладної мови логорею можна розглядати, по-перше, як певне звільнення від влади логосу офіційного дискурсу, в тому числі й опозиції істина/лож як механізму насильства та придушення свободи бажання суб'єкта; по-друге, як висловлювання-процес, що зміщує смисл висловлювання в простір «безвладної» мови, де реалізується бажання жіночої суб'єктивності говорити поза традиційними критеріями істина/лож; по-третє, як певна утопічна мова ... по-четверте, як містифікація театру, де жіноча мова не стільки протистоїть чоловічому началу, скільки спокушає його, утягуючи в лабіринти істинного/ложного» [11, с.16].

Однак героїня дуже впевнена у собі: її девіз – «Коли людина схоче, то може все зробити» [21, с.151]. Вона вміло маніпулює долями інших. Тому для досягнення мети логорея їй не потрібна, окрім театрального компонента (блискучий зразок «протягування» чоловіка по коридору істинного/ложного демонструє героїня під час тривалого мовного поєдинку з Іваном Стратоновичем).

Можливості власного дуже гнучкого мовлення (і це відчуває оточення: Тось ... О, ти завжди знайдеш слова» – 21, с.163) Наталя Павлівна використовує не тільки, а, може, й не стільки, для захисту себе, як для самозреченої оборони того близького і рідного їй світу, до якого вона пройнята глибоким співчуттям і жалістю, зрештою, навіть для порятунку Івана Стратоновича – свого відвертого ворога – цього демонічного заздрісника, якого розриває почуття помсти:

«Іван Стратонович ... так ми маємо також ще один хід. І це вже буде вам мат ... Ви не забули,

мабуть, що я маю на Андрія Карповича вексельок, який він мені по своїй великій занадтій чесності видав. Тепер я його пред'явлю ко взисканію ... хоч завтра і післязавтра вся майстерня буде описана й запечатана, і моторчик ваш, що мусить привезти вам автомобільчик, тю-тю! Що? Шах і мат?

Наталя Павлівна. Ви цього не зробите!

Іван Стратонович. Дошкулило? (*Ніжно*). А то ж чому не зроблю?

Наталя Павлівна. Вони не винні!

Іван Стратонович. О, мені нема діла до пішок, коли треба дати мат королю. Хай гинуть. (*Люто*). Хай гине все! Все зруйную: себе, їх, але й ти підеш з нами! Чуєш?! Хай гине моя робота, надії, все, ну зате ... мат!» [21, с.170].

Мислення Івана Стратоновича розгортається у системі звичних йому координат чоловічого світу – тут все раціональне і логічно пояснюване, має каузальні зв'язки. Ірраціональний світ жінки, яка може йти проти логіки прямої вигоди, йому (як і Тосю) не тільки не зрозумілий, а й видається вигаданим і наскрізь фальшивим.

До найнепрорахованішого у світі жінки належить жертва, жертвність, готовність до самопожертви.

Саме до неї вдається героїня, прагнучи нейтралізувати геростратівські плани Івана Стратоновича. У момент переходу Наталя Павлівна від гри у «правдоподібну брехню» рухається до зони правди, яка у неї сполучена зі смертю: «А смерті повірили б?» [21, с.173], – допитується вона у свого найлютішого ворога.

Недовірливий помічник Андрія Карповича спочатку лише глузує з цього. Тільки повторне наполягання «видушує» з нього зізнання, висловлене не без відтінку глузливості: «Ні, смерті повірю. Даю навіть слово, що буду жаліть Андрія так, як ви ... Хе! А ви святинею будете в моїй душі. І в Андрієвій ... Ха-ха-ха! Ну?» [21, с.175].

І тільки у цей момент здають нерви у героїні (О, проклятий! Проклятий!) [21, с.175]. Справжній драматизм ситуації посилює мотив невластивих героїні сліз («Са ня ... Пульхера каже, що бачила раз, як ви плакали» – 21, с.189), які проговорюють невідконтрольну героїні тілесну правду.

Наталя Павлівна продовжує твердити: «я ще хочу жити!» [21, с.175]. Але логіка зовнішнього (як і логіка внутрішнього) розвитку, парадоксальне накладання двох несумісних понять радості і смерті («За все, що дає радість, що б воно не було ... ненависть, хвороба, навіть ... навіть смерть!» – 21, с.203) вперто веде героїню до танатологічного кінця.

Жертва у суспільстві виконує різні ролі. Які саме – про це сперечаються фахівці, не доходячи спільного знаменника. Ж.Батай, дещо іронізуючи, не без скепсису зауважив: «Найбільш тверезомислячі бачили в жертвоприношенні інститут, який закладав фундамент соціальних зв'язків» [4, с.53]. Його доповнює Р.Жирар, який доводить, що жертвоприношення, знімаючи «напругу і пом'якшуючи конфлікти, лікує суспільство» [102, с.359].

Таку гармонізуючу функцію й виконує самогубство Наталі Павлівни, яка, йдучи в інший світ, намагається не полегшити свої страждання («З кімнати Наталі Павлівни раптом чується страшний крик» – 21, с.206; «*Страшно мучиться, але ледве стогне*» – 21, с.207), а навпаки – прагне применшити його в інших (Наталя Павлівна (хитаючись). Саню! На ... На голову йому – йдеться про мокрий рушник для Андрія Карповича – О.К. – ... Швидше ... Швидше ...» – 21, с.207) і спрямувати подальшу течію життя в животворне русло: «Тосю!.. пам'ятай слово ...» [21, с.207]; «... (*тихо до Івана Стратоновича*) Це ... доказ ... Тепер віриш? Бережи їх. Ох! (*Витягується й помирає*)» [21, с.207].

Експеримент з утвердженням нового етичного закону закінчився катастрофою. Але такою є доля

майже всіх подвижників нової ідеї у В.Винниченка. Це, очевидно, тому, що в процесі експерименту порушуються фундаментальні закони, які лежать в основі як онтології буття окремої особистості – передусім християнина (з християнської точки зору вона (брехня – О.К.) є гріхом), так і в основі головної «молекули» суспільства: стосунків між Я і Ти.

Межі експерименту завжди встановлює екзистенційне поле буття Іншого. Необережне вторгнення в нього, переформатування стосунків з ним на базі брехні не тільки ускладнює світ, а й нерідко робить його нестерпним для буття (звідси постійні тривожні сигнали, які подають герої світові: «Все брехня, обман» – Саня – 21, с.176; «Убий мене, тільки правду дай! Дай» – Іван Стратонович – 21, с.187; «Не вірю, не знаю, у всьому сумніваюсь» – так викрикує свою непевність перед світом її коханець – 21, с.150; а ось слова чоловіка Наталі Павлівни – «... якби це трапилось, що ти ... що ти обманювала, знаєш, це був би якийсь один жах. Це був би кінець!.. (розрядка наша – О.К.)» – 21, с.185).

Катастрофічну тривогу світу і «гасить» смерть героїні, яка спробувала запропонувати оточенню систему нових етичних правил, що мала б вирости у новий етичний закон.

АНАТОМІЯ ГРІХА («ГРІХ»)

Гріх глибоко закорінений у буття. Беручи першопочаток від погані, скверни – «фізичної зарази або нечистоти, пов'язаної з порушенням сакральних заборон – табу» [131, с.128] – гріх «знає» своє місце в соціумі, збудованому на етичних засадах: кордони йому встановлюють закони моралі.

Перехід гріха з маргінальних позицій в епіцентр буття щоразу має свої мотиви. У драмі В.Винниченка «Гріх» першопоштовхом постає невдоволення Марії життям, його прісністю: «Нудно ... От це найстрашніше» [21, с.484].

Ж.-П.Сартр нудоту в однойменному романі окреслив як хворобу, яка відчужує від життя, кидає світ в обійми абсурду, постійно тримає людину в стані непевності, навіть огиди, викликані втратою смислу буття. Нудота (за змістом це – синонім нудьги) нав'язує особливий тип стосунків зі світом – переводить їх із площини Господньої в диявольську: нудьга – це «відсутність ентузіазму, натхнення, захоплення», а ентузіазм етимологічно означає «присутність Бога в людині, яка вірить у свою єдність з Богом» [30, с.2].

Нудьга «дружить» з гріхом, бо він допомагає заповнити спорожнілий простір буття. Але це шлях у нікуди: апостол Павло у посланні до римлян грізно попередив – «плата за гріх – смерть».

Хитнути маятник життя у бік гріха найпростіше в ситуації буттєвого хаосу, який зумовлює руйнування базових моральних цінностей. Розумна, спостережлива, точна в оцінках Марія не те що «ловить» світ на гріхах. Ні. Вона малює гнітючу картину (найстрашніше – небезпідставно) деградованого, деморалізованого, глибоко аморального суспільства, де практики повсякдення – це практики гріха.

Навіть розлогий монолог не вбирає всього бруду гріховного світу (тому й завершується трьома крапками). Кілька найяскравіших фрагментів тексту добре віддзеркалюють сутність стану світу: «Поїдь на фронт (звертається Марія до Ніни – О.К.) ... Там за одну годину робиться стільки всяких чудесних гріхів, що ... не відмолить за мільйони літ ... убивають, грабують, насилують, катують ... А це ж великий гріх ... А скільки ... гріхів там робиться проти сьомої заповіді! Чоловіки зраджують жінок, жінки чоловіків ... лікарі мають жіночі гареми, сестри-жалібниці ... чоловічі гареми ... Мужні герої обдирають ранених товаришів, добивають їх, крадуть у мертвих ...» [21, с.484].

Суспільство, списуючи все на війну, заплющує очі на гріх. Гріховна поведінка сприймається як норма. Звідси зміщення оціночних критеріїв, переоцінка цінностей. На що Марія зауважує, педалюючи думку повтором: « ...головне, Муфтонько, головне в тому, що нема в цьому ніякого гріха» [21, с.484]. Анігіляція гріха завершується його смертю – «помер гріх» [21, с.483].

Моральна свідомість за такої ситуації ціпеніє. Вона обеззброєна: нема аргументів – «Я боюся ...» [21, с.484]. Реакція Ніни на жорстокі слова Марії природна: вибух розпачу і страху, який розв'язує руки дияволу – ідеологу гріховного життя.

До кінця не усвідомлюючи, що вона робить, Марія, скориставшись прецедентом («У житіях святих диявол раз у раз буває в образі жінки» – 21, с.483), приміряє маску нечистого («я ж ... диявол» – 21, с.483) і вступає на підмостки театру антисвіту, подитячому переконавши себе: я – режисер життя.

Упевненості Марії додає те, що вона ще в ранній юності пережила відчай, переступила межу сакрального. Тому зараз жінка готова горіти у вогні будь-якого гріха, « ... сама я була серйозною ... як мені було год шістнадцять-сімнадцять. А особливо ... як страшенно вилаяла Діву Марію за те, що вона не

допомогла мені на іспиті. От коли ще жив гріх на світі. Аж сіркою пахло од жаху. Хотілось оддати себе на катування, на роздирання звірів ... А тепер ... «Не смієш». Ну, скажи мені такий гріх, якого б я не сміла зробити!» [21, с.484].

«Театр» Марії – це серія провокативних сцен, якими вона приголомшує оточення. Жінка перевертає все з ніг на голову: змінює призначення речей (культовий предмет у її руках – лампадка – перетворюється у сірник для прикурювання цигарки), уявлення про пристойну чи непристойну поведінку (у закоханого в неї Михася Марія цинічно допитується: «чи то правду кажуть, що ніби ви ще не знали ... гріха кохання й не любили ще ні одної жінки? Га?» – 21, с.481); монаху-скитнику, який уже двадцять років сидить у печері, прикутий до стіни, «пробує пускати ... чортиків очима» [21, с.483]; ставлення до духовного подвигу людини (монаха-аскета спокусниця, пускаючи очима бісиків, хоче перетворити у блудника: «От цікаво було б, коли б він закохався та виліз зі своєї печери та й побіг за мною» – 21, с.483). Зрештою, вона цинічно руйнує атмосферу дружніх стосунків: не вагаючись, шокує друзів божевільними спонтанними рішеннями («я на цьому тижні виїжджаю на фронт ...» – 21, с.480) або погрожує розхитати фундамент сімейного життя («Я от і твого чоловіка спокушу ...», – говорить вона своїй подрузі Ніні; за мить їй цього здалося замало і вона знущально, по-езуїтськи додає: «А слухай, Муфто, а що, як Іван уже мій любовник, а я тільки навмисне оце дражнюся з тебе?..» – 21, с.483).

Марія не проти театралізованих жестів – «Уявляю собі, як ви (це до Івана – О.К.) обнімаєте ...» (Показує, роблячи заклопотане лице)» [21, с.488]. Полюбляє вона жартівливі сценки:

Марія (раптом ступаючи до нього, швидко, гарячим шепотом). «Сказати? Га? Хочете, що б сказала? Хочете?»

Іван. «Хочу».

Марія. «Ну так слухайте. Я ... (Пауза). Я купила собі нові черевики. Подивіться. (Показує і сміється). Чудесні, правда?» [21, с.488].

Та головне в її театрі – мімодрама.

Р.Барт у статті «Війна мов» розглядає процес спілкування з точки зору сили. Мовленнєва позиція, яка ґрунтується на силі, характеризується тим, що фраза договориється до кінця. Це характерно для сильних дискурсивних систем, кожна з яких є «виставою (у театральному розумінні – show), демонстрацією аргументів, прийомів захисту і нападу, стійких формул; свого роду мімодрама, яку суб'єкт може наповнити своєю енергією істеричної насолоди» [3, с.538].

Дискурсивна система, в межах якої розгортаються мовленнєві ігри Марії, характеризується, перш за все, агресивністю: напад, удар, від якого у співрозмовника настає напівпараліч. Ремарки точно фіксують такі стани: «Олена Карпівна (ошоломлено)» [21, с.479]; «Михась, дуже зніяковівши, хутко виходить» [21, с.481]; «Злякана (злякано)», «з сльозами» – це майже рефрен, який супроводжує поведінкові реакції Ніни [21, с.482, 483, 484].

Усе це наповнює Марію «істеричною насолодою», підіймає почуттєвий тонус до найвищих реєстрів, особливо тоді, коли агресивний дискурс доповнюється ігровим. У такі моменти жертва має вигляд повністю дезорієнтованої (Олена Карпівна. – «Вона це серйозно чи жартує? – 21, с.480) або з острахом просить розставити смислові акценти («Ніна (злякано) «Марусю, ти серйозно чи жартуєш? Я боюся ...» – 21, с.484).

Захоплююче й весело ходити Марії по лезу гріха. «Страшенно приємно бути дияволом!» [21, с.483] – зізнається вона Ніні.

Однак гра тільки тоді гра, коли «дає вихід надлишковій життєвій силі» [144, с.11], коли немає чітко окресленого завдання. «Театр» Марії прагматизований. Граючи, вона прямує до своєї мети –

підкорення іншого, який, до речі, є законним чоловіком подруги. Сьома заповідь («Не чини перелюбства»), порушення якої так осуджувалося Марією, написана немовби й не для неї.

А проте у грі не можна безкарно переступати межу між «підмостками» і «залом». Бо за сценою починається життя за іншими правилами, яким, власне, й перевіряється істинність грайливої сповненої бравади «заявки» Марії на гріх – «Ну, скажи мені такий гріх, якого б я не сміла зробити!» [21, с.484]. Лише в реальному житті повністю усвідомлюється попередження Б.Кроче: «Тільки мораль ні в якому разі не може бути продуктом прагнення до гри ...» [71, с. 91].

Та ось «диявола» Марію заарештували разом з іншими господарями підпільної друкарні, і вона з «театру» входить у жорстокий світ, де життя підпорядковане волі жандармського підполковника Сталинського – справжнього диявола («Це диявол. Верно, диявол. Нечистий дух» – 21, с.495), який і з'ясовує міру допустимого гріха, встановлює межі гріховних інтенцій героїні.

Реальний світ теж театралізований. Але замість вільної гри та імпровізацій потенційний «актор» Сталинський («Правда, з мене чудесний актор вийшов би?» – 21, с.507) вже в «театрі примусу» (М.Фуко) вимагає «гри» за правилами не театралізованого гріха, а того, який ламає людські долі і несе смерть.

Казений дім завжди був «апаратом трансформації індивідів» [139, с.288]. Можливості цього апарату й використовує на повну силу жандармський підполковник. Але (що найстрашніше для заарештованих) не для справи, якою ганебною вона не була б. Розкриття справи – лише видимість. Про це переконливо говорить Ніздря: «Яку службу? Хіба по службі полагается чоловіка заплутувать? Када він винуват, – допроси його, суди, в тюрму одправ. А не соврацдай його душу страхом і обманом» [21, с.495].

У Сталинського свій погляд на життя: головне – насолода. «А я хочу протягти насолоду. Чого мені спішити? Я люблю протягти все приємне. Правда, це збільшує насолоду?» – відверто саморозкривається він у розмові з Марією [21, с.506].

Насолода, стверджував З.Фройд, – «головна мета роботи нашого психічного апарату» [136, с.360]. У реальному житті принцип насолоди постійно коригується принципом реальності, який змушує наші свавільні, некеровані інстинкти рахуватися з дійсністю.

Сталинському вдається нейтралізувати дію принципу реальності, виходячи з роду діяльності: як агент Влади він виконує волю Іншого, захищає закон, необхідність торжества якого розв'язує жандармові руки, дає карт-бланш на будь-які дії, бо морально – якщо виходити з логіки захисту інтересів тоталітарної держави – він заздалегідь виправданий. «Я виступаю проти ворогів» [21, с.526] – гордо проголошує жандарм у розмові з Марією.

Поряд з принципом реальності не має змоги активізуватися й мораль: принцип насолоди домінує на рівні підсвідомості. За термінологією З.Фрейда, несвідоме – це Воно. Тут нема цензури моралі – «Воно ... не знає добра і зла, не має моралі.» [136, с.542].

Жандармський підполковник – цинік. Така людина завжди «висовує субстанцію задоволення як єдино важливу річ» [57, с.72]. Але Сталинський не просто цинік, а цинік, який еволюціонує, посилюючи наркотичну дію насолоди за рахунок сатанинського впорскування у свій напій щастя дедалі більше доз знущання і страждань.

На питання «Що по-справжньому треба розуміти під терміном ... насолода?», Епікур відповів: «втіхи плоті» [43, с.110]. Жандармський підполковник і починає шлях до насолод із утіх тіла: заарештованих жінок він гвалтує (на такі дії Марія готова адекватно відповісти – найдете «мене мертвою в камері, коли ви дозволите собі своє звичайне «безумство», – попереджає заарештована Сталинського – 21, с.505).

Жандарму це вже нецікаво. Його садистські схильності змушують рухатися далі: він одержує насолоду не лише від фізичного насильства, а й від ступеня психічного болю, завданого жертві, який (за його задумом) має поєднатися зі сценами кохання. Ненависть і знаки любові складуть особливо солодкий сатанинський коктейль насолоди: «... вам, – говорить він Марії, – хочеться схопити мене за горло, задушить, загризти, а ви, в той же час, обнімаєте мене, цілуєте» [21, с.523].

За Сталинським, цей тип насолоди (мається на увазі диявольський: «У цьому є щось сатанинське, як казала одна революціонерка, яка мене так само любила» – 21, с.523) є найвищим. Це реалізація мрії жандарма («... давно вже мрію, як цілуватимуть оці гнівні, зневажливі, повні огиди до мене вуста» – 21, с.527), яка надалі має посилюватися за рахунок мазохістських практик, де страждання, ненависть і любов іншого поєднуються з любов'ю і болем самого жандарма. Таку перспективу (до речі, трактуючи її як радісну, як вияв насолоди і для Марії – «я вам пропоную ... найвищу насолоду: любити чоловіка, якого ненавидиш» – 21, с.523) малює Сталинський під час останньої зустрічі з героїнею: «От в такому стані, уявіть собі, хіба б ви не могли б гризти мене поцілунками?» [21, с.527].

Для Сталинського в цій ситуації найскладніше утримувати психіку цієї норовливої жінки у відповідному режимі і спрямовувати її дії у відповідне русло. Жандарм випробовує кілька прийомів. Діапазон його тактичних ходів дуже широкий: від примітивної «купівлі» до відвертого залякування.

Неефективно виявилася спокуса райським життям – Крим, море, сонце, вілла, яхта, автомобіль, квіти, вино, «гарна музика», «знаменитий кухар» ... Марія лише висміює жандарма. Любов, яку пропонує Сталинський на додачу до житейської розкоші, сприймається як фарс. «Ви п'яні?» – запитально-зневажливо кидає Марія. Спроба ж жорстоко «запро-

грамувати» її дії («... треба їхати, післязавтра» – 21, с.523) змушує взятися за зброю: «...виймає з шухляди столу револьвера й рішуче наводить його на Сталинського» [21, с.523].

Не допомагає спокуса мазохістськими насолодами і навіть владою: «Перед вами тисячі ждуть, щоб ви скрутили їх, панували над ними» [21, с.531]. Усе ж Марії стає страшно. Людська природа опирається диявольським спокусам, чує – за ними безодня. Щоб зануритись у втіхи, треба відступитися від себе, радикально «переламати ... світогляд» [21, с.526], щоб товариші «перестали бути ... своїми» [21, с.526] – перетворились у «людців». Тоді відкриються двері у світ сатанинського раювання, і влада Сталинського над нею «розвіється як дим» [21, с.526].

Марії це не під силу: в неї (що характерно для багатьох героїв В.Винниченка) ще багато людського, «занадто людського», як зауважував Ф.Ніцше.

Останній хід Сталинського найстрашніший: він вибиває з рук Марії останній козир – смерть, яка завжди сприймається як засіб вирішення всіх проблем, навіть безнадійно заплутаних. Меч смерті має розрубати всі гордієві вузли життя, Але не в житті, яке контролює Сталинський.

Точка надлому для Марії – співчуття, поєднане з любов'ю. Іван, у якого героїня закохана, – «туберкульозник ... туберкульозник справжній» [21, с.503]. Він «явно помирає» у в'язниці.

Що дорожче – життя людини чи підпільна друкарня? Чи варте життя іншого власної «моральної чистоти»? Чи можна заради порятунку іншого піти на «невеличке зрадництво»? [21, с.508].

Марія, звикнувши заgravати з гріхом, театралізувати його, вирішує впустити справжній (не театралізований) гріх у своє життя і цим дає шанс Сталинському. Тут (у зоні гріха) жандарм жорстко контролює кожен крок тепер уже не бутафорної зрадниці.

Порятунок Марії міг би бути в корекції суспільної моралі, що можливо лише за умов легітимізації гріха в житті, у виправданні його особливими обставинами.

Шукаючи виходу, Марія намагається обґрунтувати теорію «маленької, майже невинної зради» [21, с.518], яка є результатом дій «романтичного зрадника» [21, с.518]. Іван, як непорушний моральний авторитет з проблем громадського життя, відрізає шлях гріхові, не дозволяє йому вступити у світ на законних підставах. На питання Марії, чи зміг би він романтизованого грішника «виставити на ганьбу, на посміховисько, на зневагу, на смерть», – глибоко зваживши все (по паузі), відповідає – «Міг би» [21, с.519].

Адвоката для гріха знайти не вдається. Далі має діяти логіка самого гріха. Гріх – це «порушення» Закону, тобто того Порядку, який даний ... Господом» [132, с.170]. Гріх, за П.Флоренським, паразитує на святості. Як і будь-який паразит, він руйнує свого годувальника і самого себе: «Він спрямовується на себе, себе їсть, бо все, що не хоче приниження, підлягає знищенню» [132, с.170].

Согрішивши, Марія ставить під удар справу, знищує підпільну друкарню, «здає» жандармам Михася Середчука. Тепер черга за нею, за тим, що «не хоче приниження», але «підлягає знищенню», бо саме вона стає раковою пухлиною на тілі суспільства. Сталинський відверто «ріже» їй в очі: «Ви продаєте своїх (курсив В.Винниченка – О.К.)». А це «... найбільше злочинство серед людей. Навіть ми, жандарми, не можемо цього робити» [21, с.526].

За цим тільки смерть: воля до життя повинна поступитися волі до смерті. Принесена нею жертва (а саме «дійсної жертви» вимагав від неї Сталинський – 21, с.508) не вписується в логіку життя: «Жертвоприношення і жертвна витрата не належать до порядку життя» [12, с.280]. Така логіка належить смерті, яка «регулює початок напруги» і виконує «функцію рівноваги» [12, с.277].

Сталинський відбирає у Марії право на смерть: намір героїні покінчити життя самогубством він нейтралізує погрозою оприлюднити гріх – після смерті друзі Марії дізнаються, в кого була кличка «Горда», хто одержував гроші за зраду, хто в «інтимній позі» за столом із пляшками сидить поруч із жандармом.

Такі речі завжди були прерогативою держави, яка, контролюючи смерть, регулює течію громадського життя, скеровує процеси виробництва, планує майбутнє ... У жандарма мотиви інші: позбавивши Марію права на самогубство, він тим самим ламає її волю і одержує живу ляльку для втіх.

Людина живе стільки, скільки її пам'ятають близькі, знайомі, доки пам'ятає світ. Пам'ять із тавром Юди – це нестерпніше, ніж сама смерть. І все ж, який вихід? Л.Мороз стверджує: «Марія здатна шукати виходу з глухого кута лише у власній смерті» [98, с.66].

Але, видається, не танатологічний мотив тут найактуальніший (хоча й він багатовекторний, глибокий і водночас суперечливий: на два варіанти дослідницького сюжету скеровує увагу Є.Лохіна – один веде шляхом актуалізації новоевангельської драми – «Дія другої половини п'єси відбувається в Страсний четвер – день таємної вечері, молитви в Гетсиманському саду, Юдиної зради й арешту Христа». Але цій картині бракує ясності: «Проте не зрозуміло, ким же виступає в цій алегорії головна героїня. Зібрання підпільників, які шукають зрадника, безперечно, нагадує таємну вечерю ... А зрадицтво Марії ніби передбачає можливість виконання нею ролі Юди. Чим же стала смерть її? Самогубством Юди, що не виніс тягара своєї провини, чи довершенням жертви, виповненням належного? На це питання немає й не може бути однозначної відповіді, бо в неможливості розділити ката і жертву, звинуваченого та обвинувача полягає глибинний сенс цього образу»; інший сполучається з ключовими проблемами

«Злочину і кари» – поєднує Раскольников і Марію те, «що шлях до морального закону кожного з них лежить через себе»: подібно до Раскольникова, який відкриває для себе п'яту заповідь, лише порушивши її, так і Марія «не грішниця доти, доки не вчинить щось проти власної совісті, всупереч «чесності з собою». Гріх Марії – не у зраді одного з таборів, а в зраді себе, своїх переконань» – 83, с.48).

Мета життя – гармонія. «Непогамовна ж натура Марії Ляшківської схиляє її не до зусиль заради відновлення гармонії, а скоріше до ризикованого експерименту: «А що, коли ...», – тобто, до дальшого поглиблення тріщин цивілізації» [98, с.65], А за цим жах буття, бо (як стверджується в одному з образно-художніх прозрінь сучасності) «гріх є знищеною гармонією на межі, за якою страх впадає у відчай».

«ЧЕСНІСТЬ З СОБОЮ» ЯК ДОКТРИНА ЖИТТЯ ВІЛЬНОЇ ОСОБИСТОСТІ

Ідея «чесності з собою» ключова у творчості митця. Завдання її – забезпечити життєдіяльність вільної особистості чи (як зауважував Д.Дорошенко) «вільної індивідуальності» за умов втрати суспільством довіри до традиційної «примусово-караючої моралі» (В.Винниченко).

Нове етичне вчення перед читачем постало у двох вимірах, у двох дискурсивних проекціях: у публіцистичних текстах, де було обґрунтовано причинну зумовленість формування самої ідеї і спроектовано її на фон існуючих у суспільстві етичних відношень, та у текстах власне художніх, основним завданням яких було «Дати відповідь на питання: «наскільки моральні принципи доктрини «чесності з собою» придатні для практичного використання?» [94, с.62].

План проблеми, заявлений у публіцистичних виступах митця, у «Щоденнику» виглядає цікавим, достатньо перспективним і дає всі підстави для поглиблених роздумів з питань, пов'язаних з етикою.

Найсильніше позиції В.Винниченка виглядають у тій частині, де йдеться про критику існуючих у суспільстві етичних відносин, які виразніш усього виявляють себе у практиках повсякдення.

Сама поява ідеї «чесності з собою» мотивується В.Винниченком тим, що для соціуму характерна дисгармонія, яка пронизує всі його структури. Найяскравішим виявом її є різниця між тим, що проголошується людьми, і тим, що насправді діється у реальному житті: «Існують всім відомі, узнані законом, звичаєм норми моралі: не можна красти, не можна брехати, обманювати, прелюбодійствувати, насильничати й т. п. Але разом з тим не має ані одної

людини, яка б не збрехала, не обманила, не переступила сьомої заповіді, хоть би в «помишленні своїм» [64, с.421].

Лікувати моральну недугу В.Винниченко пропонував шляхом приведення у відповідність двох «я» (уявного і реального) методом «сумісності людини з самою собою» [108, с.57]. Тим самим митець намагався здолати разюче неспівпадіння етичних норм і щоденної поведінки людини.

Найефективнішим шляхом, який міг би привести до вирішення проблеми, як уявлялося митцеві, мала стати реалізація ідеї природності як найорганічнішої, найближчої до суті самого життя: «... ідея «чесності з собою» *формує поле моральності* (курсив Н.Гусак – О.К.), відповідне природі людини. Повертаючи моральне відношення до природних інстинктів, а природу узгоджуючи з раціо, письменник з допомогою цієї ідеї шукає та намагається сформулювати альтернативу і чисто раціональних, і чисто природних уявлень про мораль, і, таким чином, намагається створити етичний погляд на речі» [42, с.10].

Пошуки В.Винниченка враховують попередній і сучасний, нерідко близький йому за духом та епатуючим спрямуванням інтелектуальний досвід. Свідченням цього є те, що спираються вони на «елементи нігілізму, етичної метафізики, волонтаризму, екзистенціалізму, психоаналізу, віталізму і відповідні структури мислення, хоча не зводяться до жодної з них» [41, с.170].

Водночас ці шукання гарно вписуються в інтелектуальну перспективу – у той потужний напрям структуризації уявлень про можливості і засоби формування етичного поля, навіть нових етичних вчень, який у другій половині ХХ століття пов'язується із зусиллями філософів, які пропонували уважніше дослухатися до «тіла й радості» (Дельоз), «до реальності» (Росе), «до щастя» (Мізраї), «до життя в усіх його вимірах» (Конш). Нова етика у цих мислителів

«... твориться через відмову від абсолютів, які дають упевненість, далеко від «потойбіччя» та ірреальних фантомів», бо «Людське бажання, тіло, радість, життя, що сприймається цілком реально, без ілюзій, складають достатньо «сил», спроможних формувати етику (розрядка наша – О.К.)» [116, с.531–532]. Це й робить досвід, набутий письменником при розробці питань у галузі етики, достатньо актуальним і цікавим для нашого часу.

Вагомий внесок у розвиток ідеї «чесності з собою» В.Винниченко зробив за допомогою свого власного досвіду, який включав також складні, болючі (а часом і просто дуже брудні) сторінки життя його як політика. Досвід письменника, який у важкі часи державотворення стає провідником нації (не будемо торкатися того, наскільки успішною була діяльність митця, змушеного силою обставин «перекваліфікуватися» у державного діяча, саме на цій ниві – дискусія й так – небезпідставно – нині дуже загострилася), зайвий раз довів, що ключова етична ідея, яку він так уперто пропагував, торкається не лише внутрішнього світу особистості, а водночас є і «чесністю з іншим, з колективом» [120, с.155], і з політикумом, і, очевидно, із суціумом, із суспільством у цілому.

Але реальної інтеграції ідеї «чесності з собою» у світ етичного так і не відбулося. Все обмежилось рамками цікавої пропозиції, певною мірою шокуючої гіпотези в сфері етики, яка дала сильний поштовх до вкрай назрілих пристрасних дискусій з проблем моралі. Цьому – як нам видається – лише частково завадила певна фрагментарність етичного вчення (хоч ця фрагментарність доволі-таки відносна: в узагальненому – систематизованому вигляді ідея «чесності з собою» – в інтерпретації Т.Гундорової – виглядає такою, яка має ознаки достатньо цілісного проекту, який повинен допомогти у програмному забезпеченні поведінки особистості у суспільстві – «Особливо

виразні в ній кілька моментів: а) заперечення абсолютності будь-якої моралі та мислення опозиціями ... б) критика «старої» моралі, заснованої на розриванні абстрактного й конкретного, духовного й тілесного, свідомого й чуттєвого; в) бажання свідомо гармонізувати індивідуальну волю й розум, з тим, щоб людина, як творець цінностей, активний діяч могла включитися в життєвий процес і служити його соціальній (зокрема соціалістичній) раціоналізації; г) свідомий і вольовий момент «підправлення» людиною природи, її одвічних законів продовження роду й боротьби за виживання» – 41, с. 170–171).

Звісно, сприйняттю ідеї вадить нерідко пафосна, інтонаційно афектована мова, багато в чому видима фрагментарність, відсутність системного підходу до проблем етики, «історіографії» питання, епатажний спосіб презентації суспільству нового етичного вчення.

Для популяризації доктрини «чесності з собою», її логічного, послідовного розгортання і осмислення явно потрібні були не окремі (хай і яскраві, талановиті) публіцистичні «спалахи» чи прозріння, заявлені в окремих виступах, а цілісний розгорнений трактат, присвячений проблемі, яка розробляється.

Однак справа, мабуть, не тільки в цьому. Адже відсутність традиційної для філософського загалу манери подачі матеріалу, відмова від чіткого текстуального «форматування» дуже складної і глибокої концепції за допомогою скрупульозного і деталізованого «опису», що давало б (у разі сприйняття філософської системи) можливість застосовувати її як «прикладне» вчення у практичній діяльності, не завадила Ф.Ніцше створити принципово новий філософський світ, який буквально потряс основи суспільства, змусив соціум – а не тільки вузько спеціалізовані кола – вчитуватися у метафоризовані, дуже важкі для сприйняття (навіть для пересічного його співплемінника, перед яким не так гостро, як перед

іншомовним читачем, стояло питання мови) тексти німецького філософа.

До цієї. умовно кажучи, «технічної» проблеми додався ще один, дуже дражливий – етичний аспект, пов'язаний із побутуванням нової доктрини у суспільстві, що не в останню чергу (як справедливо зауважила Н.Шумило) пов'язано з «багатозначністю (додамо – провокуючою багатозначністю – О.К.) його гасла «чесності з собою» [148, с.163].

Цей план проблеми дуже промовисто, гостро і артистично актуалізував Данило Гусар Струк у статті «Винниченкова моральна лабораторія»: «Шекспірівські слова «to thine own self be true» (будь вірний сам собі) з часом перетворилися на крилатий афоризм, в якому міститься велика моральна мудрість. Суть цієї мудрості ніщо інше, як Винниченкове «будь чесний із собою». І як це не дивно, хоч суть та сама, але Шекспірові ніхто ніколи не закидав, що в тих його словах ховається формула на виправдання цілковитої аморальності, натомість Винниченка засуджували й далі засуджують за пропагування цієї, мовляв, «нової моралі» [126, с.374].

Справді, чому це так? Спробуємо розібратися з проблемою вразливості самого вчення, проаналізувавши сутність ідеологеми «чесності з собою».

Найпершими (ще до жорсткого присуду суспільства) про це почали «сигналізувати» художні тексти. «Друга реальність», створена зусиллями художника, засвідчила, що ситуація значно складніша, неоднозначніша, ніж це могло б уявлятися при «первинному» ознайомленні з ідеєю «чесності з собою». Яскравим підтвердженням того, що проблеми (і проблеми справжні, не вигадані) існують, є прагнення В.Винниченка, не схильного до відвертих експериментів з наративом, за допомогою цілої системи різноспрямованих «ходів» зруйнувати «правдоподібність оповіді» у романі «Чесність з собою», що дивовижно для ідеологізованого тексту, тим більше для тексту,

покликаного популяризувати нове етичне вчення, що апіорі передбачає ясність і прозорість, логічність, навіть однозначність викладу матеріалу (а про серйозність проповідницьких намірів свідчить стиль «програмки» головного героя роману Мирона Купченка: «Стиль з апостольського писання», як зауважив пристрасний і прискіпливий опонент героя-ідеолога соціаліст Йона – 26, с.93).

Вихідним моментом, який забезпечив базу для послідовного руйнування принципу правдоподібності у повіствуванні, постає актуалізоване В.Винниченком у зв'язку з ідеєю «чесності з собою» уявлення про варіативність, навіть релятивізм «реальності певної ситуації» [41, с.172], що напряду пов'язується з ідеями Ф.Ніцше, який «проголосив лозунг «переборення моралі, в певному сенсі навіть самопереборення моралі» і умовою для цього поставив практику чесності ...» [41, с.172].

Із релятивізмом тісно пов'язана відсутність у романі «Чесність з собою» диференціації «негативного й позитивного». Реалістичний дискурс руйнує також «виділення і нарощення (курсив Т.Гундорової – О.К.) у тексті критичної перспективи», розведення двох основних рівнів сприйняття сказаного у тексті – «через інтерпретацію і через правдоподібність» (прикладом, на критику «товаришів» того, що «нібито сказано Мироном», той реагує дуже просто і провокативно – «це ви сказали»). Важливе місце в організації тексту посідає використання прийомів «співвіднесення й «осторонення».

Результатом цього стала дезорієнтація читача, вихованого на просвітницькій традиції: «Модерністський дискурс актуалізував художню структурність і полівалентність образного світу, переорієнтував читача (і критика) від дидактичного розуміння тексту до його імовірнісного розуміння» [41, с.179–181].

Актуалізація модерністського дискурсу надала додаткові можливості для розширення варіативного

«коридору», у якому функціонує ідея. Водночас це створило передумови для виразного дистанціювання від героя-ідеолога, безперечно, дуже симпатичного авторові, але ідентифікуватися з яким В.Винниченко не мав наміру.

Помітніш усього це «ілюструють» театральні-ігрові форми, які так активні у тексті. Поява їх у романі не була випадковою: вони тісно пов'язані з головною ідеологією, оскільки інтенційно закладені в програмі «чесності з собою» – «Власне, там, де народжується вільна гра, стилістична, іронічно-фантастична, моделююча саме життя, і втілює себе *принцип* (курсив Т.Гундорової – О.К.) життя. Ідеально він накреслюється в перспективі перетворюючого ефекту і гри з життям, що їх несе в собі ідея «чесності з собою» [41, с.183].

Ігрові структури, справді, створюють ідеальні умови для здійснення ключового бажання героїв, дискурс якого найактивніше виявляє себе в «увазі до людського тіла, тілесності, фізичності як такої. Тіло – символ бажання ...» [41, с.185], і водночас дають можливість авторові «програвати» різні ситуації з тим, щоб з'ясувати особливості функціонування ідеї «чесності з собою» та визначити характер її сприйняття героями не тільки з відмінним соціальним та життєвим досвідом, з різними життєвими позиціями, а й з дуже різним емоційно-психологічним «наповненням» внутрішнього світу.

Увесь текст роману «Чесність з собою» пронизаний ігровою поведінкою героїв (причому гра декого з них, приміром Мирона, оцінюється оточенням дуже високо: «А знаєте, шарлатанськи ви добрий актор, Мироне», – так оцінює поведінку свого співрозмовника Дара), грою на публіку (так грає Петро, розповідаючи про свої стосунки з Вірою, у яких – на відміну від Віри, сповненої справжніми почуттями, – елемент гри є частиною продуманого плану: «Після того сходимо на кілька сходців вище й я заявляю, що не можу далі йти.

Зауважте, це кожного дня. Навіть мені трохи соромно цю комедію виробляти» – 26, с.202), театралізованими сценами, квінтесенцією яких виступають жорстокі й цинічні любовні ігри Мирона з Наталею, Петра з Вірою, емоційно-хвилююча театралізована презентація Дарою у сімейному колі немовби умовної, вигаданої, загостреної танатологічними мотивами історії про незнайомого юнака, купленого так, як купують послугу («Дара ... замовляє собі мужчину, пропонуючи йому гроші «як повіі», або ж, в іншій редакції, «як лікареві» за необхідну послугу» – В.Агеєва), емансипованою жінкою (яка полемічно приміряє на себе чоловічі ролі) для задоволення власних сексуальних потреб у простоті класичному чоловічому просторі – номері у готелі.

Але використання принципу гри простежується лише «на поверхні» тексту. Він не стає структуроперетворюючим, здатним закладати в роман і програвати (як ймовірно) різні сценарії життя героїв. Митець не використовує можливості ігрових форм для по-театралізованому варіативного обігрування фіналу, що могло б продемонструвати безкінечність проявів життя, його неймовірну приховану потенційну змінність, яка б давала можливість говорити й про відносність тих життєвих історій, що репрезентовані у тексті.

Письменник не включається в «гру». Він як справжній дослідник-експериментатор лише спостерігає за театральньо-ігровим світом, разом з читачем чекаючи результату. А він насторожує: занадто вже небезпечними й цинічними «іграми» займаються герої.

Ігрову перспективу твору жорстко обмежує відсутність анігіляції в ньому «принципу реальності», що цілком могло б бути при послідовному і цілеспрямованому використанні релятивних підходів. Тому спроби Мирона перевести в жарт, в цікавинку життя («Це занятно» – 26, с.16) венеричну хворобу Колі, який побував у публічному домі «з пропагандою» ідеї «чесності з собою», не перетворюються у матеріал для скетчу (виходячи з реалій тверезого, опертого на

моральні засади світогляду, дуже помітно, наскільки цинічною є ця репліка, бруднота якої посилюється відвертою зневагою до іншого і підкреслено акцентованим гедонізмом промотора епатажної теорії – «Я задово-о-лений» – стримати який не може навіть вбивча репліка Тараса, яка наштовхується на опірність кільцевої семантичної структури, що виглядає майже як риторичний прийом: «І тим, що він заразився, теж задоволені?» – «Ну, це непре-ємно ... Але не так важно ... Таким чи-ном, бу-у-де суд ... Я задоволений» – 26, с.16).

Найрадикальнішою формою вияву «принципу реальності» є смерть. Моральний концепт, який обертається у зоні танатологічного, теж не дає можливості розгорнутись ігровій перспективі, особливо якщо це пов'язано з насильницькою смертю, до того ж презентованої як свідомий публічний акт.

Вбивство Мироном матері (як це заявлено в тексті) Дара пояснювала любов'ю. Однак любов – це не зазіхання на об'єкт, а прагнення залишити його «поза собою», «Дати йому йти своїм шляхом, шляхом його власної «внутрішньої правди» чи дозволити йому йти поряд» [78, с.27]. У варіанті Мирона любов виглядає інакше – як свавільне, ніким і нічим не контролюване обмеження буття об'єкта, обмеження, що виходить із його (Миронового), далеко не беспірного розуміння межі.

І тут цілком природно визріває питання, яке актуалізує Т.Свербілова на матеріалі іншого твору, де ситуація однак дзеркально накладається на матеріал роману «Чесність з собою»: «Герой «Щаблів життя» принципово вбиває свою безнадійно хвору мати, щоб позбавити страждань її та тих, хто її оточує. Герой не просто порушує елементарну людську етику ... Герой ... порушує вічний біологічний закон самозбереження організму, що вимагає боротися до кінця (навіть у християнстві самогубство – то є найстрашніший гріх)» [119, с.35].

Навряд чи такий план життя міг по-естетськи смакувати В.Винниченко. Потреба у дистанціюванні, у спостереженні за процесами зі сторони була не тільки нагальною, а й вкрай необхідною (хоч би й для збереження обличчя).

Тому прагнення митця максимально релятивізувати текст (на нашу думку) абсолютно мотивоване не тільки естетично, а й етично, оскільки письменник від моделювання, від теоретичних «прикидок», які передбачають, зокрема, і «гру» розуму, «перебір» абстрактних варіантів, які не матеріалізуються, бо напряду не пов'язані з людськими долями, переходив до непередбачуваних практик повсякдення, де немає чистоти теорії, зате міцно переплітаються і протистоять одне одному різні інтереси, де логіка реального життя нерідко значно сильніша від логіки будь-якої теорії.

Це змушує нас уважніше приглянутися до самої ідеї «чесності з собою», щоб з'ясувати її глибинний смисл, який міститься у ній самій, виявити ті проблемні лінії, які ускладнили життя новій етичній доктрині і, зрештою, не дали можливості стати у суспільстві авторитетним етичним вченням.

Почнемо з героя, у руках якого опинилася не тільки нова етична доктрина, а й обов'язок популяризації, пояснення суспільству ідеологічних основ нової етики.

Необхідність такого підходу зумовлена тим, що саме практики буття, зусилля героя по приверненню уваги інших до нового вчення не тільки об'єктивно «рентгеновали» ідею «чесності з собою», а й зримо виявили слабкі місця теорії, оскільки випробовувалося вона у різних ситуаціях, навіть близьких до екстремальних, на несхожих одне на одного персонажах.

Але спершу кілька слів про генезис самого героя, природу його внутрішнього світу. Адже саме це багато в чому стало визначальним для життя доктрини, для сприйняття її читаючою аудиторією.

За спостереженнями Н. Михальчук, логіка формування героя, який постав (як певний тип із певними «параметрами» свідомості) у малій прозі В. Винниченка, є такою.

Криза віри, що тотально розпросторилася у соціумі, привела до «деміфологізації метафізичної християнської свідомості героя». Траєкторія його буття з метафізичних висот опускається на грішну землю, де він «повністю залежить від живої дійсності».

Етико-моральні основи світу героя десакралізуються. Базовою стає його власна свідомість, яка (на власний розсуд) наповнює простір буття смыслом. «Інструменталістська логіка» героя дуже прагматично поводить себе у світі: втративши віру, вона «дозволяє вірити іншим», без тіні сумніву використовує традиційну етику як засіб досягнення тих цілей, які окреслені у першу чергу нею самою.

Знищивши у собі потяг до сакрального, герой В. Винниченка переживає «повернення витісненого». «Механізм» повернення виглядає так: «плебійська рефлексія» героя зумовлюється «кінчними тенденціями, спротивом самого життя метафізичному ідеалізму теорії, що у реальному житті не може бути втілена (розрядка наша – О.К.)». У результаті цього «у традиційну культуру вривається неприкрите, низьке «Воно», «Анти-Я». І саме в ньому (у світі інстинкту) живе тепер «самосвідомість персонажа».

Сформований таким чином герой стає «героєм-ідеологом». Його «цинічна структура свідомості і розуму» (цілком природно) починає виконувати світотворчі завдання: вона дає «дефініцію істини для життя в ситуації «смерті Бога» і «обґрунтовує «новий отчєнаш» [91, с.104–105].

Не маючи моральних бар'єрів, така свідомість використовує потенціал ідеї «чесності з собою» не у її вищих, морально очищуючих вимірах. Навпаки – ставлячи прагматичну мету, вона інстинктивно нама-

це зовні непомітні прогалини у структурі нової моралі і наповнює їх власним цинічним змістом.

Щоб з'ясувати цей аспект проблеми, почнемо з підвалин, які стали основою для розгортання нового етичного вчення.

Формула «чесність з собою» має дві базові складові, які забезпечують їй належний моделюючий статус. У системі чесність/брехня чесність маркує межу, яка відділяє чистий, етично не забруднений простір і поле екзистування особи, яка діє у реаліях світу, де функціонує брехня – невід'ємна частина практик повсякдення (І.Бродський навіть вважав, що «Справжня історія нашої свідомості починається з першої брехні»).

Друга частина формули спирається на концепт, в основі якого лежить категорія «себе», яка дає можливість інтегрувати поняття чесності у систему базових стосунків у суспільстві: між «Я» і «Ти».

Особливості статусу і змісту категорії «себе», «собі» прояснює І.Сандомирська, інтерпретуючи у діалозі з М.Липовецьким бахтініанське вчення про систему діалогічних відношень.

Розпочинає дослідниця з проблеми двоїчності (до речі, надзвичайно актуальної для В.Винниченка): у М.Бахтіна (зауважує І.Сандомирська) «кожна річ має два імені» ... а кожне «я» двоїться «другим» [78, с.25]. Цей «другий» буває різним. «Другий», за М.Бахтіним, – це більше ніж видимий, той, який не співпадає сам із собою, внутрішньо невичерпний, «здатний бути *більшим за себе*», «не такий», «той, який поповнює», а не «доповнює», «Інший» – як «другий-ще» [78, с.26].

Причому є «другий-уже» і «другий-ще». «Другий-уже» наперед вираховується завдяки відніманню одного з двох. Він наперед вживаний: «Це той другий, в якому втілилася необхідність («... в ньому вже нема свободи», це щось, що «може бути використане, спожите, що чисто службове»)). На відміну від «вже»,

«ще» – «безкінечне, незавершене, його не можна перетворити в об'єкт. Хотіти його (думаю я) – значить хотіти хотіти, а не хотіти щось одержати. «Хочу ще» – хочу чого? Нічого, хочу, щоб «ще» не закінчувалось» [78, с.26].

У цій системі монологізм пов'язаний з «бажанням необхідності (правди)», діалогізм – із «бажанням бажати «ще». Визначаються вони не як абсолютні стани, а як модуси волі до іншого: «хочу я другого як «вже» чи другого як «ще» [78, с.26].

У цих стосунках парадоксальним чином взаємодіють правда і брехня. Тут нема звичного регламенту і розподілу ролей, бо «Правда у Бахтіна не протистоїть брехні ... Брехня спів-присутня правді і компенсує собою її холодну демонічну лють. Правда, оповита таємницею, породжує насильство, а насильство, у свою чергу, пом'якшується брехнею ... Брехня пронизує собою все: це брехня у слові, «яке не знає, кому воно слугує, воно приходить з мороку і не знає свого коріння» («наївне зло людського слова» ...); це брехня в риториці – виборі аргументації для досягнення певної мети, це брехня в творцеві («жадоба успіху, впливу, визнання ...) і, що цікаво, ... *«брехня предмета про самого себе»* ... Співтовариство слова – це співтовариство брехні. Людина ходить у слові, говорить християнська мудрість, – людина ходить у брехні, говорить Бахтін: і слова, і творець, і світ – все бреше самому собі» [78, с.27–28].

За М.Бахтіним, не брехати можна тільки «в чистій самотності в собі». «Себе», «собі» не ідентифікуються ні з «я», ні з «другим-вже» (вони між собою знаходяться, як каже М.Бахтін, задля виразності, точності вислову ми збережемо цей русизм – у вічній «тяжбе», яка не може звільнитися ні від брехні, ні від риторики). «Себе» – це «певна нова інстанція», щось «більше і за мене, і за другого». Це зумовлено тим, що «ні я не знає меж свого я, ні другий не знає своїх меж

(«... другий принципово не може знати про самого себе ...» (78, с.28).

«Собі» (за М.Бахтіним) – «не моє» ні для мене, ні для іншого. Воно не є також діалектичним синтезом мене й другого. «Собі» – це «не-привласнене-моє, не моє-моє, не-необхідно моє», це «простір, у якому можлива «чиста самотність», «одинокій голос, одинока очність або молитовне звернення» [78, с.28].

В.Винниченко не скористався можливістю витворити простір «чистої самотності в собі», який потенційно забезпечував умови для реалізації потенціалу сокровенної, справжньої чесності, що мала б бути осердям формули «чесність з собою». Водночас він не намагався також пов'язати ідеологему «чесності з собою» із біблійними витоками, природними для неї: «Сама ... ідея «чесності з собою» не містить у собі нічого негативного. Корені її – у Біблії» [98, с.79] – а саме на можливість такого підходу натякає І.Сандомирська, актуалізуючи за допомогою виділення «чи» в бахтініанському звороті – «чи молитовному дискурсі» – Господні інтенції: «... мені не зовсім зрозуміло значення цього «чи», можливо, це і є той Бог, про якого ти (мається на увазі її співбесідник М.Липовецький – О.К.) говориш ...» [78, с.28].

Митець пішов іншим (природнішим для його епохи) ніцшеанським шляхом – шляхом розриву з Господом, виходу за межі зв'язку з ним. Буття ж поза межами («вненаходимость» – за термінологією М.Бахтіна), «реалізоване повністю – це ніцшеанське «Бог помер» [78, с.28].

З філософією Ф.Ніцше ідею «чесності з собою» пов'язує передусім нігілістична спрямованість та «воля до влади» («функціонально «чесність з собою» співвідноситься з ідеєю «волі до влади», яка у Ф.Ніцше окреслює ціннісний простір власнелюдського буття» – 41, с.170).

Але «воля до влади» у Ф.Ніцше та у героїв В.Винниченка має несхожу мотивацію (не дивлячись на те, що,

як стверджував П.Христюк, «сама формула «чесності з собою» запозичена В.Винниченком у Ф.Ніцше» – В.Панченко) у німецького філософа вона зорієнтована не на «щастя, насолоду чи самовираження» – метою волі є саме влада, яка є в тому числі владою над собою і готовністю «сприйняти наказ» [142, с.42–44]; в українського письменника – навпаки – «воля до влади» в уяві його героїв має «конвертуватися» не в «чисту» владу, а саме у «щастя, насолоду». У результаті виникає принципове неспівпадіння героїв, яке помітив і відзначив – не без сарказму від нелюбові й неприйняття – Д.Донцов: «До невпізнання відбився в тім дзеркалі і тип надлюдини Ніцше. В Ніцше він – надлюдина, у Винниченка, напр., – підлюдина. Ніцше проповідує любов до дальніх. Винниченко любов до ближніх, до самого себе, до свого тіла і до його розперезаних інстинктів, насамперед. В автора Заратустри – це blond Bestie, в автора «Щаблів життя» – це «вільна скотина».

«Другий» у сприйнятті героїв В.Винниченка виступає як об'єкт (як «другий-вже»). Тому «собі» в них постає не розімкненим у «внутрішню безкінечність» (М.Бахтін), а «привласненим-моїм». Це не дає можливості сформуватися основі для обґрунтування принципово нової етичної теорії, яка б розірвала «пуповину» з усіма попередніми.

Звідси цілком прогнозований результат – запропонована теорія не розриває зачароване коло, виходячи за межі його, а насильно, по-варварськи прагне витіснити попередній етичний «кодекс» з існуючого суспільного простору.

«Механізм» заміщення без зайвих сентиментів, відверто і цинічно (не без замилювання власними словами) маніфестує Мартин – герой драми «Дизгармонія». Він точно відображає настрої тих героїв В.Винниченка, для яких «чесність з собою» ... означає, крім усього, культ *сили* (курсив В.Панченка – О.К.)» [107, с.140]. Додамо також, що бачення проблеми цим героєм виглядає особливо актуальним ще й з огляду

на відверто провокуючі висловлювання з цієї проблеми самого В.Винниченка (нагадаємо явно підбурюючу спрямованість його власних слів, процитувавши лише один «уступ» – «Сучасна мораль розколює людину. Являючися цілком непридатною до життя, вона ослаблює поступовий рух пригноблених – розрядка наша – О.К.» – 64, с.425–426): «З якої речі я повинен бути правдивим, щирим, добрим? Чому хитрість, лукавство, брехня гірше? Чого я повинен здержувати свої сили? Я нічим не хочу зв'язувати себе і наплювати мені на всі моралі ... Мораль видумана дужими для безсилих. Коли безсилі робляться дужими, вони заводять свою мораль ... ».

Дійсно, тут нічого не вимагає коментування, хіба що додамо репліку В.Панченка, якою дослідник супроводжує неприховано провокативні висловлювання героя драми «Дизгармонія»: «Виходить, сила – понад усе. Триумф сили знімає питання про засоби досягнення цього триумфу» [107, с.140].

У викладі Дари (героїні роману «Чесність з собою», яка щиро прагне залучити в ряди шанувальників нової моральної доктрини робітника Тараса) сутнісна основа нового вчення, яке, «відкидаючи все, що каже мораль», пропагує Мирон Купченко, виглядає такою, де вольовому, раціональному моменту відводиться чільне місце: «Чесність з собою, це – нова мораль. Розумієте? Все старе треба відкинути. От тобі життя, дивись, живи, і роби свої власні висновки. Розумієте? Власні. Ці висновки, думки доведи до почуття. Коли доведеш, тоді мусить з'явитись вогонь ... А вогонь цей є воля, котра й дає акцію. Чим повніше ви доведете вашу думку до почуття, тим палкішим буде вогонь. Вогонь цей спалить усі перепони, усі дрібні старі думки, почуття. От як два роди електрики: самі по собі вони ніщо, а з'єднавши маєте силу ... Щоб бути чесним з собою, треба довести (думку – О.К.) до почуття. Доводить. З'являється

вогонь. Він спалює всі забобони і людина вже цілком інакше дивиться й робить» [26, с.28].

Однак прагнення за допомогою розуму вирішити назрілі проблеми, переступити (структуруючи характер етичного світу людини засобами раціонального) межі між вольовим та імпульсивним, емоційним, гармонізувати в одне ціле контрольоване й не контрольоване має свої обмеження і не створює передумов для повноцінного функціонування «утопії «чесності з собою» (Т.Гундорова): «... суть ідеї «чесності з собою» полягає в тому, що суб'єкт має раціонально з'єднати ідею й чуття. Здавалося б, це санкціонує модерністський волюнтаризм. Але існує ще один аспект – гностичний – такого вольового імперативу. Це майже містерійне перенесення мозку, розуму на місце серця – емоційно-еротичного центру гностичної антропології. Амбівалентність Винниченкового гностицизму виявляється, однак, у тому, що стати пустельником, як Заратустра, не може жоден з героїв-протагоністів Винниченка, а його еротизми часто означають поневолення жінки і передбачають стосунки пана і раба» [40, с.22].

Інтенції пустельництва (які особливо протиприродно виглядають при співвіднесенні їх із «зарядженими» життєвою силою персонажами роману «Чесність з собою» – приміром, з Дарою, сповненою «природної, живої сили» чи з Мироном Купченком, «віталістична сила» якого відверто підкреслюється автором – 41, с.176–177) у героїв В.Винниченка (незалежно від їх статевої приналежності) «гасить» ключова категорія, так характерна для «соматичної людини» (Т.Гундорова) – бажання. Про це відверто говорить заголовний герой роману «Записки Кирпатого Мефістофеля»: «Сенс нової моралі, твердить Кирпатий Мефістофель, має бути визначений імперативом бажання, бо «вона не потребує ні заповідей, ні людських законів, ні тюрем, ні панів адвокатів; така, в силу якої мати любить своїх дітей, мужчину тягне до жен-

щини, і навпаки; в силу якої революціонер іде на смертну кару ...» [40, с.22].

Бажання вистроює весь світ навколо героя як світ об'єктів, як світ, де «другий» («друга») приречений існувати як «другий-уже». Причому цей «другий-уже» – не рівноцінний партнер, а допоміжний «засіб», який має цінуватися за ступенем своєї корисності (тобто, як підручний засіб для вирішення назрілих проблем). При цьому ключовою, позитивно забарвленою постаттю лишається сам герой, який шукає задоволення власних потреб і бажань (про це з шокуючою відвертістю у романі «Чесність з собою» говорить Мирон: «Коли негарний, самотній, бідний, коли життям скривджений, в родині нещасливий і не можеш інакше задовольнити бажання тіла свого, то пам'ятай, ідучи до простітутки, що вона по силі послугу робить тобі». ... «Коли непомірованим, нестриманим життям привчив себе до похоті, як п'яниця до вина, ідучи до простітутки, пам'ятай, що шукаєш в ній п'яного задоволення». «Але як би ти не йшов, – як до лікаря за заспокоєнням, як до шинку за підняттям, як на базар за шматком хліба, – пам'ятай, що ідеш за послугою». «Через те, коли йдеш, то йди не як злодій, не як той, що відчуває себе злочинцем, але як той, хто потребує (розрядка наша – О.К) ...» – 26, с.93).

І ґрунтується все це у героя-ідеолога не на суб'єктивних міркуваннях, а (як самовпевнено стверджує Мирон Купченко) на законі, «утвореному віками життя» [26, с.93].

Для героїв В.Винниченка згадані міркування програмні, які (до того ж) природно вписуються у дух часу: доктрина «чесності з собою» виникає на хвилі глибинної зміни характеру зацікавлень у суспільстві: «... протягом всієї історії основна активність людини була звернена до зовнішнього світу, вектор же самопізнання і самоперетворення був вкрай укороченим ...». Це, продовжує А.Мальцева, сприяло активі-

зації інтересу до «суб'єктивної реальності», основу якої складає філософія бажання.

Свідоме формування «суб'єктивної реальності» дає можливість по-особливому вибудовувати світ не лише навколо героя-ідеолога, а й переформатовувати уявлення про межі доступного для всіх adeptів нової етичної теорії. Простір реалізації бажань розширює свої кордони: тепер будь-яке з них може бути реалізованим, оскільки під вольово-емоційним натиском носія нової ідеології повинні впасти всі обмежувальні бар'єри, які раніше регламентували його поведінку.

До переліку можливого входить все – все є можливим, бо все, що захоче людина, може бути не лише бажаним, а й реалізованим: заспокоючи Марусю, яка знаходиться у знервованому, навіть екзальтованому стані, Мирон пропонує такий план дій: «... Поживи, подивись ... Завжди встигнеш. Подожди ... А коли в чому потреба буде, роби все, що хочеш. Випити хочеться, випий, я ж розумію ... Мужчини забажаєш, іди, любого вибирай, веди сюди, роби, що хочеш ... Чого перед собою брехати? У тебе вже привычка склалась. З цим нічого не поробиш. Це соромляться признати, але часто ті, яких «рятують» з домів, через це й ідуть назад ... Не треба. Нічого злого в цьому нема. Нікому ж лиха від того не буде, що ти приведеш мужчину, сама себе заспокоїш та й йому злого не зробиш ... » (до речі, цього не витримує навіть далеко не безневинна Маруся: «І це ти від душі говориш? – з захованим обуренням стиха спитала» – 26, с.56–57).

Ще жорсткіше думка про всездозволеність, взята у проекції бажань, сформульована Мироном у «листі», який зачитує Сергій на судилищі, присвяченому «розбірці» зі вченням Купченка: «Досвідом життя свого й розумом перевірь своє бажання. І коли досвід життя твого та розум сходяться з бажанням твоїм, – ти правий. Іди та роби, що хочеш (розрядка наша О.К.)» [26, с.92].

На найстрашніші – останні питання свого співбесідника (робітника Тараса) Дара дає ствердну відповідь і з глибоким переконанням у правоті власних слів мотивує її: «... таким чином і кожного шпига оправдати можна». «Звичайно! – підхопила Дара ... «Кажуть, він матір свою отруїв» ... «Вона була цілком недоумна. Розумієте, стара, недоумна, хвора ... Ні до чого не здатна, словом. Нікого вже не впізнавала й лише мучилася. Він узяв та й отруїв. Розумієте: довів думку до почуття й отруїв ... Розумієте: з великої любові вбиває. З чесності з собою» [26, с.29–30].

Світ, у якому організуючим началом виступає бажання, виглядає незвичним, принципово відмінним від того, де домінуючим елементом є, приміром, обов'язок, честь, совість чи віра в ідеал. Бажання накладає відбиток на все – в тому числі й на перебіг історії.

Актуалізація бажання впливає також на рівень контролю суспільства над смертю, яка опиняється у «переліку» бажаних об'єктів, та на насильство, яке виступає засобом реалізації бажань: він явно послаблюється за рахунок коректив, внесених у соціум ідеологією «чесності з собою», покликаної обслуговувати потреби людини бажуючої (бажаючої – нерідко – не «бажання бажання», відстроченого, пригальмованого бажання, яке дає «насолоду самим бажанням» (хоч і цей елемент присутній, однак, не є визначальним), не бажання речей, за термінологією М.Епштейна, «невоплотимых ...уходящих в бесконечность» [53, с.58] – слава, любов, безсмертя, вічність, спокій (хоч, знову ж таки, помітні ознаки таких устремлінь можна спостерегти і в текстах В.Винниченка: промовистий приклад – лист Мирона до Дари, сповнений невідомих почуттів; тут нема елементів любовної гри – надто вже серйозно, як для ігрового персонажа, звучить голос кохання: «... кохаю так, як ніколи ще не кохав ...Серце так завмирає, такий захват наповнює його, що не вміщається весь у серці ... хочеться плакати ...» – 26, с.193), а результативного, легко досяжного бажан-

ня, кваліфікованого М.Епштейном як хотіння, спрямованого на досягнення простіших «предметів», – їжі, пиття, власності і, напевне, жіночого тіла (очевидно, саме звідси у романі бере початок концепція іншого кохання – «кохання тіла» – 26, с.102), відсутнього у «списку» хотінь, що його подає відомий цікаво і плідно філософствующий літературознавець – як об'єкта сексуальних бажань.

Насильство і до того було універсальним засобом вирішення проблем, пов'язаних з реалізацією бажань (згадаємо, як підсміюється з цього Мирон на зібранні соціалістів: «А дідусям деяким хіба не турбота! Мені трапилось якось чути про одного поважного, високоморального дідуса, який до того запалився братською любов'ю до одної «тварі», що до насильства мусів був удатися» – 26, с.91). Тепер же для нього нема ідеологічних та моральних обмежень: мистецтво домовлятися зі світом (у тому разі, коли людина повністю і нероздільно солідаризується з ідеєю «чесності з собою») починає підмінюватися тривіальною процедурою «умовляння» себе, свого «я», укоріненого у «воно», яке не знає, що таке мораль, і саме тому – без вагань – звертається до насильства, оскільки воно легітимізоване новим морально-етичним «кодексом».

І якщо у суспільстві постійно діє «закон збереження насильства», обґрунтований О.Кустаревим (цей закон, на його думку, має силу тому, що «... стосунки між людьми й колективами зберігають конфліктний елемент, який нічим не можна усунути, оскільки ні їхні моральні цінності, ні їхні споживацькі переваги, ні їхні матеріальні (власницькі) інтереси ніколи не бувають повністю сумісними» – звідси невідворотність його існування: «Значна частина конфліктності може бути усунена за допомогою компромісу, але не вся конфліктність. Раціоналізація конфлікту має межі. Для його усунення потрібна чиясь перемога і чиясь поразка, що і породжує відносини панування. Насправді консолідоване суспільство живе у режимі

якогось конкретного розподілу насильства між різними агентами»), то після введення у практики повсякдення доктрини «чесності з собою» він втрачає нерідко свій прихований, часом невидимий, напівтаємний, ускладнений особистими якостями та суспільною ієрархією учасників конфлікту процесуальний перебіг, бо привласнене право на насильство починає свідомо і «законно» концентруватися у руках того, хто сповідує ідею, яка не вимагає бути чесним з іншими («Чесність ваша до других – нечесна! Чуєте ви!», – так оприлюднює власне кредо герой-ідеолог – 26, с.96) – тільки з собою: «Брехня перед другими може виправдана бути, перед собою ж – ніколи» (це одна із найголовніших заповідей Мирона) [26, с.92].

Ідеї, які висловлює і привселюдно обстоює Мирон, Дара пишномовно називає «вченням життя». Тут є певний парадокс. Це, справді, вчення про те, як жити по-новому, нехтуючи традиційною мораллю, але водночас це ідеологія, яка відкриває шлях для утвердження смерті як норми практик повсякдення, а не як винятку (не в сенсі ідеологічно обґрунтованого підштовхування будь-кого до фатальних кроків, а як пошук одного з напрямів при виборі людиною ключового бажання).

Простір буття у романі розіпнутий на вістрі двох ключових бажань, які розривають плоть життя, оскільки базовими для них є два взаємовиключні інстинкти: тяжіння до Еросу і Танатосу. «Жити хочу» [26, с.268] – це заповітне прагнення Дари; смислоорганізуюче бажання Тараса має абсолютно протилежну спрямованість: «Я йду в смерть» [26, с.248], – так формулює він своє ключове бажання у підсумковому документі – посмертному посланні до всього «громадянства».

Обидва бажання пов'язані з життям тіла, що так природно для особистості, яка асоціюється перш за все із «воно»: сильне «струнке велике тіло» [26, с.11] Дари тяжіє до іншого – сильного тіла Мирона і,

зрештою, торжествує, включивши у зону свого екзистування екстер'єр жвавого, ініціативного, конкурентноздатного самця, за володіння яким постійно йде прихована і від того не менш запекла боротьба у жіночому таборі; слабке, знівечене, анемічне тіло Тараса, не витримавши конкуренції з іншими тілами, програвши вирішальну боротьбу за тіло Віри, у фіналі перетворюється у майже анонімне, непримітне, статистичне – «якесь тіло» [26, с.243].

Ангелоподібний лик Дари (звідси підкреслена дитячість рис її обличчя, обрамленого «темно-золотим» німбом волосся: нагадаємо – золотий, за А.Белим, – це колір, який виражає «восторг святих о небе» – 5, с.209) відверто контрастує із образом Тараса – жалюгідною пародією на біблійних пророків: «Оповідали, що він мав вигляд божевільного, – запалені очі, чудно блискучі; непорушні, сухі, завжди трохи розкриті уста; постійно, як у проповідника, піднята рука й хрипкий, піднятий голос» [26, с.219] – так виглядає підсумковий портрет героя, складений, як мозаїка, з візуальних вражень різних свідків.

Герої ідуть по життю із протилежною за своїм змістом звісткою: Дара з проповіддю і вірою у «живе» життя, Тарас із звісткою судного дня, із провіщенням Апокаліпсису: «Жах нехай іде зо мною!» [26, с.249]. У першу чергу це тому, що єство Дари пронизує любов, співчуття (це помітно у стосунках із її фізично немічним чоловіком, якого вона хоч і душить як слабого «черв'ячка», але не принижує без потреби і в прощальному листі знаходить як потрібну інтонацію так і тепле слово: «Завжди згадуватиму з теплою ніжністю за все твоє хороше» – 26, с.263).

Рухає нею також потужна вітальність. Немічного ж, з ослабленим інстинктом життя Тараса навпаки – душить неприкрита злоба і ненависть: «... ненавиджу всіх людей до крові, до піни на устах ...» [26, с.113].

Контрастують між собою і уявні – міфологемні світи, у яких хотілось би жити героям. Якщо для

Дари омріяний простір буття асоціюється із водою – одвічним символом життя (хай і у варіанті бурхливого потоку, який несе з собою все – навіть смерть), то для Тараса той же життєвий простір має зовсім іншу «прив'язку»: це не гомінкий майдан, а максимально знелюднений простір, осердям якого виступає гора («образ світу» – у міфологемному вимірі – 88, с.311): «Мені б жити на якійсь мертвій горі, де не тільки людей немає, але навіть найменша пташина не водиться, де трава не росте, де все мертво мовчить. От там би мені жити!» [26, с.113].

Зрештою, саме з Дарою пов'язується у романі тема майбутнього, втілена в образі дитини, про яку мріє Мирон. Тарас це майбутнє не просто заперечує: найзаповітніше його бажання – одним ударом, насильницьки перекреслити максимально можливу кількість векторів, спрямованих у завтрашній день (вибух – бенкет смерті він планує здійснити не в довільному місці, де будуть якісь невідомі не враховані за віковим цензом жертви, а в концептуально обраному просторі – у студентській аудиторії – концентрованому образі майбутнього, обриси якого наперед моделює герой, оскільки саме студенти «готуються на вчителів гіпнозу» – а гіпноз у Тараса – це символ суспільної облуди).

Несумісність потягів, один з яких абсолютизує життя, інший – смерть, ставлять під сумнів існування самого життя як такого. З цієї безвихідної, тупикової ситуації герої В.Винниченка знаходять, на перший погляд (з точки зору людини етичної), парадоксальний вихід, який однак відповідає природі розуміння життя, що його маніфестують персонажі різних творів митця: як зауважує одна з героїнь драми «Дизгармонія», «Життя – в самому процесі життя, а не в обов'язках».

Сам же процес життя це (стверджує один із заголовних героїв оповідання «Контрасти») «довгий, довгий ряд усяких почувань». Ті ж мотиви звучать і в романі «Чесність з собою»: Мирон Купченко відверто і

однозначно говорить, що найважливішим є «Почуття, почуття життя є важно ... » [26, с.117].

Тож життя ключовими героями В.Винниченка сприймається як поле реалізації власних вітальних сил поза всіма обмеженнями, як вільне плавання у безмежному життєвому морі, де нема берега обов'язку, зате є вічний вектор бажань.

Спираючись на це, адепти ідеї «чесності з собою» знаходять відповідне рішення: вони настільки розширюють рамки Еросу, що він починає вбирати в себе Танатос не як альтернативу, а як елемент буття, у якому танатологічне не спроможне навіть призупинити течію вітального.

Перші ознаки ще не вербалізованого відчуття потоку життя, як грізної стихії, що включає у себе й смерть (у її найжорстокішому варіанті) простежуються у сцені, коли Дара грає на піаніно грізну п'єсу, сповнену неконтрольованих почуттів: «... Дара схилила злегка голову до нот і сильно вдарила по клавішах. З-під них вихопилися звуки, сміливі, сильні. Вони, як коні ... сказано несуться ... Несеться потік. Піна, як клоччя, на берег летить ... Дитину схопив, – з берега, – закрутив, змахнув і об скелю, раз! і нема. Котиться каміння з жахом ... Грохот, рев, свист, сиві смуги небо розсікли, небо кров'ю налялось ...» [26, с.39].

У фіналі ж це опредмечується у цілісну концепцію життя. Її озвучує Мирон: на питання Дари, якою є тема картини, над якою герой постійно працює, той однозначно відповідає: «... рождіння життя з трупа ...» [26, с.260]. І героїня приймає цю філософію, оскільки самою природою свого світу вона суголосна з ідеями Купченка.

Тому так природно і переконливо виглядає етико-ідеологічний виклик суспільству, який (ніскільки не здригаючись) маніфестує Дара у фіналі твору: «Трупи? нехай трупи! З трупів виходить життя? Все одно, нехай звідки хоче виходить, аби життя! Жити хочу! Жити,

Мироне, робити, творити й руйнувати. Правда? Годі. Трупів не воскресить. Помогай живущим. Цілуй! На трупах цілуй! Міцно, радісно!» [26, с.268].

Однак не все у руках героя. Простежуючи «траєкторію», яку прокреслює у практиках повсякдення ідея «чесності з собою», В.Винниченко немовби забігає вперед, окреслює напрям нових дослідницьких сюжетів.

Бажання Мирона обмежує держава. Здавалось би, для нього (як носія ідеї «чесності з собою») перешкод нема, але держава все ж сильніша. Це з гіркою мушуть таки визнати сам герой-ідеолог: на питання Семена Васильовича («Дітей же своїх ви понесете хрестити до церкви?») Мирон змушений чесно відповісти: «Так, понесу ... тому, що без метричного свідоцтва немає паса, а без паса ж, як вам відомо, в нашому високоморальному громадянстві, що без душі, то мушу. Бо інакше моїх дітей не буде на світі, їх ніхто не прийме ні на яку роботу» [26, с.98].

Вихід з цієї ситуації (для Мирона) є: можна піти шляхом анархістів. Вони, вустами своїх ідеологів, запропонували такий варіант вирішення подібних проблем, який і на сьогодні виглядає свіжим і привабливим для окремої категорії людей. Для ілюстрації думки нагадаю роздуми Я.Голобородька про героїв одного з текстів С.Жадана («Anarchy in the UKR»): «Незалежність, за цінностями героя-оповідача, – це непідвладність, себто (майже за Кропоткіним) спроможність й уміння не бути під тим, що величає себе владою».

Але Мирон Купченко тримається від анархістів на певній дистанції. Він відмовляється давати саме таку відповідь на питання, що постало перед ним. Не спроможний він запропонувати і якийсь інший варіант (власний чи запозичений), але важливість і гостроту проблеми герой відчуває добре.

З відомих причин ні сам В.Винниченко, ні наступники (плідно використавши його творчий досвід

на користь літератури в цілому, – «У подальшому великий творчий експеримент В.Винниченка з «людським матеріалом», покликаний тезою «чесності з собою», перейшовши через інтелектуальну прозу В.Підмогильного, М.Хвильового, В.Домонтовича, таки дав бажані результати, що позначилося на інтеграції української літератури в європейську культуру ХХ ст.» – 148, с.173) не продовжили поглибленої розробки теми бажання (як і цілої низки інших тем, пов'язаних із складністю екзистування людини у світі).

На новому витку історії бажанням зацікавилися постмодерністи, для яких ця проблема стала однією з ключових (Р.Барт, Ю.Крістева, Ж.Ліотар, Ж.Дерріда, Ж.Бодріяр у різній мірі прилучилися до розробки цієї теми; для нас же – у актуалізованій Мироном Купченком площині – бажання і влада – найцікавішим є досвід Ж.Дельоза та Ф.Гваттарі, які розглядали бажання як засоби інвестування соціального поля у формі «надінвестицій» та «контрінвестицій», «дезінвестицій» – «підривних сил бажання», які спрямовані на «повалення влади» – у Ільїна – «ниспровержение власти» – 62, с.88).

Подібне вміння В.Винниченка відчувати й своєчасно актуалізувати найгостріші проблеми, які належать до категорії вічних (дослідники вже виявили причетність античної філософії – передусім Платона – до осмислення теми бажання), самостійна розробка цілого ряду категорій, зокрема, таких, як краса й сила, прагнення шукати відповіді на найгостріші питання епохи, зокрема, й на гендерні (послухаємо тут загалом-то заангажований, але багато в чому й справедливий голос: «Винниченкова «чесність з собою» була важливою спробою підважити певні етичні принципи християнства, патріархальні засади, які, стверджуючи примат духовності, абсолютизуючи аскезу, пропагуючи зневагу до тілесних потреб, водночас запроваджували подвійний стандарт, дискри-

мінували «другу статтю», витворюючи міф про жіночу фригідність, про «святість» жіночої цноти, міф, який насправді лише оберігав чоловіче право власності на жіноче тіло» (В.Агеева. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму. – К., 2003. – С.78), забезпечило неперехідний інтерес до його творчості і в минулому, і в сьогоденні.

Це змушує нас уважніше приглядатися до художнього світу митця, оскільки ми, очевидно, знаходимося лише на підходах до розв'язки загадки його (часом незбагненого – попри позірну простоту) творчого феномену.

ВИСНОВКИ

Творчість В.Винниченка 1902–1920 рр. сконцентрована (у переважній своїй більшості) на розробці філософії буття вільної особистості, яка заявила про себе у період міжчасся, кордонами якого був «старий» світ, що сповідував метафізичні цінності, і «новий» – знебожений світ, буття якого пронизує жорсткий прагматизм.

Ідеологія героїв В.Винниченка (як і самого автора) має в своїй основі «філософію життя» (передусім у її ніцшеанському варіанті), визначальними для якої є панестетизм та культ сили.

Актуалізація краси давала можливість реанімувати метафізичну вертикаль. Однак краса виявилася ідеологічно не конкурентноздатною за умов активізації мас, які (проявивши глибинний інтерес до огидного) вийшли на арену історії і зробили ставку на силу як універсальний засіб вирішення ключових суспільних проблем.

Подібно до соціуму герой В.Винниченка теж робить ставку на силу. Тож основу його світу визначає майже біблійне – «на початку була сила» [145, с.5].

Сила у модерному суспільстві не може діяти без ідеологічного обґрунтування. Такою «парасолькою» для неї (у світі героя) повинна була стати доктрина «чесності з собою», покликана забезпечувати реалізацію всього спектру бажань вільної особистості, сильної, динамічної, психологічний світ якої у своїх базових моментах спирається на «воно».

Потужний ідеологічний проект мав забезпечити формування ідеального життєвого простору, де «сила б долала усе: і красу, і мораль, і силу» [145, с.5].

Однак сила героїв В.Винниченка обертається серед інших сил – сили «принципу реальності», сили традиційної моралі, сили маси, яка сама зробила ставку на силу, зрештою, сили держави, яка має свої інтереси і

обстоює їх теж за допомогою сили – концентрованого виразу її сутності.

У поєдинку сил (а «сутність сили в тому і полягає, що сила співвідноситься з іншими силами; саме у співвідношенні вона набуває свою сутність і якість» – 46, с.31), у боротьбі герой (дозволяючи собі порушення одвічних моральних законів, загравання з гріхом, орієнтацію на брехню, яка стає базовим принципом у стосунках з іншими), як правило, терпить поразку. Звідси актуалізація проблемності і складності танатологічного.

Це засвідчило нежиттєздатність нового ідеологічного проекту. У той же час сміливий «похід» у заборонене, порушення табуйованих тем, ставка на експеримент, на відверте провокування читача кардинально змінили обличчя української літератури, яка не тільки стала розкутішою, ближчою до реальних, животрепетних проблем життя, модернішою, а й зробила потужний крок до синхронного розвитку з культурою європейською, яка в ці роки була перейнята розробкою схожих проблем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Теорія естетики. – К., 2002.
2. Анненский И. Книги отражений. – Москва, 1979.
3. Барт Р. Избранные работы. – Москва, 1989.
4. Батай Ж. Литература и зло. – Москва, 1994.
5. Белый А. Символизм как миропонимание. – Москва, 1994.
6. Бердяев Н. О назначении человека. – Москва, 1993.
7. Бердяев Н. Судьба России. – Москва, 1990.
8. Бердяев Н. Философия свободного духа. – Москва, 1994.
9. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. – Москва, 1989.
10. Бердяев Н. Царство духа и царство кесаря. – Москва, 1995.
11. Біленко Д. Проблема істинного/ложного в західноєвропейському філософському дискурсі: гендерний підхід. АЖД. – Харків, 2005.
12. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – Москва, 2000.
13. Бондаренко А. Істина і річ у художньому мовомисленні драм Володимира Винниченка // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2005. – Вип. 2.
14. Бондаренко А. Лінгвостилістична інтерпретація оповідання Володимира Винниченка «Рабині Справжнього» // Наукові записки НДУ ім. М.Гоголя. Філологічні науки. – Ніжин, 2005.
15. Бондаренко А. Художнє мовомислення п'єси Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь»: дар інстинкту й інстинкт дару // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2003. – Вип. 1.
16. Бородина О. Классическое наследие и современность: опыт реконструирования // Вопросы философии. – 2006. – № 10.

17. Босенко А. Реквием по нерожденной красоте. – К., 1992.
18. Брандист К. Необходимость интеллектуальной истории // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 3.
19. Вакенродер В. Фантазии об искусстве. – Москва, 1977.
20. Варава В. Метафизика смерти: опыт «апофатической рациональности» // Вопросы философии. – 2005. – № 12.
21. Винниченко В. Вибрані п'єси. – К., 1991.
22. Винниченко В. Краса і сила. – К., 1989.
23. Винниченко В. Між двох сил. – К., 1998.
24. Винниченко В. Оповідання. Слово за тобою, Сталіне! Чорна Пантера і Білий Медвідь. – К., 2001.
25. Винниченко В. Твори: У 9 кн., 23 т. – Харків – Київ, б.р.
26. Винниченко В. Чесність з собою // В.Винниченко. Твори. – Київ – Відень, 1919. – Т. 10.
27. Винниченко В. Щоденник. Том перший. 1911 – 1920. – Едмонтон – Нью-Йорк, 1980.
28. Гадамер Г. Істина і метод. – К., 2000.
29. Гайдеггер М. Навіщо поет? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996.
30. Гамаль Л. Екзистенціали М.Гоголя (Про душі мертві і живі) // Зарубіжна література. – 2003. – № 11.
31. Геворкян А. Ницше и метафизический пессимизм // Вопросы философии. – 2001. – № 8.
32. Гегель. Философия права. – Москва, 1990.
33. Гегель. Эстетика: В 4 т. – Москва, 1968–1975.
34. Гомілко О. Метафізика тілесності (Концепт тіла у філософському дискурсі). – К., 2001.
35. Горболіс Л. Парадигма народнорелігійної моралі в прозі українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Суми, 2004.
36. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. – К., 2000.

37. Грино Г. Относительная и независимая красота // Эстетика американского романтизма. – Москва, 1977.
38. Грінченко Б. Словар української мови. – К., 1958. – Т. 2.
39. Гуменюк В. Сила краси. Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка. – Сімферополь, 2001.
40. Гундорова Т. Модернізм як еротика «нового» (В.Винниченко і С.Пшибишевський) // Слово і час. – 2000. – № 7.
41. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
42. Гусак Н. «Заглянувши в себе». «Чесність з собою» у контексті психоаналізу З.Фрейда // Українська мова та література. – 2002. – № 3.
43. Гюйо М. Происхождение идеи времени. Мораль Эпикура и ее связь с современными учениями. – Санкт-Петербург, 1898.
44. Гюйо М. Современная эстетика. – Санкт-Петербург, 1890.
45. Данто А. Ницше как философ. – Москва, 2000.
46. Делез Ж. Ницше. – Санкт-Петербург, 2001.
47. Достоевский Ф. ПСС: В 30 т. – Ленинград, 1972–1990.
48. Драган О. «Чесність з собою»- етико-психологічна концепція Володимира Винниченка // Українське літературознавство.- Львів, 1996.- Вип.. 63.
49. Дубровський Д. Обман як соціальний феномен // Філософська і соціологічна думка. – 1991. – № 2.
50. Эккерман И. Разговоры с Гете. – Москва, 1981.
51. Еліаде М. Мефістофель і андрогін. – К., 2001.
52. Енциклопедія постмодернізму. – К., 2003.
53. Эпштейн М. Эрос цивилизации. Ирония желания и конец истории // Вопросы философии. – 2006. – № 10.

54. Эрн В. Идея катастрофического прогресса // Литературная учеба. – 1991. – № 2.
55. Ефремов В. В битве за красоту // Москва. – 2006. – № 1.
56. Ефремов С. Літературно-критичні статті. – К. – 1993.
57. Жижек С. Від «Джойс-симптому» до симптому влади // Філософська думка. – 2003. – № 1.
58. Жижек С. Метастази насолоди. – К., 2000.
59. Жмир В. Слідами Ф. Ніцше по Україні // Філософська думка. – 2004. – № 6.
60. Забужко О. За що ми любимо Лесю? Українська жінка як культурний герой: Стаття і тілесність // Гендерна перспектива. – К., 2004.
61. Иванов С. У истоков эстетики национал-социализма: консервативная революция в Германии и «левый» авангард // Вопросы философии. – 2002. – № 11.
62. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – Москва, 2001.
63. Історія європейської ментальності. – Львів, 2004.
64. Історія філософії України. Хрестоматія. – К., 1993.
65. Канетти Э. Масса. // Психология масс. – Самара, 2001.
66. Капрійські сюжети. «Італійська» проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка. – К., 2003.
67. Кожев А. Источник права: антропогенное желание признания как исток идеи Справедливости // Вопросы философии. – 2002. – № 12.
68. Краснодембський З. На постмодерністських роздоріжжях культури. – К., 2000.
69. Критика немарксистских концепций диалектики XX века. – Москва, 1988.
70. Крістева Ю. Полілог. – К., 2004.
71. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. – Москва, 2000.

72. Кунденко Я. Повсякденність як реалія культурної дійсності. АЖД. – Харків, 1998.
73. Кутлуниін А., Малышев М. Эстетизм как способ понимания жизни в философии Ницше // Философские науки. – 1990. – № 9.
74. Кучинская А. Прекрасное. Миф и действительность. – Москва, 1977.
75. Лебон Г. Психология масс // Психология масс. – Самара, 2001.
76. Левінас Е. Між нами: Дослідження. Думки-про-іншого. – К., 1999.
77. Лейбин В. Словарь-справочник по психоанализу. – Санкт-Петербург, 2001.
78. Липовецкий М., Сандомирская И. Как не «завершить» Бахтина? // Новое литературное обозрение. – 2006. – № 3.
79. Лифшиц Мих. Собр. соч.: В 3 т. – Москва, 1984 – 1988.
80. Лосев А. Эллинистически-римская эстетика 1–II вв. н. э. – Москва, 1979.
81. Лосев А. Из ранних прозведений. – Москва, 1990.
82. Лохіна Є. «Між двох сил»: утопічний простір Володимира Винниченка. Магістеріум. Літературознавчі студії. – К., 2000. – Вип. 4.
83. Лохіна Є. Пошуки морального абсолюту (ранні драми В.Винниченка) // Слово і час. – 2001. – № 10.
84. Лукач Д. Своеобразие эстетического. – Москва, 1987. – Т. 4.
85. Маркузе Г. Одномерный человек. – Москва, 1994.
86. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. – К., 1995.
87. Мильчина В. Послесловие // Шарль Бодлер. Об искусстве. – Москва, 1986.
88. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – Москва, 1987–1988.
89. Михаил Врубель. Альбом. Ленинград, 1989.

90. Михальчук Н. Мала проза Володимира Винниченка: від метафізичного до естетичного. АҚД. – К., 2005.
91. Михальчук Н. Мала проза Володимира Винниченка: метафізичні та естетичні інтенції. – Ніжин, 2007.
92. Михальчук Н. Тілоцентричність у моделі художнього світу (Оповідання В.Винниченка «Момент») // Слово і час. – 2002. – № 2.
93. Михальчук Н. Цинічний розум як чинник трансформації буттєвої сфери у малій прозі В.Винниченка // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2007. – Вип. 3.
94. Михида С. Слідами його експериментів. Змістові доміанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2002.
95. Монтень М. Опыты: В трех кн. – Москва, 1992. – Кн. 1.
96. Мордовцева Т. Идея смерти в культурфилософской ретроспективе. – Таганрог, 2001.
97. Моренець Н. Ірраціональне начало в драмах В.Винниченка (конфлікт природи і соціуму) // Магістеріум. Літературознавчі студії. – К., 1999. – Вип. 2.
98. Мороз Л. «... Сто рівноцінних правд»: Парадокси драматургії В.Винниченка. – К., 1994.
99. Московичи С. Наука о массах // Психология масс. – Самара, 2001.
100. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985.
101. Ницше Ф. Воля к власти. Посмертные афоризмы. – Минск, 1999.
102. Новейший философский словарь – Минск, 2003.
103. Нольман М. Шарль Бодлер. – Москва, 1979.
104. Обломиевский Д. Французский символизм. – М., 1973.
105. Ортега-и-Гассет. Восстание масс // Психология масс. – Самара, 2001.

106. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
107. Панченко В. Будинки з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998.
108. Попович М. «Я роблю так і інакше робити не можу ...» // Слово і час. – 2000. – № 7.
109. Постмодернізм. Енциклопедія. – Минск, 2001.
110. Потапенко О., Кузьменко В. Шкільний словник з українознавства. – 1995.
111. Проценко О. Історичні типи етикетної поведінки // Філософська думка. – 2002. – № 4.
112. Рассел Б. Історія західної філософії. – К., 1995.
113. Рачинский Г. Предисловие к русскому изданию // Ф.Ницше. Воля к власти. Посмертные афоризмы. – Минск, 1999.
114. Рільке Райнер Марія. Думки про мистецтво і поезію. – К., 1986.
115. Розенблюм Л. «Красота спасет мир» // Вопросы литературы. – 1991. – № 11–12.
116. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей. – К., 1998.
117. Савчук В. Насиліе в цивилизации комфорта // Антропология насилия. – Санкт-Петербург, 2001.
118. Самохвалова В. Достоевский и Мисима (о метафизике красоты) // Вопросы философии. – 2002. – № 11.
119. Свербілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс – кати чи жертви? // Слово і час. – 1993. – № 5.
120. Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст. – К., 2003.
121. Сімона де Бовуар. Друга стаття. – К., 1994. – Т. 1.
122. Слотердайк П. Критика цинического разума. – Екатеринбург, 2001.

123. Современная буржуазная философия. – Москва, 1978.
124. Современная западная социология. Словарь. – Москва, 1990.
125. Ставцев С. Введение в философию Хайдеггера. – Санкт-Петербург, 2000.
126. Струк Данило Гусар. Винниченкова моральна лабораторія // Українське слово. Хрестоматія. – К., 1994. – Кн. 1.
127. Тарасова О. Беседа о П.Флоренского и М.Маклюэна об иллюзионизме сознания, услышанная и записанная корреспондентом журнала. – Человек. – 2005. – № 4.
128. Татаркевич В. О счастье и совершенстве человека. – М., 1981.
129. Турбин В. Герои Гоголя. – Москва, 1983.
130. Український декамерон. – К., 1993.
131. Философский энциклопедический словарь. – Москва, 1983.
132. Флоренский П. Столп и утверждение истины. – Москва, 1990. – Т. 1 (1).
133. Франк С. Сочинения. – Москва, 1990.
134. Фрейд З. Цивилизация и ее тяготы // Развитие личности. – 2002. – № 2.
135. Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. – Тбилиси, 1991. – Кн. 1.
136. Фрейд З. Вступ до психоаналізу. – К., 1998.
137. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. – Москва, 1998.
138. Фромм Э. Иметь или быть? – Москва, 1986.
139. Фуко М. Наглядати й карати. – К., 1998.
140. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие. – Санкт-Петербург, 2000.
141. Хайдеггер М. Время и бытие. – Москва, 1993.
142. Хайдеггер М. Ницше. – Санкт-Петербург, 2006. – Т. 1.

143. Хархун В. Идеосфера Володимира Винниченка: краса і сила як моделювальні категорії (на матеріалі повісті «Краса і сила») // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2003. – Вип. 1.

144. Хейзинга Й. Homo ludens: В тени завтрашнього дня. – Москва, 1992.

145. Чопик Р. Комплекс бешкетника у драматургії життя В.Винниченка (генеза, уроки, штрихи до теми) // Молода нація. – К., 1997. – Вип. 5.

146. Шестаков В. Эстетические категории. – Москва, 1983.

147. Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. – Москва; Ленинград, 1950. – Т.VI.

148. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – К., 2003.

149. Юнацкевич П., Кулагин В. Психология обмана. Учебное пособие для честного человека. – СПб., 2000.

150. Юнг К. Сознание и бессознательное. – Санкт-Петербург, 1997.

151. Юнгер Ф. Ницше. – Москва, 2001.

152. Яструбецька Г. Експресіонізм – імпресіонізм: стильова опозиція чи дифузія? // Слово і час. – 2006. – № 2.

153. Ящук Т. Філософія історії. – К., 2004.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

- Аббаньяно Н. 4
 Агеева В. 130, 150
 Адорно Т. 10, 31, 54, 55
 Анненський І. 43, 85
 Аполлінер Г. 53
 Барт Р. 106, 108, 115, 149
 Батай Ж. 42, 110
 Бахтін М. 67, 134, 135, 136, 137
 Бекман М. 57
 Белий А. 46, 145
 Бердяєв М. 5, 25, 29, 37, 42, 75, 92, 93
 Бичко І. 4
 Богатирьова Є. 93
 Бодлер Ш. 54, 56, 60
 Бодріяр Ж. 19, 149
 Бродський І. 51, 134
 Вагнер Р. 51
 Вайнінгер О. (Вейнінгер) 22, 103, 104
 Віко Дж. 33
 Вебер М. 29
 Винниченко В. 4-7, 10, 11, 17, 18, 22, 24, 26, 32, 41-46, 54-56, 59-61, 73, 74, 76-82, 87, 89, 92, 98, 107, 111, 112, 119, 120, 123, 124, 125, 127-129, 132-134, 136-140, 142, 146-149, 151
 Вороний М. 91
 Вуліс Л. 96
 Гадамер Г. 31
 Гайдеггер М. (Хайдеггер) 29, 35, 36, 87
 Гваттарі Ф. 149
 Ге Л. 43
 Геворкян А. 16, 21
 Гегель Г. 9, 87, 100
 Гельвецій К. 94
 Гете І.-В. 54
 Голобородько Я. 148
 Гріно Г. 12
 Грінченко Б. 70
 Грос Г. 57
 Гуменюк В. 27
 Гундорова Т. 4, 125, 128, 129, 139
 Гусак Н. 4, 124
 Гусейнов А. 95
 Гусейнов Г. 101
 Гюго В. 53
 Гюйо М. 5, 37, 38
 Давидов Ю. 49
 Данилевський М. 60
 Данто А. 87
 Дельоз Ж. 124, 149
 Деріда Ж. 149
 Дікс О. 57
 Домонтович В. 149
 Донцов Д. 137
 Дорошенко Д. 123
 Достоевський Ф. 8, 25, 26, 60
 Драган О. 4-6
 Дубровський Д. 94, 95
 Дюркгайм Е. 29, 30
 Екман П. 95
 Епікур 4, 10, 117
 Епштейн М. 142, 143
 Ерн В. 61
 Єфремов С. 30
 Жадан С. 148
 Жижек С. 103
 Жирар Р. 41, 42, 110
 Жмир В. 4
 Зарєв П. 54
 Зіммель Г. 29
 Знаков В. 95
 Зубрицька М. 45
 Іванов С. 7
 Ільїн І. 149

- Кайслер Ф. 91
Камю А. 78
Кант І. 91, 94, 103
Кемпбел Дж. 28
Клее П. 60
Кожев О. 13, 14
Конш М. 124
Крістева Ю. 149
Кропоткін П. 148
Кротов Я. 95
Кроче Б. 116
Крушельницький А. 75
Кулагін В. 94
Кунденко Я. 5
Кустарев О. 143
Лебон Г. 60, 62
Лейбін В. 80
Лейбніц Г. 46
Липовецький М. 134, 136
Ліотар Ж. 149
Лосев О. 47, 48
Лоський М. 5
Лохіна Є. 91, 98, 121
Лубківська О. 4
Лукіан 9
Макаренко Г. 51
Маклюен М. 23
Мальцева А. 141
Мамардашвілі М. 23
Марітен Ж. 21
Маркузе Г. 36, 46, 48, 49, 50
Мерло-Понті М. 24
Михальчук Н. 6, 133
Мізраї Р. 124
Монтень М. 89
Мордовцева Т. 45
Моренець Н. 20
Мороз Л. 5, 75, 89, 121
Московічі С. 64
Недошивін Г. 29
Ніцше Ф. 4, 5, 15-17, 29, 32, 35, 51, 52, 73, 76, 81, 87, 119, 126, 128, 136, 137
Ортега-і-Гассет Х. 4, 67, 68
Павличко С. 76
Панченко В. 4, 137, 138
Паскевич Н. 4
Петропавловський С. 89
Підмогильний В. 149
Платон 23, 149
Рассел Б. 87
Рембо А. 51
Рільке Р.-М. 50, 72, 73
Розанов В. 15
Розенкранц К. 55
Росе К. 124
Сандомирська І. 134, 136
Сантаяна Дж. 10
Сартр Ж.-П. 78, 112
Свербілова Т. 131
Свинцов В. 94
Серто де Мішель 6
Сиваченко Г. 4, 5
Соловійов В. 5, 8
Сріблянський М. 103
Струк Данило Гусар 127
Тарасова О. 23
Татаркевич В. 51
Томпсон Є. 73
Трайтчке Г. 87
Турбін В. 83
Урнов Д. 26
Флоренський П. 23, 120
Фонтенель Б. 94
Франк С. 44
Фройд З. 4, 10, 49, 58, 62, 80-82, 117
Фромм Е. 69, 99, 100
Фуко М. 116
Хабермас Ю. 40
Хархун В. 4
Хвильовий М. 149
Христюк П. 137
Шамрай А. 4
Швейцер А. 77
Шекспір 127
Шестов Л. 5

Шіллер Ф. 8, 9, 11, 31, 46,
48
Шпенглер О. 29, 49
Шопенгауер А. 4, 51
Шумило Н. 127
Щербатих Ю. 93

Юнацкевич П. 94
Юнг К. 58
Янкелевич В. 18
Ясперс К.65

**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.
2. Модель альтернативної історії як гіпотеза: ідеологемні інтенції краси («Раб краси» В.Винниченка) // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2003. – Вип. 1.
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.
7. Матеріали круглого столу. Обговорення книги Г.М.Сиваченко «Пророк не своєї Вітчизни. Експатріантський «метароман» В.Винниченка: текст і контекст» // Винниченкознавчі зошити. – Ніжин, 2005. – Вип. 2 (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.
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. (аналогічний текст: Сила як правда: практики цинічного суспільства (на матеріалі творів В.Винниченка) // Як тайна, як безодня (п'єса В.Винниченка «Брехня» у контексті драматургії модернізму). – Сімферополь, 2008.
13. У пошуках нового етичного закону (драма В.Винниченка «Брехня») // Дивослово. – 2007. – № 12.
14. «Чесність з собою» як доктрина життя вільної особистості // Література та культура Полісся. – Ніжин, 2007. – Вип. 39.
15. Жінка поміж Еросом і Танатосом (драма В.Винниченка «Брехня») // Ю.Ф.Карський і сучасне мовознавство. – Ніжин, 2007.
16. Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В.Винниченка 1902 – 1920 рр.). – Ніжин, 2008.

ДЛЯ ПОДАТОК

Наукове видання

Ковальчук Олександр Герасимович

КРАСА І СИЛА У ПРАКТИКАХ ПОВСЯКДЕННЯ
(ТВОРЧІСТЬ В.ВИННИЧЕНКА 1902–1920 РР.)

Монографія

Відповідальний за випуск – Мельничук О.В.
Технічний редактор – Лисенко М.М.
Верстка, макетування – Приходько Н.О.

Видання друкується за авторським редагуванням.

Підписано до друку 21.02.08 р.	Формат 60х84/16.	Папір офсетний.
Гарнітура Computer Modern.	Ум. друк. арк. 6,92	Тираж 300 прим.
Замовлення №		



Видавництво
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.
м. Ніжин, вул. Кропив'янського, 2, к. 217.

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

8(04631) 2-22-37

E-mail: vidavn_ndu@mail.ru