

Брайко О.В. (Київ, Україна)

Оповідання Л. Андрєєва «В тумане» і роман В. Винниченка «Чесність з собою»: деякі компаративні спостереження

У статті в компаративному аспекті висвітлюються проблемно-тематичні, жанрово-композиційні й наративні особливості оповідання Л. Андрєєва «У тумані» й роману В. Винниченка «Чесність з собою».

Ключові слова: жанрова модель, натуралізм, оповідь, фокалізація.

В статье в компаративном аспекте освещаются проблемно-тематические, жанрово-композиционные и нарративные особенности рассказа Л. Андреева «В тумане» и романа В. Винниченко «Честность с собой».

Ключевые слова: жанровая модель, натурализм, повествование, фокализация.

Une article traite sous l'aspect comparatif les traits de problematique, de genre et de composition et l'organisation narrative du recit de L. Andreev "Dans le brouillard" et de roman de V. Vynnychenko "L'honnete avec lui-meme".

Les mots-clefs: une model de genre, naturalisme, narration, focalisation.

Роман В. Винниченка «Чесність з собою» неодноразово привертав увагу дослідників. Т. Гундорова проаналізувала образи роману в контексті дискурсивних практик і топографії текстуального простору, приділивши увагу модерністській структурі зображення та зв'язкам авторської позиції з «філософією життя» [8, 160 – 206]. В. Панченко і Н. Бедзір віднаходять перегуки між романом В. Винниченка і «Злочином і карою» Ф. Достоєвського [10, 92–98; 3]. Водночас існує необхідність виявити типологічні відповідності й можливі генетико-контактні зв'язки українського автора з його сучасниками. Здійснене нами зіставлення творів М. Арцибашева і В. Винниченка [6] не вичерпує поля компаративного аналізу роману останнього. Як проблемно-тематичні, так і поетикальні особливості творів Л. Андрєєва і В. Винниченка засвідчують суголосність індивідуальних художніх систем.

Предмет статті – дискурсивний простір, особливості розповідної структури та композиційної будови зазначених творів, які увиразнюють своєрідність індивідуальних художніх манер письменників.

Початок оповідання Л. Андрєєва – авторський опис – розгортається від мінорного міського пейзажу до деталей інтер'єру, позначений імпресіоністичною колористикою, яка унаочнює зужитість, змертвіння цивілізації, її невідповідність духовним потребам конкретної стражденої людини, а водночас становить паралель до настрою героя: «В тот день с самого рассвета на улицах стоял странный, неподвижный туман. Он был легок и прозрачен, он не закрывал предметов, но все, что проходило сквозь него, окрашивалось в тревожный темно-желтый цвет, и свежий румянец женских щек, яркие пятна их нарядов проглядывали сквозь него, как сквозь черный вуаль: и темно и четко. К югу [...] небо было светло..., а к северу оно спускалось широкой, ровно темнеющей завесой и у самой земли становилось изжелта-черным и непрозрачным как ночью. На тяжелом фоне его темные здания казались светло-серыми, а две белые колонны у входа в какой-то сад,

опустошенный осенью, были как две желтые свечи над покойником. И клумбы в этом саду были взрыты и истоптаны грубыми ногами, и на сломанных стеблях тихо умирали в тумане запоздалые болезненно-яркие цветы.

[...] В столовой уже пробило двенадцать часов, потом коротко отбило половину первого, а в комнате Павла Рыбакова было темно, как в сумерках, и на всем лежал отраженный, исчерна-желтый отсвет. От него желтели, как старая слоновою кость, тетради и бумаги, разбросанные по столу, ...; желтело от него и лицо Павла, лежавшего на кровати. [...] раскрытая книжка, корешком вверх, лежала на груди, и темные глаза упорно глядели в лепной раскрашенный потолок. [...] При движении книга свалилась на пол и листы ее подвернулись, но Павел не протянул руки, чтобы поднять ее. На корешке золотом по черному было напечатано: «Бокль. История цивилизации», и это напоминало о чем-то старом, о множестве людей, которые испокон веков хотят устроить свою жизнь и не могут; о жизни, в которой все непонятно и совершается с жестокой необходимостью, и о том печальном и давящем, как совершенное преступление, о чем не хотел думать Павел» [1, 435 – 437]. Книга символізує просвітницьку ідею культури, виховання людини й людського роду – процесів, сенс яких утрачено в індивідуальному психологічному часопросторі. Персонажна фокалізація уривка відмежовує ціннісний контекст героя від інтелектуального часопростору автора наукової праці й від соціально-історичного континууму, обрій якого деформується трагічним досвідом персонажа, унаочнюючи зав'язку психологічного конфлікту. Єдність, взаємопідсилення авторської і персонажної фокалізації створює драматичну напругу вихідної ситуації, пов'язуючи нещастя героя з його духовною оспалістю, утратою сенсу існування.

Натомість роман В. Винниченка відкривається міметичною розповіддю – розмовою Мирона з іншими персонажами, висуваючи на перший план взаємовіддзеркалення ціннісних позицій як структуротворчий чинник експериментальної жанрової структури. Трагічна реальність (венерична хвороба юнака Колі, доля сестри Мирона – повії Марусі) одивнюється «вільним розумом» героя аж до втрати сенсу обговорюваної події, заміщення її споглядальною грою інтелекту:

« – Це цікаво... а цей Ко-о-ля... Він як, – просто пішов в публічний дім, чи з пропагандою?

– Каже, що з пропагандою...

Мирон весело засміявся.

– Це до-обре... Я задово-о-лений» [7, 15].

Проте голос Марусі – сестри Мирона – перетворює означувану профанну реальність на сюжетотворчий чинник, вносячи психологічний драматизм передусім у позицію героїні, яка потребує з боку ближнього не умоглядної рефлексії, а етичного вибору. Елементи гетеродігетичного ретроспективного наративу – спроба Дари «реконструювати» виникнення в душі Мирона ідеї «чесності з собою» в контексті відбутої сварки подає хоча й логічно послідовне, проте лише позірно переконливе обґрунтування позиції героя. Відсутність авторської й персонажної фокалізації, тобто акцент не на розповіді, а на драматичній дії як джерелі сенсу зображеного унеможливорює співчуття читача до однієї з декларованих позицій, попри прозорість персонажних оцінок і навіть близькість експозиційної сцени до

характеристики нерозкаяного грішника в бароковій драмі; натомість стимулюється читацьке відстежування подальшої логіки їх сюжетного розгортання.

Натуралістичний дискурс персонажів – елемент сюжетної дії обох прозаїків, проте він має відмінне функціональне навантаження. Якщо у Л. Андрєєва хвороба постає для героя і його батька (голос котрого, символізуючи всю традиційно-патріархальну, репресивну культуру, стає визначальним для подальшої долі Павла), доказом фатальної влади гріха, то у В. Винниченка цинічний розум героя постає маскою апологета розширення життєвого досвіду. В експозиційній сцені маска божистої «гри» з моральними поняттями, власними ідеями й досвідом іншого, з одного боку, визивно протистойть узвичасному літературною традицією («Злочин і кара» Ф. Достоєвського, «Воскресіння» Л. Толстого, «У тумані» Л. Андрєєва) читацькому сприйняттю ситуації. З другого, – позиція Мирона закладає ту модель ніцшеанської ідеї зневаги до слабких, яка переосмислюватиметься автором у подальшій сюжетній дії.

У новелі Л. Андрєєва драматичне розгортання внутрішньосюжетної дії – історії загибелі Павла Рибаківа – будеться як поєднання різних персонажних наративних і оцінювальних дискурсів. Імперативний Я-ідеал, пов'язаний із традиційними, санкціонованими й усталеними культурою гендерними моделями сексуальності, представлений мовленням Петрова, у спогадах Рибаківа матеріалізує топос раю – блаженного, стану відданості ідеалові до сексуального гріхопадіння: «Я ніколи не позволю себе целувати продажну жінчину. Целувати можна тільки тих, кого любиш і уважаєш, а не эту дрян» [1, 446]. Ця думка певною мірою озвучує непрочитований щоденник Павла – сповідальну ару особистості, віднесену до передісторії сюжетної дії.

Натомість у Винниченка програмний текст Мирона Купченка – апологія проституції – виходить з ідеї непозбутності людського сексуального ества, влада якого традиційними культурними дискурсами тлумачиться як гріховна одержимість. У контексті сюжетної дії це духовно-визвольний акт, який закладає альтернативну, по-своєму пародійно-катехізисну, а водночас експериментальну модель ціннісного мислення й поведінки, відкрити, проте, для різноманітних індивідуальних сюжетних модифікацій, а тому цілком модерну.

Драматизм психологічного сюжету в Л. Андрєєва нагнітається роздумами Павла – уявою, яка приписує розпусту коханий Каті. Ця універсалізація гріховного, тварного людського ества згнічує у свідомості мовця персоналістичний топос каяття, витіснений фатальним (із погляду позитивістської свідомості героя) детермінізмом хвороби, а водночас постає означником неспокутування власного гріха, порушенням заповіді «не судить, щоб і вас не судили...» [5, Мт. 7: 1].

Дискурс соціального й біологічного фатуму в новелі Л. Андрєєва представлений напучувальними роздумами Сергія Рибаківа – батька героя. Здегуманізований розум-оповідач позбавляє трагедію юнака неповторного особистісного виміру – можливості прощення грішника. Водночас чужий дискурс – чинник психологічного конфлікту – беззастережно приймається героєм і призводить до його загибелі – трагічної розв'язки без катарсису під дією репресивного Над-Я. Такий фінал увиразнює дегуманізаційну сутність позитивістського раціоналізму, безсилою перед екзистенційними колізіями. Ціннісний контекст мовця-батька постає репресивним фреймом щодо свідомості

слухача-сина. Біологічні і статистичні аргументи проти розпусти в ціннісному контексті мовця мають стати обґрунтуванням універсального етичного вибору. Натомість у ціннісному контексті героя-юнака ці міркування посилюють трагізм його ситуації. Напучувальний дискурс, опертий на дискурсі науковому, стає чинником поглиблення конфлікту, а водночас нівелює альтернативні можливості розгортання дії, ледь накреслені в роздумах Павла. Можливості діалогу з ближніми – основи етичного виміру існування, часопростору каяття і прощення – залишаються незреалізованими упродовж усього твору.

У Винниченка образ духовного наставника трансформується й водночас розщеплюється. Проповідувана Сергієм Кисельським містична розумність світового процесу постає енкратичним сугестивним наративом, який маскує реальні конфлікти, прагнучи їх знівелювати традиційним дискурсом трансцендентальної впорядкованості світу й окремої екзистенції. Ця позиція випробовується автором у подальших сюжетних варіаціях теми – розмовах Тараса із прихильниками віри в благодатну впорядкованість історичного тривання й доцільність усього сущого. Показово, що, як і Рибаків-старший, Сергій Кисельський («розпусник інтелектом», за визначенням його дружини) не годен прийняти сюжетний виклик – учинок Дари. Дарина оцінка Сергія вступає в прихований інтертекстуальний діалог із традиційним позитивістським трактуванням розпусти Рибаківим-старшим. Позиція андрєєвського персонажа конструє сугестивний наратив усевадного розуму й водночас – соціальний часопростір із певними аксіологічними константами й пануванням секулярного духу, оснований на безсторонній об'єктивності науки, отже, таким, що певне свої тривкості. Натомість позиція Дари експресивністю й негативізмом провокує до розриву з усталеним порядком існування й ціннісних орієнтацій, актуалізує мотиви ніцшеанської генеалогії моралі й переоцінки цінностей. Метафора розпусти має віддалений аналог у промові Заратустри «Про спасіння», в якій розгорнуто символічну метафору на означення духовної оспалості людства: «Я бачу і бачив... безліч такого страхітливого, що про все не хотілося б казати, а про дещо хотілося б і змовчати: це, власне, люди, які не більше ніж одне велике око, або один великий рот, або одне велике черево, або щось інше велике, – таких я називаю каліками навпаки. ... А народ казав мені, що велике вухо не просто людина, а велика людина, геній. Та я... дотримувався думки, що це каліка навпаки, у котрого всього замало, а чогось одного – забагато» [9, 137–138]. Як основний антропологічний онтологічний первень Ф. Ніцше вустами свого героя висуває волю й жадання. Це творці нового сенсу, визвольного від страждань і докорів сумління. Пафос промови – сповнене внутрішнього драматизму подолання об'єктивованих форм індивідуального часу й репресивних культурних детермінант, апологія вільного означування досвіду. Міфологізована розповідь вивершується імперативом жадання влади – героїчним опануванням ефемерної тривалості життєвого світу через увічнювальне творення власного буття. У Винниченка ніцшеанська романтична символіка трансформується в ідеологічне підґрунтя гендерного експерименту, оцінки уявної ситуації як моделі реального досвіду. Останній, суголосний Заратустриній проповіді волі й жадання, стає знаряддям аналізу як модерних психологічних колізій – протистояння первнів

природи, суспільства й культурних моделей жіночої самореалізації, так і сюжетного тла – одивненням традиційних, владних і детермінувальних структур, унаочнює глибинний сенс чоловічої раціональної світобудови. Метафоричне означення спроектоване на досить чітко окреслений і сюжетотворчий масив – становище родини Кисельських. Озвучувані різними персонажами антиномії заможного життя в неробстві і етичних вимог, власних потреб і ставлення до ближніх співвідносні з традиціями реалістичного соціально-психологічного аналізу, зокрема моралістичними наративами пізнього Л.Толстого («Смерть Івана Ілліча», «Крейцерова соната», «Отець Сергій»). У російського класика авторська розповідь, уключаючи й елементи невластне-прямого мовлення персонажа-протагоніста, унаочнює процес прозріння – духовного гнозису, який становить квінтесенцію внутрішнього сюжету, сприяє параболізації дії й нарації, наближенню художніх творів до рівня універсального морального об'явлення. Натомість у Винниченка сюжетне й наративне обігрування дискусюваних засад життєвого світу й персонажного світовідношення накреслює часопростір естетизованого бачення – уяви і гри, амбівалентної насолоди. Цей хронотоп одивнює соціально-історичні координати дії й водночас універсалізує, онтологізує себе як принцип індивідуального світовідношення, означуване, царину амбівалентного й багатовимірного вибору, актуалізуючи волю до змін, рефлексійність розуму щодо засад власних оцінок і проєктів. У романному сюжеті Дарине означення підносить тему вольового й водночас ігрового протистояння усталеним структурам ціннісної свідомості, тему вільного витлумачення власного й чужого досвіду. «Розпуста» реактуалізує античний ідеал міри, гармонійного поєднання засадничих первнів людського існування.

Альтернативним щодо Сергія наставником Тараса постає Мирон Купченко – протагоніст роману. Розмова інтелігента з робітником – психоаналітичний сеанс, який дає змогу вивільнити згнічені лібідозні бажання, випробувавши їх в експериментальній моделі – креативній грі розуму з власним вітальним підґрунтям. Таке розщеплення, подвоєння постаті наставника увиразнює відносність як традиційних, так і новітніх дискурсів стосовно окремої екзистенції. «Істин стільки, скільки людей на світі. Та чому б насправді кожній дорослій людині не бути творцем, не жити на свій страх і не мати власного досвіду? ... Хоче людина чи не хоче, рано чи пізно доведеться їй визнати непридатність усякого роду шаблонів і почати творити самій» [14, 165]. Авторська жанрова модель, з одного боку, проєктує дискурси персонажів на їх сюжетну поведінку, а з другого – подас альтернативну лінію набуття й засвоєння життєвого й культурного досвіду. У Л. Андрєєва позитивістський дискурс репресивний щодо мислення іншого, а водночас фатально програмує долю героя. У В. Винниченка Тарас відкидає як сугестивний раціоналізм Сергія Кисельського, так й експериментальний синтез природних і культурних первнів, обстоюваний Мироном.

Мирон висуває натуралістичний дискурс як універсальний (із претензією на науковість) аргумент, опертий на досвід мовця й альтернативний щодо напучувань Рибаківа-старшого: «Тільки перш за все лікуватись треба. Фізично. [...] Прийдеться до жінчини йти. Не мати зовсім половых зносин ви тепер вже нізашо не зможете. Нізашо. Коли навіть і не буде дійсної потреби, вам усе

здаватиметься, що страшенно треба, що вас душить, гнітить і т.п. Розумієте? Я це знаю. І знову візьметесь за старе. А раз нервова система порушена в певному напрямку, то найменший товчок у цьому ж самому напрямі може зруйнувати все, що зроблено лікуванням. [...] Треба йти до женщин... просто та свідомо, як до лікаря. Найкраще женитись. [...] Звичайно, берегтися від хвороб. Іншого виходу для вас нема: або гнити, дім божевільних, смерть – або жінчина» [7, 113]. Індивідуальна трагедія стає матеріалом для новітнього антропологічного міфу, який профанує біблійні тези – Божий образ людини: «Не добре, щоб бути чоловіку самотнім»; «Покине тому чоловік свого батька та матір свою, та й пристане до жінки своєї, – і стануть вони одним тілом». [5, Буття 2: 18, 24].

Мовленнєвий активізм персонажів В. Винниченка, зміна означувальних практик витісняють собою сферу аксіологічної реальності. Роздуми Мирона в розмові з Тарасом, витлумачуючи обставини дії, подібно до універсалістських суджень «голосу батька» у Л. Андрєєва, з позицій детермінізму, міфологізованого в ролі означуваного вже новітньою експериментальною й гедоністичною свідомістю, перетворюються на інтелектуальний мікросюжет, у якому означники «ковзають» між сферами лібідозного несвідомого, соціального часопростору і свободи індивідуального духу, позбавляючи їх питомих ієрархічних позицій, меж і координат – статусу окремих світів, щодо яких визначається окрема людина. Логіка Миронової проповіді – навіювання реальності неструктурованого «Я», у якій натуралістичний фатум Л. Андрєєва перетворюється на гадану визвольну роботу психоаналітичного голосу – квазі-логосу – площину погодження реального з бажаним: «Бачите, все діло в собі... Робітникамі зараз слухати пісні про абсолютну справедливість та мораль треба обережніше. Більше до себе прислухатись. ... Тільки б проти себе не йшли, на всіх же Кисельських плюньте» [7, 117]. Натуралістичний дискурс власним риторичним розгортанням – пародією на платонівсько-сократичний діалог із його пафосом віднайдення вічних істин, онтологічної основи сущого – нівелює драматизм конфліктів сюжетної лінії Тараса Щербини, перетворюючись водночас на профанний аналог античного *deus ex machina* – надприродного розв'язку трагедії, покликаною відновити божественну справедливість.

Роздуми Павла про кохану Катю мають два структурних аналогі в романі В. Винниченка. Письмове зізнання Мирона – невідправлений лист до Дари – належить до сфери мовної умовності, автономії висловлювання. Проблема онтологічної верифікації власного слова (чи належить Дара до тих, хто чесний із собою?) оформляється як літературна словесна гра: тут наявні персоніфікація й метафоризація почуття («У неї (туги. – О.Б.) холодні, білі, як сніг, зуби»; замолodu «душа була так вкрита мріями, що найменший вітер здував їх, як цвіт дерева» [7, 180–181]); драматичне протистояння «розумної думки» й «дурного серця», витоки якого в українській літературі сягають знаного фрагмента Шевченкового «Сну». Отже, свідомо закладається ігрова, «літературницька», не референційна стратегія відчитування листа, відмінна як від наївної сповідальності щоденника – передісторії андрєєвського героя, так і від розпачливого проектування власної гріховності на душу коханої. Текст, який здатен спровокувати розв'язку любовної фабули, натомість позбувається прагматично-комунікативної сюжетної функції. Ця риторична текстуальна

структура співвідноситься з іншими дискурсивними практиками, насамперед зі сповідальним зверненням Тараса до коханої Віри.

Звістка про розпусту Віри стає чинником інтелектуального сюжету, складником Тарасового «прозріння», сенс якого неоднозначний. Це елемент кульмінації сюжетної напруги, випробування, якому герой не годен протиставити культурну самість. Болісне випробування – спокуса для індивідуального духу, а також царина екзистенційного вибору. Водночас лист-щоденник Тараса може бути співвіднесений з експозиційним юнацьким щоденником Павла Рибаківа. Щоденник Павла – Я-ідеал, утрачений або ж свідомо знехтуваний сліпою підвладністю лібідо, який посилює напругу психологічного конфлікту, увиразнюючи сферу культури як несправджений екзистенційний запит героя. Натомість промови, а згодом і передсмертна прокламація Тараса Щербини фіксують відсутність Я-ідеалу, можливість якого засвідчена позицією Мирона. Для Павла Рибаківа сексуальний зв'язок – це переступ, який призводить до страждань фізичних і душевних, акт гріхопадіння як джерело трагічної ситуації. «До складу трагізму її (людини. – О.Б.) буття входить неусувно-первинний факт розбіжності й дисгармонії між *особистим, духовним і безособово-природним* первнями буття. Людина страждає від своєї прикутості до бездушного, сліпого, морально індиферентного ходу світового життя. ... Саме моральне зло, гріх і його наслідки є не тільки *провина* людини, а водночас і її *нещастя*» [12, 344]. Проте герой Л. Андрєєва не віднаходить катарсису – ні внутрішнього (каяття в щирій вірі), ні зовнішнього (співчуття й прощення). У Винниченка гріхопадіння коханої стає предметом осмислення Тараса Щербини. У щоденнику знівельовано етичну вагу й катарсичний сенс події. Голос бажання заступає елементи голосу сумління: душевний стан Тараса невідповідний ситуації відбutoго прозріння, нашарування сублімаційних культурних означників у роздумах про несправдане бажання андрогінного зв'язку вказує на затримку психологічного сюжету порівняно з інтелектуальними відкриттями. Сакралізація героєм коханої – означник спровокованої потреби у вічній жіночості як атрибуту божистості й андрогінної цілісності людського ества, взорування на культурний архетип жінки, попри неможливість його реального втілення: «І відчуваю, як щось гне мої коліна до землі, й хочеться впасти й молитися Вам, хочеться в дикому, славному, чадному екстазі цілувати стопи Ваших ніг... Я готовий молитись брехливим очам Вашим. Так-так, молитись, навіть молитись готовий, бо таке моє почуття. І коли тіло, Віро, родило його, о, будь благословенне тіло, що породило його. І коли гидота й брехня родили його, будьте благословенні гидота й брехня, що породили його!...» [7, 196] Ця амбівалентність, поєднання критичного й екстатичного дискурсів постає відображенням скептичних роздумів Мирона про Дару й указує на нерозривність вітального й культурного первнів у самосвідомості Тараса й водночас на брак критичної рефлексії стосовно власних лібідозних бажань. Сакральнo-міфологічний біблійний інтертекст притаманний як роздумам Павла Рибаківа, так і текстам Тараса Щербини. Кульмінаційне прагнення Павла знайти співчуття з боку повії – спотворений топос каяття, в якому втрачено відчуття Богоприсутності. Називаючи повію Катенькою – іменем власної коханої – Павло прагне *чистоти* власної аніми

(ім'я Катерина означає «чиста»). Водночас ім'я повії – Маня (Марія) відсилає до образу Марії – Матері Божої, заступниці за грішників. «Вічно материнський первень (начало) є не тільки породжувальний ставейний первень, але є також первень турботи, охорони, піклування, без яких світ загинув би. Жінка-мати ... також випромінює благо, теплу енергію, окутує нею живі істоти, безпомічні, змерзлі, викинуті в страшний, чужий світ. Це дуже відчувається в культі Божої Матері. Покров Божої Матері – в цьому дуже велика глибина» [4, 71]. Християнські коди парадоксально пов'язуються Павлом із образом лісу – захисної вітальної сили, влади несвідомого, часопростору екстатичної оргії: «Будем петь! ... Закрой глаза, Катенька, ты закрой глаза, закрой их и вообрази, будто ты в лесу, и темная-темная ночь...» [1, 465] Ці дві міфологічні моделі накладаються на натуралістичну фабулу твору й унаочнюють безсилля модерної культури перед спрофанованим, детермінованим світом. У Винниченка в записках Тараса з'являється символічний образ вітру: «Вітер заглядає до мене, рве листки з книжки, неначе хоче перечитати їх. Рви їх, вітре, рви! Розірви й рознеси з листям зів'ялим по чорній, заснулій землі!» [7, 196] Це означник духу, рухомої сили змін, ніщанської ателеологічної активності, трансформованої письменником в експериментальну гру інтелекту, розгорнуту в романі Мироном і Дарою. Водночас це втілення язичницької міфологеми – співчутливого ставлення сил природи до окремої людської долі. Зразки східнослов'янського фольклору «наповнені зверненнями до вітрів із проханням про допомогу, як до істот живих і готових зарадити в біді» [2, 307]. Водночас «еротична, запліднююча функція вітру... яскраво виявляється в піснях про кохання...» [11, 66] Стан еротичної туги героя так само амбівалентний: це джерело можливої творчої, ціннісної сублимації. Проте «вітер, вихор, ураган ототожнюються в народних уявленнях з різними демонічними образами, особливо із «заставними» мерцями – самогубцями, ... різномірною нечистою силою» [11, 68].

Звертаючись до вітру як до живої істоти, Тарас увиразнює натхненну сублимацію пристрасті. Проте водночас це означник важливого зрушення, амбівалентність якого у сприйнятті героя може розгортатися в контексті перипетій ідеологічного й психологічного сюжету як у втручання Бога-Духа, новітнє антропологічне об'явлення, так і в підвладність пристрасті, ідеологічному фантому, несвідомому. Піднесений захват закоханості десублимується появою повії – антияногла й антиспасительки, яка «визволяє» душу від сенсожиттєвих рефлексій. Жадання ідеального спілкування й насолоди нівелюється профаним андрогінним зв'язком. Цей досвід профанації уяви, десублимації лібідо – гадане підтвердження фройдистської моделі культури як перетворення незадоволених і витіснених бажань – у сюжетній дії унаочнює кризу індивідуального духу, експериментальний досвід переоцінки цінностей життєвого світу. Проте така можливість уповні використовується лише протагоністами роману. У сюжетній ситуації перемагає символічний «поганський бог» – лібідозний потяг, якому сліпо довіряється дисгармонійна особа, позбавлена культурного опертя. Якщо в Л. Андреева образ зламаних квітів символізує трагічну розв'язку – неможливість вивернення людських прагнень в акті любові, то у Винниченка фіналоу епізоду стає образ сну (аналог андреевського «туману») – означник фізичного одужання, влади несвідомого й можливої духовної летаргії. Водночас в авторському контексті

множинність екзистенційних ситуацій із лібідозними конфліктами вказує на універсальність колізії, а водночас на потребу оцінки цього досвіду й узгодження його з іншими екзистенційними потребами. На відміну від фатального детермінізму сюжету Л. Андрєєва, Винниченкова романна структура – експериментальне поле варіативного опрацювання вітального виклику, часопростір увиразнення різних культурних й антропологічних чинників.

Передсмертний лист Тараса Щербини – профетичний текст, який постає альтернативою раціоналістичної віри Сергія Кисельського, а водночас інтертекстуально може бути співвіднесений і з промовою Сергія Рибакіова перед сином. Промови Сергія Кисельського і Сергія Рибакіова приховують безсилля позитивістського раціоналізму (у Л. Андрєєва) й спекулятивної духовності (у В. Винниченка) перед екзистенційними проблемами нещасної свідомості, претендуючи на універсальність переконання. Пророчий пафос листа Тараса закорінений у біблійних есхатологічних об’явленнях. На відміну від пасивних автосугестивних медитацій Павла Рибакіова, текст Щербини увиразнює потребу в сенсі власного історичного існування – слід-код відкинутої героєм релігійної віри. «Людина тоді береться вершити правосуддя, коли вона втрачає віру... У своєму жаданні помсти вона більше не потребує авторитетів, вона «вищий судія»...» [13, 363] У промові Рибакіова-старшого моделюється драматизм цивілізаційного поступу на основі антитетичних рис людської свідомості – жадання культури й розпусти. У структурі сюжетної дії ця промова універсалізує індивідуальну драму Павла. Ця антитетика переосмислюється в роздумах Винниченкових персонажів. У критичний, амбівалентний момент сюжетної дії Дара оцінює свого чоловіка як «розпусника інтелектом» – абсурдного гравця силами власного духу, відірваного від тої цілісності людського життя, якої прагне героїня. Жіночий погляд одиного «чоловічу» споглядально-раціоналістичну культуру. У листі Тараса Щербини дискурс культури деконструюється, ототожнюючись із практиками влади й задоволенням власних потреб – аналогом розпусти.

Розв’язка новели Л. Андрєєва – вбивство повії й самогубство Павла – виявляє безсилля культурних регулятивів у подоланні конфлікту, який із психологічної площини переходить в екзистенційну й демонструє перемогу натуралістичного детермінізму (перетвореного свідомістю героя на міфологізований фатум) над можливостями індивіда. Ситуативне розгортання сюжету унаочнює крах гуманістичної утопії й утопії людинотворчого потенціалу культури. Новелістичний пуант Л. Андрєєва посилюється авторською розповіддю. Фінальна авторська ремарка створює образ дегуманізованої, вбивчої цивілізації, ворожої вітальному циклу народження й росту – аналогу раю: «В ту ніч, до самого рассвета, задыхался в свинцовом тумане холодный город. Безлюдны и молчаливы были его глубокие улицы, и в саду, опустошеном осенью, тихо умирали на сломанных стеблях одинокие, печальные цветы» [1, 469]. Образи туману й зламаних квітів символізують індивідуальне буття, сповнене жадання самоздійснення й загублене владою вітального потягу. Смерть Павла постає як вирок дегуманізованої цивілізації. Елегійна авторська медитація – рефлексивний заміник реквієму, в якому відмовлено нерозкаяному вбивці

й самогубці. Індивідуальна драма перетворюється на драму людського роду.

У Винниченка позиція Тараса – це уявний «синтез» і подолання чужих колізій, які втілюють знебуттєвлене тиражування культурних дискурсів, та неадекватне засвоєння новітнього критичного пафосу Мирона. Самогубство Тараса – не елемент авторського міфу, а наслідок сугестивної дії міфу, витвореного персонажем. Цей міф, сформульований у передсмертному листі, своїм соціальним есхатологізмом протистоїть апології тріумфу світового розуму. Текст Тараса може вважатись аналогом роздумів Павла Рибаківа про власну покинутість і відторгнення коханою дівчиною. У Л. Андрєєва ці роздуми – елемент психологічного «сюжету відчаю», колізій трагічного вибору перед лицем фатуму, означник утрати духовноконструктивної аніми. У Винниченка підсумкова позиція Тараса Щербини – трансформація попередніх ідеологічних імпульсів і дискурсів, озвучених різними персонажами: імморалізму Мирона й Дари, «релігії прогресу» Сергія Кисельського. Таке віддзеркалення різних, навіть взаємовиключних позицій виражає авторську скептичну позицію щодо фаталізму й песимізму літературних попередників – Л. Андрєєва, М. Арцибашева, О. Плюща. На противагу пасивності героя Л. Андрєєва В. Винниченко висуває демонічну активність Тараса Щербини – одержимість злого волею, деструктивними імпульсами. Подібно до Павла Рибаківа, Тарас фаталістично приймає натуралістичний детермінізм, протиставляючи його абстрактній розумності детермінізму квазідуховного, і фактично виявляється підвладним злу як альтернативі цивілізаційної ніщоти.

Зіставлення аналізованих творів засвідчує зв'язки оповідання Л. Андрєєва із традиціями реалістичної прози. Психологічний аналітизм російського письменника витворює детерміністську жанрову модель, котра взаємодією сюжетних елементів витворює драматичну візію соціальної реальності, укоріненої у власних упередженнях. Наративна структура оповідання відображає референційний означник, який належить етично оцінити читачеві. Натомість у В. Винниченка персонажні наративні фрагменти співвідносяться не стільки з соціальною (референційною) реальністю, скільки з інтенціями мовця, включаються в авторську експериментальну структуру, стають імовірними моделями сущого, які належить випробувати. В. Винниченко істотно трансформує фабульну схему попередника, розщеплюючи окремі персонажні ролі, випробовуючи різні ідеологічні позиції. Позірно сповідальні монологи стають складниками авторської інтелектуальної гри, випробуванням усталених культурних означників і переструктуруванням психологічного означуваного – водночас психоаналітичним і ніцшеанським. Ідеологізація дії виразно розрив між означниками й означуваним, проблематизуючи можливості реалістичної деміургічної авторської стратегії. В. Винниченко витворює модерністську художню структуру, яка переосмислює здобутки попередньої літературної традиції, виводячи на перший план не соціально-психологічну сугестивність зображення, а моделювання взаємодії його наративних складників.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андреев Л. В тумане // Андреев Л. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1990. – Т. 1; 2. Афанасьев А. Н. Мифы, поверья и суеверия славян. – М., 2002. – Т. 1; 3. Бедзир Н. П. Традиції Ф. Достоевського у романі В. Винниченка «Чесність із собою» // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія філологічна. – Ужгород, 1998. – Вип. 3; 4. Бердяев Н.А. О назначении человека: Опыт парадоксальной этики // Бердяев Н.А. О назначении человека. – М., 1993; 5. Біблія, або Книги святого Письма Старого й Нового Заповіту. – Б.м., 1994; 6. Брайко О. «Робітник Шевирьов» Михайла Арцибашева і «Чесність з собою» Володимира Винниченка: дві моделі антропологічного гнозису // Слово і Час. – 2009. – № 2; 7. Винниченко В. Чесність з собою // Винниченко В. Твори: У 24 т. – К., 1931. – Т. 16; 8. Гундорова Т. Про Явлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Л., 1997; 9. Ніцше Ф. Так казав Заратустра // Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади. – К., 1993; 10. Панченко В. Будинок з химерами: Творчість Володимира Винниченка 1900 – 1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998; 11. Сто найвідоміших символів української міфології. – К., 2001; 12. Франк С.Л. Реальность и человек: Метафизика человеческого бытия. – М., 2007; 13. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. – М., 1998; 14. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. – Л., 1991.

Булаховська Ю.Л. (Київ, Україна)

Декілька штрихів до «портрету» Марії Конопницької (питання фольклоризму)

У статті йдеться про поетичну творчість видатної польської письменниці – Марії Конопницької, зокрема, про фольклоризм її поезії і про те, в чому саме він полягає.

Ключові слова: поетична творчість, фольклоризм, Марія Конопницька.

В статье речь идет о поэтическом творчестве выдающейся польской писательницы – Марии Конопницкой, в частности, о фольклоризме её поэзии и о том, в чем он состоит.

Ключевые слова: поэтическое творчество, фольклоризм, Мария Конопницкая

The maintenance of this article is the characteristic of the poetry of prominent Polish writer Maria Konopnicka of point of view of its folklore elements.

Key words: poetry, folklore elements, Maria Konopnicka

До постатей найвидатніших польських письменників другої половини XIX-го – початку XX-го століття: Генрика Сенкевича, Болеслава Пруса, Елізи Ожешко і Марії Конопницької сучасне українське літературознавство (буду говорити саме про нього) звертається дуже часто, але з різного приводу, звичайно, з неодмінним бажанням глибшого розуміння і «новаторського переосмислення».

Г.Сенкевича згадують найчастіше в зв'язку з його історичним романом «Вогнем і мечем» (на польсько-українську тематику). Болеслава Пруса – в зв'язку з його історичним романом «Фараон» – незвичною в усіх відношеннях історичною алегорією – Давній Єгипет і історія Польщі. Е.Ожешко згадують найчастіше в зв'язку із циклом її повістей про білоруське селянство («Низини», «Дзюрдзі», «Хам» і романом «Над Німаном»). Більше і найчастіше згадують