

12. Хоткевич Г. Літературні вражіння / Гнат Хоткевич // Літературно-науковий вісник. — 1908. — Т. 43. — Кн. 9. — С. 120–129.
13. Центральний державний історичний архів України, м. Львів (ЦДАЛІ України), ф. 362 Студинський Кирило (1868–1941), історик мови і літератури, голова НТШ, академік ВУАН. 1776–1944 рр. — Оп. 1. — Од. зб. 408. Листи Г. Хоткевича до К. Студинського, 10 арк.
14. ЦДАЛІ України, ф. 688. Хоткевич Гнат, письменник, актор, мистецтвознавець. 1829–1942 рр., 1969 р. — Оп. 1. — Од. зб. 123. Драма-легенда Г. Хоткевича «Рогнідь». Автограф. 3 екземпляри. 1907–1908 рр., 229 арк.

Correlation of Historical Truth and Fiction in the Drama «Rognid» by Hnat Khotkevych

The article deals with the analysis of the drama-legend «Rognid» by Hnat Khotkevych. The correlation of historical truth and fiction in the scene and characters modeling became the key research problem. The peculiarities of the author's vision of the historical events and the use of fictional elements in the work are described in the article. The research considers the allocation of the historical sources in the drama and the system of links between them.

УДК 821.161.2.09

Олена Костенко (Ніжин)

ВЛАДНЕ ТІЛО В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ МАЛОЇ ПРОЗИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Вивченню проблеми художнього психологізму малої прози Володимира Винниченка присвячено дисертаційні проекти Лідії Мацевко та Світлани Присяжнюк. Науковці слушно вважають, що у творах митця домінує зовнішня, або ж видима форма психологічного аналізу, особливої ваги набуває «безпосереднє активне існування» героїв, їхня поведінка, зокрема «вчинки, розмови, жести» та «міміка» [9, с. 158]. На жаль, ці твердження є досить узагальненими і потребують конкретизації, адже не відображають специфіки художнього психологізму прози митця, інноваційного підходу в застосуванні психоаналітичних технік, що дає підстави говорити про використання письменником традиційних прийомів психологічного аналізу, властивих творам його попередників.

Своєрідність художньо-психологічного аналізу малої прози Винниченка, на наш погляд, полягає в актуалізації категорії владного тіла. Окреслений аспект проблеми і нині залишається не вивченим, тому є предметом нашого дослідження.

Раціоналістичний базис культури ХІХ століття утверджував право на пріоритетність «божественного» розуму. Віра в «трансцендентальний розум» розмежовувала матеріальне й духовне, надаючи перевагу духові, це зумовило нівелювання проблеми тіла. Зміна акцентів відбулася в епоху позитивізму, що спирався на емпіричний досвід як джерело наукового знання: посилювався інтерес до матеріальної сутності психічного, зростає увага до фізіологічного боку людської істоти, однак пріоритет розуму підривав віру в авторитетність тілесного. Об'єктом художнього зображення, передусім у літературі натуралізму, стало соматичне, або організмичне тіло, ще не «освячене» свідомістю, будь-які його прояви розцінювалися як вияв чогось низького, тваринного, плотського й гріховного в людині, такого, що потребує «приборкання» розумним Я. Людина — перш за все керована рядом стимулів біологічна істота, яка є частиною природного світу і розвивається за його об'єктивними законами.

Саме в модерністській літературі, що базувалась на ґрунті філософських ідей Фрідріха Ніцше та психоаналітичної концепції Зигмунда Фрейда, було означено глибинний зв'язок тілесного з внутрішнім буттям людини. Це, на думку Ольги Сурової, принципово змінило «саму ідею психологізму»: «“тілесність” та “речовість” нової літератури найтісніше пов'язана з новим

психологізмом. ...У даному разі мова йде про “тіло, що заговорило”, мову тіла, про використання тілесності задля передачі душевного стану» [13, с. 237–238] (переклад мій. — О. К.).

До того ж уперше тілесне трактувалось як базис для формування духовної особистості, людини розумної. Так у Ніцше тіло набуло значення субстанціональної величини, воно не просто рівне свідомості, а навіть ширше за неї: «Споглядаюче тіло створило собі дух як опору своєї волі» [11, с. 27–28] (переклад мій. — О. К.).

Наша свідомість не існує поза тілом, вона означена ним. Шляхетні цілі — модифікація бажань, тоді як бажання є осмисленим хотінням. Воля до життя пробудила віру в безсмертя душі й стала ґрунтом для зародження ідеї Бога.

Утім тіло промовляє не лише через свідомість, воно інформативніше за слова, за посередництвом мови тіла впізнаємо приховану сутність душі.

Владне тіло є епіцентром художнього світу малої прози Винниченка. Потреби тіла детермінують свідомість «цинічного» персонажа, основою його життєвих принципів стає реалізація особистих бажань, вищі духовні вартості знецінені, докори сумління не властиві йому. Герой-прагматик пропагує новий «оченаш», виголошує нову правду життя, що зводиться до тези: «Гріх не думати про себе!» [4, с. 269]. Орієнтація на задоволення базових потреб зумовлює егоцентричний спосіб існування, і, як наслідок, спрямованість на «володіння» (Еріх Фромм). Відтак актуалізується проблема комерційного типу взаємин, коли людина стає «товаром на ринку особистостей» [16, с. 169]. Молодість і краса виявляються засобом для досягнення особистого комфорту й оцінюються в грошовому еквіваленті: якомога вигідніше прагне продати себе Килина («Голота»), не цурається тісного спілкування з паничем Химка («Біля машини»), високо поціновує себе вродлива Єлена, тому часом не проти «поторгуватися» з черговим «жирним золотим мішком» [5, т. 2, с. 181] («Ланцюг»). Зникає властивий реалізму позитивний образ «людини з народу», що утверджував ідеї гуманізму й християнської етики.

Красивим є вигляд здорового, молодого тіла, що випромінює потужну життєву силу. Таке тіло дихає, тремтить, воно рухливе, динамічне, квітуче (характерна портретна деталь — рум'янець). Погляньмо, для прикладу, якою зображено Софійку в повісті «Голота»: ухилиючись від залищань Гриця, дівчина, «засапавшись, вирвалася, нарешті», «кров ударила їй в лице, ніздрі маленького носа ходили ходором, груди хвилювались під синьою з червоними гудзиками кохтиною; вся вона — невеличка, повна — пашіла здоров'ям і життям» [4, с. 253]. Автор постійно акцентує увагу на обличчі вродливої Килини з «виразними» «кружечками рум'янцю на щоках» [4, с. 268, 332] («Голота»). Пан Янек звертає увагу на «гарненьке» личко Хими, що «приваблювало здоровим і свіжим рум'янцем» [4, с. 80] («Біля машини»).

Натомість слабкі та кволі позбавлені енергії життя, зображені переважно змарнілими (важливий акцент на очах) та відразливими, у творенні їхніх образів автор вдається до низки натуралістичних засобів, жовтий та сірий стають домінуючими кольорами. Такими змальовано Панаса в повісті «Голота», старого в новелі «Студент», жандарма Мінасова в оповіданні «Маленька рисочка», засуджених до страти у творах «Глум» і «Промінь сонця», божевільних Гуню («Честь») та Хаїма («Хвостаті»). Наведемо приклад: дід «розідрав сорочку і випнув жовті, кістляві старі груди з жовто-сивим волосом на їх. На губах йому стояла піна, в старих зморшках лежала сажа, полиняли очі блищали гострим, холодним світлом» [4, с. 468] («Студент»).

У своїх творах Винниченко натхненно оспівує красу, та в зображенні тілесної вроди послідовно лаконічний, часто обмежується кількома промовистими штрихами, повсякчас підкреслює їх, удаючись до повторів та характерних гіпербол.

Підкреслене «випинання» якоїсь частини тіла, за Жаном Бодріаром, є свідченням «процесу еротичної сигніфікації» [3, с. 194]. У творах Винниченка особливий, еротичний, акцент зроблено на губах, зазвичай вони надзвичайно виразні і привабливі: у Мотрі вони «свіжі, наче дитячі», «якось мило загинались на кінцях» [4, с. 23] («Краса і сила»), «вогкі» [4, с. 340] й «повні» [4, с. 262] Софійчині «так високо підіймались, що видко було не тільки рівні білі зуби, але й червоні ясна» [4, с. 251] («Голота»), Мусина «нижня губа, як у вередливих і гарненьких дітей, була трохи випнута наперед» [4, с. 491], губи Ольги Іванівни були настільки «непростимо пухкі», що здавалось, ніби вона «оце зараз цілувалась до-несхоучу» [5, т. 7, с. 83] («Радість»), чарує лице Олі «з дитячими, пухкими губами, які посередині були широко

розгорнуті, а в куточках кінчались тоненькими ниточками» [5, т. 6, с. 49] («Босяк»). Саме губи «як одиницю соматичного коду» слов'янської культури пов'язують «із символікою бажання» [7, с. 187]. Актуалізований на початку ХХ століття дискурс тілесності загострив увагу до проблеми сексуальності та еротизму, інспірував потребу жіночої емансипації та вільного кохання. Цей період пов'язують з настанням «епохи народження незалежної жінки — жінки, яка одночасно чуттєва, прекрасна, одухотворена та активна» [6, с. 26] (переклад мій. — О. К.). Саме такою постає жінка у творах «Краса і сила», «Роботи!», «Голота», «Момент», «Глум», «Зіна», «Купля», «Таємна пригода», «Олаф Стефензон», «Радість», «Баришенька» та ін. Вона щира, відкрита й водночас загадкова, самостійна та вольова, їй властива дитяча безпосередність та природна краса.

Проте справжню сутність краси не можливо охопити розумом, передати вербально, лише чуттєве осягнення здатне пізнати істину. Тому у творах Винниченка часто вагомим за зовнішній образ виявляється те враження, яке він справляє на оточуючих, характерним стає так званий «абстрактний» тип портрета [15, с. 87]: «...серце моє перестало плакати, а в грудях стало затишно та тепло, як ранньою весною в лузі; а потім там зацвіли квітки. Сталось це через Єлену. Чи була вона гарна? Ні, вона була прекрасна. Коли я скажу вам, що в неї були очі, як зорі, як найпотаємніші мрії, що вона була струнка, як тополя, ви все одно не уявите собі її краси. Вона була прекрасна!» [5, т. 2, с. 181] («Ланцюг»). За зовнішньою вродою криється дійсна, внутрішня, краса героя. Тіло одухотворене, еманує внутрішню життєву силу, і саме погляд відкриває іншому приховану сутність душі. Так, скажімо, Мотрина краса «не б'є у вічі» і «на перший погляд ледве примітна», проте Ілька вабить «якесь тихе, м'яке, ласкаве світло», що лється з її очей, «глибокий, чаруючий погляд», від якого «у грудях у його щось то захолює, то зомліє» [4, с. 23] («Краса і сила»).

В оповіданні «Зіна» кожна риса обличчя дівчини випромінює потужну внутрішню енергетику, оживляється нею й немовби вібує: героя хвилює майже невольне для стороннього спостерігача «легке тріпотіння губ», «родима плямочка біля носа», що часом ставала «дуже виразною», волосся, яке «буйно-золотистими хвилями бігло під заломлений капелюх», та найбільше його вражають очі, що «блискають при поворотах усякими кольорами» [4, с. 478–484]. Свідомість героя фіксує в її очах амплітуду душевних змін, притому важливі не міміка й не стільки вираз очей, їхній рух, а якесь містичне внутрішнє сяйво, яке вони випромінюють: коли дівчина радісна, очі «зелені, сірі, карі», грають «усіма кольорами разом» [4, с. 479], коли замислена й напружена, дивиться «стемнілими очима» [4, с. 481], занепокоєна — «очі блискучі, чудні», в них чується «якийсь ...гострий та різкий» «біль» [4, с. 483–484], піднесена — вони «одсвічують чимсь натхненним, але спокійним і рішучим» [4, с. 484]. Зачарований Зіною герой пильно стежить за нею під час виступу перед численним загальним зневічених людей. Коли всередині зріла думка і зростало хвилювання, її «очі темніли чимсь сильним, задержаним всередині» [4, с. 485]; коли наважилася виголосити найголовніше, «раптом зеленуваті очі заблищали і пустили задержане та буйне, весело-гнівне, вогневе» [4, с. 486]. Її погляд зачаровує, полонить і підкорює; промова Зіни справляє на всіх надзвичайне, незабутнє враження, підносить і надихає кожного, проте герой-споглядач переконаний: «буря», що «зірвалася» в манежі, «йшла не з слів ...а з очей» Зіни, «з її очей і з того, що ховалось за ними» [4, с. 486].

У малій прозі письменника тіло не мислиться поза внутрішнім його наповненням, це вже не «тіло-об'єкт», тобто плоть, позбавлена «внутрішньої енергії життя» [12, с. 21], крізь нього просвічує душа, свідомість («тілесне Я») героя. Бачення тіла Винниченком близьке до поняття тілесності, яка розцінюється як атрибут «людської індивідуальності», «матеріальна субстанція (іпостась) людського «Я», людської «суб'єктивності» [8, с. 13]. Свідомість «інтегрована» в тіло, вона не існує поза ним, виявляє себе в ньому. Особливої ваги в художньому світі митця набуває внутрішня, «очевидна краса», часом здатна облагородити найпотворніше тіло («Чудний епізод»).

Осібне місце у творах Винниченка займає тілесний портрет. Описуючи зовнішність героя, автор, як правило, акцентує увагу на окремих деталях, які, з одного боку, підкреслюють індивідуальні риси зображуваного героя, з іншого — виражають унікальність суб'єктивного бачення споглядача, тут характерне використання гіперболічних засобів, звернення до

гротескових образів тіла. Показовим видається портрет «босяка» Хоми, його рот набуває особливої ваги у створенні ефектного образу: «Господи, та один його рот чого вартий! Коли він сміється, то з рота визирають такі зуби, що можна цілу руку дати одрубати, тільки щоб не цілувати: товстелезні, сині губи і чорно-жовті зуби з великими дірками; коли губи роззявляються, то здається, що вся глотка якась гнила, чорно-жовта. Фе!» [5, т. 6, с. 96] («Босьяк»). Репрезентативним у даному разі є так званий «суб'єктивний гротеск» як форма індивідуального світобачення героя-споглядача [2, с. 44–45].

Визначальним для малої прози письменника стає динамічний, або психологічний портрет [15, с. 91], що передає, по-перше, відносно стійкий душевний стан героя, домінуючий настрій. Його зміна стає свідченням внутрішніх перетворень, еволюційних процесів у структурі особистості (цей тип портрета заявлено у творах «Голота», «Глум», «Зіна», «Промінь сонця», «Маленька рисочка», «Босьяк»).

По-друге, в переважній більшості творів письменник фокусує увагу на тілесних реакціях, які відображають динаміку плинних внутрішніх почувань героя. Специфічним є те, що ця тілесна «динаміка», як правило, неусвідомлювана або ж (в разі усвідомлення) відбувається поза волею героя.

«Тіло» більше за свідомість, щомиті «насичується найдрібнішими невидимими, невідчутними чи ледь відчутними образами-діями», які «не здатне відобразити, воно “проходить” поза ними і все-таки на них реагує, проте реагує, минаючи фазу сприйняття як такого» [12, с. 16] (переклад мій. — О. К.). Тіло «відверте», правдиве, відкриває справжню сутність душі, яку здатен приховати розум. У творах Винниченка часто тіло «красномовніше» за слова. Для прикладу звернімося до оповідання «Роботи!». В основу сюжету покладено діалог між суспільно активною Людмилою й апатичним Максимом, який прагне віднайти своє місце у світі і в реалізації цього бажання цілковито покладається на допомогу сильної жінки. Їхні репліки короткі, сухі й малоінформативні, особливо на початку розмови. Сама бесіда видається пустою й подекуди абсурдною. Максим стриманий у висловлюваннях, уникає питань Людмили, жінка прагне бути тактовною й майже не виказує своїх переживань. Значно інформативнішими виявляються їхні тіла (вираз обличчя, несвідомі рухи й мікроруки, психосоматичні реакції тощо), вони видають взаємне хвилювання, зацікавлення одне одним, затамовані емоції та почуття. І навіть у час «тяжкого і ніякового мовчання» продовжується безмовний діалог. Людмила бачить його душу, яка «проступає» на поверхні нерухомого тіла — «тонкому носі, на впалих щоках, на безпокійних вузьких очах його, на губах з цим болісним виразом, на всій постаті його невеличкій, нервовій». Навзаєм — невимовний жаль й бажання «приголубити», що проглядає в її очах, вони вже «не дивились строго», а «гарне, трохи сухе обличчя її мов укрилось чимсь сумним, і вся постать виявляла якесь безсилля, непевність і одчай» [4, с. 148]. Тіло стає своєрідним невербальним «комунікатором» у міжособистісному спілкуванні: воно відсилає іншому ряд дрібних «сигналів», з який той «зчитує» певну інформацію, не доступну самому адресанту.

«Мова тіла» виказує те, що прагне приховати герой за маскою пристойного поведіння («Заручини», «Контрасти»).

У моменти найвищої емоційної напруги розум втрачає контроль над тілом — і воно опановує ситуацією. Центром художнього світу стає афективне тіло — тіло, яке кричить, і в тій експресії чується крик звільненого бажання. В одну мить, на перший погляд, незначна дрібниця змушує раніше незворушного Костя вказати роками затамовані почуття — приглушений біль образи, власного безсилля й невимовного бажання відчутти батьківське тепло. Сила почуттів настільки потужна, що хлопчик вперше не в змозі стримати їх, вони прориваються на поверхню його власного тіла і видають затаєне. Тіло відкрило істину, раніше не доступну розумові («Кумедія з Костем»).

Афективне тіло — це оголена душа, «тілесне Я», яке, завдяки крикові, розірвало пута власного тіла й вийшло поза себе. «Я» вже не в собі (не відчуває себе), а в площині іншого світу (в ситуації): «справжня реальність переживання... звільняє нас від тіла як матеріально-біологічного субстрата, у цю мить сильного переживання роблячи таке тіло невартисним, “спустошеним”, і ми опиняємося в іншій реальності, реальності позатілесних (неорганічних)

станів, можливо значно вищій та куди більш значимій для нас, ніж та, яку ми називаємо реальністю «мого тіла» [12, с. 66] (переклад мій. — О. К.).

Поводження героїв, керованих афектом, передбачене, типове — повсякчас нагадує поведінку розлюченого хижака. У полі зору письменника виявляється сильне чоловіче тіло, а також тіло старече, слабке та немічне, тіло жінки і навіть тіло дитини. Бестіарні образи стають домінуючими в малій прозі митця. Характерним у їхньому зображенні є акцент на поставі, на зігнутому, готовому до нападу тілі: «раптом зігнувшись ... заревів несамовито Карпо і всім тілом кинувся на Гудзика» [4, с. 85], Трохим «раптом зігнувся, як звір, що кидається на здобич, чудно якимось захрипів, стрибнув уперед і, схопившись руками за шию, впився їй зубами в глотку» [4, с. 314], молдаванин «вигнувся, як наїжена кішка, і раптом стрибнув на Кирпу» [5, т. 8, с. 257]. Особливу увагу автор зосереджує на фізіологічних проявах психічних станів (щоб передати силу емоційної напруги, він часто звертається до гіперболічних засобів): **лице** червоне («аж синє» [4, с. 312], «наче добре вишарований об цеглу п'ятак» [4, с. 267], «от-от кров зараз бризне» [4, с. 141], «червоний, аж сизий» [4, с. 139], «буряковий» [4, с. 226]); спітніле (зі «струмочками поту» [4, с. 455]); **губи** «злісно дрижачі» [5, т. 2, с. 169], з піною («білою» [4, с. 455], «бризкаючою» [4, с. 416] і навіть «змішаною з кров'ю» [4, с. 315]); **зуби** «вишкірені» [4, с. 505], руйнуючі, як і **руки** («з ревом якимсь гриз їй шию, хитаючи головою» [4, с. 314], «впився йому в шию руками і, хитаючи головою, захрипів» [4, с. 473], «шматуючи зубами й руками подушку» [5, т. 2, с. 175]); **ніс** «голосно сопе» [4, с. 170] або «зморщений» [4, с. 505]; **шия** жилава («на шії так понапинались жили, ніби йому хтось під шкурою протяг тонкий дріт» [4, с. 312]), витягнута, як у «гуски» [4, с. 507]; **очі** «широкі, напружені, дикі» [4, с. 455], «блискучі» [4, с. 416], червоні («налились кров'ю» [4, с. 425]) і т. д. Із метою посилення експресивності Винниченко вживає ряд характерних епітетів та порівнянь: «хижий», «дикий», «скажений», «злий», «як дикий звір», «як вовчиця», «як вовчєня», «вовк» і т. п. Образ «леопарда» стає «символом звірячого в людині» [5, т. 8, с. 269] («Хвостаті»).

У художньому світі митця функціональне не лише «зовнішнє», а й «внутрішнє тіло». За Михайлом Бахтіним, «внутрішнє тіло — моє тіло як момент моєї самосвідомості — становить сукупність внутрішніх органічних відчуттів, потреб і бажань, об'єднаних навколо внутрішнього центру; натомість зовнішній момент ...фрагментарний і не досягає самостійності й повноти та, маючи завжди внутрішній еквівалент, за його посередництвом належить внутрішній єдності» [1, с. 48] (переклад мій. — О. К.).

Так будь-який душевний рух героя знаходить вияв не тільки на «поверхні» тіла, але й на рівні соматичних відчуттів. Микола тяжко переживає зраду коханої; розчарування, відчай тягарем лягають на його душу, тіло «переживає» те саме: «...у грудях так тяжко здушило, так сумно защеміло, що він вмить зупинився й пошукав очима, де б спертися на що-небудь або сісти» [4, с. 220] («Заручини»).

У ситуації абсолютної зневіри і втрати буттєвих орієнтирів людина опиняється на самоті з собою, в полоні власних переживань і рефлексій («я» стаю для себе «єдиною реальністю» [13, с. 233]). «Віднайдення» себе починається з моменту переживання свого буття у світі, а це можливе завдяки нашій тілесності: реальність мого існування визначена не розумом, а «живим діючим активним тілом» [18, с. 33]. Поза тілом немає мене, поза «тут-і-тепер» переживанням немає тіла. Єдиним сенсом і змістом існування стає прагнення до зміни почувань, їх розмаїття і контрастності («Контрасти»).

Буття тіла позначене прагненням чуттєвої насолоди, що дарує відчуття внутрішньої гармонії й повноти життя: «По всьому тілі розлита така хороша, ніжна втома, у грудях дзвенить якась м'яке, тепле, добре чуття, не хочеться ні рухатись, ні говорити, — хочеться тільки щасливо, радісно усміхатись» [4, с. 221].

Проте не лише багатство тілесних почувань визначає зміст і повноту «внутрішнього тіла». «Я» — це суб'єктивний образ мого тіла, даний у власному ставленні до нього та в оцінці інших. Внутрішні переживання Гликерії («Контрасти») пов'язані з неприйняттям себе, зокрема зі сформованим негативним образом її власного тіла. У творах «Контрасти», «Дрібниця» Винниченко чи не вперше в українській літературі торкається проблеми тіла як суспільно-психологічного феномена: «моє тіло» стає перепорою у стосунках з іншими й поглиблює

внутрішньо-особистісну конфліктність, це, в свою чергу, веде до викривленого, неадекватного сприйняття об'єктивної дійсності.

Душа іншого «ув'язнена» в полоні його власного тіла, окреслена тілесними межами, що відділяють її від зовнішнього світу, натомість **«моє тіло» стає частиною мого «Я», яке не має чітких тілесних кордонів**: «межа тіла адекватна ... для іншого ... й абсолютно не адекватна для визначення і завершення мене для мене самого, бо я суттєво переживаю себе, охоплюючи будь-які кордони, будь-яке тіло, розширюючи себе поза будь-які межі...» [1, с. 41] (переклад мій. — О. К.). «Я» як суб'єкт, що повсякчас переживає своє буття у світі, не здатний цілковито відмежуватися від нього, зовнішня дійсність постає ніби «вміщеною» у всепоглинаючу Я-свідомість й одночасно стає продовженням «тілесного Я». Коли звичайний (аксіологічно нейтральний) елемент об'єктивного світу набуває індивідуальної значимості для одного героя й ціннісно переживається ним, відбувається процес так званого «привласнення»: об'єкт починає сприйматися як органічна частина, тілесне продовження самого героя. Спостерігаємо тотальне розширення меж внутрішнього буття: «стаючи “своїм”, зовнішній світ починає втрачати свою щільність, розчиняючись у суб'єкті, який просуває свої кордони назовні» [14, с. 66].

Таким, наприклад, є «недопалок» для маленького Костя («Кумедія з Костем»): хлопчик «інтегрує простір» цигарки «у свій власний тілесний простір» [10, с. 173]. Безперечно, ця річ стає для дитини символічним заміном її «власника» — батька; оволодівши нею, хлопчина здобуває втрачене, таємно бажане, не здійсненне в реальній дійсності, він повертає частинку себе: «весь освітлювся дивною посмішкою і сильно-сильно тулив руку з недокурком до грудей», «немов від недокурка йшла шворочка до самого серця» [4, с. 513]. Будь-які спроби позбавити хлопця цієї дивної «іграшки» розцінюються ним як втручання в його особистий простір і викликають супротив.

Лялька божевільного старця Хаїма («Хвостаті») стала для нього втіленням образу загиблої у вогні внучки. Він вже не мислив себе без неї й ніколи не розлучався з уявною «Сурочкою». Невдалий «жарт» зі спаленням ляльки (на загальний подив!) Шварц сприйняв як непоправну трагедію.

Недопалок та лялька — психологічно й суб'єктивно забарвлена річ, частина «експресивного простору», який є «самим рухом вираження, тим, що виносить назовні значення, дає їм місце, тим, що уможлиблює їх існування у формі речі перед нашими очима та під нашими руками» [10, с. 175] (пер. з фр. О. Йосипенко, С. Йосипенка). У даному разі йдеться про так зване «психопротезування чуттєвості», або «негативний мімезис» [17, с. 38–40] — об'єктивацію пригніченого чуття, несвідомо спроектованого на бажаний предмет-заміник. У психоаналітичній традиції це поняття розуміється як артефакт, саме з ним Сурова пов'язує специфіку художнього психологізму літератури доби модернізму. Речова й тілесна деталь стали його художньо модифікованими відповідниками.

У художньому світі Винниченка частиною експресивного простору стають не лише речі, але й живі істоти.

Щоденний психологічний тиск з боку жандарма Мінасова не лише морально, але й фізично виснажує арештанта, пробуджує непереборне бажання неодмінно вбити кривдника. Проте коли настає момент бажаної помсти, герой раптово відступає: «якась маленька рисочка, коло очей» нагадує йому тата, відроджує теплі дитячі почуття. «Пам'ятаю, я з якимсь незрозумілим, містичним жахом одсунувсь, поставив карафку та стіл і розтертяно зупинився. ... Я чув, що я вже не можу взяти карафку й замахнутись ще раз. ... Чудний спокій — сумний, миротворчий найшов на мене ... і я вперше в цій ямі заснув затишним, теплим, дитячим сном» [5, т. 5, с. 148–149]. Учорашній «кат», непримиренний ворог — «чужий» — в єдину мить стає близьким, рідним, своїм («Маленька рисочка»).

Звичайний пудель — не просто поводир для самотнього безпритульного сліпця, він частина його тіла й душі, частина його «тілесного Я» (як, власне, й старий для пса). Короткий період розлуки з Жужу стає для дідуся часом невимовної туги, а їхня зустріч змушує розчутитися навіть найбільшого скептика Ляроша: «... хазяїн цілував його голову ... тулив її до грудей ... І знов цілував миловав кучеряву голову, з якої висовувався червоний довгий язик, що лизав його по лиці. І руки старця дрижали, як у матері, котрій пощастило вирятувати свою єдину дитину, як у коханого, до котрого вернулась його мила» [5, т. 4, с. 202–203] («Тайна»).

Той, кого торкається погляд героя, стає «дивовижним продовженням» його самого. Валерій Подорога зауважує: на відміну від зору, погляд інтенційний, він криє бажання «торкнутися» найпотаємніших струн іншого, пізнати й відчутти його» [12, с. 42–44] (переклад мій. — О. К.). У творі «Глум» погляд героя-спостерігача особливо проникливий, в'язень уважно стежить за кожним рухом засудженого до страти, і навіть коли того не виявляється поруч, не припиняє думати про нього: «Притулившись до холодного заліза ґрати, я сидів, слухав гомін тюрми, а лице душі моєї було повернено туди, до “покійницької”» [5, т. 3, с. 38]. Герой настільки переймається долею колишнього співкамерника, його імовірними почуттями, що якоїсь миті втрачається відчуття межі між ним та іншим [5, т. 3, с. 38–41]. Інший постає своєрідним «дзеркалом» для героя, в якому той упізнає себе та завдяки якому себе відкриває.

Отже, категорія владного тіла є однією з домінантних форм психологічного аналізу в малій прозі Володимира Винниченка: душа не існує поза тілом героя, вона означена ним. У творах письменника розглянуто декілька типів владного тіла: таке, що визначає свідомість (зумовлює появу героя-прагматика), опановує нею («афективне тіло») та тіло, що за посередництвом інтенційної свідомості оволодіває світом, продовжуючи себе в ньому («моє тіло»). Окреслений нами спосіб презентації внутрішнього буття героя є свідченням нового, в основі модерністського, підходу митця до проблеми художнього психологізму.

Література:

1. Бахтин М. Автор и его герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986. — С. 9–191.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / Михаил Бахтин. — [2-е изд.]. — М. : Худож. лит., 1990. — 543 с.
3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр. — М. : «Добросвет», 2000. — 387 с.
4. Винниченко В. Краса і сила / Володимир Винниченко ; [упоряд., авт. приміт. П. Федченко, авт. передм. І. Дзевєрін]. — К. : Дніпро, 1989. — 752 с.
5. Винниченко В. Твори : у 9 кн., 23 т. / Володимир Винниченко. — Харків–Київ : Кооперативне вид-во «Рух», 1923–1925. — Кн. 2: Т. 2–8. — 1923–1925.
6. Геллер Л. В поисках «Нового Мира Любви». Русская утопия и сексуальность / Леонид Геллер // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: Эпоха модернизма : сб. ст. / под ред. Дениса Г. Иоффе. — М. : Ладомир, 2008. — С. 23–52.
7. Гудков Д. Б. Телесный код русской культуры: материалы к словарю / Гудков Д. Б., Ковшова М. Л. — М. : «Гнозис», 2007. — 288 с.
8. Косяк В. А. Людина та її тілесність у різних формах культури: досвід філософської інтеграції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / Косяк Валерій Андрійович. — К., 2006. — 36 с.
9. Мацевко Л. В. Винниченко та І. Бунін: еволюція психологізму в малій прозі: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Мацевко Лідія Василівна. — Львів, 2000. — 207 с.
10. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття / Моріс Мерло-Понті ; пер. з фр. О. Йосипенко, С. Йосипенка. — К. : Український Центр духовної культури, 2001. — 552 с.
11. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Так говорил Заратустра ; К генеологии морали; Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм: Сборник / Ф. Ницше ; пер. с нем. — [3-е изд.]. — Мн. : ООО «Попурри», 2004. — 624 с.
12. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию / Валерий Подорога. — М. : Ad Marginem, 1995. — С. 9–98.
13. Сурова О. Человек в модернистской культуре / О. Сурова // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000: учеб. пособие / [Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян и др.]; под ред. Л. Г. Андреева. — М. : Высшая школа, 2001. — С. 221–291.
14. Тхостов А. Ш. Психология телесности / Тхостов А. Ш. — М. : Смысл, 2002. — 287 с.
15. Фащенко В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури / Василь Фащенко. — К. : Дніпро, 1981. — 279 с.
16. Фромм Э. Иметь или быть? / Эрих Фромм ; пер. с англ. Н.И. Войскунской и И.И. Каменкович. — М. : ПРОГРЕСС, 1986. — 238 с.
17. Штейнбук Ф. Тілесність — мімезис — аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів) : [монографія] / Фелікс Штейнбук. — К. : Знання України, 2009. — 215 с.
18. Язвинская Е. С. Феномен телесности и психосоматические расстройства : монография / Язвинская Е. С. — Одесса : Издатель Н. П. Черкасов, 2009. — 362 с.

**The Powerful Body in the Artistic World
in the Short Stories by Volodymyr Vynnychenko**

The article deals with the problem of «powerful body» as a dominant form of the psychological analysis in the short stories by Volodymyr Vynnychenko. The character is defined in the connection of the inner being of the hero with the methods of the body presentation. There are some types of «powerful body» in the texts of the writer: the one that defines the conscious (caused the appearance of the pragmatic hero), another that possesses the consciousness («affected body») and the body that owns a world through the intentional consciousness continuing self in this world («my body»).

УДК 821.161.2.09"19"

Людмила Золотюк (Житомир)

**ЧУДНІ ТА ЧУЖІ ПЕРСОНАЖІ
В ОПОВІДАННЯХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА**

Художнє означення «чудний» часто вживане у винниченковій творчості, зокрема прозовій, не може залишитися непоміченим для читача/дослідника. Скажімо, Володимир Панченко послуговується цим словом, розглядаючи художні особливості новелістики письменника: «Роль природи, незвичайної події, історії в новелах В. Винниченка, як було сказано, надзвичайно велика. Як і в Г. Мопассана, інтрига випадку (часом курйозного) в нього забезпечує динаміку оповіді, дії. Але якщо у Г. Мопассана зустрічається й лірика в прозі, то у В. Винниченка безфабульних сюжетів практично немає. Випадок, за В. Далем, це пригода, притча, зустріч, все несподіване, непередбачуване, раптове, мимовільне. *Чудне* — якщо доповнити цей ряд улюбленим Винниченковим словом» [6, с. 241–242]. Водночас «улюбленим Винниченковим словом» можна охарактеризувати не тільки сюжетнотворчі та жанрові риси малої прози автора, а й портрети його героїв, оскільки спостереження за текстами Винниченка показали, що доволі часто «чудний» фігурує в портретних описах або в таких описах, коментарях, які мають стосунок до портрету.

«Чудна» ознака — чи не найперша, яка властива невербальним проявам комунікації, наприклад, поглядам. Зокрема, в оповіданні «Біля машини» слово «чудний» застосовується двічі. Спочатку — в тому сюжетнотворчому значенні, на яке вказує В. Панченко: «А модистки нема. Сонце, немов утомившись, стало сідати, і з поля повіяло свіжим повітрям. Здавалось, робота повинна б іти жвавіше, а тим часом біля машини коїлось щось чудне. Починаючи з барабанщика Андрона і кінчаючи погоничем Михалком, всіма опанувала якась млявість і неохота» [1, с. 71]. У другому випадку йдеться про вже «чудні» очі: «Але Карпо по очах, по занадто байдужому голосі бачить, що їй не зовсім уже так і байдуже, як би бажалось вдати [Хима запевняє Карпа, що їй Гудзь не потрібний. — Л. З.]. І заздрість ущипливо пронизує груди і кривить товсті його губи злою посмішкою. Він скидає сині окуляри й починає для чогось м'яти їх у руках. Маленькі сірі очі його чудно біліють своїми чистими віками серед запорошених щок і пильно розглядають шнурок із окулярів» [1, с. 76]. У процитованому епізоді висвітлюється любовна гра, в якій акторство не дуже майстерне, що підтверджується, власне, через невербальні комунікативні прояви. Портрети обох героїв доволі відкриті для прочитання: за поглядом Карпо зауважує вдавання Хими, однак краще «замаскуватися» і йому не вдається, незважаючи на атрибути маски — окуляри, пил на обличчі; вони спрацювали би, якби не очі, які «чудно біліють своїми чистими віками». Тут «чудність» у погляді має такий смисловий відтінок: чудний як незвичайний портрет; запорошений (замаскований) і чистий (більш правдивий, відвертий).

Запропонований до розгляду епізод із оповідання «Біля машини» ілюструє зв'язки між динамічним і статичним компонентами портрета, які вибудовуються і за рахунок включення