

**КОМПАРАТИВНІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ  
ЕКСПРЕСІОНІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ:  
НОВЕЛИ В. ВИННИЧЕНКА І МАЛА ПРОЗА Л. АНДРЕЄВА**

У статті шляхом зіставлення поетикальних особливостей новел В. Винниченка "Ланцюг" і "Глум" з оповіданням Л. Андреева "Прокляття звіра" й повістю "Червоний сміх" проаналізовано експресіоністичні тенденції в доробку українського письменника. Висвітлено як можливі контактні-генетичні зв'язки творів обох авторів, так і споріднені типологічні риси, реалізовані у творах незалежно від прямих міжлітературних запозичень. Водночас приділено увагу стильовому синкретизму аналізованих зразків.

*Ключові слова:* гомодієгетичний наратор, деталь, експресіонізм, імпресіонізм, російська література, українська література.

*Oleksandr Brayko. Comparative aspects of the formation of expressionism in Ukrainian literature: short stories of V. Vynnychenko and short prose of L. Andreyev*

Through the comparison of the poetological peculiarities of short stories by V. Vynnychenko ("The Chain", "The Scorn") and L. Andreyev ("The Curse of Beast", "The Red Laughter"), the paper explores the expressionist tendencies in the works of Ukrainian writer. The author analyzes possible genetic and contact relations between the works of both authors, as well as typological parallels between them which might have arisen without any direct contacts. On the top of that, the paper focuses on the syncretism of styles typical of the texts under scrutiny.

*Key words:* homodiegetic narrator, detail, expressionism, impressionism, Russian literature, Ukrainian literature.

Експресіонізм належить до вже достатньо ідентифікованих у своїх реалізаціях і ґрунтовно вивчених явищ російської й української літератур (див., напр.: [13; 16; 22; 29; 31; 32]). Водночас варто зазначити, що дослідницька реконструкція стильових домінант, тенденцій чи парадигм у доробку конкретних авторів подекуди становить певні труднощі або ж навіть залишається поза увагою відповідних студій. Виокремлення й інтерпретація літературних моделей, дотичних до цього стилю, включення їх у контекст національного й загальноєвропейського художнього розвитку потребує скрупульозної філологічної обробки значного масиву текстів і пошуку проблемно-тематичних і поетикальних відповідників у різних письменствах. Для реконструкції експресіоністського дискурсу, наприклад, в українській літературі, варто брати до уваги "дифузійність" цього стилю у вітчизняному літературному процесі, тобто його відгомони в явищах, пов'язаних з іншими художніми домінантами індивідуальних практик, впливом національного літературного контексту чи значущих культурних дискурсів. Пошукувані стильові тенденції можуть оприявнитися в окремих елементах чи й наскрізних структуротворчих компонентах поезики, пафосі, світоглядно-естетичних складниках творів, які дають змогу співвідносити вітчизняні феномени з усталеними дослідницькими моделями мистецького напрямку чи відповідними визнаними артефактами.

Ю. Кузнецов указує: "В українській літературі кінця XIX – початку XX ст. <...> майже не існували стилі в "чистому" вигляді. <...> Синкретизм стилів спостерігається не тільки в межах певного художнього напрямку, а й у творчості кожного письменника, ба навіть в окремому творі. <...> Найчастіше <...> письменникові притаманний певний кут світобачення, звідси нахил до того чи того стилю, а відтак – до сукупності характерних прийомів" [14, 226]. На думку Т. Гундорової, в українській літературі цієї доби "новий модерний стиль оформлявся за допомогою елементів різних образних структур – романтизму, натуралізму, імпресіонізму, експресіонізму тощо" [10, 168]. Отже, експресіоністична поетика була показником рецепції актуального художнього досвіду, виразником "стилю доби" й "духу часу", навіть свідомою альтернативою

чи корективом узвичаєних мистецьких моделей і проблемно-тематичних практик.

Ці елементи функціонували у складі неоднорідних художніх структур. Виходячи з “еклектизму стилів” [14, 228] у вітчизняному письменстві межі століть, Ю. Кузнецов, зокрема, пропонує “розглядати імпресіонізм в українській літературі як своєрідне “розлите” явище, певні відблиски якого помітні в прозаїків із різними стильовими домінантами” [14, 228-229]. Вочевидь, для інтерпретації артефактів, пов’язаних із *генезою* експресіонізму, становлення якого в європейському мистецтві відбувалося в цей період (починаючи, найвірогідніше, з останнього десятиліття XIX ст.; див., напр.: [28, 78-79]), варто врахувати виразні й показові елементи образної тканини творів, суголосних відповідним тенденціям літературного розвитку чи й новаційні, провокаційні своїм естетичним змістом у контексті національного письменства.

М. Моклиця зазначає: “Експресіоніст – людина з трагічним світовідчуттям, адже світ емоцій зумовлюється зовнішніми подразниками. Експресіоніст <...> завжди імпульсивно реагує на негативне, вороже. <...> Експресіоністові світ трансцендентно ворожий. Він гостро відчуває тиск суспільства, <...> це людина волі” [18, 89]. Виокремлені дослідницею риси експресіоністичного світогляду дають підстави вбачати в його виявах симптоматичне мистецьке явище межі століть, яке корелює з дискурсами естетської й волюнтаристської критики зужитої позитивістсько-гуманістичної, омасовленої культури, декадансом, елітаристськими концепціями літератури. Завдяки суголосності моделювальних настанов експресіонізму світогляду інтелігенції початку XX ст., а також акцентованим і найхарактернішим особливостям його образної мови він органічно вписувався як стильова тональність у художні пошуки, пов’язані з вибудовуванням універсальних моделей соціально-культурної чи екзистенційної кризи, новітніх есхатологічних міфів та риторики й естетики межового досвіду в його літературній репрезентації, в інтенцію самовираження автора-розповідача. Полемічність (інколи визивно-демонстративна) щодо усталеного пересічного й раціонально врівноваженого бачення актуальної цивілізаційної й екзистенційної проблематики, пророчо-апокаліптичний пафос орієнтовані в експресіонізмі як на викриття тогочасних суспільних суперечностей, драматичних і трагічних конфліктів доби, так і на гротескне, алегорично-символічне моделювання проблем людського буття (наприклад, у деяких новелах В. Стефаніка). Ці риси яскраво виявлені у творах Л. Андреєва й В. Винниченка.

О. Колінько розглядає експресіонізм як мистецтво активного впливу на довколишню реальність, підпорядковане завданню виражати життя “задля проникнення в потаємний смисл. Це передбачало експліцитну позицію автора, а способом впливу ставали відвертість і безкомпромісність <...>” [13, 172], які подекуди справляли шоковий ефект.

Т. Анц пов’язує експресіонізм початку XX ст. з рецепцією здобутків психоаналізу: “Зображення суб’єктів, які разом з автономністю втратили цілість, розпавшись на два, а то й три суб’єкти, ми знайдемо однаковою мірою і в психоаналізі, <...> і в літературному модерні. Оскільки частини дисоційованого “я” незрідка діють усупереч одна одній, то йдеться про зображення боротьби, ареною якої стає душа людини” [3, 19-20]. Дослідник говорить про “ототожнення імперсональних й інтраперсональних конфліктів за посередництвом метафор боротьби, до чого після 1900 р. вдаються автори, які стикаються з психоаналізом” [3, 14-15]. Саме ця проблематика визначає художню структуру Винниченкових новел “Ланцюг” і “Глум”, поєднуючись з іншими художніми засобами, характерними для поезики експресіонізму. О. Черненко наголошує на своєрідному візіонерстві

цього стилю: “Образ світу, незфальшований (так у публікації. – О. Б.) і в чистій формі, є лише в нас самих. Тільки такий образ повинен мистець показувати в своїх творах. Таким чином вся творчість митців-експресіоністів стає візією” [31, 15]. У Винниченка й Андреева (“Червоний сміх”, “Прокляття звіра”, “Ланцюг”, “Глум”) також маємо справу із суб’єктивним конструюванням картини світу чи психічного стану героя – тенденційною авторською моделлю зображеного. Ця суб’єктивність визначена кутом зору персонажа-наратора й подає своєрідну художню проекцію напруженого почуттєво-мислительного стану візійнера – важливого компонента жанрової структури творів, який актуалізує традиції романтизму з його патетичним і символічним осмисленням людини і світу.

Г. Яструбецька теж вважає візійність (езотеричне одкровення) рисою експресіоністичного тексту й висновує, що в ньому “метаісторичне проривається в історію. Оскільки це стосується духовного досвіду, а він не може оформитись у поняття, не може отримати визначення, то залишається... шлях інтуїтивного осягнення та описання цього процесу завдяки символістичній природі слова (феноменальний світ, даний у відчуттях, відступає перед подіями ноуменального, того, що осягається розумом)” [32, 22]. Цю рису знаходимо в повісті “Червоний сміх” й оповіданні “Прокляття звіра” Л. Андреева, які апелюють до християнського міфу про гріхопадіння й відповідної есхатології. З огляду на секулярні й деміфологізаційні джерела Винниченкового художнього мислення образна проекція межових станів і ситуацій у його доробку – аналог об’явлення – унаочнює владу несвідомого й архетипні риси психіки, спільні для всіх людей.

Пророчо-апокаліптичний пафос в експресіонізмі викриває індивідуальну й соціальну гріховність і має на меті виявити суть зображуваного. Художні засоби зорієнтовані на емоційне потрясіння публіки, розкриття в образному дискурсі одухотворених екзистенційних й онтологічних універсалій, значущість яких належить актуалізувати у свідомості читача на рівні інтуїтивного осягнення драматичної історії чи ситуації. М. Моклиця вважає прикметою цього стилю схематизацію й алегоризацію. “Кожен образ людини стиснено до сукупності кількох найважливіших рис, збільшених до максимального прояву, а кожне явище має ту яскравість і чітку вичерпність змісту, яка властива алегорії” [18, 92]. “Експресіонізм продемонстрував широкі можливості алегорії не лише для об’єктивації максимальних емоцій, а й для створення власного міфосвіту, для посилення емоційності штучних конструкцій, які неминучі при постановці глобальних проблем” [18, 194-195]. “У творчості експресіоністів, – на думку дослідниці, – будь-яке абстрактне поняття тяжіє до алегоричного образу” [18, 198].

В аналізованих творах Винниченка й Андреева прикметна більша чи менша схематичність образів, їх відповідність певній ідеї (невинної краси, соціальної верстви, праці чи навіть кохання). Водночас виклад фіксує сильні емоційні реакції наратора й персонажа на описувану особу чи ситуацію, недвозначну оцінку зображуваного, котра додатково акцентує алегоричність авторської манери. Ця риса суголосна естетиці експресіонізму, художнім тенденціям початку ХХ ст.

У Л. Андреева схематизм бачення, поданий як кут зору персонажа, одивнює цивілізаційні реалії, зорієнтований на критичну інтелектуальну ревізію героєм і читачем їхньої соціальної ідентичності. Оцінна активність персонажа-фокалізатора витворює інтелектуальний парадокс, який уможлиблює ціннісне дистанціювання від зображеного й актуалізацію викривальної жанрової матриці. Натомість у Винниченка погляд Миколи (а також гомодієгетичного наратора, віддаленого в часі від описуваної історії) в алегоричному сприйнятті

ним другорядних дійових осіб упроваджує агітаційний дискурс і насамперед узгоджується з пафосом викривальних промов героя.

Експресіоністичні тенденції прози і драматургії Л. Андрєєва вже висвітлені дослідниками (див.: [13; 16; 18; 19; 21; 27]). Натомість пошук та інтерпретація відповідних стильових елементів у прозі В. Винниченка досі залишається актуальним завданням. Н. Шумило вказує: “У літературних експресіоністичних творах переважає лірико-суб’єктивне або гротесково-фантастичне начало. Час втрачає межі, максимально узагальнені образи заступають живі характери, виникає концентрація світла та тіней, надзвичайної ваги набуває принцип бачення внутрішньої “суті” явищ “крізь” зовнішньо-позірне” [31, 305]. Вочевидь, названі риси (принаймні деякі з них) значною мірою конституують художню тканину творів Л. Андрєєва й В. Винниченка. Проте згадана дослідниця віднаходить відповідні тенденції в ранньому доробку українського автора, який “окремими епізодами” “наближається” до експресіонізму, “зокрема тоді, коли ставить у ситуацію вибору голодних селян (“Голод”), зображує нервовий зрив голодного хлопчини (“На пристані”), зіштовхує компанію панків з нужденною юрбою (“Контрасти”)” [31, 321]. З такою атрибуцією погодитися доволі складно. Вищезгадані твори 1904–1907 рр. позначені радше впливом натуралізму, почасти імпресіонізму й, вірогідно, української літературної традиції (див.: [6, 128-132, 189-192]), виразними елементами нарисовості, докладною фіксацією яскравих і водночас типових фактів, детермінованих соціально-історичною ситуацією. Трактовка сюжетної взаємодії персонажів як художнього аналізу (чи й ілюстрації) суспільного розшарування й відповідний добір художніх засобів, обмежена роль авторської уяви як в образотворчому, так і в риторичному аспектах тексту засвідчують міметичну природу авторського стилю.

На нашу думку, виявити й дослідити експресіоністичні тенденції у прозі Винниченка можна шляхом компаративного зіставлення з відповідними творами інших літератур, стильова своєрідність яких визначена й закріплена в дослідницькому дискурсі. Зокрема, новели “Ланцюг” (1907) і “Глум” (1907) засвідчують проблемно-тематичну й функціонально-поетикальну спорідненість із тогочасними творами Л. Андрєєва “Червоний сміх” (1905) і “Прокляття звіра” (1908).

Експресіоністичні тенденції у структурі твору чи в контексті літературного процесу можна вирізнити завдяки підвищеній емоційності викладу, гіперболізму, гротеску, які в різних митців тяжіють до символіко-міфологічного чи алегоричного, ба навіть пропагандистського, наповнення. І. Московкіна без вагань зараховує твір Л. Андрєєва до цього стилю: “Ступінь експресивності образу Міста й усїєї ідейно-художньої структури “Прокляття звіра” такий великий, що дає змогу говорити <...> про домінування цього художнього методу” [19, 62]. Компаративний аналіз виявляє схожі елементи естетики й поетики митців і визначає типологічні риси відповідних прозових зразків.

Новелу В. Винниченка “Ланцюг” (1907) й оповідання Л. Андрєєва “Прокляття звіра” (1908) поєднує оцінна активність гомодієгетичного наратора (головного героя) з характерною акцентованою експресією викладу. Ця риса художньої структури формує читацьке сприймання дії. Критичний пафос українського й російського письменників, засвідчений позицією розповідачів, спрямований проти класової експлуатації у В. Винниченка й оманливих принад сучасного міста в Л. Андрєєва, актуалізує відповідні дискурси як рецептивні фрейми.

У Л. Андрєєва наратор, оцінюючи вчинки героя, конструює часопростір самовідчуження, одивнює бачення цивілізаційного хронотопу суб’єктивним

кутом зору порівняно з узвичаєною реалістичною об'єктивністю викладу, акцентує критичну дистанцію щодо описуваного й водночас маркує внутрішню мікроподію. Остання вносить у сюжет елементи романтичного дискурсу двійництва й актуалізує як антицивілізаційний пафос пізнього Л. Толстого, так і модерністську риторичку, спрямовану проти влади юрби й мас: “И целый час, быть может, больше, я наслаждался, как никогда; что-то вроде семейной гордости испытывал я при мысли, что я похож на всех людей, <...> что я тоже принадлежу к этому великому и славному семейству. <...>”

Неприятное началось <...> с того, что эти общность и сходство, которым я радовался, стали проникать несколько глубже, чем я бы хотел. Выразилось это первоначально в очень неопределенном и смутном чувстве, что я не совсем тот, каким был и каким желал бы остаться; а вскоре целый ряд маленьких поступков, которые я начал совершать давно уже, <...> привели меня к открытию, что воля моя, равно как и желания мои, потеряли свою самостоятельность и в значительной степени подчинены воле и желаниям других людей” [2, 21].

У Винниченка гомодієгетичним наратор, апелюючи до експліцитних слухачів, описує перманентну колізію героя: “Ви думаете, легко было од тих довірчивих (так у публікації. – О. Б.) поглядів, якими мене стрічали там “внизу”, не знаючи, що я був там “вгорі”? Ці (робітничі. – О. Б.) погляди були тими цвяхами, що рвали мені душу” [8, 180]. Указані в цитованому фрагменті ціннісні пріоритети впродовж дії не зазнають критики. Гострота колізії, зафіксована в наративному коментарі, визначає ідеологічний фрейм оцінки сюжетних перипетій. Виразна драматична домінанта, порівняно з епічним аналітизмом Л. Андрєєва, унаочнює дихотомічну картину зображеного світу (“угорі” і “внизу”), яка актуалізує моделі вертепного й алегоричного дійства й тим увиразнює у викладі риси сакралізованого авторитетного ідеологічного претексту.

У викривальній риторичі гомодієгетичного наратора “Ланцюга” помітні як вплив агітаційного марксистського дискурсу й апеляція до демократичних симпатій української класичної літератури, закладених іще Шевченком і підтримуваних, наприклад, А. Тесленком. У показовому фрагменті повісті “Страчене життя” персонажна фокалізація зі включенням елементів невластиве прямої мови героїні унаочнює оцінку дійових осіб: “Усатий щось про Персію балакають почав. Голос його такий противний Оленці. А пики у всіх страх осоружні які! І таке все їй вороже, чуже: і банка з варенням, і зелений балкон, і білі двері, що йдуть у покої. А повітря так воняє панамі” [25, 113]. Зіткнення публіцистичної настанови з модерністською міфологією краси в “Ланцюгу” дає змогу перевести традиційну для вітчизняного письменства тематику й риторичку в річище новітніх інтелектуальних рефлексій, пов’язаних із “філософією життя” з її поцінуванням естетизму й непересічного емоційного й інтелектуального досвіду та елітарним спрямуванням. Скепсис Л. Андрєєва щодо міських принад також витворює оцінну дистанцію наратора, яка уможлиблює подальший експресивний викривальний пафос автора й ревізію уявлень читачів про цей цивілізаційний хронотоп.

Важливим елементом образної мови в обох творах (“Ланцюг” і “Прокляття звіра”) постають деталі, які тяжіють до алегорії й символу та унаочнюють наративну візію описуваного, котра концептуалізує зображену ситуацію, вносить у неї емоційно-експресивні, настроєві чи метафорично-моделювальні й риторичні акценти.

Наскрізна деталь “ланцюг”, яка фіксує стосунки пролетаря й панни, а також інші пейзажні деталі, котрі посилюють враження від патетичної промови Миколи, своєю повторюваністю увиразнюють як можливий перебіг настрою головного

героя, так і чітку оцінку ситуації. Предметна образність, насичена ідеологічними і психологічними конотаціями, вирізняє індивідуальну поетику Винниченка від стильової манери Л. Андреева, основаної передусім на оцінювальній активності розповідача й експресивних порівняннях. Структуротворча вага деталі в українського автора близька до художньої манери М. Коцюбинського (див.: [6, 127-153; 15]). Проте пластичні аналогії описуваних ситуацій як елемент риторичного впливу на читача властиві обом письменникам. Ці компоненти поетики стають джерелом експресії стилю, патетичного, “нервового” тону розповіді.

Деталь “ланцюг” – структурний аналог внутрішньосюжетної теми, яка вносить метафоричну оцінку в перебіг новелістичної дії й маркує нюанси психологічного стану героя, його реакцію на сюжетні обставини. На початку твору мікрообраз позначає сублімовану пристрасть, унаочнюючи вагу екзистенційних стимулів, культивованих “філософією життя”. Маркування влади “ланцюга” конструює модерний міф переможної краси й водночас тему гріховної спокуси оспалого світу. Констатація приголомшливого впливу жіночої вроди на героя й відповідне навіювання читачеві мотивів непереборної влади еротичного почуття й можливого опору йому конструюють часопростір благодаті, альтернативний звичним повсякденним детермінантам поведінки, винятковість якого увиразнюють наративно-оцінні маркери: “Часто, скінчивши лекцію з Петрусем, <...> ждав її на розі улиці. Я не міг не ждати її, бо був прикутий вже до неї тим ланцюгом, який рветься тільки з шматками серця” [8, 178]. Розповідач конкретизує екзистенційний потенціал комунікативного зв’язку відповідно до романтичних топосів туги, жадання ідеалу і просвітницького й неоромантичного тлумачення ролі краси як символу гуманістично витлумаченого блага: “Я дивився на неї і, як завжди близ великої краси, невідома туга за чимсь бажаним, за чимсь безмірно далеким і великим і боляче і солодко ссала мені серце. В душі здійсвалось щось невиразне, незрозуміле й дуже кликало кудись, кликало щось побідити, здійснити щось хороше, велике” [8, 179]. Ця психологічна конкретизація дії “ланцюга” стає ціннісним мірилом сюжетних перипетій і водночас утверджує потенціал екзистенційного досвіду (споглядання краси). Так підтверджено самоцінність переживань героя.

Надалі ж деталь-символ постає в річищі агіографічної матриці, актуалізуючи тему вольового подолання спокуси. Уведення мікрообразу, з одного боку, у метафоричний опис ідеологічної колізії, а з другого, – в елемент ініціаційної схеми – навернення потенційної прозелітки має сакралізувати місію головного героя. “Ці погляди (довірливих робітників, прихильних до революціонера. – О. Б.) були тими цвяхами, що рвали мені душу.

Але я не міг уже, не мав вже сили розірвати той ланцюг, яким так міцно був прикутий. <...>

І я ходив, не бажаючи <...> тягнутись за ним. Я хотів сам тягнути його. І мені здавалось, що я це зможу, бо й вона так задумливо й уважно слухала, коли я оповідав їй про Життя, про боротьбу, про страждання й радощі її” [8, 180]. У такому контексті деталь набуває амбівалентних чи й негативних конотацій, стає полем проєкцій раціоцентричних етичних дискурсів. Образ ланцюга як джерела колізій пов’язаний із переосмисленням класичної філософської традиції. Прагнення героя керувати власною пристрастю актуалізує фіксовану І. Кантом і суголосну “філософії життя” візію добра, в якій “чеснота й щастя мисляться як необхідно сполучені <...>” [12, 126]. Водночас філософ вважає прикметною рисою свободи (знаряддя реалізації морального закону) “незалежність від схильностей, принаймні як визначальних <...> спонукальних причин наших жадань <...>” [12, 131] і висуває вимогу діяльного й усвідомленого

“панування <...> над своїми схильностями, <...> отже, і незалежності від них <...>” [12, 132]. У світлі цієї класичної етичної позиції фінал “Ланцюга” доводить, що “схильності <...> завжди залишають після себе ще більшу порожнечу, ніж та, яку ми гадали [ними] виповнити” [12, 131] і проблематизує вихідну позицію головного героя-наратора й етичний сенс його сюжетної поведінки.

Образ “ран від цвяхів” доволі прозоро асоціюється з темою хресних мук Спасителя – спокутування гріхів людства. Позаяк у цьому контексті він символізує докори сумління перед народом-страдником – пролетаріатом, аналогом Месії-мученика в марксистській історіософії, то акцент на душевних стражданнях унаочнює сакральний часопростір історичної містерії – класової боротьби. З погляду цього ціннісного контексту захоплення Миколи красою постає аналогом потенційної Юдиної зради, від якої звільняють муки сумління.

У фінальному епізоді кількаразове повторення деталі “ланцюг” унаочнює руйнування колишніх чарів краси і приязні в контексті ситуації, зорієнтованої на культурні фрейми співчуття чи євангельські епізоди Христової допомоги стражденим та обтяженим і відповідні їм секулярні гуманістичні дискурси. Деталь – маркер розбіжності між ціннісними настановами попередньої дії, зокрема прагненням “здійснити <...> велике”, і болем героя, пов’язаним з втратою екзистенційного стрижня.

У Л. Андрєєва структурним аналогом мікробразу можна вважати згадки гомодієгетичного наратора, ототожненого з героєм, про кохану. На початку твору вона виступає як співрозмовниця героя (не так реальна дійова особа, як символічне втілення любові, стурбованості долею нерозважливого персонажа, жіноча іпостась його душі – аніма). Натомість у пізнішій згадці образ коханої зіставлено з інформацією про принади міста: “...Возлюбленная моя!

Почему я не поехал прямо к ней, – я ведь так хотел? Не знаю. Но, как только я сел удобно в мягкое, широкое ландо, <...> я вдруг повеселел, внутри опять забегала, погоняя, маленькая секундная стрелка, и я понял, что нужно ехать в ресторан обедать, что я очень хочу есть. Не скажу, чтобы я действительно хотел есть, но был тот час, когда все обедают, и нужно было торопиться, чтобы не опоздать. Потом пришлось бы брать блюда по карте, что стоит дороже и вообще считается почему-то неудобным” [2, 28].

Можливе й виправдане сюжетне зрушення (зустріч із коханою) пов’язане з багатозаровими асоціаціями, маркує як піднесене почуття, так і чуттєву втіху. Натомість згадка про ресторан, демаскована розповідачем-коментатором, нівелює екзистенційні колізії. Конфлікт двох спонук, переведений у площину вільного перебігу думок героя – колекціонера вражень у міському часопросторі подорожі-споглядання, розгортає руссоїстську схему цивілізаційної спокиси. Проте згодом показовий контраст образу коханої як рятівниці (котрий уможлиблює символічні проєкції її патетичного опису наратором) і незбагненої поведінки її прихильника оприявнює ситуацію, подібну до мандрів поцейбічним пеклом – джерело трагічного досвіду, набуття якого – умова подальшого остаточного вибору на користь добра: “...Возлюбленная моя! Одиноко ждущая меня, чтобы дать покой моей исстрадавшейся мысли и открыть последнюю великую тайну. Ограждающая от зла! Творящая благо и жизнь! Возлюбленная моя...

И опять я не поехал к ней, как хотел первоначально. Та странная нерешительность и безволие, которые овладели мною с первых шагов по улице города, продолжали удерживать меня в саду, хотя я взял от него самое лучшее, и более хорошего ждать не мог. И действительно, уже вскоре я наткнулся на зрелище, которое наполнило меня отвращением и гневом” [2, 35] (далі описано страждання тварин у зоопарку, зокрема рев тюленя – “прокляття звіра”).

У фіналі оповідання Л. Андрєєва згадка про кохану символізує набуття вищої мудрості – морального імперативу праці як заміни втраченого раю, розв'язку екзистенційної колізії: “Город! Город!

...К тебе иду я, моя возлюбленная! Встреть меня ласково. Я так устал! Я так устал!” [2, 47]. Отже, образ набуває виразного символічного підтексту, алюзії до модерністської “релігії любові” й експресіоністичного топосу страждання.

У Винниченка ж колізія героя пов'язана зі гностичною дихотомією цивілізаційного часопростору як зіткнення двох світів – царства світла, добра, котре потребує допомоги й порятунку, та царини соціального зла – експлуатації. Водночас яскрава та пластична метафоричність в описі колізії, риторичний пафос подібні до сповненої символічних і навіть містичних алюзій патетики Л. Андрєєва. Ці засоби в обох авторів актуалізують також декадентську чуттєвість з її культом страждань, літературність персонажних афектів у письменницькому моделюванні психологічного малюнка й відповідні топоси, підвищуючи експресію зображення.

Спільний елемент поетики обох творів – супровід розгортання дії елементами пейзажу з його цілком модерним художнім наповненням. У Винниченка деталі пленеру у сцені розмови революціонера-пролетаря з панною витворюють настроєве тло й водночас ціннісний контекст, який визначає пріоритетну ідеологічну позицію, алюзійно зорієнтовану на ідеальних глядачів-інтерпретаторів дії – робітників та їхніх оборонців. Романтизована експресія з доволі прозорим акцентуванням соціального пафосу в деталях водночас унаочнює публіцистично заангажований кут зору героя – моральний імператив, покликаний надати вищого сенсу описуваній ситуації й контрастний щодо песимістичних медитацій героя Л. Андрєєва. Експресивний виклад в обох авторів увиразнює підтексти, які за винятковими переживаннями героїв дають змогу сприйняти глибинні дискурсивні й інтерпретаційні моделі – аналоги новітніх культурних міфів.

Один з елементів пейзажу в “Ланцюгу” – сонце – унаочнює паралелізм до позиції героя й у системі інших візуальних образів акцентує ідеологічно заданий фрейм соціального протесту. Показово, що солярна символіка в українській літературній традиції (Т. Шевченко) означає сакральне об'явлення, історичний і культурний поступ (“сонце правди”; “Сонце йде / І за собою день веде” [30, 362]) чи навіть есхатологічне випробування (“Чи буде правда меж людьми? / Повинна быть, бо сонце стане / І осквернену землю спалить” [30, 363]). У Винниченка цей образ маркує мікроподію можливої ініціації героїні соціально-історичним досвідом. “Сонце, червоне і гнівне, сідало на небосхилі. Внизу за прірвою немов розсипане велетенською рукою шуміло місто. Чорні фабричні димарі, як загрубілі пальці Праці хмуру й перестерігаюче здіймались до неба й неначе грозились комусь” [8, 186].

Показовий перегук гротескно-алегоричних образів (“пальці Праці” і “кам'яні пальчаті руки”) у В. Винниченка і Л. Андрєєва стимулює розгляд відповідних елементів художнього викладу. У “Ланцюгу” деталь стає показником кульмінації конфлікту двох альтернативних дискурсів. Моралістична й агітаційна риторика промови Миколи перед Єленою дістає зображальний корелят – пейзажні деталі місця дії. Ці мікробрази підсилюють пафос декларованих закликів, на противагу радше іронічним конотаціям опису згаданої сцени в інших моментах епізоду. Так акцентовано позицію гомодієгетичного розповідача, сумірну із пророцькою етичною свідомістю, натхненою новітнім соціальним міфом.

Натомість у “Проклятті звіра” гротескна деталь уводить у часопростір міфологізованого урбаністичного дискурсу. Символічний образ міста-



спокусника з “кам’яними пальчатими руками” постає в контексті метафоричного й навіть сповненого символічної загадковості називання його мешканців і самого цивілізаційного ландшафту, наділеного рисами живої істоти: “И я боюсь города, его каменных стен и людей его, у которых маленькие, сжатые, кубические души, имеющие так много дверей и ни одного свободного выхода. Но бывает иногда, – и причину этого явления знает только таинственная душа моя, – но бывает иногда: вдруг очарует меня далекий город. Так далек я от него, что даже зарева ночных огней его не вижу; так далек я от него, что даже не слышу его грохота – и вдруг он кажется мне близким, вдруг он протягивает ко мне свои каменные пальчатые руки и зовет с величавым укором” [2, 17].

Гіперболічна урбаністична образність у “Ланцюгу”, подібна до вступного медитативного фрагмента Л. Андрєєва, утверджує харизму ідеальної спільноти – робітничого класу і його визвольної боротьби, надаючи викладу героїчної патетики з позитивними конотаціями публічного часопростору. Пафос епізоду суголосний інтенціям пізнього Шевченка – очікуванню “святої воленьки” й вірі в досяжність “правди на землі”, а також замилюванню класика жіночою красою як своєрідною еманациєю божественної довершеності та благодаті (медитативна елегія “І станом гнучим, і красою...”). Протиставлення інтимного і публічного вимірів особистості як підсумок мікроподії і своєрідний аналог зустрічі закоханих у “Проклятті звіра” утверджує параболічний елемент сюжету – антропологічну владу краси й потенційної естетично-гедоністичної спокуси. Остання модифікує вихідну ідеологічну матрицю суто модерними конотаціями приватного досвіду, зокрема екзистенційною вагою потреби в досконалому втіленні Аніми як психологічного індикатора ідеального світу – об’єкта замилювання й бажань, альтернативного повсякденню.

Місячна символіка в Л. Андрєєва (епізод зустрічі закоханих) натомість акцентує спершу “камерний” естетизований часопростір приватного світу й інтимну атмосферу побачення (і можливу владу несвідомого лібідозного потягу): “Все дальше и дальше шли мы, обвеянные лесною свежестью, и мы хотели проникнуть в самое сердце тишины и мягкого света. Здесь, в глубине леса, где не видно уже было станционных огней, луна сияла царственно и мощно. И так священна была светозарная тишина, что казался святотатством каждый легкий звук, хруст сучка под ногами, легкий шелест платья” [2, 39]. Вечірній пейзаж витворює цілком імпресіоністичну картину зі світлотіньовим унаочненням глибини природного часопростору, сповненого краси й настроєвих підтекстів: “Перед нами тянулись длинные тени деревьев, а когда я взглянул назад – росистая трава отливалась дымчатым серебром, и по ней тянулись такие же дымчатые, длинные, тающие тени. И так по всему лесу неподвижно лежали они, далеко, до той неуловимой взглядом грани, где все вдруг становится непонятным: тени и свет, и чернь и серебро, и дымчатость прозрачной хвои, и все сливается в одну молчаливую, серебристо-черную тайну” [2, 39].

У Винниченка пейзажні деталі спершу підтримують пафос промови, водночас алюзійно витворюючи ідеальну аудиторію героя й гомодієгетичного наратора, заангажовану соціалістичним гуманістичним міфом. Подальші ж ремарки-мікрообрази засвідчують як очікувану невдачу утопічного проекту навернення, так і настроєві нюанси ситуації: “Сонце, не бажаючи більше слухать нас, розгніване, червоне, зайшло за темну смугу лісу й тільки край неба немов засоромлено палав і червонів над містом. Ворони, занудившись мабуть слухати нас, замовкли й чорними плямами стирчали поміж віттям” [8, 187]. Проте суголосність семіотики деталей “Ланцюга” ідеологічної домінанті викладу робить цей складник дії й відповідний ціннісний контекст визначальними в інтерпретації сюжету. Та обставина, що вірогідні рецептивні

очікування не справджуються ні в цьому епізоді, ні в розв'язці (про що сигналізує пуант-метафора “ланцюг”), засвідчує, що декларована позиція Миколи не може бути універсальним інтерпретатором екзистенційного досвіду.

Гармонізація деталей міського ландшафту з перебігом сцени, унаочнюючи публіцистичну доміную епізоду, надає мікрообразам ригористичного пафосу, який уможливорює також їх іронічне трактування і скептичне ставлення до зусиль героя. Натомість у Л. Андреева вечірнє освітлення в контексті викриття огидного підглядача-еротомана контрастує зі змістом епізоду. “...И навсегда я запомнил эту картину: лес, полный лунного дыма, ее, широко открывшую испуганные, оскорбленные глаза, и скользящую по серебристой траве воровскую тень сгорбившегося господина в котелке и с приподнятыми руками. И навсегда я запомнил это чувство тяжелого оскорбления, невыносимого отвращения, близкого к тошноте, и холодной, смертельной скуки, убивающей желание жить” [2, 41]. Такий настроєвий зображальний елемент актуалізує імпресіоністичну поетику як засіб психологізму. Фрагменти пленеру узгоджуються з початком ситуації (апологією жінки й кохання), проте вписані в несподіваний підсумок – реалізацію міфологічної схеми всеохопної гріховності світу, у зіставленні з якою лісові враження вдало віддають високий рівень почуттєвої культури героя й водночас маркують момент стороннього втручання – приголомшливу подію, яка реалізує міфологічну схему всевладдя цивілізації над особистістю, засвідчену контрастом прекрасного з огидним.

Показово, що в обох письменників образи сонця й місяця повторюються в перебігу епізоду й тим набувають ваги настроєвого акомпанементу дії й символічного втілення ідей, визначальних у розумінні відповідних ситуацій. Повторення образу сонця в момент невдачі агітаційних планів Миколи підтримує сюжетну значущість ідеологічного ціннісного контексту як своєрідного мелодійного супроводу сцени. Персоніфікація пейзажної деталі співвідносить її з універсальним сумлінням – утіленим у зоровому образі аналогу античного хору – й індивідуальними почуттями протагоніста. Своєрідна ідеологічно-драматична насиченість, театральність епізоду з відповідною настроєвою рамкою навіть у контрасті з вибором героя на користь дівочої “ручки” (чарівної краси) своїм виражальним потенціалом демонструє вагу публічного виміру особи нарівні з її приватним світом, психологічну й ліро-епічну сюжетність відповідного досвіду.

Натомість у Л. Андреева образ місяця, наново актуалізований у сцені розпачу, має негативні конотації, пов'язані з романтичною темою світової скорботи чи декадентського песимізму й вірогідними міфологічними ремінісценціями. “Помню еще тот печальный вид, какой приобрело небо за эти часы. Оно затуманилось, сплошь задернулось белесой, тусклой, расползающейся дымкой; и луна, уже опустившаяся низко, светила скупо и уныло, как фонарь сквозь синюю промасленную бумагу. И в лесу уже не было ни ярких пятен света, ни теней: он весь молча стоял в этом тусклом, безжизненном свете и не дышал. Потом почти сразу наступила такая же безжизненная темнота, и впечатление было такое, будто луна не взошла, а погасла, как фонарь, в котором иссякло последнее масло” [2, 45].

Асоціація з приєднаннями антитетична щодо сповненого таємничості лісового пейзажу й унаочнює минуність любовного зачарування. Ліхтар без олії як символ безвиході, беспорядності душі в міському часопросторі – вірогідна модерністська алюзія на євангельський образ світильників, погаслих із вини нерозумних дів (Мт. 25: 1-13) [4, 36-37]. Деталь “місяць” унаочнює топос розпачу, актуалізуючи й переосмислюючи імпресіоністичну чутливість до візуальних

вражень і настроєвий психологізм, включені у драматичне розгортання сюжету з універсальним культурологічним наповненням, – рисами, властивими радше експресіонізму.

Тема смерті як риторична метафора, вияв оцінної наративної позиції й водночас означник екзистенційного вакууму, незворотної втрати сенсожиттєвих орієнтирів споріднює твори обох авторів. У Л. Андрєєва песимізм і плач героя своєю видовищністю апелює до декадентської чутливості, “життя нервами”, яке в наративній подачі автора із психологічного діагнозу межі століть перетворюється якщо не на штучну позу, то на самонавіювання героя: “И когда нашел (пень для спочинку. – О. Б.), то так же решительно, как бы и это имея в виду, отдался самой безутешной скорби. Сидел согнувшись, как бы над гробом умершего, и плакал продолжительными обильными слезами и платок держал у лица. <...>...По каким-то загадочным причинам я очень старательно, очень точно и искренно имитировал человека, который только что потерял кого-то горячо любимого и в присутствии друзей и близких изливает горе свое над его прахом. И уже не вслух, а только про себя я повторял эти безутешные слова: – Умер! Да, да. Умер!” [2, 45].

Появу підглядача, котра викликала розчарування закоханого, можна трактувати як антитезу всевидючого Ока Божого й альязію на біблійну історію гріхопадіння перших людей. У цьому контексті плач героя сприймається також як альязійний маркер утрати раю. Євангельський образ “плачу і скреготу зубів” пов’язаний із пеклом як протилежністю раю (особливо виразно це протиставлення демонструє притча про гостей весільних у викладі Матвія (Мт. 22: 1-13) [4, 32]), отже, з утратою благодаті, яку для героя втілюють кохання й надія на душевну гармонію, зруйнована втручанням еротомана. Наприкінці XIX – на початку XX ст. у Російській православній церкві побутував, судячи з нотаток П. Тичини (див.: [26, 218]), досить відомий хоровий твір “Седе Адам прямо рая” з таким початком: “Седе Адам прямо рая, и свою наготу рыдая плакаше: увы мне, прелестию лукавою увещанну бывшу и окрадену и славы удалену! Увы мне, простотою нагу, ныне же недоуменну!” [23]. Л. Андрєєв моделює схожу ситуацію розчарування у принадах міста й відкриття героєм власного безсилля перед усюдисущими виявами цивілізації. Наративні вказівки, комбінуючи “щирість” з імітацією скорботи, також унаочнюють своєрідну гру з літературними й риторичними конвенціями – досвідом психологічного реалізму в його російському варіанті, біблійною темою світової марноти й “утрати душі”. Цей акцент на літературній топіці й жалю дистанціює позицію героя від авторської, унаочненої всім розгортанням дії, зокрема у фінальному епізоді, і прикметної експресіоністичною візіонерською домінантою. Органічне занурення в сучасний художній і світоглядний досвід водночас контрастно увиразнює у фіналі мотиви протесту й вольовий культуротворчий імпульс – закорінений у біблійному міфі і просвітницькому дискурсі імператив праці, актуалізований зустріччю з візником і собакою.

Натомість у Винниченка порівняння колишньої красуні з мерцем віддає насамперед актуальні почуття героя – гомодієгетичного наратора, демаскуючи його поверховий естетизм, але водночас сигналізує про стан зневаженої дівчини, котрий потребує сюжетної зміни, аналогічної до попередньої сцени й сумірної із трагічним катарсисом чи християнським міфом спасіння: “Було щось дике, щось безглузде, страшне у всьому цьому. Було схоже на те, ніби ми посадили мертвяка між собою, втиснули йому в руку ложку й балакали про його ж” [8, 190]. Нагнітання метафоричних деталей унаочнює кризовий стан свідомості героя, співвідносний як з експресіоністичним топосом болю, так і з модерною ревізією вихідного ідеологічного комплексу твору. Акцент на

непідробності й силі почуттів, на противагу скептичним наративним реплікам у Л. Андрєєва, подає екзистенційну драму героя як модель ініціаційного досвіду, у котрій авторське й розповідне дистанціювання від позиції героя зумисне не експліковане.

Відомо, що експресіоністичне письмо завдяки характерному нагнітанням потужних емоцій метафорично визначають як естетику “крику”. Цьому прислужилася однойменна картина Едварда Мунка (1893), котра стала емблемою аналізованого стилю. Остання подія – розв’язка оповідання Л. Андрєєва – зустріч героя з візком, який тягне собака, і їх власником – постає пуантом у нагнітання негативних емоцій з їхньою декларативною й недвозначною артикуляцією: “И снова молча шагали мы трое: он, я и собака, вдруг так тесно связанные общностью каких-то страданий, что как будто и всю жизнь, и еще раньше, до жизни, всегда было так: прямая дорога, он, собака и я, шагающие молча к далекому городскому зареву. <...> Что это? Последний сон, последний дикий кошмар засыпающего города?” [2, 46]. Пряма мова героя (чи то уявна, чи то реалізована) у поєднанні з наративним коментарем – рецептивним кутом зору персонажа – своєю театральністю, сценічним резонерством вносить елементи риторичної пози, патетичної літературності, які підтримують і посилюють вихідну песимістичну настанову: “Но было что-то в голосе этого старого раба, от чего вдруг захотелось безумствовать, кричать, побежать к тому несчастному, умирающему зверю, разбудить его дикими словами:

– Послушай, старик! <...> Кричи, громче кричи! <...> ...Кричи об опасности, кричи об ужасе этой жизни, кричи о смерти! И проклинай, проклинай, и к твоему проклятию зверя я присоединю мое последнее проклятие человека. Город! Город!” [2, 46-47].

У Винниченка аналогом “крику” постає докладний виклад втрати колишнього почуття з експресивним повторенням деталі “ланцюг” у контексті негативних емоцій: “Ланцюг рвався, одпадав з таким гострим, рвучим болем, що хотілось кричати” [8, 191]. Це нагнітання теми розпачу, болю, незворотної й невідшкодованої втрати розбіжне з раціоналістично-гуманістичними чи й морально-дидактичними (ідеологічно опосередкованими) установками, визначеними елементами попередньої дії. В експресіоністичних новелах В. Стефаніка (“Сама-саміська”, “Скін”) гротескні образи передсмертних страждань переводять описувану ситуацію в міфологічний вимір, актуалізуючи християнський дискурс як інтерпретаційний код новітньої художньої мови з її увагою до сугестивних знаків несвідомого. У Винниченка напруга викладу моделює межову ситуацію зі гностичним змістом страстей душі. Експресивно-метафоричний корелят фабульного епізоду, навіюючи страждання як патетичний жест, унаочнює безблагодатний психологічний часопростір, подію втрати сакрального виміру в повсякденному житті – маркер болісного трагічного світовідчуття, показник його деміфологізації, змодельованої в екзистенційному ракурсі й у річищі новітніх версій сповідального жанру.

До компаративних зіставлень надаються також інші твори Л. Андрєєва й В. Винниченка – “Червоний сміх” і “Глум”. Повість Л. Андрєєва “Червоний сміх” (1905) мала неабиякий читацький успіх і значний літературно-критичний резонанс (див.: [5, 515-518]). На думку В. Терьохіної, цей твір “випередив сутність літературного експресіонізму і явив приклад спільності цього типу світосприйняття” [24, 6]. С. Яблонівський іще 1905 р. назвав повість експресією жаху, який вимотує душу читача (див.: [5, 517]). Згаданий відгук підтверджує історико-літературну роль еталонного зразка російського експресіонізму й бодай частково вирішує питання про стильову природу творів українського

митця, пов'язаних із нею контактено-генетичними зв'язками чи типологічними відповідностями.

Новела В. Винниченка "Глум" (1910) драматизмом ситуації (очікування страти), нарративними прийомами (виклад подій свідком) й експресією художнього мовлення перегукується з повістю "Червоний сміх". Провідний образ твору Л. Андрєєва, на думку І. Московкіної, "швидко минає стадію уособлення й уже наприкінці другого уривка постає як *гротесково-символічний і міфологічний*" [19, 120]. Образ переживань межової ситуації у Винниченка, позначений словами "щось", "воно", "Чорне", також натякає на гротескне страхіття, він включений у домінуючу песимістичну тональність викладу і змодельований через відчуття в'язня-смертника.

Початок повісті "Червоний сміх" прикметний оцінною позицією персонажа – гомодієгетичного наратора, яка закладає матрицю витлумачення подальшої дії: "И тут впервые я почувствовал это. Я ясно увидел, что эти люди, молчаливо шагающие в солнечном блеске, омертвевшие от усталости и зноя, качающиеся и падающие, что это безумные. Они не знают, куда они идут, они не знают, зачем это солнце, они ничего не знают. У них не голова на плечах, а странные и страшные шары" [1, 23]. Це перше враження в шостому уривку доповнює сцена стрілянини між двома частинами однієї армії, свідком і жертвою якої стає персонаж-розповідач: "Что-то произошло, что-то затемнило взоры, и два полка одной армии, стоя в версте один против другого, целый час взаимно истребляли друг друга, в полной уверенности, что имеют дело с неприятелем. <...> Я сам до сих пор не могу вполне уверенно сказать, как началось это странное недоразумение, так как одинаково ясно видел сперва нашу, красную форму, а потом их, оранжевую" [1, 40]. Апеляція до чужого погляду, колективного сприйняття має на меті прояснити ситуацію; натомість застосовані нарративні форми, зокрема коментар наратора-свідка, породжують відчуття абсурдності, руйнуючи попередні (визначені реалістичною традицією) читацькі очікування щодо розгортання дії.

Початок новели Винниченка моделює психічний процес як фантастичну історію появи невідомої загрози станові душі. Уособлення абстрактних понять і проективний виклад дії схематизує описувану ситуацію, надає їй універсального змісту новітньої параболічної моделі. Дублюючи фінал твору, образна репрезентація психоаналітичного дискурсу з імперативною розповідною риторикою витворює модерний антропологічний міф, аналог євангельських притч про відступників (напр., Мт. 13: 4-9, 18-23; Мт. 22: 1-14): "А ось прийде воно непомітно і неждано, <...> і ти з жадливим дивуванням, з огидою будеш робити те, що воно скаже. А свідомість твоя безсила, з повислими руками стоятиме й дивитиметься на нього. А Воля, як заляканий цуцик, заб'ється в найтемніший куток душі і жалібно скавучатиме там. А все те, що ми звемо святим і високим, як іней розтане від гарячого, смердючого його дихання" [7, 30]. Вигаданий образ уможливорює пластичне уособлення психічних станів, яке своєю наочністю породжує драматичну сцену, розраховану на увагу та збудження читача; художня візія абстрактних понять накреслює межову екзистенційну ситуацію, а також полемізує із просвітницьким і романтичним етичним оптимізмом, орієнтує читача, заангажованого риторично-публіцистичними очікуваннями, сформованими й на основі актуального літературного досвіду ("Божеське і людське", "Воскресіння" Л. Толстого, "Оповідання про сімох повішених" Л. Андрєєва<sup>1</sup>), витворюючи метафоризовану й узагальнено-експериментальну модель розгортання дії.

<sup>1</sup>Порівняння творів "Божеське і людське", "Оповідання про сімох повішених" і "Глуму" становить окремих компаративний сюжет, тому згадані прозові зразки тут не розглядаємо.

У новелі “Глум” можливі структурні запозичення з повісті Л. Андрєєва – активність персонажа-наратора й сюжетно-композиційна вага символіко-алегоричного образу-домінанти (Чорне) – визначають експресивні особливості тексту та драматичний модус читацького сприймання. Проте варто зазначити, що виклад новелістичної дії з погляду персонажа-свідка – характерна риса прози Винниченка (див.: [6, 196-210; 17, 248-256, 324-328]). Використання повторюваного мікрообразу в описі внутрішнього світу персонажа – ефективний прийом тогочасної поетики, засвідчений, наприклад, у новелістиці М. Коцюбинського (див.: [15]). Тому перегуки чи типологічні відповідності між творами Андрєєва і Винниченка не можна однозначно трактувати як вияв прямого запозичення українським письменником досвіду російського колеги.

Один з елементів сюжетної ретроспекції в обох авторів виявляє показову схожість, залучаючи в дію спогади персонажа на противагу описуваної межовій ситуації. Гротескну картину в “Червоному сміху” перебиває думка розповідача про залишену родину: “И тогда – и тогда внезапно я вспомнил дом: уголок комнаты, клочок голубых обоев и запыленный нетронутый графин с водою на моем столике – на моем столике, у которого одна ножка короче двух других и под нее подложен свернутый кусочек бумаги. А в соседней комнате, и я их не вижу, будто бы находятся жена моя и сын. Если бы я мог кричать, я закричал бы – так необыкновенен был этот простой и мирный образ, этот клочок голубых обоев и запыленный, нетронутый графин” [1, 23]. У контексті гіперболізованих вражень від війни ці спогади акцентують її протиприродність, несумісність із людським призначенням і тим посилюють апокаліптично-есхатологічну спрямованість викладу. Натомість у Винниченка в новелі “Глум” спогади про кохану в контексті модельованих стороннім свідком переживань в’язня-смертника, з одного боку, подібно до повісті Л. Андрєєва, символізують віднайдення й утвердження людської моральної сутності в межовій ситуації:

“Ворухнулось шось забуде, рідне...”

Невеличка річка... Уважно шось слухає вмерзлий в лід очерет. Лід, порізаний коньками, матово блищить, а за темним силуетом церкви, в блідосинім небі сходить місяць... Білий пухастий комір шубки, муфта, холодні щоки, легкий памороз на проміястих віях. Тихо... Самотно і сумно... <...> Пахне льодом, очеретом...

“Холодно?”

Бере за руку і тягне до себе в муфту, між свої ручки, теплі, любі, найдорожчі...” [7, 39]. З другого – ця картина постає елементом своєрідної гри із читачем, моделювання вірогідного розвитку подій, значеннєво контрастного щодо межової ситуації й напрочуд насиченого сенсорними враженнями й позитивною емоційністю, а тому сповненого вітальної семантики й підтекстової символіки – пафосу життєствердження, який визначає романтичний і реалістичний горизонти очікування читачів. Імпресіоністична техніка налаштовує на елегійно-споглядальну тональність, яка поглиблює психологізм образу й почасти суголосна поетиці М. Коцюбинського, увиразнює сенсову багатшаровість і пластичність художньої структури, її зв’язок із попередньою традицією й іншими стильовими системами міметично-аналітичного плану.

У Л. Андрєєва брак експресивності у фрагментарному враженні-спогаді, контрастуючи з фантазмагоричною картиною війни, своєю феноменологічною фактичністю та безобразністю доводять ціннісну перевагу прозаїчного повсякдення над романтичною чи героїчною візією збройного конфлікту. Натомість у Винниченка ідилічна сценка-спогад, витворюючи альтернативу драматичним переживанням в’язня-смертника, водночас навіює стихію

позитивного емоційного й сенсуалістичного досвіду, влади Еросу й тим надає дії катарсичного звучання, залучає читача до чуттєвого моделювання ситуації.

В українській літературі межову ситуацію героїчного очікування смерті зафіксовано у драматичній поемі М. Старицького “Остання ніч” (1899), яка зображає історичну особу – поета й повстанця Данила Братковського – напередодні страти. Удаючись до ретроспекції, автор, як зазначала Л. Дем’янівська, знаходить “теплі емоційні барви, глибоко людську тональність для змалювання любові й відданості подружжя Братковських. Цим послабляється зайва пафосність, піднесеність образу...” [11, 26]. Вихідна романтична матриця у Винниченка набуває особливої імпресійної інтимізації, котра унаочнює протистояння Еросу і Танатосу як міфологічних символів індивідуального досвіду. Контрастне вирішення сцени апелює до засадничого культурного міфу. Згідно з Піснею над піснями (8: 6) “сильне кохання, як смерть” [4, 680].

У Л. Андреєва брак емоційності у фіксації враження-спогаду унаочнює жахливу сутність війни, безумство її учасників, деклароване героєм-фокалізатором. У “Глумі” контрастний до поточного настрою й ситуації фрагмент досвіду персонажа, вибудовуючи рівнозначний за силою впливу складник внутрішньої дії, наближає описувану ситуацію до ціннісного “емпіричного обр’ю” читача, надаючи їй рис імпресіоністичної стилістики, “типовості” й відчутності, а не алегорично-символічного міфологізму, властивого російському авторові.

Переживання бойових дій у сприйнятті героя-наратора [1, 27-28] ведуть до образного узагальнення духу війни як “червоного сміху”. Йому передують фіксація чужого страху, котра інтегрується в есхатологічну картину, вносячи у виклад ірраціональний струмінь містичної письменницької візії. Натомість у В. Винниченка фінальний образ в’язня з обличчям, спотвореним болем, у сприйнятті персонажа-свідка, навпаки, подає цілком натуралістичний опис божевілля, унаочнює психологічну істину (вагу негативних подразників), у світлі якої попередні гротескно-фантастичні образи постають символізацією роботи несвідомого.

Клінічний випадок як антитеза й водночас можливий наслідок переживань смертника, змодельованих персонажем-свідком, демістифікує межову ситуацію в річищі жанрових канонів новели (несподівана розв’язка напруженої дії) та відповідно до експресіоністичної трактовки людського існування і його мистецької візії як розпачливого крику.

У Л. Андреєва ланцюг божевілля, зокрема передсмертний екстаз літератора, скаліченого на війні, тримає сюжетно-композиційний ритм повісті, надаючи їй рис модерного апокаліптичного дискурсу, символізуючи есхатологічне випробування – безнадійний стан людства в умовах соціальних катаклізмів. Фінальна поява трупів, викинутих землею, у помешканні асоціюється як із хворобливим маренням персонажа-оповідача, так і з темою Страшного суду і спокути гріхів. Ці образи актуалізують архетипний культурний дискурс – кінцесвітню модель Апокаліпсису Івана Богослова, зокрема сюжетні й концептуальні складники християнського міфу. Основний символ твору цілком надається до асоціацій із дияволом чи Антихристом, уособлюючи в експресивній і навіть відразливій формі торжество безумної сваволі – концепт, близький світоглядним інтенціям початку ХХ ст., пов’язаним із філософією Шопенгауера й Ніцше.

Натомість у Винниченка божевілля (чи муки, подібні до нього за психологічною вагою), постулювання незбагненого в оцінках спостерігача й “дикого жаху” у фінальній репліці наратора нівелюють – попри моделювальну й оцінну

активність розповідача-очевидця – інтерпретаційну й антропологічну вагу великих релігійних і гуманістичних дискурсів. Демонстрація граничної напруги індивідуальної психіки в межовій ситуації й песимістичний висновок наратора підносять експресивний зміст описаних переживань.

Фінальний епізод “Глуму”, увиразнюючи можливі симптоми неврозу і психологічні аспекти болю як альтернативу патетично-героїчним фреймам трактовки межового досвіду, мотивує песимістичні медитації персонажа-наратора, які обрамлюють виклад і підносять страх смерті, страждання, самотність до рівня визначальних чинників людської поведінки. Герой новели в кульмінації постає модерністською альтернативою біблійного Йова. Візит коханої дівчини і свідка в супроводі співчутливого дозорця до засудженого на страту революціонера може непрямо асоціюватися із приходом трьох друзів до враженого проказою старозавітного персонажа.

Драма Йова – архетипна модель теодицеї; водночас автор поеми вустами головного героя декларує втрату сакральних імперативів у суспільстві, відмежування (бодай тимчасове) Бога від долі несправедного світу. М. Рижський зазначає: “...Якщо опоненти (друзі невинного страдника. – О. Б.) посилаються передусім на авторитет традиції, на те, що “мудрі донесли та від батьків своїх не затаїли того” (15: 18; пор. 8: 8-10) (переклад цитати подаю за: [4, 516]. – О. Б.), то Йов бере свої докази з дійсності, із життєвої практики своєї й інших людей <...>” [20, 55]. У новелі Винниченка роль вагової традиції відведено закріпленим літературною практикою уявленням про гідну героїчну смерть і силу кохання, що ними визначена романтично-патетична матриця сприймання ситуації, свідомо “розіграна” письменником як робота уяви сторонньої особи – другорядного персонажа-свідка. Натомість реальні враження від психічного стану в’язня-смертника, руйнуючи наперед заданий рецептивний фрейм, уводять профанний досвід і закріплюють його значущість прикінцевими репліками наратора, розширюючи тим вихідний читацький досвід. Обличчя, спотворене болем, у фіналі новели – вірогідна ремінісценція з повісті Л. Андрєєва – деміфологізує дію, висуваючи психоаналітичний досвід на противагу великим гуманістичним наративам.

Витоки експресіоністського світогляду вбачають в осмисленні соціально-політичної ситуації початку ХХ ст. В. Терьохіна зазначає: “Твори, що випереджали експресіонізм, виникли в обстановці системної кризи, яка почалася в країні на межі століть і посиленою поразкою в російсько-японській війні й розгромом революції 1905–1907 рр.” [24, 5-6]. Цю тезу, на нашу думку, не можна тлумачити як констатацію прямого чи бодай опосередкованого впливу згаданих історичних подій на генезу відповідних стильових явищ в аналізованих національних письменствах. Однак описана соціально-політична ситуація визначала читацьке сприйняття поточних літературних артефактів, тематично пов’язаних з актуальними подіями, формувала відповідні очікування щодо пафосу й жанрово-стильових рис творів, котрі апелювали до суспільної заангажованості й емоційного налаштування публіки. Міметично-аналітичне чи символіко-алегоричне відображення революційних реалій у доробку Максима Горького, М. Коцюбинського, Лесі Українки, Л. Андрєєва, М. Арцибашева, Андрея Белого, О. Плюща й самого В. Винниченка доводить комунікативну значущість вищевказаного чинника в контексті інших, більш тривких і вагомих світоглядно-естетичних і стильових тенденцій тогочасного літературного процесу. Отже, аналізовані тут автори, вочевидь, виходили із пресупозиції читацького сприйняття як емоційно заангажованої ситуацією, алюзійно чи міметично окресленою у творах (див. також: [5, 510, 515]).



Докладний компаративний розгляд дає підстави констатувати, поряд з експресіоністичними тенденціями чи домінантами, і стильову неоднорідність творів, зокрема Винниченкових. Г. Яструбецька слушно вказує на характерне явище в українській літературі – “зрощеність імпресіонізму та експресіонізму” [32, 28]. Дослідниця вважає, що експресіонізм у вітчизняному письменстві “став “особливою” формою імпресіонізму” [32, 28]. “Молодший” стиль прикметний “наявністю спільних (з імпресіонізмом. – О. Б.) істотних стильових атрибутів та інтенцій” [32, 25], наприклад, сугестивності чи розщеплення “Я”.

Як зазначає дослідниця, “експресіоністський текст має екстатичну природу на відміну від елегійно-спокійної імпресіоністичної” [32, 23]. Викривальні інтенції та прозелітизм героя “Ланцюга” та гротескне моделювання межового досвіду очікування смерті в новелі “Глум” демонстративно заперечують розважливо-споглядальну домінанту “старшого” стилю за формальної подібності художніх засобів (нюансування візуальних вражень чи мінливих настроїв). На думку згаданого науковця, експресіоністична свідомість “рефлексує з приводу дезінтеграції світу і самої себе <...>” [32, 26]. Ця риса становить проблемну конфліктотворчу й сюжетотворчу домінанту аналізованих творів і дає змогу відстежити продуктивну стильову тенденцію у прозі В. Винниченка. Зауважені Г. Яструбецькою онтологізація смерті, культ страждання, абсолютизація болю, ноуменальна візія, у котрій “виявляє себе подвійна воля (воля того, кому одкривається істина, і того, хто її здобуває через слово)” [32, 22-23], також добре узгоджуються зі структурами й інтенціями Винниченкових новел.

Розгляд творів російського й українського письменників засвідчує їхню певну типологічну близькість, яка дає підстави вбачати в аналізованих новелах Винниченка феномен, дотичний до становлення експресіонізму в українській літературі. Прозаїків зближує патетичний виклад як елемент впливу на публіку, оснований на новітніх стильових ресурсах. Свідома міфологізація дії в Л. Андрєєва, особливо помітна в повісті “Червоний сміх”, суголосна універсалістським інтенціям тогочасної російської літератури. У В. Винниченка ж зображення загалом тяжіє до сповідальної матриці, традиції “людського документа”, нових антропологічних дискурсів та їхнього загострено-емоційного художнього моделювання у світлі актуального читацького досвіду.

Риторична стратегія у В. Винниченка з її орієнтацією на міфологізовану тему класової боротьби, схемою навернення прозелітів, імперативом гідного застосування “дарів життя”, антитезою двох світів – гріховного і наділеного харизмою історичної обраності, апелює до євангельських мотивів, чудес та історії взаємин Христа із жінками. У Л. Андрєєва викриття спокус цивілізації, оплакування героєм утраченого душевного раю й тотальної приреченості головного героя на конфлікт із дегуманізованим містом актуалізує радше жанрові матриці старозавітних пророцьких книг та їхній пафос, викривальний і песимістичний щодо грішних сучасників.

Ідеологічно-риторична семіотика деталей у Винниченка унаочнює переконувальний складник художньої моделі як джерело конфлікту, схематизації дії й метафоризацію психічних станів, котра забезпечує експресію й недвозначні емоційні акценти викладу. Натомість у Л. Андрєєва імпресійні й настроєві варіації мікрообразів реконструюють “камерний” психологізм, романтизований світ приватного досвіду. Це нюансування внутрішньої дії, зближуючи письменників, виражає інтенції художнього мислення початку ХХ ст., зокрема тяжіння до синтезу мистецтв, засвідчує риси подібності в пошуку експресії зображення й викладу. Драматична сконденсованість предметної образності у Винниченка й епічна мальовничість сцени в Андрєєва пов’язані

насамперед із жанровою природою творів. “Ланцюг” завдяки парадоксальному розгортанню дії й несподіваному фіналу можна однозначно класифікувати як новелу. Натомість у “Проклятті звіра” докладність описів міста надає викладу рис оповідання, утім не позбавленого елементів новелістичної гостроти.

Публіцистичний елемент у Винниченка (“Ланцюг”) включений у саму дію як чинник її драматизації. Натомість у Л. Андрєєва оцінні акценти гомодієгетичного наратора породжують ефект наповнення дії моторошним змістом, витворення напруженої атмосфери й експресії викладу в описі пересічних ситуацій задля унаочнення модерністського модусу жанрово-стильової структури твору.

У Л. Андрєєва розгорнуті порівняння стають елементом епічного аналізу ситуації як фатального стану гріховного світу й апелюють до біблійної, риторичної й літературної матриць спокуси. У Винниченка ж аналогічні за впливом на читача вияви оцінювальної активності наратора становлять собою послідовне розгортання експресивних метафор, підтримують пафос викладу й водночас орієнтують читача на прийняття такої політично маркованої настанови. Отже, у розповідній структурі настроєвий компонент експресивної номінації заміщує аналітичні складники викладу в описі соціального тла новелістичної дії й увиразнює панівну оцінну позицію героя-“естета” й революціонера. Ідеологічно заангажований кут зору персонажа накладає впізнавану інтерпретаційну матрицю на обставини дії.

Спільна риса “Червоного сміху” і “Глуму” – деструкція раціоналістичних фреймів в уявленні зображених подій, а натомість уведення гротескних образів як джерела приголомшливого емоційного впливу на читача, форми поетичного візонерства ситуації, котре акцентує експресію наративного малюнка. У гротеску “свідомо порушуються норми життєвої правдоподібності, підкреслено протиставляються реальне та ірреальне, ті чи інші сторони зображуваного змальовуються у фантастично-перебільшуваному, загостреному вигляді”. Водночас цей засіб “не створює ніякої нової реальності, залишаючись лише ірраціональним вкрапленням у раціональному в цілому змісті”; важливий “сам момент переходу ймовірно реального в фантастично нереальне, смислова невмотивованість якого й розкриває естетичну значущість гротеску” [9, 105-106]. Гротеск Л. Андрєєва насамперед апелює до християнського есхатологічного міфу й тим тяжіє до символістського художнього дискурсу. У Винниченка гротескні образи вмонтовані в опис цілком актуальної, закріпленої романтичною й реалістичною традиціями ситуації, зафіксованої для тогочасної української читацької свідомості, наприклад, в імпресіоністичній новелістиці М. Коцюбинського. Використання наскрізної деталі, скоригованої з розгортанням психологічної дії, та нюансування останньої в короткому драматично насиченому проміжку художнього часу також наближають манеру Винниченка (почасти і її структурні аналогі в Л. Андрєєва) до імпресіоністичної поетики, надають викладу своєрідної міметичної тональності, яка засвідчує певний стильовий синкретизм художнього мислення письменників і його орієнтацію на життєвий і літературний читацький досвід.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андрєєв Л. Красный смех // Андрєєв Л. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 2. – С. 22-73.
2. Андрєєв Л. Проклятие зверя // Андрєєв Л. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Худож. лит., 1994. – Т. 3. – С. 17-47.
3. Анц Т. Психополітика після Фрейда в літературі експресіонізму й авангарду // *Експресіонізм*: Зб. наук. пр. / Упорядник Тимофій Гаврилів. – Л.: ВНТЛ Класика, 2004. – С. 13-28.
4. *Біблія*, або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – Б.м, б.в., 1994. – 959, 296 с.
5. Богданов А. Комментарии // Андрєєв Л. Собр. соч. В 6-ти т. Т. 2. Рассказы; Пьесы. 1904 – 1907 / Редкол.: И. Андрєєва, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. и подгот. текста Е Жезловой; Коммент. А. Богданова. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 503-558.

6. *Брайко О.* Проза Володимира Винниченка 1902–1910-х рр.: проблеми поетики. – К: ВД “Стилос”, 2011. – 301 с.
7. *Винниченко В.* Глум // *Винниченко В.* Твори. Вид. 3-є. – К.: Рух, 1930. – Т. 3. – С. 29-48.
8. *Винниченко В.* Ланцюг // *Гам само.* – С. 175-191.
9. *Галич О., Назарець В., Васильєв Є.* Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
10. *Гундурова Т.* Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ ст. (теоретико-методологічний аспект) // *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст.*: Зб. наук. праць. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 166-191.
11. *Дем’янівська Л.* Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка). – К.: Гол. вид-во вид. об’єднання “Вища школа”, 1984. – 160 с.
12. *Кант І.* Критика практичного розуму / Пер. з нім., прим. і післямова І. Бурковського. – К.: Юніверс, 2004. – 240 с.
13. *Колінько О.* “Цілий світ у краплі води...”: Компаративний дискурс української і російської новели кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Монографія / Олена Колінько. – Бердянськ: БДПУ, К., 2012. – 326 с.
14. *Кузнецов Ю.* Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Проблеми естетики і поетики. – К.: Зодіак-Еко, 1995. – 304 с.
15. *Кузнецов Ю.* Поетика прози Михайла Коцюбинського. – К.: Наук. думка, 1989. – 266 с.
16. *Литературно-эстетические концепции в России конца ХІХ – начала ХХ в.* / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Отв. ред. Б.А. Бялик. – М.: Наука, 1975. – 416 с.
17. *Мацевко-Бекерська Л.* Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології. Монографія. – Л.: Сплайн, 2008. – 408 с.
18. *Моклиця М.* Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: Монографія. Вид. 2-ге, доповн. і переробл. – Луцьк: Ред.-вид. відд. “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.
19. *Московкина И.* Между “pro” и “contra”: координаты художественного мира Л. Андреева: Монография. – Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. – 288 с.
20. *Рижский М.* Библейские вольнодумцы. – М.: Республика, 1992. – 236 с.
21. *Румянцев М.* Стиль прозы Леонида Андреева и проблема экспрессионизма в русской литературе начала ХХ века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Литературный ин-т. – Москва, 1998. – 16 с.
22. *Свербілова Т.* Такі близькі, такі далекі... (Жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики): Монографія. – Черкаси: ТОВ “МАКЛАУТ”, 2011. – 566 с.
23. *Текст песни Седе Адам прямо рая, Хор Московского Сретенского монастыря* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://webkind.ru/text/6322531\\_99287724p954653396\\_text\\_pesni\\_sede-adam-pryamo-aya.html](http://webkind.ru/text/6322531_99287724p954653396_text_pesni_sede-adam-pryamo-aya.html)
24. *Терехина В.* Путиями русского экспрессионизма // *Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика* / Сост. В.Н. Терехина. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 3-48.
25. *Тесленко А.* Страчене життя // *Тесленко А.* Прозові твори; Драматичні твори; вірші; Листи / Вступ. ст., упоряд. і приміт. В.Л. Смілянської; Ред. тому Є. П. Кирилюк. – К.: Наук. думка, 1988. – С. 88-124.
26. *Тичина П.* Із щоденникових записів. – К.: Рад. письменник, 1981. – 430 с.
27. *Филоненко Н.* Становление и развитие поэтики экспрессионизма в творчестве Л. Н. Андреева 1898–1908 годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Елец. гос. ун-т им. И.А. Бунина. – Елец, 2003. – 18 с.
28. *Хороб С.* Джерела та функціонування принципів і поетики експресіонізму // *Хороб С.* На літературних теренах: Дослідження, статті, рецензії / С. Хороб. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 77-112.
29. *Черненко О.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Мюнхен: Сучасність, 1989. – 280 с.
30. *Шевченко Т.* Повне збір. тв.: У 12-ти т. – К.: Наук. думка, 2003. – Т. 2. Поезія 1847–1861. – 784 с.
31. *Шумило Н.* Під знаком національної самотності: Українська художня проза і літературна критика к. ХІХ – поч. ХХ ст. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.
32. *Яструбецька Г.* Динаміка українського літературного експресіонізму: Монографія / Г.І. Яструбецька. – Луцьк: ПВД “Твердиня”, 2013. – 380 с.

Отримано 8 січня 2015 р.

м. Київ