

Порівняльне літературознавство

Олександр Брайко

ЛІТЕРАТУРНА РЕЦЕПЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ МОДИ: “ОПОВІДАННЯ ПРО СЕРГІЯ ПЕТРОВИЧА” ЛЕОНІДА АНДРЕЄВА І “ДРІБНИЦЯ” ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

У статті в компаративному аспекті аналізується художня рецепція ідей Ф. Ніцше та соціалістичного дискурсу у зразках малої прози російського й українського письменників. Розглядається нарративна структура творів та особливості їх сюжетобудови у зв'язку зі стильовими тенденціями в літературі кінця XIX – початку XX ст.

Ключові слова: автор, наратив, натуралізм, Ніцше, персонаж.

Olexandr Brayko. The literary reception of a cultural habit: "A story about Sergey Petrovich" by Leonid Andreyev and Volodymyr Vynnychenko's "A Trifle"

The paper explores the specific assimilation of F. Nietzsche's ideas as well as of socialist discourse in short prose works by L. Andreyev and V. Vynnychenko. Focusing upon the comparative aspect of this process, the author of the article investigates the narrative structure and the plots of the texts mentioned, thus confronting them with the stylistic tendencies of fin de siècle literature.

Key words: author, narrative, naturalism, Nietzsche, character.

Кінець XIX – початок XX ст. в українській і російській літературах позначений взаємодією художнього мислення письменників-модерністів із провідними філософськими й культурними дискурсами. До найвагоміших серед них С. Павличко зараховує ніцшеанство й соціалізм [16, 46 – 49], зазначаючи: “Ніцшеанський дискурс розвивався паралельно з соціалістичним. Мода на соціалізм була не меншою, ніж мода на Ніцше. [...] Соціалістичні ідеї імпонували всім (українським літераторам. – О.Б.). Вони захоплювали тих, що мріяли розімкнути рамки народницької культури, і тих, що трималися за національну самобутність” [16, 48-49]. Впливом цих дискурсів позначені, зокрема, прозові твори Л. Андрєєва, М. Арцибашева, О. Кобилянської, О. Плюща, М. Коцюбинського та ін. У Росії популярності ідей соціального перетворення сприяла революція 1905–1907 рр. Водночас у пересічній інтелігентській свідомості відбувається вульгаризація ніцшеанського спадку, проти якої виступили С. Франк [19, 23] і М. Бердяєв [4, 37].

Твори Л. Андрєєва і В. Винниченка цікаві з погляду значеннєвої трансформації в їхніх художніх структурах актуальних тем і рецептивних моделей згаданих культурних дискурсів, нарощування оригінального художнього змісту над усталеними уявленнями про описуване явище або й усупереч їм. Контактно-генетичні й порівняльно-типологічні зв'язки прози В. Винниченка з доробком Л. Андрєєва ще майже не досліджені, хоча подібність цих митців була завважена ще сучасниками [див.: 15, 162; 11, 532]. Предмет зіставлень у пропонованій статті – поетикальні особливості творів, зокрема їх нарративна структура, котра дає змогу виявити подібності і відмінності стильових манер українського і російського прозаїків.

Жанрова будова оповідання Л.Андреєва виявляє зв'язки з реалістичною традицією. Такі тематичні й поетикальні компоненти, як коментувальна активність мовлення екстрадієгетичного розповідача, трагічний фінал, увага героя до сенсорного наповнення власного життєвого світу, яка становить основу внутрішньосюжетної дії, перегукується з художньою манерою Л. Толстого, зокрема повістю “Смерть Івана Ілліча”. Ретроспективна авторська нарація Л. Толстого, поєднуючись зі спогадами героя, витворює всеохопну за тривалістю біографічного художнього часу, універсальну за значущістю зображеного досвіду реалістичну модель індивідуального існування, співвідносно з євангельською візією людського призначення на землі.

Натомість у Л.Андреєва досвід головного героя звучується, художній часопростір розгортається не так у площині лінійної послідовності dokonаних подій, як у царині уяви Сергія Петровича. Ці риси надають творові ознак мистецького експерименту, випробування моделювальних можливостей пересічної свідомості персонажа. На думку І. Московкіної, “художньою формою такого дослідження й авторської позиції стала жанрова структура “перехідного” типу, котра синтезувала як риси ліро-епічної новелістики Андреєва і його попередників, так і нові властивості, що свідчать про початок формування в його прозі повісті “поток свідомості” [13, 91].

Підзаголовок твору В. Винниченка – “Моя остання сповідь” – пов’язує викладену історію з давньою жанровою традицією, котра в тогочасній українській літературі актуалізувалася у прозі А.Кримського, О.Плюща, А. Тесленка. В.Дільтей уважав ознаками сповіді “ставлення до свого життя... в... категоріях значення, цінності, сенсу, мети” [6, 139]. На думку В. Климчука, “Сповідь передбачає орієнтацію людини на найвищий ідеал, найбільш авторитетні моральні норми й принципи. [...] Сповідь немов би розкриває стратегію і тактику поведінки людини, враховуючи межу особистого життя. Отже, сповідь – це філософський роздум, який ґрунтується на найважливішому життєвому досвіді особи” [9, 123 – 124]. Орієнтація героя на втрачений авторитет зафіксована в експозиційній указівці оповідача: “Прошу по моїй смерті тільки через тиждень читати цей зшиток, зібравши всіх тих, хто мене знав. Без Андрія Гаюри (студента університету) і панни Кохерман – не читати” [5, 7]. Водночас перебіг сюжетної дії являє собою полемічне письменницьке переосмислення ідеї сповіді й можливостей побудови філософської моделі конкретного людського існування.

Обидва твори позначені активністю наративної структури й розлогими вступними характеристиками головних героїв – відповідно розповідачем і оповідачем. Ця риса засвідчує психологічно-аналітичні авторські настанови, прагнення вичерпності й сутнісного розкриття зображених подій. Експозиційна розповідь оповідання Л.Андреєва – поєднання знакової події (перекладу з Ніцше) й авторської психологічної оцінки персонажа, в якій світ провокативної книжки, стикаючися зі свідомістю героя, одивнюється профанним сприйняттям останнього. Деталі опису увиразнюють розбіжність горизонтів високої культури і пересічного існування: “Дело в том, что в переводе, как бы он ни был хорош, афоризмы много теряли, становились слишком просты, понятны, и в их таинственной глубине как будто просвечивало дно; когда же Сергей Петрович смотрел на готические очертания немецких букв, то в каждой фразе, помимо прямого его смысла (так у Л. Андреєва. – О.Б.), он видел что-то не передаваемое словами, и прозрачная глубина темнела и становилась бездонной” [1, 228]; “То, что усваивалось другими на лету, ему стоило мучительных усилий и все-таки, даже врезавшись в память неизгладимо, оставалось чужим, посторонним, точно это была не живая мысль, а попавшая в голову книга, коловшая мозг своими углами” [1, 230].

Вступний наратив Винниченкового героя – студента Олександра – обертається довкола планованого самогубства – події, яка має статися, але “відкладається” в невизначене майбутнє процесом сповіді. Символічний образ “людини над безоднею” – антитеза до “видіння надлюдини”, якому підвладний герой Л. Андрєєва, окреслює своєю семантикою психологічний часопростір утрати сенсу, ніцшівської “смерті бога”, і проектується на ціннісне наповнення подальших фабульних подій: “В туманах, над безоднею, в жажливій самоті висить людина, судорожно, цупко держачись за паршивеньку бур’янину і вперто задираючи голову догори. Видно, що довго вже вона висить тут... [...] І раптом дмухнув вітер, камінчик скотився, ударивсь у паршивеньку бур’янину, та хруснула, тріснула, і зірвався чоловік, і полетів у безодню, в темні й таємні тумани. Через що він зірвався? Що зломилась бур’янина? Ні, того, що не стояв він на ногах, що була під ним безодня... Чорт мені в бур’янині, коли круг мене земля та цілі дерева? А над безоднею і бур’янина до життя прив’язує” [5, 9-10]. У свідомості героя ця картина стає висновком з усього пережитого, квінтесенцією екзистенційного досвіду. Водночас у контексті художнього світу твору похмура візія сприймається радше як антитеза до революційної заангажованості, котра визначає недеklarовані симпатії автора й читачів (повість опубліковано 1906 року).

Експозиція твору В. Винниченка корелює також із роздумами Сергія Петровича про “корисність” пересічного існування. У російського письменника епічна розповідь про ймовірне майбутнє нинішнього студента реалістичною типовістю накресленого життєвого шляху протистоїть як ніцшеанській візії надлюдини, так і анонімному дискурсові “людей”-буржуа, котрі, “желая сказать приятную неправду, сказали обидную и неоспоримую истину” [1, 236] про “корисного й чесного працівника”. І звільгаризований ніцшеанський дискурс “сили, щастя й свободи”, і тиражований, знеосіблений топос буржуазних чеснот не схоплюють універсальної означуваної реальності страждання, тривання профанного чаопростору, що в ньому розсіюється, деформується пафос надлюдини. Розширення фабульного часу в описі уявного майбутнього Сергія Петровича відтіняє романтичну пасіонарність німецького мислителя натуралістично-позитивістською перспективою. Хронотоп соціального функціонування людини протистоїть незреалізованій ідеї духовного бунту, увиразнюючи поглиблення колізії. Персонажне сприйняття чужого уявного дискурсу викриває співчутливі позитивістські наративи про долю “маленької людини”, усталені попередньою літературною традицією [1, 237 – 238]. Відмежування героя від тексту, в якому він описується іншими, фіксує прикметну для новітніх інтелектуальних рефлексій аналітику накресленої панівним дискурсом людської сутності як сфери означників, позбавлених духовно-формуваального сенсу й присутньої кореляції із внутрішньосюжетною площиною – заангажованістю ідеєю надлюдини як символічним культурним часопростором, котрий дає змогу розширити горизонт досвіду героя. Так само проблематизується у своїй духовній значущості й наростання ідеологічного протесту та можливе загострення психологічного конфлікту. Оцінка наратора демаскує гностичний сюжетний крок – духовне дистанціювання від влади повсякдення: “И он восстал против обезличившей его природы, восстал, как раб, которому цепи натерли кровавые язвы на теле, но который долго не сознавал унизости бесправного рабства и покорно сгибал спину под бичом надсмотрщика” [1, 238]. Цю оцінку підсилено думкою Новикова про свого вихованця: “Одному из своих приятелей... он рассказал, однако, о Сергее Петровиче... и смеялся над Ницше, который так любил сильных, а делается проповедником для нищих духом и слабым” [1, 238]. Елегійна риторика авторського всевідання і психологічної проникливості

доповнює й реактуалізує в сенсожиттєвому ключі сентиментальні наративи про долю “жалюгідного, нікуди не придатного й нікому не потрібного” героя, повертаючи останньому його іманентну сутність.

Досвід розповідача, перевищуючи обрії думки героя, проблематизує аксіологічні контексти – імовірні пружини розгортання дії й підстави її читацьких оцінок на основі справдження чи несправдження рецептивних очікувань: “И как человек, никогда не имевший денег, он думал, что они могут дать ему любовь, и как человек, не знавший женской любви, думал, что она может дать ему счастье” [1, 242].

Натомість в українського прозаїка опис “щасливого”, “завершеного в досягненні своїх можливостей” одного дня існування мирового судді оновлює в натуралістичному дискурсі давню метафору-топос “життя як сну” й гоголівського символу “мертвих душ”: “Ранком вип’єте чай і склянку горілки. Так? Ваше трухляве, чотирьохкутне лице жовтого коліру... (так у В.Винниченка. – О.Б.) при цьому задумливе й тупе. Очевидячки, думка спить ще. Потім о дев’ятій ви йдете на службу і вертаєтесь о третій або четвертій. [...] лице ваше ще жовтіше, ніж уранці, і ви наче щось думаєте. Але... ви просто перетравлюєте їжу. Далі, ви спите...; а прокинувшись, починаєте ходити по вітальні, закрлавши руку за свою плескату, широко спину, або приймаєте в кабінеті “пацієнтів”. “Пацієнти” ваші... таємниче прокрадаються раз-у-раз через “чориний хід”, підлабузнювано посміхаються і в усякому разі не роблять вражіння (так у В.Винниченка. – О.Б.) чесних людей. Очевидячки, обов’язки мирового судді остільки великі, що деякі з них можуть бути виконані тільки вдома. [...] А гуртом – чотири склянки горілки, чотири рази їжа і двічі сон” [5, 13].

У контексті сюжетної дії ймовірний майбутній тесть героя постає символічним заміном батька й “порадником” у мить розпачу: “В цю хвилину, коли в мені гуде склянка горілочки (ваш приклад, Іване Кіндратовичу, став мені в пригоді, красенько дякую!) я навіть можу це зробити й зараз (учинити самогубство. – О.Б.), але потім...” [5, 8]. Наставницька місія чиновника – “підпори суспільства” – перегукується з ніцшівським образом “мудреця, що вмів добре говорити про сон та чесноти; за це його вельми шанували й винагороджували, і всі юнаки сідали перед його кафедрою” [14, 26]. Винниченко, ймовірно, вдається до алюзії, нарративного й часопросторового опрацювання деяких тез проповідника [див.: 14, 27]. У Ніцше ця постать стає символічним утіленням пересічної моральної свідомості, опертої на адаптованій, соціально об’єктивованій християнській традиції. Іронічна оцінка з боку Заратустри демаскує цей дискурс як оману й летаргію духу: “Воистину, якби життя не мало сенсу, й мені довелося вибрати безглуздя, то, ніж таку мудрість, я би вибрав безглуздя” [14, 28].

Автор, протиставляючи вчинки батька родини засадам традиційної етики, витворює додаткову психологічну мотивацію для “безглуздя” – зв’язку студента Олександра із соціалістичним осередком. Революційна перспектива постає достотним, “дійсним” і “розумним” (у гегелівському сенсі) часопростором, ідеальною спільнотою порівняно з морально збанкрутілими, естетично й онтологічно захитаними соціальними структурами.

В обох прозаїків наявний образ персонажа-наставника, котрий відтінює духовні пошуки героя-протагоніста й саму обстоювану дискурсивну практику чи ідеологічну позицію (філософію Ніцше і соціалістичну ідею, звільнену від вузькополітичного змісту). У Л. Андрєєва нейтральна авторська розповідь переказує думки Новикова та їх сприйняття Сергієм Петровичем, формуючи своєю нарративною безсторонністю семіотичний підтекстовий простір для авторської іронії й читацького скепсису: “Он сидел за своим столом, как за кафедрой, и говорил звучно, ясно и раздельно, отчетливо выговаривая каждое слово, ставя логические ударения и короткими паузами отмечая знаки препинания.

[...] Иногда он смеялся над туманным языком книги, в котором ему чувствовалась деланность, и тогда Сергей Петрович делал слабые попытки возражать. То, что говорил Новиков, казалось ему очень умным, таким, до чего он сам не дойдет никогда, но не согласным с истиной. И он чувствовал, что яснее и ближе понимает слова Заратустры, но, когда он начинал растолковывать их, выходило плоско и жалко и совсем непохоже на то, что он думал. [...] Но случалось, что Новиков увлекался красотой ритмической речи Заратустры и подпадал под влияние недосказанного. Тогда он декламировал своим ясным, сильным голосом, и Сергей Петрович благоговейно слушал, склонив некрасивую плоскую голову, и каждое слово выжигалось в его сонном и тяжелом мозгу” [1, 232 -233].

Сприйняття героя-неофіта, альтернативне щодо позицій автора й фокалізованого персонажа (Новикова), накреслює герменевтичний код-загадку [див.: 2, 64; 3, 44; 18, 29], який передбачає внутрішньосюжетну розв’язку: “Сергей Петрович не заметил того момента, когда в нем кончилось спокойное созерцание фактов и тупая тоска мирящегося с ними. Было похоже на то, как будто к пороховому бочонку приложили огонь, а долго ли тлеп фитиль, он не знал. Но он знал, кто зажег его. Это было видение сверхчеловека, того непостижимого, но человеческого существа, которое осуществило все заложенные в него возможности и полноправно владеет силою, счастьем и свободою. [...] И при ярком свете его Сергей Петрович рассматривал свою жизнь, и она казалась совсем новою и интересною, как знакомое лицо при зареве пожара” [1, 233]. Ця розв’язка десакралізує ціннісний часопростір дружби, у контексті якої виникає ніцшеанська перспектива розвитку дії: “Пока Новиков не уезжал из Москвы, Сергей Петрович каждый день производил одну и ту же работу и сравнивал себя с товарищем, на котором ему чудился отблеск сверхчеловека. [...]

Сергей Петрович не почувствовал горя, когда Новикова выслали из Москвы. [...] И оставшись один, Сергей Петрович понял, что он давно желал и ожидал этого дня, когда он останется с Ницше один и когда никто не будет мешать им” [1, 233–234]. Розповідь, фокалізована баченням сторонніх спостерігачів, хоча й підтримує герменевтичний код ніцшеанства, проте водночас нівелює духовний сенс ініціаційної події: “Однажды студенты поехали большой компанией к женщинам и встретили там Сергея Петровича, и, что было удивительно, совершенно трезвого. Как и раньше, он краснел, когда над ним стали шутить, и когда выпил, то пел и говорил заплетающимся языком о каком-то Заратустре. Кончилось тем, что он стал плакать, а потом буяннить, назвал всех их идиотами, а себя сверхчеловеком. После этого случая, над которым много смеялись, Сергея Петровича на некоторое время совсем утеряти из виду” [1, 233–234].

У В. Винниченка образ персонажа-наставника – соціаліста Андрія Гаюри – відтворено з погляду героя-оповідача Олександра. У персонажному баченні елементи передісторії студента-революціонера, подібно до авторської розповіді в Л.Андрєєва, зараховують фокалізованого до профанного світу й наділяють його активністю, яка межує водночас із марнотою і харизмою: “Він же з першого року почав розліплювати по світлицях для куріння прокламації, виступати з промовами в аудиторіях, на студентських збірках і у відповідний момент було виключено його з університету, арештовано, випущено. [...] Розуміється, весь час він був на першому курсі, міняючи тільки щоразу факультет. Що ж між нами було спільного, щоб я міг підійти до нього? Що міг мати до нього я, син поміщика, дворянина, пів-буржуй, пів-бюрократ, до нього, сина столяра, міщанина, пролетаря?” [5, 26-27].

Означення “син столяра” відсилає до євангельського родоводу Ісуса з Назарета, перетворюючи історію банальної зради на аналог взаємин Христа і Юди. Водночас портрет Гаюри – це художня проєкція ніцшеанської ідеї жертвної самопосвяти. “Герої Ніцше, – зазначає С.Франк, – не нахабні господарі на життєвому бенкеті, а навпаки – ті, хто за самою своєю природою не вміють, не можуть і не хочуть прилаштуватися до життя сучасності” [19, 23]. Актуальне персонажне сприйняття наділяє естетичною привабливістю й екзистенційною значущістю поставу колишнього учня: “Я слухав його й мені не хотілося вірити, що це говорить той самий Гаюра, який більшу частину свого перебування в гімназії просидів у карцері, ... якого я завжди ставив так нижче від себе, що доводилось немов аж нахилитись, щоб помітити його. І от цей Гаюра говорить такою мовою, якою б я не заговорив. [...] І... я пильно вслухався в їхню розмову і почував, що вони говорять щось нове для мене, нечуване. Але ж у цьому, що вони говорили, було для мене й таке, що проймало ніяковістю і тим самим страхом, що й у театрі. [...] І мені хотілося й розпрощатися з ними, і послухати далі, хотілось навіть вмішати до розмови й показати, що мене не дивує серйозність теми” [5, 32-33]. Ця зустріч започатковує процес можливої ініціації зневіреного героя, пов’язаної не так із досвідом культури, як із текстом життя-як-книги. Ідеальна спільнота соціалістів – це аналог постульованого З. Фройдом міфічного клану братів, оснований “на співучасті у спільно вчиненому злочині” [20, 335], до якого Олександра вводить його колишній однокласник, бунтівник проти “батьківського” (традиційного) порядку [див.: 21, 138].

Метафорична оцінка знайомства Сергія Петровича з доробком Ніцше являє собою дискусію голосу героя з голосом розповідача й позначена песимізмом: “Когда Сергей Петрович прочел часть “Так сказал Заратустра”, ему показалось, что в ночи его жизни взошло солнце. Но то было полуночное, печальное солнце, и не картину радости осветило оно, а холодную, мертвенно-печальную пустыню, какой была душа и жизнь Сергея Петровича” [1, 231 – 232]. Коментар ставить під сумнів значущість сюжетного зрушення, dokonаність факту внутрішньої зміни. Дистанціюючись від позиції героя, наратор протиставляє дискурс власного психологічного аналітизму сугестивній силі поеми Ніцше, чие новітнє культурне міфотворення у сприйнятті юнака виявляється квазірозв’язкою попередньо окреслених колізій. У контексті дії позиція розповідача вагоміша за позицію героя й за культурну моду. Ця всевладність і оцінна незмінність авторського слова-присуду на противагу екстатичному піднесенню персонажа увиразнює ідею сутнісного проникнення у зміст зображеного, а водночас іронічний скепсис щодо сугестивних наративів.

У Винниченка сюжетним аналогом цієї події стає знайомство героя зі світом революціонерів. Завдяки персонажному поглядіві ідеологічна позиція Гаюри постає як наділена надособистісним духовно-імперативним сенсом, тому достотна й відкрита до інших індивідуальних горизонтів розуміння (на відміну від вільної гри розуму в описі міркувань Новикова про Ніцше в Л. Андрєєва): “З цього моменту, я добре пам’ятаю, лице його прикувало мене до себе. Не те, що він почав потім говорити, не слова, не зміст їх, а вираз лица і тон голосу. Головне, що я тепер собі розбираю, була в його якась жагуча певність у чомусь, була образа за щось, [...] така, як бува, наприклад, за матір, гнівна, горда і повна свідомости в тому, що кожний її може зрозуміти й піддержати. [...] Пам’ятаю, що в мені несвідомо прийшло почування заздрости і болючої цікавості до Гаюри: що він має, що може так говорити? [...]

І от пригадую собі, в мені раптом з якимсь холодком стукнула в мозок думка: “поговорити з ним не тут, а десь на самоті, удвох” [5, 52].

Подібність художніх засобів Л. Андреева і В. Винниченка й навіть близькість їх сюжетних функцій водночас увиразнює значеннєву відмінність мистецьких світів прозаїків. Засвідчена стороннім поглядом інтелектуальна вищість Новикова не стає для Сергія Петровича джерелом пасіонарності, витворення спільного з іншим духовного часопростору комунікації, культури, чоловічої приязні, основаної на ніцшеанській візії дружби як джерела самоподолання: “Коли хочеш мати друга, треба прагнути і війни за нього, а щоб вести війну, треба вміти бути ворогом.

У своєму другові слід іще поважати й ворога. [...]

Твій друг повинен бути тобі ще й найкращим ворогом. [...]

Для свого друга ти не можеш досить гарно прибратись: адже мусиш бути для нього стрілою і прагненням до надлюдини” [14, 56-57].

Відмінності між персонажами, фіксовані Сергієм Петровичем, – це відмінності життєвих світів, основаних на різних психологічних і внутрішньосюжетних темпоритмах: вітальній та інтелектуальній грі, змаганні з Іншим, зокрема й духовним авторитетом, для набуття ціннісного досвіду (Новиков) і пасивно-квієтичному спогляданні, визначеності чужим голосом і чужою волею (Сергій Петрович). Фатальна герметичність духовного світу героя, його напередвизначеність витворює додатковий чинник сюжетного конфлікту, втілений в образі безпросвітного коридору [1, 233] – символі позитивістської лінійної послідовності, соціального закону життя, яке виявляє свою онтологічну недостатність, примарність, зокрема в байдужості до втрати друга-співбесідника, “на котром ему чудился отблеск сверхчеловека” [1, 233].

Натомість у В.Винниченка позиція героя-спостерігача окреслює персонажний хронотоп самопосвяти, причетності до творення майбутнього Царства Справедливості й Міста Сонця – соціалізму. Зізнання Олександра перед Андрієм Гаюрою зображають реальність, подібну своїм знебуттєвленням до психологічного часопростору Сергія Петровича: “Я *нічого* не можу почувати, нічого! Мені все таке гидке, байдуже... але ти розумієш... мені хочеться якось наново жити... Мені здається, що якби я почув щось велике, дуже – я ожив би. У мене нема нічого важного, *самого важного!*... [...] / Я *нічого не хочу!* [...] А іноді *все гидко!*...” [5, 56]. Проте діалог – секулярний аналог церковної сповіді – відкриває можливості творення ідеального виміру повсякденного існування: “Треба життя полюбити, а потім полюбити те, що допомага йому” [5, 57-58].

Подальший розвиток дії в обох прозаїків пов’язаний зі спробами змінити наявну ситуацію. У Л.Андреева авторська нарація накреслює горизонти можливого досвіду, подолання тут-буття. Натомість персонажна оцінка нейтралізує ці трансцендувальні перспективи: “Религия и мораль, наука и искусство существовали не для него. [...] Он не был ни настолько смел, чтобы отрицать Бога, ни настолько силен, чтобы верить в него; не было у него и нравственного чувства, и связанных с ним эмоций. Он не любил людей и не мог испытывать того великого блаженства, равного которому не создавала еще земля, – работать за людей и умирать за них. Но он не мог и ненавидеть их... Изредка он слышал и читал о людях-героях, шедших на смерть во имя идеи или любви, и думал: “А я бы не мог” [1, 235]. Альтернативою песимістичних коментарів, імовірною очищувальною ретардацією дії стає розширення фабульного хронотопу в уяві героя. Природний ландшафт як об’єкт пізнавального й гедоністичного споглядання – означник згніченого лібідозно-еротичного бажання, спрофанованого попереднім розвитком сюжету, а водночас і вказівка на символічну Magna Mater – часопростір, котрий, у своїй безпосередній даності, підносить тему відродження – ніцшеанського “вічного повернення” і який належить освоїти в духовному й вольовому чині [див.: 1, 240 – 241].

Символічний підтекст пейзажного опису, позначеного прихованим драматизмом перебігу думки, ціннісним розшаруванням природного континууму, актуалізує романтичні й загальнокультурні значення “житейського моря” й гір як символу боротьби й високостей духу. Зображення картин панорами, продовжуючи роздуми героя, указує на телеологічний вимір естетичного споглядання – царину піднесеного [див.: 1, 241 – 242]. За І. Кантом, “поняття піднесеного у природі... взагалі свідчить... тільки про можливе *використання* споглядань природи для того, щоби відчути в нас самих цілковито незалежну від природи доцільність. Підставу для прекрасного в природі ми маємо шукати поза нами, підставу для піднесеного – тільки в нас й у способі думок, який привносить піднесеність в уявлення про природу. [...] Отже, піднесеність міститься не в якій-небудь речі природи, а тільки в нашій душі тією мірою, якою ми можемо усвідомлювати свою перевагу над природою в нас, а тим самим і природою поза нами (оскільки вона на нас впливає)” [8, 115, 134]. Ф. Ніцше трансформує ці класичні уявлення в дискурс жадання влади й самоподолання. Панорама, яку споглядає герой Л.Андреева, має стимулювати до царської (визначеної імперативом прагнення до надлюдини) постави щодо самого себе, до піднесення над власним тісним світом і його детермінантами. Проте неадекватна реакція персонажа руйнує ціннісний часопростір естетичного споглядання, унеможливлючи духовне пізнання й рефлексію, увиразнюючи натомість владу душевної марноти: “С внезапным порывом тоски Сергей Петрович скрипнул зубами и сунулся вперед, точно желая сбросить в пропасть неподвижно сидящего человека, и больно стукнулся бровями и носом о рамки стекол. И ему стало стыдно при мысли, что гнев его напускной и рассчитанный именно на существование рамок, а что, если бы человека этого он видел в действительности, он не осмелился бы коснуться его пальцем” [1, 242]. Антитетичне взаємодоповнення прекрасного і піднесеного, змісту свідомості героя і горизонту сподівань, накресленого цінностями модерної культури, утворюють мікросюжет, який несподіваною профанною розв’язкою перетворює естетичний вимір буття персонажа на сферу ілюзій, наявність котрих демаскує душевну порожнечу.

Розповідь про схиляння Сергія Петровича перед природою, уповільнюючи рух фабульного часу, стає також переосмисленням образу Заратустри. У Ніцше інтегрованість його героя у світ природи, символіка “людини-вітру” увиразнює тему подолання знедуховлених засад пересічного існування. Пасіонарність проповідника витворює часопростір самоздійснення, творення власної суті: “Я мандрівник і підкорювач гір, – казав він до свого серця, – я не люблю рівнин і, здається, не можу довго всидіти на місці. [...]”

Одначе повертається до мене, приходять урешті додому моя власна суть, – та її частина, що довго була на чужині, розпорошена серед усіх подій і випадків.

А ще я знаю: тепер я стою перед останньою вершиною і перед тим, що так довго мене обминало. Ох, переді мною найтяжчий шлях. Я вирушив у найсамотнішу мандрівку!

Людині моєї вдачі не уникнути цієї години, – години, котра каже: “Нарешті ти на шляху величі! Вершина й безодня поєднані тепер воєдино!” [14, 148 – 149]. Романтична образність перетікає у філософські медитації й імперативну риторіку, навіюючи багатозначну символіку екзистенційних зусиль.

В обох слов’янських авторів часопростір естетичної реальності постає проекцією ніцшеанської візії надлюдини й модерної свідомості. Самооцінка Олександра в театрі перед ключовим епізодом дії – знайомством із революціонерами, тобто можливим долученням до піднесеного й героїчного

чину – унаочнює комунікативний розрив, неготовність до діалогу із прекрасним, до звільнення від буденності, до розширення й поглиблення змісту свідомості новими вимірами: “Мені здавалось, що всі ці величезні коридори, залиті електрикою, ці поважні зали з масою людських голів і плечей якимось вороже, по-чужому відносились до мене, що я в них зовсім зайвий, непотрібний, мені здавалось, що все це срібне освітлення, ця музика, ці люди одягнені так гарно й чисто, все це стоїть по однім боці, а я по другім, і життя кожного з цих людей тісно звязане (так у публікації. – О.Б.) з життям всієї залі, а моє стоїть окремо” [5, 24]. Ця розбіжність ціннісних контекстів наратора й розповіданого світу закладає основу майбутнього протиставлення двох площин сюжетної дії – ідеально-перетворювальної, духовно-моделювальної сфери “радості”, пов’язаної з виконанням ролі революційного пропагандиста в театрі життя (лаканівським “Уявним” – образом самого себе серед інших [див.: 10, 589–590]) і царини психосоматичного Реального, констатованих упродовж оповіді “закону дрібниці” й соціального детермінізму – інтерпретанта екзистенціальних колізій.

Театр в експозиції твору – символ життя як гри і краси, хронотоп, котрий одивнює сюжетну ситуацію героя-самітника, а водночас закладає можливість естетизованого ставлення до власного ества. Театр стає місцем споглядання революційної агітаційної акції – стимулом залучення Олександра до життєвого експерименту. Натомість у Л. Андрєєва естетичний вимір існування – це не функція-каталізатор, а гальмо сюжетної дії, слід кодування природи і культури як незреалізованих вимірів індивідуального проекту досягнення свободи і щастя.

У В. Винниченка образ природи й можливості її сенсорного пізнання окремою людиною включені у драматичну ситуацію, оповідувану соціалістом Гаюрою – історію духовного самозбереження політв’язня: “Він (колишній каторжанин. – О.Б.) каже, що він тільки тим і врятував себе, що завжди пам’ятав, що він живе. [...] Потім він силкувався увійти в кожне з’явище природи, й знайти в йому щось цікаве, приємне. Коли він сидів у самотині, в окремій камері, він навмисне весь час силкувався пам’ятати, що все-таки він живе, що цей однаковий щодня промінь з високого вікна є все-таки частина життя; що, напруживши волю і розум, можна й тут здобути приємні переживання. І він користувався з пам’яті, з фантазії, зо знання свого – з усього чисто, щоб жити і в самотині. І він жив; звісно, не так, як як на волі, але далеко краще від тих, хто пасивно живе хоч би й на волі, не кажучи вже про тюрму...” [5, 58].

У Л. Андрєєва імітативна робота уяви постає означником нерозв’язаної екзистенціальної колізії, знецінюється як розповідачем, так і героєм. Натомість гетеродієгетичний наратив Гаюри – це авторитетна позиція, мовлення, котре прагне розкрити глибинний сенс людського існування й у контексті сюжетної дії накреслює нові можливості її подальшого розвитку, котрі належить випробувати героєві-неофіту. Оповідь революціонера за сюжетною функцією співвідноситься із зав’язкою внутрішньої дії в російського автора – відкриттям філософської поеми Ніцше. Солярна образність наявна в обох слов’янських письменників. Проте, на відміну від іронічного контексту розповіді в Л. Андрєєва, у В. Винниченка “промінь з високого вікна” трактується як символ благодатної вітальної енергії, котра спрямовує рух думки – основний чинник внутрішнього сюжету обох прозаїків – у напрямі горнього світу, світла розуму в пільмі земного падолу. Поетика Винниченкового оповідного фрагмента відмінна від сугерування вітальної й романтичної символіки в Л. Андрєєва. Узагальнена описовість, медитативність, увага до порухів індивідуального духу перетворюють фатальну ситуацію на повчальний універсальний приклад – аналог біблійних історій

про праведників і пророків. Висновок Гаюри з переказаних життєвих випадків суголосний наведеній російським письменником цитаті з Ніцше про смерть, проте водночас амбівалентний, далекий від авторитарності й культурної моди: “ – Так, по-моєму, тут не в електриці і не в ваннах діло, тут треба глибше зазирнути. Тут треба життя змінити. Коли життя не допоможе, ну, тоді... [...] тоді я на твоєму місці скінчив би свідомою смертю!.. Але стривай!.. Треба боротись!” [5, 59]. Неімперативність присуду, звернення висловлювання до конкретного адресата (на відміну від афористичної декларації Заратустри), коментування пригадуваних ситуацій надають позиції мовця переконливості. Радикальна теза Гаюри постає означником сюжетного перелому – початком ініціації зневіреного героя.

Пасіонарність, одержимість життєвим проектом розширюють межі психологічного часу, наділяючи цінністю, естетичною значущістю, а отже, і перспективним усталенням у свідомості Олександра фабульне минуле, оточення, природний і культурний світи як символічні виміри людської свободи, котрі потребують інтерпретативної персонажної актуалізації – діяльного розуміння: “Почалося нове життя. Я жив у зворушенні, напруженій увазі до своїх переживань. Мало не що-хвилини я придивлявся до своєї чистоти й мені було чудно й весело думати, що я вже такий, як інші, чистий і свіжий, що я звичайний здоровий чоловік (хоча до здоров'я мені було ще дуже далеко). [...] Надто я любив морозні ясні вечори. Тоді мене обнімала туга, така тиха і солодка; я робився більше чулим, ніжним і добрим; згадувались дитячі літа, село, ставок з мрійними вербами й вузькою, кривою стежечкою до нього. І люди мені здавались такими любими, інтересними, добрими. [...] Іноді хотілося плакати, і стрибати, і радіти од усього. Я ніби розпливався з цими косими, жовтими променями і тільки тепер розумів, що значить “зливатися з природою”, розуміти і небо, і гру тіней, і переміни тонів; я почав розуміти гнів, любов, радість. Я міг думати і читати. І весь вільний час я читав. І з кожною книжкою, кожною сторінкою передо мною ставало вільніше, видніше, брудна стіна незнаття одсовувалась все далі й далі і дозволяла бачити круг себе те, що доти ховала від мене. Пам'ятаю, коли я вияснював собі щось із суспільних відносин, мені перш усього ставало страшенно прикро, прикро насамперед не за несправедливість цих відносин, а за те, що мене так довго дурили і що я вірив у справедливість цих відносин” [5, 66].

Український ландшафт – часопростір батьківщини – співвідноситься з минулим, яке нагадує про втрачений душевний рай і містить образи, котрі надаються до змістовнішого прочитання. Ставок – символ несвідомого, не зрушених внутрішнім зусиллям душевних глибин, у яких невинний світ дитинства поєднується з деструктивним або конструктивним потенціалами особи. “Мрійливі верби” символізують древо світове – образ космічного ієрархічного порядку, за аналогією до якого слід вибудовувати власний духовний чин. “Вузька, крива стежечка” – шлях осягнення внутрішньої гармонії та злагоди з усім світом. Солярна символіка “жовтих променів” відсилає до фіналу поеми Ніцше: “Це *мій* ранок, займається *мій* день: *вставай, вставай, великий полудню!*”

Так казав Заратустра й покинув свою печеру, палкий і дужий, мов сонце, що сходило з-за темних гір” [14, 326]. Інтимізований Винниченком образ перемоги над відчуженням і віднайдення тожсамості, неспотвореного раю унаочнює принципову досяжність одухотвореного Царства свободи всередині себе. Водночас показово, що книга – символ культури – вивершує картину душевних зусиль як послідовного розширення сфери індивідуального досвіду. У Л. Андрєєва ще в експозиції наголошено на драматичній розбіжності горизонтів

культури та пересічної свідомості героя. Протистояння між імперативами культури і свідомістю героя притлумлюється [див.: 1, 228]. Натомість для Олександра часопростір культурного дискурсу виявляється динамічним фактором, актуалізує інтелектуальне сумління як передумову морального зростання.

Окремі мотиви внутрішнього сюжету Л.Андрєєва, обмежені наративною констатацією, у В. Винниченка здобувають докладніше опрацювання як чинники психологічної дії.

В обох письменників натуралістичний детермінізм самооцінки героя постає означником профанної свідомості, її закоріненості в тут-бутті. Проте в російського автора часопростір альтернативного досвіду цілком належить до ціннісного контексту розповідача. Натомість колізія Олександра позначена не відсутністю соціально-культурних ролей, а відчутною інтегрованістю, з одного боку, у царину соціальної детермінації, яка перетворює буржуазне середовище – життєвий світ героя – на псевдобуття, а з другого – у світ надчуттєвої ідеї, морального імперативу, символом якого стає партійна програма. Згадки про партійну програму можна розглядати як структурний аналог цитати з поеми “Так казав Заратустра” в оповіданні Л.Андрєєва.

Фраза-спонукка зринає двічі, обрамлюючи процес самопоглядання героя, яке приводить до фатального висновку й перетворює можливий варіант розвитку дії, котрий потребує альтернативної активності персонажа, на остаточний вибір: “И он завидовал всем, и грешным и праведным, и в ушах его звучали беспощадно-правдивые слова Заратустры: “Если жизнь не удастся тебе, если ядовитый червь пожирает твое сердце, знай, что удастся смерть” [1, 235]. Питомий ціннісний контекст ніцшівської думки, основаної на пафосі долання оспалих форм людського єства (передусім у власному бутті неофіта), контрастує з духовною летаргією героя-протагоніста. Цитата, синтезуючи протистояння досвіду культури й суспільства, з одного боку, і внутрішнього світу Сергія Петровича, з другого, виявляється в цьому контексті означником-симулякром. Відсутність інтерпретативного діалогу між досвідом студента і думкою мислителя унеможлиблює ту детермінанту дії, котра дає змогу символічно витлумачувати чужий культурний текст, обігруючи його власним персонажним досвідом.

Повторенню цитати передують авторська й персонажна констатації безвиході: “И тогда новый период начался в жизни Сергея Петровича. Он никуда не выходил из дому и бывал только в столовой... День и ночь он лежал на постели или ходил, и соседи и хозяйка уже успели привыкнуть к однообразному звуку шагов, какой иногда слышится из тюремных камер: раз-два-три вперед и раз-два-три назад. На столе лежала книга, и, хотя она была закрыта и запылена, изнутри ее гремел спокойный, твердый и беспощадный голос:

“Если жизнь не удастся тебе, если ядовитый червь пожирает твое сердце, знай, что удастся смерть” [1, 244]. Цитата в оточенні деталей, які фіксують “смерть культури”, її логіки й пафосу для свідомості сприймача-неофіта, постає псевдорозв’язкою колізії. Деталі поглиблюють конфлікт між світом духовності, міфу і часопростором ціннісного контексту героя, ставлячи під сумнів людинотворчі можливості персонажної рецепції дискурсу. Таке цитатне обрамлення внутрішньої дії, з одного боку, й іронічний підтекст розповіді, з другого, увиразнює перетин неоромантичного і реалістичного світобачень, знебуттєвлює настанову героя.

Натомість у В.Винниченка “програма” – слід політичного й етичного дискурсу – постає в момент усвідомлення колізії достотним онтологічним чинником: “Хіба не можна жити чисто, в достатку і служити ідеї?... Та через віщо я повинен рвати з тим осередком, що був рідний мені? [...]

Коли б мені ці питання прийшли в голову раніше, я б може й схопився за них і з чистим сумлінням одійшов би від “роботи”..., але я вже знав, з тої ж програми знав, скільки тут лукавої брехні та облуди” [5, 88].

Проте подальша дія й остаточна розв’язка нівелюють вагу “програми” як джерела трансцендентної духовності. Якщо в Л.Андрєєва цитата з Ніцше вказує на незужитість потенціалу культурного тексту пересічною свідомістю героя, то у В.Винниченка означник “програмка” відсилає до попереднього інтелектуального досвіду персонажа, витворюючи в контексті інших деталей і невласне прямого мовлення героя пік фабульного напруження – фальшиву “переоцінку цінностей”, конфлікт між світами ідеальним і життєвим як інтерпретативними матрицями для екзистенціального вибору: “І от тут знову, як і завжди, з темної глибини моєї істоти висунувсь мій “спосіб”, в якому я стільки літ шукав потіхи. Не то, що дали мені Гаюра, Кохерман, гуртки, ні – це був нальот, це була брехня, це було те, що не могло ввійти в мене. О, що мені було, справді, до тих робітників? Хто вони мені? Чужі, далекі люди. Що нас в’язало? Ніщо. Все моє життя було чуже, відмінне від їхнього. А я, котрий ніколи не знав, що то за голод, який не знав, що то за робота, який не знав навіть, що то значить не мати грошей, я брався *учити* їх, я брався наставляти їх жити. О, ні, “програмка” не могла мене вдержати там на підлозі; кожний в критичні хвилини, в хвилини жаху і одчаю хапається за ті способи боротьби, які притаманні його породі” [5, 92-93].

Порівнювані твори мають аналогічний наративний компонент – коментування подій і ситуацій автором-розповідачем (у Л. Андрєєва) і героєм-оповідачем (у В. Винниченка).

В українського прозаїка гомодієгетичні оцінки передусім фіксують не лише аксіологічну, а й часову дистанцію наративного акту від фабульних подій. Уже перша така оцінка в експозиції стає матрицею розуміння подальшої дії, проектуючи алегоричну притчу на конкретний досвід, увиразнює нерозв’язність колізії буття і свідомості персонажа: “Дійсно, не йшов, а лазив я в житті” [5, 11]. Водночас цей присуд, що являє собою можливу ремінісценцію відомого виразу М. Горького (“Рожденный ползать – летать не может”), своєю афористичністю подібний до коментарів розповідача в Л. Андрєєва й антитетичний щодо останнього листа Сергія Петровича. Якщо лист героя-самогубці позначає уявний катарсис індивідуальної свідомості, то присуди Олександра – автора сповіді – апріорі позбавляють пережиті події духовно-очищувального сенсу, реактуалізуючи в читацькому сприйманні вагу зображеного й перетворюючи свідомість персонажа на сюжетний чинник та об’єкт дискусії.

У Л.Андрєєва кульмінація позначена розширенням фабульного часу в уяві головного героя, котре протиставляє архетипний досвід існування індивідуальної сваволі ніцшеанського проекту. Спогади Сергія Петровича про смерть інших і думки про майбутнє гниття власного тіла, позначені персонажною фокалізацією, унаочнюють етапи усвідомлення героєм можливої розв’язки. Нагромадження деталей фіксує поступовий перехід від абстрактних уявлень про смерть (спогад із часів дитинства) до конкретних переживань цього межового досвіду. Різна емоційна тональність – від байдужості до страху – супроводить дедалі експресивніші малюнки, позначаючи наближення кульмінації: “И похоже было, что это не Сергей Петрович думает, а чья-то гигантская рука быстро проволочивает перед ним самое жизнь и смерть в их непередаваемых красках” [1, 247 – 248]. Образ гігантської руки увиразнює зародження екзистенційного страху як чинника, котрий поновлює вітальний і духовний зв’язок свідомості із життєвим світом героя, а водночас і трансцендентну перспективу психологічної дії.

Згадки про родичів актуалізують на рівні персонажного досвіду біблійну структуру буття, яка передбачає повагу до батьків і до Верховного Отця. Про можливість визнання цього порядку свідчить сльоза – знак каяття: “И тут впервые за много дней Сергей Петрович вспомнил отца и мать – и ужаснулся и умилился. Он мысленно целовал морщины, по которым должны были скатиться слезы, и сердце его разрывалось от ликующего победного крика: я живу, живу! И, когда он заснул легким, радостным сном, последним ощущением был соленый вкус слезы, омочившей губы” [1, 249]. Патетичний лист натомість позначає гаданий вихід із профанного часопростору – риторику, яка заміщує можливий досвід гордовитою позою і своєю писемною фіксацією протистоїть іншим мислительним зусиллям – апології життя. Таке протиставлення двох риторичних фрагментів увиразнює тему співвідношення достотного і фальшивого, магістрального і маргінального в духовному досвіді сучасника. Романтична поза героя – гадане справдження інвективи Ніцше, інтертекстуального сюжетного чинника, співпричетного до розв’язки, нейтралізується скептичним екстрадієгетичним коментарем: “То, что испытывал Сергей Петрович, было похоже на горделивый и беспорядочный бред мании величия, как думали некоторые, читавшие третье письмо его к Новикову, выдержки из которого мы привели” [1, 251]. Авторська розповідь, котра включає й сторонні оцінки, в описі наслідків учинку героя акцентує на потворних деталях як означнику абсурдності смерті, дезестетизуючи й демістифікуючи песимістичні настанови декадентського дискурсу натуралістичними подробицями. Гетеродієгетичні оцінки персонажів, належні до мікроепілогу дії, позбавляють смерть самогубця естетичного й аксіологічного ореолу – величі [див.: 1, 251].

Важливий елемент композиції Винниченкового твору, значеннєво співвідносний із детермінувальними чинниками існування андреевського персонажа, – неодноразові згадки про походження героя. Тема родинного виховання зринає вже в експозиції, закладаючи інтерпретативну модель наступних подій: “О, моя “рідна оселя”, букете мій з публічного дому і монастиря, як приємно мені пахтить від споминів одних про тебе! [...] панській дитині не треба нічого хотіти, у неї все заготовлено ребруватою мужичою дитиною. Спокійно лізь і не турбуйся про ті інстинкти, які тобі не потрібні” [5, 12]. Це зізнання сприймається як парадигма витлумачення характеру, прийнятна в межах літературної традиції. Родина головного героя – “дім буття”, який має закласти основи світовідношення юнака. Метафора, посилена далі згадкою про “ладан” і “клубнічку”, вказує на згнічувану психічну травму, зав’язку внутрішнього сюжету на щонайглибшому рівні – у царині вражень і оцінок, витіснених в індивідуальне підсвідоме. Антитеза, засвоєна з дитинства, стає визначальною в подальшому перебігу дії – розщепленні ціннісної свідомості неофіта революційного руху. Натомість у ніцшеанському антропологічному дискурсі висуваються духовно-телеологічні детермінанти: “Нехай віднині ваша честь полягає не в тому, звідки ви прийшли, а куди простує! Нехай за нову честь будуть вам ваші жадання і поступ, що пориваються далі вас самих! [...] О брати мої, ваша знать повинна не озиратися назад, а дивитись *уперед!* Вам належить стати вигнанцями з країни батьків і пращурів!” [14, 201–202]. У контексті революційного часопростору, який визначав авторську інтенцію й читацьку рецепцію, сподіване майбутнє постає ціннісним пріоритетом порівняно з переборюваним теперішнім як фатальним спадком історії [див.: 17, 416; 23, 281]. Сповідальний наратив у В. Винниченка теж передбачає дистанціювання від *особистого* минулого й сучасного як царини недостотного буття вже на рівні конкретного екзистенційного досвіду [див.: 5, 56].

Однак у момент напруження колізії відбувається повернення витісненого [див.: 21, 132] – симбіозу “борделю” і “монастиря”, фатальне й символічне поновлення порядку інфантильної залежності від різноспрямованих онтологічних й аксіологічних чинників, деформованої ієрархії рольових життєвих світів, зміщення означників “принципу насолоди” й розсіювання означуваної реальності, сакрального і профанного, що призводить до відчайдушної гри із життям: “Але найгірше було те, що я не кидав того, другого життя. Навпаки, я судорожно чіплявся за нього. Я, як і перше, ходив скрізь, “робив”; і не так собі, не по інерції, а може ще з більшою ширістю, з більшою вірою в велике діло. Але це була не спокійна, регулярна робота, це було тепер щось поривчате, недуже, спорадичне” [5, 87].

У кульмінації дії соціальний спадок героя постає вже як екзистенційний досвід, котрий у контексті чужих, а водночас відмінних настанов передбачає етичну відповідальність за зроблений вибір. Реінтерпретація лібідозного потягу з позицій принципу насолоди виявляється профанною антитезою до конструювання духовного часопростору, виходячи із принципу реальності. Актуалізація попереднього сюжетного досвіду в роздумах і переживаннях Олександра, викликаних межевою ситуацією, вивершується деталлю “спосіб”, протиставленою “програмці” – символу трансцендентних прагнень: “О, ні, “програмка” не могла мене вдержати там на підлозі; кожний в критичні хвилини, хвилини жаху і одчаю хапається за ті способи, боротьби, які притаманні його породі.

Моя порода, моє життя дало мені мій “спосіб” і, не дивлячись на моє обурення, на протест, на безсилу свідомість, що я загину, що завтра я збожеволюю, згублю всяку волю, що це – моя смерть, він все-таки владично пройшов у мій мозок, опанував всією істотою і... кинув в чад скаженої, остервенілої, повної виклику й одчаю розпусти” [5, 92–93]. Розпуста – гра в андрогінну цілісність – витворює фантомний часопростір, у якому ув’язнення й перверсивний ескапізм постають антитезою страстей Христових – архетипної моделі саможертвності, актуалізованої й трансформованої революційним середовищем в ідеал становлення нової людини. В оцінці наратора розпуста пов’язується з викликом і відчаєм, котрі полемічно перегукуються з останнім листом Сергія Петровича – апологією бунтівного Я. Непросвітлене лібідо, актуалізуючи в кульмінації дії фатальний “ланцюг” соціально-психологічних детермінант і руйнуючи результати попереднього сюжетного розвитку, уможлиблює однозначну оцінку вчинку Олександра як новітнього варіанта Юдиної зради.

Тема смерті, опрацьована у В.Винниченка в елегійних тонах, на відміну від безстороннього натуралістичного наративу Л. Андрєєва, вносить мотиви покори, просвітленої вичерпною сповіддю – сліди християнського дискурсу, котрі реактуалізують вагу знехтуваних героєм ціннісних контекстів:

“Я хочу померти ввечері, коли заходить сонце і тихо падає на землю сум неба. Хай простить мені сонце моє існування на землі. Хай простить мені сум, що поцілую його тихим, прощальним поцілунком.

А в людей ні сам прощення не прохаю, ні їх прощати не берусь.

Так *мусить* бути” [5, 100].

Романтизація сповіді, з одного боку, відсилає до попередніх згадок про вечір – символ телеологічної завершеності людського призначення та момент переживання героєм екзистенційної повноти. Проте у фіналі образ вечора обрамлений демонстративною відмовою зрадника від каяття. Таке стирання (у свідомості персонажа) і водночас актуалізація (у свідомості автора й читача) кодів і топосів християнського й етичного дискурсів підносять вагу останніх як складників художнього світу, альтернативних детерміністській схемі. З розвитку дії випливає, що “людина детермінована знаннями причини і наслідку,

однак вона може створити сферу свободи й постійно збільшувати її шляхом розширення свідомості і правильних дій” [22, 207].

Сонце – переосмислення фіналу поеми “Так казав Заратустра” і згадки про сонце Гаюрою. Образ вранішнього сонця в Ніцше – символ вічного повернення й ненастанного оновлення, невичерпності духовних сил особи, яка прагне стати надлюдиною. Образ сонця містить конотативні значення світла свідомості, благодатної енергії життя, еманції божественної сутності – стимулів до поступальних духовних перетворень. Потоїбчна перспектива ґрунтується на тому, що “релігійне відчуття – це водночас повна криза існування і взірцеве вирішення цієї кризи. Взірцеве, тому що воно розкриває Світ, що вже є не особним і затемненим, а позаособистим, значущим і священним...” [7, 123]. Проте в підсумку внутрішньої дії не інтеріоризується новітній соціально-есхатологічний міф (оснований на ідеї революції) і не актуалізується християнський метанаратив. Тому символічний образ “не зміг розкрити універсальне, а отже, не підняв людину до площини духу, що завжди робить релігія, якою б рудиментарною вона не була” [7, 124].

Останній коментар оповідача становить розв’язку внутрішнього сюжету: “Тепер ви виразно бачите, що помираю я... не через те, що “продав”. ... Я висів на бур’янинці, це була малесенька любов до тих Стьоп, Мойсіїв, Карпів. Вона обірвалась і я мушу падати. Без любови жити не можна. Хто може, хто здатний на це чуття, той твердо стоїть на землі” [5, 100]. Згадка про бур’янину наприкінці твору, як і згадка про партійну програму в кульмінації дії, – це антитеза до ніцшівського імперативу: “Вище за любов до ближнього стоїть любов до дальнього і прийдешнього; а ще вище за любов до людини – любов речей і до привидів” [14, 61]. “Ваша справа, ваше жадання і є *вашим* ближнім: не піддавайтесь облудним цінностям!” [14, 290]. Як пояснює С. Франк, “істина, справедливість, краса, гармонія, честь – ось деякі з цих “привидів”, любов до яких віддавна служила і служить однією з наймогутніших рушійних сил людства” [19, 36]. Ретроспективна персонажна оцінка засвідчує перекодування досвіду поза межами дискурсів, здатних цей досвід адекватно витлумачити, тобто незужитість героєм їх духовно-моделювального потенціалу.

Невдала спроба руйнування патріархального порядку завершується відновленням влади батька. Останнього заступає символічна постать майбутнього тестя – Івана Кіндратовича. “Скинення царя-батька – злочин, але те ж можна сказати й про його поновлення” [12, 64]. У такий спосіб конструюється новітній соціально-антропологічний міф.

Жанрова модель твору Л.Андреєва позначена камерністю, мета якої – змоделювати взаємодію пересічної свідомості з її власним життєвим світом. Активність мовлення наратора витворює інтелектуальну дистанцію між профанною персонажною рецепцією культури й життя і можливостями їх достотного осягнення. Перебіг внутрішньої дії постає імітацією розширення персонажного досвіду, незреалізованими сюжетними можливостями. Наратор як носій перспективного горизонту ціннісного досвіду протистоїть точці зору персонажа, увиразнюючи авторську психологічно-аналітичну й скептичну позицію стосовно “розлитого” в культурі доби радикально-песимістичного дискурсу.

Жанрова структура повісті В. Винниченка підносить сповідальний першоособовий наратив як носій достовірності психологічного зображення, проте водночас як ціннісний контекст, протиставлений революційному дискурсові, котрий закладає координати рецепції художнього світу й постає у творі як самостійний ідеологічний складник і зреалізований альтернативний часопростір сюжетної дії. На противагу камерності внутрішнього сюжету Л. Андреєва, герой якого не здатен ані закуалізувати, ані перетлумачити сліди

культурного досвіду, у В. Винниченка розгортається драма гріхопадіння на основі рольової заангажованості персонажа, сублімації і десублімації. Сюжетна вага антитетичних чинників – натуралістично-детерміністських і романтично-перетворювальних – унаочнює значущість естетичного ідеалу, сумірного з волюнтаристським проектом “жадання влади” над собою.

У Л. Андрєєва ніцшеанський дискурс, оприявлений на рівні цитат і роздумів персонажа, хоча й перетворюється на фатальний сюжетний чинник, проте залишається трансцендентним щодо художньої структури, в якій свідомість героя цілком підвладна статичному й значною мірою дезісторизованому й декультуризованому тут-буттю. Реалістична структура зображення, поєднуючи психологізм із описом і деталізацією життєвого світу героя, засвідчує іронічно-критичне ставлення до можливостей профанної рецепції елітарної культури.

У В. Винниченка елементи соціально-психологічного й фрейдистського аналізу у структурі сповідального наративу постають сюжетно розгорнутими чинниками конфлікту, які, заломлюючись у баченні героя-оповідача, співвідносяться із внутрішньотекстовою герменевтичною матрицею (одночасно фабульною загадкою і горизонтом витлумачення зображених подій) – ідеалом пасіонарної самореалізації. Поступове розгортання дії вможливорює як переживання й інтерпретацію різних ціннісних контекстів і персонажних часопросторів, так і дистанціювання від них. Значно гостріше, ніж у Л. Андрєєва, увиразнено антитезу харизматичного і профанного світів, моменти ініціаційних випробувань і лімінальних переходів між царинами екзистенційного досвіду.

Можливий діалог В. Винниченка з Л. Андрєєвим демонструє полемічну сюжетну модель опрацювання ніцшеанського ідеалу “сили, щастя і свободи” – мистецький експеримент, який розгортає актуальні жанрово-стильові й дискурсивні пошуки, максимально вичерпуючи читацькі очікування й культурний обрій сподівань.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрєєв Л. Рассказ о Сергее Петровиче // Собр. соч.: В 6 т. – М., 1990. – Т. 1.
2. Барфі П. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. – К., 2008.
3. Барт Р. S/Z. – М., 2001.
4. Бердяєв Н. Философская истина и интеллигентская правда // *Вехи*; Интеллигенция в России. – М., 1991.
5. Винниченко В. Дрібниця // Твори. – К., 1927. – Т. 4.
6. Дильтей В. Наброски к критике исторического разума // *Вопросы философии*. – 1988. – № 4.
7. Еліаде М. Міфи, сновидіння і містерії // Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожитство та культурні уподобання / Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. – К., 2001.
8. Кант И. Критика способности суждения. – М., 1994.
9. Климчук В. Проблематика і поетика творчості Е. Станева. – К., 1988.
10. Косиков Г. Комментарии // *Барт Р.* Избр. работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
11. Крутікова Н. Романы В. Винниченко (1911 – 1916) в русском литературном контексте // Дослідження і статті різних років. – К., 2003.
12. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. – К., 1995.
13. Московкина И. Между “pro” и “contra”: координаты художественного мира Л. Андреева. – Харків, 2005.
14. Ніцше Ф. Так казав Заратустра // Так казав Заратустра; Жадання влади. – К., 1993.
15. Панченко В. Будинок з химерами: Творчість Володимира Винниченка 1900 – 1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998.
16. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997.
17. Полонська-Василенко Н. Історія України: У 2 т. – Т. 2. Від середини XVII ст до 1923 року. – 3 вид. – К., 1995.
18. Ткачук О. Наратологічний словник. – Тернопіль, 2002.
19. Франк С. Фр. Ницше и этика “любви к дальнему” // Сочинения. – М., 1990.
20. Фрейд З. Тотем і табу // “Я” и “Оно”: Труды разных лет. – Тбилиси, 1991. – Кн. 1.
21. Фрейд З. Человек Моисей и монотеистическая религия: три очерка (1939 1934–1938) // Человек Моисей: психология религии / Пер. с нем. А. М. Боковиков. – М., 2007.
22. Фромм Э. Душа человека / Пер. с нем. В. Закса. – М., 2009.
23. Чикаленко Є. Спогади (1861 – 1907). – К., 2003.