

16. Костельник Г. “Чесність з собою” В. Винниченка // *Ламанья душ*. – Львів, 1923.
17. Лейбин В. Словарь-справочник по психоанализу. (Серия “Золотой фонд психотерапии”). – СПб., 2001.
18. Ленин В. Полное собрание сочинений: У 55 т. – М., 1964. – Т. 48.
19. Миронець Н. Таємниці кохання Володимира Винниченка (документальна розповідь) // *Кур’єр Кривбасу*. – 2001. – № 140.
20. Миронець Н. Таємниці кохання Володимира Винниченка (документальна розповідь) // *Кур’єр Кривбасу*. – 2001. – № 141.
21. Панченко В. Будинок з химерами (Творчість В. Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті). – Кіровоград, 1998.
22. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок. – К., 2004.
23. Пастух Б. Ранні романи Володимира Винниченка. – Львів, 2009.
24. Сербский Н. Библиейские темы / Пер. с серб. – М., 2006.
25. Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни. Експатріанський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст. – К., 2003.
26. Томэ Х., Кэхеле Х. Современный психоанализ: У 2 т. Теория / Пер. с англ. – М., 1996. – Т. 1
27. Франко І. Новини нашої літератури: Володимир Винниченко. – Краса і сила (зб. оповідань) // *ЛНВ*. – К., 1907. – Кн. 4.
28. Хархун В. Асиміляція ніцшеанських і фрейдистських ідей у романістиці В. Винниченка // *Наукові читання* – 1998. Праці молодих учених України: Зб. статей. – К., 1999.
29. Шварц-Салант Н. Нарцисизм и трансформация личности: Психология нарциссических расстройств личности / Пер. с англ. – М., 2007.
30. Kernberg O. Borderline Conditions and Pathological Narcissism. Jason Aronson. – New York, 1975.

Отримано 11.02.2010 р.

м. Львів



**Олександр Брайко**

УДК [821.161.2 + 821.161.1] – 31.091

**НАТУРАЛІСТИЧНА ПОЕТИКА  
І ДИСКУРСИ РАНЬОГО МОДЕРНІЗМУ:  
“РІВНОВАГА” ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА  
І “БІЛЯ ОСТАННЬОЇ МЕЖІ” МИХАЙЛА АРЦИБАШЕВА**

У статті розглядається рецепція натуралістичної естетики й поезики в романах українського і російського прозаїків. З’ясовуються наративні засоби письменників, сюжетно-композиційна будова творів, проблемно-тематичні перегуки, своєрідність світоглядно-естетичних засад митців.

*Ключові слова:* модернізм, натуралізм, невласне пряме мовлення, психологізм, “філософія життя”.

*Olexandr Brayko. Naturalistic poetics and the discourses of early modernism: Volodymyr Vynnychenko's "Equilibrium" and Mikhail Artsybashev's "At the Utmost Bound"*

The paper deals with the reception of naturalistic aesthetics and poetics in the novels of Ukrainian and Russian prosaists. The author studies the narrative devices, plot and compositional structure of both works, marking out thematic parallels between them as well as ideological and aesthetical principles of both writers.

*Key words:* modernism, naturalism, non-direct speech, psychological analysis, philosophy of life.

Натуралізм став не лише одним із провідних літературних напрямів останньої третини XIX ст., а й важливим джерелом формування художньої свідомості початку XX ст. Ідеться, зокрема, як про побутування жанрово-стильових структур, у котрих натуралістичні засоби цілком визначають художню своєрідність творів, так і про спроби поєднати усталену традицію

поетику зі світоглядно-естетичними пошуками новітньої доби – про феномен неонатуралізму.

Зв'язок обох аналізованих авторів із натуралізмом уже висвітлювався [див.: 10; 12, 284 – 296; 14; 15, 248 – 251]. Проте розглядувані твори ще не були предметом докладного зіставлення. Майже одночасна поява романів (“Біля останньої межі” друкувався 1910 – 1912 рр., “Рівновагу” опубліковано 1912 р.) ускладнює й навіть нівелює проблему контактної-генетичної залежності письменників один від одного.

На особливу увагу заслуговує художнє втілення провідного концепту естетики цього напрямку – ідеї детермінізму. За Д. Наливайком, “детермінізм натуралістів був однобічним, включаючи людину у причиново-наслідкову зумовленість усього суцього, він позбавляв її в цій системі активної ролі, представляв її лише <...> як об’єкт докладання зовнішніх сил... У параметрах даної системи людина розумілася лише як “продукт”, а не “виробник” життєвих обставин і суспільних відносин, що <...> позначилося на поетиці натуралізму, породивши сумнозвісний натуралістичний фаталізм у зображенні людських долі і поставивши під питання доцільність підходу до героя з моральнісних (нравственних) позицій, проблему його вини й відповідальності” [13, 126]. Ця риса не лише суголосна художнім засобам роману М. Арцибашева, а й зафіксована в публіцистичних виступах письменника: “Я глибоко переконаний, що навіть і пориви протесту фатально й неухильно впливають із дії загального світового закону, і людина підпорядкована йому навіть у найтемніших тайниках своєї душі. Слепа чи розумна сила, але вона тягне людину, як куля земна мураха на своїй поверхні, як водоспад краплю, як крижана брила замерзлий у ній камінець” [2, 694]. “Світ оснований на взаємознищенні всього живого, і єдиний закон вічний і спільний – закон боротьби за існування” [2, 691].

Інакшою була рецепція натуралізму в доробку В. Винниченка. За спостереженням Д. Наливайка, “загалом позитивізм як світогляд і методологія мислення йому вже чужий, натомість у його світосприйнятті й творчості виявляються тяжіння й близькість до “філософії життя”, різні течії якої набувають значного поширення на початку ХХ ст., сягаючи України” [14, 320].

Своєрідність натуралістичної поетики роману Винниченка – нагромадження детермінувальних чинників в експозиції й упродовж дії у співвіднесенні з культурними проектами й дискурсами персонажів. Причиново-наслідкове пов’язування хвороби й рафінованих ідей-прозрінь – модель продуктивної сублімації досвіду, з одного боку, і виведення релігійності персонажа з його психічної хвороби, з другого, конкурування вітальних потягів із мистецькими спонуками увиразнюють психологічну домінанту зображення. Остання водночас інтелектуалізує дію, уносить елемент дискусійності як щодо детермінувальних, так і щодо трансцендувальних чинників людського ества. Кохання Тані Кононенко, яке зароджується на тлі цієї антитези, поєднує психологічні, біологічні й духовні чинники, витворюючи часопростір на межі свободи і необхідності, реального та ідеального, природи і культури, естетично-чуттєвого і категорично-імперативного, котрий суголосний з антропологічними проектами раннього модернізму.

Психологізм М. Арцибашева постає знаряддям новітнього переосмислення популярної (і закріпленої в літературі та критичному дискурсі) риторики ідеологічно структурованого письменства. У романі В. Винниченка психологізм передусім увиразнює спонтанний душевний процес головної героїні як формування повноти й довершеності життєвого світу індивіда, сумірних із віталістичними ідеалами його розвитку.

Російський автор фіксує вичерпаність позитивістських і есенціалістських соціально заангажованих сенсотворчих наративів, котрі для окремої людини

з її повсякденним досвідом уже втратили пасіонарну наснажувальну силу платонівських ідей-першосутностей. Перші розділи роману вибудовують образ колишнього студента Чиж – людини із самонавіювальною настановою на відданість романтичній пасіонарності, утіленій у формі категоричного імперативу. Персональний ціннісний контекст визначається надособистісним часопростором – оптимістичною історіософією соціального прогресу: “Он был убежден, что жизнь человеческая только вчера и сегодня, может быть, завтра, имеет такой хаотический, безнадежный характер. А там придет какая-то великая волна, смоеет без следа всё старое и грязное и воцарится стройное, математически справедливое счастье, в котором и он, маленький высланный студент, крохотный, смертный человек, имеет какую-то свою долю, свой смысл и свой долг” [4, 13]. Інтелектуальна й оцінювальна активність персонажа, відданість переконанням та ідеї обов’язку стають означниками екзистенційного вакууму. Це показник браку сюжетотворчого психологічного змісту – рятівної “матерії” повсякденного життя за наявності активної культурної “форми” – етичного пафосу, закоріненого в гуманістичній традиції самозбереження й розвитку означувальної матриці – ідеалу “живої душі”, закладеного нарративним пафосом поеми М. Гоголя й підтриманого сюжетними моделями вершинних творів російської прози другої половини XIX ст. (романів Ф. Достоєвського, Л. Толстого, новелістики пізнього А. Чехова): “А это не катастрофа, что миллионы людей впадают в состояние трупов?.. Тьфу!” [4, 11]. Ця традиція, дещо збаналізована загальністю суджень, стикається з альтернативним дискурсом – профанним “здоровим глуздом” доктора Арнольді: “Везде борьба за существование и тому подобное... знаю. Старая штука на новый лад, а я не ребенок... И везде одинаково скверно и по-своему скучно... да и не по-своему, а так, вообще скучно” [4, 18]. Песимістична декларація – новітня модифікація роздумів Еклезіаста – відтінюється міркуваннями співрозмовника-студента: “Просто лень российская, матушка, одолела!” – брезгливо подумал он”; “А ведь, был человеком!.. Говорят, десять лет в ссылке провел... Где все? Толст, обжирается поросенком под хреном, пьет пиво и походя спит... Есть ли у него хоть мысли какие-нибудь, или это так, одно сонное бормотанье?.. Неужели несколько лет провинциальной тины могут так затянуть и исковеркать человека?..” [4, 19].

Проте авторська розповідь демаскує пасіонарність героя й той науковоподібний дискурс, на якому вона основана: “Мысль его ползала по земле и не могла подняться ввысь, туда, где безграничные пространства, вечный холод, миллиарды сверкающих светил и великая, могучая неподвижность вечности.

И унылая, бессмысленная человеческая жизнь возбуждала в нем преклонение. Голова его горела, когда он думал о борьбе народцев с их крошечными, собственной глупостью воздвигнутыми деспотами, о науке, строящей кораблики и врачующей волдыри, об искусстве, изо всех сил старающемся приблизиться к природе. То страстное, в сущности мало понятное ему самому волнение, которое испытывал он, мечтая о новых формах жизни, обреченных в свое время так же уйти в туман прошлого, как миллионы прежде бывших, казалось ему истинной мудростью. Чиж думал, что если бы не случайные обстоятельства, если бы он мог жить среди каменных домов, вблизи железных дорог и большого количества людей, в его существовании не было бы пустого места, не заполненного переживаниями высшего порядка и делами громадной важности на счастье человечества” [4, 19]. Вступна авторська характеристика Чиж закладає ті часопросторові координати, котрі належить актуалізувати чи спростувати в рамках романної дії. Судження розповідача

щодо героя полемічно співвідносяться з ініціальними характеристиками Альоші Карамазова в романі Ф. Достоевського. Класичний твір накреслює духовну вертикаль людського становлення, співвідносного зі взірцевою житійною моделлю і євангельською історією – провідними ціннісними контекстами дії, зорієнтованими на сумління персонажів. Натомість в авторській нарації Арцибашева, позначеній невласне прямим мовленням героя, секулярний міф увиразнює перенесення телеологічного центру свідомості з долі власної душі на знеособлений поступ історії, відірваний від приватного хронотопу окремої людини. Тому часопростір повсякдення в Арцибашева стає інтерпретативною матрицею семіотики пояснювального дискурсу й випробуванням можливостей ідеальних регулятивів персонажної поведінки – засад культурної свідомості.

Авторська демаскувальна іронія універсалізує царину профанного, цілковито підпорядковуючи їй існування персонажів. Водночас наративна структура розщеплює й позицію героя, унаочнюючи його згнічені стани: “И Чижу вдруг стало жутко. Он припомнил, что порой и ему самому все становится в высшей степени безразлично, и бывают дни, когда не хочется ни читать, ни говорить, ни работать, ни думать.

“Опускаться начинаю!” – с внутренним холодком подумал он. Надо взять себя в руки”.

И вспомнил еще, что забыл передать Давиденко литературу для партийных рабочих с Арбузовского завода” [4, 19]. Розширення фабульного часу у внутрішньому мовленні персонажа увиразнює трагізм буття бесідників, котрий, однак, не стає джерелом катарсису для ідеологізованої свідомості, яка конструює часопростір утопії.

У романі Винниченка до аналізованої експозиційної ситуації подібна перша розмова Тані Кононенко з подругою Мері. На відміну від знудьованого лікаря Арнольдї, Мері – утілення активного вітального первня. На протигагу банальним тезам Арнольдї про “боротьбу за існування” й “однаково погані й нудні” обставини Мері висуває значно рафінованішу, оперту як на позитивістському, так і на ніцшеанському дискурсах, а певною мірою суголосну й з античним гармонійним світоглядом філософію рівноваги. Рівновага – авторський символ ідеалу й водночас новітня міфологема індивідуального досвіду, цілеспрямованої рефлексії над людським буттям. Тема світового безладу, незнищених страждань у роздумах Мері протистоїть прогресистському оптимізму: “Бачили ви, Танюк, як коливається гаряче повітря в степу? Ці тремтучі вічні хвилі? <...> Ось так і життя. Вічно коливається, а одно з його коливань – це одне якесь наше століття. Правда, краса в цьому і... вітха? Прогрес, рух наперед. Куди наперед? Що буде більше фабрик, аероплянїв, радїя, електрики? Чи ж у цьому поступ? А чи більша буде сума радощїв відносно суми страждань? Більша? Бо тільки в цьому прогрес. <...> Але тоді нехай мені по щирості скажуть: чи менша стала в нашому столітті сума страждань відносно суми радощїв людських? <...> Ніхто не може цього сказати. Чому ж в якому-небудь 2153 році ця сума менша буде, ніж в 1953? Чому? <...> Га? Яку маємо ми, кажучи по щирості, підставу сподіватися цього? Ніякої. Який же тоді поступ? Є поступ у того гарячого повітря? Уперед чи назад рухається воно? Нічого подібного. *Рухається*, от і все. То вгору то вниз, то вліво то вправо. А ось є пункт, від якого воно не може піти і до якого вічно проривається. То є до рівноваги... І більше, Танюк, нема нічого” [7, 75]. Відкритість до чужого досвіду – інтелектуального і психологічного, рефлексія над метафізичними проблемами перетворюють безнадійно хвору на втілення ніцшеанського ідеалу *amor fati*. Образ хвиль повітря полемічно перегукується із символом “революційної хвилі”, котрий утілює соціально-єсхатологічні сподівання Чижа. Натомість коливання хвиль в уяві Мері символізує царину повсякдення.

Якщо доктор Арнольд демонструє вичерпаність знедуховленого позитивістського світогляду, підвладність повсякденню, уподібнюючись до Іонича з однойменного оповідання А. Чехова, то Мері втілює синтез діонісійського й аполлонівського первнів і постає в ролі достотного лікаря-психоаналітика для своєї подруги, відкриваючи можливість подальшого розгортання колізії в напрямку визволення від згнічуваних почувань. Невласне пряме мовлення Тані фіксує цю визвольну перспективу як миттєвий часопростір душевного катарсису:

“Так, я не люблю його (Шурку. – О.Б.)”, – силкуючись почути сором, здивовано подумала вона.

Але сорому не було. Навпаки, з’явилося почуття свободи. Наче виїхав хтось, що заважав. Можна виходити куди вгодно, приходити коли захочеться” [7, 81]. Проте ідеологічне й аксіологічне Над-Я чинить опір бажанню, висуваючи власний проект пасіонарної заангажованості, гри-випробування, сюжетної схеми казкового переборення ворогів і труднощів. На відміну від Чижя, Танин ентузіазм пов’язаний не з абстрактним політичним міфом (сюжетотворчий потенціал якого мінімальний), а з конкретним проектом гендерної самореалізації, фрейдівською проблематикою опору і згнічування, зміщення, деформації й перенесення на невідповідний об’єкт власних можливих ролей жінки, сестри й матері. Таня добровільно приймає роль “кастрованої жінки”, відмовляючись народжувати дітей від офіційного нареченого й гаданого майбутнього чоловіка – Шурки. Така позиція – доказ псевдоініціації, джерелом якої стає гадане ідеальне буття героїчної революційної боротьби – пародія на платонівське споглядання родових сутностей. Політично заангажоване минуле героїні – це, за аналогією з міфом Платона, своєрідна “печера” душі, перейнятої “привидами” культурних ролей.

Важливий структурний компонент зіставлюваних романів – сповідальні роздуми, які підривають гуманістичні і прогресистські очікування. Інженер Наумов розпочинає з міркувань, котрі теоретично осмислюють і узагальнюють досвід страждання, накреслений авторською експозицією романної дії: “Счастье – это полное оупение. <...> Страдание движет всё, и это старая, всем известная истина. Дайте счастье сюда, и мы никуда не пойдём... А во имя чего же человечество будет страдать бесконечно? <...> Люди сошли с ума! Корчась в муках, проклиная свое существование каждый день, они изо всех сил стараются, чтобы оно никогда не кончилось!..” [4, 165]. Акцентування теми абсурдності людських зусиль переводить розповідь із побутової площини в метафізичну. Співвіднесення досвіду й мовлення окремої людини з фаталістичним призначенням усього людства має протиставити обмеженості соціально-детерміністського позитивістського дискурсу з його політизованими означниками антропологічні універсалії, котрі підносяться до рівня онтологічних і мають змінити засади читацького бачення подій.

Фабульне минуле розкриває джерела такої позиції. Ініціація Наумова – переживання в’язня напередодні ймовірної страти – постає визивною антитезою до спокутувальної жертви й воскресіння Христа. Дар життя, знехтуваний колишнім революціонером, указує на екзистенційний вакуум як доказ неспроможності його побудов: “Умер я, а жизнь осталась такая же, как и была!.. Я не могу выразить той ненависти, которая потрясла меня с головы до ног!.. <...> И тут же поклялся посвятить все силы свои на борьбу с этой проклятой и наглой жизнью, которая не хотела считаться с человеком!..” [4, 304]. Натомість знаки людського досвіду, включені авторським описом у нічні роздуми персонажа-ідеолога, указують на духовний часопростір, альтернативний спустошеності: “Как будто бы откуда-то сверху он увидел, что мрак ночной кишит людьми:

сидят и мыслят великие умы, красивые женщины в сладости зачатия новой жизни отдаются мужчинам, работают на благо будущего миллиарды суровых рук, пишутся книги, создаются статуи и здания...” [4, 312].

Наумов демонструє своїми міркуваннями утрату телеологічної структурованості людського буття. Новітній детермінізм власної сваволі – означник вихолощення антропоцентричного гуманізму, відпадиння від культуротворчої й людинотворчої перспективи, руйнування ціннісного часопростору: “Я и вселенная, я и Бог, я и вечность, всё – равно между собою!... Ибо если я только звено в неразрывной цепи мировой необходимости, то значит природа или Бог, что бы там ни было, не могли не создать меня! <...> ...Значит, я необходим, значит, как я не могу обойтись без вселенной, так и она не могла обойтись без меня. Я и мир, со всеми его тайнами – равны!.. <...> Всё – равно, и мировой закон равен моему плевку, ибо если я не мог не плюнуть, то и он не мог обойтись без того, чтобы я не плюнул!..” [4, 305 – 306]. Онтологічна рівність буттєвих реалій як складників детерміністської схеми-ланцюга має стимулювати надмір означуваного змісту. Натомість промова виявляється інтерпретативним збідненням досвіду і проблематизує вагу радикальної семіотичної практики.

Досвід Краузе – ілюстрація, віддзеркалення песимістичних розумувань Наумова – попри “титанічну” настанову на подолання почуттів, котрі пов’язують людину зі світом, нікчемністю своїх наслідків підриває можливості секулярної аскези як аксіологічного контексту: “У меня большая голова и маленькое сердце. <...> Мне всё равно!.. Но когда-то я очень страдал от жизни и решил, что все страдания от слишком чувствительных человеческих чувств... <...> и вот я решил вытравить в себе все чувства и выработать спокойствие ко всему. <...> Я ничего не чувствую... <...> Просто стало пусто, но еще хуже: я умер, а все-таки живу... Глупо!” [4, 306 – 307]. Власноруч ізрежисована духовна смерть, позбавлена ініціаційного змісту й сакрального виміру травматичного досвіду, утрачає свій естетичний сенс із позицій людинотворчої культури. Показово, що Наумов украй іронічно сприймає близькість позиції Краузе до власної проповіді. Фабульне минуле обох персонажів претендує на надзначущість. Однак у випадку Краузе потенційно ініціаційний досвід розсіється, а розповідь Наумова фіксує момент постання лжепророка. Відчуття власної місії, вищого сенсу, “ідеї”, яка підноситься над емпіричним внутрішньосюжетним досвідом, – позірна розв’язка колізії, заміщення екзистенційного вакууму дискурсивною моделлю, котра зраджує не деміургічні, а демонічні претензії – карикатуру на багатоманіття й ціннісну наповненість людського життєвого світу (зафіксовані, зокрема, у класичній літературі) і на християнський есхатологічний міф.

У Винниченка найпроблемніші сповідальні фрагменти належать до зав’язки дії – це міркування Мері й Хоми. Песимістична філософія світової “рівноваги”, так само побудована на ідеї універсального детермінізму сущого й на лімінальному досвіді (очікуванні смерті), виявляється спрямованою на перетворення свого й чужого життя в ім’я “радоців людських”. Якщо Наумов нівелює сенсову наповненість повсякденного тривання, то позиція Мері підносить вагу конкретного існування як даності, котра сумірна з іншими персонажними часопросторами та з імперативами культури: “Бо і я ж колись мріяла, розумієте, мріяла про те, як мене посадять навіки у Шліссельбург! Здавалося, тисячоліття витримаю. А як сил менше стало та пішла кров горлом, то й два роки видалися нестерпучими. Для рівноваги груз легше давай. А то й ніякого не треба...” [7, 104 – 105]. Ідея “рівноваги”, здобуваючи іронічне осмислення самих бесідниць, стає неостаточною істиною, котра структурує конкретний життєвий світ, а не прагне накинути на нього телеологічну схему. Іронічний коментар Тані “верифікує” позицію Мері як сугестивний компонент індивідуального досвіду:

“ – А знаєте, Мері, – з усмішкою в голосі вимовила Таня, – і вся ця ваша філософія у вас теж тільки для рівноваги” [7, 78]. Таке коментувальне обрамлення дає змогу інтимізувати метафізичну проблематику й піднести вагу екзистенційно закоріненого мовлення на протипагу знеособленим метанаративам.

Зізнання Хоми, основані на ретроспекції, негативним наповненням колишнього досвіду перегукуються зі сповіддю Краузе. Проте багатоманітність прикладів людської гріховності як джерела відчуження, ілюструючи новозавітну міфологему світу, котрий “лежить у злі”, увиразнює й альтернативний сюжетний часопростір внутрішньої дії – пошуку достотних вартостей усупереч можливому відчаю, який навіює романна передісторія.

Позиція психологічного експериментатора протилежна позиції квієтизму. Якщо сповідь Краузе, профанна версія наративу Наумова – відтинає конструктивні можливості психологічної дії, то розповідь Хоми, навпаки, відкриває гуманістичну альтернативу для нього і для Тані. Минуле героя з фатуму перетворюється на подоланий стан, критиковану модель людського світу.

Демонічне самовизначення Наумова передує загостренню колізій інших дійових осіб. Натомість у Винниченка сповідь Хоми стає зав’язкою внутрішнього сюжету – історії зародження Еросу як перемоги над владою гріха. Обидва персонажі в Арцибашева перетворюють власну рефлексію на вольовий акт, котрий оформлює, структурує емпіричний досвід подібно до універсальних категорій. У Винниченка ж спілкування стає передумовою для *спонтанного* психологічного процесу – трансформації лібідо в Ерос. Фабульне минуле Хоми й Мері розширює й відтінює обрії досвіду, накреслені Таниною пасіонарністю, і витворює проблемне тло художнього експерименту – випробування ваги різноманітних життєвих і культурних чинників, котрі складають контрастну мозаїку дії.

Важливим структурним компонентом романів Арцибашева й Винниченка стають авторські розповіді про сприйняття художнього твору героями-протагоністами. У російського письменника Чиж оцінює “пробу пера” Олександра Рискова: “Было видно, что рассказ написан кровью сердца, что в нем воплотилась страстная и безнадежная мечта о том, чего никогда не было и не будет в бессмысленной жалкой жизни казначейского чиновника. Это он сам... тайно от всего мира мечтал о какой-то прекрасной жизни, о невыносимо поэтической любви, о каком-то сияющем счастье!”

Чижу даже странно стало, что такое громадное и искреннее напряжение человеческой души могло породить такую убогую пошлость. Ведь как бы там ни было, а эта душа болела, страдала, рвалась из мелочной трагедии своей казначейской жизни, в могучем и страстном напряжении вынашивала свои заветные мечты... И вот с мукой и восторгом вылилась она на бумагу, и какой жалкой и глупой оказалась вся ее трагедия!..” [4, 290 – 291]

Амбівалентність, балансування на межі високої трагедії і профанного безглуздя розкриває безсилля ідей освіти, культури й соціального поступу, сповідуваних Чижем. Невласне пряме мовлення увиразнює екзистенціальну кризу, котра підриває засади позірно цілісної персонажної настанови як внутрішньосюжетного чинника, полемічно-контрастно поєднуючи елементи елітаристської риторики, позитивістського дискурсу й психологічної самооцінки: “Какая красота, какой смысл для Рысковых?.. <...> А между тем миллионы пошляков, ничтожеств и бездарностей так же необходимы для жизни, как и герои: не будь их тусклого, убогого и бессмысленного существования, не было бы и красоты!.. <...>

С жалостью и стыдом Чиж посмотрел на Рыкова и вдруг, как бы со стороны, увидел и самого себя: голодного, холодного, маленького студента, бездарного и заурядного, без смысла и радости копошащегося в навозе, чтобы зачем-то не умереть с голоду... Холодок прошел по душе Чижа, и он замолчал, растерянный и ошеломленный” [4, 295 – 296]. Віддзеркалення оцінки іншого в самооцінці мовця, з одного боку, покликане зафіксувати перевагу новітнього психологізму над дидактично-викривальною риторикою, а з другого – заактуалізувати універсальні аксіологічні критерії, насамперед християнські ідеї недосконалості, навіть гріховності людини. Самооцінка Чижа алюзійно нагадує новозавітну інвективу: “Бо ти кажеш: “Я багатий і збагатів, і не потребую нічого”. А не знаєш, що ти нужденний, і мізерний, і вбогий, і сліпий, і голий!” (Об. 3:17) [6, 281]. Абсурдна розв’язка ситуації – реакція старої матері Рискова – увиразнює нижчий, цілковито профанний рівень комунікації – площину позитивістської прагматики, яка втратила зв’язок з актуальними культурно-інтерпретативними моделями: “И вдруг среди тишины раздался робкий и жадный голос:

– А много Сашеньке заплатят за это сочинение?

Чиж вздрогнул и оглянулся.

Прямо на него смотрело длинное желтое лицо с тусклыми глазами, круглыми, бессмысленными и жадными, как у рыбы. <...>

Эти глаза поразили его: все, о чем писал и мечтал ее сын, все, что было кругом и над нею, весь мир с его звездами, тайнами, величием и трагедией, все было бесконечно далеко от нее... А ведь и она была человеком!

В этом была какая-то страшная бессмыслица. Одно существование такого человеческого лица было смертельным приговором всей созданной человеком гармонии между его разумом и вселенной” [4, 296 – 297]. Оцінка, основана на ренесансній і просвітницькій гуманістичних візіях людського буття, своєю пафосністю позначає не лише духовно-онтологічний і дискурсивний розрив між мислительним досвідом персонажів, а й неадекватність інтеріоризованої (і тим особливо далекої від багатства конкретного людського досвіду й примарної у своїх аксіологічних претензіях) риторики Чижа реаліям земного падолу. Ідеальний часопростір оцінки і профанна рецепція естетичного об’єкта, стикаючись, не досягають синтезу, а унаочнюють взаємну обмеженість, тобто нерозв’язність комунікативного конфлікту. Проте художня функція модерного протиставлення високої культури і масової свідомості залишається на рівні літературного штампа, припасованого до сюжетної матриці втрати ілюзій та ілюстрації елітаристського міфу.

У Винниченка аналогом літературно-сповідальних спроб Рискова постають щоденник Аркадія й читання модерністського рукопису “Полум’я мраку”. У щоденнику йдеться про травму дитинства – інтеріоризацію голосу батька, яка перетворюється на залежність від безособового дискурсу інших і втрату власної позиції: “Якби я народився сином урядовця, попа, а не вчителя гімназії, не був би я такий недоречний і неможливий. Але я був “син учителя”. Коли мене школярі товариші били, я не смів скаржитися, бо я – син учителя. Коли я відповідав “на чотири”, мені ставив татусь “три”, щоб його не вважали за несправедливого. І я теж звик удавати справедливого. Я звик взагалі показувати себе не таким, яким я є. <...>

“Але хіба я художник? Я удаю художника. Але ж хто я? революціонер. Ні, я удавав революціонера, бо був “син учителя”, справедливого, чесного батька. І тільки всього “син учителя”. Хіба це не смішно?” [7, 138].

Сповідь Аркадія – параболічна схема відчуження під впливом фатальної дії внутрішньосюжетного чинника. У ролі “голосу батька”-вчителя інтеріоризуються



й вищі критерії оцінки, покликані долати сюжетні конфлікти, й аналог етичного закону – соціальні ідеали. Оцінка Тані, на відміну від резонерського присуду Чижя, який балансує між публіцистичною риторикою і психологічним самоспогляданням, котрі виявляються однаково профанними, обмежується зрозумілим і віталістично трактованим імперативом ширості, “невдаваності”: “Ви неправду говорите... <...> Самі собі псуєте життя... І без цього є багато важкого...” [7, 141]. У контексті романної дії колізія Аркадія постає спрофанованим варіантом подвижницької саможертвної ролі, яку прагне виконувати Таня Кононенко, і накреслює колізію, дотичну до найближчих рольових випробувань героїні. Таке сюжетне варіювання теми вибору ціннісних пріоритетів Я, моделей самопокладання увиразнює авторську інтелектуальну позицію, указуючи на універсальність проблеми духовного безґрунтяства.

Проте якщо сповідальний щоденник постає достотним психологічним документом, то символістський текст, виголошений у товаристві “аристократів духу”, претендує на універсальну значущість та елітарне розуміння провідних дискурсів доби, на корелювання твору з літературною традицією й актуальними мистецькими пошуками, яке має унаочнювати вагу континууму високої культури. Тому обговорення рукопису починається з літературних конвенцій, а завершується патетичним висновком Аннет: “– Ні, я чую, ця річ зачне нову епоху в російській літературі!” [7, 148]. Таке обрамлення позірно засвідчує артистизм твору й відповідне рецептивне середовище як новітні ціннісні контексти, підносячи мистецький чин над реаліями повсякдення. Умовний часопростір дії оповідання стимулює пошук метафізичних проєкцій романного досвіду автора-персонажа (Стамєскіна), котрі покликані надати глибшого сенсу розриву із традиційними соціокультурними й аксіологічними детермінантами. Однак попри алегоричність, твір образно перекодовує песимістичні спостереження над емігрантами, висловлені раніше Мері й Танею, а історія персонажа рукопису – Ранковського – нагадує історію Шурки – жертви Аннет. Таке пов’язування літературної вигадки з конкретною ситуацією увиразнює вагу життєвих колізій, а не їх умовного моделювання, котре екзотизмом фантастичних постатей прикриває відомі істини інтелігентської рефлексії – збаналізовану версію ніцшівського імморалізму і “смерті бога”.

Розв’язка епізоду – показове знищення Хоמוю картини Аркадія з оплатою його малярської праці – своєю фарсовістю протистоїть високій патетиці міркувань Чижя й елітаризмові рукопису Стамєскіна, унаочнюючи відсутність екзистенціальної драми, брак означуваного культурного змісту в гаданих елітаристських дискурсах.

Ключовий епізод дії “Рівноваги” – освідчення Тані й Хоми під час поїздки в автомобілі – сприймається як полемічний перегук з іншим романом М. Арцибашева “Санін”, з епізодом, котрий своєю сюжетною вагою, попри ідеологічні декларації, демонструє амбівалентність і навіть вразливість позиції протагоніста. Санін перевозить у човні Зінаїду Карсавіну, проповідуючи під час подорожі свободу вчинків від узвичаєної моралі. Поетикальні засоби – поєднання внутрішнього мовлення героїні із зовнішнім мовленням героя, камерний і водночас динамічний хронотоп подорожі – в Арцибашева й Винниченка напрочуд подібні. Однак у російського автора домінують вітальні первні. Відкритий природний ландшафт унаочнює втрату культурних регулятивів, котрі визначають поведінку інших персонажів. Розповідь увиразнює первісний континуум людського буття й актуалізує символіку вітальності [див.: 3, 241]. Лібідозне бажання гармонізується з ритмами природи: “Она смотрела вокруг блестящими глазами, и могучая и прекрасная красота силы, которая была разлита и в неподвижной реке, и в темном лесу, и в глубине синего

неба с задумчивым месяцем, глубокими волнами входила в ее тело и душу. Девушкой начало овладевать то странное чувство, которое было уже знакомо ей, которое она любила и боялась, чувство смутного порыва к силе, движению и счастью” [3, 244]. Пейзажні деталі уможливають символічне прочитання ситуації. Вода – символ запліднювальної чоловічої сили [див.: 16, 53]. “Складна символіка лісу пов’язана на всіх рівнях із символікою жіночого начала або Великої матері. <...> Оскільки жіночий первень прийнято ототожнювати з несвідомим у людині, ліс також розглядається як символ несвідомого” [9, 289]. “Місяць ототожнюється... з пасивним чи жіночим первнем” [9, 298]. Підтекстова актуалізація цих значень перетворює епізод на ініціаційну подію, котра має відкрити для Карсавіної царину сексуального й гендерного досвіду, прикметного свободою вибору й думки, котрі проповідує Санін.

Натомість у Винниченка одноманітність цивілізаційного ландшафту вказує на ціннісну спустошеність соціального хронотопу й “закиненість” у цей світ героїні. Це означник кризи попередніх сюжетних моделей заангажованості: “Передмістя скінчилося і їхали вулицями, які нічим не відрізнялися від вулиць Латинського кварталу – такі самі кав’ярні, бруки, такі самі люди в котьолках, з парасолями, такі самі магазини, трамваї, електричність” [7, 173]. Банальність ландшафту (на противагу мальовничості пейзажу в Арцибашева) привертає увагу до роботи самоусвідомлення персонажа, котра своєю складністю визначає процес духовного становлення, долучення не до архетипного досвіду сексуальності, а до драматизму особистісного вибору. Напруга психологічної дії, увиразнена поелементною фіксацією переживань героїні, свідчить про перебування Тані в царині достотних, значущих учинків і почувань, можливого вияву сили, про яку мріє героїня: “Вона хоче тільки цілковитої свободи, хоче сили, якої вистарчило б на вічну любов без усяких примусів, сторонніх зобов’язань, розказів, дозволів і заборон” [7, 66].

У фольклорі переправа через воду символізує шлюб: “Наречений і наречена бредуть чи переїжджають через річку...” [17, 553]. У піснях наявний також образ хижого птаха – супутника й помічника: “... Сокіл уже не наречений; він тільки чинить йому послугу, переносячи для нього наречену... через річку” [17, 565]. Санін після любовного зв’язку з Карсавіною закликає її знайти щастя у шлюбі з Юрієм Сварожичем, модернізуючи функцію фольклорного птаха-посередника й водночас позбавляючи її схематичної однозначності. Амбівалентний фінал епізоду унаочнює ініціаційну вагу події, проте ця ініціація не має культурної перспективи: “С минуту они смотрели прямо в глаза друг другу, и в это время что-то хорошее вышло из самой глубины их сердец и соединилось, точно они стали вдруг родными и близкими и узнали что-то, о чем не надо знать больше никому и что навсегда останется в душах теплым и ярким воспоминанием” [3, 254].

Натомість у Винниченка стрижнева подія відбувається в урбаністичному часопросторі – “великому Парижі” (за визначенням Тані), котрий символізує загубленість людини в нетрях цивілізації. Розмова Тані з Хоמוю, розширюючи фабульний час, відсилає до соціально-етичних контекстів і підносить вагу ціннісних детермінант існування, пов’язаних із позірною зужитими дискурсивними структурами, які надають *культурного* сенсу описуваній ситуації, увиразнюючи владу Над-Я.

Автомобіль – інтимізоване місце дії – у русі порівнюється із “сердитим звіром” і символізує владу лібідозних бажань, а водночас виклик новонароджених почуттів (любові до Хоми) усталеним уявленням Тані про власне призначення. Сконструйована й механізована техніка – “друга природа” – стає взірцевою моделлю для раціонально-вольового опанування розбурханої душі. Якщо епізод

із роману Арцибашева – ініціаційна подія, долучення індивідуального досвіду до родового й навіть космічно-природного, то у Винниченка перспектива духовного розвитку реактуалізується через входження в часопростір символічного зв'язку із соціальними константами й координатами ціннісного самовизначення героїні – участь у мітингу на підтримку політв'язнів.

Важлива функція в моделюванні психологічної дії в Арцибашева належить пейзажам. Мінорна тональність авторського малюнка на початку другої частини роману, поєднана із внутрішнім мовленням Чиж, символізує втрату віри в можливість індивідуального й суспільного поступу: “Лужи блестели клочками белого неба; мокрые акации с поникшими ветками, дрожая, отражались в них, и желтые листья, сбитые ночным дождем, плавали, поворачиваясь от ветра, как живые. После дождя казалось особо светло и пусто кругом.

<...> При мысли, что он может простудиться, заболеть и умереть в этом унылом, мокром городишке, совершенно один, далеко от той жизни, о которой так долго и страстно мечтал, Чижа охватывала положительная тоска. Таким маленьким, заброшенным и несчастным казался он сам себе, что слезы подступали к горлу.

“Всю жизнь вот так... Черт его знает!” [4, 268].

Блідість неба асоціюється зі смертю, акації, котрі у християнському мистецтві символізують душу й безсмертя [див.: 9, 71], нагадують про земні страждання, відчай і страх. Листя унаочнює закинутість людини у світ і марноту її зусиль. Дощ – очищувальна вітальна субстанція – алюзійно натякає на біблійне пророцтво: “І на святиню прийде гидота спустошення, поки знищення й рішучий суд кари не виллється на спустошителя” (Дан. 9: 27) [6, 899]. Пейзаж – модель скінченності космічного розвитку всього суцього – має стимулювати каяття й переоцінку життєвих настанов персонажа. Однак ідеологічне й аксіологічне Над-Я згнічує модерні екзистенціали зневіри, замінюючи їх узвичаєною риторикою самопошванти, протиставленою безпосередності життєвих вражень як джерела екзистенціальної істини: “Эта дерзкая мысль (сумнів у майбутньому щасті людства. – О. Б.) так внезапно возникла, так была чужда ему, что Чиж даже испугался. Точно он смертельно оскорбил самое дорогое, точно скопировал над святыней. И маленький студент заторопился назад:

“Разсантиментальничался, Кирилл Дмитриевич!.. Черт его знает, от сырости у меня и душа, кажется, размокла! Тоже, захотелось кусочек счастьяца в свой собственный карманчик!.. Не открыть ли торговлишку какую, или вот тоже хорошо – в охранное отделение!.. А идейки о человечестве оставь тем, кто посильнее, кому не лень...” [4, 271].

Проте у фіналі осінній пейзаж набуває виразно апокаліптичних обрисів: “Дождь лил сплошными потоками и в мутном водянистом свете осеннего дня расплывчато и бледно, мокрый и убогий мерещился маленький городок.

В садах, где облетели мокрые желтые листья, было пусто и холодно, по улицам блестели и дрожали сплошные лужи, вдоль тротуаров с провалившимися гнилыми досками бешено неслись мутные ручьи. Степь потонула за дождем, и казалось, что ничего нет за нею, что городок один во всем мире зачем-то доживает последние жалкие дни. <...> “Бегут тучи... – машинально думал маленький студент, – идет дождь... миллионы лет будут так же ползти тучи и идти дождь... <...> Надо бежать отсюда... я пропаду здесь!.. А может уже и пропал?” [4, 492 – 493]. Альтернатива провінційному небуттю – часопростір високої цивілізації як імовірного “Града Божого” і “Града людського” – у свідомості героя поглинається образом в'язниці – проекцією власного душевного стану: “Какая там жизнь!.. Черт ее видел!.. Поехать в Петербург бы... там теперь театры, университет... А может быть тоже идет дождь?..

Он представил себе холодный, длинный Невский проспект, вывески, мокрых извозчиков, блестящие отсыревшие панели, и дома, дома без конца. Медленно и угрюмо течет мутная Нева, ползут какие-то барки, в тумане висит шпиц крепости, а в крепости сидят люди, которые мечтали о другой жизни... Они ходят из угла в угол крошечных камер, смотрят в маленькие оконца и за решеткой видят то же серое, плачущее небо, которое и вот тут над головой, над степью, над мокрыми садами и мокрыми крышами унылого городишки” [4, 493]. Деталі урбаністичного пейзажу своєю речовою предметністю, майже позбавленою психологічних і культурних асоціацій, увиразнюють порожнечу свідомості персонажа. Річка – символ незворотного життєвого руху [див.: 9, 437] – унаочнює втрату духовної перспективи, нескінченну тяглість профанного повсякдення. Статична описовість, синхронізація й поєднання універсальних природних закономірностей і соціальних реалій перетворюють опис із елементами роздуму на міфологізований сугестивний наратив, проти якого безсилі альтернативні спроби персонажної моделі історичного поступу. “Наумівщина” – песимістичні міркування персонажів – у підсумку перетворюються на інтуїтивний гносис – об’явлення “малої есхатології”, котре руйнує індивідуальну трансцендентну перспективу, роблячи світ в індивідуальній візії осердям демонічного зла. Фінал роману – поєднання інтер’єру й пейзажу, попри потенційну амбівалентність образів, стає обрамленням факту самогубства протагоніста, увиразнюючи символіку пастки, втрату життєвого простору: “Наступила ніч. В кімнаті було темно і страшно, слышалось, как за стеной шумит ветер, хлеща по стеклам сухими снежинками. К утру пошел настоящий снег и завывала первая зимняя метель.

Синенький свет проник в комнату и бледными глазами робко осматривал все ее углы. Метель утихла, земля была покрыта снегом, все было ровно, бело и чисто. Опушенные белыми сугробами неподвижно стояли деревья в саду. В комнате Чижана было тихо и пусто. Голые стены смотрели холодно и сурово, и жуткая тишина стояла среди них.

Маленький студент висел на вешалке, рядом со своей коротенькой шинелью. Пара маленьких калош, старых и рваных, стояла на полу возле” [4, 512]. Білий колір і непорушність дерев – атрибути смерті, котрі водночас позначають перетворення свідомості героя на *tabula rasa*, з якої стерто гуманістичні і християнські імперативи культури – джерела трансформації профанного досвіду. Поступове нагнітання мінорної тональності розповіді в описах ландшафту навіює неминучість фатального фіналу.

У Винниченка пейзажні штрихи – спогади про Батьківщину – у кульмінації романного сюжету (котра, як і в Арцибашева, припадає на початок зими) актуалізують у свідомості зневіреної героїні архетип раю: “Таня втомлено схилила голову на руку. От так перенестись би на Україну, на Дніпро, а Дніпро теплий, голублячий. Сонце палає і пісок, як черинь гаряче напаленої печі. Лягти у видовбаний човник на м’яку, пряну, запашну постіль з лугового сіна, заплющити очі й віддати всю волю ніжному колісанню старого Дніпра. Розплющити очі на хвилину: теплий вилиск, сіра блискавка чайки, щось блакитне далеко вгорі. І знов жовта пітьма, хвилі любовно колишуть човник-коліску” [7, 222 – 223]. Образ човна-коліски [див.: 9, 295] указує на ідею народження – початку нового циклу індивідуального розвитку, віднадення зв’язку з органічним (материнським, природовідповідним) первнем, котрий витворює питоме осердя індивідуального буття, забезпечує спокій як його гармонізувальний чинник. У цитованому фрагменті образ водної стихії постає символом захисту й духовного очищення. “...Символізм води передбачає як смерть, так і відродження. Контакт з водою завжди дає можливість відродитися:

за розпадом іде “нове народження”, а занурення запліднює і збільшує потенціал життя. ...Занурення у воду не означає остаточного згасання, це тимчасове повернення в невиразне, за яким іде нове творення, нове життя чи “нова людина”...” [8, 69]. Українська зима у спогадах Тані, протиставлена паризькій сльоті, не порушує відчуття сакральності: “А на Україні сніг – наче товстий килим з білого пуху накрити цілу землю. Комори, голуб’ятня, клуня в білих шапках, насунутих на самі очі. Біля кухні велика купа потовченого снігу з жовтими слідами вилитої води і помиїв. Деревя стоять важкі такі, поважні, їм тепер не можна розмахувати гіллям, треба сніг підтримувати. Сад зовсім інакший, ніж літом, незнайомий, урочистий, суворий. Ні цвіркотіння, ні співів” [7, 226]. Якщо літній пейзаж асоціюється з архетипом Magna Mater, то зимовий – із семантикою спокутувальної жертви, есхатологічного об’явлення й очищення. Важливо й те, що присутність слідів людського життя не руйнує естетичного враження, а, навпаки, перетворює довкілля на новітню реінкарнацію шевченківської формули “малої батьківщини” – “садок вишневий коло хати”. Урочистість сприйняття дає змогу тлумачити сніг на деревах як аналог апокаліптичних білих шат – невинності, із якою гармонізується своєрідна інфантилізація свідомості героїні, доказ вивільнення від гріхів світу цього, від тягара профанного досвіду, заперука майбутнього відродження після очищувальних випробувань. Природний часопростір символізує онтологічну основу морального самовизначення дівчини – укорінення в непроминальних вартостях, домінантою яких стає естетичне переживання, котре рятує від розпаду.

Обрамлення роману Арцибашева розмовами Арнольдї із Чижем увиразнює ті константи людського буття, котрі автор вважає стрижневими в розгортанні дії, а саме нужду і її протилежність – нудьгу. За А. Шопенгауером (імовірним джерелом світогляду письменника), “у міру того як вони (люди. – О.Б.) звільнялися від нужди й тяготи, вони опинилися би під владою нудьги... Отже, для того, щоб людина почувалася щасливою, <...> знадобилося б..., щоби вона цілковито змінилася, тобто стала не тим, що вона є, і стала би тим, що вона не є. Для цього їй передусім треба перестати бути тим, що вона є: цю вимогу виконує смерть, моральна необхідність якої, із цього погляду, зрозуміла” [21, 500].

Уже в експозиції наголошено на спорідненості доль Арнольдї й Чижа – відповідно колишній і теперішній політичній заангажованості як означників гаданого достотного етичного вибору й на відмінності нинішнього соціального становища персонажів. Тому стосунки досвідченого успішного лікаря і студента-засланця в контексті розгортання дії можуть тлумачитися як алюзія на притчу про блудного сина (Лк. 15: 11 – 32) [6, 96 – 97]. Проте фінал роману полемічний щодо пафосу й розв’язки евангельської історії, як і щодо притчі про доброго самарянина (Лк. 10: 29 – 37) [6, 88 – 89], оскільки сподівані духовні батько й син не віднаходять один одного, а віра в соціально-ехатологічний міф, як і романний досвід утрати ближніх, не творять дива порятунку страдників. Діалоги, обрамлюючи дію, унаочнюють царину культури – світу зовнішнього щодо душі персонажа й водночас бажаного, який має компенсувати спустошеність індивідуального часу, довести його сумірність із часом родовим, а натомість оприявнює фатальний розрив між вимогами Царства Духа і реаліями Царства кесаря.

У романі Винниченка також можна виокремити символічне обрамлення – два образи жінки, опосередковані естетичним сприйняттям. “Шестигруда жінка” Аркадія на початку дії демонструє відрив від мистецького подолання оспалості світу, царину недостотності, марноти, якій так чи так підвладні різні персонажі

твору. Експозиційний епізод увиразнює програмове конфліктне поєднання натуралістично витлумаченої “природи” людини і культурної практики як символічного часопростору, котрий утратив свої трансцендувальні властивості, перетворившись на імітацію. Натомість у фіналі портрет Мері, поданий очима Тані, відкриває сакральний ракурс дії: “Мері заплющила очі і лежала нерухомо. Таня глянула на неї й мимохіть пригадала картину “Мадонна в труні”, яку десь бачила; той самий благосний спокій мертвенно-прозорого обличчя, та сама лагідність і ніжна величавість” [7, 260]. Це порівняння освячує життєвий шлях умирущої й відкриває часопростір культурного міфу – вищого сенсу, цілковитої зреалізованості життєвої місії, трансісторичного ідеалу – і підсилюється наступною визначальною внутрішньосюжетною подією – віднайденням віри Хоמוю. Наставницька місія Мері щодо Тані узгоджується з виховною роллю Богоматері щодо Сина та її підтримкою апостолів, закріпленою в українській літературній традиції (“Марія” Т. Шевченка).

Невласне пряме мовлення Чиж фіксує останню внутрішньосюжетну подію: трансформований персонажним настроєм образ світу, інтеріоризуючись, усуває віру як індивідуальний корелят профанного досвіду й чинник сім’юсфери роману, позбавлений дієвості: “Доктор Арнольди прав: он давно умер. Хотя еще ходит, говорит и чувствует. Но он сознал, что умер, а тысячи тысяч шевелятся вокруг всего земного шара, как черви вокруг падали, и не сознают, что они – ходячие трупы, в злобной иронии кем-то выпущенные гуляют по свету, пока их не зароят в могилы.

И среди этих бледных мертвецов зачем-то бегал, суетился он, маленький студент Чиж. Он во что-то верил, во имя чего-то страдал и горячился... Впрочем, он и теперь верит! Неизвестно во что, но верит! С тоской, с мучительной болью, безнадежно верит! Только теперь он уже оторвался от того, во что верит, опустился на дно и медленно погружается все глубже и глубже” [4, 508 – 509]. Сповідальне мовлення відкриває не трансцендентну перспективу історичного процесу, а її відсутність. Оцінка індивідуального досвіду в роздумах Чиж збігається з авторськими інтенціями й вивершує романну дію уподібненням індивідуального і соціального часопросторів – варіюванням смислового рефрену, котрий міфологізує розповідь і посилює її ілюстративність і риторичність. Поєднання побутових обставин з апокаліптичними візіями, персонажних роздумів з універсальною моделлю людського земного падолу увиразнює вичерпаність сюжетного розвитку, навіть примат авторського деміургізму і гностицизму, утілюваного персонажами, перед альтернативними культурними дискурсами, передусім можливостями віри, актуалізованими добою російського релігійного ренесансу. “Але цей сучасний гностицизм, містячи в собі... елемент релігійної віри, залишається все ж певною *неповноцінною, применшеною вірою*. <...> Це віра без сподівання – віра внутрішньо надломленого людського серця, нездатна дарувати втіху, душевний мир і радість. Це певний своєрідний сплав із віри і невір’я” [18, 425].

У Винниченка фінал роману прикметний подією, котра позначає прорив у детерміністському ланцюгу профанного світу. Хома підтверджує свої почуття як такі, що основані на вірі:

“ – Так, я люблю вас...

Таня хутко підвела голову і зараз же знову схилила її.

– Потім... – казала вона далі тим самим рівним, чужим голосом. – Чи вірите ви в мене... як в себе?..

– Більше, ніж в себе...” [7, 261].

Віра – можливий розв’язок вихідних психологічних напружень. Підсумкова позиція Хоми – це зразок раціональної віри, котра “передбачає незалежність

переконань, оснований на власному продуктивному спостереженні й роздумі. <...> Оскільки раціональна віра спирається на наш власний досвід продуктивності, оскільки її об'єктом не може бути щось трансцендентне людському досвіду” [20, 159, 161]. Віра, здобута досвідом, протиставлена вірі-фантому, котра виявляється лише невдалою сублимацією й одночасно згніченням травми. Віднайдення рятівної віри співвідноситься з такими сюжетотворчими й концептуально значущими елементами, як релігійність Шурки, розчарування художника Аркадія й соціалістичні переконання Тані. Усі ці настанови перетворюються із трансцендувальних перспектив як можливих форм подолання колізій на конфліктогенні чинники, котрі приховують екзистенціальний вакуум. Натомість віра Хоми має вагу лише як упевненість, “основана на глибокому знанні інших людей і власного минулого досвіду любові й чесності. Таке знання можливе лише тією мірою, якою я можу відмежуватися (отрешиться) від власного “я” й побачити іншу людину такою, якою вона є, зрозуміти структуру її характеру, її індивідуальність і загальнолюдську сутність” [19, 231].

Повернення Тані в Україну – це вибір поміж двома цінностями: можливим особистим щастям і моральним обов'язком перед Батьківщиною, тобто доказ трагізму ситуації. За М. Бердяєвим, “трагізм моральнісного життя (нравственной жизни)... перш за все в зіткненні одного добра із другим добром, однієї цінності з другою цінністю – любові до Бога і любові до людини, любові до вітчизни і любові до близьких... <...> Людина інколи жертвує любов'ю, у якій бачить найбільшу цінність і благо, в ім'я цінності іншого порядку, в ім'я збереження особливим чином зрозумілої свободи...” [5, 139].

Батьківщина, до якої прагне Таня, виявляється амбівалентним простором – водночас бажаним і загрозливим, тобто втілює архетип Великої Матері. Ця суперечливість руйнує ідилічний український хронотоп зі спогадів героїні, котрий маркував момент зневіри, і витворює інтелектуальну напругу через непевність перспективи, основаної не на підкоренні зовнішньому фатуму обставин (як у фіналі роману Арцибашева), а на боротьбі з ним.

У міфологічному витлумаченні повернення стає не лише горизонтальним переміщенням у питомий часопростір Батьківщини, а й вертикальним сходженням у боротьбі за духовні цінності. Водночас від'їзд Хоми вслід за Танею набуває ознак героїчного вчинку. Хома своїм вибором підносить вагу всього попереднього романного досвіду і входить у питомий соціально-історичний контекст із еміграційного позачасся. Тому фінал “Рівноваги” виглядає виразно полемічним щодо російського сучасника.

Підсумок Винниченкового твору дає змогу тлумачити сенс романної дії в категоріях екзистенціального вибору. За Н. Аббаньяно, “мій акт, – який я називаю рішенням, але котрий є не тільки актом волі, тому що він втягує все моє єство і який тому, мабуть, краще назвати *екзистенціальним актом*, – мій екзистенціальний акт в усіх цих випадках включає дійсну невизначеність у власний зміст і у власний результат, і тому також ризик для мене. <...>

Чим важливіше рішення, чим більше значення воно має для мого існування, тим ясніше виявляється прихована в ньому альтернатива” [1, 93 – 94].

Песимізм Арцибашева суголосний проблематиці відчаю, аналізованій С. К'єркеґором. Підсумкова позиція Арнольдї – визнання себе живим небіжчиком – відповідає формулі зневіри: “Вічно вмирати, вмирати, однак ж не вмираючи, вмирати смертю” [11, 259]. Це зізнання вписується в ланцюг смертей як позірна розв'язка колізій сенсотворення, котра одивнює їх “діалектичною” тотожністю буття і небуття. Досвід Арнольдї викликає фінальну подію – розчарування й самогубство Чиж, унаочнюючи псевдокатарсис душі

студента. “Зневіритися в собі, зневіритись у бажанні звільнитися від себе, – така формула будь-якого відчаю. Друге ж правило полягає в тому, що впадають у відчай, зневірившись у бажанні бути собою самим...” [11, 261]. Це останнє прагнення визначає сюжетну лінію Чиж, хоча залишається здебільшого на рівні декларацій. У К’еркеґоровому аналізі показовий зв’язок відчаю із браком уяви: “Позбавлений будь-якого духовного орієнтира, обиватель залишається у сфері вірогідного, звідки ніколи не побачити можливе; тому в обивателя немає жодного шансу віднайти Бога” [11, 277]. Натомість в Арцибашева дія поступово усуває царину можливого, пов’язану з культурними проектами, перед авторським універсалізмом “необхідності”, котра руйнує своєрідність персонажних світів і самого авторського Я. Адже “детермініст, фаталіст суть зрозпачені, які втратили своє Я, оскільки для них більше нічого немає, крім необхідності” [11, 276].

Обидва романи моделюють сюжетне випробування узагальнювальних побудов, котрі претендують утілювати універсальну мудрість. Проте в Арцибашева авторське зображення наближає твір до романізованого трактату, у якому риторичні складники переважають над художньо-моделювальними. Натомість в українського письменника місткий символ “рівноваги” стає не так універсальною й вичерпною інтерпретативною матрицею, як інтелектуальною пропозицією, у зіставленні з якою увиразнюється багатство і значеннева неоднорідність внутрішньосюжетних чинників. Розгалуженість сюжетної дії в Арцибашева покликана вибудувати універсальну картину-фреску сучасної цивілізації, структуровану ідеєю “останньої межі” й позитивістським дискурсом “боротьби за існування”. У Винниченка різноманітність сюжетного матеріалу стає основою “душевної подорожі” – новітньої історії виховання героїні, унаочнює протистояння змісту внутрішньої дії (пошуку достотних вартостей) і фабульних обставин.

Сповідальні фрагменти в обох авторів покликані інтелектуалізувати дію, надати їй екзистенціального виміру. В Арцибашева сповідь протистоїть царині повсякдення як антропологічне об’явлення межового досвіду, альтернативного натуралістичній фабулі й водночас прихованого в ній. У Винниченка сповідь розширює царину досвіду протагоністки, ускладнюючи вихідну ідеологічно заангажовану візію людського буття й утворюючи моделі ситуацій для її подолання. Якщо в російського письменника множинність персонажних світів перекривається універсальною “субстанційністю” логіки сюжетного розвитку, то в “Рівновазі” підноситься цінність неповторного персонажного досвіду, відкритого до тлумачень.

Інтелектуалізм і психологізм Арцибашева виявляється схематичним, ілюстративно підпорядкованим профанній натуралістичній візії, котра тяжіє до однозначності зображеного. Натомість у Винниченка витворено жанрову модель із широким інтерпретативним потенціалом, основу на діалогічній взаємодії і взаємопереосмисленні сюжетних складників й оперту на модерних світоглядно-естетичних пошуках, котрі забезпечують художність реалізації авторського задуму.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Аббаньяно Н.* Введение в экзистенциализм // Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм и другие работы. – СПб., 1998. – С. 77 – 272.
2. *Арцибашев М.* Записки писателя // Собр. соч.: В 3 т. – М., 1994. – Т. 3. – С. 675–758.
3. *Арцибашев М.* Санин // Санин; Кровавое пятно; Рабочий Шевырев; Деревянный чурбан. – Кемерово, 1990. – С. 3 – 273.
4. *Арцибашев М.* У последней черты // Собр. соч.: В 3 т. – М., 1994. – Т. 2. – С. 7 – 512.
5. *Бердяев Н.* О назначении человека // О назначении человека. – М., 1993. – С.19 – 252.



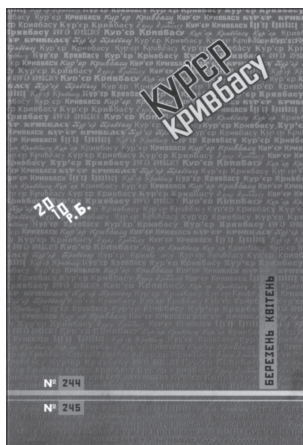
6. *Біблія*, або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – Б.м, б.в., 1994. – 959, 296 с.
7. *Винниченко В.* Рівновага // Твори: У 24 т. – Вид. 2-е. – К., 1929. – Т. 17. – 264 с.
8. *Еліаде М.* Священне і мирське // Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство і культурні вподобання. – К., 2001. – С. 7 – 116.
9. *Керлот Х.Э.* Словарь символов. – М., 1994. – 608 с.
10. *Красовский В.* От натурализма к декадентству (о неонатурализме 1900-х годов) // *Из истории русской литературы конца XIX – начала XX века* / Под ред. А. Г. Соколова, М.В. Михайловой. – М., 1988. – С. 61 – 77.
11. *Кьеркегор С.* Болезнь к смерти // *Страх и трепет*. – М., 1993. – С. 251 – 350.
12. *Литературно-эстетические* концепции в России конца XIX – начала XX вв. – М., 1975. – 416 с.
13. *Наливайко Д.* Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365 с.
14. *Наливайко Д.* Натурализм в українській літературі // *Теорія літератури й компаративістика*. – К., 2006. – С. 313 – 321.
15. *Панченко В.* Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1902 – 1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272 с.
16. *Полная энциклопедия символов и знаков* / Авт.-сост. В.В. Адамчик. – Минск, 2008. – 607 с.
17. *Потебня А.* Переправа через воду как представление брака // *Слово и миф*. – М., 1989. – С. 553 – 565.
18. *Франк С.* Свет во тьме. Опыт христианской этики и социальной философии // *Духовные основы общества*. – М., 1992. – С. 405 – 470.
19. *Фромм Э.* Иметь или Быть? // *Психоанализ и религия; Искусство любить; Иметь или Быть?* – К., 1998. – С. 189 – 384.
20. *Фромм Э.* Человек для самого себя // *Психоанализ и этика*. – М., 1993. – С.19 – 190.
21. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // *Мир как воля и представление*. Т.ІІ. – М., 1993. – С. 110 – 626.

Отримано 08.06.2010 р.

м. Київ

## Наші презентації

### КУР'ЄР КРИВБАСУ. – 2010. – №244-245 (БЕРЕЗЕНЬ-КВІТЕНЬ).



Проза В. Кожелянка, О. Ірванця, М. Кривенко, І. Цілик; Діно Буццаті (з італ.), Вольфганга Борхерта (з нім.), Петера Бікселя (з нім.). В авторській рубриці О. Коцарева – проза Ксенії Марченко. Поезія – вірші В. Голобородька, Анни Малігон, в “Універсі” – вибране Т. Ружевича та переклади поезії Джима Ларрісона (С.Гірик). Завершено розвідку В. Петрова “Пантелеймон Куліш у п’ятдесяті роки: Життя. Ідеологія. Творчість”.

У “SCRIPTIBLE” – роздуми О. Солов’я про твори І. Бондаря-Терещенка (ІБТ) та В. Неборака про тексти Ю. Андруховича (“Таємниця”), Г. Гусейнова, В. Діброва, Р. Харчук.

В.Л.