

# Порівняльне літературознавство

Олександр Брайко

УДК [821.161.1 + 821.161.2]

## ДИСКУРС ЦИТАЦІЇ: ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНА ПРОЗА Л. АНДРЕЄВА Й В. ВИННИЧЕНКА В КОНТЕКСТІ РАНЬОГО МОДЕРНІЗМУ

У статті розглядається вплив декадансу, сецесії й ніцшеанства на художню практику російського й українського письменників. Доведено, що елементи цих і дотичних до них мистецьких, світоглядних дискурсів виявляються функціональними в художній тканині творів і значущими для їх інтерпретації.

*Ключові слова:* декаданс, сецесія, Вічна Жіночість, символізм.

*Oleksandr Brayko. Discourse of citation: expressionist prose of L. Andreyev and V. Vynnychenko in the context of early modernism*

The article examines the influence of decadence, secession and Nietzscheanism on the creative works of a Russian writer L. Andreyev and a Ukrainian writer V. Vynnychenko. The author proves that the elements of the above mentioned discourses and related artistic and ideological discourses appeared to be functional in the artistic fabric of the literary works and meaningful for their interpretation.

*Key words:* decadence, secession, eternal femininity, symbolism.

Явище світоглядно-естетичного і стильового синкретизму досить характерне для російської й української літератури кінця XIX – початку XX ст. Поряд із літературними феноменами, які дістали чітку дослідницьку атрибуцію, чимало творів тієї доби містять сліди взаємодії з різними стилями, художніми й філософськими дискурсами. Інтерпретація прози Л. Андрєєва й В. Винниченка стикається з потребою залучати досить широкий спектр мистецьких і культурних тенденцій, позитивна чи полемічна рецепція котрих наклала відбиток на художнє мислення письменників. Урахування суміжних і синхронних явищ літературного процесу дає змогу поставити індивідуальні пошуки у відповідний їм контекст, передусім дискурсивний (з огляду на проблемно-тематичні маркери), але також і жанрово-стильовий. Проза обох письменників була предметом уваги сучасників із погляду контактів з актуальним мистецьким досвідом. Впливи доволі різних митців – Л. Андрєєва, М. Горького, М. Арцибашева, Гі де Мопассана (чи типологічні відповідності з їхнім доробком) – фіксували ерудовані читачі Винниченка (див.: [35, 348; 24, 44-45]). Ці порівняння чи закиди, як і шаржі на Л. Андрєєва – епігона Достоевського в уявленні публіки, засвідчують безсумнівну чутливість письменників до пріоритетів літературного процесу. Хоча згадані попередники й сучасники митців не становлять тут об'єкта нашої уваги, проте їх колишнє залучення до ранньої рецепції відповідних (найновіших для тієї доби) творів, гадаємо, свідчить про ту безумовну інтегрованість у тодішнє розмаїття стилів і дискурсів, яка не конче потребує обізнаності письменника з конкретними літературними зразками чи достовірної фіксації їхнього впливу аж до вірогідних запозичень. Обидва автори були свідомі складності, різностильності поточної літературної ситуації і свого внеску в неї. Л. Андрєєв фіксував суперечливу рецепцію власного доробку: “Хто я? Для благородно народжених декадентів – злидений (презренный) реаліст; для спадкових

реалістів – підозрілий символіст” [1, 351]. Художник Олаф Стефензон, герой однойменного оповідання Винниченка (опубліковане 1913 р.), попри виразне домінування експресії в його полотнах, також формулює своє творче кредо в річищі стильового синтезу, еклектики чи динамізму у використанні мистецьких прийомів: “Людина – це рух переживання, це думка, радість, печаль, мрія, страждання, надія. Техніка? Форма? Давайте її сюди, давайте найкращу, найдосконалішу форму: імпресіонізм, примітивізм, натуралізм, чорт-біс, все, що може найкраще обкреслити людину, давайте все сюди!” [8, 628].

Стильова диференціація, класифікація й інтерпретація літературних артефактів чи їх масиву на основі характерних елементів і рис чи навіть домінант художньої структури, зокрема відповідно до завдань конкретних наукових студій, не завжди враховують інші функціональні складники авторського нарративного, риторичного чи експресивного дискурсу, вагомі в конструюванні драматичної дії чи й культурно-мистецької поліфонії твору. Тому дослідницьке виявлення “слідів” авторської читацької поінформованості й відповідної мистецької компетенції допомагає зрозуміти процес “виробництва” конкретних текстів у річищі різноманітних тенденцій літературного процесу, оцінити міру інтегрованості в поточні домінанти й детермінанти літературного поля – соціального простору чинників, які впливають на виробників культурного продукту залежно від обраної ними позиції (масової чи елітарної, консервативної, модернізаційної чи, приміром, епатажної настанови; див.: [5]). Компаративний розгляд рецепції актуального досвіду авторами, належними до різних літератур, дає змогу з’ясувати індивідуальні особливості їхнього діалогу з культурним оточенням, вірогідні джерела окремих творів чи типологічно споріднені з письменницькими художніми та світоглядними інтенціями зразки, значущі для формування стильових манер російського й українського прозаїків.

Аналізовані далі твори засвідчують взаємодію з літературним і дискурсивним контекстом, який формує інтерпретаційне тло, культурне поле виникнення мистецьких феноменів, принаймні почасти впізнаване тодішніми ерудованими читачами з художніх особливостей нарративного викладу й використане авторами свідомо чи несвідомо. Р. Барт розглядав текст як простір перетину культурних кодів-цитацій – витягів із різних галузей знання, сприйнятого ще до появи аналізованого так твору (див.: [3, 45]). Ці елементи попередніх культурних практик, зауважимо, можуть бути порівняно синхронними щодо культурного об’єкта-реципієнта й тому актуальними в літературному процесі доби постання конкретних творів та в їх моделюванні.

Літературним явищем кінця ХІХ – початку ХХ ст., яке адсорбувало елементи літературної традиції й новітні стильові тенденції, суголосні власним художнім завданням, був декаданс. Т. Гундорова розглядає цей феномен як підґрунтя подальшого модерністського мистецтва (див.: [14, 216]). До новацій декадансу, сприйнятих його наступниками, дослідниця зараховує “іронічний статус художнього мовлення” [14, 243], а також естетизм як дискурсивну тенденцію мистецького руху. “Штучність, еротизм, надвитончування людського почуття в декадансі рівнозначні з літературністю” [14, 238]. Перераховані риси становлять прикмету аналізованих далі творів В. Винниченка й Л. Андрєєва, навіть визначають характерну тональність дії й викладу.

Д. Наливайко вбачає в ранньому модернізмі “теоретичні й художні дискурси, розроблені романтиками. Це теж неприйняття дійсності як чогось ничого й відразливого, протиставлення їй духу й мистецтва, поетика контрасту й антитези як універсальний організуючий принцип, що охоплює і змістовий, і формальний рівні твору” [20, 45]. Натомість декаданс дослідник трактує як

“специфічний умонастрій “кінця віку” [20, 46], котрий використовує напрацьовані попередниками й сучасниками стилі, зокрема натуралізм, імпресіонізм, романтизм, символізм. У “Ланцюгу” (1907) і “Глумі” (1910) В. Винниченка, “Проклятті звіра” (1908) Л. Андрєєва текстуальні “сліди” романтичного світогляду й поетики (протиставлення ідеальних прагнень героя і дегуманізованої реальності, активність оцінного мовлення наратора), літературна презентація станів зневіри, розпачу, напружених переживань, деталізованих у розгортанні дії, засвідчують своєрідний симбіоз експресіоністичних тенденцій – характерних рис нового стилю, ще не зафіксованих у теоретичних деклараціях чи маніфестах, з упізнаваними для тогочасного читача топосами і прийомами літератури “кінця віку”. Я. Поліщук зазначає, що декаданс “прищепився на нашому національному ґрунті не так у своїх сутнісних характеристиках, як у формальних ознаках, не так у модальності, як у моді”. “На заміщення прозаїчної реальності декаданс запропонував нездорову, надмірну, пересадну насолоду мрії, чуттєвої фікції” [25, 21-22] (див. також: [26, 183-194]). Структурування сюжету довкола тематичних елементів чи навіть домінант декадентської “моди” в “Ланцюгу” В. Винниченка і “Проклятті звіра” Л. Андрєєва унаочнює водночас письменницьке дистанціювання від топосів сучасної культури, гру чи полеміку з ними.

Розглянуті далі твори засвідчують як доволі виразну, експліковану, так і приховану на рівні інтертекстуальних алюзій взаємодію з досвідом декадансу й найближчими до нього літературними й культурними явищами. Водночас ці артефакти можна трактувати як вияв експресіоністичних тенденцій у національних літературах, і така атрибуція вже доволі усталена в сучасному літературознавстві (див., напр.: [4; 18; 19; 31]). Однак мистецька типологія й функціональне навантаження багатьох елементів художньої структури досить далекі від образних, поетичних і світоглядних домінант цього стилю; водночас їхня значущість у читацькій чи то більше науковій рецепції відповідних зразків узаконює відповідні текстуальні, контекстуальні чи й інтертекстуальні пошуки. Почасти цей стильовий синкретизм, а саме взаємодію з імпресіонізмом, інтерпретовано в нашій статті (див.: [4]). Власне декаданс як концентрація, з одного боку, дискурсивних комплексів і стратегій, із другого – новітніх стильових тенденцій, сприйнятих раннім модернізмом у річищі власних естетичних і світоглядних завдань, становив продуктивне поле для рецепції, зокрема й полемічної.

Окремі внутрісюжетні елементи Винниченкової новели “Ланцюг” апелюють до декадентської тематики й водночас витлумачують її доволі критично. Експозиція дії постулює як визначальний топос красу, гедоністичне сприймання життя: “А як я (молодий в’язень-соціаліст. – О. Б.) любив це Життя! <...> Я ждав його, Владику-Життя. Я думав, що воно насамперед відогріє (так у публікації. – О. Б.) своїм ніжним диханням моє замерзле серце, обвіє стомленого квітками кохання і краси; приголубить і в дужих та ніжних обіймах заспокоїть мене. І краплю за краплею я ховав палку жагу в своєму серці, щоб потім з ним упитись до безумства” [7, 176]. Цей часовий кут зору, корельований імперативами революційної боротьби після звільнення й відповідною позицією гомодієгетичного наратора, унаочнює парадоксальну амбівалентність настанови, сумірної із “філософією життя”: культ багатства переживань і пов’язаної з ними діяльної заангажованості героїчним чином, краса як розпізнавальний знак декадентського й модерністського світовідчуття протиставлені означникам досвіду, пов’язаним радше з позитивістським і марксистським дискурсами. “Але <...> воно (життя. – О. Б.) обманило мене. Воно грубо схопило мене й зразу кинуло в огонь, де куються мечі боротьби,

де чорним димом стоїть насильство й зло, де тільки деколи блиска іскрою Краса і Ніжність. А коли я був незадоволений, воно гордо проходило повз мене й дихало мені в лице холодними, нудними днями. А потім знов хапало мене, безсило, і шпурляло в огонь борні, регочачи (так у публікації. – О. Б.) з мого безсилля” [7, 176].

Жадання повноти життя, змодельованої в естетично-гедоністичному річищі, водночас можна тлумачити як імпліцитне уподібнення бажаного досвіду до зустрічі з коханою людиною, а негативних вражень – до зіткнення з міфічною істотою на зразок Долі або ж лихої чи розгніваної античної богині. Джерелом такої образної репрезентації характерного для тогочасної, зокрема декадентської, літератури мотиву туги може бути еталонний зразок новітнього культурного міфотворення – філософська поема Ф. Ніцше “Так казав Заратустра”. Декадентські літератори, зокрема українські, з інтересом ставилися до праць Ф. Ніцше як речника кризи в європейській культурі (див.: [32]). Увага Винниченка до спадщини німецького мислителя віддавна була предметом дослідницьких пошуків (див., напр.: [24, 128-159; 37, 50-63; 38]). Як зазначає Я. Поліщук, “мрії <...> про надлюдину і суспільство майбутнього, власне кажучи, належать швидше до літературної, аніж до філософської традиції. Вони <...> лише умовно оперті на ґрунт філософського пізнання. Водночас вони тяжіють до популярної в ХІХ столітті літературної утопії” [26, 83]. Російською мовою (до публікації “Ланцюга” чи порівняно синхронно з ним) ця книжка виходила 1900, 1903 й 1907 року. Відомо, що “В. Винниченко, сидячи в київській тюрмі (у 1906–1907 рр.; див. також: [11, 10, 12]. – О. Б.), взявся за переклад трактату “Так промовляв Заратустра” [24, 135]. Герой німецького мислителя звертається до життя, використовуючи яскраві образи, сповнені символічних конотацій і міфологічних алюзій-підтекстів (переклад Анатолія Онишка): “Недавно я зазирнув у твої очі, життя: в ночі очей твоїх виблискувало золото, – моє серце завмерло від насолоди;

на нічних водах виблискував золотий човен, поринаючи, зникаючи, знову здалеку вітаючи, – золотий розгойданий човен!

Ти кинуло оком на мою нестримну до танцю ногу – засміяним, замріяним, розімлілим, розгойданим оком. <...>

Я підскочив до тебе, ти відсахнулося від моєї руки, зметнулись і вогнем війнули волосся твого язика!” [22, 224-225].

Образ золотого човна – своєрідний аналог сновидного марева, яке символічно увиразнює мінливість, майже ілюзорність суцього. Екстатично-закличний танець акцентує цінність індивідуального тривання й ніцшеанську візію людського буття як простору індивідуальної гри, “вічного повернення”. Життя ототожнене із жінкою – об’єктом бажання: “хто не тримав на тебе зла, дівча облутне, облудне, спокусне, недогідливе, винахідливе?” [22, 225].

В іншому розділі поеми усамітнення гордого духу символічно уподібнено до зустрічі з холодною порою року: “Сніжнобороді мовчазне зимове небо наді мною, – о сива голово з круглими очима! Ти небесний символ моєї душі та її завзятості!” [22, 172].

Утім у Ніцше негода символізує необхідне гартівне випробування пророка надлюдини: “Мудра пустотливість і зичливість моєї душі в тому, що вона *не приховує* в собі зими і хуртовин, не приховує, що вона попечена морозом. <...>

А тимчасом я бігаю відважним кроком уздовж і вперек по своїй горі Оливній, <...> я співаю і глузую з усякого співчуття” [22, 173].

Вихідний ніцшеанський імпульс героїчного прийняття життя, імператив амого fati у Винниченка можна зафіксувати лише як вірогідний текстовий “слід” – ремінісценцію-запозичення експресивного образу (чи несвідомий перегук із

ним). Однак пафос фрагмента далекий від символіки культової на той час у модерністському середовищі поеми-міфу. Щоправда, образ дівчини-красуні із чарівним впливом на душу героя корелює з міфологемою звабливого життя в пісні Заратустри. Натомість метафорична медитація героя новели суголосна з такими артефактами українського літературного процесу, як відозва М. Вороного (1901) із жаданням “творів, <...> де хоч би клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглубною таємничістю...” (цит. за: [23, 98]), оповіданнями М. Коцюбинського “Лялечка” (1901, опубліковане 1903 р.) чи О. Плюща “Плач шаленого” (1905) – текстами, які засвідчують топос новітньої меланхолії.

У Винниченка образи бруталного “закидання” в часопростір “холодних, нудних днів” віддають настрої туги як органічного доповнення революційної пасіонарності чи соціальної заангажованості – сюжетно значущий показник екзистенційного вакууму, новітній психологічний корелят романтичного дискурсу. Маркер потреби в естетичній компенсації повсякдення вписує новелу в контекст актуальної на той час топіки раннього українського модернізму. Як зазначала Т. Гундорова, естетизм став “найприкметнішою тенденцією культурної свідомості новонародженої епохи модернізму” [15, 32]. Програмна поетично-риторична модель новітнього митця й водночас ідеал культурної людини сформульовані у знаному віршованому маніфесті М. Вороного “Іванові Франкові (Відповідь на його Послання)” (1902) (див.: [10, 163]). Роздуми Винниченкового героя засвідчують вірогідну свідому рецепцію цього дискурсу зі своєрідним метафоричним орнаментуванням психологічної дії в новелістичній нарації.

У Л. Андреева мотиви, схожі на пафосну програмну медитацію Винниченкового героя, з’являються на початку твору й моделюють сугестивну метафорично-символічну реальність – образ міста-спокусника. Р. Ткаченко зазначає: “Розтлінний дух декадансу зневажив природу, звідси походить <...> романтика міста...” [32, 28]. Уявна фраза міста – заклик, котрий шляхом яскравих порівнянь унаочнює топоси насолоди й величі, непрямо апелює до біблійних (історія Йосифа, Христос у пустелі) моделей спокуси й містичного досвіду розчинення в божественній благодаті, що її заступає образ розумно створеної модерної краси як альтернативи природи: “Разве я не такое же море, как и это, и мало простора в берегах моих? И дома мои – волны, и грохот мой – грохот бури; и улицы мои – течения, и недра мои – пучина. Погрузись же в меня! Одинокий, стань одною из моих маленьких волн; обособленный, растворяйся в их однородности; великий, умалюсь их малостью; единый, умножусь их множеством. Иди же ко мне!

Так говорит лживый город и протягивает каменные пальчатые руки” [2, 17]. Уподібнення цього суб’єктного риторичного фрагмента до любовного дискурсу формує очікування розвитку дії як ілюстрації руссоїстської чи модерністської тези, основаної на матриці цивілізаційної спокуси. Виокремлення й викриття наратором “голосу” міста контрастує з подальшим розгортанням дії й водночас засвідчує в тексті значущість урбаністичного дискурсу як об’єкта і предмета художньої полеміки.

Прикметна риса “Прокляття звіра” – експозиційна стилізація під експресивне мовлення уявного персонажа – образно маркований текст, опертий на книжну, літературно-риторичну традицію. Натомість у Винниченка “голос”, який своїм гедонізмом контрастує із драматичним змістом твору – рамковий елемент композиційної будови новели “Глум” (1910), котра також становить собою приклад стильового синкретизму з досить помітними експресіоністичними тенденціями й імпресіоністичними нашаруваннями (див.: [4]): “І в безмежне,

всевладнеє море любови моєї я прийму твої страждання, в бурі кохання змішаю зітхання твої, дощем поцілунків я змію сліди твоїх сліз, мій любий” [6, 29]. Фрагмент листа коханої стимулює відповіді й коментарі персонажа-розповідача, котрий викладає повчальну й жахливу історію. Цей текстовий елемент своїм позитивним змістовим навантаженням перегукується з роллю жіночого образу в оповіданні Л. Андрєєва “Прокляття звіра”. Образ “моря любові” у Винниченка засвідчує можливі контактено-генетичні зв’язки двох творів. Експозиційна й фінальна цитати з листа коханої своєю пишномовністю, патетикою й використанням актуальної літературної топіки творять секулярний аналог рятівного гласу Божого, блаженства, Царства Небесного в душі людини; маємо дискурсивний знак-апеляцію до декадентської й модерністської “релігії любові”. Однак цей авторитетний дискурс, цілком відповідний “філософії життя”, у новелі спростований насамперед безвихідним фіналом, який перетворює страждання на центральну проблему, поряд зі страхом смерті. Ці екзистенціали, а також божевілья як протидія владі кохання уможливають ніцшеанську “смерть бога” – ревізію чи навіть відкидання засад світу моральних ідеалів.

Образ міста в Л. Андрєєва на початку твору пов’язаний із його диявольними проєкціями в ранньому російському символізмі (див.: [36, 299]). Образ моря, морських глибин в Андрєєва й Винниченка нагадує його символістську семантику: “Мотив *морської глибини* <...> пов’язаний зазвичай із “нічною стороною” душі й із несвідомим, чия диявольна природа протиставлена незгаданому сонячному світу <...>” [36, 305]. Очевидно, що зваблива природа міста в Андрєєва виразно апелює до диявольської спокуси. Натомість царина жіночої любові у Винниченка (“море любові”) асоціюється зі втіхою, утратою переживання соціально-історичного часу, отже, пануванням несвідомого, лібідо чи принаймні наближенням рецепції до цієї сфери, утвердженням “принципу насолоди”. Звісна річ, автор новели спирається на літературний досвід найближчих попередників, в якому присутню вагу має міфологема Вічної Жіночності (про це див. далі) чи еротична життєствердна символіка, й уможлиблює відповідні рецепційні проєкції подальшої дії.

Сцена схилення перед жінкою (у Л. Андрєєва) своїм художнім оформленням епізоду й риторичною патетикою виразно апелює до декадентського й ранньомодерністського світоглядного комплексу. Урочисто-піднесений опис зустрічі закоханих актуалізує побожне ставлення до цього почуття в середовищі прихильників соціально не заангажованого письменства чи в російській філософській традиції (наприклад, у В. Соловйова). Пейзажний малюнок (враження, побудоване на особливостях місячного освітлення), вочевидь, апелює до імпресіоністичної техніки, продуктивної у фіксації й візуальному обрамленні вишуканих почуттів. “Занепадник, вважаючи себе винятковою особистістю, – пише Р. Ткаченко, – обмежувався діапазоном переживань закинutoї у “долину скорботи” виняткової душі. Обсяг переживань “нешасної” свідомості становив зміст декадентського “чистого мистецтва” [32, 31]. Фінал сцени – “чувство тяжкого оскорблення, невыносимого отвращения, близкого к тошноте, и холодной, смертельной скуки, убивающей желание жить” [2, 41] унаслідок утручання стороннього підглядача-еротомана – довершує романтичне протиставлення сакрального і профанного. Повторна актуалізація характерних пейзажних деталей у контексті стилізованого зображення туги також засвідчує вагу декадентської світоглядної матриці (див. про це також: [4]).

У “Ланцюгу” вихідне маркування мікроподії з аналогічним естетично-еротичним підтекстом певною мірою штучне: “...в грудях стало затишно та тепло, як ранньою весною в лузі; а потім там зацвіли квітки. Сталось

це через Єлену” [7, 176-177]. Цей образ легко асоціюється, наприклад, з античним міфом настання весни як повернення на землю красуні Персефони чи панування Венери (за Лукрецієм) або ж місцевим фольклором, в якому, за М. Грушевським, “непереможний Ерос запанував над іншими елементами життя; мотиви любові і парування виявили більш живучості, ніж що <...>” [13, 172]. Як уточнює Л. Скупейко, “крізь побічні нашарування у весняних словоспівах виразно проглядається основне – зв’язок вегетаційних ідей з космогонічною та еротичною символікою” [29, 123]. Водночас така образність актуалізує вітчизняну традицію сецесії – своєрідного перехідного стилю межі століть, котрий, за Я. Поліщуком, прагнув естетизувати середовище і світосприйняття людини. “До національних особливостей української сецесії, – зазначає дослідник, – належить передусім щедро флористична декоративність, використання різноманітної рослинної орнаментики” [27, 43]. У Винниченка риторична патетика витворює особливий піднесений настрій на межі ілюзії та реальності, який, утім, уможлиблює й іронічне сприйняття: наративне прикрашання ситуації, вочевидь, далекої від можливої оптимістичної розв’язки у трактуванні взаємин пролетаря й панни, породжує імпліцитну скептичну дистанцію читача. У “Проклятті звіра” сакралізація жінки апелює до традицій символізму, імпресіоністична картина вечірнього лісу акцентує вишукану чуттєву культуру персонажа-наратора. Візуальні образи в Л. Андреєва гармонізують зовнішні враження і душевний стан закоханих. Докладне світлове і просторове нюансування місця дії (вечірнього лісу) конструює часопростір утраченого раю, уведений у фрейм прагматично не зацікавленого, зачудованого споглядання, яке сакралізує стосунки персонажів – альтернативу цивілізаційному профанному світу.

У “Ланцюгу” подальша психологічна дієвість краси вивершується конкретно-чуттєвим образним зіставленням деталей, відповідно, ближнього і далекого планів, – художньою пластичною матеріалізацією сили любовного почуття й естетичного замилювання дівчиною: “І вона ніжно поклала свою руку на мою.

А я... я не одкинув її, не пішов до тих димарів, а безсило припав до цієї теплої, м’якої ручки <...>” [7, 187]. “Ручка” (метонімічний образ еротичного почуття, схиляння перед красою) апелює до декадентського топосу й онтологізує естетичний чинник, алюзійно унаочнюючи його сублімоване лібідозне підґрунтя.

У Л. Андреєва кохана людина як дійова особа (радше риторичний внутрісюжетний топос) – це антитеза до викривальної інтенції, наскрізної в тексті. Будь-яка згадка про кохану унаочнює передусім не поточні переживання окремого персонажа, а універсальний корелят людського буття (любов), котрий стає оцінним складником новітньої соціальної панорами й водночас апелює до традицій символізму з його містичними, трансцендентними й сугестивними проєкціями лаконічних, дематеріалізованих образних означників. У Винниченка в новелі “Глум” рамкове, акцентовано-риторичне введення теми любові на початку твору (імітація листа коханої й відповіді персонажа-розповідача) уможлиблює декадентські рецептивні конотації, своєю образністю близьке до відповідних текстових компонентів оповідання Л. Андреєва. Проте, на відміну від російського письменника, подальше розгортання теми включене в часопростір не публічного, а приватного, камерного досвіду: фабульні обставини дії тут парадоксально збігаються із ширшим, екзистенційним модусом персонажа-смертника й відповідною драматично забарвленою, стислою й максимально конденсованою жанровою формою. Спогади-враження й переживання героя розгортають тему новелістичної дії в річищі естетичних засад, зорієнтованих на фіксацію чуттєвого досвіду в його пластичній сенсуалістичній і тому емоційно наснаженій даності поза символічними корелятами (маємо на увазі

спогад про зустріч із коханою як елемент внутрішньої дії). Ідеться про свідому письменницьку трансформацію вихідної декадентської топіки з її потенційною символічною багатозначністю у психологічно-аналітичну стильову модель образотворення з міметичною домінантою, близьку до імпресіонізму. Отже, у “Глумі” апеляція до топосу любові має не соціально-онтологічне (як у “Проклятті звіра”), а екзистенційне спрямування, про що свідчать і стильові особливості його обробки.

Одним з елементів сецесії була, зокрема, увага до образів і тематики античності. Історію, розказану естетом Миколою, можна витлумачити як актуалізацію в річищі “філософії життя” міфу про красуню Єлену – призвідницю Троянської війни. За “Іліадою” (III, 153-158), врода цієї жінки варта боротьби: “Так і троянські вожді на вежі сиділи високої. / Щойно уздріли Єлену вони, що доходила вежі, / Стиха між себе крилаті слова почали промовляти: / “Ані троян неможливо, ні мідноголінних ахеїв / Ганить, що злигоднів безмір за жінку таку вони терплять. / Страшно обличчям своїм на богинь вона схожа безсмертних. <...>” (переклад Бориса Тена) [12, 64]. Та обставина, що в новелі представники протилежних соціальних таборів однаково зазнають чарівного впливу дівчини, свідчить про своєрідну наративну міфологізацію чуттєвої краси, її універсальний соціально-нормативний статус, сумірний із місією божества, “бо не тільки люди, але й мішки та машини (тобто буржуа. – О. Б.) повинні коритись коханій доні Життя – Красі” [7, 177]. Водночас обоження людини як символу власних прагнень та уявлень про моральну й естетичну досконалість, а також показове викриття ілюзій свідомості героя наприкінці твору вможливорює пошук моделювальної й інтерпретаційної матриць у філософії Л. Фейербаха з її увагою до антропологічних коренів релігії. Цікаво, що легальне освоєння широкою російською публікою доробку мислителя, визнаного Ф. Енгельсом за найближчого попередника марксизму, починається саме на початку ХХ ст. З 1906 по 1908 рр. вийшло друком три переклади книжки “Сутність християнства” (див.: [28, 390]). За Фейербахом, людина переносить на Бога власні сутнісні риси й потреби. Християнин об’єктивує у вищій істоті “тільки добрі афекти, моральнісні думки й почуття” [33, 49] як афекти й думки Бога: “Бог є відособлена, виокремлена, суб’єктивна, своєрідна сутність людини, тому всі добрі вчинки людини походять не *від неї*, а *від Бога*” [33, 48-49]. У Винниченка “ланцюг” – символ дивовижного, благодатного зв’язку між людьми, який перетворює сприйняття світу у свідомості героя, подібно до божественної еманациї любові, уділеної простому смертному. Водночас політичні симпатії соціаліста – джерело його колізії – близькі до розуміння суперечності віри в німецького філософа: “*Любити людину, котра не вірує у Христа, – значить грішити проти Христа й любити його ворога*” [33, 229-230]. Перебуваючи в буржуазному оточенні, Микола відчувається ворогом своєї справи, зрадником віри (марксистського апокаліптичного дискурсу, який викриває зло світу, сакралізуючи обрану спільноту його “могильників”) і вірних. Дихотомія соціального часопростору в уявленні героя (“нагорі” – у привілейованому товаристві і “внизу” – у пролетарському середовищі) відповідає релігійному дуалізму добра і зла й перетворює дію на сакральне випробування, унаочнюючи сюжет, близький декадентському світовідчуттю. Драматизм існування героя, зумовлений його моральним законом, дістає альтернативу у спокусі красою – аналогу втілення бога, сповненого любові. “*Таїна втілення* чи олюднення Бога, – за Фейербахом, – полягає в усвідомленні божественної любові, чи, що те ж саме, у погляді на самого Бога як на *людську істоту*” [33, 64]. У творі явлено дві іпостасі божественного, важко узгоджувані між собою у свідомості героя – моральний закон класової боротьби як основа



моделювального пояснювального міфу і любов до Іншого. За Фейєрбахом, морально досконалий Бог стає взірцем для наслідування вірного (див.: [33, 61-62]). Водночас людина “*бачить у Богові не тільки закон, моральне єство і єство розуму, а головню сповнену любові, сердечну, навіть суб’єктивно-людську істоту*” [33, 62]. Обидва герої новели прагнуть любові, і їхні думки і мрії щодо цього корелюють з уявним баченням рятівного досвіду, подібного до дивовижної дії Божого провидіння, віднайденням благодаті. Брак життєвих вражень і досвіду для в’язня й родинної, насамперед чоловічої підтримки для дівчини-сироти формують проєкцію екзистенційної нестачі – пошук в іншому власного ідеального доповнення, відповідно до формули німецького філософа “Людина людині бог”. Водночас очевидна і глибока суперечність декларованих психологічно-антропологічних прагнень із дуалістичною картиною антагоністичного світу, розчленованого в уявленні героя на верх і низ подібно до схем середньовічного й барокового алегоричного театру. Ця візія, підтверджена статусом протагоніста (гомодієгетичного наратора) як гнаного апостола соціальної правди, робить естетично-гедоністичні наративні акценти дії маркером модерного світовідчуття з його орієнтацією на гностичну утопію й відчуттям невідповідності реального світу омріяному віталістичному міфіві.

Образ коханої як своєрідного аксіологічного й раціонального мірила поведінки персонажа в Л. Андреева можна співвіднести з міфологеєю Вічної Жіночості, актуалізованою в російській літературі й культурі наприкінці XIX – на початку XX ст. На думку О. Клінга, “звернення молодосимволістів до міфологеми *ewige Weiblichkeit* / Вічна Жіночість було рефлексією на вчення Вол. Соловйова про Софію, яке сягає, окрім німецьких коренів, Софії Платона. Однак його Софія подібна й Софії неоплатоніків: вона властива не тільки світу абсолюту, а й буттю. Вол. Соловйова якраз приваблювала двоплановість Софії: її причетність світові емпірії і світові абсолюту” [16, 438]. У російського мислителя Софія становить собою Вічну Жіночість у Богові й одночасно задум Бога про світ. Її протистоїть душа світу: “У своїй якості чистої й невизначеної потуги (мощи), душа світу має подвійний і мінливий характер <...>: вона може побажати існування для себе поза Богом, вона може стати на помилкову позицію (точку зрення) хаотичного й анархічного існування, але вона може також розпростерти (низвергнуть) себе перед Богом, вільно прив’язатися до Божественного Слова, привести все створіння до досконалої єдності й ототожнитися з вічною Премудрістю. Але, щоб досягти цього, душа світу має спочатку існувати насправді, як відмінна від Бога” [30, 267].

Образ міста, котре спокушає героя своїми можливостями, викликає широкі культурологічні асоціації, зокрема, надається до ототожнення з безбожною душею світу, описаною В. Соловйовим. Місто-спокусник із безмежними можливостями асоціюється з руссоїстською критикою цивілізації, сприйнятою в російській літературній традиції.

Репліки коханої на початку твору, з одного боку, сповнені загадкової символічності (“Посмотри: вот над морем идут облака. Это хоронят умершего героя. Ты видишь титанов в багряных плащах, шагающих так важно? Их волосы разметались, лица их суровы и грозны, и нет на них печали. Они хоронят умершего героя” [2, 18]), із другого – прозорі в остаточному присуді (“Хорошо, – говорит она и улыбается нежно. – Иди. Но там тебе будет плохо, и я пойду с тобою” [2, 18]). Такі думки пов’язують образ з артикуляцією вищої мудрості й уможливають алюзію на міфологеми Вічної Жіночості; цю рецептивну парадигму непрямо підтверджує коментар гомодієгетичного наратора, тотожний із позицією персонажа: “Возлюбленная моя! Ограждающая от зла и смерти! Творящая добро и жизнь! Возлюбленная моя! Люди видят

тебя как женщину, а ты – великая и светлая тайна, священный престол, у которого надо молиться” [2, 18-19]. У погляді гомодієгетичного наратора кохана поєднує риси ідеальної відданої жінки й символу, котрий актуалізує згадані вище модерністські гуманітарні дискурси й літературні образи і практики в тогочасній російській культурі, а також указує на Софію як світову премудрість, потенційно оприявлювану через приховані можливості інтуїтивного пізнання, зокрема в описуваному досвіді головного героя.

Деякі риси поетики зближують з експресіонізмом новелу В. Винниченка “Студент” (1907). Зображена ситуація – село після пожежі, демонстративне самогубство агітатора, перехід розпачу юрби в агресію проти представників влади на тлі ідилічного весняного світанку розраховане на шоківий ефект, який сучасні дослідники вважають характерною рисою експресіонізму (див.: [18, 172]). Ще Г. Недошивін зазначав, що цьому стилю притаманна “органічна відраза до будь-якої гармонії, урівноваженості, душевної й розумової ясності” [21, 16].

Новела “Студент” має особливості сюжету й поетики, які вможливають, з одного боку, її стильову атрибуцію, із другого – структурно-типологічне зіставлення на основі ймовірних контактено-генетичних зв’язків твору. Докладний опис мінливого колективного настрою відсилає до натуралістичних і позитивістських дискурсів – художнього й наукового осмислення соціально-психологічного феномену юрби. Водночас показова риса новели – емоційна експресія пейзажних деталей, які орнаментують, обрамлюють виклад дії, вносячи в її розгортання елементи не лише настроєвості, а й інакомовлення, ширшого узагальнення. О. Ковальчук так витлумачує художню модель твору: “Яскравим прикладом вторгнення катастрофічного начала у буття може слугувати оповідання “Студент”, де натовп природно (хоч і несвідомо) рухаючись у зону танатологічного, бездумно і жорстоко вирішує долю людини. <...> Апокаліптичність руйнувань, анонімність сили, що завдала нещадного удару по оселях, змушує згадати караючу десницю господню <...>” [17, 62-63]. Ці риси дають підставу вбачати у творі проекції не лише натуралістично-аналітичних, а й символіко-міфологічних чи універсально-антропологічних дискурсів.

У річищі цієї проблеми набувають значущості можливі текстуальні сліди рецепції доробку Ф. Ніцше (одного із джерел декадентського світогляду) – фрагменти з виразним емоційним чи оцінним забарвленням або ж показовими дискурсивними сигналами. Завдяки німецькому мислителю декаданс і нігілізм, занепад вищих цінностей гуманізму і творення нових почали сприйматися як характерні риси новітньої європейської культури. З погляду Ніцше, історичний процес позбавлений телеології, трансцендентних регулятивів. П. Христюк, порівнюючи філософію Ніцше і художні пошуки українського письменника, зазначав: “У Винниченка також помічаються ноти скептицизму. Він часом не вірить, що життєм (так у публікації. – О. Б.) керує яка-небудь добра воля” [38, 294].

Новела “Студент” описує не лише вкрай драматичну ситуацію, сумірну з експресіоністичною візією трагічного досвіду страждань, а й суб’єктивне нарративне і предметно-образне (пейзажне) оформлення події, епатажне щодо традиційно-гуманістичних емпатійних читацьких очікувань. Філософії Ніцше властива негативна оцінка співчуття, фіксована, наприклад, С. Франком [34, 26]. Саме ці художньо-дискурсивні акценти дають підставу інтерпретувати риси художньої структури твору як вірогідні сліди ніцшеанського дискурсу.

Ранковий краєвид як контрастна альтернатива нічної трагедії, емоційно трансформована кутом зору розповідача, має справити достоту шокове

враження на читача. Показовий “імморалізм”, брак сентиментальності чи викривальних інвектив у зображенні сонця викликає асоціації з ніцшеанською ідеєю “смерті Бога” й “вічного повернення”. Програмовий філософсько-літературний твір Ніцше починається молитовним образом сонця (переклад цього фрагмента, зроблений письменником, див.: [24, 139]) – утілення природно-космічної благодаті й водночас вічного оновлення: “О велике світило! Чи було б ти щасливе, якби не мало кому світити?.. Проте ми щоранку чекали на тебе, вбирали щедроти твої і благословляли тебе... Благослови повний по вінця келих, щоб волога золотом потекла з нього й понесла по всіх усядах відблиск твоєї радості!” [22, 8].

В українського новеліста сонце постає альтернативою вищої рятівної сили, джерела сенсу, істоти, сповненої любові до людей, провидіння й водночас утілює дегуманізований світ і парадоксально стимулює до радикальної зміни ціннісної свідомості: “А з того боку, де згоріла половина села, сходило сонце, весняне і радісне. Наплювать йому на недогорілі балки, на сірі, чорні обличчя, на дику тугу, на повислі руки маленьких людей! Воно собі умите, веселе, сміючись, плило з того боку, звідки нісся всю ніч вітер, звідки тікали і хмари, і місяць” [9, 467].

У Ніцше образ денного світила на початку твору програмує новітній антропологічний міф, подальше ототожнення Заратустри із сонцем, джерелом нової благодаті, нового морального закону – ідеї надлюдина. Ця пейзажна деталь у Винниченка постає в описі зрозпаченої й розлюченої юрби як вияв авторської іронії: “Жили їм вимотать!! – летів крик із грудей, із стиснених кулаків, з затуманених очей. Летів і нісся до високого, спокійно-радісного неба з веселим, величним сонцем. <...> А цар природи весело сміявся” [9, 469]. Трактування сонця тут, вочевидь, полемічне щодо антропоцентричного світогляду. Зміщення ціннісної ієрархії на неживий об’єкт, навіть попри можливі символічні інтерпретації образу, апелює до ніцшівського витлумачення природи як джерела новітньої мудрості – прийняття світу і його фатуму, а також відмови від християнських і гуманістичних ілюзій щодо телеологічної спрямованості історичного процесу. Протиставлення в новелі уособлення світу вічно оновлюваної прекрасної природи (сонця), акцентованого в найбільш драматичні моменти дії, і жахливих реалій соціального життя руйнує провіденційну телеологічну схему й сентиментально-просвітницькі стильові матриці.

Оцінна активність наратора (“Студент”) прикметна фіксацією протилежних емоцій – жаху перед пожежею, розпачу та співчуття до її жертв, з одного боку, і захоплення чарівним ранком, красою й самодостатністю природи водночас. Цей показовий контраст унаочнює далеку від реалізму чи “правдоподібності” мінливість емоційного тону фокалізатора, котра потребує ідеологічного синтезу в межах твору чи його сприймання. Таку мінливість можна трактувати як поєднання двох зовсім різних кутів зору. Один із них тяжіє до вітчизняної традиції співчутливого ставлення до нещастя простолюду чи “маленької людини”. В оповіданні Марка Черемшини “Чічка” подано схожі наративні коментарі до фабульної події – селянської трагедії: “Ані місяць, ані зорі не хотіли дивитися, як коновкар вітатися ме із своєю челядкою. Геть поховалися за хмари мряки, що розстелилися по горах і давлять їх своїми важкими краплями, гей розтоплене олово, гей мужицькі сльози” [39, 113]. Цей засіб, оснований на фольклорному паралелізмі, в обох авторів унаочнює емоційну напругу дійових осіб у межовій ситуації та співчуття розповідача до них. У Винниченка альтернативний кут зору прикметний увагою до далекого плану на противагу трагізму в описі безпосереднього оточення спостерігача. Кут зору

останнього актуалізує засади “чистого мистецтва” й ніцшеанську апологію доміантного образу сонця. Віддаючи цілком адекватну трагічній ситуації картину, котра вможлиблює як співчуття до чужих страждань, так і перехід розпачу в ірраціональний масовий протест, реалізацію жадання помсти, автор водночас накреслює одивнений горизонт бачення, оцінки дії з позицій не “ближнього” (свідка події чи жертви фатуму), а естетизованої перспективи, сумірної з ніцшеанським імморалістичним ідеалом надлюдини, вільної від вад колективної свідомості.

Аналіз демонструє значущість декадентського світоглядного досвіду у функціонуванні авторських жанрово-стильових моделей. Твори Винниченка й Андреева виразно апелюють до декадентської топіки й риторики, включаючи відповідні дискурсивні елементи в синкретичну й поліфонічну стильову систему авторської художньої моделі. В обох письменників маємо риторичний топос (апеляцію до приємного, до задоволення бажань), який уведено для його кардинальної ревізії персонажем-наратором. Напружене переживання сюжетних перипетій розповідачем зближує манеру Винниченка з викладом дії в Л. Андреева. Викривальний пафос щодо узвичаєних соціальних і побутових реалій сучасної цивілізації в обох авторів актуалізує гностичну й романтичну традиції оскарження гріховного світу й апелює до вагомого для тодішніх освічених читачів літературного й публіцистичного досвіду чи й оснований на ньому. Спільні елементи вірогідного стильового запозичення – пишномовний дискурс з яскравими пластичними метафорами, які витворюють специфічну мальовничу ауру з виразними ознаками літературності чи бодай штучності.

Обом авторам властиві елементи естетизації викладу чи часопростору дії, небуденна тональність у подачі фрагментів з еротичним підтекстом. У Винниченка ця показова символізація почуття має декоративно-риторичну природу, унаочнює світоглядну доміанту героя-естета як наскрізну рецепційну матрицю дії. У Л. Андреева візуальна модель природного хронотопу органічно доповнює психологічний зміст зображеної ситуації й апелює до рівня чуттєвої репрезентації в тогочасній художній культурі, зокрема імпресіонізмі з його фіксацією феноменально значущих миттєвостей-вражень.

У російського письменника доволі виразні також апеляції до символістського візіонерства й міфотворення, котрі унаочнюють альтернативний інтерпретаційний та оцінний план дії з можливими гностичними проєкціями. У Винниченка натомість маємо послідовну демістифікацію зображення, “розчаклування світу” й експресивне викриття ідеалістичних ілюзій як аналітичну настанову автора, в якій елементи тогочасного мистецького дискурсу чи культурної символіки дістають амбівалентне модерне звучання.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев – Горькому. <Ваммельсуу 23...26 декабря 1912 г.> // *Литературное наследство*. Т. 72. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка / АН СССР. Ин-т мировой лит-ры им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1965. – С. 351.
2. Андреев А. Проклятие зверя // Андреев А. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Худ. лит., 1994. – Т. 3. Рассказы; Пьесы. 1908–1910 / Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Подгот. текста Т. Бедняковой. Комментар. А. Руднева и В. Чувакова. – С. 17-47.
3. Барт Р. S/Z. – Пер. с фр. – 2-е изд., испр. / Под ред. Г.К. Косикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
4. Брайко О. Компаративні аспекти становлення експресіонізму в українській літературі: новели В. Винниченка і мала проза Л. Андреева // *Слово і Час*. – 2015. – № 2. – С. 21-39.
5. Бурдье П. Поле литературы / Пер. с фр. М. Гронаса // *Новое литературное обозрение*. Теория и история литературы, критика, библиография. – 2000. – № 45. – С. 22-87.
6. Винниченко В. Глум // Винниченко В. Твори. Вид. 3-є. – К.: Рух, 1930. – Т. 3. – С. 29-48.
7. Винниченко В. Ланцюг // Винниченко В. Твори. Вид. 3-є. – К.: Рух, 1930. – Т. 2. – С. 175-191.
8. Винниченко В. Олаф Стефензон // Винниченко В. Краса і сила / Упоряд., авт. приміт. Федченко П., авт. передм. І. Дзевєрін. – К.: Дніпро, 1989. – С. 613- 663.

9. Винниченко В. Студент // Винниченко В. Краса і сила. / Упоряд., авт. приміт. Федченко П., авт. передм. І. Дзеверін. – К.: Дніпро, 1989. – С. 467-473.
10. Вороний М. Твори / Упоряд., підгот. текстів, передм. та приміт. Г. Д. Вервеса. – К.: Дніпро, 1989. – 687 с.
11. Гнідан О. Дем'янівська Л. Володимир Винниченко: Життя, Діяльність, Творчість. – К.: Четверта хвиля, 1996. – 256 с.
12. Гомер. Іліада / Пер. із старогрецької Б. Тена; Вступ. ст. і примітки А. Білецького; Худож.-оформлювач О.С. Юхман. – Х.: Фоліо, 2006. – 414 с. – (Б-ка світ. літ.).
13. Грушевський М. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. Т. 1. / Упоряд. В.В. Яременко; авт. передм. П. П. Кононенко; приміт. Л. Ф. Дунаєвської. – К.: Либідь, 1993. – 392 с. (“Літературні пам'ятки України”).
14. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. – Вид. 2-е, переробл. та доп. – К.: Критика, 2009. – 448 с.
15. Гундорова Т. “Fiat!” Миколи Вороного // Слово і Час. – 1994. – № 7. – С. 32-33.
16. Клинг О. Мифологема “Ewige Weiblichkeit” (Вечная Женственность) в гендерном дискурсе русских символистов и постсимволистов // Пол. Гендер. Культура: Немецкие и русские исследования / Под ред. Э. Шоре, К. Хайдер, Г. Зверевой. – М.: РГГУ, 2009. – С. 438-452.
17. Ковальчук О. Краса і сила у практиках повсякдення (Творчість В. Винниченка 1902–1920 рр.): Монографія. – Ніжин: Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2008. – 166 с.
18. Колінко О. “Цілий світ у краплі води...”: Компаративний дискурс української і російської новели кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Монографія. – Бердянськ: БДПУ, К., 2012. – 326 с.
19. Московкина И. Между “pro” и “contra”: координаты художественного мира Л. Андреева: Монография. – Х.: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. – 288 с.
20. Наливайко Д. Про співвідношення “декадансу”, “модернізму”, “авангардизму” // Слово і Час. – 1997. – № 11-12. – С. 44-48.
21. Недошивин Г. Проблема експрессионизма // Экспрессионизм: Сб. ст. / Под ред. Г. Недошивина. – М.: Наука, 1966. – С. 9-35.
22. Ніцше Ф. Так казав Заратустра // Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади. – К.: Основи, Дніпро, 1993. – С. 7-328.
23. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
24. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272 с.
25. Поліщук Я. Естетичний досвід декадансу (аспекти модальності й моди) // Слово і Час. – 2002. – № 4. – С. 20-26.
26. Поліщук Я. Мифологічний горизонт українського модернізму: Монографія. – Вид. 2-ге, доп. і перероб. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
27. Поліщук Я. Сецесія: стиль парадоксів // Слово і Час. – 2000. – № 4. – С. 37-44.
28. Примечания // Фейербах Л. Сочинения: В 2 т. – М.: Наука, 1995. – Т. 2. – С. 390-399. – (Памятники философской мысли).
29. Скупейко Л. Мифопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки. – К. Фенікс, 2006. – 416 с.
30. Соловьев В. Россия и Вселенская Церковь // Соловьев В. Чтения о Богочеловечестве / Ред., вступ. ст. и комментарии С.П. Заикина. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 243-338.
31. Терехина В. Путиями русского экспрессионизма // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост. В.Н. Терехина. – М.ИМЛИ РАН, 2005. – С. 3-48.
32. Ткаченко Р. Поклик Химери: декаданс в українській літературі к. ХІХ – п. ХХ ст. – К.: Книга, 2010. – 136 с.
33. Фейербах Л. Сущность христианства // Фейербах Л. Сочинения: В 2 т. – М.: Наука, 1995. – С. 5-376.
34. Франк С. Фр. Ницше и этика “любви к дальнему” // Франк С. Сочинения. – М.: Правда, 1990. – С. 11-76.
35. Франко І. Новини нашої літератури // Винниченко В. Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи / Упоряд., передм., приміт. В.Е. Панченка; худож. оформл. О.В. Штанька. – К.: Веселка, 1994. – 383 с. – (Шк. б-ка). – С. 348-50.
36. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. / Пер. с нем. С. Броммерло, А.Ц. Масевича и А.Е. Барзаха. – СПб., “Академический проект”, 1999. – 512 с.
37. Хархун В. Роман Володимира Винниченка “Записки Кирпатого Мефистофеля”: генерика, семіосфера, імагологія: Монографія. – Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2011. – 197 с.
38. Христюк П. Володимир Винниченко і Фрідріх Ніцше // Українська хата. – 1913. – № 4-5. – С. 275-299.
39. Черемшина Марко. Чічка // Черемшина Марко. Твори: У 2 т. – К.: Наук. думка, 1974. – Т. 1. – С. 109-114.

Отримано 6 березня 2015 р.

м. Київ

