

10. Психологический анализ. Популярная энциклопедия / [сост., науч. ред. П. С. Гуревич]. – М. : Олимп, 1998. – 592 с.
11. Сурова О. Человек в модернистской культуре. [Электронный ресурс] / О. Сурова. – Режим доступа : www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Surova.htm.

**Short Stories by Volodymyr Vynnychenko:
Peculiarities of Psychological Motivation**

The article deals with the question of psychological motivation peculiarities in the short stories by V. Vynnychenko. It is discovered that the concept of sensitivity as unconscious or instinctive desire, which is dominant in a psychological system and is a leading factor to determine the behaviour of a hero, can already be traced in the early prose of the writer. Vynnychenko is not interested in the history of character formation. In the most of his short stories the author pays attention to an affective behaviour of a hero, which is motivated by hypertrophic sensitivity and influenced by a stimulative situation.

Людмила Золотюк (Житомир)

**ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТОПИСАННЯ
І ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ У ПОВІСТІ «КРАСА І СИЛА»
ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА**

«Паспортний», за Володимиром Панченком, портрет Мотрі, описаний на початку твору «Краса і сила», став, образно кажучи, словесною фотографією для дослідників, яка ілюструє не лише самотній стиль Володимира Винниченка, а й тогочасні переміни у сфері художнього слова. У науковому обігу вже усталилися покликання на відгуки про «Красу і силу» Лесі Українки, Івана Франка, Михайла Коцюбинського, а природний, внутрішньо закладений психологізм і суголосна тогочасному модернізму творча манера письменника видається очевидними фактами. Дослідник Семен Погорілий так висловив свою думку про цей твір: «Психологія злодійського світу, ковані характери, гострі і влучні діалоги, елементи еротики, у стилі Гоголя барвисті картини ярмарку, ліричні пейзажі, несамовиті вчинки героїв – все це маємо вже в першому оповіданні молодого письменника «Краса і сила»» [10; 12].

Однак у «Красі і силі» заявлена не тільки нова манера портретописання, в оригінальній якості якої так чи інакше переконані більшість дослідників, а й визначальна для Винниченкової творчості проблема гармонійності/дисгармонійності людини. Передусім прагнення до внутрішньої гармонії проявляє Мотря Чумарченко: якщо симпатії хлопців Андрія Голуба й Іллі Чубатого до жінки прямолінійні й очевидні, то сама жінка довгий час прихильна до обох: психологічну основу сюжету складають внутрішні хитання Мотрі, які Володимир Панченко відносить до «боротьби мотивів» [9; 44].

Чоловічі персонажі відіграють не останню роль у тлумаченні загадки внутрішніх колізій Мотрі. Образи Ілька та Андрія ясно виписані, щоб упізнати в них втілення відповідно краси і сили [9; 44]. Визначити, хто з героїв красивий, а хто сильний, допомагають портрети обох чоловіків, які автор ненавмисне, але цілеспрямовано порівнює. Причому порівнює їх великою мірою не сам Винниченко, а Мотря, пильно вдивляючись в обличчя та постаті чоловіків, а ті в свою чергу оглядають Мотрю.

Мотря бачить Ілька таким: «Ілько провів рукою по темних шовкових вусах, підняв гарну свою голову, трохи прищутив чорні, оксамитні очі, виставив вперед високі, дужі груди і всміхнувся» [2; 25–26]; «потягся Ілько і, вирівнявши могутній, рівний, високий стан, глянув на себе згори». Письменнику вдається описати портрет вродливого парубка у русі: якщо йде мова про очі, то вказується «напрямок» погляду, «спосіб» погляду (Ілько примружує очі), якщо – вуса,

то він по них погладжує рукою, аби привернути увагу і позірно жестом натякнути про свою потенційну силу, якщо – голова, то підняти її, а значить – опиратися Мотриним кепкуванням про його безволя. Психологічне підґрунтя його дій полягає у захисті своєї сили, що й має довести Мотрі вирівняна горда постава Ілька. Водночас хлопець намагається замаскувати свою внутрішню покору перед жінкою. Невербальні засоби створення психологічного захисту поєднуються зі словесними, які виражені у діалозі між Мотрею й Ільком.

Мотря помічає внутрішню розгубленість хлопця видавати бажане за дійсне, що спонукає її поглузувати над ним: «Та й тільки й того, що гарний і здоровий!» [2; 26], або: «Дивлюсь на тебе, що ти такий дурний і... гарний. Ха-ха-ха!» [2; 24]. В її саркастичних характеристиках поєднуються як і оцінка суто зовнішньої вроди (гарний, гарна морда, здоровий), так і якостей вдачі (дурний). Ці абстрактні епітети полярні за своєю суттю (гарний, але дурний, паршивий, нікчемний), тому, якщо вірити Мотрі, Ілько теж страждає від дисгармонійності, про що свідчить «розрив» між зовнішнім і внутрішнім портретами його особистості. Зрештою, неактивне, «сонне» заступництво Ілька у бійці між Мотрею та Андрієм є для неї переконливим аргументом у його «м'якотілості».

По-іншому ставиться Андрій до фізичної сили Ілька. Андрій визнає, що фізичною силою Ілько не обділений: «А як тому ковбасникові щелепи звернув?», «А то ти і змалечку усе б'єшся», «Бач, якби ти робив так, як я, [...] не бив, не заводився, а тихо та любо, той було б, що ти й не грабуєш» [2; 31]. Також фізичну силу Ілько демонструє у пивній Мошка. Тут і тепер його портрет різко змінюється: сонливість обертається в агресивність, високий ступінь вияву якої передають зооморфізми: «одхилився, як дикий звір» [2; 55], «скажено заревів» [2; 56]. Отже, за силою Ілько рівний суперник Андрію, тому він може претендувати на статус образу, який водночас уособлює красу і силу, зваживши на характеристики його цілісного портрету і думки про них інших – Мотрі, Андрія та відвідувачів пивнички Мошки.

Чому тоді перед Мотрею Ілько почуває себе ослабленим? Щоправда, внутрішню слабкість Ілько проявляє ще до приходу Мотрі, причина якої замовчується, зате підтримується чи навіть навіюється героєві природою та надзвичайною тишею урбаністичного пейзажу Сонгорода: «Схилився Ілько на тин і завмер, – ні думок, ні бажань, навіть дихання не почував він у собі, тільки чув, як сонце гріло, пекло в спину, як розливало якісь лінощі по тілі і байдужість до всього. Байдуже дивився він» [2; 22]. Хоч автор не вдається до пояснення зовнішніх причин Ількового психічного стану, все ж певні його передумови пов'язані з небесним світилом – сонцем, яке й постає цим магічним джерелом лінощів і байдужості.

Ті симптоми, які проявляються в Ілька, – відсутність бажань, почуттів, плину думок, байдужість до всього, лінощі – сигналізують швидше не про малу фізичну силу, а про апатію. Психологи вважають апатію продуктом захисної боротьби проти нестерпних почуттів зневіри і самотності або загрози смерті (переклад мій. – Л. З.) [11]. Причину Ількової апатії можна тільки припустити, зважаючи на відсутність «передісторії». Втім, «право» на апатію Ілько, вірогідно, має. Злодійська «професія» не викликає довіри і пошанування в оточення: «Сам батько одцурався, а добрі люди десятою вулицею обминають» [2; 21]. Мотря не поспішає розірвати любовний трикутник, що, очевидно, теж непокоїть парубка, враховуючи той факт, що Ілько на відміну від Андрія проявляє до Мотрі не силу, а ніжні почуття. У творі ці почуття маркуються у різні способи.

1) Мотрина краса, можливо, не зачаровувала би так Ілька, якби її не спостерігали його закохані очі. «Те, що інертний, байдужий Ілько «проти волі задивився на красу її» створює надзвичайно потужну позитивну енергетику», – зазначає Лідія Мацевко [8; 13]. Ілько інертний і байдужий тільки на початку цієї любовної гри: у спілкуванні з Мотрею апатія притлумлюється, натомість він як палко закоханий прагне довго затримувати свій погляд в очах Мотрі: «[...] протягнув Ілько, не зводячи з неї очей і прислухаючись, як у грудях у його щось то захолоне, то зомліє з одного погляду в її очі, в той глибокий, чаруючий погляд» [2; 23]; «з кожним поглядом в її очі, що любувалися з його, серце його все більш завмирало і стукало до болю в грудях» [2; 26].

2) Ількові почуття до Мотрі розкриваються і в його внутрішньому монолозі, в якому теж значиться її чаруючий погляд: «Так он що, заміж за Андрія! – крутилось із сим тяжким щемлінням у Ілька. – Се, значить, прощайся вже з нею, [...] із рідною, єдиною людиною, з сим струнким, гнучким станом, палкими губами, глибокими очима, з сими гарними, дорогими, чудовими очима...» [2; 50]. У цьому монолозі портрет Мотрі наче забарвлюється почуттями

Іншого – Ілька: він закоханий і розгублений від думки, що кохання має стати мрією, ілюзією, тому портрет Мотрі стає ще привабливішим (стрункий, гнучкий стан, гарні глибокі очі) і пристрасним (дорогі, чудові очі, палкі губи, рідна, єдина людина). Ще до Мотриноного повідомлення про її рішення вийти заміж за Андрія Ілько інтуїтивно відчув мить розриву гармонійної єдності двох, достатньо було кинути погляд на жінку: «Ілько подивився на Мотрю: дивно хороша вона була, хороша, як радість, як молоде, тепле чуття, хороша, як мрія бажана» [2; 49]. Цікаво, що врода Мотрі порівнюється із абстрактними поняттями: радість, чуття, мрія, до яких «прикріплені» ще й «свої» епітети: чуття – молоде й тепле, мрія – бажана. Ці абстрактні порівняння, доповнені емоційно забарвленими художніми означеннями, говорять не лише про те, що так дивляться тільки закохані очі, а й виражають суть кохання для цього закоханого. Ілько, представник «соціального дна», із коханням асоціює світлі позитивні відчуття радості, молодого теплового чуття, бажаної мрії, тобто він складає враження романтика, який знайшов порятунок у коханні-мрії, хай і не назавжди. Разом із тим романтичні уявлення Ілька про кохання, очевидно, не можуть бути «ув'язнені» в шлюбі. Лише припущення про шлюб із Мотрею докорінно змінює весь портрет Мотрі: образ Прекрасної Дами перетворюється на образ знайомої: «Від думки самої про шлюб із нею, він почув, як чогось очі її зробились не такими вже гарними, як груди, коса, стан, губи, ніс стали зразу такими знайомими, самими звичайними, як весь вплив краси її кудись зник і замість його стала якась ніяковість і навіть нудьга» [2; 27].

Мотря відповідає на знаки уваги Ілька у першу чергу поглядом, бажанням дивитися на нього: «– Одчепись, побачать... – безсило одпихаючи, задивляючись у темні, глибокі очі його, ледве вимовила вона» [2; 26]. Мотря за ці погляди й бита Андрієм: «– Та за віщо ж він сьогодні бив тебе? – позіхнув Ілько, знов сідаючи на призьбі.

– За що? – перепитала Мотря, пильно дивлячись на його. – Сказать?.. За те, що була у тебе вчора, за те, що задивляюсь на тебе, за те, що цілую і його, і тебе! За те, що од його біжу до тебе!» [2; 25].

Хоча Мотря і згадує в розмові з Ільком про поцілунки із його суперником Андрієм, однак у творі йдеться лише про поцілунки Ілька і Мотрі. Мабуть, поцілунки саме цих героїв значимі в контексті їхніх по-романтичному грайливих, «красивих», а не «сильних» стосунків. Більшу потребу в них має Мотря: вона або прохає про поцілунок, або сама його «ініціює». Спізнавши на собі силу Андрія, Мотря наказує Ількові поцілувати її: «Він мене тільки що знов бив... Диви, о... синяк вже набіг... А ти поцілуй! Ти теж полюбовник, ха-ха-ха! Один б'є, а другий цілує» [2; 22]. На фоні емоційного портрету прохання-наказ Мотрі про поцілунок можна зрозуміти як бажання заспокоїтися, ширше – як бажання переконатися в існуванні сили, антитетичної до фізичної, – сили любові.

Коли Мотря повідомляє Ільку про свій вибір вийти заміж за Андрія, Мотря «ініціює» поцілунок. Мотрю охоплюють відчуття душевного щему і відчаю від думки, як же житиметься їй без поцілунків Ілька: «І почувала вона, як боляче холонуло в неї у грудях із самої думки, що не прийдеться їй більш цілувати його, цілувати найлютіше місце, що отінялось чорним вусом; не прийдеться більш дратувать-розпалять палким поцілунком і любувати, як зачервоніється злегка лице його, як краса його ще виразніш, ще дужче стане перед нею й захвилює, захопить і її...» [2; 50]. По-мелодраматичному, поцілунком-обіймами і закінчується III глава твору [2; 52–53].

Отже, «вектор» взаємин Мотря – Ілько склався по-романтичному чуттєвим, що відбилося на їхніх портретах: закохані очі гіперболізують вроду «об'єкта» уваги, а «внутрішні портрети» героїв перенасичені емоціями. Портрети закоханих доповнені багатьма знаками уваги і відповідями на них у межах невербальної комунікації (погляди, жести, постава, поцілунки тощо). У стосунках із Мотрею портрет Ілька, умовно кажучи, повернутий до читача саме «красивим» боком: його зовнішня врода і молодість гармонійні із романтичними почуваннями. Він наділений і фізичною силою, до якої вдається у своєму злодійському ремеслі. Однак у любовному трикутнику Ілько пасує перед силою Андрія. Його «силові» можливості обертаються на пасивність, нерішучість, внутрішнє сум'яття, що йому пояснює й Мотря: «Ех, не задавайся, Ільку! Побачиш Андрія і присядеш знов» [2; 51]. Сила і краса Ілька виявляють себе порізно й усувають одна одну в певній ситуації. На тлі інертної поведінки Ілька, яка увиразнюється його позицією спостерігача-поклонника Мотриної вроди, сама Мотря помітно

жвавішає, тобто у векторі «Мотря – Ілька» до певної міри відбувається інверсія чоловічої активності і жіночої пасивності, про що йтиме мова далі.

Якщо про Ількову силу читач здогадується не відразу, а першою характеристикою його портрету стає краса, то про силу Андрія Голуба автор натяком заявляє ще до появи на сцені самого Андрія. Цим натяком є «чотири круглі синяки» на тілі Мотрі [2; 24]. Безпосереднє знайомство з Андрієм розпочинається із детальних оглядин його вбрання: «Через декілька хвилин коло воріт показався середнього зросту парубок років тридцяти, в клітчатих, вузьких, навипуск штанях, у таких же самім піджаку, в картузі, які носять ляшки-прикажчики по економіях, і в черевиках на таких рипах, що їх було чуть ще тоді, як самого хазяїна їх ще й в вічі не видати» [2; 27–28]. Одяг персонажа описано хоч і детально – «з голови до ніг», проте стримано: ніщо з Андрієвого костюма не означене кольором чи якоюсь іншою ознакою, котра промовляла би про самого власника (чи його одяг, наприклад, охайний, брудний, новий, дешевий – це поле для читацьких домислів). Однак цікавим видається сам хід письменника: якщо внутрішні портрети інших героїв відкриті для зовнішнього споглядання (розтривожена Мотря, апатичний Ілька), то Андрій постає вдягненим і в емоційному плані «закритим манекеном», тобто до певної міти одяг маскує його почування і відволікає увагу від обличчя. Автор, докладно перераховуючи все те, в що був одягнений Андрій, наче не бажає братися до написання власне портрету героя через його уявлювану «некрасу».

Зовсім скоро письменник вдається до висхідної градації і змушує «застиглий» образ Андрія рухатися. Спочатку його рухи незначні, спрямовані на прикрашання свого обличчя: «Андрій, знявши картуза, витирає червоненькою хусткою білий-білий, високий лоб, обведений сизою смугою від картуза, веснянкувате, з широкими вилицями лице з червоними плямами там, де у інших буває смага; протирає від порошу маленькі, сіренькі, з білими віями очі, які бувають у білих поросят; протирає руді, короткі, кудлаті вуса, – і роблячи се все повагом, не поспішаючи, й собі весело, привітно посміхався й наближавсь до них» [2; 28]. Дуже швидко Андрій переходить від простого «косметичного» руху до «силового» вчинку, який і виявляє градаційну висхідну точку його динамічного портрету: «Порівнявшись із Мотрею, вмить зупинився, блиснув очима, замахнувся кулаком, – і Мотря, скрикнувши, захиталась, закрилась руками і звалилась, як сніп. Як дикий звір накинувся він на неї і почав топтати її ногами, бити передками черевиків у боки, в спину, в живіт, шарпаючи за коси, з піною на губах, з якимсь хриплим ревом...» [2; 28]. Сила Андрія, як й Ілька, оцінюється за допомогою зооморфізмів, які її гіперболізують і в такий спосіб увиразнюється зверхність і агресія у ставленні до супротивника: задіяна сила Андрія стає насиллям над Мотрею. Здебільшого героїня не чинить опору у відповідь: «Я ж тобі ніколи нічого не казала, як ти позаторік не хотів брати мене, як я хотіла; я ж мовчала», або: «І кулаки твої два роки зношу тільки так?» [2; 34]. У розширеному контексті мовчання Мотрі промовляє про її усвідомлену покору перед агресією чоловіка, яка цього разу хоч і не виявляється через фізичне знуцання над Мотрею, однак вона відчутна у тоні його голосу, який можна прирівняти до ламаної кривої. Контрастуючи з її пасивною мовчанкою, Андрійів голос то звучить різко: «Як! Що? – не ймучи своїм ушам віри, скрикнув Андрій. – Ти кажеш, щоб я засилав до тебе старостів? А ти ж... Та брешеш?» [2; 33], то стримано, що лише маскує його внутрішню силову експресію: «– Й Ілька кинеш? – здержуючись і трохи тихіше запитав він» [2; 34] і далі: «Ага! – зі злістю муркнув Андрій. – Я так і знав (так він реагує на обіцянку Мотрі повідомити остаточне рішення щодо його імовірної шлюбної пропозиції в четвер. – Л. 3.). Ух, ти, хвойда проклята! – зі зневагою, з ненавистю кинув він» [2; 34]. Тільки голосом і сказаним він намагається викликати у Мотрі почуття вини. По суті він чинить те саме насилля в інший спосіб – словесний, що спонукає звернутися до поняття «садомазохізму» в психоаналітичній теорії, яке Зигмунд Фрейд вивів за межі перверсій: усвідомлене або неусвідомлене задоволення садомазохістського типу включає різноманітні форми поведінки, серед яких – зверхність, сарказм, злослів'я, наклепи та інші прояви пасивної агресії (переклад мій. – Л. 3.) [11].

Урешті-решт «право на голос» Мотря залишає за собою: вона сміється услід Андрієвим словесним знуцанням. На початку ослабла від сліз і внутрішньо відкрита до його вербальної агресії, тепер вона сміючись хоче позбутися Андрієвої влади над собою, тобто сміх виступає як захисний механізм. Анрі Бергсон, розмірковуючи про сміх і його корисні функції, наголошує на

своєрідній ознаці сміху – відсутність чуттєвості: «Сміх не має сильнішого ворога, ніж хвилювання» [1; 187]. Він радить зацікавитися на мить усім, що відбувається навколо, дозволити своїй симпатії проявитися у всій своїй повноті і в такий спосіб спостерегти, як мізерні на перший погляд предмети набувають значимості. Затим – подивитися на життя як байдужий глядач: «Чимало драм перетворюються в комедію [...]. Словом, смішне вимагає, отже, для повноти своєї дії мовби тимчасової анестезії серця. Воно звертається до чистого розуму», – запевняє мислитель [1; 187]. Так само і Мотря поглянула на розмову з Андрієм відсторонено, пробуючи сприйняти її розумом. Очевидно, для героїні драматична ситуація переломлюється в дещо комічну: Андрій запевняє Мотрю, що не прийде в четвер, вона ж із досвіду знає, що його наступний візит таки відбудеться, що і розважає її, і насторожує водночас (автор зазначає, що сміх Мотрі нервовий [2; 35]). Фінал цієї сцени означений кульмінаційною «голосною нотою» – співом Мотрі: «Андрій ще раз вилаявся і швидше пішов од хати, від якої навмисне голосно, якось нервово почулось: А я слави тої не боюся, / З ким люблюся, – не наговорюся» [2; 35]. Зміст «проспіваного» Мотрею вказує на повне сприйняття ситуації розумом.

Суперечка Андрія і Мотрі містить чимало коментарів про її психологічне емоційно-експресивне забарвлення, яке змінюється в межах діапазону «тихо – голосно». В їхній розмові тихо сказане слово не завжди означає спокій і емоційну рівновагу. Цей «портретний» діалог значно відрізняється від іншого, коли Мотря навідує Андрія в буцегарні. Ця розмова виписана як для сценарію: автор рідше вказує на її особливості, тобто як сказано і як сприйнято повідомлення суб'єктом. Тим не менш і за зібраними авторськими оцінками мовлення можна розпізнати роль упокореної Мотрі і роль агресивного Андрія. В даному випадку переважаючим стає «тихий регістр» у зв'язку з умовами таємних побачень у місцях позбавлення волі. Однак Андрій ніби насичує цю тишу своєю ненавистю, коли мова заходить про їхні стосунки трьох: «сухо прошепотів», «злісно всміхнувся», «грізно прошепотів», «Гляди, гадино! – зціпив зуби», «саркастично всміхнувся Андрій» [2; 57–59]. На образи Мотря реагує так само смиренно: «Мотря мовчки нахилила голову», «підняла голову Мотря і знов нахилилась», «несміло подивилась йому в очі» [2; 57–58]. Андрію не обов'язково застосовувати фізичну силу, щоб причинити біль Мотрі, достатньо «заблокувати» її вільний вибір. Андрієва маніпуляція над душею героїні є підставою ототожнити її зі садизмом, в якому сексуальний елемент або відсутній, або не усвідомлений (переклад мій. – Л. З.) [11]. Мотря зазнає більшого болю саме від, умовно кажучи, «тонкого» психологічного садизму, ніж від фізичних знущань, які гордо терпить [2; 28]. Разом із тим, було би односторонньо вважати, що Мотря спізнає лише фізичний і душевний біль, завданий Андрієм. У авторському коментарі про стосунки в «любобному трикутнику» згадано й про її радість, піднесений настрій, які з'являються після «порозуміння» з Андрієм [2; 61]. У такі миті вона байдужа до того факту, що його приниженням не видно кінця: відчуваючи свою начебто провинку за взаємини з Ільком («коли вона винувато, благаючи його (Андрія – Л. З.), заціпала...», часто похилена голова [2; 61]), Мотря повертається до Андрія спокутувати її. Підсвідома потреба в покаранні, зумовлена почуттям провини, названа у психоаналізі моральним мазохізмом [див.: 11].

Наприкінці твору об'єктом агресії Андрія став «жовто-рябий, трубохвостий» голуб [2; 64]. Автор виписує цей акт сили в дусі натуралізму: «[...] схопивши ніжку жовто-рябого, крутнув. Почувся легесенький хруск, голуб несамовито забився й затріпався, – Андрій зламав йому ніжку. Сей хруск, розкритий вмить рот жовто-рябого, безсиле його тріпання – все се наче морозом пройняло Ількове тіло» [2; 65]. Символічний смисл цієї картини подвоюється у зв'язку з тим, що прізвище Андрія – Голуб. Традиційно із цим птахом люди пов'язують світлі, навіть святі асоціації, він належить до чистих (святих, добрих) птахів: «Голуб – «Божа птиця», жертвний птах, символ чистоти, очищення, а також шлюбно-ритуальних обрядодійств», – зазначає Валерій Войтович [3; 400, 402]. Голуб – це образ Андрієвої душі, надломленої його ж силою: прагнення усунути у любовних стосунках суперника – Ілька – породжує в ньому агресивні імпульси, які призвичаюють героя розв'язувати конфлікти через садизм, у результаті – втрачається та символічна святість голуба-душі.

Найзагадковішим персонажем твору видається Мотря Чумарченко, з постаттю якої, на наш погляд, і пов'язується процес гармонізації особистості. Вона знаходиться на вершині «любобного трикутника» і представляє, умовно кажучи, синтезуюче дзеркало, проектуючи на

себе і силу, і красу водночас. Із кожним чоловіком Мотря поводить себе по-різному. З пасивним Ільком виявляє енергію і завзятість: «Ще б я тебе набила, якби схотіла» [2; 23]. У стосунках із Андрієм вона грає роль покірної жінки, а значить – пасивної, а сам Андрій – роль агресора (активне начало). Якщо пасивність Ілька співвідноситься із фемінністю, то агресія, садизм і суперництво Андрія внутрішньо властиві маскулінності. Натомість однозначна відповідь на запитання, які психологічні статеві ознаки переважають у поведінці Мотрі, неможлива, оскільки у взаєминах із чоловіками вона виразно проявляє як і маскулінні, так і фемінні риси. Мотрині ж, за Володимиром Панченком, внутрішні хитання [9; 44], вірогідно, ілюструють думку Зигмунда Фрейда про те, що співвідношення чоловічого і жіночого в окремому індивіді значно коливається [13; 370].

Звісно, «синтез» цих ознак притаманний і чоловічим образам, особливо Ількові, однак у порівнянні двох героїв усе ж спостерігається домінування або фемінності (Ілько), або яскравої маскулінності (Андрій) на відміну від Мотрі, в якій розвиток обох якостей наближений до одного рівня, що й прояснює її гнучкість змінювати ролі залежно від ситуації. У психології та філософії прийнято характеризувати таких людей, як Мотря, андрогінною особистістю [7; 147–148], [12], [5]. Тому на підсвідомому рівні розлука з одним із чоловіків сприймається Мотрею як загроза втрати цілісності красивого (фемінного) і сильного (маскулінного), що певною мірою пояснює і той фатальний зв'язок ката і жертви між героїнею й Андрієм («Проти його я прямо не можу йти» [2; 52]), і той Мотрин сердечний щем, викликаний передчуттям неминучого прощання з Ільком [2; 50]: «Якби можна за двох вийти! – засміялась вона і зараз же сумно замислилась» [2; 52]. Прагнення Мотрі до цілісності увиразнюють й деякі маргінальні образи, зокрема, ті ж поцілунки за народними уявленнями розтлумачуються як символ злиття людських душ [3; 391]. Цікаво, що чоловіки приходять до Мотрі по-злодійському – через тин: «Андрій постояв трохи, подумав, криво-ніяково всміхнувся і став перелазити через тин» [2; 32]; Ілько «став перелазити через тин із таким видом, начеб хотів сказати: «Отже, лізу через те тільки, що треба послухать щось цікаве»» [2; 49]. Якщо за міфологією огорожа означає межу «свого» і «чужого» простору, що реально і символічно захищає дім і двір від зовнішніх небезпек, ворожих сил [3; 346], то проникнення на «чужу» територію у спосіб Ілька й Андрія, мало би ототожнюватися зі вторгненням, привласненням «чужого». Однак контекст запропонованого погляду на Мотрю як андрогінну особистість обумовлює ствердне прочитання символічного підтексту образу тину: перейти межу може означати й подолання перешкод до внутрішньої гармонії й рівноваги.

У психологічній літературі вказуються переваги андрогінної особистості, на відміну від інших груп людей (маскулінні, фемінні індивіди, люди з невиразною психологічною статевою ідентичністю [12; 21]) у процесі соціалізації [6; 294]. Однак поряд із потягом Мотрі до цілісності її андрогінність у межах «любовного трикутника» спричинює конфлікти із чоловіками, які, звісно, призводять і до фізичних, і внутрішніх страждань. Тому в якісь миті вона ладна розірвати стосунки з обома: «Ану вас к чорту!» [2; 24], або: «І ось вам обом, прокляті, ось! – і, тикнувши з ненавистю дві дулі, блиснула очима, насунула хустку й швидко пішла з двору» [2; 29]. Зрештою, зовнішні і внутрішні передумови повертають Мотрю до узвичаєного розподілу ролей: залишившись із маскуліним Андрієм, вона тим самим робить вибір на користь фемінності. Природно, що можливий шлюб із цим чоловіком теж виглядатиме як гармонія двох начал, однак вона, очевидно, залишатиметься тільки показово зовнішньою і, зваживши на «сильне» ставлення Андрія до Мотрі, не сприятиме її внутрішньому індивідуальному, за Винниченком, «погодженню сил».

Отже, цілісне осмислення портрету у взаємостосунках героїв, у його зв'язках із іншими позасюжетними елементами (у даному разі – пейзаж), символами (голуб, тин) дозволяє представити не тільки зовнішній профіль персонажа, а й наблизитися до пізнання його внутрішнього світу. Так, три герої «Краси і сили» постають дисгармонійними, Мотря ж проявляє на підсвідомому рівні потяг до гармонійної цілісності. Однак її бажання видається миттєвим, таким, яке у перспективі не набуває сталості впродовж її життя через посилений конфлікт у межах «любовного трикутника». У творі «Краса і сила» мрії про гармонійну людину постають недосяжними, навіть утопічними, що поглиблено Володимир Винниченко обгрунтовуватиме у філософському романі «Лепрозорій».

Література:

1. Бергсон А. Смех / А. Бергсон // Психология эмоций. Тексты / Под ред. В. К. Вилюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1984. – С. 186–192.
2. Винниченко Володимир. Краса і сила / Володимир Винниченко ; [упор., авт. прим. Павло Федченко, авт. передм. Ігор Дзевєрін]. – К. : Дніпро, 1989. – 752 с.
3. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К., 2002. – 664 с.
4. Горбань А. Портрети в жанрі натюрморту та пейзажі анфас (до питання психологізму малої прози В. Винниченка) / Анфіса Горбань // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2003. – Вип. 4. – С. 60–65.
5. Элиаде М. Мефистофель и андрогин, или тайна целостности / Мирча Элиаде. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/psihol/eliade/index.php
6. Зборовська Н. В. Психологічний аналіз і літературознавство : [посібник] / Ніла Вікторівна Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
7. Крайг Г. Андрогинная личность / Г. Крайг // Крайг Г. Психология развития. – СПб. : Питер, 2002. – С. 147–148.
8. Мацевко Л. Засоби характеротворення в малій прозі Володимира Винниченка / Л. Мацевко // Дивослово. – 2000. – № 4. – С. 11–14.
9. Панченко В. С. Будинок з химерами. Творчість В. Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті: Монографія / Володимир Євгенович Панченко. – Кіровоград, 1998. – 272 с.
10. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка / С. Погорілий. – Нью-Йорк, 1981. – 212 с.
11. Психоаналитические термины и понятия / Под ред. Барнесса Э. Мура и Бернарда Д. Файна. – М. : Класс, 2000. – 304 с.
12. Психологический словарь / [под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского]. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Политиздат, 1990. – 494 с.
13. Фрейд З. Женственность / Зигмунд Фрейд // Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. – М. : Наука, 1989. – С. 369–385.

**The Peculiarities of Portrait Writing and Character Creating
in Volodymyr Vynnychenko's Story «The Beauty and the Strength»**

The article examines the portraits of the characters of the story «The Beauty and the Strength» in the context of mutual relations between characters, connections between the portrait and the landscape, between symbols in the context of nonverbal communication. This article also points out the artistic means of portrait writing and draws the parallel «the portrait – the character».

Валерія Дмитрук (Житомир)

**МАРГІНАЛЬНИЙ ПЕРСОНАЖ
У ПОШУКАХ ВЛАСНОГО ЖИТТЄВОГО ПРОСТОРУ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА «ХОЧУ!»)**

За спостереженнями дослідників творчості Володимира Винниченка, саме психологічне начало у його романах «має досить міцне коріння. Воно є одним з чільних елементів, які утворюють мозаїку, з якої складається тканина тексту» [див.: 8]. Власне, у своїй романістиці Винниченко «будує чітку парадигму відносин людини зі світом» [9; 52]. Письменник «віддавав перевагу жанрові психологічного роману, в якому домінує урбаністичний колорит, герої найчастіше – інтелігенти, а соціальні конфлікти поступаються місцем морально-психологічним» [7; 317]. Поглиблення психологізму у Винниченкових романах є явищем закономірним, адже він «не нехтував досвідом старої реалістичної школи, але разом з тим узаконював в українському літературному процесі досвід західних письменників, де психологізм виявлявся вже дещо по-іншому» [див.: 8].

Отже, у романі «Хочу!» (1915) Володимир Винниченко змальовує ряд емпіричних ситуацій, у котрих головний персонаж твору (Андрій Халепа – відомий російський поет,