

DOI: 10.33608/0236-1477.2021.04.57-75

УДК 821.161.2-31.09:19

**Вадим ВАСИЛЕНКО**, кандидат філологічних наук  
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України  
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001  
e-mail: wadym.wasylenko@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7685-9258>

## У СВІТІ НАВИВОРИТ: БОЖЕВІЛЛЯ ЯК ТЕМА І СЮЖЕТ

---

*Стаття присвячена феномену божевілля в українській літературі першої половини ХХ ст. Аналізуються ідейно-естетичні тенденції, пов'язані з осмисленням феномену божевілля, з'ясовуються його функціональні особливості, художньо-символічне й ідейно-політичне значення, наголошується на типологічних збігах у потрактуванні божевілля як теми і сюжету, проводяться паралелі між психологічною атмосферою тоталітарного світу і художніми інтерпретаціями божевілля. До аналізу залучені різні за жанром, стилем і хронологією твори, у яких тема божевілля набуває ідеологічно забарвленого й символічно значущого змісту.*

**Ключові слова:** хвороба, божевілля, ідеологія, тоталітаризм, романтизм.

---

Дискурс хвороби в українській літературі, один із основних і, попри це, найменш досліджених, своїм корінням сягає домодерної доби, проте саме в добу модерну і, зокрема, у ХХ ст. набуває виразного ідейно-політичного й культурного значення. Залежно від соціально-історичних, історико-культурних умов, динаміки і взаємопроникнення конкретно-історичних та індивідуальних художніх стилів цей дискурс мав різні форми та вияви, проте незмінною залишалася його ідеологічна, антитоталітарна сутність. Закорі-

---

Ц и т у в а н н я: Василенко В. У світі навиворіт: божевілля як тема і сюжет // Слово і Час. 2021. № 4 (718). С. 57—75. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2021.04.57-75>

нений у тоталітарну реальність, він відображає внутрішні зміни — невротичні та психопатичні стани, суїцидальні настрої, уявлені й реальні страхи людини та суспільства ХХ ст., а його джерела криються в самій природі тоталітарної держави — у суспільних розривах і розломах, ідеологічних і соціальних кризах, досвіді державного терору й насильства.

Українська література ХХ ст. виявилася своєрідним резервуаром, великим умістилищем хвороб, реальних і уявних, фізичних, психічних і ментальних, відображенням внутрішнього світу людини і стану епохи. Образи психіатричної клініки, санаторійної зони, лікарні для душевнохворих, великого й місткого карцеру із загратованими вікнами, які асоціюються з тоталітарною державою, диктаторським режимом, морально-психологічним станом людини, хаосом і абсурдом антидемократичного, антигуманного світу, наскрізні в українській літературі цього часу. Історії психологічних розладів, уявних і явних патологій, відображені в біографіях українських письменників, які епізодично (як Микола Зеров чи Микола Хвильовий) чи системно (як Володимир Сосюра чи Тодось Осьмачка) перебували в клініках для нервовохворих, — своєрідна паралельна історія літератури, без якої неможливе прочитання багатьох знакових (хоча й різних за жанром, стилем, ідеологією) творів, як-от: «Санаторійної зони» Миколи Хвильового, «Народного Малахія» Миколи Куліша, «Вуркаганів» Івана Микитенка, «Емальованої миски» Віктора Домонтовича, «Психічної розрядки», «Ротонди душоубців» Тодося Осьмачки та ін. У кожному із цих творів дія відбувається у психіатричній клініці, яка асоціюється з тоталітарною державою, а хвороба — зі зламаним часом, станом доби; кожен із них розповідає історію людського божевілля в різних його виявах — від соціального до клінічного, а хронотоп божевільні, один із головних у плані композиційної організації, виконує жанрову, сюжето- та смислотвірну функції. Історії лікування (чи психологічних тортур) пацієнтів, ув'язнених у радянських психіатричних клініках, наприклад В. Сосюри й Т. Осьмачки, згадують у спогадах сучасники. Свою клінічну історію В. Сосюра описує в автобіографічній «Третій роті», про його лікування в клініці для нервовохворих відомо із «Зустрічей і прощань» Г. Костюка; драматична історія Т. Осьмачки відображена в його власних творах — «Психічній розрядці» й «Ротонді душоубців»; про божевілля М. Куліша спершу в ув'язненні, а згодом на засланні пише Н. Кузякіна. Самоочевидно, ці історії стали елементами художніх і біографічних міфів та містифікацій, відобразилися на образах і сюжетах письменників, позначилися на критичній рецепції їхньої творчості.

Спектр хвороб і форм їх зображення, реального та символічного значень у літературі ХХ ст. і навіть у творчості одного письменника різноманітний і широкий (від неврозу, психозу та суїциду до туберкульозу,

шизофренії тощо), однак основною, символічно значущою хворобою цього часу стає божевілля — хвороба, наділена різними значеннями, одне з яких, за висловом С. Зонтаг, «пароксизмальне просвітлення», сутність якого полягає в тому, що «пацієнт бачиться як сухотно-гарячкова, нерозсудлива людина, що легко впадає в крайнощі, до того ж надто чуттєва, аби витримати весь жах і напругу сьогодення» [6, 17]. У ХХ ст., продовжує С. Зонтаг, божевілля стає «репелентом, несамовитою хворобою, яку перетворили на виразника надзвичайної чуттєвості, рушія “духовних” почуттів і “критичного” невдоволення» [6, 34—35].

Вийшовши за рамки психіатрії, божевілля набуває значення культурного символу, що означає психологічну чи суспільну кризу та демонструє зміну в осмисленні проблеми людини і культури, а отже, «говорить мовою антропології, що прагне виразити одночасно... істину людини, і втрату цієї істини, і, як наслідок, істину цієї істини» [15, 604], і, зрештою, само є «мовою, якою культура промовляє не менш виразно, ніж мовою розуму» [3, 512]. Із цього приводу М. Епштейн говорить про божевілля як про один із «приймів» прочитання художніх текстів, зокрема через виявлення в них «тих зачатків безумства, які могли б розвинутися за їх межею у власну систему» [3, 529]. Згідно з його теорією цей «прийом» передбачає встановлення низки самоповторень, що «утворюють дзеркальну перспективу божевілля» [3, 530], і

має в своїй основі одночасно і гіперболу, і гіпотезу — співвідношення “гіпер” і “гіпо”, перебільшення і применшення. Певні ідеї фікс, ідіосинкразії, постійні нав’язливі образи тлумачаться перебільшено як риси божевілля, але сама модальність такого висловлювання не ствердна, а радше потенційна [3, 530].

До того ж «божевілля як прийом», уважає М. Епштейн, дозволяє зрозуміти не лише окремих авторів, а й цілі ідеології, наблизитися до пізнання ідеологічної свідомості, передусім тоталітарної, збагнути феномен ієєократії як «філософського безумства, що опановує маси». «Особливо придатний такий метод до тоталітарних ідеологій, де внутрішня послідовність і всеосяжність однієї ідеї досягається ціною її повного концептуального відриву від реальності та практичного руйнування реальності» [3, 531], — стверджує він.

Попри те що у ХХ ст. йдеться про інші, принципово відмінні від романтичних підходи до розуміння божевілля, традиція його художнього зображення письменниками-модерністами демонструє свою спорідненість із романтичною естетикою. Сліди романтичного сприйняття божевілля проявляються, зокрема, у подвійності його зображення — як явища клінічного (хвороби, сну розуму, позбавленого своєї «гіпнотичної чарівності») й «сакральності») і метафізичного (як утечі від смерті «у святу ніч безумства», стану духу, що відкриває незнані істини). Про двоїстість як нездоланну суперечність у сприйнятті й трактуван-

ні божевілья пише М. Фуко, розглядаючи цю суперечність через протиставлення трагічного (космічного) і наукового (критичного) дискурсів в історії європейського божевілья: «образ космічного бачення» і спроби моральної рефлексії, отже, «елемент трагічний і елемент критичний», на його думку, тісно пов'язані між собою і водночас заперечують одне одного.

Критична свідомість, здобувши виняткові переваги і права, заступила собою трагічний, космічний досвід божевілья. Ось чому класичний, а через нього — і сучасний досвід божевілья не можна розглядати як якийсь цілісний образ, що досяг таким чином своєї позитивної істини: образ цей фрагментарний, частковий, за вичерпний він видає себе помилково; це радше множина, виведена з рівноваги відсутніми, тобто такими, що приховують її, частинами [15, 41], — пише він.

Попри це, стверджує М. Фуко, трагічне усвідомлення божевілья не зникло, а постає в історіях та образах небагатьох поетів і художників (ідеться, зокрема, про Ніцше, Ван Гога, Гельдерліна, Нерваля та ін.), твори яких дозволяють наблизитися до його трагічного досвіду. Висловитися про божевілья, зберігши частину істини, можливо тільки засобами поетичної мови, яку наділено цим привілеєм, дарованим їй, можливо, самим божевільям, наголошує М. Фуко, отже, «для того щоб говорити про божевілья, потрібно володіти поетичним даром» [4, 138].

Питання про те, чим є божевілья — утрочанням провидіння або лихим підступом, чи потребує хворий зцілення та де пролягає межа між нормою і патологією, zostавалися відкритими для романтиків і модерністів. «Де та границя, що відділяє нормальне від ненормального?» — запитувала протагоністка Лесі Українки з оповідання «Місто смутку» (1896), описуючи свої враження від перебування в божевільні: «...почуття страху, жалості безкінечної і, сором сказати, цікавості, що огортає сторонню людину при вході в сю велику *verkehrte Welt* [світ навиворіт. — В. В.]» [14, 108]. Одне із центральних місць у «Місті смутку» відведене випадковій розмові *alter ego* авторки з ученим-психіатром, який водночас є пацієнтом клініки. Ця розмова сприймається як своєрідна спроба діалогу з божевільним і відсилає, зокрема, до уривку із Шекспірового «Короля Ліра», божевілья якого має значення просвітлення (коли «в безумстві — розум світлий»), відкриття істини про природу людини і трагічність її земного існування. Загалом, у творах Лесі Українки («Місті смутку», «Блакитній троянді», «Кассандрі», «Одержимій» та ін.), як і у творчості всього її покоління — письменників-модерністів «зламу століть», тема божевілья, що прозирає істини, продовжує шекспірівську традицію короля Ліра і сприймається як одна із форм осмислення людської природи.

Звернення до теми божевілля в літературі міжвоєнної доби, з одного боку, пов'язане із чільними модерністськими тенденціями (усвідомленням непорядкованості, абсурдності світу, непередбачуваності й мінливості людської історії), а з другого, — є реакцією на розгортання масштабних тоталітарних експериментів (ідеологічних, культурних, політичних) і породжені ними кризи індивідуальної та національної свідомості. Метафора хвороби (одна з основних у літературі цього часу) набуває характерного для модерністської естетики просторового значення — образу замкнутого, ізольованого простору: «епідемічного бараку», «санаторійної зони», великого й місткого карцеру («фабрики-кухні», «конвеєра розбирання людських душ»), що стає уособленням тоталітарної держави, перетвореної у в'язницю для всіх, і водночас внутрішнього світу людини, гнаної та самотньої. Чи не вперше до цієї метафори звернувся у своєму оповіданні «В епідемічному бараці» (1926) В. Підмогильний, зобразивши пересічність людського життя на тлі страждань і смерті, які стали буденністю, тому не викликають жодних зворушень: згасання людей поєднується з байдужістю, забобонами, дрібними повсякденними конфліктами, любовними інтригами тощо. Загалом, до проблематики хвороби, однієї з основних у його творчості поряд зі смертю, любов'ю, задрістю, В. Підмогильний неодноразово звертався у своїй прозі (серед найпоширеніших образів хвороби чи хворобливих станів, описаних письменником, — невроз, психоз, суїцидальність, сифіліс та ін.).

Утім, можливо, найповніше, в усій своїй ідейно-тематичній різноаспектності хвороба як визначальний сюжет і метафора розкривається у творчості М. Хвильового. Творча історія й художня проза М. Хвильового — це яскраве відображення психологічного роздвоєння, нездоланного протиріччя між «божевільною вірою» в «загірну комуну» (як символічне втілення соціалістичної утопії — ідеалізованої форми «соціального божевілля») і тоталітарною реальністю; і це протиріччя — один із наскрізних конфліктів (ідеологічних, соціальних, психологічних тощо), який переживають різні його персонажі. Неможливість досягти ідеального (держави, людини, суспільства) і відмова усвідомити цю неможливість призводять до глибоких психологічних зрушень, одним із яких і стає божевілля, зображене М. Хвильовим і в клінічному, і в соціальному аспектах — від високого (донкіхотського чи гамлетівського типів) до низького, буденного.

Означивши «санаторійну зону» як основний хронотоп своєї повісті (1924), М. Хвильовий вивів на кін галерею потенційних або реальних пацієнтів — людей внутрішньо надломлених, нездатних адаптуватися до нової, пореволюційної дійсності; вони рефлексують над власними й чужими хворобами, страхами, ставлять діагнози собі та світу. Як один з основних мотивів «Санаторійної зони» божевілля пов'язане з про-



блемами двійництва, страху, суїциду і символічно об'єднує всю мотивну структуру повісті. У ній М. Хвильовий «здійснює власний психологічний аналіз епохи та свого героя, дійшовши невтішного висновку: обоє невиліковні» [12, 272]. Як і в інших творах цього часу, у «Санаторійній зоні» відобразилося розчарування автора новим, пореволюційним світом. І пацієнти, і лікарі, які перебувають немовби в довічному ув'язненні в її стінах, відображають глибоку самотність і фатальну недовіру до інших і самих себе, загальну приреченість світу-зони: з нього не можна вийти, до нього можна лише ввійти. «Відсіля нема повороту, як із того світу» [16, 96], — розмірковує Анарх, центральний персонаж повісті, ув'язнений, як і багато його соратників, людей «не тільки зайвих, а й шкідливих», одержимих нав'язливими станами, страхами, примарами, у клініці для душевнохворих. М. Хвильовий зображає психічні розлади Анарха — власного alter ego — через ситуацію відчуження, його небажання (а не лише нездатність) існувати в зовнішньому світі; і в цьому сенсі «санаторійна зона» перетворюється з місця ізоляції, призначеного вберегти «нормальне суспільство» від «ненормальних елементів», на притулок для тих, хто більше не може жити в «нездоровому суспільстві». До того ж і клініка, і її мешканці — «остання фаланга зайвих людей» — відображають різні, протилежні шари свідомості самого Анарха, його викривлене, позначене невиліковною недугою світо- і самосприйняття: як зазначає у своєму щоденниковому записі одна з пацієнток, від імені якої ведеться розповідь, «санаторійна зона — не театр маріонеток — це є розклад певної групи суспільства, за який (розклад) і за яку (групу) я не беру відповідальності» [16, 55].

Важко не помітити, що біографія Анарха зі «Санаторійної зони» — це ще одне продовження історії умовно-символічного «Я», роздвоєного на дві взаємопротилежні особистості, примарна цілісність якого досягається лише ціною (уявного чи реального) брато-, матере- чи самовбивства — мотиву, виписаного М. Хвильовим у новелах «Я (Романтика)» (1924), «Мати» (1927), незавершеному романі «Вальдшнепи» (1927) та інших творах, об'єднаних спільною темою «тьми свідомості, або темряви, яка поступово поглинає свідомість героя» [12, 273]. До того ж біографія Анарха — це, імовірно, зображення М. Хвильовим власної символічної автобіографії, безперервних суїцидальних настроїв і станів, описаних, зокрема, у листі до М. Зерова від 1924 р. Неспроможний розрізнити фантоми власної хворої психіки і реальність, «ізольоване помешкання для душевнохворих» і нічим не обгороджену рекреаційну зону, збагнути, чи існує його мучитель — метранпаж Карно — насправді, чи є лише виплодом його хворої уяви, єдину можливість подолати це роздвоєння він убачає в самогубстві. Самогубство Анарха завершує його внутрішнє саморуїнування, але водночас стає способом звільнення від

світу, що став великою санаторійною зоною (похмурою психлікарнею, з якої немає виходу), і формою індивідуального, а отже, абсурдного бунту проти нього:

В тому випадку, коли він живе в ізольованому помешканні і ця дійсність є лише натовпи примар, він нічого не загубить, зробивши те, що йому треба зробити. Навпаки, коли він і після цього буде жити, він буде певний, що навкруги його лише самі фанти. Але й у другому випадку йому нічого губити. Карно, безперечно, фікція. Він певний, що коли й справді навкруги нього дійсність, то Карно на санаторійній зоні нема. Карно — примара і одна частина його власного «я» [16, 159—160], — розмірковує він перед смертю.

Прикметна для «Санаторійної зони» деформація простору (звуження світу до меж психлікарні) стає однією із форм зображення хвороби і пов'язується із психологічними змінами людини: реальність, що нагадує галюцинацію, набуває просторових ознак, а переміщення Анарха санаторійною зоною виявляє не лише її замкнутість, а й безмежність. Водночас ідеться не лише про зовнішнє зображення хвороби, а й про її внутрішнє вираження — погляд на себе і світ крізь призму хвороби. Хвора людина і сама хвороба в М. Хвильового стають не лише об'єктом зображення, а й певним кутом зору, способом світобачення і світовідчуття.

Значно масштабніше метафору божевілля — як історію суспільної хвороби — визначив М. Куліш у трагікомедії «Народний Малахій» (1927), творі, який виявився проникливим передбаченням низки тоталітарних сценаріїв та історичних катастроф ХХ ст. Як і «Санаторійна зона» М. Хвильового, «Народний Малахій» М. Куліша не піддається однозначному тлумаченню (як безпосереднє відображення дійсності), а є певною моделлю, символом абсурдності світу, хаотичності людської історії, і узагальненням цих абсурдності й хаотичності, руйнівних для людини та суспільства, стає феномен божевілля. Він визначає художню концепцію твору, його сюжетний розвиток і своєрідність наративної структури. Історія містечкового листоноші з пророцьким іменем Малахій, який, повіривши в те, що Бог помер, намагається дати лад світу, перебираючи на себе символічну місію пророка, реформатора, пастуха розгубленої людської отари, має всі риси антиутопії. Уважаючи людину за творіння недосконале, Малахій створює проєкт негайної реформи людської природи і, захоплений своєю мрією, покинувши сім'ю (в його уявленні — нову форму людської божевільні), прямує до Харкова, щоби звернутися до влади з вимогою розглянути його реформу. У результаті пророк соціалізму потрапляє до клініки для божевільних — харківської Сабурової дачі, у якій і знаходить визнання своєї місії і покликання. Уводячи ідею божевілля у складний соціополітичний контекст радянської дійсності, М. Куліш розкриває її в різних формах (від міфологічних до соціально-політичних) через сатиричні, гротескні, фантазмагоричні

образи, моральні й філософські узагальнення тощо і тлумачить як трагедію одвічну, загальнолюдську. «Без сумніву, тема божевілья у трагедії має величезну вагу, — пише Н. Кузякіна. — Це — знак маніакального збочення у мисленні “нового Леніна”, який обіцяє негайно відкрити перед країною нове життя». І продовжує:

Незалежно від можливого конкретного змісту, тема божевілья в «Народному Малахіїві» має глибоке символічне звучання. Бо це — божевілья часу, коли всі усталенні поняття полетіли шкереберть. Це — історичне запаморочення і неминуча загибель пророків утопічних реформ та негайного соціалізму. Це — божевілья й загибель Дон Кіхотів, які вирішили насильством виправити людство. І, нарешті, це пророче видіння драматургом власного майбутнього, — як всяке моторошне видіння ніби несподіване й недоречне. <...> Та між художнім зображенням маніяка й власним божевільям митця — дистанція чимала [8, 292].

Ідея донкіхотства, яку завважила дослідниця, — важливе, хоч і не єдине пояснення феномену божевілья в «Народному Малахіїві», адже це явище має значно глибше, міфологічне й релігійне коріння, а його потрактування вимагає системного і всебічного аналізу твору. Через залучення різних — соціальних, національних і релігійно-міфологічних — структур М. Куліш творить сюжет зі складною, багаторівневою структурою, де все з усім пов'язано, тому буденне, навіть нище, набуває значення трагічного, і навпаки — високе й пафосне безжалісно висміюється: так під поверхнею, на перший погляд, трагікомічних ситуацій із життя божевільного він демонструє серйозні пошуки одвічних і незмінних вартостей, людських зв'язків у світі, який зійшов із глузду.

Місткий і переповнений карцер, «конвеєр розбирання людських душ», заселений людьми різного віку, стану, національності, який живе за власними законами, зображує І. Багрянний у «Саду Гетсиманському» (1950), творі, написаному в повоєнний, еміграційний період, який, проте, відсилає до попереднього, із 1930-х років, фрагмента з біографії письменника — його арешту й ув'язнення. Як один із другорядних, що увиразнює аномальність радянського світу, І. Багрянний зображає епізод божевілья професора Гепнера — ученого-марксиста, який «не міг спуститися з “ленінських високостей” у “босяцький низ”» і, не витримавши психологічного тиску, «обернувся в тихого маніяка, що весь час на очах цілої камери намагався ротом дістати свої статеві органи... Потім схоплювався голий і щось танцював, приспівуючи... Потім говорив зі Сталіним на сротичну тему в непристойних тонах і заходився тихим безглуздим реготом» [1, 492].

Світ карцеру в романі І. Багряного є імітацією зовнішнього світу, його деформованою, вивернутою назовні формою. Це символ закритого, ізолюваного простору, місце, де



всілякі клопоти та «страшно важні проблеми», і співи, й одчайдушні ігри, й турніри шахові, лекції, «романи» тощо — це все тільки було втечею, амальгамою, удаванням видимості життя, що прикривала тяжку трагедію й душевну розчакненість та настороженість, нап'ятість до крайньої межі. До тієї межі, за якою починається розпач і божевілья [1, 491].

Проблему взаємозв'язку хвороби і творчості (одну із принципів для модерністської естетики) порушують два, здавалось би, ідейно та стилістично несхожі автори — соцреаліст І. Микитенко в повісті «Вуркагани» (1927) і В. Домонтович у створеній у 1930-х (незавершеній і неопублікованій) романізованій біографії «Гельдерлін». Твір І. Микитенка — одного з корифеїв радянського соцреалізму, написаний у 1920-х, а отже, у період іще умовної творчої свободи, відкриває проблему психоаналізу соцреалізму, його внутрішнього зв'язку із модернізмом, художньої еволюції та саморуйнування. Створена в той самий час, що й «Народний Малахій» М. Куліша і «Санаторійна зона» М. Хвильового (два чи не найбільш психологічно насажені їй, можливо, центральні тексти 1920-х років), повість І. Микитенка (письменника, причетного до клінічної медицини) розкриває ідею творчості як психологічну і вводить її у складний психосоціальний контекст радянської дійсності — проблем безпритульності, підліткового насильства тощо. У «Вуркаганах» І. Микитенко розповідає історію талановитого скульптора з дитячого будинку, який, ставши свідком убивства, через нервовий зрив потрапляє до психіатричної клініки — «нечуваного ярмарку безумства», де «засліплений непевними ідеями розум блукав страшними манівцями, сіючи навколо себе підозріння, самохвальство або жах воскової байдужості» [9, 63]. У психікарні його історія перетинається з іншою — художника Романа, який так само, як і він, знаходить порятунк у мистецтві; ці історії сприймаються як своєрідні відображення одна одної. Епілепсія та неврастенія Романа стають джерелами його унікальної творчості: зі своєї хвороби, невилікуваних травм дитинства він черпає незвичні образи для своїх творів. Творчий процес Романа автор описує як дію несвідомого, а його внутрішній стан — як «стихію фарб і темного відчаю»: Роман «приступав до своєї праці, наче в тумані, не знаючи навіть, що саме він малюватиме. Потому, немов із чарівного джерела, десь прихованого в таємних глибинах підсвідомого, пролились неясні бажання, на дикті стали загорятися фарби» [9, 73]. Однак спроби лікарського втручання, прагнення повернути пацієнта до «норми» руйнують його талант, і геніальний художник після лікування повертається пересічним малярем:

Останні його малюнки, що їх він виконав недавно, коли вже майже зовсім одужав, були безбарвні й шаблонні. Так міг би намалювати кожний, хто справді ніколи не тримав у руках пензля. <...> Лікар, вивчаючи його останні малюнк-

ки, вдоволено, а разом і сумно хитав головою. «Цей хворий видужує, — думав він, бігаючи по своєму кабінеті рвучкими кроками, — ланцюг свідомості знов заковано новими ланками, що були розірвані, перетерті іржею хвороби. Більше немає влади підсвідомого. Воно вже не може кидатися в зовнішнє середовище своїми незчисленими скарбами набутого за життя змісту. Годі. Тепер, мов через скупі цідилку, воля свідомості перепускатиме цяточки творчості, що припадають на долю нормальної людини. Тільки потрібне, тільки безпосередньо корисні образи входитимуть у потік свідомості, а решта... решта піде назад, затиснута в кованих таємничих льоху, на вічну схованку» [9, 74].

Звертаючись до історії Гельдерліна, на прикладі його особи й біографії В. Домонтович розкриває ідейні й філософські суперечності зламу епох — просвітництва й романтизму. Природа творчості та революційного насильства (наскрізна ідея роману, яку В. Домонтович показує через історію взаємин Гельдерліна й Шиллера — людей різних ідеологічних, естетичних поглядів, речників різних генерацій) — одна з важливих у його творчості (продовжена, зокрема, у «Розмовах Екегартових із Карлом Гоцці»). Події Французької революції з її гуманістичними ідеалами та застрашливими наслідками накладаються на сучасний письменникові пореволюційний контекст, а постать Гельдерліна (поета, творче життя якого обірвалося передчасно, у момент, можливо, найвищого творчого піднесення, хоча його земне існування продовжувалося ще кілька десятиліть) на власну Домонтовичеву біографію. Взаємини двох митців — Гельдерліна й Шиллера — зображені як «єдність протилежностей». Це взаємини вчителя й учня, що набувають значення конфлікту поколінь, епох, ідеологій і мають трагічну розв'язку. Знищений своїм психічним захворюванням, Гельдерлін веде скромне життя в родині добросердного столяра, який піклується про нього, і ніщо в ньому вже не нагадує юного генія, ще недавнє світило німецької романтичної поезії, яке увібрало у свою творчість, здавалося, саму сутність епохи.

Своїм драматизмом і внутрішньою суперечливістю біографія Т. Осьмачки подібна до доль поетів-романтиків (наприклад, Гельдерліна, в історії якого досвід письма тотожний досвіду божевілья) і відображає всю глибину психологічного зламу, яку пережило покоління українських 1920-х. У творчості Т. Осьмачки історія божевілья увиразнюється й водночас ускладнюється тим, що ґрунтується на його власному досвіді багаторічного пацієнта радянських психіатричних клінік, досвіді того, хто, за словами В. Петрова, «не був ані розстріляний, ані засланий. Його заховали до будинку божевільних. Експертиза проходила за експертизою. Лікарня за лікарнею. Іспитовий термін за іспитовим» [13, 37]. У драматичній історії письменника «стався фатальний збіг суб'єктивних і об'єктивних травматичних чинників. Його внутрішні психічні фобії, викликані соціальною деструктивністю, виявили катастрофічний зв'язок

його психіки зі зовнішнім світом» [10, 385]. Складність художнього прозомислення Т. Осьмачки в тому, що, на відміну від своїх сучасників, котрі аналізували радянський світ і людину, породжену ним, процеси її маргіналізації та патологізації із психоаналітичної перспективи (В. Підмогильний, М. Хвильовий, В. Домонтович та ін.), він відображав цей світ із максимально близької до себе відстані — як виплід його власної скаліченої, зламані душі. Ця складність зумовлює і своєрідність Осьмаччиної творчості: і в контексті українських 1920-х, і в літературному процесі 1940—1950-х він хоча й має чимало спільного зі своїми сучасниками (на ідейно-тематичному, жанрово-стильовому рівнях), та, попри це, істотно відрізняється від будь-кого з них. Закорінена в романтичну стихію, її міфологічні, архетипні джерела, його творчість оновлює національну художню традицію та надає їй нових звучань і значень.

Проблематика хвороби у творчості Т. Осьмачки — одне з важливих (і, попри це, малодосліджених) питань, що наближає до розуміння світогляду письменника і взаємозв'язку його творчості й особистості. Хвороба надає Осьмаччиній історії певної винятковості, приваблює прихованими в його образно-символічній, ідейно-естетичній системах смислами. Зрештою, в українському ХХ ст. він чи не найвідоміший письменник, якому був поставлений діагноз шизофренія, і один із небагатьох, хто вижив після психіатричних утрочань радянської системи. Образ «божевільного генія», «поета з пекла», «самотнього демона української літератури», «приреченого на самотність і вигнання», тісно зрісся з ім'ям і творчістю Т. Осьмачки, а історія його хвороби (уродженої чи набутої, реальної чи імітованої) неодноразово містифікувалася і врешті стала біографічним міфом, який позначився і на критичній рецепції Осьмаччиної творчості як джерела унікального, закоріненого в його біографію досвіду, «психологічного документу, який дає уявлення про пошуки шляхів подолання страху» [10, 381], чи «свідчення того, як суб'єктивно пережита національна трагедія народжує вражаючу естетичну реальність» [5, 2].

Біографічну психодраму Т. Осьмачки можна вважати передумовою до розуміння його творчості — «довершеної естетики відчаю, самотності й розщепленого крику» [5, 4]. Збіг суб'єктивних і об'єктивних травматичних чинників — природної чуттєвості та нелюдської жорстокості часу — призвів до вивільнення внутрішніх, первісних страхів, які невдовзі породили клінічне захворювання — шизофренію. Трагічний досвід радянських психікарень не лише похитнув психічне здоров'я письменника, а й поглибив укорінений із дитинства драматизм його світовідчуття. І глухота матері, яка втратила слух під час пологів, і смерть брата, розстріляного червоноармійцями за зберігання його, Осьмаччиної, поезії, поклали на письменника тягар неспокутуваної провини, а участь в українській революції, військова служба в «чорних запорож-

цях» породили страх перед тоталітарною машиною, який із часом — у процесі розгортання тоталітарного терору й репресій — лише поглиблювався. Перебування в радянських, а згодом у значно гуманніших американських психіатричних клініках, випадки сімейного насильства, безперервні конфлікти й публічні ексцеси чи то в Києві 1920—1930-х років, чи то у Львові середини 1940-х або в Америці 1950-х закріпили за ним репутацію божевільного — образ прибораний (що дозволяв йому поновому, зокрема крізь призму хвороби, побачити і світ, і людей у ньому) чи реальний, що став і стратегією самовиживання (маскою блазня на карнавалі смерті), і певною творчою іпостассю, яку письменник приміряв на себе. Осьмачка

був гіпохондриком, що підозрює в себе різні тяжкі хвороби, — згадувала його лікарка й біограф М. Кейван, — тому часто заходив до амбулаторії зі своїми здебільшого уявними хворобами. Фактично в нього був здоровий та на диво витривалий організм. Довгі роки злиденного життя, тюрма... позначилися сильно на його психіці та мало на фізичному здоров'ї [7, 39].

Божевілля як один з основних психостанів доби проявляється в історії і творчості Т. Осьмачки і як визначальний момент із його біографії, і як художній сюжет, пов'язаний із модерністською естетикою його творчості, зокрема з її найпотужнішою (романтичною) стихією. Романтичне коріння Осьмаччиного божевілля виростає з глибокої неоднозначності зображуваного ним світу, наскрізної дуальності людської природи, звернення до гіпнотичних, сновидних, галюцинаційних станів. Дуальність художньої реальності Т. Осьмачки наскрізна: його світ немовби перебуває на межі між буттям і небуттям, піднесеним і впослідженим, божественним і диявольським, імперським і колоніальним, і ця двоплановість, пов'язана з міфологізмом його художнього мислення, «наочно представляє форму його розколотої свідомості. Дві реальності — реальність свідомості і реальність її словесного відображення — залишаються розведеними, взаємно неперетвореними» [5, 63].

Зв'язок творчого обдарування й божевілля, що «зазирає (і то дуже часто) у такі глибини, де світлий розум й уві сні не буває» [17, 149], у Т. Осьмачки пов'язаний з основними для романтичної естетики образами: поета, мандрівника, пророка. Цей зв'язок він розкриває у своїй прозі — оповіданні «Психічна розрядка» (1948) та повісті «Ротонда душогубців» (1956), творах із виразним автобіографічним підтекстом (у розумінні відображення внутрішнього життя автора, його складних психологічних колізій). В обох творах Т. Осьмачка опрацьовує романтичний тип божевілля, побудований на традиційному протиставленні реального і уявного: з одного боку, це божевілля реальне, що постає клінічним або суспільним вироком, діагнозом людині й часу, а з другого, —

уявне, всередині якого диференціюються інші підтипи (божевілья як передчуття смерті, а також божевілья митця, для якого втеча у хворобу стає і формою несприйняття реальності, і своєрідним способом самовираження). Звісно, можна говорити і про інші аспекти Осьмаччиного божевілья («як психічної реакції на втрату свободи», «як імітації заради виживання» і божевілья «як правдивого слова» в добу цензури, суголосного з «поетичним божевільям» — художнім відкриттям реальності), проте, безсумнівно, божевілья автора, реальне чи імітоване, пов'язане з його творчістю, є невід'ємною її частиною, а в його творах — і поетичних, і прозових — можна знайти не лише риси хвороби, манії переслідування, розщеплення особистості, а й ключ до розуміння (і зміни) його особистості. Знак божевілья в цьому сенсі сприймається як соціально й політично забарвлений, отже, такий, що повідомляє про певне — відкрите чи приховане — протистояння між поетом і системою, людиною і масою та підважує владу панівного тоталітарного дискурсу, його моральні принципи й суспільно-політичні норми. І письменник Іван Брус із «Ротонди душогубців», і композитор Герасим Сокира із «Психічної розрядки» демонструють такий тип божевілья, що розгортається через протистояння героя із суспільством, яке сприймає його за божевільного (або він видає себе за такого). Природна (збожеволіла) людина проти всепожираючого молоха смерті — це основний конфлікт Осьмаччиних творів.

Схожий конфлікт (але без відкритого, зовнішнього оголеного, як це прикметно для Т. Осьмачки, ідеологічного підтексту, а зі внутрішнім «подвійним дном») опрацьовує у своїй «Емальованій мисці» (1942) В. Домонтович, оповідаючи історію молодого філософа, дослідника теорії Гассенді, ученого з «ясним розумом» і «чіткою» та «величною думкою», у якого, як і в героїв «Психічної розрядки» й «Ротонди душогубців» Т. Осьмачки, діагностують шизофренію. Однак, попри значну подібність у художньому осмисленні хвороби, зокрема в акцентуванні її суспільної природи, проблематизації хвороби і творчості, божевілья і геніальності тощо, у творах Т. Осьмачки й В. Домонтовича хвороба має відмінні значення. Якщо в Т. Осьмачки вона є засобом індивідуального, а отже, абсурдного бунту проти системи і цей «пристрасний, доведений до невтомно пульсуючої схвильованості, бунт підкреслює екзальтовану натуру героя» [5, 55], то в В. Домонтовича виявляється однією із форм авторської іронії, що увиразнює абсурдність світу і вказує на ненадійність людського розуму; якщо В. Домонтович показує історію божевілья через іронічний (критичний) дискурс, то Т. Осьмачка — через близький його світосприймання дискурс трагічний; якщо В. Домонтовича цікавить клінічний аспект божевілья, то Т. Осьмачку — метафізичний.



Питання про те, чи хвороба героя психічна, чи зумовлена соціально або політично, В. Домонтович залишає відкритим. Об'єктом його уваги стає неповторна людська особистість, що виявляється жертвою аномальних, незрозумілих їй обставин. Невипадково лікареві, від імені якого ведеться розповідь, пацієнт нагадує «хрумкий і несталий образ Новаліса, образ поета, філософа й мрійника», якому судилася рання й трагічна смерть: звинувачений «у протягуванні ідеалістичної контрабанди», опинившись на задвірках радянського суспільства з тавром державного злочинця, пройшовши всіма колами «соціалістичного раю» і в результаті ставши пацієнтом київської Кирилівки, як людина з «ясним розумом», він травмований передусім алогізмом, абсурдністю того, що з ним відбулося. Ірраціональність тоталітарної дійсності та неспроможність збагнути її як закономірність позбавляють його реального бачення речей, і це протиріччя — між раціональним (само- і світо)сприйняттям послідовника Гассенді й ірраціональною сутністю тоталітарного світу, основне в «Емальованій мисці» — В. Домонтович розвиває в інших художніх і філософських творах цього часу:

Він філософ, і як філософ він намагається усвідомити те буття, що він його веде, знайти для нього раціональне визначення, підпорядкувати його абстрактно загальній формулі. Він звик мислити систематично. Усе, що він думає, він підпорядковує одній і тій самій думці: я не зробив жодного злочину. Його свідомість отруєна почуттям власної безвинності. Це єдине, про що він думає й може думати. ... його звичка мислити логічно повинна була стати ґрунтом, на якому почалася руйнація його психіки [2, 137].

Проблему руйнації особистості як результат несуголосності зовнішнього і внутрішнього — одну з центральних у його творчості — В. Домонтович розкриває через зв'язок причини й наслідку та увиразнює її через три внутрішньо суперечливі образи: пацієнта — філософа-раціоналіста, який прагнув мислити, а не перебувати в психлікарні, де утримують божевільних, і водночас здавався «кришталеву чистим клінічним зразком захворювання на шизофренію»; лікаря, який, нехтуючи своїм обов'язком лікувати психічно хворих, прагнув «урятувати» пацієнтів від хвороби й «обстоював право кожної людини зватися здоровою»; і завідувача психлікарні — «циніка і скептика», а до того ж хронічного алкоголіка, який «любив жінок, горілку й книжки, оправлені в гарні палітурки», «користувався великим авторитетом у психіатрії і не вірив ні в що». Кожен із них — свідок історії людського божевілля, і в кожного — власна версія цієї історії.

Проблема взаємозв'язку творчого інакодумства з божевіллям (одна з основних у творчості Т. Осьмачки) відображає критику радянського режиму, зокрема одного з його репресивних інструментів — каральної психіатрії. В історичній ретроспективі явище «політичного безумства»

має власні, соціально й історично зумовлені закономірності та відсилає до сюжетів про «божевільних інакодумців», як таврували їх у російській, а згодом у радянській імперії — країні, де політичне вільнодумство (підважування основ суспільної моралі та політичної свідомості) ототожнювалося з клінічним божевільям. Художньою репрезентацією російського інваріанту «політичного божевілья» може бути, наприклад, «Апологія божевільного» «державного безумця» П. Чаадаєва, написана в першій половині XIX ст., або «Палата № 6» А. Чехова, у якій образ клініки сприймається як символ задушливої суспільної атмосфери імперської Росії, «Записки божевільного» М. Гоголя та ін. Значно пізніше, у 1960—1970-х роках, ця тема в дещо іншій, реалістичній, оболонці знайшла своє втілення в дисидентській прозі — повісті «Палата № 7» В. Тарсиса, романі «Сім днів творіння» В. Максимова та ін.

Романтична інакшість Осьмаччиних протагоністів — «сковородинця “колгоспної ери”» Герасима Сокири, якого сприймають за божевільного, чи репресованого письменника Івана Бруса, який удає із себе божевільного, щоб уникнути тортур і смерті, — відображає власну Осьмаччину психодраму. У «Психічній розрядці» тема божевілья пов'язана із традиційним романтичним конфліктом між знеособленим суспільством і яскравою індивідуальністю, селянським філософом у «білій сорочці і білих полотняних штанах» і безликим світом-колгоспом. Історія радянського вчителя, якого звільняють зі школи за відхилення від ідеологічних приписів і поміщають до психіатричної клініки, стає основою для зображення аномальної радянської дійсності: стан божевілья автор використовує для увиразнення жахливої безнадійності людини, оголошеної хворою, її відчуження всередині сім'ї й суспільства. Сприймаючи ілюзію Герасима про «величну музичну композицію на зразок “Демона” чи “Фавста”», яка увібрала б у себе безмежне «українське горе», за божевілья, сім'я видає його органам влади. Таке ж нерозуміння й обмеженість Герасим зустрічає і у квартирі поета Мацюри, що уособлює радянську письменницьку еліту, не здатну ні розуміти мистецтво, ні жити ним: у захарашеній, брудній квартирі радянського барда, що зустрічає його в ліжку з двома повіями, Герасим бачить не поклоніння слову, а людську мізерію, болото дріб'язкових інтересів, егоїстичних пристрастей. Між «пролетарським бардом», який «не виліз із строфіки Олесевої і другорядних російських поетів» [11, 23], і музикантом-самоуком, якого переповнює трагедія українського села, — неподоланна прірва. Конфлікт протагоніста зі світом, що приводить його до київської Кирилівки, передбачає трагічну розв'язку. Повернувшись до лікарні, він стає жертвою «психічної розрядки»: психи вбивають його, сприймаючи за антирадянського шпигуна. Важко не зауважити символічного змісту цієї сцени, зображеної, як і все інше, короткими та вибухово-екс-

пресивними мазками: психіатрична клініка недвозначно асоціюється з радянським суспільством, охопленим страхом і параноєю, вистежуванням, підслуховуванням, пошуками іноземних агентів, а взаємини між лікарями й пацієнтами — це символічне відображення стосунків між владою і масою.

Хронологічно «Ротонда душоубців» належить до останнього, можливо, найважчого періоду в житті Т. Осьмачки, позначеного низкою психічних розладів і безперервних та безцільних поневірянь — містами, країнами, континентами: цей твір несе в собі уявлені й реальні страхи, що переслідували письменника і набували дедалі загрозливіших форм (останньою з них була смерть). Пов'язуючи психічне захворювання з імітацією хвороби, Т. Осьмачка відкриває таємницю власного досвіду — душевно хворої творчої особистості (цьому сприяє і клінічна точність, із якою він передає процеси психічних розладів героя). Мотив божевілья визначає кульмінацію твору і прогнозує його розв'язку, але, попри свою психологічну й політичну вмотивованість, функціонує не як самодостатній, а такий, що виконує певну, задалегідь визначену функцію і є частиною складнішої, об'ємнішої теми — життя і смерті, зради й помсти. Крім того, цей мотив пов'язаний із низкою інших (страху смерті, батько- і братовбивства тощо) і сприймається двояко: як частина сюжетної лінії (історії Осьмаччиного alter ego Івана Бруса, що симулює божевілья, аби уникнути тортур і смерті, і певний тип світорозуміння і світовідчуття, вияв внутрішнього «Я» протагоніста, самотнього та приреченого) його божевілья стає не лише відображенням зовнішньої реальності або її частиною, а самою реальністю, елементом якогось недосяжного, прихованого від усіх знання. До того ж це знання, як і все інше, в Т. Осьмачки має подвійний — прихований і відкритий, міфологічний і реалістичний — смисл: з одного боку, воно тотожне містичному прозрінню, погляду в понадособистісне й позамежне, а з другого, — є грою, карнавалом, блазнюванням тощо.

Опрацьовуючи історію про божевілья митця — одну з основних у літературі Нового часу — і поєднуючи романтичні образи й мотиви з реалістичними, Т. Осьмачка переосмислює її в контекстах тоталітарної доби і власної біографії. У суспільно-політичному аспекті мотив божевілья увиразнює авторську інвективу радянському антисвіту і його інституціоналізованій каральній психіатрії, у художньому — сприймається як певний спосіб бачення, прийом самовідчуження, самовигнання й самоізоляції, а отже, має не лише психологічне, а й соціальне коріння. Божевілья цікавить Т. Осьмачку і як форма самосвідомості героя, і як клінічна історія, а міфо- й ідеологізований образ божевільного — творчої особистості, що зазнає репресій і переслідувань, — є символом його власної біографії.

Отже, ідеологічно й політично заангажоване, божевілля стає одним із основних, основоположних літературних сюжетів часу, а його потракування має низку особливостей, зумовлених соціально-історичними, історико-культурними й індивідуально-біографічними чинниками. Зміни в осмисленні природи божевілля пов'язані також із оновленням модерністської поетики, зокрема, засобів вираження внутрішнього через зовнішнє і з'ясування проблеми взаємозв'язку між зовнішнім і внутрішнім, і з цього погляду божевілля як тема і сюжет демонструє спільність і своєрідність авторських поетик.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський. Б. м. [Новий Ульм]: Україна, 1950. 560 с.
2. Домонтович В. Емальована миска // Домонтович В. Проза. У 3 т. Т. 3: Розмови Екегартові з Карлом Гоцці та інші оповідання й нариси / Ред. й супровід, ст. Ю. Шевельова. Б. м. [Мюнхен]: Сучасність, 1988. С. 124—140.
3. Эпштейн М. Методы безумия и безумие метода // Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. Москва: НЛО, 2004. С. 512—540.
4. Эрибон Д. Мишель Фуко. Москва: Молодая гвардия, 2008. 384 с.
5. Зборовська Н. «Танцююча зірка» Тодося Осьмачки. Київ: Козаки, 1996. 63 с.
6. Зонтар С. Хвороба як метафора. СНІД і його метафори / Пер. з англ. Т. Бойко. Київ: Видавництво Жупанського, 2012. 162 с.
7. Кейван М. У самотній мандрівці до вічності // Живий Осьмачка: Спогади / Упоряд. С. Козак. Детройт: Українські вісті, 1998. С. 35—84.
8. Кузякіна Н. «Ув'язнений за суворою ізоляцією...». З роздумів над долею Миколи Куліша // Кузякіна Н. Автопортрет, інтерв'ю, статті з історії і теорії драми; спогади / Упоряд. і автор вступ. ст. В. П. Саенко; наук. ред. С. А. Гальченко. Дрогобич; Київ; Одеса: Відродження, 2010. С. 276—295.
9. Микитенко І. Вуркагани // Микитенко І. Вуркагани: повісті й оповідання. Вид. 3. Харків: Державне видавництво України, 1930. С. 9—103.
10. Мірошник О. Психобіографічний метод у літературознавстві. Теорія питання та деякі аспекти практичного застосування // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. 2015. Вип. 18—20. С. 363—389.
11. Осьмачка Т. Психічна розрядка // Арка: Журнал літератури, мистецтва і критики. Мюнхен: Українська трибуна, 1948. Ч. 1 (7). С. 20—26.
12. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. 2 вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
13. Петров В. Українські культурні діячі УРСР — жертви більшовицького терору. Нью-Йорк: Пролог, 1959. 80 с.
14. Українка Лєся. Місто смутку. Силуети // Українка Лєся. Твори. Том Х: Проза / За заг. ред. Б. Якубського. Нью-Йорк: Видавнича спілка Тищенко & Білоус, 1954. С. 108—114.
15. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. Москва: АСТ Москва, 2010. 698 с.
16. Хвильовий М. Повість про санаторійну зону // Хвильовий М. Твори: У 5 т. Т. 2 / Упоряд. й заг. ред. Г. Костюка, передм. М. Шкандрія. Нью-Йорк; Балтімор; Торонто: Об'єднання українських письменників «Слово», Українське видавництво «Смолоscopic» ім. В. Симоненка, 1980. С. 55—174.
17. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур: У 2 кн. / Пер. з нім. О. Костюк, М. Ігнатенко. Київ: Академія, 2005. 288 с.

Отримано 27 жовтня 2020 р.

REFERENCES

1. Bahrianyi, I. (1950). *Sad Hetsymanskyi*. [New Ulm]: Ukraina. [in Ukrainian]
2. Domontovych, V. (1988). *Emalovana myska*. In Domontovych, V. *Proza* (Vol. 1-3; Vol. 3; pp. 124-140) [Munich]: Suchasnist. [in Ukrainian]
3. Epshtein, M. (2004). *Metody bezumiia i bezumiie metoda*. In Epshtein, M. *Znak probela: O budushchem humanitarnykh nauk* (pp. 512-540). Moscow: NLO. [in Russian]
4. Eribon, D. (2008). *Mishel Fuko*. Moscow: Molodaia gvardiia. [in Russian]
5. Zborovska, N. (1996). "Tantsiuiucha zirka" Todosa Osmachky. Kyiv: Kozaky. [in Ukrainian]
6. Sontag, S. (2012). *Khvoroba yak metafora*. SNID i yoho metafory (Boiko T., Transl.) Kyiv: Vydavnytstvo Zhupanskoho. [in Ukrainian]
7. Keivan, M. (1998). *U samotnii mandrivtsi do vichnosti*. In *Zhyvyi Osmachka: Spohady* (pp. 35-84). Detroit: Ukrainski visti. [in Ukrainian]
8. Kuziakina, N. (2010). "Uviaznenyi za suvoroiu izoliatsiieiu...". *Z rozдумiv nad doleiu Mykoly Kulisha*. In Kuziakina, N. *Avtoportret, intervui, statii z istorii i teorii dramy; spohady* (pp. 276-295) Drohobych; Kyiv; Odesa: Vidrozhennia. [in Ukrainian]
9. Mykytenko, I. (1930). *Vurkahany*. In Mykytenko, I. *Vurkahany: povisti i opovidannia*. 3d ed. pp. 9-103. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy. [in Ukrainian]
10. Miroshnyk, O. (2015). *Psychobiohrafichnyi metod u literaturoznavstvi*. *Teoria pyttannia ta deiki aspekty praktychnoho zastosuvannia*. *Literaturoznavstvo. Folklorystyka. Kulturolobia*, 18-20, 363-389. [in Ukrainian]
11. Osmachka, T. (1948). *Psychichna rozriadka*. *Arka: Zhurnal literatury, mystetstva i krytyky*, 1 (7), 20-26. [in Ukrainian]
12. Pavlychko, S. (1999). *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi* (2d ed.). Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]
13. Petrov, V. (1959). *Ukrainski kulturni diiachy URSR — zhertyvy bilshovytskoho teroru*. New York: Proloh. [in Ukrainian]
14. Ukrainka Lesia. (1954). *Misto smutku*. Syluety. In Ukrainka, Lesia. *Tvory* (Vol. 10; pp. 108-114). New York: Vydavnycha spilka Tyshchenko & Bilous. [in Ukrainian]
15. Fuko, M. (2010). *Istoria bezumiia v klassicheskuiu epokhu*. Moscow: AST Moskva. [in Russian]
16. Khvylovyi, M. (1980). *Povist pro sanatoriinu zonu*. In Khvylovyi, M. *Tvory*. (Vol. 1-5; Vol. 2; pp. 55-174). New York; Baltimore; Toronto: Obiednannia ukrainskykh pysmennykiv "Slovo"; Ukrainske vydavnytstvo "Smoloskyp" im. V. Symonenka. [in Ukrainian]
17. Chyzhevskiy, D. (2005). *Porivnialna istoria slovianskykh literatur*. (Vol. 1-2). (Kostiuk O., Ihnatenko M. Transl.). Kyiv: Akademia. [in Ukrainian]

Received 27 October 2020

Vadym VASYLENKO, PhD  
 Shevchenko Institute of Literature  
 4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001  
 e-mail: wadym.wasylenko@gmail.com  
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7685-9258>

IN THE INSIDE-OUT WORLD: MADNESS AS A THEME AND PLOT

The paper focuses on the madness as a theme and plot in Ukrainian literature of the 1st half of the 20th century. The researcher analyzes ideological and aesthetic tendencies associated with the understanding of the madness phenomenon, clarifies its functional features, symbolic and ideological significance, and emphasizes the connection between the psychological atmosphere of the totalitarian reality and literary interpretations of madness. The analysis involves works of different genres, styles, and dates of writing in which the theme of madness acquires ideologically engaged and symbolically significant content.

In "Sanatorium Zone" by M. Khvylovyi the madness phenomenon is associated with the problems of split personality and suicide. It may be explained in a modernist context, as



a reflection of the internally conflicting nature of a man, incapable of changing the existing world or getting adjusted to it.

In the tragicomedy “People’s Malakhiy”, M. Kulish introduced the idea of madness into the complex sociopolitical context of the soviet reality which he revealed in various forms (from mythological to social-political) using satirical and grotesque images, philosophical generalization, etc.

An episode of madness in the novel “The Garden of Gethsemane” by I. Bahrianyi emphasizes the anomaly of the soviet world which is symbolized by the punishment cell and characterized as a “conveyor belt for dismantling human souls”.

The story of the romantic poet Hölderlin in the novel by V. Domontovych is socially and politically conditioned. It reveals the state of a man and the world in a difficult transitional era. In “The Enameled Bowl”, Domontovych elaborates the theme of illness through the idea of the lack of consistency between the internal and external and understands it as an artistic convention that marks the absurdity of the world.

T. Osmachka in his prose was especially focused on the theme of madness. He was interested in mental disorders both as a form of the character’s self-awareness and as a clinical story. The mythological and ideological image of a mentally ill man, reflecting a creative person subjected to repression and persecution, is a symbol of his own biography.

In general, the changes in the interpretation of mental disorders are associated with the renewal of the modernist poetics and caused by the writers’ attempts to clarify the connection between the external and internal.

**Keywords:** illness, madness, ideology, totalitarianism, romanticism.