ЦЕНТРАЛЬНОУКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КОБЗЕЙ НАТАЛІЯ ВАСИЛІВНА

УДК 821.161.2.09"19"

ДИСЕРТАЦІЯ

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО
У СИНКРЕТИЧНОМУ ПОЛІ МОДЕРНІЗМУ

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____Н. В. Кобзей

Науковий консультант – Михида Сергій Павлович, доктор філологічних наук, професор

м. Кропивницький – 2025

АНОТАЦІЯ

Кобзей Н. В. Володимир Винниченко у синкретичному полі модернізму. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 – українська література. – Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка.

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Міністерство освіти і науки України. – Київ, 2025.

На початку ХХ століття постать Володимира Винниченка стала знаковою для української та європейської культури і презентувала типово модерністську націленість на синкретизм, адже поєднувала у собі різні форми пізнання і творчої реалізації – у іпостасях письменника, філософа, художника та політика. Саме тому, осмислювати його творчість необхідно з точки зору модернізму, в художньому полі якого відбувався перетин етичних, естетичних і світоглядних парадигм доби. Актуальність дослідження полягає в потребі комплексно проаналізувати синкретичну природу художньої спадщини Винниченка, у якій поєдналися риси українського та європейського модернізму. Адже попри численні дослідницькі праці, що різнопланово характеризують творчість письменника, вивчення його модерністського дискурсу все ще залишається фрагментарним та не дозволяє повністю переосмислити індивідуально-авторський творчий метод Винниченка і з'ясувати місце українського модернізму у загальноєвропейському контексті.

Модерністські твори Володимира Винниченка розглядаються як єдиний цілісний текст, для якого характерна динаміка і зміна світоглядних парадигм. Визначено, що спільні дефініції між українським та європейським модернізмом (раціоналізм, індивідуалізм, експеримент, інтертекстуальність, «множинність» та «паралакс») стали основою для реконструйованої нами моделі Винниченкового

модернізму, збудованого на засадах синкретизму і заангажованого націоналізмом, політикою та ідентичністю.

Завдання дисертації підпорядковані головній меті – комплексно осмислити літературну спадщину Володимира Винниченка як цілісний феномен модерністського мислення, в якому динаміка світоглядних трансформацій поєдналася з інтермедіальними та культурологічними зв'язками в контексті світової модерної літератури та мистецького процесу початку XX століття.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вперше в українському літературознавстві здійснено концептуальне вивчення модерністської творчості Володимира Винниченка як синкретичної моделі, що поєднала в собі елементи українського та європейського модернізму, але переосмисленого і трансформованого. Художній світогляд письменника реконструйовано крізь призму еволюційної теорії Освальда Шпенглера та «Спіральної динаміки» Клера Грейвза і визначено основні рівні розвитку модернізму. Розроблено авторську концепцію буквального, метафоричного та гіпотетичного погляду на модернізм Винниченка, а також карту міжмистецьких зв'язків його творчості у взаємодії літератури, живопису, музики та скульптури. У дослідженні окреслено українсько-китайські, японські та американські літературні паралелі, що розширюють уявлення про глобальний контекст модернізму та місце Винниченка у ньому.

У процесі аналізу встановлено, що розвиток модернізму дуже схожий до людського та цивілізаційного, бо відбувається поетапно та циклічно, у формі спіралеподібного руху. Ототожнення модернізму з глобальним культурологічним проєктом дало змогу простежити відповідність між етапами його становлення та рівнями еволюції, про які говорив Клер Грейвз у еволюційній теорії «Spiral Dynamics». З'ясовано, що модернізм досяг найвищої стадії розвитку завдяки внутрішній динаміці та стихійній появі нових течій і груп, які виникали в його межах (дадаїзму, сюрреалізму, акмеїзму, кубізму, абстракціонізму, примітивізму, конструктивізму, футуризму, експресіонізму, імажизму, поетизму, герметизму) та

істотно впливали на культурний процес першої половини XX століття. Наголошено, що модернізм – це поліцентричне явище з розширеними просторовими межами, де формуються його локальні версії, спричинені впливом воєн, революцій, урбанізації, розвитком технологій. Зазначений контекст робить український модернізм автономним сегментом світового літературного процесу, що через багатовіковий статус колонії засобами літератури боровся за власну ідентичність, визнавав народну культуру смисловим кодом нашої унікальності та обирав сферою своєї діяльності, за Михидою, «націю як текст».

Доведено, що Володимир Винниченко збудував свій трансформований і переосмислений варіант напряму на міцному українсько-європейському фундаменті. А на сторінках його літературних творів відбувався підйом культурного і мовного націоналізму, тенденційного для модерністського дискурсу початку XX століття. Соціально чутливий та емоційно-експресивний характер письменника тримав його творче «Я» у постійній напрузі, змушував поєднати бажання етичної справедливості з глибоким відчуттям суспільної відповідальності, а критику дійсності – з духовним виснаженням, що виникало в результаті постійного внутрішнього спротиву. Через це модерністська творчість і темперамент письменника (за Моклицею) тяжіє до експресіоністичного типу з чіткими рисами так званого прометеївського архетипу.

Констатовано, що модернізм дозволив Винниченкові формувати оновлені художні стратегії, легалізувати заборонені теми в літературі, поєднати мистецтво, політику, філософію та ідеологію, створити новий тип героя і вільно експериментувати з його поведінкою. Модерністська творчість письменника – це цілісна художньо-інтелектуальна система, відкрита до багатостороннього діалогу і спроможна подолати наростаюче відчуття тотальної кризи, що на початку XX століття стало масовим і загрозливим. В українській літературі Володимир Винниченко мав свою точку зору на традиційне та нове мистецтво, став експериментатором, втілював свої і чужі концепції в художні образи, а в його

творах відчутні ніцшеанські, психоаналітичні, шпенглерівські, джойсівські та інші сліди.

Письменник переосмислив образ людини, якій модернізм дав можливість вийти за межі своїх можливостей і подивитися на світ по-новому – через постгуманізм. Саме тому в літературних творах Володимира Винниченка з'являються персонажі, в яких ніцшеанська Надлюдина стала етично-трансформованою і самодостатньою, що скептично ставиться до традицій, нехтує вірою і втрачає духовність, постійно шукає сенсу життя, займається переоцінкою цінностей, не довіряє людям, прогресу, а також владі.

Підтверджено глобальні горизонти модернізму, зокрема українського, через спільні точки дотику у творчості Володимира Винниченка та китайського письменника Лу Сіня, які демонструють, що взаємозв'язок між Європою та Східним Світом відбувався без посередництва російської літератури. А еволюційний розвиток модернізму та його поширення у різних національних контекстах відбувався синхронно, хоча іноді міг затримуватися через специфічні історико-культурні умови, географічні відстані та політичні обмеження.

Звернено увагу на очевидний зв'язок сучасності з колоніалізмом, яким постколоніальна теорія пояснює політичну заангажованість національних модерністських літератур, зокрема й Винниченкової, та обґрунтовано вплив травми на естетику модернізму і його переосмислення традиційних уявлень про красу та високе мистецтво. Досліджено естетичні вподобання Винниченка, який якісно володів синестезійною здатністю й у своїх творах майстерно поєднував звук, колір, запах, форму та слух. Його безпосереднє відношення до малярства спровокувало вагоме місце живопису в літературних текстах, куди він, окрім жанрів етюду, шкіцу, арабеску, ескізу, панорами, акварелі, образка, фрагменту чи силуету, переніс ще й мистецькі дискусії. Розглянуто літературно-скульптурні кореляції у творчості Винниченка, та надзвичайно продуктивні літературно-музичні взаємозв'язки, що демонструють спробу Винниченка-модерніста вийти

за межі традиційних правил і шукати нових способів вираження накопиченого досвіду.

Продемонстровано часопросторові взаємозв'язки в модерністській літературі Винниченка, виділено у ній три модуси часу – теперішнього (сучасність письменника, так звана «хвора епоха»), минулого (світ дитинства, закорінений у фольклорі – джерелі національної ідентичності) і майбутнього (вигадані світи, спроєктовані антиутопіями) та об'єднано їх із картографічним простором – формою (мала і велика проза), площею (місце, де відбувається дія), відстанню (Америка–Україна–Китай) і напрямком (Захід–Схід).

Доведено, що модернізм для Володимира Винниченка став середовищем, у якому він формував свій авторський стиль і вдосконалював концептуальне мислення. Кожен його твір демонструє автономність від національних і географічних обмежень, поєднує інтелектуальні та естетичні інновації та дозволяє персонажам літературних творів відображати різні рівні свідомості. Художні тексти, концепції та теорії Винниченка завжди перетинають національні кордони і демонструють синкретичний характер українського власне авторського модернізму письменника.

Ключові слова: модернізм, синкретизм, спіральна динаміка, планетарний модернізм, теорія травми, політична заангажованість, модерністська естетика, міжмистецький взаємозв'язок, часопростір, «хвора епоха».

SUMMARY

Kobzei N. V. Volodymyr Vynnychenko in the syncretic field of modernism. – Manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philology in the specialty 10.01.01 – Ukrainian literature. – Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University.

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University. Ministry of Education and Science of Ukraine – Kyiv, 2025.

At the beginning of the 20th century, Volodymyr Vynnychenko became a significant figure in Ukrainian and European culture, representing a typically modernist focus on syncretism, as he combined various forms of knowledge and creative expression in his roles as a writer, philosopher, artist, and politician. That is why it is necessary to understand his work from the point of view of modernism, in whose artistic field the ethical, aesthetic, and worldview paradigms of the era intersected. The relevance of the study lies in the need to comprehensively analyze the syncretic nature of Vynnychenko's artistic heritage, which combines features of Ukrainian and European modernism. Despite numerous research works that characterize the writer's work in various ways, the study of his modernist discourse remains fragmentary and does not allow us to fully rethink Vynnychenko's individual creative method and determine the place of Ukrainian modernism in the European context.

Vinnichenko's modernist works are considered as a single coherent text, characterized by dynamics and changes in worldview paradigms. It has been determined that common definitions between Ukrainian and European modernism (rationalism, individualism, experimentation, intertextuality, «multiplicity» and «parallax») have become the basis for our reconstructed model of Vynnychenko's modernism, built on the principles of syncretism and engaged in nationalism, politics, and identity.

The tasks of the dissertation are subordinated to the main goal – to comprehensively understand the literary heritage of Volodymyr Vynnychenko as a

holistic phenomenon of modernist thinking, in which the dynamics of worldview transformations were combined with intermedial and cultural connections in the context of world modern literature and the artistic process of the early 20th century.

The scientific novelty of the work lies in the fact that, for the first time in Ukrainian literary studies, a conceptual study of Volodymyr Vynnychenko's modernist work has been carried out as a syncretic model that combines elements of Ukrainian and European modernism but reinterpreted and transformed. The writer's artistic worldview has been reconstructed through the prism of Oswald Spengler's evolutionary theory and Clare Graves' «Spiral Dynamics», and the main levels of modernism's development have been identified. The author's concept of a literal, metaphorical, and hypothetical view of Vynnychenko's modernism has been developed, as well as a map of the inter-artistic connections of his work in the interaction of literature, painting, music, and sculpture. The study outlines Ukrainian-Chinese, Japanese, and American literary parallels that broaden the understanding of the global context of modernism and Vynnychenko's place in it.

The analysis revealed that the development of modernism is very similar to that of humans and civilization, as it occurs in stages and cyclically, in the form of a spiral movement. Identifying modernism with a global cultural project made it possible to trace the correspondence between the stages of its formation and the levels of evolution discussed by Clare Graves in his evolutionary theory «Spiral Dynamics». It has been established that modernism reached its highest stage of development thanks to internal dynamics and the spontaneous emergence of new trends and groups that arose within it (Dadaism, Surrealism, Acmeism, Cubism, Abstractionism, Primitivism, Constructivism, Futurism, Expressionism, imagism, poetism, hermeticism) and significantly influenced the cultural process of the first half of the 20th century. It is emphasized that modernism is a polycentric phenomenon with expanded spatial boundaries, where its local versions are formed, caused by the influence of wars, revolutions, urbanization, and the development of technology. This context makes Ukrainian modernism an autonomous segment of the world literary process, which,

due to its centuries-long status as a colony, fought for its own identity through literature, recognized folk culture as the semantic code of our uniqueness, and chose, according to Mykhida, «the nation as text» as its sphere of activity.

It has been proven that Volodymyr Vynnychenko built his transformed and reinterpreted version of the movement on a solid Ukrainian-European foundation. And on the pages of his literary works, there was a rise in cultural and linguistic nationalism, which was typical of the modernist discourse of the early 20th century. The writer's socially sensitive and emotionally expressive character kept his creative «I» in constant tension, forcing him to combine his desire for ethical justice with a deep sense of social responsibility, and his criticism of reality with spiritual exhaustion resulting from constant internal resistance. Because of this, the writer's modernist creativity and temperament (according to Moklitsa) lean toward the expressionist type with clear features of the so-called Promethean archetype.

It has been established that modernism allowed Vynnychenko to form new artistic strategies, legalize forbidden topics in literature, combine art, politics, philosophy, and ideology, create a new type of hero, and freely experiment with his behavior. The writer's modernist work is a coherent artistic and intellectual system, open to multilateral dialogue and capable of overcoming the growing sense of total crisis that became widespread and threatening at the beginning of the 20th century. In Ukrainian literature, Volodymyr Vynnychenko had his own point of view on traditional and new art, became an experimenter, embodied his own and others' concepts in artistic images, and his works contain traces of Nietzschean, psychoanalytical, Spenglerian, Joycean, and other influences.

The writer rethought the image of a person whom modernism gave the opportunity to go beyond their capabilities and look at the world in a new way – through post-humanism. That is why Vladimir Vinnichenko's literary works feature characters in whom Nietzsche's Übermensch has become ethically transformed and self-sufficient, skeptical of traditions, disregarding faith and losing spirituality,

constantly searching for the meaning of life, reevaluating values, distrusting people, progress, and authority.

The global horizons of modernism, particularly Ukrainian modernism, are confirmed by common points of contact in the works of Volodymyr Vynnychenko and Chinese writer Lu Xun, which demonstrate that the interconnection between Europe and the Eastern World took place without the mediation of Russian literature. The evolutionary development of modernism and its spread in different national contexts occurs synchronously, although it can sometimes be delayed due to specific historical and cultural conditions, geographical distances, and political restrictions.

Attention is drawn to the obvious connection between modernity and colonialism, which postcolonial theory uses to explain the political engagement of national modernist literatures, including Vynnychenko's, and substantiates the influence of trauma on the aesthetics of modernism and its rethinking of traditional ideas about beauty and high art. The aesthetic preferences of Vynnychenko, who possessed a high degree of synesthesia and skillfully combined sound, color, smell, form, and hearing in his works, were studied. His direct relationship with painting provoked a significant place for painting in literary texts, where, in addition to the genres of etude, sketch, arabesque, panorama, watercolor, image, fragment, or silhouette, he also transferred artistic discussions. The article examines literary and sculptural correlations in Vynnychenko's work, as well as extremely productive literary and musical interrelationships, which demonstrate the attempt of Vynnychenko, a modernist, to go beyond traditional rules and seek new ways of expressing his accumulated experience.

The spatio-temporal interrelationships in Vynnychenko's modernist literature are demonstrated, and three modes of time are identified in it: the present (the writer's contemporary era, the so-called «sick era»), the past (the world of childhood, rooted in folklore – the source of national identity) and the future (fictional worlds projected by dystopias) and combined them with cartographic space – form (short and long prose),

area (the place where the action takes place), distance (America–Ukraine–China) and direction (West–East).

It has been proven that modernism became an environment for Volodymyr Vynnychenko in which he formed his authorial style and perfected his conceptual thinking. Each of his works demonstrates autonomy from national and geographical constraints, combines intellectual and aesthetic innovations, and allows the characters in his literary works to reflect different levels of consciousness. Vynnychenko's artistic texts, concepts, and theories always cross-national borders and demonstrate the syncretic nature of the writer's Ukrainian authorial modernism.

Keywords: modernism, syncretism, spiral dynamics, planetary modernism, trauma theory, political engagement, modernist aesthetics, interartistic interconnection, time-space, «sick era».

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Розділ у закордонній колективній монографії

1. Кобзей Н. Синтез мистецтв у творчості Володимира Винниченка. Innovative pathway for the development of modern philological sciences in Ukraine and EU countries : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2022. Volume 2. P. 271–289.

Статті у наукових фахових виданнях України

2. Кобзей Н. Мовна картина світу В. Винниченка крізь призму його наратологічної концепці. *Studia Methodologica*. 2014. Випуск 37. С. 171–179.

3. Кобзей Н. «Естетика потворного» в оповіданнях В. Винниченка «Чудний епізод» та «Рабині справжнього». *Філологічні трактати*. 2015. № 2. Т. 7. С. 14–22.

4. Кобзей Н. Вітаїстичні експерименти Володимира Винниченка в тюремному оповіданні «Глум». Вісник Прикарпатського університету. Філологія. 2014–2015. Випуск 42–43. С. 116–121.

5. Кобзей Н. Інтермедіальні зв’язки у творчості Володимира Винниченка. *Південний архів (філологічні науки).* 2020. Випуск LXXXI. С. 6–12.

6. Кобзей Н. Екфразис у творчості Володимира Винниченка. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: «Філологія».* 2020. Випуск 45. Том 1. С. 34–38.

7. Кобзей Н. Скульптурні описи в канві художніх творів Володимира Винниченка. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2022. Том 33 (72). № 1. Ч. 2. С. 216–220.

8. Кобзей Н. «Літературно-скульптурні» кореляції у творчості Володимира Винниченка. *Закарпатські філологічні студії.* 2022. Випуск 21 (1). С. 278–282.

9. Кобзей Н. Автобіографічний образ художника в оповіданні В. Винниченка «Олаф Стефензон». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2022. № 54. С. 152–155.

10. Кобзей Н. «Літературно-музичні» кореляції у малій прозі В. Винниченка. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія»*. 2022. Випуск 49. С. 100–106.

11. Кобзей Н. Зображальне мистецтво в художньому світі Володимира Винниченка. *Закарпатські філологічні студії.* 2022. Вип. 22 (1). С. 215–220.

12. Кобзей Н. Своєрідність авторської іронії у зображенні театрального середовища в оповіданні В. Винниченка «Антерпреньор Гаркун-Задунайський». *Академічні студії. Серія : Гуманітарні науки.* 2022. Вип. 4. С. 3–8.

13. Кобзей Н. В. Творчість Володимира Винниченка і Лу Сіня : проблеми генетико-типологічної спорідненості. *Китаєзнавчі дослідження*. 2023. № 1. С. 213–220.

14. Кобзей Н. Літературно-фольклорні кореляції в дитячих оповіданнях Володимира Винниченка. *Академічні студії. Серія «Гуманітарні науки»*. 2023. Випуск 1. С. 11–17.

15. Кобзей Н. Фольклорно-міфологічні образи Домовика і Лісовика в художній площині дитячих оповідань В. Винниченка. *Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка : Слово*. 2023. № 18 (69). С. 349–363.

16. Кобзей Н., Михида С. Смак у тексті й поза текстом: естетичний та літературознавчий аспекти. *Наукові записки. Серія : Філологічні науки*. 2023. № 205. С. 131–142.

Статті у періодичних наукових виданнях держави, яка входить до Організації економічного співробітництва та розвитку Європейського Союзу

17. Кобзей Н. Образ героя-художника на матеріалі творів Володимира Винниченка. *Pomiędzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe.* 2022. Том 4. Випуск 1. С. 108–114.

18. Кобзей Н. Аналіз малої прози В. Винниченка крізь призму культурологічної теорії О. Шпенглера. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*. 2022. № 7(51). С. 37–43.

19. Кобзей Н., Михида С. Тема божевілля в оповіданні Володимира Винниченка «Хвостаті» та романі Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі». *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2024. Випуск XII/2. С. 219–233.

Статті у закордонних виданнях, проіндексованих у базах даних Web of Science Core Collection та/або Scopus

20. Kobzei N., Ieliseienko A., Pysarska N., Diachuk L., Rak M. The philosophical impact of european fiction on contemporary views of war and peace. *Synesis*. 2024. № 3 (16). P. 99–118. (Web of Science).

21. Kobzei N., Syvachuk N., Yuhan N., Posmitna V., Opryshko N. Sinergias lingüístico-literarias en la filología Ucraniana moderna. *Revista Eduweb*, № 3 (18). P. 252–263. (Web of Science).

22. Kobzei N., Andrushchenko T., Vashchenko K., Sosnytskyi Y., Parkhomenko I. Studying the interaction of art with sociocultural and political processes. *Multidisciplinary Reviews*. 2024. № 7 (10). p. 2024242 (Scopus).

23. Kobzei N. Toward Perpetual Peace in Ukraine : Reception of I. Kant in the Literary and Philosophical Reflections of V. Vynnychenko and the Present. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2024. № 11. P. 71–86. (Scopus, Web of Science).

24. Kobzei N. Typological Closeness in the Works of V. Vynnychenko and Lu Xun. *Comparative Literature East & West*. 2025. P. 1–9.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

25. Кобзей Н. Інермедіальні зв’язки у творчості Володимира Винниченка. Окриленість словом : збірник наукових праць на пошану професора Степана Хороба. Івано-Франківськ, Місто НВ, 2019. С. 428–434.

26. Кобзей Н. В. Інтермедіальний аналіз художньої творчості Володимира Винниченка. *Сучасна філологія: тенденції та пріоритети розвитку: Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 24–25 травня 2019 рік року. Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень»*, 2019. Ч. 1. С. 27–31.

27. Кобзей Н. У мистецькому полоні (творчість Володимира Винниченка в контексті української синкретичної культури кінця XIX – середини XX століття). *Наука, освіта та суспільство: актуальні проблеми теорії та практики: збірник тез доповідей міжнародної науково-практичної конференції (Житомир, 10 грудня 2022 р.).* Житомир: ЦФЕНД, 2022. С. 29–32.

28. Кобзей Н. В. Революція 1917–1920 років в Україні на сторінках літературних творів Володимира Винниченка. *Modern Trends in The Development of Science and Technology*. December 12–13, Austria, Innsbruck, 2022. P. 141–148.

29. Кобзей Н. В., Михида С. П. Постмодерна естетика в романі В. Винниченка «Сонячна машина». *Збірник тез доповідей II Міжнародної науково-практичної конференції «Слово в сучасній науковій парадигмі: євроінтеграційний контекст» (30 листопада 2023 р.).* Кропивницький, 2023. С. 12–15.

30. Кобзей Н. Криза гуманістичних ідеалів XX століття. *The XXIV International Scientific and Practical Conference «Current scientific opinions on the development of current education»*, June 19–21, Milan, Italy. 2023. P.106–108.

31. Кобзей Н. Жанр антиутопії у творчості В. Винниченка. *Modern problems of science, education and society : збірник тез доповідей IV Міжнародної науково-практичної конференції*. Київ, 2023. С. 58–62.

32. Кобзей Н. Антивоєнна концепція Володимира Винниченка в образах. *Динаміка української літератури і фольклористики та їх викладання у вищій*

школі: збірник тез доповідей Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ, 2024. С. 128–130.

33. Кобзей Н. Руйнуючи географічні кордони: планетарний модернізм Володимира Винниченка. *Художні феномени в історії та сучасності («Життя в обмеженнях і без»): тези доповідей XI Міжнародної наукової конференції (11 квітня 2025 року, Харків, Україна).* Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2025. С. 52–53.

ЗМІСТ

ВСТУП ……18

РОЗДІЛ 1. МОДЕРНІЗМ: РЕТРОСПЕКТИВА І ПЕРСПЕКТИВА…….27

1.1. Глобальні виміри модернізму ...……...27

1.2. Модель «спіральної динаміки» у дослідженні еволюції модернізму ...45

1.3. Український модернізм у контексті синкретизму: до локаційного підходу ...……64

1.4. Володимир Винниченко і планетарна типологія модернізму ……..85

Висновки до розділу 1 ……107

РОЗДІЛ 2. ТРАВМИ МОДЕРНІЗМУ: СУСПІЛЬСТВО–ПОЛІТИКА–ЕСТЕТИКА В МОДЕРНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА ……...109

2.1. Суспільна травма модернізму: постгуманізм і «нові люди» Володимира Винниченка **……**……..112

2.1.1. Цивілізаційні взаємовпливи як прояв спільної травми модерності ……..…….132

2.2. Політична активність і модернізм ……147

2.2.1. Винниченко та Кант: від політичної травми до вічного миру ……...148

2.2.2. Володимир Винниченко: художнє втілення політичної травми ….169

2.3. Травмована краса: модерністський естетичний дискурс Володимира Винниченка ……..188

Висновки до розділу 2 ……213

РОЗДІЛ 3. МОДЕРНІЗМ У ПРИЗМІ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ……..216

3.1. Взаємодія слова і живопису у модерністській творчості Володимира Винниченка ……...……...219

3.2. Психопоетикальне втілення літературної маски Винниченка-живописця ……242

3.3. Літературно-скульптурні кореляції у творчості Володимира Винниченка ……..260

3.4. Музика у тексті Володимира Винниченка ……..273

Висновки до розділу …….....286

РОЗДІЛ 4. СПЕЦИФІКА МОДЕРНІСТСЬКОГО ХРОНОТОПУ……..288

4.1. Божевільня як специфічний простір модернізму: текст і контекст …291

4.2. Дитячий текст Володимира Винниченка: простір фольклору й модерну ……...308

4.3. Володимир Винниченко і модерністська антиутопія: літературне моделювання часу та суспільства……..324

Висновки до розділу 4 ……342

ВИСНОВКИ …….....345

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ …….353

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В українській літературі першої половини ХХ століття постать темпераментного і контроверсійного Володимира Винниченка залишила унікальний слід: його творчість, у якій синтезувалися різні художні стилі та відбувалися експерименти з формою і внутрішнім світом персонажів, демонструвала особливий художній світ, де на впізнаваному соціально-політичному тлі традиційні поняття індивідуальності, моралі та психології суттєво трансформувалися, а духовні, світоглядні, етичні та естетичні кризи ставали видимими. Вдало поєднуючи риси неореалізму, натуралізму, імпресіонізму, символізму, експресіонізму і навіть раннього екзистенціалізму, письменник представив синкретичну природу модернізму та не лише істотно вплинув на формування вітчизняного модерного світогляду, а й заклав підвалини українського національного проєкту напряму у європейському культурному контексті, який наразі ще й досі цілісно не вивчений і без якого картина поступального руху нашої культури виглядає недомальованою. Щоб заповнити цю прогалину, вкрай важливо поглянути на літературну творчість Винниченка під синкретичним кутом і разом з нею осмислити багатовимірність української модерної традиції.

Актуальність дослідження зумовлена потребою переосмислити український модерністський феномен як цілісне, внутрішньо диференційоване культурне явище, що поєднало національну художню традицію та європейські інтелектуальні впливи. В такому контексті вивчення синкретизму творчого методу Винниченка залишається відкритим і не до кінця систематизованим, а його художньо-естетична концепція модернізму все ще потребує комплексного аналізу, щоб представити в ній автора, який творив у полі складного перетину різних мистецьких тенденцій і там формував власну синкретичну систему художнього мислення.

Дослідженням творчості Володимира Винниченка у різні періоди займалися знакові для українського літературознавства персоналії: Володимир Панченко, Леонід Куценко, Григорій Клочек, Василь Марко, Сергій Михида, Оксана Гольник, Світлана Присяжнюк, Марина Ковалик, Віктор Гуменюк, Микола Жулинський, Лариса Мороз, Галина Сиваченко, Марина Варданян, Галина Баран, Олександр Гожик, Лідія Голомб, Людмила Дем'янівська, Ніла Зборовська, Марія Зубрицька, Михайло Кудрявцев, Тетяна Маслянчук, Ніна Михальчук, Дмитро Наливайко, Богдан Пастух, Наталія Шумило, Павло Федченко, Валентина Харкун та багато інших. Усі вони розглядали художній світ письменника у найрізноманітніших аспектах – від філософсько-етичної проблематики до поетики психологізму і тілесності. Вивчали його «чесність з собою», говорили про моральні кризи, проблему вибору, ґендер, колективну та індивідуальну відповідальність. Однак комплексного трактування Винниченкової літературної спадщини як унікального простору для художнього синкретизму, що поєднав різні культурні коди з філософськими ідеями та естетичним формами, не представили.

Свого часу Соломія Павличко високо оцінила Винниченкову спробу поєднати індивідуальну свободу з націоналізмом і підтвердила зв'язок модернізму та національної самосвідомості. Тамара Гундорова побачила у модернізмі Винниченка європейський контекст, натякаючи на ознаках «українського ніцшеанства» та «естетики кризи» у його прозі. Для дослідниці «він був модерністом ідеологічно і формально. Розвиваючись нібито в рамках реалізму, підривав його зсередини. Винниченкова стихія – ірраціоналізм, натуралізм, індивідуалізм, волюнтаризм. Ці підривні стратегії він утілював, звертаючись до підсвідомого, яке він просвічував як рентґеном етикою "чесности з собою". "Чесність з собою" – та модерністська ідея, яка допомагає йому релятивізувати характери персонажів, їхні думки, почування, яка дає змогу перемикати стильові коди і створювати новий інтелектуальний дискурс» [92, с. 148]. За Володимиром Панченком, мислення Винниченка складалося із

психологічного аналізу, філософської рефлексії та соціального експерименту, тому позиціонувалося як синтетична модель. А Лариса Мороз і Ніла Зборовська вважали його письменником-інтелектуалом, який намагався урівноважити тіло і дух, інстинкт та ідею, суспільство й індивіда, розум і почуття. Такі дослідницькі інтерпретації свідчать, що літературний феномен Винниченка неможливо редукувати лише до одного напряму – увесь його художній світ репрезентує модерністське мислення як цілість, де вільно співіснують різні естетичні парадигми.

Для сучасного модернізмознавства знаковими є поняття «антропологічна криза», «постгуманізм», «діалог культур», «мультикультуралізм», «інтертекстуальність», «інтермедіальність» та «синкретизм». Творчість Винниченка в такому контексті виглядає напрочуд органічно: в ній жанри і стилі змішуються з філософськими моделями, а з мистецьких, наукових, політичних і моральних діалогів формуються оригінальні естетичні системи. Не випадково Віра Агеєва називає Винниченка культурним аналітиком, що випередив час, моделюючи «антропологію модерної людини» на українському ґрунті. Саме тому обраний нами синкретичний підхід як ключовий методологічний принцип дисертації дає змогу не лише систематизувати дослідницькі надбання винниченкознавства, а й репрезентувати творчість письменника в порівняльно-літературній, психологічній, соціокультурній та естетичній перспективах, що є надзвичайно актуальними для сучасного літературознавства.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри української філології та журналістики Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка в межах комплексної теми «Сучасний суспільно-інформаційний дискурс: мовні засоби, наративність, персоналії, символи» (№ 0123U103385). Тему роботи затверджено на засіданні Вченої ради Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка (протокол № 4 від 26 вересня 2022 р.).

Метою дисертаційної роботи є комплексне осмислення літературної спадщини Володимира Винниченка як цілісного феномена модерністського мислення, що поєднує динаміку світоглядних трансформацій з інтермедіальними та культурологічними зв'язками у контексті світової модерної літератури та мистецького процесу початку XX століття.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

• з'ясувати культурно-історичну специфіку європейського модернізму та його стилістичні, тематичні й ідейні ознаки;

• визначити ключові чинники розвитку модерністського напряму та його хронологічні межі;

• розкрити поняття *синкретизм* та з'ясувати особливості українського модернізму;

• реконструювати Винниченкову модель модернізму та виділити її складові;

• проаналізувати соціальні та політичні концепції письменника у контексті модерного антропологічного досвіду епохи зламу віків;

• дослідити зміст основних естетичних категорій модернізму та специфіку художніх уподобань Володимира Винниченка;

• розглянути проблему взаємодії різних видів мистецтва в літературі модернізму та її реалізацію у творчості українського письменника;

• визначити часопросторові характеристики художніх пошуків модерністів та творчості Винниченка;

• узагальнити синкретичні тенденції творчості Винниченка та її взаємозв'язок із європейським модернізмом, з урахуванням національної ідентичності та політичного контексту.

Об'єктом дослідження стала літературна спадщина Володимира Винниченка в контексті європейського модернізму та культурно-мистецьких викликів доби.

Предмет дослідження – інтеграція естетичних, філософських, соціокультурних та ідеологічних кодів модернізму в синкретичній моделі художньої творчості Володимира Винниченка.

Теоретико-методологічну базу дисертації склали дослідження тих вітчизняних авторів, які всебічно розглядали постать і творчість Володимира Винниченка. Серед них: К. Алексєєва, Н. Алексєєнко, С. Барабаш, Г. Баран, Г. Бежнар, Н. Блохіна, О. Брайко, О. Буряк, М. Варданян, О. Вовк, І. Гайванович, С. Гальченко, О. Гнідан, Л. Голомб, В. Гуменюк, Т. Гундорова, Н. Гусак, Л. Дем'янівська, Т. Денисюк, С. Жила, М. Жулинський, Г. Клочек, М. Ковалик, О. Козій, Т. Кознарський, Г. Костюк, Є. Лащик, Л. Левчук, В. Марко, Н. Михальчук, С. Михида, Л. Мороз, В. Панченко, Б. Пастух, С. Погорілий, Т. Свербілова, Г. Сиваченко, В. Солдатенко, М. Сорока, О. Федорук, В. Харкун, О. Чепурко. Окремо виділяємо праці українських модернізмознавців: В. Агеєвої, Є. Волощук, Б. Бігуна, Т. Гребенюк, Т. Гундорової, Т. Залеської-Онишкевич, Л. Зборовської, Н. Коваленко, Р. Мовчан, М. Моклиці, М. Наєнка, С. Павличко, Я. Поліщука; провідних філософів, психологів і соціологів світу: К. Грейвса, І. Канта, Ф. Ніцше, Е. Саїда, А. Тойбні, З. Фройда, М. Фуко, Ф. Фукуями, Ю. Харарі, О. Шпенглера, К. Юнга, а також авторитетних зарубіжних дослідників модернізму: П. Адкінса, Б. Аттеберрі, К. Букера, М. Бредбері, К. Деттмара, А. Ейстейнссона, Д. Макфарлейна, Г. Клейса, Б. Флемінга, С. Фрідман, П. Сент-Амура та інших.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети та виконання окреслених завдань дисертації нами було застосовано такий інструментарій методів дослідження: психопоетикальний (дав змогу дослідити, як психологічні особливості Володимира Винниченка та його персонажів реалізуються через мову, стиль, художні образи, структуру тексту та показати, що модерністська творчість письменника є надзвичайно плідним полем для такого аналізу, адже в ній поєднуються глибокі психологічні конфлікти, моральні дилеми, експерименти зі свідомістю та художня форма, що активно відображає

індивідуальні внутрішні драми літературних героїв), культурно-історичний (дозволив розглядати модерністську творчість Володимира Винниченка в контексті епохи глобальних змін, простежити вплив суспільно-політичних, науково-технічних і культурно-мистецьких перетворень на художній світ письменника та його способи інтерпретації дійсності), порівняльно-генетичний (для представлення генетичних зав'язків фольклорних та літературних традицій), біографічний (виявив, що особистий життєвий досвід автора став визначальним чинником його художньої творчості і мав безпосередній вплив на формування світогляду Винниченка-письменника, художника та політика), метод системного аналізу (сприяв подвійному розглядові історичного розвитку модернізму та основних дефініцій напряму крізь призму англомовного й українського модернізмознавства, а в його межах ще й діаспорного і материкового погляду на особистість автора та ті творчі новації, які він успішно застосовував), інтермедіальний (допоміг створити «карту» міжмистецьких кореляцій та показав продуктивність літературно-живописних, музичних і скульптурних взаємозв'язків). За допомогою елементів рецептивної естетики та герменевтики ми розглядали модерністський текст Винниченка як цілісну структуру, відкриту для множинного перепрочитання, розкодовували та інтерпретували його авторські задуми й окреслили естетичні смаки. В процесі ж безпосереднього аналізу художніх текстів письменника використовували історико-літературний, описовий, структурний, семантичний та порівняльний методи дослідження.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що вперше:

• здійснено концептуальне дослідження творчості Володимира Винниченка як синкретичної моделі модернізму, що поєднує елементи українського та європейського модернізму у власному переосмисленому варіанті;

• проаналізовано еволюційний розвиток модернізму крізь призму теорії циклів Освальда Шпенглера та «Спіральної динаміки» Клера Грейвза, визначено

ключові рівні розвитку напряму та особливості формування художнього світогляду письменника;

• запроваджено концепцію буквального, метафоричного та гіпотетичного погляду на модернізм Винниченка та окреслено просторові межі його творчості;

• встановлено вплив соціальних, політичних та естетичних чинників епохи (війн, революцій, урбанізації, технологічних змін, трансформації цінностей) на формування українського та світового модернізму і на творчість Володимира Винниченка;

• представлено українсько-китайські (Винниченка – Лу Сінь, Лао Ше), українсько-японські (Винниченко–Кадзуо Ішігуро) та українсько-американські (Винниченко–Кен Кізі) літературні кореляції, що демонструють взаємодію різнорідних культур і дозволяють виявити спільні точки дотику між аналізованими творами;

• розроблено «карту» модерністських міжмистецьких взаємозв'язків у творчості Винниченка на рівні література–живопис–скульптура–музика та з'ясовано вплив Клода Моне на письменника і його художні твори;

• досліджено специфіку модерністського хронотопу українського письменника, виділено цикл як нову темпоральну характеристику та варіативність просторового сприйняття як результат соціальної та психологічної інтерпретації досвіду.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості їх використання в освітньому процесі та літературознавчих студіях. Матеріали та висновки дослідження можуть слугувати основою для поглибленого вивчення українського модернізму в університетських курсах з історії української літератури XX століття, зокрема в частині, присвяченій творчості Володимира Винниченка. Запропоновані підходи до аналізу синкретичної моделі модернізму українського письменника будуть корисними для викладачів, студентів та дослідників під час підготовки лекцій, рефератів, наукових статей та виступів на конференціях. Результати дослідження стануть методологічною базою для

інтерпретації творів інших українських письменників-модерністів, в художньому доробку яких теж поєдналися різноманітні ідейно-стильові парадигми. Аналіз синкретизму модерністської моделі Володимира Винниченка сприятиме переосмисленню його місця в літературному процесі та відкриє нові можливості для популяризації його творчості в сучасному культурному просторі. Таким чином, дисертація має прикладне значення й не лише поглибить наукове розуміння специфіки українського модернізму, а й формуватиме національно-культурну ідентичність, синкретизм мислення, естетичні смаки та допоможе ширше осмислити українську літературну традицію в умовах сучасних викликів.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є одноосібною науковою працею. Усі її ключові ідеї, положення, наукова новизна, висновки та результати дослідження отримані і сформульовані авторкою самостійно; з опублікованих у співавторстві статей використано лише результати розробок здобувачки. Використання будь-яких праць та ідей інших авторів супроводжується відповідними посиланнями.

Апробація результатів дослідження. Основні положення, результати, висновки та пропозиції роботи обговорено на наукових семінарах кафедри української філології та журналістики Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка та оприлюднено на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: IV Міжнародній науково-практичній конференції «Теорія і практика сучасної науки» (Київ, 2019); Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасна філологія: тенденції та пріоритети розвитку» (Одеса, 2019); III Міжнародній науково-практичній конференції «Наука та концепції» (Київ, 2020); Міжнародній науково-практичній конференції «Наука, освіта та суспільство: актуальні проблеми теорії та практики» (Житомир, 2022); III Міжнародній науково-практичній конференції «Modern Trends in The Development of Science and Technology» (Інсбрук, Австрія, 2022); I Міжнародній науковій конференції «Innovative scientific research» (Торонто, Канада, 2022); XXIV Міжнародній науково-практичній конференції

«Current scientific opinions on the development of current education» (Мілан, Італія, 2023); IV Міжнародній науково-практичній конференції «Modern problems of science, education and society» (Київ, 2023); II Міжнародній науково-практичній конференції «Слово в сучасній науковій парадигмі: євроінтеграційний контекст» (Кропивницький, 2023); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Динаміка української літератури і фольклористики та їх викладання у вищій школі» (Київ, 2024); XVIII Міжнародній науково-практичній конференції «Мови і світ : дослідження та викладання» (Кропивницький, 2024); XI Міжнародній науковій конференції «Художні феномени в історії та сучасності» (Харків, 2025); Всеукраїнській (з міжнародною участю) науковій онлайн-конференції «Літературний процес: фемінний і маскулінний дискурси» (Київ, 2025); I Всеукраїнській науково-практичній конференції «Корпанюківські читання. Українська література в діалозі з історією і світом» (Переяслав, 2025); Науковому семінарі «Ренесанс 1920-х: ідеологія і естетика. Пере-со-творення історії» (Київ, 2025).

Публікації. За темою дисертації опубліковано розділ у міжнародній колективній монографії, 5 статей у закордонних виданнях, проіндексованих у базах даних Web of Science Core Collection та / або Scopus, 15 статей у фахових наукових виданнях України, 3 статті у періодичних наукових виданнях держав, що входять до Організації економічного співробітництва та розвитку Європейського Союзу та 9 праць, які додатково відображають наукові результати дослідження.

Обсяг та структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, загальних висновків та списку використаних джерел (501 позиція). Загальний обсяг дисертації 399 сторінок, з яких 334 сторінки – основний текст.

РОЗДІЛ 1
МОДЕРНІЗМ: РЕТРОСПЕКТИВА / ПЕРСПЕКТИВА

На початку XX століття гостра соціальна, духовна та естетична криза в європейському суспільстві спровокувала появу модернізму – багатовимірного культурологічного феномену епохи *fin de siecle*, становлення якого було не легким, але закономірним процесом, а динаміка розвитку мала глобальну, національну та індивідуальну площину. Такий кут зору дозволяє виявити синкретичну природу напряму, а через неї – дослідити творчість Володимира Винниченка як унікальний модерністський проєкт. Розгляд витоків і тенденцій модернізму доведе універсальність його художнього мислення, а модель «спіральної динаміки» окреслить внутрішню рухливість напряму, логічність та тенденційність його трансформацій. Саме тому, сформований на перетині європейських і власне українських національних традицій, наш варіант модернізму ми трактуватимемо як специфічний прояв універсальної модерністської тенденції**.** Авторську ж концепцію модернізму Володимира Винниченка назвемо синкретичною системою, в якій об’єдналися раціональні, моральні, соціальні та екзистенційні начала.

Представлена структура викладу демонструє нашу дедукційну логіку: від загальної характеристики модернізму перейти до його локаційного вираження, а від філософського підґрунтя напряму – до індивідуально-авторської творчої моделі. Лише так, вважаємо, можна осягнути усі рівні модернізму, що одночасно можуть бути глобальними та національними.

1.1. Глобальні виміри модернізму

Модернізм як культурне, художнє та інтелектуальне явище, гостро відреагував на індустріалізм, урбанізм та глибоку духовну кризу епохи зламу віків і став феноменом не лише європейського масштабу, а й універсальним кодом оновлення та переосмислення традиційного художнього мислення. Саме

тому поява його на українському ґрунті стала цілком закономірною, а творчість Володимира Винниченка, інтерпретуючи модерністський світогляд крізь призму націоналізму та філософії, майстерно ілюструє інтенції напряму, демонструючи поєднання раціонального з інтуїтивним, логічного з асоціативним, свідомого з підсвідомим, соціального з екзистенційним. Український експериментатор прагнув показати нове бачення світу через внутрішні стани своїх персонажів, їх свідомість, конфлікти, які відбувалися на стиках розуму і моралі, соціуму та особистості, а отже, проявляв універсальні модерністські тенденції – показати хаос сучасності. Через це, розпочинаючи аналіз глобальних горизонтів модернізму, ми хочемо наголосити, що українська література ці горизонти не запозичувала, а власними мистецькими зусиллями творила їх «зсередини» – головно руками Винниченка, індивідуально-авторська модель модернізму якого стане предметом окремого розгляду.

За авторами «Модернізму», одного з найвпливовіших досліджень кінця XX століття, Малкольмом Бредбері (Malcolm Bradbury) та Джеймсом Макфарлейном (James McFarlane), європейська література між 1890–1930 роками розвивалася «під егідою» модернізму, адже «на початкових етапах модерного руху центр безпомилково знаходився в Європі. Європейські ідеї та ідеали, європейські розбіжності та кризи, європейські події та безлади живили його» [317, с. 14]. «Географія» напряму зосереджувалася на великих містах: Берліні, Парижі, Лондоні, Відні, Празі, пізніше долучилося Чикаго та Нью-Йорк, а в його межах існували окремі літературні течії (символізм, імажинізм, вортицизм, футуризм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм тощо). Ключові автори – Рільке, Валері, Еліот, Паунд, Єйтс, Ман, Пруст, Кафка, Джойс, Стріндберг, Брехт, Піранделло та інші. Щоправда ісландський літературознавець Аустраудюр Ейстейнссон (Astradur Eysteinsson) переконує, що «ревізія модернізму, здійснена на початку двадцять першого століття, передбачає критику як географії, так і канону модернізму, як це показано, наприклад, у книзі Бредбері та Макфарлейна. У різних дослідженнях модернізму, наприклад, нещодавніх спробах скласти карту

його проявів у скандинавських країнах, науковці вказували на модерністські інновації та втручання за межами проторених доріжок західних міст, які були в центрі уваги, водночас звертаючи увагу на інших авторів, найбільш обговорюваних в цій категорії. Такий перегляд часто передбачає розмежування останнього кінця періоду, ілюструючи, як модернізм став проривною силою після 1930 року» [349, с. 76].

Як і будь-який інший напрям, модернізм пройшов складний шлях становлення, інтенсивного розвитку та занепаду і за оцінками деяких дослідників, дійшов до свого логічного завершення з приходом до влади до влади тоталітарних режимів у Європі. Йому властива власна історія розвитку, дуже схожа на еволюційну, за якою людство, дістався певного щабля розвитку, прагне оновлення і шукає нових форм самовираження. Так воно змінює себе, свою історію і цивілізацію (культурний етап, коли соціальні зв'язки домінують над природними, а суспільство одержує ґрунт для зростання та функціонування). Нагадаємо, що в античні часи цивілізовані суспільства протиставлялися варварським або «відсталим», у яких не було власної території, письма і державного устрою. Починаючи з доби Просвітництва, «цивілізаційними» називали суспільства, засновані на розумі, справедливості та освіті.

Для наукового обґрунтування модернізму не лише як літературного феномену, а й як культурну стадію широкого цивілізаційного процесу, доцільно використати історіософські концепції Освальда Шпенглера та Арнольда Тойнбі, які показують циклічність розвитку культур і в межах цього руху демонструють місце мистецтва.

Міру розвитку цивілізованої людини характеризує культура. Саме ці два поняття лягли свого часу в основу циклічної теорії німецького культуролога Освальда Шпенглера і спровокували значний суспільний резонанс. У своїй двотомній праці «Присмерк Європи», що побачила світ одразу ж після Першої світової війни і стала революційною та пророчою для багатьох мільйонів її

прихильників, дослідник суперечить «оптимістичній» філософії XVIII–XIX століть, представленій Вольтером, Гердером, Кантом, Гегелем, Спенсером тощо, спростовує традиційне уявлення про лінійний розвиток людства та протиставляє культуру і цивілізацію, як дві сторони розквіту й занепаду історичних циклів. «Цивілізаційна спадкоємність, – на його думку, – є неминучою долею культури, цей принцип дозволяє вирішити найглибші і найсерйозніші проблеми історичної морфології. Цивілізації є сукупністю вкрай зовнішніх і вкрай штучних станів, яких досягає людство на останній стадії свого розвитку. Вони є завершенням, смертю, що приходить на зміну життю, занепадом слідом за розвитком, інтелектуальною епохою і скам'янілим світовим містом, що йде за матір'ю-землею і духовним дитинством доричного і готичного стилів. Вони є безповоротним кінцем, до якого ми з вимушеною необхідністю наближаємося знову і знову» [461, с. 31].

Угорський історик Золтан Пете (Zlatan Pete) переконує, що «праця Шпенглера не втратила актуальності протягом століття, що минуло відтоді, як вона була оприлюднена» [438], тим більше, що багато його «прогнозів» щодо долі людства справдилося. Філософ передбачив і глибоку економічну кризу в Європі, і часті революційні та антиколоніальні рухи, навіть втому і депресивні настрої населення після війни – якраз ті передумови, що спровокували появу модернізму не лише літературного, а й політичного, наукового та мистецького.

Уважне прочитання Шпенглерівської теорії циклів показало, що її можна застосувати не лише для характеристики окремої епохи, а й до явищ в середині неї. Адже такі самі властивості «живого організму», якими дослідник наділив культуру, має й модернізм. Йдеться про «обов’язкові» періоди напряму – зародження, зростання, розвиток, занепад і смерть. Філософ заперечував існування загальнолюдської культури і розділив історію людства на вісім великих частин: античну, арабську, вавилонську, єгипетську, індійську, китайську, західноєвропейську та культуру майя. Ми характеризуватимемо модернізм, зокрема й український, у межах західноєвропейської культури,

свідомо «оминаючи» її східну частину, адже повністю розділяємо позицію Мілана Кундери, що «згідно з концепцією культурної історії, Східною Європою є Росія, вельми специфічна історія якої починається з Візантії. – *Перериваємо цитату письменника, щоб дописати назву Україна, а також* – Богемія, Польща й Угорщина, так само як і Австрія, ніколи не були частиною Східної Європи. Від самого початку вони поділяли досвід Західної Європи з її готикою, Відродженням і Реформацією – рух, який було започатковано саме в цьому регіоні. Саме тут, у Центральній Європі, сучасна культура отримала свої наймогутніші імпульси – тут з'явився психоаналіз, структуралізм, додекафонія, музика Бартока, нова естетика романів Кафки та Музіля» [158] (курсив наш. – Н.К.).

Кожні 1000–1500 років культура гине, лишаючи слід в цивілізації, а її «передчасну смерть» провокує надмірний раціоналізм і прагматизм – яскраві ознаки епохи, в якій ми зараз живемо. Циклічна теорія «вирахувала» період занепаду європейської культури, датуючи його початок 1800-тими роками і стверджувала, що триватиме він аж до 2000-х. Причину її краху Кундера вбачає у тому, що «післявоєнне поглинання Центральної Європи (власне, її більшої частини) російською цивілізацією позбавило західну культуру її життєвого центру. Це найзначніша подія в історії Заходу в нашому сторіччі, й цілком не виключено, що кінець Центральної Європи означав початок кінця Європи в цілому» [158].

Циклічне мислення Освальда Шпенглера дозволяє осмислити модернізм як «культуру на зламі». Маємо на увазі кризовий період, коли самопізнання цивілізації неможливе без посередництва мистецтва. Саме тому, модерністи не так заперечували традицію, як кожним своїм твором глибоко рефлексували у момент занепаду. Іншими словами, модернізм став «фазою надлому», яка, як наголошував філософ, є обов’язковою фазою історичного циклу.

Послідовником Освальда Шпенглера називають англійського історика Арнольда Джозефа Тойнбі (Arnold J. Toynbee), який у середині XX століття

сформулював визначення цивілізації як «самоідентифікацію культури» і виділив для аналізу п’ять найрозвиненіших з них – західну, іспанську, індійську, китайську і православну. Усі вони мають пройти чотири фази розвитку: виникнення, ріст, надлам і розпад, а потім зникнути з лиця Землі [259]. Дослідник критично осмислював сучасний йому стан західного світу, звинувачуючи його у меркантильності, споживацтві, нестримній індустріалізації, гонці озброєнь і втраті духовності – тих рисах, притаманних європейському суспільству межі XIX–XX століть, що стали чинниками формування модерністського світогляду.

Як бачимо, Шпенглер і Тойнбі вважали культуру живим організмом, який у період кризи потребував оновлення. Формування модернізму відбувалося в подібних умовах. Він став реакцією на цивілізаційне виснаження, спробою віднайти втрачений людиною внутрішній центр і цілісність її досвіду. Художній світогляд Володимира Винниченка теж підпорядковувався такій логіці. Використовуючи кращі здобутки філософії, культури, етики та психології, письменник реконструював «нову людину» модернізму, змусивши її виживати у світі, що переживав духовний надлом.

Німецький літературознавець єврейського походження Еріх Ауербах (Erich Auerbach) в останньому розділі монографії «Мімесис: відображення реальності в західній літературі» писав: «під час Першої світової війни та після неї – у Європі, невпевненій у собі, переповненій нестабільними ідеологіями і способами життя та вагітній катастрофою – деякі письменники, що відрізняються інстинктом і проникливістю, знаходять метод, який розчиняє реальність у численних і багатозначних відображеннях свідомості. Те, що цей метод слід було розробити в цей час, не важко зрозуміти» [301, с. 551]. Наголос дослідника на необхідності виникнення модернізму був типовим для прихильників напряму, які пов’язували його появу із послідовністю культурних рухів (циклів) епохи.

Глобальна криза зламу XIX–XX століть гостро відчувалася європейським суспільством. У сфері науки, політики, економіки та мистецтва панували

песимістичні й загрозливі настрої. Як приклад, уривок із вірша «Друге пришестя» ірландського лауреата Нобелівської премії з літератури Вільяма Батлера Єйтса (William Butler Yeats): «Наш шлях – спіраль, і вже без сподівань – / Сокільника не може чути сокіл; / Центр похитнувся в пеклі руйнувань, / Анархія царює і неспокій. / Кривава хвиля весь накрила світ, / Вона невинних першими катує – / І їхні "церемонії" безсилі проти бід, / А нечисть у безкарності лютує» [466].

Схожа тональність присутня у книзі німецького фізика Макса Планка (Max Planck) «Куди рухається наука?»: «ми живемо в дуже особливий момент історії. Це момент кризи, у прямому сенсі цього слова. У кожній галузі нашої духовної та матеріальної цивілізації ми, здається, підійшли до критичної переломної точки. Цей дух виявляється не лише в реальному стані суспільних справ, але й у загальному ставленні до фундаментальних цінностей в особистому та суспільному житті» [498, с. 44].

Літературний модернізм – це відповідь на мінливий світ з його індустріалізацією, урбанізацією та наслідками війни, це виклик традиційним формам письма, це спосіб по-новому зображати всі складності сучасного життя. Американський романіст Пол Ґудман (Paul Goodman) писав, що «є такі роботи, які з обуренням відкидають, і називають не справжнім мистецтвом, а образою, епатажем, бляхою, фумістером, навмисно незрозумілим. <...> І спантеличує не те, що це поодинокі твори, а те, що деякі художники наполегливо створюють такі роботи і існують школи таких "несправжніх" художників. Що вони роблять? У цьому випадку відчуття глядачів є здоровим – воно завжди є здоровим – є образа, навмисна незрозумілість, експеримент; і все ж судження глядачів помилкове – воно часто помилкове – бо це справжнє мистецтво» [368, с. 8].

Мистецтво, що пройшло свій цикл (тому-то ми й розглядали теорію Шпенглера), дистанціювавшись від реалізму, відмежувалося від нас постмодернізмом, відкинуло традиційну віру й створило власну релігію для виживання в заплутаному хаотичному світі епохи змін. Одразу ж зауважимо, що

чіткої й очевидної межі між зазначеними напрямами нема. Вона досить розмита і її визначення ускладняється навіть читацькою чи літературознавчою інтерпретацією. У цьому, наприклад, переконує Астрадур Ейстейнссон у дослідженні «Модернізм – межі та кризи»: «хтось може сприймати “У пошуках утраченого часу” Пруста як приклад трансформаційної здатності реалізму, а хтось – як тривале народження одного з видатних світів розуму модерністської літератури» [349, с. 76] тощо.

У 2022 році Брюс Флемінг (Bruce Fleming), професор англійської мови у Військово-морській академії США, опублікував «книгу-реквієм» за модерністським духом XX століття з його мистецьким принципом «Make it New» / «Зробіть це по-новому» (за американським поетом Езрою Паундом) під назвою «Кінець епохи модернізму в мистецтві та наукових колах». Головний меседж дослідника – модерністський проєкт вичерпав себе, але його спадщина продовжує проявлятися в сучасних культурних і наукових установах. Тобто веде себе так, як описані вище культури та цивілізації. Автор стверджує, що «модернізм почався приблизно на початку 1900-х років із відмови від романтичної любові до бурхливих подій, які сильними особистостями доведено до драматичних завершень у темні та бурхливі ночі. Модернізм народився, коли зменшився інтерес до незвичайних і, отже, нерепрезентативних особистостей, і зріс інтерес до абстракцій про людей, яких вважали ніби далекими. Оскільки індивідів переважно вважали складовими частинами шаблонів, відбувся зсув від репрезентованих речей до процесу репрезентації, а також до слів і творів, які розглядалися як фундаментальні будівельні блоки світу» [352].

Представники напряму, що стали його інтелектуальним капіталом і вражали багатством ідей та абстракцій, заговорили по-новому в літературі, живописі, музиці, танці, архітектурі, кінематографі, науці, політиці, економіці, соціології тощо. Їхні здобутки вражали. «Подумайте про силу молодого модернізму! – не стримує емоцій Флемінг. – Потрясіння нового в Пікассо, Брака, Стравінського, Шенберга, Джеймса Джойса, Вірджинії Вульф, Малевича,

Пруста, Гертруди Стайн, Гійома Аполлінера, Роберта Музіля. То були дні! Згадайте прогрес у живописі, коли контури повсякденних предметів Мондріана стають сильнішими, поки не перетворюються на прямокутні чорні лінії та кольорові блоки! Дивіться, як казкові пейзажі Кандинського, схожі на вітражі, і картини Мурнау перетворюються на вибухи кольорів лише з відлунням предметів!… Інтелект двадцятого століття переміг почуття дев'ятнадцятого, модернізм – над романтизмом. Яке це було щастя – бути живим!» [352].

В наступній фазі – «розвитку» (за Шпенглером або Тойбні), модерністи, на думку Флемінга, стають «важкими бойовими кораблями», «лінкорами», що повільно, але впевнено торують свій шлях в історії світової культури, а потім зникають з горизонту. Колись «забарвлення романтизму було настільки яскравим, що часто виглядало похмурим і перегрітим. Модернізм, навпаки, холодний і сірий. Спочатку він був сіро-сталевим, виблискуючи енергією відкриттів, але тепер, на схилі віку, став просто мишачим. У перші роки модернізм мав власну сувору красу, але поступово втратив шарм і перетворився на спущену повітряну кульку, яку ще й досі тримають в шкільних кабінетах, журналах і на конференціях» [352].

Зауважимо, що ми свідомо приділили так багато часу праці Флемінга, щоб наглядно показати, як легко «життєвий цикл» модернізму можна вписати в розроблені схеми культурологічних теорій і зримо представити етапи його становлення, розквіту та занепаду. Останнє формулювання теж обрано не випадково, адже нема одностайної думки, чи завершився модернізм у 1960-х роках, чи значно раніше, чи триває ще й досі, лише не так явно.

У будь-якому разі, модернізм припинив своє активне існування приблизно в середині XX століття (1950 року німецький філософ Юрґен Габермас (Jürgen Habermas) у дослідженні «Сучасність – незавершений проєкт» заявив, що модернізм залишився «домінантним, але мертвим», поступившись місцем постмодернізму [372]. Однак відкриття все нових його граней тривають,

демонструючи трансформаційну силу мистецтва, еволюцію літературних прийомів і культурних змін, що не перестають формувати наш сучасний світ.

Література модернізму задекларувала розрив із традиційними формами та умовностями і за допомогою експерименту конструювала нові художні техніки й стилі. Американський мистецтвознавець Дональд Каспіт (Donald B. Kuspit) у праці «Нещаслива свідомість модернізму» розмірковує, що представники напряму, прагнучи творити «чисте мистецтво», добровільно й свідомо відмовлялися від традиції, адже «саме значення історичності – її наслідки плавної безперервності, легкої неминучості, яка, здається, змушує події перетікати одна в одну – було зруйноване новим відчуттям того, що означає бути в сьогоденні. Бути сучасним, як каже Юнг, означає “повністю усвідомлювати сьогодення”, і ця повна свідомість неможлива з точки зору традиціоналізму, який розглядає все теперішнє як мініатюрне сприйняття нескінченного континууму подій, безперервного потоку історії, без певного телосу, але також без особливих тупиків. Існує просто перехід подій одна в одну, у всеохоплюючій тимчасовості» [399, с. 53]. Натомість, бути сучасним означає шукати нові можливості. Тому модерністи робили сьогодення всюдисущим і всепоглинаючим, як тотальне буття і сама суть буття.

За Юнгом, людина «стає повністю сучасною лише тоді, коли вона підійшла до самого краю світу, залишивши позаду все, що було відкинуте те переросло і визнаючи, що вона стоїть перед порожнечею, з якої може вирости все» [387, с. 197]. Можна інтерпретувати вираз німецького дослідника як прагнення знайти нове художнє мислення. Особливо виразно воно проявляється у Винниченка, що перетворив модернізм на інтелектуальне підґрунтя, на якому сформував власну філософію мистецтва і людини в ньому. Модерністське й власне Винниченкове прагнення «виростити» нове вилилося у найбільш впізнавані ознаки або дефініції напряму, що характеризують його як цілісний, теоретично-обґрунтований феномен.

Найперше слід звернути увагу на *раціоналізм*, який разом зі стрімким розвитком науки і техніки, став рушійною силою модернізму та в його межах пройшов три етапи становлення:

- просвітницький раціоналізм, що зробив людину вільною, наділив її владою і показав, що інтелект – це не нагорода богів, а результат наполегливого навчання та каталізатор життєвих змін;
- технологічний раціоналізм, притаманний західній культурі, що завдяки «ефективному мисленню» приборкав природу, легалізував детермінованість матеріальних потреб і бюрократизацію суспільства, знехтував духовними смислами та цінностями людини і, по суті, змінив курс свого початкового етапу. Наслідки такого процесу не змусили себе довго чекати. Не випадково Маргарита Аларіо (Margarita Alario) та Вільям Фройденбург (William Freudenburg) застерігають, що «якщо технологічна раціональність стає гегемоном раціональності в суспільстві і поширюється на всі сфери, то таке суспільство неминуче матиме потенційну кризу» [295, с. 195] – екологічну, цивілізаційну, моральну, ціннісну. Польський філософ Зигмунт Бауман (Zygmunt Bauman) резюмував, що брак цінностей на початку XX століття загнав людство в глухий кут і змусив його жити «в технологічному світі, який є розчарованим світом: світом без власного сенсу» [304, с. 189];
- науковий раціоналізм, натхненний інноваціями та відкриттями, що почалися з «геліоцентричної теорії» Коперника і не переставали сипатися на людство звідусіль, як манна небесна. Однак прозріння зрілого модернізму показало, що наука – це не Бог. Експерименти в медицині відбирають життя, поруч з автомобільною, корабельною та сільськогосподарською технікою виготовляють танки, БМП і бомбардувальники, отруйний газ став інструментом багатьох геноцидів.

Наука задля покращення життя людей вкотре повернулася проти них. І Друга світова війна це ще раз довела. Місце бога після проголошення його смерті (за Ніцше), виявилося ніким не зайнятим, а єдина філософія, яка ще працювала –

екзистенціалізм. Але й вона не викликала довіри. Скажімо, у «Щоденнику» Володимира Винниченка читаємо: «existencialisme – нове “учення”, нова немовби філософія життя у Франції. Пророк і апостол її – письменник. Він проповідує свободу. Хороше слово, але що саме воно містить у собі у цього навчателя, трудно зрозуміти. Свободу від обов’язків? Від того, що зв’язує життя? Поки що в першому томі Les chemins de la liberte мова весь час іде про сексуальні відносини між інтелігентами. Та й те незрозуміло, від чого саме вони хочуть мати ту свободу. Від законів природи, напр. від рождіння?» [70, с. 185]. Для Винниченка раціоналістична критика науки та цивілізації перетворюється на філософське тло, на якому письменник розмірковує про поняття «моральності та «свободи» людини, яка намагається вижити у технократичному світі.

Другою важливою ознакою модернізму є *індивідуалізм*. Саме він забезпечує існування окремих «картин світу», непідвладних вищому авторитету, акумулює індивідуальні знання та досвід і робить суспільство множинним. Адже кожна особистість, на думку модерністів, має мати власне бачення реальності та соціальної проблематики і проживати життя, продиктоване власними переконаннями, тому індивідуальні думки, емоції та досвід значно важливіші за колективні. Як наслідок, в літературі з’являються образи, які рідко йдуть на компроміси з суспільством (навіть зі своєю совістю), тому їм дуже важко адаптуватися в світі і виживати серед маси. Часто вони – бунтівники, пропагандисти високих ідей, на кшталт Винниченкового «що єсть мистецтво?!», творці нових філософій, традицій, моральних кодексів, революціонери.

Фрідріх Ніцше переконував, що «одні лише художники ненавидять невимушену ходу у позичених манерах і судженнях через плече і знімають покрови з таємниці, з нечистого сумління той факт, що кожна людина є чудом, що сталося лише один раз, вони наважуються показати нам людину, якою вона є – і лише вона одна – до кожного руху м’язу; навіть більше, що в цій суворій послідовності своєї винятковості людина прекрасна і варта уваги, нова і неймовірна, як кожне творіння природи, і зовсім не нудна» [197, с. 5].

Письменники-модерністи це дуже добре робили. Вони не визнавали життєвих шаблонів і людей-манекенів, які «видаються фабричним товаром, неважливими, не гідними спілкування та повчань» [197, с. 5–6]. Модерністський заклик індивідуалізації персонажів корелює з образом «нової людини» Володимира Винниченка, яку він представляє інтелектуалом, що увесь час морально вдосконалюється і завжди протестує проти соціальних норм.

Ще одна модерністська дефініція – *експеримент*. В літературних творах він проявляється фрагментацією розповіді – літературним прийомом, який передбачає побудову сюжету у нелінійній послідовності, коли порушується традиційна структура оповіді. Так досягається кінематографічний ефект, але, насправді, перспектива модерністів значно глибша. Реальна дійсність, на їх думку, теж фрагментарна і роз'єднана, а людина почуває себе в ній розгублено, невпевнено і дезорієнтовано. Література ж це прекрасно демонструє, послуговуючись потоком свідомості, використанням кількох оповідачів та нелінійною оповіддю, так би мовити «впоперек часу», а не «крізь час». Для модерністів темпоральна категорія важлива, незвична і часто позиціонується, як символічна або психологічна конструкція. Навмисне порушення традиційної розповідної хронології, виражене флешбеками, флеш-форвардами та паралельними сюжетами, створює заплутану і привабливу структуру художнього твору, посилює напругу, акцентує на важливому, заохочує читача стати активним учасником розповіді, інтерпретувати зв'язки та реконструювати значення історії у власній свідомості.

Про потік свідомості – окрема мова. Це стиль оповіді, що реалістично відображає мислення персонажа. Це не просто «внутрішній монолог», а імітація нелінійної роботи нашого мозку, перенасиченої вільними асоціаціями, циклічними повтореннями та сенсорними спостереженнями. На письмі вона передається за допомогою дивної або часом неіснуючої пунктуації та неправильним синтаксисом. Так створюється ефект «занурення» і розуміння психологічного стану персонажа та оголюється його емоційна й психологічна

правда – моментальний знімок свідомості. Адже насправді наші думки не лінійні, а мислення – асоціативний, а не логічний процес, обрамлений повними правильно побудованими реченнями.

Модерністська проза апріорі важка для сприйняття. Нібито складний реальний світ вимагає складного літературного стилю, щоб досягти складних читацьких реакцій. Останні обмежені здібностями перцепції (вмінням занурюватися у внутрішній світ, спостерігати і розуміти тимчасові психічні стани) та когніції (здатністю пізнавати, вивчати, усвідомлювати, сприймати і переробляти зовнішню інформацію). Не випадково Джеймс Едвард Харкер (James Edward Harker) в дослідженні «Межі розуму: пізнання і наративна форма в модерністському романі» назвав його «випробувальним полігоном для дослідження меж свідомості та меж наративного стилю» [375, с. 11]. Письменники-модерністи, експериментуючи з формою та змістом і розділяючи їх, оперують поняттям так званої ускладненої «теорії розуму» (вбудованими інтенціями). Наратологічні рамки стають складними, з’являється уявний автор і уявний читач, тоді письменницький коментар мінімізується, а розповідь наближається майже до об’єктивної.

На думку Перікла Льюїса (Pericles Lewis), «модерністи ретельно проаналізували різницю між об'єктивним наратором і суб'єктивними персонажами з обмеженими перспективами і дали життя цілому поколінню героїв-оповідачів, які викували нові соціальні ролі у власних образах. Літературні прийоми модерністів зосередили увагу на тому, як нація формує особистість та на потенціалі особистості, що в період кризи може врятувати націю» [406, с. 123].

Ще одним прикладом модерністського експерименту можна назвати здатність до синтезу та кореляцій. Сергій Михида переконує, що як би дослідники не визначали природу модернізму, «як би не періодизували, чи класифікували на ранній / зрілий / пізній, сутнісною ознакою його залишиться поява нових і взаємопроникнення, взаємозв’язок, взаємознищення уже існуючих

жанрів, синтез видів, родів» [179, с. 32]. А ще новаторство і експериментаторство напряму проявляється у «взаємодії різних видів мистецтва, поглинання словом / оприявлення у слові звуку / мелодії, барви / відтінку, лінії, руху як змісто- й формотворчих чинників художньої трансформації світу, що змінювався, світу багатоплощинного, який визначається для автора і його реципієнта не лише зовнішніми параметрами, а скоріше реакцією на нього, впливом на найсуттєвіші рецептори, які увиразнюють, стереоскопізують дійсність» [179, с. 32].

Професор Йоркського університету Дерек Атрідж (Derek Attridge) у «Формах модерністської художньої літератури. Читання роману від Джеймса Джойса до Тома Маккарті» переконує, що модерністські експерименти з формою оповіді ще й досі актуальні і «вживані» та використовуються сучасними авторами не в якості наслідування, а як стимули подальших інновацій. Творчі шукання Джеймса Джойса знайшли своє продовження та реінкарнацію в романах Елінор Каттон (Eleanor Catton), Алі Сміт (Ali Smith), Каміли Шемсі (Kamila Shamsie), Майка Маккормака (Mike McCormack), Тома Маккарті (Tom McCarthy) – авторів, які для сучасного читача зовсім не потребують представлення і які взяли собі на озброєння модерністське відокремлення змісту від форми, порушення мовних кордонів, ігнорування лексичних і синтаксичних правил, використання реалістичних прийомів для представлення ірреального, політичне значення літературної форми та зв'язок між формальними інноваціями та афектом тощо [299]. Що ж стосується української модерністської літератури, то вона, як переконує Ольга Слоньовська, запропонувала митцям експерименти з композицією. Наприклад, «образ-маска “Я”, коли письменник веде мову від першої особи, але аж ніяк не власне від імені себе самого <…> Прихована або ж індиферентна авторська позиція, що дала підстави Роланові Барту вести мову про “смерть автора”, також у нашій сьогоднішній літературі стала найбільш поширеною. Як і, до речі, специфіка не “розповідати”, а зримо “показувати” в художніх текстах усе те, що автор пропонує пережити своїм потенційним читачам. Хронікальні сюжети <…> у 30-их роках ХХ ст. поступилися сюжетам

концентричним або сюжетам “єдиної дії”, які більш складні від хронікальних, завжди мають елементи таємниці, про яку читач довгий час навіть не здогадується, тому концентричні сюжети стали особливою письменницькою “фішкою” і залишаються нею до наших днів» [245]. Експериментальна ж природа Винниченковій художньої спадщини – факт очевидний, а глибокий психологізм, загострена увага на внутрішніх монологах персонажів, часті часові зсуви та фрагментарність оповіді – його ілюструють.

Впізнаваною ознакою модерністської літератури є *інтертекстуальність*. Англійська дослідниця Стелла Булло (Stella Bullo) визначає її як інтеграцію одного тексту в інший за допомогою «переформулювання оригіналу» [321, с. 710]. Вона ґрунтується на багатопрофільних зв'язках з іншими текстами (рекурсивних та прокурсивних) для глибшого розуміння написаного і проявляє себе у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій, запозичень та мігрантської тематики. Все, що співвідноситься із поняттям так званої «літературної тяглості» чи «літературного діалогу» стосується інтертекстуальної категорії, яка будь-яке надбання національної культури може перевести у площину світової. Одразу зауважимо, що вона не була «винаходом» модерністів, а лише вдало ними застосовувалася для створення ефекту різноголосся, нашарування поглядів і стилів.

На етапі інтертекстуальності проявляється парадоксальність модернізму, який хоч і заперечував минуле, але активно залучав його до своїх творів, прославляючи (апотеозовуючи) геніїв давнини і відкидаючи старі поетичні форми. Та це не примха нового напряму і не зневага до домодерної доби, а радше необхідність, так би мовити, вимога прогресу – зображати життя у новому столітті. Модерні персонажі стали психічно вразливими, роз’єднаними, розчарованими, дезорієнтованими, невпевненими, а класичні алюзії, набуваючи нових значень і конотацій, як ніколи краще допомагали зобразити їх стан. «Пошукайте термін “модернізм” у будь-якому літературознавчому довіднику, – пише американський культурний критик Кевін Деттмар (Kevin J. H. Dettmar) в

«Ілюзії модерністської алюзії та політиці постмодерністського плагіату», – алюзія не забариться. Хоча техніка алюзії сягає корінням найдавніших днів англійської поезії, вона була піднесена до статусу головного тропу в модерністській прозі та віршах» [342, с. 99].

Алюзії можуть бути «вплетені» в текст або складати частину його структури. У першому випадку матимемо побіжне посилання на добре відомий артефакт чи історію, щоб художня ідея стала резонансною. У другому – твір буде невіддільним від натяку, як у переказі. Часто алюзії – це ностальгія, втілення «модерністського страху», репрезентація ідентичності та індивідуальних містичних вірувань тощо. В українських модерністських авторів, особливо у Володимира Винниченка, зустрічаються алюзії до біблійних символів, а також до європейських ідей ніцшеанства та психоаналізу.

Модернізм відрізняється від інших напрямів «*множинністю*» та «*паралаксом*». Власне, спосіб використання різних наративних точок зору є для модерністської літератури напрочуд ефективним. Він формує загальну структуру розповіді, фрагментарний досвід читача і відображає невизначену, суб'єктивну реальність. Знаменита модерністка Вірджинія Вульф у своєму есе «Власна кімната» сказала фразу, яка давно вже стала крилатою: «художня література схожа на павутину, яка, можливо, дуже легко прикріплена, але все ж прикріплена до життя всіма чотирма кутами» [493, с. 35]. Вона демонструє, що так звана точка зору грає вирішальну роль у створенні модерністської реальності, а та, в свою чергу, складається з множинності людського досвіду.

Не випадково автори дослідження «Від паралакса до практики» Яна Міллар Усіскін (Jana Millar Usiskin), Керолайн Вінтер (Caroline Winter) і Крістін Волде (Christine Walde) називають модернізм «плинною мережею». Навіть більше, вони порівнюють його структуру з ризоматичною мережею (за Дельозом і Ґваттарі [341]), яка будовою дуже схожа на кореневища (різнотипні системи вузлів, з'єднаних між собою у точці стовбура, з яких потім виростають гілки або пагони) і сузір'я («візерунки» зірок у небі, з'єднані між собою уявними лініями;

навігаційний інструмент картографів, за яким легко ідентифікувати та локалізувати зорі) [475]. Саме тому культурні наративи дуже часто асоціюють із сузір'ями. Так-от, те, що ми бачимо лише з одного ракурсу – обмежене, воно не дозволяє нам осягнути цілісну картину. Саме «паралакс, принцип, згідно з яким об'єкти, здається, займають різні позиції, якщо їх розглядати з різних точок зору, залишається влучною метафорою для спроб модернізму окреслити "постійну" сферу людського досвіду. Модерністи визнавали важливість споглядання мережі людського досвіду з різних і багатьох точок зору» [475], а їх інтерес до множинності виправдовувався швидкозмінною інформацією сучасного світу.

Констатуємо, що розглянуті нами риси модернізму не лише ілюструють інтелектуальну атмосферу суспільства на початку XX століття, а й виступають теоретичною основою, що покращить розуміння художнього світу Володимира Винниченка, модерністські ідеї якого позначені національною специфікою.

У межах модерністських літературних дефініцій окремого погляду заслуговує тематичне наповнення напряму. Адже в міру того, як під впливом історичних подій, культурних зрушень та інтелектуального розвитку еволюціонував модерністський рух, воно теж змінювалося. Понад усе письменники-модерністи прагнули показати світ, що стрімко трансформується і дослідити складнощі людської свідомості, ідентичності та суспільства. Тому канву модерністських наративів переповнили сплетіння найрізноманітніших тем: ідентичності, відчуження, розчарування, внутрішнього неспокою, статі, класу, наслідків індустріалізації, урбанізації та війни. А ще характерною рисою європейського модернізму стало взаємопроникнення творчих ідей із зовнішніх культурних та літературних контекстів, що свідчило про вихід напряму за межі географічних кордонів і колосальний вплив на письменницьку аудиторію в усьому світі. Ще й досі тематична спадщина модернізму не втрачає актуальності і хвилює читачів багатством неочікуваних інтерпретацій та репрезентацій.

Модернізм у літературі доводить, що відмова від соціальної системи – це природна реакція людини на катастрофічні обставини. Повоєнна депресія і

скептицизм не сприяли відчуттям соціальності (бути частиною світу і розуміти його закони), а загострювали стан покинутості та розчарування, у якому все менше залишалося місця для самореалізації і добробуту. Розпочався «вік ідеології» (за Келінеску), рупорами якого стали Маркс, Фройд і Ніцше. Саме тому канадські дослідниці Ірен Гаммел та Кеті Ващук у статті «Модернізм у Європі» констатують, що інтенсивне поширення радикальних думок та вчинків «у роки модернізму створило сприятливий ґрунт для поширення нових дисидентських течій, шкіл, рухів та спільнот наприкінці XIX – на початку XX століть. Серед численних дебатів інтелектуальну та культурну атмосферу Європи формував широкий спектр ідей – від соціалізму до кейнсіанської макроекономіки; суфражизм, суб'єктивність і мода; психоаналіз і формалізм; урбанізм і примітивізм; квантова теорія і наука; ніцшеанський віталізм і авангард; комунізм, фашизм і націонал-соціалізм» [364]. Словом, все те, без чого аналізований напрям не був би таким унікальним ні в Європі, ні в Україні, ні в світі.

1.2. Модель «спіральної динаміки» у дослідженні еволюції модернізму

Коли ми чуємо англомовні слова *modernism* і *modernity*, то одразу ідентифікуємо їх зі всім новим і прогресивним, що є в моді та тренді. Насправді модернізм і сучасність – це два дуже різних, але взаємозалежних поняття. Перше означає епоху, яка століття тому «перевернула» світ, друге – час із позначкою ПОСТ, в межах якого ми зараз живемо. Модернізм – це пам'ять, яку у XXI столітті ми хочемо реконструювати, використовуючи доступні нам інновації.

Аналізований напрям позиціонує себе як цілком виправданий правонаслідний стадіальний (циклічний) етап в історії цивілізаційного розвитку людства, що, за Пітером Берґером (Peter L. Berger), австрійським і американським соціологом, характеризується «непохитною відданістю естетичній автономії» [309]. «Ця відданість, – розвиває попередню думку професор Йоркського університету Лоуренс Рейні (Lawrence Rainey), – породила

надзвичайно експериментальне та безкомпромісно складне мистецтво, яке відмовлялося від будь-якої комерції з ринком, популярною культурою, навіть історією чи політикою» [445, с. 33] і ототожнювало себе з елітарністю, доступною лише для обраних.

Розвиток модернізму – це динамічний (рухливий) процес. Злата Сапєлкіна називає «рух» «засадничою характеристикою поняття “модерн”» [228, с. 245], а англійський літературознавець Пітер Калліні (Peter J. Kalliney), розглядаючи глобальні горизонти напряму, переконує: «відчуття того, що модернізм – це естетика руху, очевидне з найперших паростків напряму, задовго до того, як він коли-небудь буде названий модернізмом» [389]. До вершини популярності його привели літературні й поза літературні чинники та експеримент, а окремі етапи його становлення можна умовно прирівняти до руху по спіралі, де кожен виток – це новий досвід, що накопичується і дозволяє підніматися вгору.

В межах дослідження вважаємо за потрібне порівняти еволюцію модернізму із соціально-еволюційною теорією американського психолога Клера Грейвса (Clare W. Graves), який у другій половині XX століття розробив модель поетапного розвитку людства, яку успішно можна застосовувати для аналізу окремих суспільств, організацій і навіть – літературних напрямів. Дослідник звернув увагу, що поведінка людини змінюється в часі і залежить від життєвих обставин, світогляду та переконань, а її індивідуальний розвиток відбувається поступово і залежить від ціннісних ієрархій (механізмів, розроблених психікою, які дозволяють справлятися з певними ситуаціями в навколишньому середовищі) [370]. Дещо схожими аргументами керувався сучасник Грейвса Абрахам Маслоу, створюючи п’ятирівневу піраміду людських потреб, які мотивують особистість. Щоправда, його головною метою була типізація людської поведінки, тоді як Грейвс, виділяючи вісім систем цінностей (рівнів, парадигм або етапів), що формують наше поводження та управляють рішеннями і розстановкою пріоритетів, прагнув показати її (поведінки) розрізнення.

Амбітні плани дослідник так і не встиг реалізувати за життя, однак стараннями його послідовників Кріса Коуена (Christopher Cowan), Дона Бека (Don Edward Beck) та Кена Уілбера (Ken Wilber) теорія отримала назву Spiral Dynamics, а її основні положення побачили світ у книзі «Спіральна динаміка: освоєння цінностей, лідерство та зміни» [306]. Її автори поєднали ключові рівні розвитку особистості (виживання, безпеку, силу, досягнення, спільноту, синергію, цілісну підтримку життя та самореалізацію) з кольорами і показали їх в динаміці від найпростішого, поступово ускладнюючи кожен новий етап новими викликами та проблеми, з якими стикається окрема людина чи ціле суспільство.

За Грейвсом, нам притаманне парадигмальне бачення світу. Воно визначає спосіб осягнення дійсності, механізми життєорганізації та прийняття рішень і може змінюватися залежно від середовища та умов. Нібито на восьми унікальних парадигмах, що відрізняються набором цінностей, типом мислення, культурою, мотивацією та передбачуваною поведінкою, свідомість отримує новий виток, базуючись на здобутках попереднього. Кінцевий «пункт призначення» – глобальне лідерство, досягти якого неможливо, не пройшовши всіх рівнів. Кожен непройдений вигин спіралі – це таємниця, хаос і глобальні життєві завдання, вирішення яких формує нове мислення і новий етап лідерського «дозрівання».

Сьогодні спіральну динаміку можна застосовувати усюди, де є необхідність дослідити етапи формування унікального світогляду представників певного об’єднання, групи чи організації. У розрізі аналізу модерністської творчості Володимира Винниченка, використання такої моделі особливо продуктивне. Воно демонструє, що художнє мислення письменника – це не лише динаміка модерністського світогляду, а ще й можливість піднятися на новий виток, на якому, ймовірно, відбувається синтез індивідуального із соціальним.

Розглядаючи модернізм як глобальний культурологічний проєкт, спробуємо з’ясувати, скільки рівнів розвитку Spiral Dynamics він подолав і яких еволюційних масштабів досягнув. Для цього проаналізуємо кожен етап

динамічного «маршруту» напряму, чітко визначаючи його колір, тип мислення, що має особистісні («я»), чи колективні («ми») орієнтири та своєрідну культуру.

Перший рівень, з бежевим кольором системи цінностей (за Беком і Коуеном [306, с. 197]), базується на інстинктивному мисленні, має «Я»-орієнтування і належить до так званої культури виживання. Дослідники визначають його як початкову стадію розвитку, у якій інстинкти генерують нашу психічну енергію (за Фройдом) і є єдиною причиною виникнення будь-якої активності – мислення, сприйняття, пам'яті та уяви.

Модернізм на зламі віків виник реакційно, щоб задовільнити соматичні вимоги епохи, що відчайдушно прагнула змін. Його відкидання домодерної доктрини свідчить про чистоту напряму, який у виборі нових технік і форм часто діяв методом позитивних невдач. Як переконує польський дослідник Марек Взорек (Marek Wzorek) у своїй книзі «Від ієрархії до бірюзи, або як управляти в 21 столітті», найважливіші завдання цього етапу – підтримувати життєздатність і «відбивати загрози» [495]. У психоаналізі вони співвідносяться з інстинктами життя (лібідо) – потоками творчої енергії, що дозволяють експериментувати та інстинктами смерті (танатосом), що нерідко асоціюються з агресією та дозволяють сміливо і навіть зухвало відстоювати власну точку зору.

Хронологічні рамки раннього модернізму охоплюють останню третину XIX століття, а американських письменників Емілі Дікінсон (Emily Dickinson) і Волта Вітмена (Walt Whitman) називають його родоначальниками. Дослідники ототожнюють цей період з так званим будівництвом Вавилонської вежі, через надзвичайну поліфонію голосів. Кожен «Я»-модерніст публічно декларував свої новаторські принципи та наміри, що ще не дістали статусу канонічних не лише в художніх текстах, а й навіть в програмних документах напряму – «Комуністичному маніфесті» Карла Маркса і Фрідріха Енгельса (1848), який, за американським філософом Маршаллом Берманом (Marshall Berman), називають першим великим модерністським твором мистецтва [310]; «Десятій годині» англо-американського художника Джеймса Макніла Вістлера (James McNeill

Whistler) про естетизм (1885); «Душі людини при соціалізмі» Оскара Уайльда (1891) про марність мистецтва; відкритому листі-відозві українського поета Миколи Вороного (1901); колективному «Маніфесті вортицизму» (англійській гілці модернізму) Уіндхема Льюїса (Wyndham Lewis), Езри Паунда (Ezra Pound), Вільяма Робертса (William Roberts), Хелен Сондерс (Helen Saunders), датованому 1914 роком та багатьох інших.

В художньому переосмисленні Володимира Винниченка описаний рівень інтерпретується в образах персонажів, змушених виживати «на межі», чиї вчинки залежать від інстинктивних і тілесних імпульсів та не підкоряються нормам суспільства. Письменник показує «оголене Я» епохи, що як будь-який модерніст, прагне знайти нові форм буття, відкидаючи традиційні догми. На початку творчого шляху Винниченко близький до «бежевого» рівня Spiral Dynamics, адже демонструє, що духовний розвиток починається з інстинктів, бунту і потреби жити.

Другий рівень Спіральної динаміки, на переконання Бека і Коуена, має фіолетове забарвлення. Для його типу мислення характерна магія, чітке колективне «Ми»-орієнтування, що провокує виникнення культури приналежності [306, с. 203].

Магічне мислення – це психологічний феномен і доволі природна річ для первісного етапу розвитку суспільства чи формування дитячої психіки, коли переважає віра в те, що наші думки впливають на події. Його ще називають «когнітивною ілюзією» або «когнітивним спотворенням» (cognitive bias), коли відбувається ототожнення символів з реальністю. «Це еволюційний напрямок розвитку, – вважає нейробіолог та головний виконавчий директор українського науково-дослідницького центру системного поведінкового аналізу Beehiveor Academy and R&D Labs Сергій Данилов, – бо саме так виникла наша мова» [97].

Що ж стосується аналізованого напряму, то він, безсумнівно, «осягнув» цю еволюційну стадію. На це вказує, скажімо, дослідження британської літературознавиці Лі Вілсон (Leigh Wilson) під назвою «Модернізм і магія:

експерименти зі спіритизмом, теософією та окультизмом». У ньому авторка припускає, що будь-яку національну мову можна використовувати як магію, для експериментаторства. Адже одна з її функцій – створювати щось «над і поза матеріальним світом саме через своє особливе відношення до нього» [490, с. 71], як у романі-епопеї Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу», «Зачарованій горі» Томаса Манна, «Поминках за Фіннеганом » Джеймса Джойса тощо.

Англійський літературознавець Аластер Боннет (Alastair Bonnett) у науковій розвідці «Зачарована стежка: магія та модернізм у психогеографічній прогулянці» переконує, що «модернізм двадцятого століття зробив магію центральним натхненням і мотивом» [314, с. 472]. Він виділяє середовище письменників-психогеографів, що вивчають психологічний вплив міського простору на людину і посилено цікавляться місцями чаклунства та аномальних явищ. Йдеться про такі собі «місця сили», як-от славнозвісний Стоунхендж (Stan Hengues – «Висячі камені») у Великій Британії, острів Сікіхор на Філіпінах, Скелі Довбуша в українських Карпатах, що не раз ставали джерелом туги (в літературному творі), драматизму і розчарування. Згодом модернізм знаходить магії нове застосування і використовує її як гумор, активізм та екокритику [314].

Володимир Винниченко трансформує магічну свідомість у так званий психологічний символізм, коли внутрішній досвід особистості поєднується із колективними архетипами. Саме тому рушійною силою його персонажів можуть ставати невидимі сили – інтуїція, передчуття і навіть сни. Так письменник формує індивідуальну модель «магічного реалізму» у модернізмі, яка відрізняється від європейської глибоким укоріненням в український культурний контекст.

Третій виток Спіральної динаміки – червоний, він натхненний культурою сили, мислить героїчно і став повністю «Я»-індивідуалізованим [306, с. 215]. Люди на цьому рівні розвитку жорсткі, часом брутальні та авторитарні. Правда тут належить сильним і жодної компромісної думки не існує. Одразу згадується вислів шотландського письменника Томаса Карлейля (Thomas Carlyle) про те, що

«великі люди повинні правити, а інші повинні їх шанувати» [327]. Нагадаємо, що у середині XIX століття його популярний культурний проєкт «Поклоніння героям» рішуче заперечував тезу, що людину створює час, наполягаючи, що герої мають власний розклад для народження. Підтримуючи еволюційну теорію, за якою слабкі суспільства стають ґрунтом для «вищої породи», Карлейль називав героїв утверджувачами життєвих процесів і творцями, що рухають історію вперед.

Про великі героїчні вчинки ми звикли черпати інформацію з міфів. У них з модернізмом особливі стосунки, останній бо, ставши беззаперечним лідером часу, міфи творив і руйнував. Не випадково Марія Моклиця, розглядаючи деякі аспекти міфо-літературної взаємодії, звертає увагу на те, що започаткований романтиками міфологізм досяг свого апогею саме в модернізмі: «завдяки літературі модернізму відбулась переорієнтація загального ставлення до міфу, яке довгий час відзначалось ідеями, напрацьованими міфологічною школою. Формування так званої неміфологічної школи, велике зацікавлення міфами психологів, зокрема, тлумачення деяких античних міфів, зроблене З. Фройдом, К. Г. Юнгом та його учнями стало основою для створення теорії архетипів К. Г. Юнга. Міф все частіше почали розглядати як універсальний код, в якому зберігається колосальна інформація, що передається від покоління до покоління протягом тисячоліть» [188, с. 43–44].

Ще й досі найвідомішим модерністським «романом-міфом» вважається «Улісс» Джеймса Джойса. Його постійна апеляція до минулого і сучасного, на думку Томаса Еліота, «є способом контролювати, упорядковувати, надавати форму і значення тому грандіозному видовищу марності і розброду, яке становить сучасна історія» [346, с. 228]. Адже «XX століття, – на переконання Марини Коваленко, – почалося з деміфологізації, з пошуків медіації духовних опозицій. Міфологізм світосприймання спричинив переосмислення і соціально-історичних, і часово-просторових категорій. Використання сюжетів з міфології, їх переінакшування і перетлумачення, імітація міфотворчості, нескінченні

маніпуляції з міфологічними моделями, прообразами й паралелями – все це стало загальним явищем у модерністській літературі Заходу» [141, с. 242].

Цікаво, що з прадавніх міфів бере свій початок релігія, яка в модернізмі не була належно пошанована. Хоч термін «modernus» вперше використали в V столітті у значенні сучасності християнства, що протиставлялося язичництву – його опоненту. У XX столітті побутує думка про вороже ставлення ідеології модернізму до релігійного світогляду, яке дослідники пов'язують із кризою гуманістичних ідеалів. Нібито кожен етап еволюції міжлюдських стосунків характеризується трансформацією гуманістичних ідеї через потребу підлаштуватися до нових суспільних викликів і до нової реальності.

Наприклад, у Стародавньому світі гуманна людина була правдивою, уважною, співчутливою і мала чисту душу. За часів Середньовіччя вірили, що в середині кожного індивіда живе зло, а ідеальна модель людинолюба – це образ святого. А через те, що у період частих міждержавних воєн було дуже важко стати «святим», жорстоке ставлення людини до людини і до природи вважалося нормою.

Пріоритети змінила епоха Відродження – час цілковитого розквіту гуманізму. Людина, створена «за образом і подобою Божою», стає центральною в світі. Саме вона вважається вершиною еволюційних процесів і мірилом усіх перетворень. Щоправда, таке відкидання та нівелювання Бога часто призводило до крайнощів і показувало, що між людинолюбством і антигуманністю дуже хистка межа. Прирівнявши себе до Бога, людина почала підміняти традиційні поняття милосердя та доброзичливості і вдавалася до гуманістичного свавілля. З'явилися ідеї про абсолютну свободу та вседозволеність, а людська поведінка вийшла далеко за рамки моральних критеріїв.

У Новому часі цілісна духовно-тілесна особистість стала вільною і надзвичайно активною. Її моральні якості, на думку Іммануїла Канта, були природніми і не залежали від віри в Бога та релігії, яку вона сповідувала. За Артуром Шопенгауером, основою моралі виступає співчуття, а християнський

гуманізм, вважав Фрідріха Ніцше, – це спосіб втечі для слабкої особистості. Знаменита цитата філософа про те, що «Бог помер! Бог не воскресне! І ми його вбили!» [195, с. 123] стала хрестоматійною для цілої епохи. «Бог мертвий, – заявляв учений, – але така вже природа людей, що ще протягом тисячоліть, можливо, будуть існувати печери, в яких показуватимуть його тінь. І ми – ми повинні перемогти також і його тінь!» [195, с. 123].

Звичайно, сприймати буквально слова Ніцше не варто. Саме так він завуалював очевидну моральну кризу людства, коли втрачається віра у вічні імперативи і космічний порядок. Його заклик до переоцінки традиційних життєвих цінностей похитнув міцний фундамент гуманізму та змусив замислитися, що між високими гуманістичними ідеалами і реальністю – очевидна невідповідність. Львівська мистецтвознавиця Юлія Бабунич, аналізуючи нові принципи формотворення в українському живописі, констатує, що модерністське мистецтво транслює світовідчуття людини XX століття. На її думку, «художники увібрали темперамент своєї доби, відчуття історичних зрушень, глобальності змін, які відбуваються, зміну всіх традиційних координат життя. Невипадково одним з найпоширеніших сюжетів авангардного живопису 1910–1920-х рр. стала “Композиція”, де зміщені всі форми, площини наче плавають чи насуваються одна на одну в неспокійному середовищі вібрацій. Ці картини відображають усю збентеженість, усе сум’яття та невпорядкованість свого часу, виявляють пристрасні пошуки нової точки опори для людини в розбурханому й нестабільному світі» [9, с. 128]. Саме тому виправданими є спостереження Катерини Алексєєвої, яка, аналізуючи модерністське світобачення, писала про видозміну Кантівського гасла «май мужність користуватися своїм розумом» на цілком очевидне в таких умовах – «май мужність бути модерним» [7, с. 10].

До речі, постійний пошук є передумовою переходу на новий рівень розвитку, чого й добивалися модерністи, шукаючи нові життєві цілі, сенс існування і нову мораль, яку так відчайдушно прагнули узаконити. Особливо

Винниченко, чия творчість якраз з цього приводу й була так часто критикована. На червоному рівні український письменник «представлений» екстремальним індивідуалізмом його персонажів, чиї моральні принципи підпорядковані силі авторитету та волі до влади. Художні твори автора віддзеркалюють боротьбу особистості із колективом і демонструють, що без конфліктів неможливо відстояти життєві інтереси та сенс існування. Вписуючи своїх персонажів у динаміку червоного рівня, Винниченко демонструє притаманну й українському модернізмові стадію «культури сили» і героїзму, про яку у європейській традиції говорив Карлейль і Ніцше.

Четвертий етап еволюційної теорії, так званий синій рівень, знову міняє життєву орієнтацію з індивідуального «Я» на «Ми»-колективне. Його мислення творці Спіральної динаміки називають абсолютистським і повністю підкоряють його культурі правил [306, с. 229]. Це як тотальне поклоніння релігії – вірити в Бога і в єдину абсолютну істину. Щоб подолати методологічний хаос, модерністи модифікували мислення і оновили світоглядні настанови. Найперше, відмовилися від авторитету релігії, метафізики та традиційної філософії, перенесли акценти на суб'єктивність, загострили увагу на фрагментації та відчуженні, проголосили екзистенціалізм, підпорядкували прагматизму власні ідеї та переконання, репрезентували реальність за допомогою формалізму та абстракції.

Багато людей почуваються максимально комфортно на синьому рівні впродовж життя і не бажають змінювати його ритм. Володимир Винниченко до їх числа не належав і на представленому етапі активно боровся із так званими зовнішніми авторитетами (етикою та релігією, наприклад) і догмами моралі, нав'язаними традиціями або суспільством. Їм він протиставив власний моральний імператив – «чесність з собою», в якому віддзеркалюється модерністське подолання абсолютистського мислення синього рівня.

У Спіральній динаміці *п'ятий* виток – помаранчевого кольору [206, с. 244]. Це етап, коли таємниці світу відкриваються лише обраним («Я»), а масами

керують прагматичні догматики. Їх тип мислення, умовно, можна розбити на дві складові – експресію (вираження) та раціоналізм (розум). Перша виявляє генетичну спорідненість з експресіонізмом, який через напруження, переживання та емоції передає гострі суб'єктивні гіпертрофовані реакції на антигуманну дійсність і катаклізми світового масштабу. Друга, спираючись на факти, логіку та чіткі міркування, у пошуках істини віддає перевагу розумові.

Через посилений інтерес модернізму до науки і наукового знання, напрям дуже часто ототожнюють з раціоналізмом, забуваючи про його «модифікації». Маємо на увазі, що представники модернізму фокусуються не на загальному уявленні про розум як універсальну субстанцію, а на його конкретних формах, як-от: психоаналітичний розум Фройда, інтуїтивний розум Джеймса, вольовий розум Ніцше, економічний розум Маркса тощо. Для них світ не функціонує за механічними законами розуму, а навпаки, прагне їх уникати, відкидаючи тим самим позитивістський детермінізм і приреченість, де долею людини завжди керує раса, середовище і момент. Модернізм не дає прогнозів і не проєктує майбутнє, але переконує, що людина не просто живе у світі, а змінює його, використовуючи волю Ніцше, підсвідомість Фройда, класову ідеологію Маркса, тілесно-емоційні первні і вітальну стихію життя Володимира Винниченка.

Помаранчевий колір – культура успіху. У неї складна організаційна структура: корпорацію формують автономні компанії, що можуть приймати рішення в межах компетенції і мають розподілені обов'язки. На цьому рівні «розмістився» модерністський паралакс, про який ми вже згадували раніше, а вплив напряму поширився значно далі за літературу і мистецтво, охопивши філософію, соціальні науки, архітектуру, танці і найголовніше – народну свідомість. Його вершина успіху – свобода. Вона допомагає відкривати та виражати приховане раціоналізмом автентичне «я», розширює тематику і проблематику художніх текстів, формує нового героя і множинність точок зору наратора. Попит на такі новації, природньо, збільшує пропозицію і формує шалену конкуренцію. Тому модерністи так захоплювалися експериментом і

шукали нове – щоб бути на хвилі. Хто ж не витримував темпів – зупинявся на досягнутому, повертався до реалізму, зникав з модерністської акваторії. Інші, підігріті відчуттям внутрішнього незадоволення через суперництво, рухались далі до досконалості.

На помаранчевому рівні Винниченко виразно демонструє своє інтелектуальне зростання і абсолютне тяжіння до творчого експерименту. Поєднуючи глибокий психологізм та прагматичний раціоналізм, він мислить по-модерністськи, але шукає практичні рішення, щоб вирішити моральні та соціальні проблеми. У художній літературі описує дієвого персонажа, що прагне балансувати між духовним і тілесним началом. Саме таке поєднання свідомої волі та інтуїтивної життєвої енергії демонструє приналежність Винниченка до помаранчевого – продуктивно-прагматичного – рівня еволюції його свідомості.

Наступний рівень (*шостий*) – зелений. Бек і Коуен називають його культурою взаємин, він колективно-орієнтований і мислиться своїми прихильниками як жертовний [306, с. 260].

Особливість модернізму полягає в рішучому відході від масової художньої свідомості і масового художнього смаку, що можна співвіднести з модерністською жертвою читачем, прихильниками та фінансами. Філадельфійська письменниця Джоан Греко (Joann Greco) переконує, що Джойс спеціально написав «Улісс» так, щоб його «магнум-опус» не переставали досліджувати протягом століть, а славнозвісний монолог Моллі Блум (8 речень без пунктуації на 22 000 слів) ніхто не зміг повторити [371]. Бо література модернізму і загалом його культура розрахована на обрану читацьку аудиторію, що володіє особливим художнім сприйняттям. Вона, на відміну від масової, свого читача все ще чекає і жертвуючи аншлагами, вже багато років «тішиться» повільним перепрочитанням своїх шедеврів. «Зізнаюся, – пише Греко, перечитуючи Джойсівську «Одісею», – я читала і перегортала, коли ставало нудно, але прочитавши останнє “Так!”, я одразу ж повернулася до першої сторінки. Якщо ви відчуваєте, що готові взятися за цю важливу частину

літературного канону, візьміть путівник, змиріться з тим, що багато чого буде йти повз вашу голову, трохи пропустіть. Головне, пам'ятайте, що у вас достатньо часу, тож не поспішайте. Зрештою, багато чого може статися за один день» [371].

На шостому рівні Спіральної динаміки ключовими цінностями стають гармонійні відносини між людьми, баланс зі своїм внутрішнім «Я» та емпатія. Тут досить впевнено почуває себе концепція «чесності з собою» Володимира Винниченка, яка, за Тамарою Гундоровою «спирається на елементи нігілізму, етичної метафізики, волюнтаризму, екзистенціялізму, психоаналізу, віталізму й на відповідні структури мислення, хоча не зводиться до жодної з них» [91, с. 282] і передбачає, що жити в гармонії зі світом людина зможе лише за умови внутрішнього узгодження власних дій, почуттів і думок. «Будь чесним з собою, – читаємо у «Щоденнику», – і коли ти сам перед собою почуваєш, що ти не зробив нічого гидкого, що ні розум твій, ні почування не протестують проти твоїх вчинків, то тримай спокійно і твердо голову» [64, с. 250]. Це єдиний спосіб досягти щастя – відчуття «повноти і гармонії всіх сил, прагнення жити і в самому процесі життя мати найвищу, вичерпуючу сатисфакцію» [65, с. 288].

Крім «*узгодження»* на шляху до щастя, для Винниченка вкрай важливим є відчуття *«рівноваги».* Автор звертає увагу, що «мудреці часто балакають про довершення людини, про самодовершення як умову щастя. Що ж таке це довершення? Мудреці вважають, що це – чеснотність. Але що таке чеснота? Де те мірило, щоб ним можна було визначати цю нашу якість? Немає такого мірила. Теорія релятивности остаточно вбила можливість знайти його. А тим часом довершеність існує. Це є вже та сама рівновага сил. Для неї є мірило – відчування цієї рівноваги, цієї гармонії. Ніяка релятивність не може знищити *почуття* цієї рівноваги» [68, с. 59] (курсив. – В.В.).

Аналізуючи життєву філософію Володимира Винниченка, що ілюструє деякі теоретичні засади модернізму, Тамара Гундорова виділяє в ній кілька ключових моментів: «а) заперечення абсолютности будь-якої моралі та мислення опозиціями…; б) критика «старої» моралі, заснованої на розриванні

абстрактного і конкретного, духовного і тілесного, свідомого та чуттєвого; в) бажання свідомо гармонізувати індивідуальну волю й розум, щоб людина як творець цінностей, активний діяч могла долучитися до життєвого процесу й служити його соціяльній (зокрема соціялістичній) раціоналізації; г) свідомий і вольовий момент «підправлення» природи, що його здійснює людина, її одвічних законів продовження роду й боротьби за виживання» [91, с. 282].

На цьому відрізку Спіральної динаміки окреме місце посідають питання толерантності та ідентичності. Вони фокусують увагу на потребах особистості, усвідомленому споживанні та екокритиці. Матеріальні запити і бажання влади нібито відходять на задній план, поступаючись місцем соціальній рівності. Однак Френсіс Фукуяма (Francis Fukuyama), у своїй «Ідентичності і політиці ресентименту» називає аналізований рівень людської свідомості «зеленим застоєм» і переконує, що «політика ідентичності ще більше фрагментувала суспільство, адже тепер кожна соціальна група, хай яка маленька і маргінальна, почувається окремою, відділеною від решти суспільства» [361].

Її бажання мати те, що хтось вже має, веде до конфлікту і насилля, переконує Рене Жирар (Rene Girard) у своїй антропологічній філософії. «Насильство – це найвірніша ознака буття, що вислизає… Насильство – цар і батько всього… Що більше люди намагаються подолати насильство, то більше їжі йому дають. Воно схоже на вогонь всеспалення, що перетворює на свої знаряддя те, чим його хочуть погасити» [367, с. 43], – пише дослідник у книзі «Насильство та мімесис». І коли суспільне суперництво доходить до точки кипіння, виникає «міметична криза», що може призвести навіть до самознищення. Війни і терористичні загрози XX століття – яскравий тому приклад. В реальному світі деструктивне насильство приймає вигляд жертвоприношення, основним атрибутом якого є жертва.

У модерністських творах масово експлуатуються обидва поняття. У першому випадку маємо справу з реконструкцію відомого біблійного епізоду з Авраамом та Ісааком, в якому ягня стало символом відкуплення невинної жертви.

У другому – з’являється поняття так званого «цапа відбувайла» (за Жераром [367, с. 47]) або «груші для биття» в літературному творі. Ними є персонажі модерністів, які сприймаються як антигерої, бунтівники і об’єкти антисоціальної сатири. Американський літературознавець Томас Кузіно (Thomas Cousineau) у книзі «Ритуал без обмежень: прочитання жертвоприношення в модерністській художній літературі» стверджує, що «модерністські твори однозначно виступають на захист своїх героїв, яких вони незмінно вважають жертвами суспільних упереджень» [337, с. 6]. Аналізуючи «Поворот гвинта» Генрі Джеймса, «Серце темряви» Джозефа Конрада, «Бравого солдата» Форда Медокса Форда, «Великого Гетсбі» Френсіса Фіцджеральда та «До маяка» Вірджинії Вульф, які він називає «квінтесенцією модернізму» через «захист самотнього героя, який став мішенню спільного насильства» [337, с. 17], дослідник говорить про іронічну «ремістифікацію» процесу жертовності. Автор-оповідач робить читача співучасником процесу, аж поки «естетична форма кожного роману не запропонує... уявне вирішення нерозв’язної проблеми – створення в реальному світі спільноти без жертв» [337, с. 18]. На думку Джессі Мацца (Jesse Matz), американського дослідника модерністської культури, «пояснюючи, як ключові модерністські тексти переходять від знайомого антигероя до образного створення нежертовної спільноти, Кузіно повністю трансформує стандартну фігуру та надає життєво важливого антропологічного значення модерністському письму» [416, с. 779].

Саме тому перехід аналізованого напряму з жертовного рівня Спіралі на новий і вищий виток – цілком очевидний, а процес зміни модерністського світогляду яскраво демонструє динаміку.

Сьомий етап Spiral dynamics є індивідуальним, має жовтий колір і базується на інтегративному мисленні. Воно дозволяє будувати нові, гнучкі і перспективні моделі світорозуміння, а не обирати серед доступних та системно формувати цілісну адекватну картину світу, створення якої неможливе без креативу.

Очевидно, саме тому Бек і Коуен назвали цей рівень розвитку культурою творчості [306, с. 275].

Тут вже немає часу на роздуми і дискусії, рішення приймаються моментально, але з урахуванням їх перспективи. Болюча проблема відчуження сучасного світу вкрай гостро сприймалася модерністами, які, хоч і жили в епоху квантової фізики, урбанізації, суфражистського руху, коктейлів, автомобілів, коротких зачісок і накладних вій, але все ж відчували гнітючий подих Першої та Другої світових воєн і Голокосту. Вони відверто показали, що почуватися «не на своєму місці» в суспільстві, на роботі, вдома, в сім'ї – це нормально. Помічати красу в тривіальних обставинах – нормально. Бути вільним, але боятися несподіваних загроз – нормально. Справа в тому, що модернізм закликає нас відкинути звичний традиціоналізм, критично оцінити своє оточення, і по-новому глянути на дійсність.

Саме так чинив Володимир Винниченко, представляючи в українській літературі варіант модернізму, відправним пунктом якого, за Тамарою Гундоровою, була ніцшеанська «переоцінка цінностей». Щоправда, дослідниця побачила її у власне винниченківському варіанті – як «складання своєрідної експериментальної, провокативної структури мислення, в якій виявилась би відносність сприйняття, відчування, зображення та відкривалося б перетворення реальности. Така критична, відсторонювальна структура передбачає не правдоподібне, не наслідувальне та не «моральне»… зображення, а таке, що відкривається на межі ствердження-заперечення» [91, с. 280]. Підтвердженням сказаного є свідчення самого письменника: «я навмисно наводив у своїх працях приклади, що *різко* порушували звичні поняття моралі. Чи нашкодив я собі цим, чи ні, важко судити, я лишень хотів пояснити на них свій *метод* ставлення до життєвих явищ» [44, с. 89] (курсив. – В.В.).

Американський філософ Мартін Джей (Martin Jay) у дослідженні «Скопічні режими сучасності» говорив, що в модернізмі завжди є багато точок зору, а не одна [385]. Тому світ готовий до інтерпретації. І модерністи теж. Їх креативність,

багатоідейність, рішучість, оригінальність та індивідуалізм перетворили модернізм на домінантний і всепоглинаючий напрям. Його авторитарна влада беззаперечна, а успіх – очевидний.

Восьмий, останній, етап Спіральної динаміки має глобальний тип мислення, бірюзовий колір і співвідноситься з колективом. Якщо вірити дослідженням Бека і Коуена [306, с. 287], лише 10% людства ще й досі топчеться на рівні фіолетового забарвлення, 20% – на червоному, 40% – на синьому. Решта відсотків розпорошується на помаранчевих, зелених, жовтих і бірюзових кольорах. До речі, на останньому – найменше. Для цього еволюційного рівня притаманна цілісність, самоорганізація та розвиток.

Серед бізнес-організацій, для характеристики росту яких Spiral dynamic найчастіше і застосовують, бірюзового рівня досягають ті, що складаються з відносно обмеженої кількості взаємопов'язаних людей. У модернізмі їх «замінниками» стають нові течії та групи, що стихійно виникали в межах напряму. Як переконують українські дослідники Борис Бігун і Євгенія Волощук, «ще ніколи у мистецтві та літературі з такою частотою та швидкістю не спалахували нові течії й угрупування, експерименти та провокації, маніфести та публічні акції, як то відбувалося у культурному житті першої половини XX ст.» [78, с. 65]. Усі вони мали різні рівні самоорганізації, що залежали від потреб і сфери застосування. Сюди відносяться «усілякі "ізми": дадаїзм, сюрреалізм, акмеїзм, кубізм, абстракціонізм, примітивізм, конструктивізм, футуризм, експресіонізм, імажизм, поетизм, герметизм та безліч інших течій, кожна з яких претендувала на відкриття нової сторінки в історії культури. Попри численні відмінності, суперечності, а нерідко й конфлікти між ними, всі ці нові явища об'єднувала спільна для мистецтва доби Модерну настанова на вироблення нових принципів художньої творчості й винайдення нової художньої мови, адекватної процесам історичних, науково-технічних, повсякденних і ментальних змін» [78, с. 65–66].

Звичайно, ми в жодному разі не беремося констатувати, що усі з перелічених варіантів у межах напряму досягли найвищого рівня розвитку, а не зупинилися на якомусь із попередніх. Але й применшувати їх внесок у процесі становлення глобального модернізму не збираємося.

За твердженням творців Спіральної динаміки, кожен член команди в бірюзових організаціях – це цілісна особистість, з усіма «плюсами» та «мінусами», яка завжди прагне бути оригінальною, а не вдягати «професійну маску» на час роботи. Тут модерністський принцип індивідуалізму спокійно спочиває на лаврах слави. Згадаймо настанову Ніцше: «людині, що не хоче бути частиною маси, треба лише припинити почуватися комфортно; нехай вона слідує за своїм сумлінням, яке закликає: “Будь собою! Все, що ти зараз робиш, думаєш і хочеш, все це – не ти”» [197, с. 5–6].

На перший погляд може здатися, що така «свобода дій» розгерметизовує цілісність напряму. Однак, наступна ознака бірюзових компаній регулює цей процес. Щоб не виникло хаосу, завжди має існувати еволюційна мета – умова, заради якої працює організація. У випадку модернізму – це трансформація світу і постійний розвиток. Одразу виникає питання, де взяти рух, якщо напрям мертвий? У двотомнику «Модернізм» під редакцією Астрадура Ейстейнссона (Astradur Eysteinsson) та Вівіан Ліски (Vivian Liska) містяться докази, що модернізм ще й досі живий і навіть процвітає: «інтенсивна діяльність в межах модерністських студій за останні півтора десятиліття, а також різноманітні способи, які ця активність увібрала в себе і сформувала розвиток літературної теорії – фемінізм, постструктуралізм, дослідження травми, постколоніальні та культурологічні студії – є доказом його життєздатності та постійного потенціалу для збурення. Модернізм ще не став домінуючим панівним дискурсом, але продовжує виявляти свої опозиційні та підривні сили через різноманітні форми своїх новітніх фігур» [423].

Ольга Слоньовська в своєму дослідженні «Quo vadis і що далі: Модернізм? Постмодеронізм? Мегамодернізм?» говорить «не про що інше, а про вищу стадію

того ж таки модернізму» [245]. А у збірнику досліджень «Модернізм, постколоніалізм і глобалізм. Англомовна література з 1950 р. до наших днів» під редакцією Річарда Бегама (Richard Begam) та Майкла Валдеса Мозеса (Michael Valdez Moses) йдеться, що сучасне модернізмознавство концентрується на чотирьох широких рубриках дослідження: геомодернізмі, транснаціональному, глобальному і планетарному модернізмі. Воно виводить напрям далеко за рамки канону, географії, національної культури, роблячи його світовим [425]. До речі, на обкладинці їх книги на кубічному п’єдесталі зображена *акуа’ба* (akua'ba) – африканська дерев'яна ритуальна лялька родючості з великою дископодібною головою, надрізами попід очі, циліндричним тулубом і короткими руками, розведеними в різні боки. Вона символізує, за Кваме Осей-Поку (Kwame Osei-Poku), «асиметричний, але симбіотичний зв'язок африканського та європейського чи світового мистецтва» [432, с. 308], а також «спільну футуристичну діяльність, яка, можливо, прагне об'єднати гуманітарні науки в усвідомленні того, що кожна окрема система знань у світі взаємопов'язана» [432, с. 308].

Цілком погоджуємося з таким твердженням, прекрасно усвідомлюючи, що навіть «залізна завіса» не в силі зупинити всепроникаючої здатності модерну, ба більше, сама ж і провокує його появу. Модернізм – це явище з префіксом мульти- і транс-. Це означає, що його тексти, погляди, теорії та практики завжди перетинають національні кордони і кидають виклик національним літературним традиціям. У наступних розділах ми покажемо, як модерністські тенденції Європи вплинули, скажімо, на деяких письменників Китаю і проведемо типологічні паралелі їх творів із Винниченковими. Для нас це буде яскравий приклад саме *синкретизму* (поєднання, злиття, комплексного проявлення, використання самодостатніх явищ, образів мислення та поглядів, еклектики) українського модернізму Володимира Винниченка, а не сліпого наслідування, калькування чи запозичення.

Як бачимо, спіральна динаміка добре прислужилася нам, щоб показати, як еволюція мислення впливає на суспільний прогрес і помагає долати глобальні

проблеми. Ще раз пояснимо логіку наших міркувань. Модернізм – це майже столітній феномен в історії розвитку культури, навколо якого роками не стихають наукові дискусії і багато хто вважає, що він ще й досі триває. Німецький філософ Юрген Хабермас (Jürgen Habermas) назвав його «проектом сучасності», зорієнтованим на «тут» і «зараз», який потребує постійного оновлення і просто ніколи не може закінчитися. В його пріоритеті завжди буде новизна, актуальність і мода. Це такий собі варіант відчайдушного трудоголіка, який постійно біжить естафету і вже просто не може зупинитися на досягнутому (на певному витку чи рівні). На кожному етапі він перемагає ціною людських втрат і розпорошення ідей, багато імен і явищ залишає позаду, але не полишає бажання жити в часі і творити цей час [372]. Тому припущення, що модернізм пройшов усі витки Spiral Dynamics, є цілком обґрунтованим. Якщо ж його еволюція триває ще й досі, то згодом можуть окреслитися нові рівні розвитку, які теж треба буде осмислити із позицій інтелектуального та культурного розвитку. В такому контексті літературна діяльність Володимира Винниченка проявляє модерністську здатність реагувати на зміни та в художній формі їх відображати, через поєднання індивідуального мислення та універсальних тенденцій культурного поступу.

1.3. Український модернізм у контексті синкретизму: до локаційного підходу

Культурна ситуація в Україні наприкінці XIX – на початку XX ст. розвивалася під знаком модернізму, що в часі співпав з європейським і набув ознак цілісної синкретичної художньо-інтелектуальньої системи, відкритої до багатостороннього діалогу і спроможної подолати наростаюче відчуття тотальної кризи, що стало масовим і загрозливим. Як стверджує Ярослав Поліщук, новий напрям «народжувався суперечливо, важко торуючи собі шлях до утвердження нових естетичних цінностей» [215, с. 18], бо консервативне українське суспільство ще «не виробило скільки-небудь значущих новітніх культурних інституцій, на які могла б спертися європейська естетика модернізму»

[215, с. 18]. Специфіка його художньої творчості демонструвала розрив із попереднім історичним досвідом, утверджувала нове бачення мистецтва, тяжіла до умовності (схематизації, абстрактності) стилю.

На переконання Тамари Гундорової, першим теоретичну і художню системність українського модернізму забезпечило «покоління, що його Франко називав “молодою Україною”. Воно здійснило “літературний і просвітний рух”, у ході якого відбувалося передовсім узагальнення і розвиток “одноцілої” національної літературної традиції, активно формувалася нова естетична самосвідомість. Тому на зламі XIX ст. українська література об’єктивно вписується в ту діалектику зміни типів мислення, художніх систем та естетичних структур, якою відзначається історико-літературний процес майже всіх європейських (в тому числі й слов’янських) літератур цього періоду» [92, с. 3].

Для модернізму фундаментальним стало поняття *інтертекст*, у якому дійсність розчинялася в ремінісценціях та алюзіях і могла бути прикрашеною, містичною та акцентованою. Ольга Слоньовська виокремила «найголовніші принципи літератури модернізму: яскравий, незламний, аж ніяк не зобов’язаний гинути при кожній слушній трагічній нагоді, фактично двожильний і майже безсмертний герой, національна вітаїстична перспектива, Україна і український народ у парадигмі вітаїстичного консолідуючого міфу, новаторство форми і змісту, а окрім неоромантизму, імпресіонізму, експресіонізму і т. п., ще й певний ухил авторського мислення, а отже, й світосприймання літературними психотипами світу в річищі суто філософських тенденцій сюрреалізму й екзистенціалізму» [245].

Як слушно зауважує Тамара Фільова, «розвиток модернізму в Україні був визначений майже математично. Якщо ми припускаємо існування модернізму як культурної епохи, то маємо прийняти, що ці епохи існують і змінюють одна одну з певною закономірністю. Коли виділити основні особливості цих епох, помітимо регулярне коливання маятника від ірраціональності до ірраціональності навпаки. Іншими словами, відповідне домінування то діонісійського, то аполонівського

начал (концепція Шлегеля–Ніцше)» [265, с. 103]. Йдеться про світле, інтелектуальне та раціональне в літературі і темне, пристрасне, екстатично-ірраціональне – на противагу. Не важко здогадатися, що український модернізм мав схильність до першого. Цікаво, що аполлонічно-діонісійська взаємодія знайшла своє відображення в подальших дослідженнях. Скажімо, Гайдеггер, Фуко і Дельоз ототожнювали її із вираженням фрагментованої свідомості та екзистенційної нестабільності; американський антрополог Рут Бенедикт (Ruth Benedict) – з культурами, що мають різні цінності; Альберт Сент-Дьордь (Albert Szent-Györgyi) називав «аполлоністів» вдосконалювачами існуючого, а «діонісійців», як модерністів, – «науковими дисидентами», що шукають нових шляхів розвитку, нехтуючи встановленими знаннями.

Український модерний «спалах» своєю націленістю на революцію (швидку радикальну зміну), експеримент, прогрес, антропоцентризм та індивідуалізм дуже схожий на європейський, бо й уся наша література, як переконує Ольга Слоньовська, «завжди, в усьому й постійно тяжіла і магнетично прямує й зараз до кращих взірців передових європейських літератур, незмінно постійно почуваючись літературою питомо європейського ґатунку» [245]. Автори монографії «Модернізм в українській літературі XX – початку XXI століття: пам’ять, коди, практики» називають такі ознаки напряму: «автономія мистецької творчості, яка передбачає незалежність мистецтва від суспільно-політичних утилітарних цілей та реалізацію власних мистецьких завдань; культ індивідуальності, оригінальності автора й елітарності літературного письма; прагнення вловити і передати в письмі прояви ладу (співвіднесення певних елементів позамистецької дійсності); відкидання ідеї наслідування дійсності, натомість намагання виразити цю дійсність за допомогою умовних форм; увага до нових форм життя і прагнення передати ці форми новими художніми засобами тощо» [185, с. 3–4].

Микола Сорока у «Гранях міграції» теж говорить про орієнтацію українського модернізму на його європейський зразок, що проявляється

антипопулізмом, індивідуалізмом, урбанізмом, соціалізмом, фемінізмом, естетизмом, інтелектуалізмом і соціальною та національною направленістю. На його думку, «ідеологічне “вторгнення” європейського модернізму в Україну стимулювало до більшої відкритості до “іншого” та бажання подорожувати й бачити світ. Чи не всі українські модерністи були мандрівниками, експатріантами або вигнанцями, які користалися новими комунікативними можливостями (Леся Українка, Коцюбинський, Вороний, Стефаник, Карманський, Курбас, Архипенко). Без сумніву, фізичні подорожі зробили великий вплив на молодих модерністів, стимулювавши нові враження, ідеї та нове бачення світу» [249].

Щоправда, статус колонії, що за твердженням багатьох істориків, закріпився за Україною з 1243 року, коли розпалася Київська Русь, і тепер, з одного боку, ще й досі не дає нам на повну силу відчувати себе європейцями (не географічно, а духовно), а з іншого – визначає наш унікальний літературний процес. Справа в тому, що коли письменники вільної Європи закликали до реорганізації традиційного художнього сприйняття, наші – засобами літератури боролися за збереження національної ідеї. «Тому, – резюмує вітчизняна дослідниця Злата Сапєлкіна, – не дивлячись на те, що мистецтво модерну в цілому тяжіє до універсалізму форм та космополітизму, можна акцентувати на національному аспекті українського модерну, яке вмістило елементи народної культури як смисловий код власної окремості» [228, с. 247].

Що ж стосується англомовної риторики, що модернізм завжди «стурбований» національністю, політикою та ідентичністю, то її необхідно сприймати не як вказівку *типовості* українського модернізму, як і будь-якого іншого *національного* (основні принципи напряму апріорі заперечують існування типів. За Сергієм Михидою, «яскрава індивідуальність приходить у літературі на зміну яскравому типовому» [176, с. 9]), а як доказ глобальності напряму, для якого важливим і унікальним є кожен «голос».

Глобальний модернізм – це щось на кшталт Ґетівської «Weltliteratur», але вже в «осучасненому» вигляді, що уможливлює міжкультурне розуміння і

посилює міжнародний літературний обмін, спричинений модернізацією. На початкових етапах в основу теорії німецького письменника було закладено ідею, що світова література формується злиттям державних літератур, щоправда з ієрархією центру та периферії. Важливу роль у такому поділі відіграє переклад – він «просуває» культури та літератури, робить їх впізнаваними, читаними та затребуваними.

Однак не завжди твори, які перекладаються найбільше, є найкращими. І тут питання маркетингу й особистого інтересу – визначальні. А ще є поняття ментальності, своєчасності та адекватної інтерпретації. Тож формування «чек-листу» для «Weltliteratur», так само, як і для Global modernism, – досить не проста «кухня». Як вона працює, символічно показав Стівен Оуен (Stephen Owen), використовуючи метафору «food court» (окрема зона харчування, де послуги надають одразу кілька компаній). Національна література може потрапити в канон світової лише тоді, коли описані в ній складні внутрісуспільні стосунки будуть «не чужі» для сприйняття й оцінки іноземних читачів. Тому «межа відмінностей» має бути комфортною, а «крайнощам – надто звичайному і надто екзотичному – не місце на прилавках фуд-корту» [435, с. 532].

Стає цілком очевидним, що будь-яка література може розвиватися у двох системах координат – *закритій* (діахронічній), де визначальним є спадкоємство історії, традицій, цінностей, естетичних орієнтирів, а стильові й формальні варіації допускаються в межах власної культурної ідентичності та *відкритій* (синхронічний), коли найхарактерніші риси однієї культури збагачуються здобутками суміжних, утворюючи складні інтерпретації та взаємодії. Власне, тоді напрошується визначення, що світова література виграє у варіаціях. Процес наближення однієї літератури до іншої та встановлення з нею зовнішніх зв'язків називають літературним *синкретизмом*.

Літературознавці Січуаньського університету Цао Шуньцін (Shunqing Cao) та Чжан Шуайдун (Shuaidong Zhang) переконують, що «від розрізнених до цілісних, від національних чи регіональних літератур до відкритої і

взаємозалежної спільноти, все більше і більше культур і літератур можуть бути зшиті воєдино силою літературного синкретизму. Синкретизм гетерогенних літератур мотивував численні інновації та варіації, які є центральними для формування світової літератури. З розвитком технологій та комунікацій, світ став меншим і ближчим, а наше розуміння його більше не є абстрактним і спекулятивним. Коли літератури прочитуються через варіації читачами багатьох культур, поняття світової літератури стає лише багатшим і послідовнішим» [326, с. 113]. Отже, унікальність нашого українського модернізму визначається синкретичною здатністю будувати власний націоналізм на впізнаваному і зрозумілому європейському тлі, стаючи тим самим яскравою частиною всесвітнього феномена під назвою глобальний модернізм.

Нагадаємо, що дослідженнями глобальності / глобалізації в сучасному літературознавстві займаються відносно «молоді» постколоніальні студії, головним завданням яких є розгляд множинних модерностей крізь призму історичного розвитку суспільства. Вони аналізують антиколоніальні прояви націоналізму та парадоксальність так званого розчинення національних ідей. Їх цікавлять мовні та етнічні питання, а також жанрові трансформації художніх творів.

По суті, вони дозволяють національним літературам самовиражатися, позбуваючись «колоніальних багажів» і «колоніальних травм» та створюють необмежений простір для інтерпретацій та перепрочитання текстів, явищ і постатей. При цьому, як переконує Олена Юрчук у дослідженні «Українські постколоніальні студії», не варто ділити культуру колоніального періоду на свою і чужу, зайву та потрібну, краще виокремлювати/реінтерпретовувати з неї елементи власної культури, заповнюючи ними колосальні прогалини в матриці української ідентичності. А працювати, насправді, є з чим. «Усвідомлюючи, що національна культура – система знаків, у яких “прихована” інформація, яка допомагає зрозуміти національне обличчя народу, імперія намагається притлумити значущість культурних знаків, що містять зашифровану соціальну

інформацію, забезпечують формування національної ідентичності. Принаймні дві моделі впливу працюють на імперські інтереси: модель “заборон” і модель “підміни понять”» [290, с. 259].

Літературознавиця стверджує, що в українському культурному просторі активно використовувалися обидві моделі, щоправда, «в царській росії переважала перша модель – “заборона”. Українська культура існувала в просторі різновекторних табу: щодо мови, книгодрукування, преси тощо. Модель “підміни понять” використовували в радянській імперії. Радянська ідеологія не декларувала свою націленість знищити українську культуру, але замінювала українські національні знаки на імперські: спочатку на рівні переназивання, далі – наповнення їх внутрішнього змісту імперськими настановами, маркерами» [290, с. 259].

Тому так багато культурно-історичних постатей ми мусимо сьогодні реабілітовувати, тому так багато здобутків художньої літератури перепрочитувати, архітектурних пам’яток боронити, а мистецьких творів – повертати на Батьківщину. Повністю солідаризуємося з Оленою Юрчук, яка у монографії «У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії» закликає робити це досвідчених і абсолютно не заангажованих антиукраїнським світоглядом людей, для яких пріоритетною буде Україна і наша національна ідентичність. До речі, ми так багато про неї говоримо, але чи справді розуміємо значення терміну. Можемо взяти до уваги дослідження ідентичності американського професора Едварда Саїда (Edward Said) і з ним, чисто гіпотетично, провести власне українські паралелі.

В основі авторської концепції лежить орієнталізм – «це спосіб думки, що спирається на онтологічну та епістемологічну різницю» [226, с. 14]. Тобто, щоб показати / зрозуміти / увиразнити *себе* потрібна якась *інакшість* для протиставлення. Для європейців це був / є Схід, що асоціюється не з людьми, а з екзотикою, краєвидами і романтикою à la «Тисяча й одна ніч», сусідньою цивілізацією, «культурним» суперником, клондайком колоній, «контрастним

образом», «контрастною ідеєю», «контрастним досвідом». Саме тому французький журналіст, про якого йдеться у вступі до «Орієнталізму», в охопленому громадянською війною Бейруті (1975–1976) бачить лише жахливі картини зруйнованої інфраструктури і майже не переймається долею його мешканців. «Проте, – переконує Саїд, – жодна з характеристик цього Сходу не є просто витвір уяви. Схід – інтеґральна складова європейської матеріальної цивілізації та культури. Орієнталізм виражає і репрезентує цю складову в культурному й навіть ідеологічному плані як певний спосіб дискурсу, опираючись на допоміжні інституції, лексику, знання, образність, доктрини, навіть колоніальну бюрократію та колоніальні стилі» [226, с. 12–13].

Українська культура теж має свою очевидну інтегральну складову – російську, від якої вже довгі роки ніяк не може звільнитися. Саме вона у різних виявах (як радянська і братська) є тією протилежністю, що робить українську ідентичність видимою та впізнаною.

Американський політичний економіст і філософ Френсіс Фукуяма відносить націоналізм до пережитків минулого і вважає що країни з модернізованою економікою (переважно західноєвропейські) мають радше уніфіковуватися, ніж відрізнятися між собою. Їх пріоритети – урбанізм, раціональні форми побудови суспільства, універсальна освіта громадян, «одомашнення» національного визнання або й цілковите його нівелювання [361]. Щоправда, Михайло Степико у монографії «Українська ідентичність: феномен і засади формування» звертає увагу, що «такі зміни не стосуються Східної Європи і країн пострадянського простору, де народам довгий час відмовляли у визнанні їхньої національної ідентичності» [252, с. 6–7].

Погодьмося, Західна Європа так легко відмовилася від поняття національної ідентичності, бо мало знала, якою ціною воно здобувається. Як переконує новозеландський культуролог Саймон Дюрінґ (Simon Doering), «увесь європейський культурний досвід позначений впливом імперіалізму, оскільки історія Заходу – це розповідь про експлуатацію інших суспільств. Поки що

націоналізм є щось інше, ніж те, що йому приписує імперіалізм. Це є, і досить специфічно, батареєю дискурсивної та репрезентативної практики, яка визначає, легітимізує чи вконституйовує вартість специфіки нації-держави чи індивідуумів як членів нації-держави. Націоналізм супроводжує новітні держави, повністю виявляючи себе в суб'єктах, буття яких просочене їхньою національністю» [105, с. 566]. Фундаментальна і найвпізнаваніша фраза мислителя – «література – двійник націоналізму» [105, с. 566].

А ще це вияв свободи і потужний опір культурному імперіалізмові. Не випадково Сергій Михида стверджує, що український модернізм обрав сферою своєї діяльності «націю як текст» в «онтологічній, морально-етичній, філософській та естетичній площинах» [174, с. 6]. Авторитетний винниченкознавець зараховує письменника до модерністської когорти і ще раз підтверджує думку Тамари Гундорової, що «власне модерністський етап в українській літературі означив своєю творчістю В. Винниченко» [92, с. 7].

Дослідниця побачила в його літературі синтез реалізму, неоромантизму, модернізму та інтегрального типу модерного мислення початку XX століття. На її думку, письменникова увага загострилася на змістових параметрах, «менше торкаючись питань естетичних (на відміну од інших українських модерністів). Саме в творчості Винниченка знімається спіритуалістичний, естетичний характер протиставлення реального й ідеального (до цього прагнули і Хоткевич, і Яцків, і Олесь). Неоромантичний порив до ідеального, "повного" вираження особистості – через злиття з ідеалом, в перспективі майбутнього, в універсумі всесвіту – проступає у Винниченка оголено й сутнісно: як "механізм" взаємодії людини і світу, людини і соціуму. А в основі пересторога – зникнення "людськості" як культурного (соціального й індивідуального)» [92, с. 7]. А цього допустити амбітний письменник просто не міг, так само, як і «згасання національної душі». Ще у 1910 році І. Кончіц переконував, що у Винниченкових творах «сконцентрувалась вся сучасна Україна, але думка письменника виходить далеко за обрій офіційного українства; він найбільше від усіх письменників

ввів українську ідею в русло загальнолюдських стремлінь, на довгі роки поповнивши ідеали нашого суспільства; від нього першого серед українських письменників ми почули річи, які звикли чути від чужих, – цим він відразу поставив нашу літературу на один щабель з іншими» [148, с. 7].

Поруч із підйомом так званого культурного націоналізму в українській модерністській літературі загалом, а у Винниченковій зокрема, відбувається ще й піднесення мовного націоналізму. Питання мови для України споконвічно болюче, але ми не будемо зараз вдаватися до «какая разніца»-дискусій і розмов, що за мову вбивають. Нам важливий винниченківсько-модерністський контекст, за яким націоналізм мовний проявляється в літературних творах додаванням елементів фольклору (оповідання у збірці «Намисто» мають назви народних пісень) та використанням розмовної мови й діалектів, за які свого часу Вороний так «шпилив» Винниченка. Насправді, у «розхристаного стилю» та «недбайливого письма» була благородна мета, яку сам автор чітко окреслив у «Щоденнику»: «річ не в моїй недбалості, а в моїй щирості. Я дбав не за літературну чистоту мови, а за життєву правдивість її. Я не хотів уживати тих форм мови, які кувались (“творились”) Сімовичами по кабінетах (хоч би вони іншими Сімовичами вважалися за “чисті”, “щирі”, українські). Я волів уживати ті форми, які вживались народом у живому житті, хоч би вони й звались Сімовичами “москалізмами”. Я хотів малювати життя, а не кабінети... І тому тепер, коли Україна “українізувалася”, коли школа внесла в народ літературну мову [...], то і я, і всі інші письменники, що хочуть бути “щирими”, себто погодженими з життям, уживаємо нових форм, уникаємо москалізмів і дбаємо за чистоту мови» [65, с. 164–165]. Як життєво і ще й досі, на жаль, актуально.

Так-от, така сама різниця, як і з модернізмом «підрадянським» і «діаспорним», була й стосовно мови. А вона, безперечно, є одним з модерністських скрижалів, що виражає людську ідентичність та ідентифікацію (насправді це нетотожні поняття. Перше, як усвідомлення особистої причетності до світу інших, за Еріксоном, є результатом ідентифікації [348]). На доказ,

процитуємо допис зі «Щоденника» Володимира Винниченка про формування ідентичності його цуценяти Буца, який «уже починає вчитися української мови. Коли я підходжу до його спальні й, тихенько відчинивши її дверці, кажу “Буц, уставай!”, він моментально схоплюється, починає прудко тикатися голівкою в усі кутки й шукати мій голос. Знайшовши, він у тому напрямі дряпається на стінку, вертить хвостиком, стогне, крекче і навіть скрикує “Йой”! Тоді я беру його на руки, і він починає прудко-прудко водити головою на всі боки, шукаючи соски. Таким чином він уже знає, що звук “Буц” визначає – зв’язується з почуванням їжі. Потім це знання буде поширюватись, і “Буц” стане визначати “*я*”». [68, с. 41] (курсив наш. – Н.К.).

Повернемося до відмінностей. Нам знадобляться лише дві цитати Винниченка, щоб уявити цілісну картину україномовного статусу «*там*» і «*там*». Отже, десь у Каннах (на непідвладній тоталітарному режиму території / в еміграції / «на волі») трапився надзвичайний факт: «знайдено подружжя – він француз, вона – українка. Зазнайомились у Німеччині в полоні. Покохались і побрались. Він вчиться української мови, вже читає і пише на ній, а вона ніякої, крім української, не знає. З нею пробували розмовляти руські емігранти, але порозумітись не могли. У подружжя є дитинка, хлопчик, мати хвилюється, що французи з Павла зробили його Полем. Як розуміти цей факт? Що в СССР-і, на Україні є люди, які знають свою рідну мову і навіть не розуміють мови панів? Або, може, через те так сталося в цієї дівчинки, що вона ще підлітком із села попала до Німеччини, де вчилась і говорила по-українському і не встигла перейти на панську мову? Чи на Україні тепер справді український народ не вважає свою мову за мужичу, а руську за панську?» [70, с. 110].

Не варто боятися різких протиставлень і поділів «панська» / «мужича», із «місією» орієнталізму ми вже розібрались. Головним тут є інше – виявляється, «чужина» не є тригером забуття мови. За кордоном, без тиску і впливу, можна вільно говорити по-своєму і своє плекати. Що й робив успішно Винниченко. «Вдома» ж «все рідше й рідше чуються з Києва емісії на українській мові. Руcько-

малоросійська культура, очевидно, потрохи перегинається в радіо на руський бік. Малоросам дозволяється тільки мати накази на малоросійському щодо сільського господарства, виплати податків та виконання інших обов'язків. Тут поки що малоросійська мова ще дозволяється. Цікаво було б зазирнути хоч одним оком, як ці бідні малороси поводяться в школах та ще вищих? Здається, напрям іде на ту саму заповідь, що була вже давненько: "Не было, нет и быть не может». – А малороси усе ж таки складають вірші: "Україно моя, жива Україно!" Для чого тут жива? Хто сумнівається, що вона ще жива? Кого треба запевнити, підбадьорити, що вона ще не мертва? Так, так, Україно моя, бідна, ледь-ледь жива Україно, ти ще жива. "Ще не вмерла Україна". Ще!» [70, с. 199].

Винниченкові аж ніяк не імпонує такий стан справ. Він розуміє причини, але роздратування стримати не може (парадоксальний стан Майстра Парадоксів. Виходить, він злився на відсутність радикальних реакцій українців на мовні утиски, забуваючи, що сам свого часу не проявив таких якостей і був змушений покинути Україну). Зауважимо, що цей допис був зроблений за 5 років до смерті письменника. У час, коли він «підводив життєві підсумки», доводив «до ладу життєві теорії» і боявся не встигнути їх втілити. Чи можна трактувати його рядки як цілковиту безнадію чимось допомогти Батьківщині, якою він так і не зміг надихатися, песимізмом, суцільним розчаруванням? Усі використані нами «мовні» цитати демонструють очевидну, хотілося б сказати еволюцію, але, на жаль, – небезпеку згортання процесів національної ідентичності в Україні, що пройшла шлях від позірно-піднесеної українізації до майже цілковитого згасання, до «мужичого» стану, до «*ще*».

Неприховане роздратування у «голосі» письменника продиктоване втомою, яку Сергій Михида називає «втомою багатостолітнім обов'язком перед суспільством» [176]. Нам здалося, що в наступній цитаті Винниченко якраз на це й натякає: «Леон Блюм рятує Францію. Рідкий випадок очевидної незацікавленості владою: людині 78 років, вона мала вже прем'єрський портфель, вона зазнала популярности, слави і влади, вона на собі перевірила їхню

скороминущість і сумнівну цінність, вона пережила роки страждання, переоцінки цінностів і чекання смерти, – отже, спокуси для неї в усіх цих моментах вже майже немає» [70, с. 199]. Письменник говорить нам про реального французького соціаліста, прем'єра, голову Тимчасового уряду, редактора газети «Populaire», в'язня «Целленбау», але як багато схожих із Винниченком регалій.

Інша причина гострих реакцій письменника – його темперамент. Кожен, хто бодай трохи знайомий з творчістю Винниченка, з легкістю запримітить в його героїв, а отже, й у автора, «вибухову вдачу». Є свідчення, що письменник міг часто «погрожувати» своєму меценату Чикаленку, що піде з української літератури, почне писати російською і публікуватиметься в «чужих» журналах. Погодьмося, в контексті мовного націоналізму такі «істерії» надто емоційні та виглядають якось по-дитячому. У монографії «Психопоетика українського модерну: проблема реконструкції особистості письменника» Сергій Михида пропонує глянути на український модернізм та його представників через літературознавчо-психологічний зріз і відтворити психопортрет Володимира Винниченка. Його стараннями було виведено генотип письменника і розраховано пропорції його темпераменту: «55,5% Х + 25,9% С + 11,1% М + 7,5% Ф. Отже, у В. Винниченка переважає холеричний темперамент (Х), досить яскраво виявляється сангвінічний (С), у невеликій кількості подані якості меланхолійного (М) та флегматичного темпераментів (Ф)» [178, с. 126].

Майже тотожні з автором і його персонажі. Переважна їх більшість являє собою «двійників Заратустри» – модерністських «ідеальних героїв», за Марією Моклицею («митці придивлялись, так і сяк приміряли на себе одяг ніцшеанського героя, зрештою знайшлись ті, кому він припасував» [188, с. 14]). Щоправда спочатку, на етапі зародження напряму, його «концепція особистості» виглядала трохи інакше: «модернізм починається з того, що створює нового героя, правнука чи внука зганьбленого романтика: з'являється перед очі суспільства всім нам добре знайомий герой рубежа XIX–XX ст. – декадент. Він не має сильного добірного тіла, яким завжди тішили око герої, генетично споріднені зі

скульптурними героями античності. Декадент, як і середньовічний монах та романтик, має субтильне кволе тіло. Але, на відміну від них, з конкретної, досить ганебної причини: він веде нездоровий спосіб життя. Його нездорове тіло плекає не дуже здоровий дух: дух немічності, песимізму, нежиттєздатності. А чим все ж приваблював декадент (на нього довгий час – мода)? Ліризмом (він – поет, талановитий поет, співець від Бога), витонченістю, естетством, складністю... багато чим» [188, с. 14–15].

Під такий опис, справді, підпадає багато Винниченкових героїв у його малій прозі, романах і п'єсах. Досить згадати його музикантів («Раб краси», «Сліпий», «Кол-Нідре»), художників («Рівновага», «Чорна Пантера та Білий Медвідь»), скульпторку-повію («Чудний епізод») тощо. Звичайно, для холеричного Винниченка наявність таких персонажів виглядає дещо дивною. Так само й ідеологам напряму, за Фрідріхом Ніцше, «відкрилися» всі недоліки таких образів: «модернізм замінив декадента футуристом. Футурист, незважаючи на скандальність появи, одразу викликав симпатії, його впізнали: революціонер, борець за світле майбутнє. Вперше коливання між двома пануючими образами людини здійснилось у такий короткий строк. Уперше ці антагоністи об'єднались одним і тим самим явищем. Антагонізм, звичайно, від цього не послабився» [188, с. 15]. Тому поруч з Винниченковими митцями – завжди сильні особистості. Це ніби їх «інший» бік, «живий символ», орієнтальна проєкція, часто представлена сильною емансипованою жінкою. До слова, сам Винниченко для одного свого твору на конкурс обрав для себе жіночий псевдонім.

Ніби підводячи риску під сказане нами, Сергій Михида запитує: «Хто ж він, Володимир Винниченко? Вольдемар, В. Деде, В. Дедевич, Ді? Ім'я, псевдоніми, прізвиська, хто ховається за ними?» [178, с. 94]. Розмаїття психологічних типів, наявністю яких, вважає дослідник, модернізм відрізняється від інших епох. Адже він «з самого початку орієнтується на усвідомлений егоцентризм. Кожен митець проводить свого роду дослід, експеримент з власною

психікою, а талановиті таким чином роблять надбанням спільноти особливості свого психологічного типу» [178, с. 81].

Марія Моклиця у монографії «Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика» займалася дослідженням модерністського темпераменту. Її погляд на холерика, сангвініка, меланхоліка та флегматика, так би мовити, був культурно-історичний, тому перелічені психотипи отримали свої псевдоніми: «Символіст, Футурист, Експресіоніст і Сюрреаліст. Аби людина зрозуміла, що таке емоційний психологічний тип, їй треба довго пояснювати, що тут до чого. Варто вжити слово “експресіоніст”, і в уяві кожного щось замріє. Кілька штрихів до портрету – і сформовано чіткий образ. Біля кожного з чотирьох типів – три псевдоніми. 12 апостолів Христа, 12 псевдонімів. Символіст: Христос, Орфей, Сальєрі; Експресіоніст: Прометей, Наполеон, Вертер; Футурист: Діоніс, Леонардо, Дон Жуан; Сюрреаліст: Фауст, Дон Кіхот, Гамлет» [188, с. 82].

Не будемо детально зупинятися на характеристиці їх усіх, а зауважимо, що Винниченко поводить себе як типовий Експресіоніст. На переконання Марії Моклиці, «експресіоніста визначає найбільш архаїчний світ, світ землі, витоків, первісної стихійної енергії потягів. Експресіоністи чітко розрізняють голоси потягів і завжди дослухаються до них» [188, с. 89].

Маємо чіткий відсил до психоаналізу, потужний вплив якого на літературну творчість і світогляд Винниченка одним із перших підмітив Володимир Панченко: «якщо З. Фрейд досліджував статевий потяг (лібідо) як могутній та універсальний чинник людської поведінки, якщо в „Нарисах із психології сексуальності” він брав під мікроскоп, так би мовити, „біологію любові”, то А. Бебеля „статева” проблематика цікавила передусім з т. з. соціалістичної реорганізації суспільства. Винниченко-художник виявляв інтерес і до одного і до другого» [205, с. 59].

Сексуальний інстинкт для письменника означав психічну енергію, «яка лежить в основі всіх сексуальних проявів індивіда, сила, що кількісно змінюється, і якою можна вимірювати всі процеси та перетворення у сфері

сексуального збудження» [269, с. 85]. Якщо прийняти, що поведінкою людини керує нереалізована сексуальна енергія, яка, відхиляючись від прямої мети, може сублімуватися, скажімо, в енергію соціальних перетворень, наукової діяльності, художньої творчості чи філософського пізнання дійсності, а від біологічно детермінованого процесу перетворення сексуального інстинкту залежить психічний розвиток особистості, то Винниченкові «тілесно-емоційні первні» (за Наливайком [171]), те, що можна означити як стихійну життєву силу, виконують таку ж роль. Вони дозволяють людині абстрагуватися від реалій навколишньої дійсності з її невідворотністю і змушують цінувати й любити життя у будь-яких його проявах. Винниченкові «духи, що тіло рвуть до бою», його «нескорені» персонажі на зразок Франкового Вічного Революціонера (глибоке інтелектуально-духовне, а не вульгарно-соціологічне тлумачення такого типу образів пропонує Ольга Слоньовська у монографії «Слід невловимого Протея» [244]) одержимі неконтрольованою розумом грою пристрастей і почувань. Водночас, завдяки психоаналітичним зацікавленням письменників темою сублімованої енергії лібідо, в художній літературі утверджується тематика, пов’язана з вивченням проблем взаємин між біологічними та соціальними сферами людського існування, між особистістю та суспільством; із розкриттям культурно-історичних впливів епохи на формування психологічного портрета індивіда, тощо.

За логікою Марії Моклиці: «як зауважував і Юнг, експресіоністи – ціннісно орієнтовані люди. Окрім Наполеона, вони належать до сильноетичного типу, інтуїція третього ока дає їм можливість безпомилково визначати приховану сутність оточуючих людей (як і діти, вони відчувають тепло чи холод енергетики іншої людини). Але для того, щоб добре орієнтуватись у людях, експресіоністові треба навчитись усвідомлювати (фіксувати у центрі “его”) так зване перше враження або перший погляд. Якщо вони намагаються оцінювати оточуючих, так би мовити, тверезо, за певною шкалою, то неминуче роблять похибки» [188, с. 89]. Винниченко дуже тонко відчував людей зі свого оточення і майже

ніколи не помилявся у своїх миттєвих висновках. Про це свідчить не один допис у «Щоденнику», як-от характеристика Жад (Софії Яблонської – українсько-французької письменниці, журналістки і фотографині): «цікавий матеріял це дівча. Безумовно деґенеративна, фізично й морально, істотка. Шлунок у неї недорозвинений (якась тільки половина його, чи що). Так само, видно, не дає ніяких приємних почувань і знесилює. Через те вона уникає всяких фізичних виявів кохання, боїться їх, балакає про них з огидою. (В родині її сестри тільки після 30 років почали щось почувати). Через щось вона твердить, що дітей мати не може. Якийсь дефект у дітородних органах? А через те, мовляв, навіщо їй кохання? Але визнати, що вона має ґанджу, що невідчування сексуального життя є наслідком неправильности органічної, цього вона ніяк не хоче. І запевняє, що в неї страшенно розвинений інтелект, що інтелектуальна праця переважає всі інші функції» [68, с. 252].

Якщо уважно «вчитуватися» в опис психотипу Експресіоніста Марії Моклиці, то здається, що він зроблений з Винниченка, або під нього: «експресіоніст – людина з трагічним сітовідчуттям, адже світ емоцій зумовлюється зовнішніми подразниками. Експресіоніст часом не помічає в світі приємного і позитивного, але завжди імпульсивно реагує на негативне, вороже. Як і Символіст, Експресіоніст сприймає світ як “не такий”. Але Символіст без особливого зусилля нехтує недосконалим світом, а Експресіоніст несе тяжкий хрест залежності від нього. Експресіоністові світ трансцендентно ворожий» [188, с. 89]. Винниченко-письменник і політик відчував себе не надто комфортно у світі «поза Батьківщиною», повернення ж назад виглядало йому безнадійним і неможливим: «в листі Дмитра Винниченка говориться про те, що людей розстрілювали за подібне до мого прізвище, що він ховався під іншим прізвищем, що за читання тишком моїх речей арештовували й засилали на каторгу… “Не гнівайтесь (чогось уживає він такого виразу), але я скажу вам по щирості, що, коли б ви в 1920 році залишились на Україні, то Ви б тепер були там, де Єфремов,

Грушевський, Скрипник і багато інших українських патріотів. – Істина, яку я давно знаю, але яка, очевидно, відома і іншим» [70, с. 269–270].

Перебування в постійному конфлікті з суспільством – це звичне явище для Експресіоніста і воно має психологічний ґрунт: «він гостро відчуває тиск суспільства, як і Символіст, це людина волі. Свобода – вища цінність у його внутрішньому світі. Це визначається волею до життя у значенні, яке надавав цьому поняттю Ніцше. Це стихійне прагнення до волі, властиве хижакам» [188, с. 89]. У творах Володимира Винниченка багато разів проявляють себе так звані звірячі інстинкти його персонажів. Пригадаймо зізнання Вадима Стельмашенка в романі «По-свій»: «я зранку до ночі блукаю по лісі, як ранений вовк. Я не знаю, де моя рана, але мені так тяжко, що я лягаю лицем до землі й тихо вию. Від цього мені легше. Мені хочеться дряпати до живого м’яса собі груди, гризти власні руки. Коли я встаю з землі, я чую сам, що очі у мене горять фосфоричним, тусклим світлом звірячої печалі. Я кличу свій розум на поміч. Але який може бути розум в цій пустелі, де виють і гризуть свої лапи тільки звірі? Розуму тут нема чого робити, бо мука моя не має з ним нічого спільного. Він тільки роз’ятрює рану, поширює її» [59, с. 44].

А ще Експресіоніст має надто гострі відчуття. Він – «надчутливий прилад по вловлюванню оточуючої небезпеки (голоси знизу, покликані берегти людину як біологічний вид, заздалегідь попереджають про неї). Тому Експресіоніст раніше за інших помічає ті суспільні рухи, які ведуть до загрозливих наслідків. Експресіоністи-митці свою вищу місію вбачають у тому, щоб волати про небезпеку, якої ніхто не бачить» [188, с. 89]. Про місію застерегти/попередити людство Винниченко не раз писав у своєму «Щоденнику». Наприклад, «виникнення думки писати роман “Крик до людства”. Виявити всю філософську суть большевизму-сталінізму в живих образах, крикнути, коли стане сили, на всю планету крик перестороги й заклику до превентивних засобів проти страшної хвороби, що обхопила одну шосту планети й загрожує захопити всю її» [70, с.167].

Серед трьох різновидів Експресіоніста, постать Винниченка найбільше тотожна з Прометеєм, якому властиві різкі коливання емоцій: «стомився вдень і вночі все про те саме. Я казав вже не раз Косі й собі самому: неспокійний я чоловік, навіщо знову затіяв оцю акцію з якоюсь там колектократією майже рік витрачав свої й Кохині сили на готування цієї чудної дисертації в формі роману, і тепер мусимо її просувати в світ. А справа неймовірно важка. Та ще без ніякої помочи, навіть без моральної піддержки "своїх" людей. Для чого, спитатися, вона нам?» [70, с. 351–352]. А ще – надконфліктність. «Він хитається також між максимальною активністю (змінити весь світ) і повною пасивністю (позбутись будь-якої ноші, що стала нестерпною) і прагне до їх поєднання. Таким поєднанням є героїчна жертва. Максимум активності, бо на кін у змаганні зі світом ставиться найбільша цінність – власне життя, але і абсолютна пасивність, бо після жертви Прометей вже собі не належить» [188, с. 90].

Згадаймо, що Винниченко міг так поринати у творчість, що забував про зовнішній світ, писав багато і швидко. У дописі за 13 травня 1950 року читаємо: «працюю тепер посилено. Редакторка перекладу їде до Парижу 2 червня, до 29. V. треба їй здати весь переклад. Отже, треба його робити годин по шість-сім у день. Деякі уступки. Треба переробляти. Прокидаюсь о 3–4 ранку й працюю в ліжку години 3, потім 5 годин з Кохою в куріні, потім по обіді з нею 2 год., далі ще 3–4 години сам, усього на добу 12–14 годин. Здається, це забагато, але інакше не можна» [70, с. 403]. Але раптом – разюча зміна: «нема охоти працювати. Нема психічної охоти. А через неї й фізична впала. Нехіть. Зроблено половину задуманої річі, а кінчати дуже трудно без свідомости потрібности роботи. Для чого і для кого? А надто, коли вибухне війна і спалить, строщить бомбами, пожежами все, що робиш тепер. Все життя прожив у тюрмах, у засланнях, у труднощах, у боротьбі, а на кінець його уперте завзяте замовчування, цілковита байдужість або ворожнеча тих, які боряться за щось інше, ніж вони. Закон життя, нічого не зробиш» [68, с. 391].

Винниченко – творча особистість, що має власний погляд на світ і на свою місію в ньому, тому часом йому так важко адаптуватися чи примиритися з суспільством, а всі його дії час від часу піддаються сумніву: «нехіть до писання статті: для чого? Хто її надрукує? Хто її прочитає? Робити малп'ячу роботу, якою займаюсь уже стільки часу, дуже трудно. Малпа, тягаючи колоду, має переконання, що вона робить щось комусь корисне, потрібне. Я довго тягав свою колоду. Але будучи (на жаль чи на щастя?) трошки розумнішим за малпу, вже того переконання не маю. Навпаки, маю все більше і більше переконання, що тягання навіть оцієї маленької останньої колодочки («Основи конкордизму і Самостійність України») ні до чого, нікому моя "праця", моє старенне, моє малп'яче кректіння над писанням-тяганням непотрібне» [70, с. 396].

Як бачимо, самокритичність автора висока і вона стає ґрунтом для численної критики літературознавців. Як приклад, міркування професора Торонтського університету Максима Тарнавського про український модернізм та місце у ньому Володимира Винниченка. Дослідник називає модерністську прозу реакцією на суттєві обмеження реалістичної традиції, яка не давала письменникам мистецької та інтелектуальної свободи і знаходить спільні точки дотику між «нашим» модернізмом і його «загальноєвропейським побратимом»: технічний експеримент і спільну тематику. Окрему увагу він загострює на ролі мистецтва в житті людини та на сексуальності. Ми вже не раз говорили, що і перша, і друга тема у творчості українського письменника благодатна для аналізу та інтерпретації. Тарнавський звертає увагу, що Винниченкові митці нехтують соціальними функціями заради мистецтва, а «єдиним барометром правильної поведінки» багатьох його персонажів є «чесність з собою», тобто «гармонізація рефлексивного мислення з інстинктивними потягами» [467, с. 135].

З асоціативної схожості *художника* і *повії* в оповіданні «Чудний епізод» розпочинається претензійна, на наш погляд, розмова про Sex, Винниченка і модернізм: ім'я письменника «для багатьох читачів є синонімом розбещеності. Багато його творів зображують конфлікт між сексуальними бажаннями індивіда

та соціальними, моральними та міжособистісними стримуючими факторами, що обмежують їх реалізацію, “Інші”, зокрема роман, “Чесність з собою”, є нічим іншим, як тривалим дослідженням сексуальних норм» [467, с. 135] тощо. Цікаво, що з європейських модерністів лише у Лоуренса канадський професор побачив схожу «послідовну пропаганду сексуальної емансипації», переконуючи, що «Джеймс Джойс, Вірджинія Вулф і Марсель Пруст не уникають сексуальності, але не роблять з неї особливої проблеми» [467, с. 138]. В Україні ж Винниченко «отримав» своїх послідовників – Гната Хоткевича і Михайла Яцківа, що теж «приділяють серйозну увагу сексуальності» [467, с. 141–142].

Зауважимо, що, тематичні зрізи творчості Винниченка – це не самоціль, а виключно швидкі реакції на суспільні запити, що потребують експериментальної препарації з погляду модернізму. Власне, чи варто звинувачувати автора, якщо сам напрям виявився по-своєму «ідеологічним», пов'язаним з характерними умонастроями часу. Філософсько-світоглядними передумовами, що лежать в основі його естетичної теорії, стали ідеї західних філософів та психоаналізу. Модерністський тип ненадійного оповідача дозволив йому відсторонено спостерігати, як та чи інша ідея втілюватиметься, або й ні, героями його творів. І з жодного «успіху» або «невдачі» він не робив проблеми. Із теми сексу й поготів. Лише на схилі літ, пишучи романи «муженівського циклу», у передчутті початку «холодної війни», яку він називав «третьою планетарною» і про невідворотність якої хотів попередити мало не з кожної сторінки «Щоденника» за 1943–1951 роки, письменник відступив від своїх принципів і, нехтуючи художньою якістю, втілив власну миротворчу концепцію в образи. Але це вже тема одного з наших наступних розділів.

Отож, модернізм Винниченка – це явище, яке відбулося і в якому письменник знайшов себе. Воно дало йому можливість втілити у життя усі задуми: вивести українську літературу і свою творчість на європейський рівень, добитися піднесення культурного та мовного націоналізму, говорити зі своїм читачем мовою модерну, зачіпати «заборонені» теми, «легалізувати» потяги,

поєднати мистецтво, політику, філософію та ідеологію, створити «нового» героя і вільно експериментувати з його поведінкою.

1.4. Володимир Винниченко і планетарна типологія модернізму

На початку 2000-х почали з'являтися дослідження, у яких переосмислювалися фундаментальні припущення стосовно модернізму, особливо його часових і просторових рамок. Одне з таких – «Планетарний модернізм» Сюзен Стенфорд Фрідман, що пропонує відмовитися від обмеження модерністського поля 1890–1950 роками і розглядає «численні» та «мереживні» модернізми, як культурну та естетичну експресивність, яка виникає у зв'язку з конкретною модерністю, а не є наслідуванням еталонного європейського/англо-американського зразка. Авторка переконує, що «модернізм для багатьох став відображенням широкого спектру історичних змін, спровокованих посиленою урбанізацією, катаклізмами світової війни та технологічними винаходами, що радикально змінили характер повсякденного життя, роботи, мобільності та комунікації. Колись модерність стала визначальною причиною естетичного звернення до неї, двері відчинилися для роздумів про специфічні умови модерну для різних статей, рас, сексуальностей, нації тощо. Модерність стала сучасністю, плюралізацією, яка породила множинність модернізмів і циркуляції між ними» [360, с. 51].

У своїх планетарних студіях Фрідман аналізує наративну теорію та образну мову напряму протягом *longue durée* (довгострокової перспективи) і приходить до висновку, що не лише західна модерність була оригінальною та унікальною. Авторка прагне «вирватися з тенет старої модерністської форми» [360, с. 51], розширити «геоісторичне» та «родове» вивчення модернізму і зробити його багатогранним. Для досягнення мети, треба поглянути на об'єкт дослідження під різним кутом зору, «підняти його, пройтися навколо нього, поміркувати над його множинністю, послухати інших та протистояти фіксованості, завершеності, єдиній перспективі» [360, с. 52].

Щоб показати дієвість такої теорії на практиці, Сюзен Фрідман будує цілий розділ своєї роботи, взявши за основу ідею вірша «Тринадцять способів дивитися на дрозда» американського поета-модерніста Уоллеса Стівенса (Wallace Stevens) [464], творчі експерименти якого ще й досі залишаються загадкою для дослідників і передбачають різні, часом навіть неочікувані інтерпретації. Написана у 1917 році, поезія побудована за принципом японського трирядкового неримованого хайку, а її назву слід сприймати буквально. В ній справді йдеться про дрозда – абсолютно чорного птаха, відомого здатністю майстерно імітувати звуки, який став настільки поширеним на європейському континенті, що вже не викликає жодного інтересу до себе і – стає невидимим. Уоллес Стівенс змушує свого читача зупинитися і подивитися на нього «по-новому»: буквально, метафорично і гіпотетично. Тоді відкриваються нові бачення (у вірші їх аж 13), які, за задумом автора, можуть показати різноманіття поглядів на один і той же предмет, процес або явище, якщо його споглядати у часі.

Відомо, що наш зір може сприймати понад 200 тисяч різних кольорів та відтінків. Скільки їх має сірий, показала англійська письменниця Еріка Джеймс (Erika James) у культовому романі «Fifty shades of grey» («П'ятдесят відтінків сірого»). А чорний? Американська ілюстраторка Вітні Шерман (Whitney Sherman) [457] скористалася ідеєю Стівенса і у своїх інсталяціях («темних настроєвих пейзажах») часто малює дроздів, використовуючи, однак, поєднання чорної, темно-зеленої та синьої фарби. Спершу на її зображеннях складно відрізнити птахів, що летять або сидять на деревах, від чорних предметів, що їх оточують, адже спрацьовує «ефект нічного бачення», який стирає з поля зору дрібні деталі. В цей час уява малює здогади, що може приховуватися за межами нашого споглядання. Потрібен час, щоб очі звикли до «темряви» і зір відновився. Саме тоді видимими стають сино-зелені відтінки, а картини стають об’ємними.

Так-от, кожен з тринадцяти чорних дроздів для Уоллеса Стівенса – спосіб описати складні стосунки між людиною, природою та емоціями; для Фрідман –

кожен майже невловимий відтінок чорного символізує одну з невідомих граней напряму, для нас – можливість експериментального аналізу Винниченкового модернізму планетарного масштабу. Спробуємо описати його, використовуючи авторську структуру Фрідман/Стівенс у нашому дослідженні.

Перший дрізд «Планетарного модернізму» має назву «слеш – модернізм / сучасність» [360, с. 52]. На думку його авторки, скісна риска між цими поняттями «одночасно з'єднує і розмежовує – парадокс усіх кордонів. Багато хто припускає, що модернізм відображає, реагує або відповідає на сучасність так, ніби історичний стан модерну передує естетичній реакції на нього, ніби модернізм приходить із запізненням як авангард розчинення епістемологічних та політичних гегемоній» [360, с. 52]. Сюзен Фрідман же вважає ці процеси одночасними і пропонує «розглядати модернізм як сферу творчої виразності в динаміці швидких змін сучасності, сферу, яка взаємодіє з технологіями, торгівлею, міграцією, державотворенням, суспільними інституціями тощо» [360, с. 52].

Кожна сучасність, для дослідниці, має свій характерний модернізм. Ці два поняття нероздільні і взаємозалежні між собою. Література якісно і швидко реагує на модерні зміни та відображає реальність через перелічені Фрідман взаємодії. Творчість Винниченка – яскрава тому ілюстрація. Вірші Уоллеса Стівенса характеризують, як «поезію моменту», малу прозу українського письменника так можна назвати теж. В його оповіданні «Момент», безсумнівно імпресіоністичному, зримо проявляється Стівенсова і модерністська філософія: «В траві парами кишіли кузьки. Одбувався великий, прекрасний процес життя. Люблю я цей процес у лісі, в полі! Чистий він, не скалічений цими моралями людей, не заслинений лицемір'ям похоті, сильний, одвертий, простий. Люблю цих кузьок, пташок, цих маленьких, несвідомих протестантів проти лицемір'я старшого брата свого – людини. Оддаючись зо всею силою цьому процесові або, як сказав би цей брат-людина, “зо всім цинізмом”, вони, ці кузьки, метелики, ніби говорять йому: “На, дивись, нам не треба ховатись, у нас нема

незаконнорождених, у нас нема пашпортів, моралів, “уложеній о наказаніях”, ми маленькі, здорові, чисті циніки» [37, с. 498]. Будь-які коментарі до цитованого пасажу зайві, усе, на чому акцентував модернізм і з чим боровся, абсорбувалося у кількох рядках письменника.

Відчуття важливості моменту не полишає Винниченка впродовж життя. Саме тому його реакції на зміни у світі такі швидкі, а продуктивність праці – вражаюча. У монографії Сергія Михиди читаємо: «сучасник письменника А. Ніковський, відповідаючи на закиди критиків щодо дивовижної плідності праці В. Винниченка, у якій вбачалася його невиправдана поспішність, влучно схарактеризував його як геніального художника, котрий умів порушити теми, які щойно народжувалися або визрівали в суспільному житті, не помічені навіть “громадським авангардом”» [178, с. 245]. Немало вказівок на «поспішність» лишив і сам автор у своєму «Щоденнику». Щоправда, спішив він писати, щоб не втратилася актуальність написаного, а не з вигаданих кимось суб’єктивних причин.

Другий дрізд – «зізнання» [360, с. 53]. Не беремося змінювати назву саме для цієї «чорної пташки» Сюзен Фрідман, хоч вважаємо, що інформативнішою була б інша – «*вихід із зони комфорту*». Про що йдеться? Висуваючи ідею планетарного модернізму, дослідниця потрапила в пастку, яку сама собі і створила. Вона зізнається, що не сумнівається у масштабах напряму, але якась психологічна установка / бар’єр / тривога в середині неї заважає кваліфікувати деякі цілком очевидні речі, як модерністські. І це – пережиток минулого, комплекс, якщо хочете, який неодмінно треба здолати, вийшовши з імпровізованої зони комфорту, закладеної традиціоналізмом.

Поява Володимира Винниченка – це стовідсотковий дискомфорт для критиків, недругів і провінціалістів. Франкове риторичне запитання «І відкіля ти такий узявся?» не давало спокою не одному поколінню дослідників, бо все, що робив, писав і декларував автор, виходило за межі і рамки (традиційні, літературні, моральні, ціннісні, особистісні). А оцінка його постаті і творчості

балансувала між «величним генієм, який створив відродження України», «Великим Партачем життя, політики, і передусім душ нашої молоді», «українським буржуазним націоналістом», «художником, розіп'ятим на хресті політики» тощо.

У «Щоденнику» письменника знаходимо промовистий допис: «очевидячки, так уже судилося, що моя літературна діяльність відбувалася під суворими дощами української критики. Почалася вона під знамениту критику "удалого книгопродавця" Степаненка, що скваліфікував "Красу і силу", як "погань" і "чортзна-що". З того часу мелодія, задана Степаненком, проходить ляйтмотивом через усю українську критику. Ні один письменник, здається, не спромігся на таку оригінальну позицію, яку я займаю. Мовчки, про себе визнаються деякі мої позитивні якості. Читач виявляє до мене певну увагу. Але офіціяльна критика всіх пануючих напрямків твердо тримає тон Степаненка. У мене не було і немає своєї суспільної групи, що вважала б мене за свого виразника, принаймні вона не має своїх ідеологів, що могли б виступати в літературі. Якраз так складається, що Степаненки, Єфремови, Річицькі, Зерови все ще представники тих груп, які ворожі до мого світогляду, і вони якраз і мають змогу висловлюватись. Очевидно, після моєї смерти почнеться інша доба і інший тон критики» [68, с. 62–63].

Ще одне пророцтво письменника збулося. Погляди на його творчість сьогодні вражають оригінальністю, радянські міфи навколо його персони розвінчуються, підходи до аналізу змінюються, «голосів» стає більше, і серед них – наш. Ми, як і Сюзен Фрідман, зізнаємося, що відчуваємо внутрішній страх називати Винниченка «планетарним» письменником, але що таке страх? На думку письменника, «страх є всемогутня рушійна сила. Вона створила бога, вона тримає у покорі покірних рабів. Вона має ту здатність, що чим вона дужча, тим більша покора. Вона – анонімна. Мільйони слухаються не вождів, а її. І коли приходять люди, які мають більшу силу, мільйони слухаються, люблять, обоговлюють їх і ненавидять, проклинають, роздирають, топчуть вчорашніх

вождів» [70, с. 372]. Сьогодні українці, як і колись Винниченко, мають лише один страх – втратити момент. Сподіваємося, його рушійна сила не дозволить нам схибити.

Третій дрізд, під назвою «влада європоцентризму» [360, с. 54], демонструє прагнення глобального проєкту Сюзен Фрідман зламати форму європоцентризму за допомогою планетарної епістемології модернізм / сучасність. Перший крок – «провінціалізація Європи», за якою незмінним залишиться право називатися винахідницею напряму, але її позірна гегемонія має зникнути як явище.

Володимир Винниченко прагнув досягти (і досягнув!) рівня європейського письменника. Він навіть заробляв на життя лише творчістю, що було притаманне для митців закордоння. Проте прив'язка до чужих країн, їх світоглядів і традицій (навіть літературних) ніколи не була його бажанням чи самоціллю. Навіть більше, Винниченко був переконаний, що «найкращі, найвірніші, найцінніші думки та вчення служать нам тільки гноєм, на якому виростають наші власні квіти досвіду та знання. Ніхто не живе за ким-небудь, ніякі приписи вчення не можуть бути нашими квітами, не бувши гноєм. Ті люди, що своїх квітів не вирощують, сприймають чужі думки та вчення як мотори. Вони коробки, що ним посувають чужі мотори» [68, с. 54]. Маємо яскраве свідчення того, що модернізм Винниченка, як і уся його творчість, базується на переосмисленні, пропуску крізь душу, синкретизмі європейських тенденцій, а тому є індивідуальним і унікальним.

Що ж стосується європоцентризму, то його прихильником Винниченко зовсім не був, хоч і прожив довгі роки у його серці, у Мецці творчості і свободи. Його думання, справді, було у масштабах планети. Інакше б він не проголошував ідей світового громадянства і не шукав зустрічей з їх ідеологом Гарі Девісом, про що лишив згадку в «Щоденнику»: «Аннета дала "People du Monde" Garry Davis'a. Виникає думка: спробувати схилити цього активного і, здається, щирого хлопця до ідей колектократії, як способу досягнення тої мети, яку так по-хлопчачому сміливо проголосив "Громадянин світу"» [70, с. 345].

Четвертий дрізд – «кінець номінального і зародження релятивного» [360, с. 55]. За Бруно Латуром (Bruno Latour), «сучасність має стільки версій, скільки існує мислителів і журналістів, але всі її визначення так чи інакше вказують на плин часу. Прикметник “сучасний” позначає новий режим, прискорення, розрив, революцію в часі» [402, с. 19]. Такий підхід до модерності Сюзен Фрідман називає релятивним і визначальним, порівняно з «номінальною планетарністю», адже він дозволяє виявити модерністські спалахи не лише у просторі та часі, а й у сукупності взаємозв’язків між ними. З його допомогою можна провести паралелі між художніми творами різних, здавалося б, непоєднуваних культур, а також порівняти «стару» та «нову» традицію.

Нагадаємо, що у 90-х роках минулого століття з легкої руки арт-критика Ніколя Бурріо (Nicolas Bourriaud) виник термін «релятивна естетика». Він означає художню тенденцію, у якій міжлюдські зв’язки, їх контакти та співпраця стають предметом мистецтва. Прикладом того, як це працює на практиці, став відомий випадок з аргентинсько-тайським художником Ріркритом Тіруванією (Rirkrit Tiravanija). У 1992 році, коли люди прийшли до нью-йоркської галереї на виставку його робіт, то не побачили там жодного експоната. Натомість їх чекала смачна вечеря – пад-тай (азіатська рисова локшина). Саме вона, не як їжа, а процес, який передбачає приготування, сервірування, споживання і спілкування, уособлювала справжній витвір мистецтва [473]. В художній літературі, насамперед в модернізмі, реляційна естетика може проявлятися у співтворчості автора і читача, коли ненадійний наратор дозволяє виробляти множинні точки зору та розглядати їх під різним кутом.

Сюзен Фрідман визнає, що динаміка взаємовідносин старого й нового загрожує традиційним конфліктом і припускає, що «реляційна структура сучасності – це темпоральний наратив, який вигадує «раніше» як «традицію». Традиція є конструктом модерну, що виникає в момент його втрати, процесом, який одночасно святкують і оплакують. Сучасність у термінах відносин містить у собі боротьбу, часто жорстоку, між модернізаторами і традиціоналістами»

[360, с. 55]. Володимир Винниченко в українській літературі мав свою точку зору на традиційне та «нове» мистецтво і чітко розмежовував їх. У Сергія Михиди читаємо: «обурюючись намаганням критиків підвести його під трафарет через схожість “тільки в якій-небудь дрібниці форми”, він заявляв, що хоча великі попередники (І. Тургенєв, Е. Золя, Г. Мопассан та ін.) свого часу шукали нового й тим були привабливі, зараз не є для нього прикладом у творчості, бо як митець він не може вперто стояти на старих надокучливих формах. “Рабськи передражнювати інших” В. Винниченко не збирався» [176, с. 256], хоча й розумів умовну межу між досвідом і новаторством.

Розглянемо як метафоричний Винниченків погляд на святкування нового року: «бідні люди: вони самі собі проводять вилами по воді часу лінію і називають одну частину поділеного старим, а другу – новим роком. І перед тою лінією скільки вони хвилюються, з якою надією перестрибують через неї, забувши, що самі її по воді вилами провели, серйозно вірячи, що настане щось нове, яке не має ні зв’язку, ні відношенння до старого» [68, с. 239]. Насправді все в житті взаємопов’язане і не може виникати саме із себе. Нагадаємо, що модерністи обрали шлях вдосконалення традиційних літературних форм та експериментів із ними, замість вигадування нових, хоч як не легко було ламати канони. Тому модернізм палімсестичний (згадаймо у Стуса – «Благословляю твою сваволю, дорого долі, дорого болю!»), «нашарований» новим на старе, щоб сучасність сприймалася конститутивною.

Інша справа з моральними установками, які, на думку письменника, треба відкинути, бо вони гальмують людський поступ вперед: «пізнавальна філософська історія людства – це якась дурна безглузда гра: спочатку людство засипало себе величезною купою піску метафізики. Насипало воно цього піску на себе доти, доки не почало вже задихатися. Тоді почало відкопуватись. І вся праця сучасних «передових» проґресивних, революційних людей є в тому, щоб скинути з себе найбільше насипаного минулими поколіннями піску. Вони гадають, що знаходять нові істини, що відкривають обрії, що посувають наперед

думку й знання людей, а по суті вони тільки зчищають з себе те, що було написано, вони тільки вертаються до того стану думки й знання, в якому була людина до винаходу бога, моралі й усього того піску, що ним засипалися, аби сховатися від негод і небезпек життя. Прогрес у людства ще не починався. Почнеться поступ тільки тоді, коли людство виплутається зовсім від усякого піску» [68, с. 42–43].

П'ятий дрізд названий «експериментом, що неминуче вчинить опір» [360, с. 57]. Цілковито погоджуємося з твердженням індійського дослідника Насрулли Мамброла (Nasrullah Mambrol), що «література постійно змінюється. Нова літературна епоха є новою саме тому, що її видатні письменники роблять речі не так, як їхні попередники. Таким чином, можна сказати, що майже вся значна література є в певному сенсі інноваційною або експериментальною на своєму початку, але з часом неминуче стає традиційною» [412]. Але з модернізмом все інакше. Експеримент для нього – найголовніша ознака, такий собі «набір» словесних артикуляцій/умов/структур для створення впізнаваної в часі модерністської картини світу.

Найбільше представники напряму експериментували з романними формами, надихаючись «зміненим» відчуттям реальності. «Тоді як припущення дев'ятнадцятого століття полягало в тому, що реальність є зовнішньою, об'єктивною та піддається вимірюванню, модерністи вірили, що реальність також є внутрішньою, суб'єктивною та залежною від контексту. Відображаючи ці мінливі уявлення про реальність, точка зору в модерністському романі частіше стає обмеженою, мінливою і навіть ненадійною, а не всезнаючою» [412]. Модерністські твори втратили так званий «часовий прогрес» і потрапили в залежать від внутрішніх, завжди суб'єктивних і часто нелогічних думок персонажів. Найбільшими літературними «винаходами» (експериментами) того часу вважають нелінійну розповідь і техніку «потоку свідомості».

В експериментах Фрідман з'являється поняття «матриці», яку вона асоціює з сучасністю та «конвергентності» (формування комплексу схожих ознак у

представників неспоріднених груп). Начебто модерність складається із технологічних, комерційних, політичних, культурних, релігійних, естетичних, сімейних, сексуальних рухів і змін, що можуть нашаровуватися, взаємодіяти протиставлятися чи повторюватися. «Можливо, – розмірковує авторка, – модерністська поетика початку двадцятого століття на Заході передбачливо сформулювала логіку, яка також діяла в інші часи і в інших місцях» [360, с. 59].

В українській літературі Володимира Винниченка, як Еміля Золя у французькій, можна назвати батьком експерименту. Занотовуючи у «Щоденнику» техніку створення однієї зі своїх п'єс, письменник писав: «для цього я взяв уявну людину, риси котрої зустрічав в окремих людях, увів її в коло своїх почуттів та думок і примусив увійти в реальне практичне життя з цими висновками. Я написав п'єсу «Щаблі життя», в котрій описав ті наслідки застосування висновків до навколишнього життя, котрі я сам частково пережив і котрі логічно випливали зі стану речей» [44, с. 38].

Віра Агєєва у публіцистичній розвідці «Володимир Винниченко: нудист, вегетаріанець і прихильник вільного сексу» для української служби BBC News за 28 липня 2020 року переконує, що він «писав психологічні міські романи, п'єси з експериментальними сюжетами, присвячені проблемам пробного шлюбу, роздумував над новою мораллю "чесності з собою", яка означала, що особа може робити, що вона хоче, коли її не мучать докори сумління. Утім, жорстокі експерименти, які він здійснював над своїми героями, завжди лише доводили, що інстинкти й почуття перемагають теоретичне моралізаторство [1] більше того, Винниченко «експериментує з різними концепціями, досвідами, усім тим комплексом ідей і практик, які б сьогодні дали підстави назвати письменника неформалом чи представником контркультури» [1].

Дуже символічною в контексті *п'ятого дрозда* виглядає монографія Сергія Михиди «Слідами його експериментів» [180], присвячена драматургічному доробку письменника. Сама ж постать Винниченка стала частиною його подальших літературознавчих студій. Скажімо, у «Психопоетиці українського

модерну» дослідник пише: «застосований письменником літературний прийом має чітку експериментальну основу та кваліфікується як експериментальний метод або “дослід в лабораторії”. Ми вирішили ризикнути (також якість, запозичена в письменника) й побудувати наступну стратегію подальших розвідок. Ми “візьмемо” Винниченка-дитину, “введемо його у коло” різноманітних сучасних наукових теоретичних та емпіричних ідей, думок та досліджень закономірностей психологічного розвитку (“спеціально створені умови”), а потім опишемо гіпотетичні “наслідки застосування висновків до навколишнього життя, котрі В. Винниченко “сам частково пережив” як суб’єкт власного життєвого шляху. Для цього звернемося до Щоденника та епістолярію митця. Квазі-суб’єктами “експерименту” стануть також персонажі його творів, їхні вчинки, думки, висловлювання» [178, с. 99] тощо.

Шостий дрізд у Сюзен Фрідман асоціюється з «множинністю, поліцентричністю і рекурентністю» [360, с. 59]. Історично доведено, що під впливом «європейської культурної метрополії», спалахи модернізму почали фіксуватися у різних часо-просторових і суспільно-політичних вимірах. У переважній більшості йдеться про так званий постколоніальний світ, частиною якого є й Україна. Щоправда у нас, на відміну від країн Африки, Азії та Близького Сходу, перші прояви напряму синхронізувалися з європейськими.

Постколоніальна теорія вважає розгляд множинності модернізму своєю прерогативою, вона показує зв'язок сучасності з колоніалізмом і пояснює політичну заангажованість національних модерністських літератур. Для Володимира Винниченка-письменника/художника/політика така практика більш ніж прийнятна. Численні щоденникові записи свідчать не лише про естетичну боротьбу в середині нього, а й про постійні хитання в бік творчості або державотворення, яка так багато у нього забрала і так дорого йому коштувала. На початку еміграції він не може стримувати емоцій і не хвилюватися: «отже, знову стає перед мною питання: що мені робити? Я ж ніби вже зарікся не втручатись у політику. Я відрізав себе від цієї сторони життя і так має вже бути остаточно. І не

можу втерпіти. Мені здається, що я мушу втрутитись. Мені чогось соромно збоку слідкувати. Соромно й не слідкувати. Соромно й хвилюватись. Я мрію забитися кудись далеко, обкластись книжками і щось робити ґрунтовніше, спокійніше й тривкіше. Але досить від такої звістки, і я вже не сплю, я там, у тому пошарпаному, брудному, очманілому Києві, я серед пошарпаних, очманілих людей і їхня очманілість, їхня убогость і дитячість у тисячу разів миліші мені, ніж оця щоденна пристойність, поміркованість, закисла мудрість аристократів» [65, с. 326].

Навіть на схилі літ, давно оголосивши про закінчення політичної кар'єри, думки про місійність не покидають його: «Найродрада поставила питання: а чи не залишити ідею конкордистської акції в спокою? Ні, навіть не таке питання, а таке: що вибрати: матеріяльну забезпеченість (років на 20–30, тиху, любу літературу, малярську та наукову працю, спокій фізичний, духовний, естетичний затишок, довголіття) чи матеріяльний тиск і можливу руїну, політичну й громадську діяльність, прикрощі фізичні й духовні? Піддавання себе на лайку, глум, ворожість, ненависть, труднощі, блукання, постійний неспокійний рух і можливе тяжке розчарування, пригнічення» [70, с. 61] («Найродрадою» називає Винниченко себе у щоденнику. – Н.К.). Цілком у дусі «чесності з собою» Винниченко вибрав другий шлях і до кінця не сходив з нього.

Модерністська сучасність письменника, якщо її міряти планетарними масштабами Сьюзен Фрідман, отримала статус поліцентричної. У глобальному розумінні такі зміни відбулися через швидке поширення інновацій в незахідному світі (найбільше у Східній Азії) та перенесення вектора руху суспільства «від пут національних почуттів, інтересів, регулювання» [360, с. 60], до логіки і раціоналізму. Відколи у Винниченка з'явився задум написати «соціопсихотерапевтичний» трактат «Конкордизм» – «систему будування щастя», його індивідуально-авторська картина світу «отримала» префікс гео- і вийшла далеко за межі встановлених рамок: «для конкордизму державна самостійність не є той ідол, якому в жертву треба приносити все. Національна і

справжня самостійність України може бути тільки при Планетарній Федерації. Отже… все для цього, а не для ідола державности» [70, с. 60], – резюмує автор.

На початку XXI століття модерністські дослідження знову на піку популярності, головна їх мета – переосмислення сказаного і написаного, а найголовніший висновок – сучасна література надзвичайно рекурентна (повторювана). У дослідженні Метью Шульца (Matthew Schultz) під назвою «Реваншистські модернізми та рецидиви літературної історії» знаходимо думку, що «на початку двадцять першого століття, ми переживаємо щось на кшталт відродженого модернізму, де сучасна художня література демонструє тривоги та експериментальні способи вираження, більш характерні для літератури початку XX століття» [455, с. 2]. Повторюваність у Володимира Винниченка тем збройних конфліктів не завершилася революцією і Другою світовою війною, а переросла у холодну війну, яку автор передчував і якої боявся.

Сьомий дрізд присвячений «завоюванням, колоніальності та світовим системам» [360, с. 61]. Аргентинському семіотику і професору романістики Вальтеру Міньоло (Walter Mignolo) належать слова, що модерності не існує без колоніальності [421]. Європейська сучасність сформувалася через завоювання, які почалися з 1500 року, відтоді колоніальна та постколоніальна культура тісно взаємодіяла і переплiталася, а національна література завжди залишалася в тіні, на маргінесі історії.

Літературознавиця і редакторка видавничих проектів «Темпора» Богдана Романцова констатує, що розглядати художні твори крізь призму постколоніалізму дослідники літератури почали не так давно (приблизно, наприкінці XX ст.). Знаковими працями цього періоду вона називає «Орієнталізм» Едварда Саїда (1978), «Імперія пише у відповідь» Біла Ешкрофта (1989) «Місце культури» Гомі Бгабги (1994). Саме їх автори, переконує дослідниця, «запропонували розглядати історію літератури не крізь призму західного канону, а як складну систему взаємодії різних культур. <…> Сприймаючи літературу автоматично, без критичного аналізу, читач накидає їй

сітку західної традиції, тобто забуває про культурні й історичні особливості регіону й одразу вибудовує знану йому ієрархію. У центрі такого канону – Шекспір, а головним жанром стає звичний нам роман європейського штибу. Усе, що не відповідає такій схемі, вважається відсталим і просто погано зробленим» [222].

Аналізуючи своє місце в українському літературному процесі, Володимир Винниченко писав у «Щоденнику»: «що довше живу, що пильніше аналізую те, що робив у життю, то виразніше бачу нашу національну бідність: не було в мене в літературній моїй роботі ніякого керівництва, ніякої помочи від досвідченіших попередників і сучасників. Відомі критики наші a la Єфремов, що вони знали. Чому могли навчити, куди могли вести? Вони критикували. Але й самі не знали, що саме і як саме треба було робити, щоб було краще. А з мене, може, могло б вийти дещо путнє, якби я мав щиру досвідчену поміч у юнацтві» [70, с. 252].

Цитований допис наштовхнув нас на думку, що природа Винниченкового песимізму має міцне коріння у так званій травмі модернізму, пов’язаній з колоніалізмом. Звідси комплекс меншовартості, постійне переписування творів, часті вагання «потрібності/непотрібності» тощо. В такому контексті, як парадокс звучить глобальна ціль всієї його письменницької творчості – вивести українську літературу на новий щабель розвитку і показати її спроможність існувати «на рівних», а не «під впливом»: «всякими путями, всякими способами, а ми мусимо стати нарівні з передовими націями. Це мета, для якої варто жити і працювати <…> це, мовляв, позичене. Що ж робити, коли все гарне ми мусимо позичати...» [176, с. 105]. Позичав Винниченко, умовно кажучи, «новинки» з європейської літератури, пропускав їх крізь себе, ловив мить і створював власний «продукт» (за Михидою) вже по-винниченківськи впізнаний. Секрет його літературної творчості дуже вдало розгадав Володимир Панченко, переконуючи, що «запозичення тем (мотивів), образів, художніх прийомів талановитим автором далеко не завжди означає простолінійне засвоєння відомих зразків. У випадку ж із В. Винниченком ідеться про зовнішній стимул, про активний розвиток і

трансформацію першоджерела. Власне, запозичення в нього має характер ремінісценцій, відгомону чужого мотиву, сюжету, образу. Це своєрідне відштовхування від відомого – заради нового художнього результату» [200, с. 52–53].

Восьмий дрізд Сюзен Фрідман присвячений «циркуляціям, мережам і перекладам» [360, с. 62]. Дослідниця переконує, що «поліцентричні, повторювані сучасності та їхні модернізми розвиваються не ізольовано, а завжди реляційно, через зустрічі з іншими суспільствами та цивілізаціями, зустрічі, які є транскультурними, а не односпрямованими» [360, с. 62]. Спільна модерністська поетика в національних літературах та типологічна тематика художніх творів є яскравою ілюстрацією модерністських циркуляцій, які поширюються і трансформуються під впливом різних культур. Ось чому є доцільною розмова про варіативність національних модернізмів та унікальність їх представників.

Множинні сучасності пропонують розглядати модерністську естетику з точки зору мереж. Первісне значення терміну передбачає контекст інформаційних технологій. «У модерністській науці, – на переконання американської дослідниці Шони Росс (Shawna Ross), – термін “мережа” має тенденцію надавати потужну конотацію складної зв’язності двом інтерпретаційним контекстам: по-перше, у визначеннях модернізму як далекого набору сузір’їв людей, публікацій та установ у просторі та часі, а по-друге, в екскурсії в мережевий аналіз, який використовує програмне забезпечення для дослідження та візуалізації стосунків між модерністами або їхніми текстами» [448, с. 417].

Мережевість Винниченкового модернізму підтверджують ніцшеанські, психоаналітичні, шпенглерівські, джойсівські сліди. І це далеко не повний перелік. Їх існування уможливив переклад, який, як і у випадку з «Weltliteratur», відкрив кордони перед митцями та їх творами. У щоденному інформаційному виданні «Хвиля Десни» український письменник і журналіст Ярослав Орос опублікував допис «Три зшитки Винниченкових перекладів» від 2 вересня 2023

року, який він розпочав цитатою самого автора: «якось поцікавився Богдан Лепкий: “Чи багато читав Стефаник?” На що почув у відповідь: “Як там було у Русові, не знаю, але за краківських часів – ні, Арно Гарборг, Достоєвський, Кнут Гамсун, Ібсен, Пшибишевський, з яким добре жив. … З наших Франка високо ставив… Ніцшого “Also sprach Zarathustra” позичив собі від мене, бо казав, що Ніцше моцний стиліст» [198]. Бачимо яскравий доказ того, як певні види «інформації», завдяки перекладацьким зусиллям, долають відстані і різні культури. Нагадаємо, що Винниченко підготував переклад «Як промовляв Заратустра» коли сидів у Лук’янівській тюрмі але, на жаль, три зошити готового тексту ще й досі не оприлюднені й чекають слушного часу в архівах письменника. Благо, що деяким творам автора судилася краща доля і самі вони були перекладені й успішно популяризовані за кордоном. Як приклад, знаменита драма «Чорна Пантера і Білий Медвідь», що німецькою роками не сходила зі світових сцен, а у 1922 році була ще й екранізована і, безсумнівно, зробила нашу літературу ближчою до європейської.

Дев’ятий дрізд – «множинна поетика» [360, с. 69]. Множинні модернізми важко періодизувати, систематизувати, а тим паче зводити до спільної поетики. Адже ми маємо справу із напрямом, який у буквальному сенсі фетишизує оригінальність і дозволяє авторам вільно експериментувати. Модерністські тексти долають складний шлях до читача і щоб бути «почутими», потребують постійного дослідження та переосмислення. За Сюзен Фрідман, «планетарна модерністська поетика має бути множинною, відкриваючи концепцію формальних розривів для широкого спектру репрезентативних взаємодій із сучасністю» [360, с. 71]. Тому є сенс виділити лише кілька її найзагальніших рис – недовіра до попередніх літературних традицій, поєднання естетичних, політичних та історичних інновацій та абстрагування творця (письменника) від свого творіння (художнього тексту).

Щоправда, автор зникає лише у творі (Бартівська «смерть автора», так само як і «смерть Бога» у Ніцше, скасувала всі обмеження), а у межах напряму існує

чіткий розподіл на літературні імена, які гарантують успішний обмін, дискурс і переклад. Ім'я Винниченка нероздільно асоціюється з експериментом і новим мистецтвом, а поетика його модерністської творчості буде узагальнена у висновковій частині нашого дослідження.

Десятий дрізд теж стосується множинності, але вже тепер мовної [360, с. 73]. Тривалий час в літературознавстві побутує думка, що світовий (планетарний) вимір модернізму аж ніяк не може бути одномовним. І навіть така пріоритетна зараз «*global english*» не може справитися із задоволенням потреб множинних модернізмів, адже перекладів сьогодні явно не вистачає. Цілком погоджуємося з думкою Сюзен Фрідман, що «лінгвістичний переклад – це, по суті, практика міжкультурної зустрічі та прикордонне мислення, основа, від якої залежить інший культурний потік. Переклад – це форма адаптації, трансплантації, коренізації – від однієї культури до іншої. Багатоспрямована подорож сучасності та її модернізмів є фундаментально трансляційною практикою» [360, с. 73].

Українській літературі, особливо XX століття, практично не пощастило в цьому плані. Юлія Колісник, українська журналістка, філологиня та викладачка славістики свого часу провела ціле розслідування, вишукуючи в Німеччині сліди української класики, яку «тут доводиться добувати: у бібліотеках по всій країні, у букіністів, у приватних архівах, у запилених шухлядках старих літературних товариств – і то добре, якщо знайдеш бодай примірник. А причин на те, мені бачиться, дві: або дуже й дуже давно не було перевидань, або перекладу не існує взагалі» [147]. У каталогах авторитетної Німецької національної бібліотеки (*Deutsche Nationalbibliotek*) заявлено мізерну кількість українських найменувань, серед них – і твори Винниченка. Найперше – це роман «Записки кирпатого Мефістофеля» в перекладі Рольфа Гьобнера (Rolf Goebner) і «Чесність з собою», яку переклав Едуард Шіман (Eduard Schiemann).

Також, «якщо вірити DNB, – зазначає пані Юлія, – новели "Голод", "Талісман", "Закон", "Брехня" вийшли окремими виданнями німецькою мовою в

різних містах у різні роки. Судячи з даних, фактично їх можна знайти у філіалі в Ляйпцигу. Куди ж у всій цій історії поділася п'єса "Чорна Пантера і Білий Медвідь" ("Der weisse Bär und die schwarze Pantherkatze"), яка, без сумніву, була перекладена німецькою ще за життя автора, – невідомо. До речі, жоден із цих творів Винниченка не міститься у вищезгаданому каталозі українських найменувань. Загадковий хаос… Як і сам автор» [147].

Зауважимо, що згадана п'єса, окрім німецької, перекладена ще на чеську і зовсім недавно (2020) на англійську Юрієм Ткачем у мельбурнському видавництві «Bayda Books». Цікаво, що у паратексті до «Black Panther and Polar Bear» подано короткий вступ до творчості Володимира Винниченка з майже повним переліком англомовних перекладів його творів. У переважній більшості це оповідання, також роман «Нова заповідь», фрагменти «Сонячної машини» та «Вічного імперативу», загалом – двадцять позицій у списку. Ще кілька творів є французькою – «Нова заповідь» та «Лепрезорій», але це так відчутно мало, щоб український модернізм «заговорив» усіма мовами світу і так мізерно для п'ятдесятилітнього творчого доробку Володимира Винниченка. Сумна статистика, відчуття гнітючості від якої посилилося безглуздо-випадковою «знахідкою» в пошуковому операторі Google – виявляється в Луцьку на вулиці Винниченка працює бюро перекладів «Емігрант». Якийсь невдалий жарт не надто чи занадто креативної айдентики.

Одинадцятий дрізд має назву «Повернення тривоги» [360, с. 77]. За два кроки до імпровізованого кінця Сьюзен Фрідман знову відчула тривогу, що у своєму дослідженні зайшла надто далеко: «ах, знову та стара зона комфорту, повернення того, що так важко придушити в модерністських дослідженнях. Проте я пропоную повернутися до повного значення скісної риски: модернізм/сучасність. Якщо модернізм конститутивно пов'язаний із сучасністю як творчою та експресивною сферою всередині неї, тоді ми зобов'язані визнати, що окремі модернізми формуються в межах різних сучасностей і потенційно можуть виглядати дуже різними. Ця коса лінія має наслідки» [360, с. 77].

Модернізм Винниченка достеменно показує кожному, що означає бути сучасним. Українсько-канадський літературознавець Микола Сорока, як нам видається, дивився на письменника під трохи іншим, ніж ми, кутом зору – діаспорним і зумів показати в його творчості той відтінок чорного, що нашому зору був недоступний. На його думку, «молодий і амбіційний модерніст» в еміграції перейшов «до філософських роздумів та інтелектуального аналізу проблемних моральних питань. Перспектива відстані, саморефлексії (звідси роль щоденників автора та його героїв) та сильний ідеологічний фокус – усі ці фактори дали Винниченкові можливість ввести нові й свіжі ідеї в інтелектуальний дискурс українського суспільства, як-от падіння революційних ідеалів (“Базар”), відносність абсолютної істини (“Брехня”), чесність з собою (“Чесність з собою”), проституція (“Заповіт батьків”) та сімейні відносини (“Історія Якимового будинку”)» [249]. Як позитивний, дослідник відзначає той факт, що «Винниченко почувався вільним від соціальних зв’язків і обов’язків батьківщини, а географічна відстань дала йому відчуття особистої свободи та провокативності. Його конфлікт із критиками (Єфремов, Стешенко), які заперечили його літературні “мудрствованія”, сприяли відчуженню письменника від українського суспільства, так що він навіть припускав, що одного дня може піти у добровільне вигнання» [249].

Сорока навіть припускає, що Винниченко «зумів подолати труднощі еміграції і насолоджуватися своїм експатріантством – невід’ємною характеристикою модернізму з його технологізмом, комунікацією й урбанізмом. Багато митців того часу опинилися у вимушеній (Конрад), індивідуальній (Джойс) чи добровільній (американські експатріанти) еміграції, що дало їм відчуття свободи, загострило їхнє художнє бачення та надихнуло на творчість. Оселившись по великих містах і ведучи богемний спосіб життя, вони були перейняті новими естетичними й філософськими ідеями (напр., марксизм, дарвінізм, ніцшеанізм, бергсоніанізм і фройдизм), що надихало їх на

експерименти зі стилями й темами» [249]. Справді, скісна риска між Винниченковим модернізмом і його сучасністю таки мала наслідки.

Дванадцятий дрізд – «Архіви планетарного модернізму та як їх читати» [333, с. 79]. Планетарний проєкт модернізму передбачає можливість існування різних поглядів, методів і «голосів» у межах світової співпраці дослідників. Кожен має право обрати свій відтінок «чорного дрозда» і працювати над його оприявленням і вдосконаленням. Для зручності, Сюзен Фрідман пропонує розглядати модерністські твори через повторне бачення, відновлення, циркуляцію і колаж. Перша практика передбачає перепрочитання і постановку нових питань до вже існуючого арсеналу значень. Маємо справу з чимось, що в англомовних дискурсах називається «*Re-Vision*». Нашу увагу привернуло дослідження американської письменниці Едріенн Річ (Adrienne Rich) «Коли ми, мертві, прокидаємося: переосмислення написаного». І хоч воно стосується «жіночої прози» та фемінізму, для нас має цінність в наборі концепцій, які подолають несприйняття модерністської літературної естетики. Перше, що потрібно зробити (за Річ) – це переосмислити написані тексти, потім переназвати спотворені традицією аспекти людського життя і розробити нові літературні форми, які були б вільні від «переслідувань» моралі, умовностей і пристойних правил поведінки. Саме такий акт допоможе аналізувати модерністську творчість з точки зору теперішнього, минулого і можливого, бачити і правильно ідентифікувати побачене, жити і відчувати – по-новому [446].

Відновлення – це щось схоже на археологічні розкопки, коли вдається «видобувати» нові форми творчої експресивності. Посилена увага приділяється пародії, сатирі та іронії як специфічним способам боротьби з колоніальністю, тоталітаризмом і ґендером. Для Сюзен Фрідман «циркуляція є архівом мобільності, яка вимагає акту бачення зв’язки, мережі, кон’юнктури, креолізації, інтертекстуальності, подорожі та трансплантації, що з’єднують модернізми з різних куточків планети. Часто шляхи – це маршрути, породжені колоніалізмом» [360, с. 80].

В контексті України – це надто актуально, в розрізі Винниченка – й поготів. Справа в тому, що його модернізм, з одного боку, можна назвати літературною реакцією на суспільно-політичні репресії в країні, яку він вимушено покинув. Тоді актуальним для нас стає дослідження Миколи Сороки, що присвятив творчості Володимира Винниченка ґрунтовну працю «Грані міграції». У ній зміна місця проживання (вимушена чи добровільна), представлена як філософська проблема, що має значний вплив «на еволюцію митця в умовах розриву між батьківщиною і чужиною» [249].

Якщо постать Винниченка трактувати як вигнанця, тоді легко пояснити, чому його ранні модерністські твори перенасичені проблемами національної ідентичності та сумом за втраченою Батьківщиною. Якщо ж дивитися на нього, як на експатріанта (за Сорокою), що тимчасово або постійно живе в країні, в якій не народився, він може мати вигляд письменника, «який насолоджується своїми подорожами, письменника, який прагне інтегруватися у місцевий дискурс, або як номада, любов якого до своєї батьківщини розчиняється в його бажанні обійняти весь світ. Крізь призму міграції можна розглядати письменникове перебування за кордоном не як стан, а як триваючий процес переосмислення й узгодження між чужиною і батьківщиною» [249]. Тоді його модерністські циркуляції набирають обертів і переходять в площину планетарності.

Окрема розмова про техніку колажу, яку Сьюзен Фрідман називає «архівом радикального зіставлення» та «неієрархічним актом порівняння» [360, с. 80]. Вона дозволяє знаходити спільні точки дотику та відмінності між модерністськими творами та їх авторами різних періодів та культур, а також зіставляти діаспорні модернізми з національними тощо.

Кожну з чотирьох описаних нами стратегій прочитання модерністських творів Сюзен Фрідман пропонує перетворити на «великий, рухливий, мобільний проєкт» [360, с. 80], що забезпечить планетарним дослідженням модернізму живлення і вільне дихання.

Останній, *тринадцятий* дрізд Сюзен Фостер, має дуже символічну назву – «Планета в планетарності» [360, с. 82]. У сучасному світі поняття планетарності все частіше демонструє свою байдужість до адекватних способів людського існування. Так само й люди не приховують свого відстороненого ставлення до катастрофічних викликів сучасного світу. У Вірджинії Вульф читаємо: «час минає, а людські сучасності є простою дужкою в межах власної геоісторії природи» [494, с. 67]. В такому контексті буття людини може змінювати свою вагу – від значущого, до маргінального, якщо його співвідносити з масштабом планети. Тімоті Вінцен (Timothy Wientzen) у дослідженні «Не глобус, а планета: модернізм і епоха модерну» запитує: «Що таке планета? Це питання може здатися далеким від занепокоєння літературознавців. Тим не менш, останній напрямок літературознавства використовує термін “планета” для читання літературних текстів у різних культурних географіях та історичних періодах, у свою чергу кидаючи виклик усталеним ідеям “глобалізації” та “сучасності”» [488]. Отже, сучасне літературознавство повинно змінити традиційні уявлення про періодизацію і націоналізацію та розширити свою дію на межі вселюдської історії. Такий підхід змусить дослідників літератури відмовитися від жорстких рамок хронології і національності та дозволить їм інтерпретувати художню творчість у координатах вселюдського масштабу – як частину широкої системи взаємозв’язків між культурою, людиною і планетою.

У такому контексті виграють українські модернізмознавчі студії. Якщо закріпити за Володимиром Винниченком статус «планетарного» автора, він однозначно вийде за межі національного контексту, не втративши його ознак. А українська культура зі статусу периферії європейського модернізму, підніметься на новий рівень і стане його рівноправним складником. За Сюзен Фрідман, планетарність – це поліфонія мов, культур і поглядів, що формують множинні локальні модернізми, інтегровані у глобальний діалог [360, с. 82]. У ній поєднується вкоріненість і космополітичність, створюється ефект так званої

«вавилонської вежі модернізму», для якої багатоголосся вже не сприймається як хаосом, а с формою культурної синергії.

Отже, модернізм, народжений у культурному просторі Європи, на стадії планетарності наче знову повертається на свій початок – до первинного багатоголосся авторів, яке тепер вже впорядковане глобальною системою взаємодій. Саме в цьому поверненні проявляється логіка його розвитку – від локального вияву до всезагального та від національної модерності до універсальної.

Висновки до розділу 1

На початку XX століття модернізм став реакцією на соціальну, духовну та естетичну кризу суспільства і сформував багаторівневу культурологічну систему глобального, національного та індивідуального масштабу. Специфіка напряму вимагала трансформації способів пізнання і художнього вираження дійсності, взаємодії раціональних та інтуїтивних, свідомих і підсвідомих, логічних та асоціативних начал. Визначальними ознаками напряму стало тяжіння до раціоналізму, індивідуалізм, експериментаторство, інтертекстуальність, множинність та паралакс, за допомогою яких модерністи творили поліфонічні моделі свідомості та конструювали динамічні індивідуально-авторські картини світу.

Застосована нами модель «спіральної динаміки» Клера Грейвса продемонструвала еволюційний характер модернізму і показала, що кожен етап (виток) його розвитку символізує накопичений досвід митців, прагнення докорінної зміни цінностей, мислення, художніх стратегій і культурних пріоритетів. Такий підхід у поєднанні з концепцією планетарного модернізму Сюзен Фрідман став методологічною основою для трактування напряму як децентрованого явища, що визнавав множинність свого самовираження через національні варіанти модернізму, які хоч і різнилися між собою культурно-історичною специфікою, та все ж інтегрувалися у світовий контекст.

Український модернізм є невід'ємною частиною загальноєвропейського процесу і в націленості на революцію, експеримент, прогрес, антропоцентризм, індивідуалізм набуває з ним багато спільних рис. Однак багатовіковий статус колонії визначив унікальність нашого літературного процесу. В той час, як письменники вільної Європи реорганізовували традиційне художнє сприйняття, модерністи України засобами літератури боролися за збереження національної ідентичності, визнаючи елементи народної культури смисловим кодом нашої унікальності.

Для Володимира Винниченка модернізм став явищем, яке відбулося і в якому письменник знайшов себе. Воно дало йому змогу вивести українську літературу і свою творчість на європейський рівень, добитися піднесення культурного і мовного націоналізму, говорити зі своїм читачем мовою модерну, зачіпати заборонені теми, легалізувати потяги, поєднати мистецтво, політику, філософію та ідеологію, створити нового героя і вільно експериментувати з його поведінкою. Творчість Володимира Винниченка, поєднуючи європейські тенденції із національними інтенціями, засвідчує синкретичний характер українського модернізму. А сконструйований автором художній світ став простором не лише для національної саморефлексії, а й для планетарного масштабу мислення, що дозволило його модерністській свідомості долати географічні, часові і навіть мовні кордони.

РОЗДІЛ 2
ТРАВМИ МОДЕРНІЗМУ: СУСПІЛЬСТВО–ПОЛІТИКА–ЕСТЕТИКА В МОДЕРНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Початок XX століття приніс людству омріяне переродження суспільства, яке проявилося шаленими темпами розвитку технологій, тотальною урбанізацію, легким доступом до будь-яких товарів і послуг, перспективами соціальної мобільності та матеріального процвітання. Однак ціна таких перетворень, за спостереженням американського модернізмознавця Сета Моглена (Seth Moglen), виявилася аж надто високою: «новий економічний порядок, що зароджувався, наносив страшні рани: посилив економічну експлуатацію, крайню соціальну та матеріальну нерівність, зраду демократії і як наслідок – всепроникаюче відчуття відчуження» [427, с. 151]. Саме воно знеособило суспільство, спричинило розпад традиційних соціальних структур, показало неспроможність індивідів будувати здорові стосунки, оголило конфлікти особистих бажань і суспільних очікувань, спровокувало травматичний досвід.

Історичні травми суспільства, спричинені світовими війнами, революціями, тероризмом, геноцидами, правдою про нацистські табори і сталінські репресії, переродилися у психологічні травми цілих поколінь. Вони розвіяли ілюзію прогресу і стабільності, не лишили жодного шансу довоєнному ідеалізму, замінивши його на безкомпромісний нігілізм, переглянули традиційні настанови та цінності, посилили розчарування і змусили відчайдушно шукати сенсу життя в чужому, ворожому, напівзруйнованому світі. Не випадково Едмунд Фуллер (Edmund Fuller) зауважив, що на початку століття «людина страждає не лише від війни, переслідувань, голоду та розорення, але й від внутрішніх проблем – переконання в ізоляції, випадковості, безглуздості свого способу існування» [363].

Вивчати психологічну травму означає віч-на-віч зустрітися з людською вразливістю, а також з людською жорстокістю. Говорити про психологічну

травму означає бути свідком/учасником жахливих подій. Володимир Винниченко був очевидцем Першої та Другої світових воєн, але в його художніх творах майже немає безпосередніх описів воєнних дій чи руйнувань і прямих відсилів до подій, що відбувалися. Однак це не означає, що його творчість не позначена травматичним досвідом. Зигмунд Фройд, розробляючи теорію психологічної травми, ввів у оббіг поняття Nachträglichkeit. Воно означає, що «початкова подія» стає травматичною лише на пізній стадії психічного розвитку, коли вона відроджується в пам'яті. «Важлива не справжня природа первинної події, а спосіб, у який досвід впливає на психіку людини. Не "що сталося", а те, як суб'єкт відреагував або відреагує на пережите, визначає наслідки так званої травматичної зустрічі» [269, с. 672].

Реакція Винниченка-письменника проявилася скептицизмом його героїв до традиційних життєвих орієнтирів, втратою віри і духовності, пошуком сенсу життя, переоцінкою цінностей, моральною двозначністю, недовірою до людськості, влади та прогресу, який замість того, щоб зробити суспільство кращим і вільнішим, перетворився на засіб контролю та маніпуляції. Фактично, Винниченкові персонажі взаємодіють зі світом, в якому дуже важко знайти свою особисту і соціальну роль, а міські ландшафти з їх вулицями, переповненими шумом і людьми, стають основним тлом для дослідження тем відчуження, роз'єднання та пошуку ідентичності.

Саме тому літературну спадщину Володимира Винниченка доцільно аналізувати крізь призму сучасних теоретичних підходів: психоаналітичну модель, теорію культурної травми та постгуманістичну інтерпретацію «пораненої суб'єктності». З їх допомогою ми не лише опишемо травматичний досвід доби, а й простежимо, як у творах письменника формується його власна синкретична естетика травми.

На початку 90-х років XX століття так звана «теорія травми» стала сферою культурних досліджень, продуктом етичної кризи і рятівним кругом для сучасного літературознавства, якому закидали байдужість до подій в реальному

світі (світі поза текстом). Американський дослідник Пол Сент-Амур (Paul Saint-Amour) у монографії «Напружене майбутнє: модернізм, тотальна війна, енциклопедична форма» висловив припущення, що «симптоми» травматичних подій можуть проявлятися не лише у відповідь на катаклізми чи насильства, що вже відбулися (як переконував Фройд), а й як реакція на «потенційно можливу, а не на вже реалізовану катастрофу» [452]. Саме в такому ракурсі слід розглядати зрілу прозу Володимира Винниченка – романи періоду «муженського сидіння» (за Варданян). У них, а також у щоденникових записах за 1943–1951 роки, що за сприяння Галини Сиваченко 2020 року вийшли друком у видавництві «Фоліо», травми третьої планетарної війни, в передчутті якої жив письменник, проявилися надзвичайно яскраво.

В художніх наративах модерністів віддзеркалюються суспільні та культурні кризи, розширюються рамки переосмислень, фрагментація тексту стає естетикою, проявляються нетрадиційні практики гри з часом і пам’яттю, що ще й сьогодні актуальні. Не випадково Віра Агеєва у книзі «За лаштунками імперії» пише: «на межі тисячоліть, на рельєфно вияскравленому трохи-таки жаским відсвітом круглої дати крутому переломі нас якраз і наздогнало, видобувшись зі схронів та криївок, виборсавшись з-під незчисленних заборон і табу, визволившись із зони вимушеної й уже нестерпної німоти, наше травматичне, непроговорене минуле, висока хвиля дивом зацілілих спогадів і збережених свідчень, усе те, без чого ні індивідуальне існування, ані буття нації не могли здобутися на осмислення, на картографування себе у певному часопросторі. Виявилося, що наша пам’ять мозаїчна, уривчаста, суперечлива, її надто довго не впорядковували й не структурували; її попросту зворохобило раптовим потужним вибухом, виверженням із таємних сховищ» [3, с. 64].

Травми українського суспільства, його літератури й ідентичності пов’язані з колоніалізмом. Відтоді, як наша країна стала незалежною, переконує дослідниця, почалися такі собі «війни» пам’ятей, світоглядів і різних бачень. «І від цих екзистенційних викликів нікуди не подітися, шукати відповідей, прагнути

порозуміння й примирення ми просто приречені, коли хочемо зберегти свою ідентичність» [3, с. 64].

2.1. Суспільна травма модернізму: постгуманізм і «нові люди» Володимира Винниченка

Модерністська література на початку XX століття стала реакцією на глибоку суспільну травму, спричинену війнами, революціями та інтенсивним впровадженням науково-технічного прогресу. Для окресленого періоду характерною була екзистенційна тривога перед тим, що чекає людство попереду і розумінням, що старі гуманістичні ідеали вже не можуть забезпечити стабільність у швидкозмінному світі. Так звана криза свідомості, до виникнення якої спричинилися зруйновані традиційні соціальні структури і цінності, стала підґрунтям для модерністського мислення – універсального способу інтерпретації травмованого досвіду людства. Соціальні травми проявилися у розгерметизації традиційних гендерних ролей та в очевидній другоплановості патріархальної системи координат, що втративши моральну вагу, ставала деструктивною. Як зауважує американська дослідниця Бонні Кім Скотт (Bonnie Kim Scott) у вступі до книги *«Гендер модернізму: критична антологія»*, саме у цей час «розум, тіло, сексуальність, сім'я, реальність, культура, релігія та історія були повністю реконструйовані» [456, с. 16].

На переконання Сета Моглена, «письменники-модерністи винайшли низку культурних практик, за допомогою яких вони могли виражати і долати втрати, розчарування і травми, яких зазнали ті, хто жив у новому центрі глобального капіталізму» [427]. Найперше сфокусували увагу на внутрішньому світі персонажів, нехтуючи звичною розповідною манерою та імітуючи мовленнєві процеси своїх персонажів у «реальному часі» за допомогою «потоку свідомості», модерністського прийому, про який ми детально згадували у першому розділі роботи. Часті описи «повсякдення» героїв дозволили їм зображати світ крізь призму індивідуального сприйняття, показати механізми накопичення

особистого досвіду і довести, який він важливий для життєвої філософії кожної «нової людини».

Саме тому, Винниченкові постаті «нових людей» не так демонструють власні надможливості, як відчайдушні спроби залікувати прірву / розрив між тим, що вже було і тим, що ще має статися. Усі вони несуть на собі відбитки травми**,** яку спричинило відчуження від традиції, релігії та морального укладу життя і неодмінно шукають нового сенсу, щоб психологічно відновитися після втрати ціннісного орієнтиру.

У повісті «На той бік» Володимир Винниченко знайомить нас із героєм, який «колись-колись давно, місяців два-три тому <…> обережно й дбайливо ніс через життя келех своєї мудрости, зібраної по краплі з гірких і солодких квітів буття. Кожна людина, перебувши час цвітіння, починає збирати келех своєї мудрости. І що буйніше, що болючіше, що радісніше було цвітіння, то повнішим стає на старість келех. Келех доктора Верходуба був не то щоб дуже повний, але й не порожній. І, може, комусь не до пиття було б те течиво, що назбирав доктор Верходуб, але йому воно було необхідне» [42, с. 23]. Здавалося б, ніщо не може порушити розмірене життя успішного повітового лікаря, бо навіть «коли хвиля збаламучених людських келехів із фронтів линула на трон і змила його» [42, с. 24] (йдеться про російську революцію 1917 року і жовтневий переворот), упевненість у завтрашньому дні не полишила доктора Верходуба, «бо й у такій ситуації він міцно тримав свого келеха, хоча й розхлюпував його трохи» [42, с. 24].

Однак початок громадянської війни 1918 року показав, що жоден досвід, жодні філософії і переконання не здатні протистояти наслідкам кривавої руйнації: «Аж ось шугнула нова хвиля. Шугнула і змила все: <…> А ще більше: вибила з обережних, любовних рук келех і викинула доктора Верходуба, голого, обідраного, потовченого, очманілого, на кін життя, на якому відігравалась п'єса без теософій» [42, с. 25]. З головним персонажем відбулося все те, про що ми говорили в контексті «травматичного досвіду»: «на місці доктора Верходуба

жила тепер істота, яка здригувалась од вибухів гармат і тоскно хотіла сховати все тіло в наперсток, закотитись під шафу й лежати там довго й непорушно. <…> Істота здригувалась, щулилась, ховалась, жадно і швидко їла в кутку, як пес украдену кістку, нюхом розпізнавала під пролетарськими пальтами приятеля чи ворога і внутрішньо махала хвостом, чи вишкіряла зуби» [42, с. 25].

Письменникові вдалося майстерно зобразити поведінку людини, що впритул зіткнулася із травматичними наслідками війни. Вона справді самотня, нажахана, розгублена і дезорієнтована в світі, що на її очах руйнується. Тому Винниченкова *істота* ні разу «не пробувала цитувати Епікура ніякою мовою. І Епікур із своєю атараксією, і Шопенгауер із своєю нірваною, і Кант із своїм імперативом, і всі оті мудрі, величні, богоподібні, – якими вони здавалися тепер малесенькими, смішними, жалюгідними й образливо-фальшивими отут серед громового ригання гармат, змерзлого цокотіння зубами кулеметів, серед гупу чобіт, серед приставлених до грудей забризканих кров'ю револьверів, серед жахних очей, серед штукатурки, що валиться тобі на голову з проваленої стелі, серед штукатурки всього твого розваленого життя, що валиться на твою душу» [42, с. 25]. Згадуючи відомі прізвища світових мислителів класичної епохи, Винниченко підводить нас до думки, що їх філософія на початку нового століття втратила актуальність, тому людство мусить здійснити переоцінку цінностей і обрати нові життєві орієнтири.

На перший погляд, Верходубова екзистенція привела його до прірви, але «що може злякати людину, яка завтра, сьогодні, через годину, через хвилину може загубити найцінніше, – життя?» [42, с. 26]. В якийсь момент персонаж повісті почав жити «і з чимось уже новим, незрозумілим, явно-ненормальним, але любим. П'яність якась? Одчайдушність засудженого на смерть? Щось подібне бувало колись у дитинстві, коли, вимокши ввесь під страшенною зливою, ходиш собі потім із закладеними в мокрі кишені руками й брьохаєш по калюжах, нічого вже більше не боячись. І легкість, і голість, і безпечність, і незалежність. Незалежність од усього, за що треба було колись боятись» [42, с. 26].

Любити життя у будь-яких його проявах і шукати задоволення в моменті закликало нове філософське вчення, що виникло на зламі XIX–XX століть на противагу класичному раціоналізму і було назване «філософією життя». Його представники (Фрідріх Ніцше, Вільгельм Дільтей, Георг Зіммель, Анрі Бергсон та інші) осмислювали людське буття як життєвий потік і закликали малювати нову картину світобудови. Вони переконували, що зрозуміти життя можна тільки інтуїтивно, опираючись на власні інстинкти та переживання, тим більше, що про нього не варто розмірковувати, його (життя) треба творити. Саме такі погляди, які, безперечно, імпонували Володимиру Винниченку, «вложили» до рук все того ж доктора Верходуба новий «келих» і, відповідно, нову філософію: «живи не так, щоб досягти атараксії, нірвани, царства небесного, чи земного. Живи не так, щоб закон твого життя міг бути законом для всіх. А так живи все своє життя, наче ти через годину маєш померти. Май на годину від себе смерть і ти побачиш, як на цьому віддаленні кожний мент життя стане тобі самоцінним, неповторним, прекрасним. Все любе, все благословенне, що живе, навіть твої страждання, твій сором, ганьба, поневіряння» [42, с. 27]. В романі «Божки» Винниченко дає вичерпну відповідь на питання, що таке життя: «жить – це бути активним, це виявляти себе, ріжноманітно почувати. Коли людина до цього не здатна, коли вона дала собі в цьому відчит, вона мусить померти» [60, с. 8].

«Філософія життя» стала знаковою для Винниченка і його творчості. Далося взнаки багаторічне емігрантське життя письменника, що проходило в єдиному з її ідеологами інтелектуальному полі. Натхненний концепцією Ніцше, що основа життя – це воля, не як абстрактне поняття, а як воля до влади, письменник будує власний імператив «чесності з собою», якого дотримується не лише сам, а й навіть його герої. Для персонажів однойменного роману «чесність з собою – це нова мораль. Розумієте? Все старе треба відкинути. Ось тобі життя, дивися, живи і роби свої висновки. Розумієте: власні! Ці висновки, думки доведи до відчуття. Коли доведеш, тоді має виникнути вогонь… А вогонь цей і є воля, яка діє. Чим повніше ви доведете вашу думку до відчуття, тим гарячіший буде

вогонь. Вогонь цей спалить всі перешкоди, всякі дрібні старі думки, відчуття. Ось як два роди електрики: самі по-собі нічого, а з'єднавши, одержуємо *силу*» [57, с. 40] (курсив наш. – Н.К.).

До речі, *сила* (духовна, а не фізична) – це ще одне почуття для Винниченка, яким потрібно навчитися керувати, щоби справлятися з невблаганним обставинам. Вадим Стельмашенко, головний герой роману «Божки», насильно притупив у собі «усю гостроту почування» і лише так зумів вижити у сибірському засланні: «Що таке страждання? Це почування. Правда? Чого бойкот – кара? Тому, що чоловік мучиться соромом, самотою і т. д. Правда? Що треба зробить, щоб не було погано? Не бойкот знищить, а те, що від того є. Не почувать його. Нічого не почувать. Ні до кого. Це – сила! Уяви собі, ти маєш таку силу. Всякі нещастя, неудачі для тебе дурниця. Ти вище всього того. Тебе садовлять у тюрму, ображають, знущаються, а ти не помічаєш того, ти не реаґуєш, бо ти не маєш почувань» [60, с. 12].

Людина, яка не відчуває мук совісті за свої вчинки і не проявляє співчуття і любові до свого ближнього, за гуманізмом, є неморальна. Нагадаємо, що і Винниченко, і його персонажі не раз були звинувачені критиками в аморальності. У виправдання головний герой «Божків» каже, що бути аморальним – «це модерно. Серйозно. Я вже розказував другим: я от їхав і бачив, як на моїх очах мерли з голоду люди. Я нічого. Знаєш, як пустельники, святі, які спасалися в пустелях і на самоті. Вони були найбільші індівідуалісти і аморалісти. Ніцше, цей ідеолог всяких індівідуалістиків, – пшик собачий поруч з ними. Вони нічого не мали з людьми, – хоч лускай перед ним від муки, йому все одно. Дай йому розкрасуню – він тільки шопотітиме собі свою молитву. От це сила! Таку, голубчику, силу привіз з собою з тайги і твій брат Вадим» [60, с. 12]. Та й «що ж таке моральність? – запитує успішний адвокат Яків Михайлюк з роману «Записки Кирпатого Мефістофеля». – Моральність це рожева пудра на законах природи. <…> Моральність – це стіна, яку вивели припудрені між основними законами життя й вищим його проявом – розумом. Увесь моральний поступ людськости є

в тому, що люде по камінчику стараються знищити цю свою власну стіну. Але припудрені, з свого боку, дбайливо бережуть її, при чому їм ретельно допомагають дурні, яких вони доять» [34, с. 192].

За Ніцше, моральні правила придумали слабші, щоб контролювати вчинки сильніших. Одним із головних їх «знарядь» стало поняття *відчуття провини*. У романі «Божки» Володимир Винниченко згадує про «енергію справедливости», якою просякнуті традиційні уявлення про мораль. Вадим Стельмашенко – «атом справедливости. Батькові одірвало руку на фабриці. Винен дядько Никодим, який провокував робітників на ексцеси? Ні, винен я. Батька розбив параліч. Винні Тепа та Стьопа, які піднесли йому “в жарт” листа, де наче товариш мій сповіщав, що мене повішено в Сібіру? Ні, винен я. Коли б я не возлюбив людськість, а возлюбив батьків, нічого подібного з ними не було б. А раз так, то я мушу тепер спокутувать свою провину, і кожне страждання моє за них мусить давати задоволення тій енергії справедливости, якої носієм і я являюсь» [60, с. 2].

Очевидно, що слабодуха людина ніколи не зробить таких радикальних висновків, тим більше не братиме на себе відповідальності за чужі вчинки. Щоправда, Ніцше переконував, що для того, щоб стати сильним у ХХ столітті, треба бути вільними і не зв’язувати себе жодними морально-правовими нормами. Лише тоді людська воля спричинить культурну еволюцію і піднесе особистість до вищого рівня життя. Не випадково Пол Вілке (Paul Wilkey), автор популярного блогу про історію, філософію, мистецтво, літературу та суспільство SteelSnowflake.org, у дослідженні «Культурна еволюція Ніцше: стадні мислителі проти вільних духів» запевняє, що зробити це можуть лише «незалежно мислячі вільні духи, не зв’язані загальноприйнятою мораллю» [489], існування яких уможливлює еволюційний процес «від тварини до варвара, до культурної людини і, зрештою, до надлюдини, принаймні для небагатьох обраних» [489]. Що ж стосується Ніцше, то Вілке пише, що він «перетворив своє життя на хрестовий похід однієї людини, щоб покінчити з християнською мораллю, на місці якої має з’явитися щось краще» [489]. Бо «той, хто ламає <…> таблиці цінностей,

руйнівник, порушник закону – він же творець» [440], – казав Заратустра, головний персонаж тритомного роману-трактату німецького філософа.

Як бачимо, прояви емоційної відстороненості, скепсису, бунту проти віри у правильність традиційного укладу життя у «нових людей» Винниченка є проявами колективної травми доби, у якій людина вже перестала довіряти будь-яким формам влади – релігійним, політичним чи моральним.

Що ж стосується технологічних зрушень, що, на перший погляд, мали символізувати науково-технічний прогрес, то у Винниченка вони виступають новим типом травми. Начебто в цивілізаційному пориві втрачається людський вимір, бо техніка не полегшує життя людині, а посилює контроль над ним. Саме тому, модерністські письменники, переосмислюючи людину крізь інновації, спостерігали, як машини та технології змінювали її життя. По суті, особистість у модернізмі отримала шанс вийти за межі своїх звичних можливостей і дивитися на світ по-новому – з точки зору постгуманізму. Йдеться про новий світогляд, що виник після краху гуманістичної ідеології і спровокував оновлення базових людських понять, таких як спосіб життя, свідомість, традиція, пам'ять; змусив переглянути місце індивіда в сучасному світі і спрогнозував стратегії його розвитку в майбутньому. І хоч традиційно постгуманізм ототожнюється із постмодернізмом, розвиток нових модерністських досліджень доводить, що виник він набагато раніше. Описуючи, як наука та технології руйнують вкорінений образ людини, Іхаб Хассан (Ihab Hassan), американський теоретик сучасного постмодернізму, констатує, що «зараз (на початку нового століття) може з’явитися постгуманізм, певним чином як сумнівний неологізм, останнє гасло чи просто інший образ людини, яка періодично відчуває ненависть до себе. Проте постгуманізм також може вказувати на потенціал нашої культури, натякати на тенденцію, яка намагається стати чимось більшим, ніж тренд... Ми повинні зрозуміти, що п’ятсот років гуманізму, можливо, добігають кінця, оскільки гуманізм перетворюється на щось, що ми повинні безпорадно називати постгуманізмом» [377, с. 843].

Конор Світман (Conor Sweetman) у дослідженні «Постгуманізм як неминучий результат сучасної літературної теорії» стверджує, що «в модерний період спостерігається дедалі агресивніша спроба заперечити трансцендентну істину і децентралізувати значення та роль індивіда і суспільства в цілому» [465]. Саме тому англійський літературознавець Дерек Райан (Derek Ryan) у книзі «Слідом за зміями та метеликами: модерністська етика та постгуманізм» називає модернізм проєктом, заснованим на підриві антропоцентризму та закликає до постгуманістичного прочитання художньої літератури XX століття, яке б уможливило «визнання радикальної інакшості» [450, с. 287]. Таким чином, у модерністському тлумаченні постгуманізм не є запереченням людини, а можливістю переосмислити її сутність в умовах техногенного світу.

Одразу на думку спадає Übermensch (Надлюдина) Фрідріха Ніцше, створення якої мало стати сенсом існування. У «Так казав Заратустра. Книжка для всіх і ні для кого» головний герой, переосмислений автором пророк зороастризму (стародавньої перської релігії, яку згодом замінив іслам), спустившись з гір у віці 30 років, проповідує своїм «братам» істину: «людина – це те, що має бути перевершеним. Що ви зробили, щоб перевершити людину? Всі істоти до цього часу створили щось, що перевищує їх самих, а ви хочете бути відпливом цього великого потоку, і скоріше повернутися до тварини, ніж перевершити людину? Що таке мавпа для людини? Посміховисько, предмет сорому. І такою ж буде людина для Надлюдини: посміховиськом, предметом ганьби. <…> Навіть наймудріші з вас – лише дисгармонія і гібрид рослини і примари. Але чи пропоную я вам стати фантомами чи рослинами? Я навчу вас бути Надлюдьми!» [472, с. 34].

Заратустра прагне донести людству, що все живе на планеті еволюціонує та завжди породжує щось краще й досконаліше за себе і лише людина у процесі розвитку може деградувати й опуститися до тваринного рівня. Саме тому Кривенко, головний персонаж Винниченкової драми «Memento» переконаний, що лише обрані люди в цьому світі мають мати привілей народжувати дітей.

Свою дитину ще в утробі матері він називає «недоноском» і «дегенератом» та хоче позбутися її, бо яке потомство може вийти, коли «батько – неврастенік, а мати – неврастенічка, вагітність проходила в сльозах, драмах, замахах на самовбивство» [56, с. 148]. Маючи мрію залишити після себе «досконаліть», він дорікає коханці: «скажи: невже, будучи чесною з собою, будучи в гармонії зі своїм розумом, серцем, досвідом, ти можеш родить і лишить жить таку дитину, як наша?.. Невже тебе не проймає сором, що твоя дитина буде така? <…> А розум, досвід твій нічого не говорять тобі, не говорять, скільки ще страждань і нам, і дитині буде через неї? Ні? Ти подумай: вона в'яже нас все життя!.. Шматочок живого м'яса в'яже дві свідомі істоти! Насильно, наперекір усьому! І я повинен скоритись цьому? Через що?» [55, с. 148].

У любові до своїх дітей матері можуть проявляти сліпі звірячі інстинкти і ставати їх рабами. Не випадково Заратустра порівнює людину з канатом, що з'єднує дві вежі – тварину і Надлюдину. Пройти шлях від однієї до іншої не просто (у творі канатоходець гине), але пророк впевнений, що стати Надлюдиною можна лише тоді, коли зникне віра в існування невидимих сил, на які можна покладатися і зросте впевненість в собі [472]. Через це «Бог помер», вірування стали безпідставними, а мораль – лицемірною.

Для багатьох Винниченкових персонажів питання про Бога надзвичайно болючі. Андрій Халепа, головний персонах роману «Хочу!» розповідає, що вперше зіткнувся зі «смертю» Бога ще в юності: «пам'ятаю, з яким захватом, з яким педантизмом, насолодою й жорстокістю я п'ятнадцятилітним гімназистом убивав у собі плоть, як уперто примушував себе, ідучи в гимназію, наспівувати про себе шопотом усі молитви, які я знав, стараючись ні про що грішне не думати. І пам'ятаю той жах і здригнення таємного захвату перед власною безоглядністю, коли вперше повстав проти Бога, якому я так прагнув догодити й який допустив мене... провалитися на іспиті з альґебри» [61, с. 25]. Таке сильне розчарування головного героя у Вищій силі стало його «точкою неповернення»: «мабуть, це був перший мій крок по шляху звержения богів. Перший бог, якого утворила собі

двонога істота, зробив її людиною. І останній бог, якого вона звергає, поверта знов у тварину. Це – так. Ми робимо круг і проходимо до вихідного пункту, тільки з другого боку, немов би зробивши кругосвітню подорож» [61, с. 25].

Щоб не опустити руки і не втратити сенсу життя, Заратустра пропонував слідувати кільком основним правилам: особистість має постійно долати себе, не прагнучи марної вигоди; Надлюдиною може стати індивідуальність, яка постійно пізнає і творить, а не людина з натовпу; не варто боятися руйнації, адже вона породжує нове становлення; егоїзм утверджує людину, а альтруїзм лише її виснажує; слабких треба зневажати і знищувати, бо вони не здатні оновити світ, однак вступати в протистояння, зростаючи, треба з достойним противником [472].

Насправді, Надлюдини в модернізмі так і не виникло, не був нею й вигаданий Фрідріхом Ніцше Заратустра. Джефф Воллес (Jeff Wallace), англійський професор-модернізмознавець, пропонує розглядати її як *концепцію* або *спосіб мислення* людства на порозі змін, яке ще не еволюціонувало, але має очевидний потенціал, щоб зробити життя радикально *новим* або *іншим*, ніж воно є. Дослідник переконує, що модерністи адаптували ніцшеанську Надлюдину до образу етично-трансформованого самодостатнього людства і в цій адаптації Воллес бачить прояви постгуманізму. З його міркувань випливає, що персонажі модерністських творів схожі на Заратустру і є потенційними порушниками загальноприйнятих норм людськості. У публікації «Модерн», що стала частиною «Кембриджського збірника про літературу та постлюдину» він пояснює логіку своїх тверджень: «Я постулюю два модуси модерністської постлюдини (*Надлюдини Ніцше*), сформульовані як низка пов’язаних антитез: героїчне проти антигероїчного, егоїстичне проти пост-антропоцентричного, конфліктне проти мирного, голосне проти тихого. Моя теза полягає в тому, що, хоча природа модернізму, як ми її розуміємо, здається, вимагає наголосу на першому члені цих пар, сама бінарність починає розчинятися під впливом постгуманістичної теорії, що розвивається, і пов’язаної з нею літературно-критичної практики, яка

заохочує поставити нові запитання та зробити нову добірку модерністських текстів» [481] (курсив наш. – Н.К.).

Тому героїчно-егоїстичні персонажі модерністської літератури на шляху до Übermensch неминуче стикаються з цілим рядом питань, які потребують негайного вирішення. І гендерні наслідки таких перетворень – першочергові. Чоловічі образи в художніх творах все ще займають панівні позиції. Їх маскулінність очевидна, однак межі бінарних опозицій героїчного / антигероїчного, мужнього / слабкого, про які говорив Джефф Воллес, у них надто крихкі. Більшість Винниченкових персонажів демонструють цю істину. Наприклад, Вадим Стельмашенко («Божки»), який так багато говорив про силу волі і самоконтроль, який прагнув показати себе правдивим естетом, революціонером і апологетом переоцінки цінностей, який настільки хотів бути «чесним з собою», що вирішив зійтися з потворною калікою Варкою-Саламандрою, щоб вона могла реалізувати своє материнство, стрибнути в безодню, щоб довести собі твердість переконань. Однак проста розмова зі старим скаліченим батьком демонструє, що всі філософії та ідеології нічого не варті перед обличчям близького і рідного: «– Вадю, Бог є? Вадим сильно уперся кулаком в ліжко і на мент затримав дихання. Він зразу ж зрозумів, що питання задано не для розмови, не так собі, а з якимсь важним, рішаючим значінням для батька, що одповідь чекається всіма силами душі, і що вона не може бути ні так ні сяк, а певна, категорична, без хитань. <…> Вадим тихо, але твердо й непохитно промовив: – Є, тату! Батько аж підвів трохи голову, гостро дивлячись сину в лице. – Ві-иш? – Вірю, тату. І знов, як під владою незрозумілої сили, Вадим помалу, впевнено підняв руку і, не зводячи очей з батька, перехрестився два рази. – Вірю, тату, в Єдиного, Всемогущого Бога» [60, с. 61].

Інший приклад – Кирпатий Мефістофель Володимира Винниченка, який відчуває себе майже всесильним у цьому світі. У грі в карти йому нема рівних, він маніпулює гравцями і насолоджується своєю владою над ними. Йому так «приємно заманути чоловіка на саму гору й зіпхнути його вниз. І той момент,

коли в очах, поширених надією й захватом, блискає жах – є найкращий. Приємно, коли увага застигає, й ти обережно, м'ягко повертаєш його в той бік, який тобі потрібний. А він усміхається й гадає, що сам іде, “сам іде”! От за це ще можна багато дати: коли ти так запанував над ним, що він уже й не помічає того» [34, с. 4]. У професії він «хижак-адвокат, що годується стервом закона, дуростю, безпорадностю та жадностю своїх жертв» [34, с. 4], у стосунках з жінками – зверхній, самовдоволений, безкомпромісний.

Але коли він залишається на одинці з собою, відкривається зовсім інша картина: він безпомічно лежить у ліжку і годинами не може заснути. Тоді «холодне, гидливе почування туги важкою рукою лежить десь вище живота. Мабуть, від цього руки, ноги та все тіло здаються такими безсилими, що важко повертатись, важко підвестись і взяти циґарку з нічного столика. <…> Моя туга подібна до того страху, який буває у свідомої, інтеліґентної людини на цвинтарі. Вона знає, що ніяких мертвяків нема й не може бути, а тим часом увесь час почуває на тілі хвильки морозу. Це вікове, темне, дурне, з його треба тільки сміятись. <…> Але ці міркування не помагають. Є туга, є нудьга, важка, гризуча, темна, неначе я зробив щось таке, що забув, і воно мені погрожує бідою» [33, с. 19]. Врятуватися від цього почуття допомагає одне: «я лягаю на бік, покриваю голову ковдрою, згортаюсь по-дитячому бубликом, підтягнувши коліна до самого підборіддя, й починаю думати про “те”. “Те” – моя давня, смішна звичка, про яку не знає ні одна душа. Я не можу заснути, поки не розкажу собі казку. Це в мене з дитинства. Я раз-у-раз засипав тільки під материні казки. Коли для инших моя звичка стала смішною, я мусів принести її в жертву своїй мужеській гідности й одмовитись од маминих казок. Але я замінив їх власними. І від того часу, де б і з ким би мені не доводилося проводити ніч, я неодмінно, хоч на декілька хвилин, кажу собі казку» [34, с. 21].

Таке «роздвоєння» особистостей, яке пропонує нам Винниченко, може мати кілька пояснень. Найперше, воно слугує доказом, що не всі експерименти письменника вдалися. Як переконує Сергій Михида, «починаючи від п’єс

“Дизгармонія”, “Щаблі життя”, “Великий Молох” до п’єси “Memento” (1909) носієм авторського начала незмінно виступає чоловік, у позиціях та психічній структурі якого вгадується запальний, заангажований на активні зміни в морально-етичній та суспільній сферах Володимир Винниченко. Але художні експерименти, а саме в них “грає” свої життєві мефістофельські ігри митець, не дають позитивного результату. Його герої-чоловіки не витримали випробування на міцність у реалізації на ділі проголошуваних ідей і принципів» [176, с. 96]. А ще проявилося так зване «історичне тло» модернізму, який так і не зміг заперечити важливості пам'яті й досвіду в людському бутті і «подолати» історію. Справа в тому, що сучасним модернізмознавцям, на думку Рубена Борга (Ruben Borg), «стає дедалі важче не думати про “модернізм” як про історичний термін, проте з перших днів свого інтенсивного критичного та естетичного самоусвідомлення модернізм існував, більше того, агресивно позиціонував і визначав себе в конфлікті з історичністю теперішнього моменту. Так працює старий критичний наратив: модерністське мистецтво веде постійну боротьбу з можливістю бути історизованим і женеться за актуальністю майбутнього, що постійно наближається, сповненою революційними чи технологічними обіцянками» [316]. Загальновідомо, що кінцева мета усіх модерністських експериментів – звільнитися від минулого, однак сучасність «тут» і «зараз» на якомусь етапі виявляє, що нехтування минулим призводить до втрати сучасності.

Суспільні перетворення і катаклізми на початку нового століття вибили ґрунт з-під ніг розгубленої людини, яка все частіше хоче померти, аніж жити. Як герой роману «Хочу!» Володимира Винниченка: «просто мені нудно жити. Невимовно нудно, до гидливости, до блювання нудно! От і все. Я не можу уявити собі нічого в життю, чого б я хотів. Багатство? Влада? Слава? Краса? Кохання? Нудне все це до омерзіння, не нове, не піднімає, не вабить. Ніякі найфантастичніші й неможливі можливості й неможливості не в силі примусити дужче забитися моє сердце» [61, с. 23]. Не помагають навіть постійні пошуки пізнання, як того «хотів» Заратустра. Навіть більше, Андрій Халепа переконаний,

що хоче померти, бо вже занадто добре розуміє світ і «цілковито переступив межу, яка поділяє добро від зла, бажане від небажаного. І моє розуміння неймовірно стомлює мене. Я не знаю, що мені робити з моїми думками, часом, руками, ногами, бо я занадто розумію їх. Люди мене дратують і нудні мені до того, що я мушу заплющувати очі, щоб дивитись на них» [61, с. 23].

Хто не має сміливості добровільно піти із життя або ж боротися з усім, що не влаштовує, стає пристосуванцем до обставин. Як Віталій, один із персонажів маловідомого Винниченкового оповідання «Радість». В усіх членів підпільної організації «огиду викликала його запобігливість, улесливість і боязка розтерянність. Він якось теряв ся при людях, губив себе, і в цій загубленості реаґував на все так, як звик. Говорили про його, що він був сином станового, чоловіка хворого, лютого, який катував усіх, кого міг, майже з сласностю. Можливо, що Віталій з малих літ уже звик губити себе, боятись і падати перед кожним на коліна, як падають собаки, віддано і з трепетом виляючи хвостом» [49, с. 24–25]. Але це зовсім не означає, що в нього не було жодних амбіцій. Адже хоч він завжди «з підібраним під себе хвостом, здригаючись від кожного слова, зверненого до його, вібруючи посмішкою й боязко виляючи, як хвостом, очима, блукає побіля всіх, дивить ся й не сміє ближче підійти. А дома, в тій своїй брудній, закиданій недокурками й лушпинням з ковбаси хатинці, лежить на залізному й гарячково снує героїчні, одчаяні пляни, фантастичні, ніколи нездійснимі й болюче протилежні настирливій дійсності» [49, с. 26]. Наполегливі завжди добиваються цілі. Дочекався свого зоряного часу й Віталій, підло підставивши й ініціювавши «публічну розправу» над «ватажком» революціонерів.

Зауважимо, що теми страйків і революцій активно експлуатувалися в модерністських творах Володимира Винниченка. Мала проза автора ілюструє процес зародження нової культури через еволюцію політичних поглядів і характерів його персонажів. Бачимо, як приховані в народних масах потенційні можливості до бунту та протесту поступово посилюються і набирають нових

форм. Спочатку це філософські розмірковування діда Юхима (повість «Голота») про поділ людського життя між світлим і темним світами. Потім – відображення відвертого збурення селян в оповіданнях «Малорос-європеєць», «Суд», «Салдатики!», спричиненого невідповідністю заробітної плати тим затратам людських сил та здоров'я, яких вимагає їх праця. В оповіданні «Біля машини» Винниченко описує протистояння між економом Гудзінським і найманими робітниками, яким не виплатити вчасно заробітну плату. Втративши терпець, селяни, зупинили жнива, а зверхнього панка ще й добряче побили: «Гудзик перелякано сіпнувся назад і, шарпнувши рукою, вперіщив Карпа нагаєм. – А-а, так он як! – заревів несамовито Карпо і всім тілом кинувся на Гудзика. Той… почув, що його зім'яла якась сила, і не вспів оглянутись, як опинився на землі. Потім щось дужче гостро вдарило по зубах, по носі, в роті зробилось солоно-солоно, потім почувся якийсь крик, його чогось возили по землі й, нарешті, він опинився на ногах. По лиці й по грудях текла кров, і в ухах гупало так, ніби туди уставлено паровика» [37, с. 85].

Поступово в країні одне за одним починають вибухати стихійні бунти. Їх учасники, об'єднуючись у так звані робітничі гуртки, вирушають на різноманітні робітничі збори та демонстрації і відкрито говорять про порушення своїх прав. В оповіданні «Роботи!» Винниченко змальовує один із таких процесів консолідації «робітничої сили»: «На Хрещатику, де призначена була демонстрація і біля якого чекав Максим, було шумно і людно. З обох боків по тротуарах сунули довгі низки робітників, студентів, інтелігентів з празниковими обличчями і з якимсь чеканням в очах. Іноді стрійно й рівно проїжджали козаки з нахабними пиками, з нагаями в руках і з усмішками й реготом на устах. Тоді голови всіх повертались до них і з купи робітників іноді вилітала лайка й свист. <…> А демонстранти все підходили та підходили то парами, то поодинці, а то й цілими валками. І Максим виразно бачив у кожного на лиці якусь блідість і нервовість, а у деяких своїх знайомих робітників навіть щось таке, чого він ніколи перше не бачив» [37, с. 161].

Звичайно, письменник прекрасно розуміє, що глобальні зміни у світі відбуваються не так легко і просто. На його думку, «філософська історія людства – це якась дурна, безглузда гра: спочатку людство засипало себе величезною купою піску метафізики. Насипало воно цього піску на себе доти, доки не почало вже задихатися. Тоді почало відкопуватись. І вся праця сучасних "передових", прогресивних, революційних людей є в тому, щоб скинути з себе найбільше насипаного минулими поколіннями піску. Вони гадають, що знаходять нові істини, що відкривають обрії, що посувають наперед думку й знання людей, а по суті вони тільки зчищають з себе те, що було написано, вони тільки вертаються до того стану думки й знання, в якому була людина до винаходу бога, моралі й усього того піску, що ним засипалися, аби сховатися від негод і небезпек життя. Прогрес у людства ще не починався. Почнеться поступ тільки тоді, коли людство виплутається зовсім від усякого піску» [68, с. 43]. Виплутатися з піску – означає стати свідомим, а цей процес, як показує досвід, триває ще й досі.

До слова, Винниченко в іпостасі суспільника розпочав активну громадсько-політична діяльність на посаді редактора «Робітничої газети», потім – праця у складі ЦК, далі – лідерство в Українській соціал-демократичній робітничій партії, посада заступника голови Української Центральної Ради. Перші місяці революції 1917 року були для нього «зоряним часом», піком найвищої слави не літературної, а політичної. Однак не судилося. У «Щоденнику» лишився спогад: «коли дивишся на хмари, то бачиш, як на очах у тебе, але не помітно для тебе, міняються їхні контури, лінії, колір. Грізна, велика, темна купа помалу розлазиться. Розбивається на менші, дрібніші, губить свою грізну темність, сіріє, розпливається… Грізна велика хмара соціялістичної революції розбилася на купки, розлізлася, здрібнішала, посіріла. І з кожним днем на очах міняються форми, контури й сам колір цієї маси. Хто б міг десять років тому сказати, що саме серце грізної хмари буде викинене з неї й зараховане до ворожих сил» [68, с. 33].

Винниченкова бурхлива участь в політичних процесах, що мали призвести до створення Української Народної Республіки, не тільки не увінчалася успіхом, а ще й викликала неоднозначну оцінку істориків і політологів. Та й чи мала Україна шанс стати в той час автономною? Дослідники вважають, що політика Центральної Ради була занадто поміркованою, позбавленою жорсткості, сміливості, а її нерішучість врешті-решт призвела до того, що владу захопили більшовики. Володимирові Винниченку довелося з важким серцем та відчуттям гіркоти поразки залишати високу урядову посаду. Ось як письменник описує свої переживання у тих часах: «Мій стан нагадує мені стан людини, якій одрізано руки або ноги. Рук уже немає, висять замість них порожні рукава, але почування ще залишилось: свербить долоня, поболює мізинець від давнього ревматизму; як сіла муха на ніс, хочеться зігнати її рукою і, здається, що навіть здіймається рука. Так само я з Центральною Радою, секретаріатом. Одрізано, немає, порожні рукава, а почування таке, що я маю руки, махаю ними, стискую кулаки від гніву, хапаю когось і одпихаю вбік від того, що стільки тими самими руками складав» [65, с. 276].

Однак в літературі все інакше. Винниченко-письменник демонструє, що бути співучасниками державотворчих / революційних процесів почесно і модно. Особливо прихильно ставилися до них жінки. В оповіданні «Радість» читаємо, що про Ольгу Іванівну, головну героїню, «гадали, що вона просто дамочка, з випещеним естетичним смаком, якій цікаво побавитися в революцію, яка йде за модою, якій хочеться «сильних почувань». Навіть її захоплене відношення до всього, її великі грошові жертвування на справи організації, її відома сварка за це все з своїм чоловіком, все пояснялось тим же самим. Чому вона могла викидати сотні рублів що сезону на капелюшки та сукні, які з Парижу їй виписував її чоловік, і чому не може витрачати гроші на инчу моду, яка їй тепер більше до смаку» [49, с. 7–8].

Очевидно, що жіночі персонажі в модерністській літературі зазнають агресивної, інколи навіть радикальної трансформації. Молода лікарка з

Винниченкового оповідання «Баришенька» приїхала у провінційне село приймати тяжкі пологи, однак її миле личко й тендітна постать не викликали довіри в досвідчених повитух, що мало не до смерті закатували нещасну породілю: «придивившись до дохтурки, баби дивуються: це не дохтурка, а якась собі панночка, молоденька, гарненька: зовсім дівчина! Білява, рум'яна, на голові легесенький, у квіточках капелюх, біленьке, як з павутиння, платтячко на ній, – тільки до танців» [37, с. 720]. Тому вони безстрашно й з усієї сили продовжили «місити» живіт напівмертвої Явдохи, «виганяючи з неї бісів». Вражена «лікарка, побачивши це, широко розплющує очі, на мент кам'яніє, потім раптом все лице її спалахує вогнем, вона кидається на стіну бабів і, розмахнувшись, зо всеї сили б'є по лиці одну бабу, потім другу, третю, розпихає, хапа за руки місильниць і одпихає з такою люттю, що тітка Катря заточується й трохи не пада. – Геть звідси, чортові душі! – кричить вона, і губи їй помітно для всіх дрижать. Вона знов кидається на юрбу і б'є кого попало. Баби, ошелешені й злякані, сунуть до дверей, товпляться й, як вівці, викочують в сіни й надвір» [37, с. 722].

Нова жінка, про яку ми детальніше будемо говорити в одному з наступних підрозділів, руйнувала стереотипи й охоче демонструвала неймовірну силу духу, ставала розкутою, бунтаркою, революціонеркою, навіть аферисткою і маніпуляторкою. Її появу в літературі модернізму «зафіксувала» Вірджинія Вульф, за спостереженнями якої «приблизно в грудні 1910 року людський характер змінився» [494, с. 38]. Цікаво, що настільки точну дату письменниця вибрала не випадково, саме тоді популярним і дієвим став рух суфражисток, а творчість багатьох письменників-модерністів, у тому числі й Винниченка, демонструє прихильне ставлення до фемінізму.

Окрім жіночого руху за емансипацію та Ніцше, на початку XX століття популярними стали філософські постгуманістичні погляди британського мислителя Альфреда Норта Уайтхеда (Alfred North Whitehead), який заперечував «онтологічний привілей людських істот над усіма іншими суб'єктностями» і пропонував описувати життя біологічного та неорганічного світу так само, як і

людського [487, с. 22]. Саме тому Володимир Винниченко у новелі «Момент» пише: «Тихо було. Не так тихо, як десь у городі вночі, де мертво спить і камінь, і страждання, і ніч тонко дзвенить у вухах, як кажан вічності. А тихо тишею поля, де йде великий, здоровий, вічний процес народження, де вітрець лащиться і грається з квітками, кібець, як прив'язаний за нитку, часто тріпочеться на однім місці і, ніби вирвавшись, кидається згори в зелений хліб; а в хлібі одбувається якась шамотня, якась боротьба інтересів кузок, черв'ячків, мишей, колосків» [37, с. 497]. А в романі «Хочу!» переконує, що життєві процеси усіх підвладні інстинктам. «Інстинкт життя! Як смішить і злостить ця підла, зла пастка! “Велика, свята” сила. Та це ж та сама сила, що примушує тисячі мікробів у краплі води, покладеній під мікроскоп, купою з жахом тікати від вещества, погрозливого для їхнього життя й тягнутися до вещества корисного. Це та сама сила, що наганяє корчі жаху якійсь блощиці, котра вчуває наближення смерти в тому запаленному сірнику, який я підношу до неї» [61, с. 23–24].

Категоричними і співзвучними з Уайтхедом є зізнання Винниченкового героя: «Я – та ж сама блощиця, як, правда, й усі ми, що звемо себе “вищими людьми”. Тільки ми, ці “вищі люди” – брехливі, самозадоволені блощиці. Ми обманюємо себе й других, запевняючи, що живемо з власної волі, що вільні в виборі життя й смерти, що життя наше потрібне для якихось особливих, вищих цілей, до яких проста, постільна блощиця не може бути учасна. Так, ми, свідомі люди, “останні люди”, як казав Ніцше, інтеліґенти, знаючі й розуміючі, що зорі не суть очі янголів, що смерть не є баба з косою, що життя не є іспит до вступу в рай чи пекло, – ми блощиці. Так, блощиці, бо ми знаємо це» [61, с. 24].

Навіть в «Щоденнику» Винниченка подібні думки героя знайшли своє продовження: «весь час, як я переїхав з України в Росію, я живу під знаком блощиць. Це добрий тон кожного – блощиці. У нас вони служать прикрасою тільки маленьких готелів, де міститься біднота. Тут же, в найкращій кватирі можна зустрітися вночі з цими культурними кузочками. Дачі вщерть набити ними, приватні квартири також; наймодерніші готелі мають їх так само, як і

паршивенькі меблірашки. <…> Вночі Коха була атакована фалангою блощиць. Ми наймаємо окрему дачу, де жив хазяїн – інтелігентний чоловік, де не було дачників. Питаємо у покоївки про блощиць, вона відповідає: “Простите, бар'їня, но клопов у нас нет”. <…> Але я запалив сірничку, присвітив до стіни і зараз же побачив на ній приліплу, суху, іржаву блощицю» [65, с. 189–190.]. Автор не втомлюється повідомляти, як усю зиму вів «уперту, невтомну боротьбу з ними. Вивели, трохи заспокоїлись. Але з сусідніх номерів вихали пожильці, і блощиці почали переходити до нас. Якась кругова порука у них. Невже це не є характерною ознакою певного ступеня культурності народу, в якій інтелігенція спокійно лежить серед блощиць?» [65, с. 190] – риторичне і таке «викривально-пояснювальне» питання.

Винниченків Кирпатий Мефістофель, розглядаючи зорі, міркує: «справді, навіщо я живу? Рішуче не розумію. І невже на цих жовтих цяточках тягнеться теж ця чиясь злісна штука, що зветься життям? Уявляю, як повинно бути нудно тій істоті, яка з обов'язку свого становища мусить бути безсмертна: це ж така одноманітна, монотонна річ – життя. Родиться, розвивається, поживе, вмірає. І так вічно, вічно. Зоряні світи, окремі планети, людські царства, людина, мікроб – живуть одним шаблоном» [34, с. 20].

В епоху модернізму не лише мистецтво та філософія кидали виклик старим уявленням про те, що означає бути людиною. Нові технології та інновації також прискорювали соціальні і матеріальні зміни в людському існуванні. Все частіше фоновим звуком художніх творів стає гул поїздів і паромів на переправах. А в оповіданні «Переможець» Винниченко описує «улицю, загружену ревучими автомобілями, трамваями і фіакрами» [46]. Видозмінюються домівки й робочі місця простих людей і представників середнього класу. В оповіданні «Малоросєвропеєць» Володимир Винниченко знайомить нас із поміщиком, в якого був «розумний дім»: «це, бачите, у мене автоматичні двері. Одчиняються машинним робом… Одчиняються й зачиняються… У мене все машинним робом, вся економія на раціональних початках ведеться… А це ваша кімната… Туди,

Грегуар, постав у куток. А вода в умивальнику є?.. Все машинним робом…? <…> У мене все на раціональних початках… Треба культуритись, пора вигонить азію… У мене прислуги в домі четверо, а в мого діда було її тридцять четверо. Ми, люди нової формації, повинні більше мозком своїм працювати, а не найнятими руками… Мозок дає машину, а машина…» [37, с. 448].

З'являється телефон, друкарська машинка, радіо. Масштабні зміни торкаються аграрної сфери. Вона механізується і перетворює сільську місцевість на об'єкт промислового виробництва. В оповіданні «Біля машини» Винниченко описує незвичний процес збору зерна: «крізь туман, що стоїть навкруги, видно щось велике й червоне, чути, як сердито гуде і грюкоче воно. Тільки оговтавшись трохи, починаєш розуміти сю просту картину. Стоїть собі добросердна, ненажерлива звірюка, гуде, грюкотить, а люди пхають їй в пащу і не вспівають нагодувати її. З радісним ревом хапає вона сніп за снопом, трощить його залізними зубами своїми і знов голодно й жалібно реве та гуде. Не вспіють п'ятнадцятеро засмалених, запорошених, живих істот вигребти з-під неї, як треба знов пхати їй в пащу, бо сердито гуде вже і клаца порожнім барабаном. Не вспіють всунути снопа, як уже летить полова й солома, піднімається горою під соломотрясом» [37, с. 67].

Очевидці глобальних конфліктів, соціальних і політичних змін, безперечно, боялися таких нововведень, гостро реагували на них, але, попри страх, приймали й активно їх використовували.

Таким чином, творчість Володимира Винниченка доводить, що описана в ній криза суспільних цінностей не може інтерпретуватися виключно як етична або філософська проблема. Вона є глибинною травмою модерністського світу, з якої народилися «нові люди» – носії болю та роздвоєності, шукачі нового підґрунтя для життя.

2.1.1. Цивілізаційні взаємовпливи як прояв спільної травми модерності

Цілком очевидно, що модерністська література у XX столітті формувалася під впливом криз і травм цивілізаційного розвитку. Однак дослідження сучасного модернізмознавства часто обмежуються традиційним європейсько-американським (Західним) контекстом і практично не беруть до уваги досвід Сходу. У своєму дослідженні ми вирішили змінити акценти і перенести їх на творчі взаємодії Володимира Винниченка і Лу Сіня, модерніста Китаю. Такі неочікувані кореляції дозволять нам продемонструвати, що суспільні травми модернізму, породжені соціальними потрясіннями, політичними перетвореннями, пошуками нових цінностей та ідентичностей, були притаманні не лише європейцям. Вони – універсальна відповідь людства на радикальні зміни епохи. Типологічна спорідненість окремих художніх наративів Лу Сіня і Винниченка вказує одночасність перебігу процесів соціальної травми та їх художньої рефлексії на різних цивілізаційних просторах, а також підтверджує думку про глобальний характер модернізму.

Він, діставшись кордонів Сходу, важко закріплював свої панівні позиції в азійській літературі, часто ототожнюючись з фарсом чи грою, але даючи прогресивним письменникам шанс відверто заговорити про проблеми і травми, яких їм завдали внутрідержавні суспільно-політичні перетворення і зовнішні впливи. В такому контексті творчість і громадсько-політична діяльність китайського письменника-модерніста Лу Сіня здалася нам схожою до Винниченкової. В українському літературознавстві взаємозв’язок цих особистостей розглядається вперше, більше того, повністю спростовуються багаторічні упередження радянського літературознавства, що Західна культура проникала до країн Сходу виключно через посередництво російської літератури, а не напряму. Ми ж доводимо, що еволюційний розвиток людства – це одночасний процес, який, однак, в окремих націй проходить з певною затримкою в часі через цілий ряд чинників, як-от колонізаційні процеси в Україні, які гальмували все нове й прогресивне та аналогічні механізми в Китаї, який хоч і не був ніким завойований, але мав свою Велику Стіну, що перекривала йому доступ

до інновацій світу. Саме тому вважаємо, що не існує ні «вищих» літератур, ні «вищих» культур, а кожна країна, попри унікальність і самодостатність, завжди відкрита до рецепції та кореляції і може вільно трансформувати й асимілювати під себе *інші* ідеї та концепції.

Так само, як Володимир Винниченко, що будь-якими способами мріяв досягти того, щоб Україна стала нарівні з передовими країнами світу (Володимир Панченко переконував, що «щирість цих слів підтверджена всією лінією поведінки письменника – як громадської, так і творчої. Бажання докласти зусиль до того, щоб українська нація утвердила себе політично й культурно, стало для В. Винниченка домінуючою потребою, визначивши, до речі, і його творчу установку на засвоєння й трансформацію, "переплавку" художнього досвіду передових літератур Європи» [200, с. 23]), Лу Сінь бажав такої ж долі для Китаю. Він народився в династичній, фактично ізольованій від зовнішніх впливів країні, невелика надзаможна частина якої зосереджувала в своїх руках владу, силу і релігію, а переважна більшість населення була приречена на безпросвітну бідність.

Таке суспільство Лу Сінь називав *хворим* і ще в юнацькі роки захопився медициною і навіть розпочав навчання в Японії, щоб мати можливість лікувати недуги. Саме там майбутній революціонер випадково побачив слайди зі стратою можливих китайських шпигунів під час російсько-японської війни 1904–1905 років. Одного з них він знав особисто. Подивитися на смерть приречених прийшли їх спільні китайські друзі. Вони дивилися на все те, як на виставу, байдуже і без співчуття. Саме тоді Лу Сінь зрозумів, що куди важливіше лікувати людські душі, а не їх тіла. Лікарську справу покинув і почав нелегку боротьбу за людські права, твердо вирішивши стати письменником. Його радикальне рішення було підкріплене ще й об'єктивними обставинами. Найперше, на початку XX століття у капіталістичних державах Заходу посилилися робітничі рухи за демократію і права виборців, а колоніальні країни розпочали національно-визвольну боротьбу. Подібні процеси сколихнули країни Африки і

Латинської Америки, а в історії Азії цей період дослідники назвали «пробудженням». Йшлося про революційні рухи в Ірані (1905–1911), Туреччині (1908–1911), Індії і, безперечно, Китаї.

Активна життєва позиція Винниченка і Лу Сіня змусила їх обох опинитися в самому центрі суспільних перетворень і стати активними учасниками радикального переродження суспільства. Саме вир змін став для них чинником особистої та колективної травми, викликаної політичною нестабільністю, соціальною несправедливістю та культурними потрясіннями. Про громадсько-політичну діяльність українського письменника, що розпочалася з посади редактора «Робітничої газети» й закінчилася посадою заступника голови Української Центральної Ради – «зоряним часом» письменника, ми уже говорили. Його китайський сучасник і ровесник Лу Сінь був очевидцем й учасником Сіньхайської революції 1911–1913 рр., направленої на повалення маньчжурської правлячої династії та відновлення національних прав і свобод китайського народу. Він, разом із тисячами прогресивно налаштованих робітників та селян, покладав на неї величезні надії. Але, як і в Україні, бажаного досягти не вдалося. Національно-визвольна революція себе не виправдала, а її поразка породила ще одну соціальну травму, що разом із відчуттям безсилля та розчарування істотно вплинула на світогляд письменників та тематичне наповнення їх творів. Щоб зупинити руйнівну хвилю громадянської війни, китайська і маньчжурська знать об’єдналася, обравши нового лідера, який жорстоко придушив порушників «спокою» Піднебесної і встановив режим тотальної диктатури. Політична і культурна криза в Китаї посилилася. З’ясувалося, що незламні постулати конфуціанства (гуманність, доброзичливість, моральність, народолюбність), які для більшості населення слугували «керівництвом до життя», перестали працювати і конче потребують заміни. Втративши авторитет, традиційні моральні орієнтири породили ще й травму культури, підкреслили кризу ідентичності та стабільності в суспільстві.

Як не дивно, але на фоні численних збройних протистоянь, виснажених економік, тотального безробіття, низького рівня фізичного і психічного здоров'я людей, інтелектуальний потенціал більшості націй почав різко зростати. Орест Субтельний назвав початок нового століття в Україні «спалахом творчої енергії» [255]. У Європі грандіозні наукові відкриття стали рушійною силою прогресу в економічній, суспільно-політичній і військовій сферах, а так звані «західні віяння» впевнено проникали углиб травмованого напівколоніального Китаю. Прогресивна китайська інтелігенція, програвши «битву за тіла» китайців, розпочала боротьбу за їх «душі». 1919 рік став переломним для історії Китаю. Так званий «Рух 4 травня», попри свою політичну заангажованість, дав поштовх просвітницькому руху, руху за нову культуру, нові ідеї, нові знання. А, отже, відкидання або переосмислення старих порядків. Реакція населення на такі зміни була неоднозначною. Глибока бідність, брак освіти і нормального спілкування давався взнаки. Прості люди, перебуваючи під гнітом традицій і заборон, страшно озлобилися і стали жорстокі. Як наслідок – ще одна колективна травма, відбиток якої відчула психіка мас, соціальне напруження та дезорієнтація. Деякі індивіди втратили здатність самостійно мислити і виражати емоції. Ті, в кому ще жевріли іскорки волі, боялися підняти голову. Очільник «Руху за нову літературу», основоположник сучасної китайської літератури, письменник, публіцист і літературознавець Лу Сінь прагнув відкрити їм очі на патріархальний устрій Китаю і показати новий світ, де жорстокі конфуціанські погляди на поведінку людини в суспільстві втрачають чинність. За умови оновлення, його творчість могла лікувати суспільні травми – через голос пригноблених і трансформацію колективного сприйняття.

Адже традиційними засобами літератури зробити це було надзвичайно тяжко. Справа в тому, що на початку XX століття в Китаї функціонувало дві мови – письмова веньянь і розмовна байхуа, які кардинально різнилися між собою. За веньянь закріпися статус ідеальної мови, бо нею писалися твори Конфуція, але вона була мертвою. Неписьменна частина населення її просто не знала, тим же,

хто володів грамотою, опановувати її треба було майже так само, як іноземну, з нуля. Незважаючи на це, високою літературою називалися лише ті твори, що були написані мовою веньянь, а байхуа художньої вартості не мала. Китайську інтелігенцію влаштовував такий стан справ, адже керувати народом, який живе в незнанні, набагато легше. Тільки після публікації оповідання «Нотатки божевільного», а потім і повісті «Історія AQ» мовою байхуа простим китайцям відкрився доступ до літератури, народна мова отримала визнання, а Лу Сіня почали називати «душею нації». Розпочався процес не лише демократизації літератури, а й лікування культурної травми, адже більшість китайців отримали доступ до творчої і духовної спадщини свого народу.

До слова, тріумф Володимира Винниченка в українській літературі теж розпочався з дебютного оповідання – «Краси і сили», яке Григорій Костюк назвав «стовпом» на межі двох літературних епох – реалізму і модернізму [130, с. 199]. Дослідники одразу звернули увагу на його динамічний сюжет, колоритні пейзажі, новаторське зображення героїв і надзвичайно живу мову спілкування. Такі прийоми стали відповіддю на соціальну травму, яку відчув письменник, вповні відчуваючи нестабільність нації та шукаючи українську ідентичність. Як переконував Станіслав Зінчук, «творчий почерк Винниченка не схожий ні на чий в українській літературі. Він не виважує кожне слово, як В. Стефаник, не чаклує над красою кожного речення, як М. Коцюбинський, з-під пера В. Винниченка вирива̀ється щось „енергійне, м’ясисте, мускулисте”» [114, с. 140]. Наталія Алексеєнко у дисертації «Стильові особливості малої прози Володимира Винниченка та проблема художнього напряму» пише, що «письменник був дуже уважний до життєвої правди, що виражалось, зокрема, в прискіпливому ставленні до мови персонажів. Він наполягав на тому, що мова героя має повністю відповідати його соціальному становищу, темпераменту, характеру, душевному стану» [7, с. 150].

Маємо справу зі спробою Винниченка через мовлення і психоемоційний стан персонажів відображає спробу автором «зчитати» і осмислити травму свого

часу, сформовану соціальними, культурними і політичними потрясіннями. Для досягнення поставленої мети він змушений був використовувати «широку палітру різних лексичних полів. Вживання діалектизмів, русизмів, жаргонізмів, неологізмів, „суржика", емоційно забарвленої лексики сприяло повнішому і правдивішому змалюванню епохи, яскравому, образному і точному відображенню життєвих явищ і характерів» [8, с. 150]. Через мовну багатоплановість письменник демонстрував колективну травму та транслював соціальне й культурне напруження засобами художньої форми. Саме така специфіка мовлення змусила Соломію Павличко резюмувати, що «під кінець століття абстрактна, романтична ідея суспільного відродження звузилася до відродження літератури, що означало творити літературу за певною ідеологічною схемою та засобами народної мови» [199, с. 34].

Португальська дослідниця модернізму Крістіна Чжоу (Zhou Miao) ставить Лу Сіня в один ряд з європейськими письменниками-модерністами і звертає увагу на його скептичне ставлення до традиційних конфуціанських культурних і моральних цінностей. У дослідженні «Лу Сінь і модерністське захоплення окультизмом» літературознавиця говорить про ніцшеанський слід у творчості письменника, який виразно проявився ще в його молоді роки. Саме тому «у діагностиці занепаду китайської цивілізації він слідував заклику німецького філософа до "трансформації всіх цінностей" і прагнув змінити традиційні китайські цінності більше з морально-етичного боку. (Тоді як його сучасники, особливо поети-модерністи, більше зосереджувалися на структурній революції метафізики та естетики, переосмислюючи способів мислення, бачення та відчуття). Літературна творчість Лу Сіня несла в собі (подекуди доволі відверту) місію відродження китайського народного духу» [500, с. 2]. І ця його місія пов'язувалася із суспільною травмою Китаю – розпадом старих цінностей, поразкою революції та відчуттям безпорадності у простого народу, що міг «вилікуватися» через літературу.

Уважне прочитання цитованого пасажу наштовхнуло нас на думку, що так само, як Винниченків варіант модернізму, модернізм китайського письменника теж був зациклений на ідентичності. Тому показ індивідуального Volksgeist – народного духу, було для обидвох авторів першочерговим.

Повертаючись до Ніцше, наголосимо, що першим, хто «імпортував» його до Китаю у 1904 році був Ван Ґовей (Wang Guowei), китайський історик, філолог, письменник, перекладач і філософ, який нещадно критикував політичну орієнтацію вітчизняної філософії, рішуче виступав проти намагань зробити конфуціанство загальноприйнятою релігією і переконував, що китайську культуру може «оживити» лише європейська. З того часу філософські погляди Фрідріха Ніцше набули шаленої популярності на Сході. Ще перебуваючи в Японії, Лу Сінь написав цілу низку статей, присвячених німецькому мислителю, в яких називав його генієм, що не боявся гніву сучасників. Китайський письменник теж його не боявся. Як переконує провідна австралійська експертка з питань культури Китаю Мейбл Лі (Mabel Lee), «потужні звинувачення Лу Сіня проти традиційної культури збіглися в часі з ніцшеанською лихоманкою, що вирувала в китайському інтелектуальному світі в епоху “Четвертого травня”. Ніцшеанське поняття Надлюдини звеличувало героїчні дії особистості та закликало до переоцінки всіх традиційних цінностей. Коли на Паризькій мирній конференції 1919 року китайські громадяни відчули себе зрадженими західними демократіями, ідеологія Ніцше злилася з пристрасним, широко розповсюдженим китайським націоналізмом. Очевидна неспроможність старших поколінь розібратися з міжнародними проблемами дала можливість китайській молоді захопити владу і зайняти центральне місце в роздумах про те, як вивести Китай у сучасний світ» [404, с. 65] – маємо справу із ще одним проявом травми молодого покоління, що почувалося зрадженим і покинутим на призволяще.

«Китайський Ніцше», як називали Лу Сіня дослідники, мав своє бачення виходу з кризи. Його він втілив у революційному оповіданні «Нотатки божевільного», для якого обрав надзвичайно специфічний сюжет. Оповідачеві

твору потрапляє до рук щоденник головного героя, параноїка, який усіх навколо підозрює в людожерстві (глибокій метафорі соціальної травми, що століттями накопичувалася через жорстокі традиції, жорстоку владу та нехтування правами людини). З нього він дізнається, як сильно божевільний боїться свого оточення, бо думає, що воно хоче його з'їсти. Сам він відмовляється від будь-якої їжі, щоб ненароком не спожити людську плоть. Якось він згадує про смерть маленької сестри і розуміє, що їх брат убив її, а вся сім'я смакувала м'ясо дівчинки. Висновок нещасного невтішний: усі людожери – хробаки, що відмовилися від самовдосконалення, а «я, у якого за спиною чотири тисячі років людожерства, тільки зараз зрозумів, як важко зустріти справжню людину» [496]. Проте фінал оповідання оптимістичний. Юнак одужує і навіть отримує добре оплачувану роботу. Людству він теж залишає шанс побороти канібалізм – виховати достойне молоде покоління. «Може, є ще діти, які не їли людей? Врятуйте дітей!» [496], – звучить фінальна фраза твору.

Очевидно, що аналізоване оповідання – наскрізь метафоричне. Інакше (відверто) про деспотичну державу, в якій жив, Лу Сінь не міг говорити. Саме тому у творі, з одного боку, йдеться не про реальний канібалізм, а про людожерство як надзвичайно жорстоку модель так званої феодальної етики Китаю, яка обезцінювала і не враховувала інтереси простої людини. А з іншого, як і у випадку модернізму, що так і не зміг подолати історію, віддається данина традиційним звичаям Древнього Китаю, для якого поїдання людської плоті, яке у деяких провінціях існує ще й досі, використовувалося задля помсти, гастрономічного задоволення і лікування тяжкохворих. Відомо, що батько Лу Сіня, ставши жертвою такої нетрадиційної медицини, помер від туберкульозу. Констатуємо, що особиста втрата письменника є відображенням травми безправного і беззахисного покоління, та тих традиційних практик, що знецінювали людське життя. Зі смертю тата син так і не змирився та описав цей випадок в своїх «Нотатках»: «пригадую, коли мені було років п'ять чи менше, я якось сидів перед будинком, насолоджуючись прохолодою, брат сказав тоді, що,

якщо батько чи мати захворіють, син повинен вирізати у себе шматок м’яса, зварити і запропонувати батькам з’їсти: тільки в цьому випадку його можна назвати хорошим сином. Мати не заперечувала» [496, с. 1].

Якщо ж розглядати канібалізм з точки зору еволюційного розвитку, то очевидно, що йдеться про початковий етап людського прогресу. Небажання відмовитися від «поїдання людей», бо так чинили предки чотириста історичних років, знаменує застій цивілізації, деградацію, повну відмову від руху і просування вперед – наглядно проявляється колективна травма суспільства, що все ще балансує між минулим та майбутнім, а брак поступу пригнічує психологічний і культурний розвиток. Дуже слушно розмірковує головний персонаж оповідання: «напевно, спочатку всі дикуни хоч трішечки та ласували людським м'ясом. Згодом, зважаючи на відмінність в переконаннях, деякі відмовилися від людоїдства, всі свої помисли спрямували на самовдосконалення і перетворилися в людей, в справжніх людей, інші ж як і раніше займалися людожерством. Все одно як черв'яки: одні з них еволюціонували в риб, птахів, мавп, нарешті в людей, інші ж не прагнули до самовдосконалення, і до цього дня так і залишилися хробаками. Але навіть черв'яки в порівнянні з мавпочками не настільки низькі, як людожери в порівнянні з нелюдоїдами» [496, с. 2]. Маємо справу з переосмисленим закликом ніцшеанського Заратустри перевершити людину, тобто розвиватися і залишити по собі досконаліше потомство. Тому молодь, яка прийде на зміну старій генерації, на переконання високоосвіченого і прогресивного Лу Сіня, має залишити минуле в минулому, а в сьогоденні вчитися, вдосконалюватися, розвиватися, щоб перетворити Китай на сучасну розвинену самостійну країну. У цьому проявляється соціальна травма поколінь – в розриві з традиціями і прагненні через освіту й оновлення культури відновити справедливість та людську гідність.

Для письменника очевидно, що споконвічні традиції китайців гальмують їх поступ. Божевільний Лу Сіня не може зрозуміти, як можна так сліпого їм довіряти і стільки років підкорятися. Його божевілля – символ травми свідомості,

коли несправедливість є масовою, мораль убогою, а свобода – обмеженою. У його мріях – переоцінка цінностей, що може подарувати простим китайця право на щасливе життя. Для її реалізації потрібен лише один крок: «як було би спокійно, якби вони відмовилися від цих думок, займалися своєю справою, гуляли, їли, спали. Для цього потрібно переступити всього лиш невелику перешкоду. Однак вони організували зграю, і всі: батьки, діти, брати, чоловіки, друзі, вчителі, вороги і зовсім незнайомі люди – підбадьорюють один одного і навіть під страхом смерті не бажають переступити цю перешкоду» [496, с. 2].

Саме через надзвичайну раціональність міркувань, божевілля головного героя Лу Сіня викликає сумніви. Тим більше, що в Китаї безумними називали людей, які виступали проти суспільної несправедливості – вчителів, письменників, поетів, філософів, громадських діячів. Такі образливі прізвиська іноді міцно зростались зі своїми власниками, тому в китайській історії відомий Божевільний Цюй Юань – великий поет і патріот китайської культури, Божевільний Чан – філолог та філософ, та ще багато інших інакодумців. У творчості Володимира Винниченка теж зустрічаються образи на межі божевілля. Переважна їх більшість – жертви несправедливості та непокірні, що порушують норми порядку, адже, якщо вірити припущенням Мішеля Фуко, які він висловив у книзі «Історія божевілля в класичну епоху», розум здорових людей не цікавить порядок і має етичні обмеження, а божевілля дозволяє порушити правила і приносить нові можливості [357].

Про божевілля як літературне явище і специфічний простір модернізму йтиметься у нашому дослідженні згодом. В контексті ж типологічної близькості «божевільних» персонажів Лу Сіня і Володимира Винниченка зазначимо, що їх хвороба не фізична, а духовна. Вона виникає тоді, коли ірраціональне бере гору, а особистісні цінності переважають над загальноприйнятими. Лише у жанрі щоденника, абсолютно не характерного і не відомого для літературної традиції Сходу, головний герой «Нотаток божевільного», а отже, й Лу Сінь, міг відверто виражати свої суб’єктивні думки, що порушували традиційні норми релігії,

моралі і політики Китаю, «оголяти» душу перед публікою і не боятися відповідальності за сказане. Таке новаторство транслювало психологічну травму суспільства, показувало внутрішню боротьбу особистості, яку гнобили в масштабах культури і політики. А ще, демонструвати модерністські можливості «потоку свідомості» – новаторського прийому, який легалізує появу в творі розширеного внутрішнього монологу героя. Вважається, що відтворений «зсередини» хід думок персонажа демонструє їх спонтанне і не завжди свідоме та послідовне виникнення. Головним у цьому процесі стає Я-герой, а письменник отримує можливість вільно говорити про головне в завуальованому потоці, де межі часу та простору зникають, а неочікувані ремінісценції, ліричні відступи й асоціації будують іншу реальність, вигідну авторові.

Що ж стосується творчості Володимира Винниченка, то вже можемо вважати за правило, що кожна теза нашого дослідження про китайського письменника так чи інакше стосується й українського. По-перше, мало хто з колег по цеху міг позмагатися з письменником у мистецтві ведення щоденника. Ведуть його й літературні персонажі, виливаючи душу перед читачем. Це така собі терапія, що дозволяє пережити травму і показує внутрішній конфлікт людини із зовнішнім світом. Яскравий приклад – оповідання «Дрібниця: моє останнє слово», написане у формі передсмертної записки, з якої можемо дізнатися детальний життєпис головного героя. По-друге, модерністські експерименти Винниченка в українській літературі довели, що він значно випередив прихід екзистенційної проблематики чи сюрреалістичної техніки письма. У деяких його художніх творах «потоку свідомості» більше, ніж у тих представників напряму, з іменами яких асоціюється його виникнення. Кожен персонаж письменника, опинившись в критичній, «межовій» ситуації, доводить, що навіть незначна дрібниця (спека, холод, голод, спрага, зубний біль) може розростатися до такої критичної маси, що здатна перетворитися на домінантний чинник впливу на таку чи іншу поведінку персонажа. Так у критичних умовах символізуються психологічні травми і виявляються буденні проблеми, що

можуть спричиняти внутрішні конфлікти. Український модерніст майстерно протоколював внутрішні монологи своїх персонажів, оголював їх прихований світ, передавав експресію переживань, показував «намагання свідомості героя осмислити свій стан і ті швидкоплинні враження, що йдуть зовні і ще не встигли усвідомитися» [102].

Володимир Винниченко і Лу Сінь належали до категорії так званих реформаторів, що намагалися оновити стару літературну систему. Усі їхні дії стали реакцією на культурну травму: кризові суспільства мали мислити по-новому, а письменники – демонструвати їх досвід в літературі. Вони усвідомлювали свою відмінність від літературних попередників, тому рішуче шукали нових форм у мистецтві. Лу Сінь був добре обізнаний з філософськими роботами Бергсона, Карпентера, Фрейда, Юнга і Шопенгауера, які прочитав ще під час навчання в Японії, а деякі з них навіть самостійно перекладав. Велике значення для становлення його філософсько-естетичного світогляду відіграла праця японського критика Куріягави Хакусона (Kuriyagawa Hakuson), присвячена вивченню європейської літератури та філософії. Перекладаючи її на китайську мову, Лу Сінь сподівався, що ця робота врятує «занепалий дух» Китаю.

Ще одне завдання, яке ставили перед собою український та китайський автори, – показати, що означає бути людиною модернізму. Вони досліджували природу своїх героїв шляхом вивчення мотиваційних чинників їх поведінки й аналізу впливу культурного та соціального середовища на формування характеру. Не останню роль у цьому процесі відіграв психоаналіз Зигмунда Фройда, який підпорядкував діяльність індивіда інстинктам (сексуальному та самозбереження). Для класичної літератури доби реалізму інстинкт самозбереження був найбільш цікавим. Ним пояснювався фаталізм людської долі, який нівелював можливість протистояти невблаганним обставинам. Часто складалося враження, що єдиний вихід для героя, скажімо, натуралістичного твору у стилі Еміля Золя – скоритися, щоб існувати.

Так чинять майже усі персонажі «Нотаток божевільного» Лу Сіня, окрім головного. Саме він, за задумом письменника, демонструє нам нову модель людської поведінки, що в часі нових перетворень теж зазнає реформації. Вона базується на «визнанні» верховенства сексуального інстинкту та називається у Винниченка *стихійною життєвою силою*. У Мейбл Лі зустрічається майже таке ж синонімічне визначення – *пульсуюча життєва сила*, яка має здатність перетворити пригнічених, пасивних і покірних людей в активних і цілеспрямованих особистостей. Адже, на переконання дослідниці, суспільство «глиняних статуй» і бездушних копій – мертве [404]. Метафора авторки стосується травми, спричиненої соціальною пасивністю, пригніченням і відчуттям відчуження людини, яка потребує життєвої сили та руху. Тому божевільний Лу Сіня – точно не хворий. Він представляє собою нове покоління героїв-бунтівників, подібних до Винниченкових, що за будь-яку ціну прагнуть змінити світ. Єдина відмінність в обох авторів, що у емоційного та експресивного Винниченка життєва сила персонажів ще сильніша, ще сміливіша і всепоглинаюча. Вона дозволяє їм, та й самому автору, абстрагуватися від реалій навколишньої дійсності з її невідворотністю і змушує цінувати й любити життя у будь-яких його проявах. Їх життєлюбство проявляється через неконтрольовану розумом гру почувань і пристрастей, що здатна перетворити будь-яку індивідуальність у справді нескореного Прометея (за психотипом Марії Моклиці). Не можемо припустити, що такого вільнодумства не прагнув і Лу Сінь, однак специфіка його менталітету подібного «розвою» допустити не могла.

Літературне новаторство Лу Сіня проявилося у сфері жанру. Його оповідання отримали виразність, епічність і соціальний контекст. Через складні характери персонажів він зображав проблеми реального життя, дотримувався модерністського принципу невтручання, тому в художніх творах не повчав, уникав моралізаторства, не ділив своїх героїв на поганих і добрих. У нього з’явився характерний для літератури модернізму «Я-оповідач» – революційний прийом для Китаю. Він став прямолінійним, безпосереднім і глибоко

психологічним. Через нього письменник транслює соціальні та психологічні травми персонажів, показує внутрішню боротьбу особистості в світі, що не може примиритися з традиційними обмеженнями та несправедливістю. Як у Винниченка, візитівкою якого в українській літературі став глибокій психологізм. Свого часу Іван Денисюк назвав його «вибуховою силою», яка розірвала старі письменницькі форми, змусила митців перенести головну подію своїх художніх творів із зовні в середину – безпосередньо в душі головних героїв [102].

Кожне оповідання з-під пера Лу Сіня – інструмент ідейного впливу на читача. Щоб досягти потрібного результату, китайський автор неодноразово «порушував правила» новелістики, переходячи від літератури до публіцистики. Те саме робив і Винниченко. Майже всі його герої декларують революційні гасла і займаються своєрідним «проповідництвом». За це його неодноразово цькували критики, звинувачуючи у надмірі публіцистики у п'єсах і романах (за Панченком [202]). Звичайно, все це відбувалося невипадково. Винниченко давав волю приспаному в собі політику, так з'явилися на світ трактати «Відродження нації» та «Заповіт борцям за визволення». А Лу Сінь не завжди міг приборкати в собі журналіста. Важко повірити, але він аж 742 рази публікував свої дописи у вітчизняних і закордонних виданнях.

Ще один, не дуже приємний, але надзвичайно ілюстративний факт – життя обидвох письменників обірвала хвороба. Її (хвороби) наявність, а ще очевидна недооцінка значення творчості цих авторів оголюють ще одну травму – індивідуальну, через важкі випробування долі і невизнання за життя. Цікаво, що незадовго до смерті Лу Сінь, як свого часу і Володимир Винниченко, отримав пропозицію від представників Нобелівського комітету подати заявку на здобуття премії, яку отримати так і не судилося.

Сьогодні твори Володимира Винниченка і Лу Сіня все ще відкриті для аналізу та актуальні. Як нам вдалося з'ясувати, їх модерністська творчість історично, генетично і типологічно близька. Під впливом європейської культури, особливо ніцшеанства, в ній порушуються злободенні проблеми переоцінки

цінностей, моральних імперативів, традиційних звичаїв і релігійних обрядів. Головне прагнення письменників – реорганізувати і модернізувати власні національні літератури, вивести їх на новий щабель розвитку, поставити в один ряд із провідними літературами світу. Для цього їм довелося стати новаторами, залучати з-за кордону нові форми, прийоми і методи, нові образи, теми, проблеми, змінювати власний світогляд і своїх читачів.

Спільні точки дотику між яскравими представниками протилежних, на перший погляд, цивілізацій показали, що жодні бар'єри (політичні, ідеологічні, географічні, релігійні, мовні, ментальні) не здатні зупинити інтелектуальний обмін не лише в межах націй, а й цілих культур. Тому травми цивілізаційного розриву необхідно долати, налагоджуючи культурний та інтелектуальний діалог. Володимир Винниченко і Лу Сінь демонструють модерністський спосіб, як через експерименти з формою і внутрішній монолог можна представити психологічні, соціальні та культурні травми. У критичних ситуаціях їх персонажі долають відчуження і пасивний стан, пробуджуючи власну життєву силу і бажання змін. Таким чином, аналізовані письменники констатують, що література є інструментом переосмислення особистих і суспільних травм.

2.2. Політична активність і модернізм

Модерністський період художньої літератури розвивався у політизованій системі координат. Війни, революції, державні перевороти і соціальна нестабільність травматично відгукнулися в письменницькій свідомості і «відкоригували» її творче бачення світу. Наслідками політичної травми напряму стали тривожні теми, моральні дилеми і гостре усвідомлення загрози для людства, що змушувало авторів шукати нових форм художнього вираження і стимулювало їх активну громадську позицію. Володимир Винниченко, сприймаючи політичні потрясіння як особистий і суспільний виклик, формувався як активний митець і мислитель, а в художніх і публіцистичних творах переосмислював ідею миру та способи попередження насильства. Саме

політична травма модернізму забезпечила його літературній спадщині новаторство, а через поєднання етики та громадянської відповідальності – виразну соціальну заангажованість. Політична травма стала його стійким мотивом: від зображення руйнації до констатації мирних ідей, від щоденникових записів до системних політичних концепцій.

2.2.1. Винниченко та Кант: від політичної травми до вічного миру

Уважне прочитання історії доводить, що кожне нове століття неминуче розпочинається з конфліктів, природних катаклізмів, збройної агресії чи повномасштабних воєн. Наче справджується революційна теорія Освальда Шпенглера, за якою будь-яка історична епоха, пройшовши всі стадії розвитку, обов'язково мусить бути зруйнована. Доля Західного світу, що у XIX столітті перейшов до стадії цивілізації, для німецького культуролога визначена – на початку 1900-х він впевнено рухається до катастрофи. Саме тому, свідомість митців модернізму – травмована, а у Винниченка ще й загострилися почуття морального і цивілізаційного потрясіння.

Першу світову війну людство з нетерпінням чекало і навіть вважало неминучою. Ще у 1908 році її передбачив неперевершений фантаст Герберт Уеллс (Herbert Wells) публікацією роману-утопії «Війна в повітрі». Вона мала раз і назавжди покласти край зневазі до норм міжнародного права та зазіханням на суверенітет незалежних держав і врегулювати проблеми мілітаризму й автократії на європейському континенті. Та вже через рік цього масштабного світового збройного протистояння Володимир Винниченко напише у «Щоденнику»: «війну я переношу все тяжче і тяжче. Злочинна брехня, обман писак по краплі набираються в душі і я вже не можу зносити більше ваги цих крапель, – кожна зайва людожерна хвастовитість їх, продажна брехливість, кожне слово в оборону тьми, горя, убожества нашого хвилює мене до того, що мені буквально псується на цілий день настрій. А не читати газету – неможливо. Іноді, як наприклад, сьогодні, раптом обхоплює ясна-ясна, виразна, наче під самі очі підсунута уява:

там, на тих фронтах, стоять одні проти одних тисячі тисяч людей і остервеніло, люто, за допомогою науки, техніки, темноти, неуцтва, забобонів, законів, релігій, брехень, обману, за допомогою всіх сил природи і людини вбивають, калічать, мордують себе. І не віриться, що це дійсно там є. І не віриться, що не з'являються у тих людей і в жовтні, що слідкують за ними, одне чуття і одна думка: та годі ж! За всю ціну – годі! Ми бачимо, ми знаємо тепер, що не варті ніякі патріотизми, ніякі роздмухані настрої того страхіття, тих неймовірних жертв, які несуть люди» [65, с. 160]. Через політику, що легалізувала війну, Винниченко відчував не лише страх за людство, що може загинути, а й особисту моральну травму, породжену безсиллям перед жорстокістю світу.

Через тридцять років міркування ті самі. «Після першої планетарної війни, – писав у «Щоденнику» Володимир Винниченко, – багато політиків і філософів гадали, що війна принесе розвиток демократії і перемогу її на всій землі. Сталися, навпаки, занепад і поразка демократії під ударами диктатури. Тепер знову будуть пророцтва, віщування перемоги “прогресу”, рівности, братерства, свободи. Цікаво, що саме посадить у “калошу” всіх таких пророків?» [69, с. 58–59].

Можливо, Друга світова війна, у якій відбулися найбільші в історії злочини проти людяності – Голокост, катування в концтаборах, газові камери, штрафбати, використання атомної зброї. Здавалося б, людство ще раз наглядно усвідомило, що власне життя цінніше за територіальну, ідеологічну, релігійну чи гендерну ворожнечу. Світова співдружність підписала хоч і крихку, але довготривалу угоду про «вічний мир» і під чітким керівництвом Організації Об’єднаних Націй з усіх сил намагалася стримувати нову агресію, швидка поява якої теж була очевидною. За спостереженнями Володимира Винниченка, «миролюбці-союзники настільки вже готові до майбутньої війни, що починають готуватися до неї, не закінчивши ще цієї» [69, с. 105]. Та й «у французькій та англосакській пресі все спокійніше та певніше говориться про третю війну. Та не то що евентуальну, а про неминучу війну, яка може вибухнути кожної хвилини. Атмосфера повна вибухового,

накопиченого газу, досить малесенької іскри і вибух на планеті станеться. Що заграє ролю тої іскри – цікаво?» [70, с. 255].

Саме тому, коли у «Щоденнику» письменника з'являється допис про перемогу у війні з нацизмом, в ньому абсолютно не відчувається оптимізму: «3-я година. Після офіціяльних промов Трумена, Черчилля, Сталіна, де Голя величезна частина планети дзвенить святочними дзвонами, гупає гарматами, регоче людським сміхом, грає оркестрами. А друга частина її, менша, понуро мовчить руїнами, смердить непохованими трупами, вже осиротілими остбаками, ридає людськими риданнями. – Найродрада теж святкує. Вона вийняла з-під столу пляшку шипучого, солодкого, ані трішки не п'яного вина і випила за перемогу над лютим вибухом дискордизму, за конкордизм» [69, с. 131]. Доволі песимістичний пасаж, враження від якого посилюється наступним щоденниковим записом: «один француз, який пробув в СССР п'ять років, казав: України немає, це – самі руїни та ями від бомб і гармат. Людей теж нема, це – самі старці в лахмітті та в хворобах. Ні їжі, ні одягу, ні помешкань. Останній рік велика частина населення (а коли не армія) годувалася американськими присилками» [70, с. 255]. Таке очевидне повторювання історичних подій та конфліктів, яких неможливо уникнути, глибоко травмувало модерністське мислення письменника і змушувало його винаходити концептуальні рішення, щоб убезпечити людей від використання зброї. як приклад – ідеї вічного миру та «Конкордизм».

Зазначимо, що уривок «Щоденника» Володимира Винниченка за 1943–1951 роки є найбільш знаковим для оприявлення його антивоєнної філософської концепції. Побоюванням невідворотності та приреченості просякнуті майже усі 450 сторінок авторського тексту. Слово *війна* у ньому вживається 178 (!) разів. Вона названа тут *третьою, холодною, страхітливою, новою, планетарною, атомовою*, з якою асоціюється «*планетарний феєрверк*», *кошмаром №2 і №3*, і навіть *хімічною* та *бактеріологічною*, коли можна «видушити бактеріями і противника, і себе і створити з землі цвинтар непохованих трупів» [70, с. 369].

Це «крадіж, грабіж, руїна» [70, с. 32]; «злоба, ворожнеча, ненависть, лють» [70, с. 213–214]; «сказ, убивання, руйнування, нищення» [70, с. 404]. Як синонімічне з війною, аж 83 рази вживається поняття *дискордизм*. У перекладі з французької воно означає розлад, а у «Щоденнику» асоціюється з деградацією людства, втратою життєвої рівноваги, духовним дисбалансом, порушенням фізичних та психічних сил суспільства, збройним конфліктом.

Наприклад, з революцією: «дискордизм не перестає клекотіти на всій планеті. Він подібний до велетенського казана з киплячою смолою. Блискуча, чорна, смердюча, вона стиха (поки що) кипить, пухтить і часом то тут, то там вибухає пухирями. Китай, Індія, Палестина, Єгипет, Греція, всі Балкани, Франція, Англія, навіть уже Америка, всі в ворожнечі, в тій чи іншій формі боротьби, гризні, яка от-от може стати вибуховим пунктом планетарної війни. Нещасні, найщиріші оті локальні пухирі в казані, часом жертвуючи своєю шкірою на руках (переважно англійці), інші (головним чином руські), навпаки, піддають вогню під казан, вважають, що чим більше клекотіння в казані, чим більше ненависти, тим людство швидше буде щасливе» [70, с. 255]. І, власне, з війною: «ради нового року хочеться мріяти, хочеться вірити, що дискордистський сказ скінчиться вже в цьому році, що фашо-нацизм буде схоплено за горло та що він гепнеться навколішки і просичить: “Здаюсь”» [70, с. 167], різнею, для якої характерні «жорстокості, грабежі, убивства, катування невинних людей» [70, с. 92] та бойнею, коли суне «величезна навала заліза, вогню, динаміту, бомб, і людей» [70, с. 87]. Політична травма, що виникла через повторюваність глобальних катастроф, сформувала у Винниченка особливу чутливість до людського життя і вселила думку, що сучасне йому суспільство потребує культурної та політичної реформації.

Звертаємо увагу, що таке ставлення Винниченка до знищення людства не лише особистісне, а й тенденційне. Скажімо, у книзі «Війна і мистецтво: візуальна історія сучасного конфлікту» під редакцією Джоанни Бурк (Joanna Bourke) не просто представлено більше 400 воєнних ілюстрацій і

культурологічних та історичних описів збройних протистоянь від Кримської війни до початку 2000-х, а й показано еволюцію художнього зображення війни – від оспівування героїчних подвигів до натуралістичного відтворення її наслідків [483]. Нашу увагу привернула моторошна картина німецького художника-авангардиста Отто Дікса (Otto Dix) «Окоп». На ній солдати в протигазах оглядають траншею після артобстрілу: усюди криваве місиво, перемішані із землею шматки тіл, відірвані голови, посічені осколками кінцівки бійців, оголені нутрощі, обгорілі тіла. Її короткочасна поява «на публіці» викликала скандал, вона ж бо ображала пам'ять полеглих за Німецький рейх. Полотно безслідно зникло, коли нацисти прийшли до влади, а його автор невтішно констатував: «Не хочете бачити кишки і трупи – не починайте воєн» [483]. Зазначимо, що такі жорстокі сцени в мистецтві є інтенційними, їх призначення – зробити травму видимою. У модернізмі насильство під час війни вже не сприймається як естетично дистанційований факт, а є втіленням колективного травматичного досвіду, на який обов'язково має бути дана етична і політична відповідь. Бо незалежно від того, на якому ти боці воюєш, війна є очевидним абсолютним злом.

Цугухару Фудзіта (Tsuguharu Foujita), французький художник-експресіоніст японського походження, представник паризької школи «Еколь де Парі», 1943 року представив публіці картину «Відчайдушна боротьба підрозділу в Новій Гвінеї». «На малюнку каламутно-коричневого кольору немає чітких відмінностей між бійцями на обидві сторони. Війна болить. Усім» [483], – резюмує професорка історії Джоанна Бурк. Бо в модерністів біль – універсальний. Він є свідченням того, що воєнна травма не може локалізуватися лише в межах одної культури, бо вона формує спільне для всіх відчуття руйнації, що впливає на форму і зміст художньої рефлексії.

Такої ж думки дотримувався й український письменник. В період Першої світової війни він занотував у «Щоденнику»: «читаю враження Вас. Немировича-Данченка в "Рус[ском] сл[ове]" з подорожі на французький фронт. Як славно, весело, бадьоро живеться там, в окопах! Чудесна річ війна-чародійка. Як

переродила людей! З гірлявих недобитків капіталізму поробила античних героїв. Як їм затишно там на глибині 10–15 метрів у землі, як гарно всі ліплять з гіпсу фіґури, а грають як чудово на зроблених з ящиків гітарах. Ото грають собі, грають, раптом сиґнал! Схопились, за рушниці, гайда в окопі. Жарти, сміх, глузування з вошів. А воші, як ті гади, лежать там, сичать із своїх окопів, і ні жартів у них, ні сміху, як б'ються, тільки стогін, лайка, прокляття. Пуало зі всіма офіцерами, навіть із самим Жофремом, ну просто, як брати менші, а там – витріщені від страху дисципліни очі, нагаї, зневага, ненависть, страх. Нікчемний народ – воші, глупий, трусливий, неблагородний. Задавались кілька своїх снарядів, – єдине, що в них було краще, ніж у союзників» [65, с. 213]. З одного боку, опис такої поведінки можна трактувати як психологічний захист, адже надмірна веселість і героїзація людей в окопі є соціально-психічним механізмом заперечення травми, з іншого (якщо є спостерігач) – як джерело моральної огиди та інтелектуальної тривоги.

Згадка про Другу світову війну теж переповнена песимізму: «що більше одна частина людства завдає руйнації господарству другої частини, що більше фабрик, заводів, вокзалів розтрощено, то більший захват це викликає у першої. Що більше страждання, горя, смерти вони завдають одна одній, то більша радість і тріюмф у них. І що швидше, дужче, смертельніше буде зруйнована, винищена, розтрощена, скривавлена і задушена одна з них, то більше розмов би мало бути від цього добробуту, радости, щастя для всього людства, включаючи, очевидно, і цю саму розтрощену і знищену частину. І ні тій, ні другій частині не кидається в очі, що щось тут не те, що “щастя”, яке досягається таким страшним нещастям, навряд чи може бути дійсним щастям, що досягти його, може, треба іншими засобами» [70, с. 23]. Катастрофи XX віку у текстах Володимира Винниченка сприймалися по-особливому травматично. Як переконує автор, війни не лише знищують інфраструктуру, а й міняють формат колективної психіки та змушують сумніватися в самому змісті політичної діяльності.

Винуватцем Другої світової війни, з одного боку, є Гітлер або ж господь Адольф, як його називає Винниченко («Господь Адольф скликав найближчих апостолів на “тайну вечерю”, на велику нараду. І цікаво, чи казав він своєму Петрові (Герінгові): “Пертре, Петре, чи любиш ти мене більше за всіх?” Петро, розуміється, тепер повинен був одповісти: “Так”. Але цікаво, скільки раз цей Петро відречеться від свого господа, коли його спіймають?» [70, с. 26]). Вважаємо, що біблійні імена для знакових фігурантів історії письменник обрав не випадково. З їх допомогою він показав, що для нацистів війна була справді священною. Саме тому в «Щоденнику» за 31 грудня 1943 року з’являються такі рядки: «Апостол господа Адольфа доктор Геббельс пише: “Ми сьогодні є справжні солдати бога, на яких спадає великий історичний обов’язок. Цей обов’язок мусить бути виконаний нами, або ж людство загине”» [70, с. 43]. За допомогою такої персоніфікованої агресії, виразно представленої образами вождів, Винниченко у щоденникових записах пояснює подвійну функцію насильства: етичну, щоб його осудження було очевидним і когнітивну – для артикуляції травми, яка розкриває його механізми та сакралізує.

З іншого боку бачимо Сталіна – «надзвичайний зразок гіпертрофії підінстинкта оцінки. Людина, яка тільки цією формою дискордизму й заправляла все своє життя. Та ще хіба підінстинктом панування. І цікаво: життя досі не викинуло його з себе. Правда, мало хіба всяких гіпертрофіків воно терпить. Та не те що терпить, а ще й потурає їм, ще й немов нагороджує їх за їхні якості» [70, с. 15]. Технології тоталітаризму поглиблюють інтелектуальну травму автора і змушують його шукати альтернативних шляхів вирішення проблеми – від політичної діагностики до спроби побудувати програму миру. На думку письменника, імперські амбіції радянського вождя унеможливили існування «планетарного миру». Дуже наївним здавалося йому твердження, що «большевизм війну не хоче і не доведе до неї» [70, с. 184]. Це лише тимчасове явище, зараз не хоче (мова йде про вересень 1946 року) «не того, що це є дуже болючий і згубний для людей спосіб відносин, а того, що він не почуває себе в

силі подужати “Захід”. Одначе загрожувати війною, удавати намір от-от підняти її, спекулювати на страху англосаксів перед війною – це він охоче робить і робитиме. Одначе це не визначає, що він одмовляється від захоплення влади над планетою. О, ні. Прикриваючись цією грою в війну, він крок за кроком «мирним» способом захоплює планету. Схід уже в його руках. Чверть Заходу під його чоботом. У найбільших противників його (Америки, Англії) працює його п’ята колона. В руках його колосальні грошові засоби величезної держави, які він сипе на всі боки й на які утримує цілі армії агітаторів, шпіонів, провокаторів. За 30 років практики він утворив нечувані техніки агітації, пропаганди, спокуси, обдуру, лякання, заманювання. Сотні тисяч людей “працюють” тільки в цій галузі. У кожної держави є його кадри, які сліпо слухаються його наказів і готові при сутичці грати ролю вибухових із середини бомб» [70, с. 184–185].

Ми навмисно не переривали цитований пасаж власними коментарями, щоб не зіпсувати цілісності картини і навіть сьогодні мати чітке розуміння того, як саме працює «рука кремля». І марними є сподівання, пророкує Винниченко, що росію знищать внутрішні опозиційні рухи і вона перестане існувати, як держава. Бо «це утопічна надія. Така сила не може народитись. Ота 30-річна практика виробила у большевизму таку систему задушування, що ніяка опозиція не може зародитися. Він може спокійно існувати сторіччя і ніщо його зсередини не зможе звалити. А ззовні?... Що і хто? Англосакси з їхньою слинявою опортуністичністю чи латинські нації, милосердні, роз’їдені католицизмом, ображені, з набухлим гіпергероїзмом? Ні, ніщо не переможе большевизм. Хто може тепер сказати, скільки правди і скільки помилок в словах цих песимістів? Тільки історія» [70, с. 185]. А поки що «Москві сильно хочеться убивати. І вона знає кого, чим і для чого» [70, с. 324], «Москва буде у війні з усім світом, крім тих націй, які вона тримає в союзі своїм терором. Терор є альфа і омега всієї філософії політики моралі ленінізму-сталінізму» [70, с. 167].

Наближення третьої планетарної війни було настільки очевидним, що навіть «змусило» подружжя Винниченків вправлятися зі зброєю: «У Кохи.

Вправи її у володінню “зброєю” – цілком задовільні. Зброя – система – тепер це можна сказати з певністю – добра, не дурно ж я працював над нею більше року, витративши стільки часу, інтелектуальної й емоціональної енергії. Коха буде прекрасним бійцем, виконавцем системи, настільки дозволяють судити досягнені нею на папері результати» [70, с. 137]. Найбільшу ж небезпеку письменник вбачав у можливості застосування атомної бомби, появу якої американці асоціювали з «вічним миром», а її наочна дія в Хіросімі показала «самогубство людства». У дописі за 3 січня 1946 року читаємо: «“Москва грає з вогнем” – такі вже починають пробиватися вирази в англосаксонській пресі. “Гітлер теж починав з замахів на маленькі держави, щоб перейти до більших операцій”. Точніше газета не сказала, але кожний слухач має змогу зробити відповідну більшу аналогію. І цікаво, що після цієї інформації радіо подало опис руїн Гірошіма, – з тисячі будинків стоїть, може, один і ніщо – ні трава, ні дерева, ніяка рослина не живе. Москва грає… з атомовою бомбою?» [70, с. 151]. Описані Винниченком подій світового масштабу не лише змінили політичний ландшафт, а й поглибили психічний і моральний шок від їх перебігу, а також визначили художню реакцію письменника на дійсність, яку він бачив.

Післявоєнний песимізм і руйнація консолідували світовий миротворчий дискурс і змусили об’єднати політичні, філософські й мистецькі потуги задля пошуку дієвих механізмів зупинки війни і встановлення миру. Німецький філософ Теодор Адорно (Theodor Adorno) звертав увагу громадськості, що лише дізнавшись всю правду про жорстокі війни та усвідомивши власну відповідальність за все, що відбувається, людство нарешті перестане вбивати. У своїй доповіді «Education after Auschwitz» він закликав приділити особливу увагу вихованню молодого покоління. Бо належна антиідеологічна освіта і політична обізнаність не допустять повторення аушвіцької «фабрики смерті», відновлення авторитарної влади і початку нової війни світового масштабу [5, с. 83]. Іншими словами, усвідомивши трагічність воєнного досвіду та особисту

відповідальності за нього, людство виробить у собі критичну свідомість, що зможе протистояти повторенню таких катастроф.

Не відставала й культурно-мистецька сфера, в якій теми війни та миру завжди займали високі позиції. Цілковито погоджуємося з думкою молодого письменника, критика і випускового редактора медійного проєкту «Читомо» Олега Мимрука про те, що «війна – це не лише біль, жах, руйнування та смерть, а ще й потужний каталізатор для розвитку літератури» [172]. Саме вона (література) не лише віддзеркалює суспільні нещастя, а ще активізує культурної рефлексії, що формують морально-етичні орієнтири поколінь. Як доказ – справжній бум української та світової антивоєнної прози в період двох світових воєн і після них. Саме тоді глобальні проблеми війни та миру, життя і смерті, гуманізму і насильства, людини і зброї прозвучали надзвичайно гостро і отримали філософське підґрунтя, а керівництвом до дії стали програмні праці провідних просвітителів та гуманістів світу – Вудро Вільсона, Махатма Ганді, Томаса Гоббса, Адама Сміта, Імануїла Канта, про миротворчий трактат якого у XXI столітті знову заговорили.

Публікуючи допис для «Української правди», автор філософської публіцистики Сергій Дацюк пише: «давня ідея Вічного миру опиняється в зоні нашої уваги, оскільки такого масштабу ідеї час від часу варто переглядати, уточнювати і навіть розвивати» [98]. Тому в українському науковому світі все частіше з’являються дослідження, присвячені Канту та його ідеям демократичного, комерційного та інституційного миру, а в нашій роботі здійснюється компаративне зіставлення німецько-українських філософських миротворчих поглядів Іммануїла Канта і Володимира Винниченка, яке дозволить сформулювати і розглянути проблему «вічного миру» у значно ширшому культурологічному контексті.

Керуючись переконанням, що обидва автори створили дієве концептуальне підґрунтя для досягнення мирного співіснування на землі, вважаємо, що нехтувати ним у сучасних реаліях не раціонально і не логічно. Шкода, що трактат

німецького філософа «Zum ewigen Frieden» довгий час був відомий лише вузькому колу фахівців і незаслужено відкинутий, як утопічний (на жаль, навіть сам Кант розумів, що «стан миру між людьми, які живуть поруч, – це не є природний стан, а таким є радше стан війни...» [390]). А Володимир Винниченко в Україні й досі не отримав визнання миротворця, хоча його «зріла» творчість свідчать про протилежне. Маємо на увазі проєкт побудови «єдиної республіки землі», задекларований у «Щоденнику» автора, філософсько-соціологічний трактат «Заповіт борцям за визволення», соціально-філософську працю «Конкордизм. Система будування щастя», в якій письменник прописав умови, дотримання яких знівелює «необхідність» війни (на жаль, людство ще й досі допускає можливість існування справедливих або виправданих воєн / bellum iustum/just war/gerechter Krieg) і власне художні тексти – роман «Нова заповідь», «Слово за тобою, Сталіне» тощо.

Як переконує Валентин Гусєв, філософ і заслужений працівник національного університету «Києво-Могилянська академія», «Кант передбачив ситуацію, коли поступовий розвиток цивілізації сягне такого рівня, що її власні технічні досягнення, використані для воєнних цілей, зможуть варварськими спустошеннями знищити саму цю цивілізацію, перекреслити усі досягнуті людством культурні здобутки» [95, с. 14]. Навіть більше, каже дослідник, «реальна загроза самознищення може поставити людство на грань, <…> за якою світ вичерпає можливості прогресивного розвитку шляхом війни, а вічний мир стане для нього єдиною реальністю. Різниця полягатиме лише в тому, чи буде це мир, в якому торжествують розум і право, мир як універсальний правопорядок, чи це буде мир на велетенському кладовищі людства» [95, с. 14].

Вісімдесят років політики все ще шукають «формулу миру», яка, можливо, вже давно знайдена. Саме тому сьогодні вдалий час для перепрочитання, переосмислення та історико-філософської реконструкції миротворчих поглядів Іммануїла Канта і Володимира Винниченка, між якими очевидною є спільна точка дотику – непрості стосунки з москвою. Склалося так, що про звірства

російської окупаційної армії вони обидва дуже добре знали не зі слів. Сімдесяти однорічний філософ писав свій трактат «До вічного миру» у 1795 році, мовчки спостерігаючи, як потужна європейська держава практично без жодного спротиву колонізувала прусський Кенігсберг (теперішню російську територію в Балтиці – Калінінград), за замовчуванням встановила там свої порядки і практично поглинула місцеві еліти. Кант був змушений присягнути на вірність російській імператриці Єлизаветі. Навіть більше, написав до неї листа із проханням призначити його на вакантну посаду професора логіки та метафізики у місцевому університеті. Однак ні відповіді, ні посади так і не отримав. Це був період, коли творча діяльність Канта практично дорівнювала нулю, а його внутрішнє неприйняття ситуації вилилося у фундаментальній фразі філософа: «росіяни – наші головні вороги» [390]. І хоч з того часу минуло вже понад два століття, останні так і не пробачили вченому його слів. Час від часу у ЗМІ з'являються повідомлення про осквернення пам'ятника філософа і його гробниці під гучні звинувачення у державній зраді. Забувають, нещасні, що Кант – німець. Він жив і помер на своїй, німецькій землі, яка духовно ніколи не стане російською. Навіть попри те, що зусиллями Сталіна вона перетворилася на військову базу і «жахіття» Сувальського коридору.

Стосунки Винниченка з росією ще драматичніші. Він, як ключова постать Української революції 1917–1921 років, член Центральної Ради, перший глава українського Генерального секретаріату та Директорії УНР бачив перед собою одну ціль – за будь-яку ціну добитися самостійності України. Його політична поразка в тому, що він не був готовий до рішучого збройного конфлікту з більшовиками, а все ще плекав надію порозумітися з ними. Як стверджують чи не усі дослідники, Винниченко «хитався» між українською національною самостійницькою платформою і концепцією української радянської республіки», бо вірив, що за допомогою переговорів можна досягти результату. Мрії розвіялися, коли армія Муравйова зайшла в Київ, а політично-безпомічний Винниченко опинився в еміграції. Саме тоді він перейшов від політика до

філософа і публіциста та під враженнями від революційних подій (як і Кант через Французьку революцію) і за допомогою вільного доступу до світових філософських думок почав будувати власний план вічного миру на землі. Зауважимо, що такий «перехід» став наслідком політичної травми у Винниченка, яка суттєво змінила його світобачення та переконала, що війна не є виключно зовнішньою конфронтацією держав. Це наслідок психологічного і морального стану людей, які лише будучи чесними, відповідальними та законопослушними, можуть досягти миру.

Навіть більше, особистий досвід поразки та вигнання у Володимира Винниченка теж став травмою. Письменник відчував провину за втрату державності, гостро переживав зраду колишніх однодумців, розумів, що безсилий змінити ситуацію. Саме тому й відбулася радикальна переорієнтація свідомості письменника. Тепер він сприймав мир не з позиції абстрактного поняття, а як вимогу політичної конструкції держави – систему інституцій, економічних механізмів та етичних правил, що унеможливлять повернення катастроф. В такому контексті Винниченків «Конкордизм» – це не пацифізм, а відповідь на травму, яку він отримав після поразки. Перебуваючи далеко від Батьківщини, розчарований політик Винниченко нотує у «Щоденнику», що пройшов три фази боротьби за самостійність і незалежність України. Жодна з них не мала успіху. Тож настав час вищої форми боротьби – конкордистської. Вона передбачає встановлення людського щастя на землі шляхом погодження з собою, з колективом, з природою тощо. Іншим шляхом «довгий, міцний, справедливий» мир у світі встановити не вдасться, бо завжди існуватиме розходження інтересів і суперечність егоїзмів [70].

У трактаті «До вічного миру» Кант дає відповідь на питання «що таке війна? У природному стані, який виникає між державами, що не мають вищого суду для вирішення суперечок за допомогою права, війна – це сумнівний засіб, за допомогою якого кожна держава використовує насильство, щоб відстояти свою правоту, і в якому жодна зі сторін не може бути засуджена, бо для цього потрібне

юридичне рішення. За його відсутності, на питання про те, яка сторона має рацію, відповідає результат конфлікту (так, ніби це так званий “суд Божий”). Не може бути й мови про те, що одна держава розпочинає війну, щоб покарати іншу державу, тому що жодна держава не має влади над іншою. Звідси випливає, що війна на винищення, яка може стерти з лиця землі обидві сторони і всю справедливість, може призвести до “вічного миру” лише у величезному могильнику людської раси. Така війна, отже, повинна бути абсолютно заборонена, як і будь-яка діяльність, яка до неї веде» [390]. Тим більше, що починають її завжди авторитарні правителі, що ставлять власні амбіції вище народних, а для досягнення своїх цілей готові жертвувати необмеженою кількістю людського ресурсу. Їм дуже важко зупинитися на півдорозі та ще важче визнати поразку.

Роздумуючи про «холодну війну» і роль у ній Радянського Союзу, Винниченко писав у трактаті «Заповіт борцям за визволення», що для комунізму визнання поразки «було б раптовим самогубством. Прийняти мир, роззброєння, співжиття з приватним капіталізмом, це так само було б самогубством, тільки повільним і ганебним для нього. Що робити? Ясно що: затягти вирішення, дурити противника, обіцяти, обіцяти тримати мир, підписувати врочисті договори й пакти, або, в залежності від ситуації, лякати його своєю силою, захоплювати де можна найкращі стратегічні позиції і весь час скажено готувати всякого роду зброю: атомні бомби, танки, авіони, бактерії, мікроби, гази... – Безнадійно!» [345 с. 56].

Проте розвиток людської цивілізації показує, що будь-яка війна, навіть столітня, так чи інакше закінчується миром. Щоб він став довгостроковим, бажання миру має мати глобальний характер, бо інакше перспектива зовнішньої агресії нікуди не зникне, а питання необхідності регулярних армій і витрат на мілітаризацію, проти яких категорично виступав німецький філософ, знову стануть актуальними. У «Вічному мирі» Канта читаємо: «платити людям за те, щоб вони вбивали або були вбиті, здається, означає використовувати їх як прості

машини – як інструменти в руках когось іншого (держави), що не зовсім узгоджується з індивідуальними правами людини» [390, с. 2]. На думку філософа, «постійні армії з часом мають бути ліквідовані. Адже повсякчасна демонстрація їхньої готовності до війни є очевидною загрозою для інших держав, заохоченням нескінченної "гонки озброєнь", змаганням за те, яка держава зможе мобілізувати найбільшу армію. Зрештою, вони роблять мир більшим тягарем, ніж коротка війна, так що постійна армія сама по собі є причиною наступальної війни, яка ведеться для того, щоб полегшити стан цього тягаря "миру"!» [390, с. 2].

З Кантівськими міркуваннями, безперечно, погоджувався і Винниченко, стверджуючи, скажімо, що мілітарні «новинки» Америки одразу провокують бажання Радянського Союзу мати такі ж або й кращі, щоб закріпити за собою перевагу у зброї. 29 червня 1946 року письменник фіксує таку подію у «Щоденнику»: «на завтра готується експеримент з атомовою бомбою. Не стільки, здається, експеримент, як показування кулака Кремлю – дивись, мовляв, який він у мене хороший і шануйся» [70, с. 172]. Кремлівська реакція на американські «хизування» була майже співзвучна Кантівській – негайне роззброєння. З підтекстом, звичайно, який Винниченкові вдалося передати доволі метафорично: «колись у Лук'янівській тюрмі один товариш дотепно запропонував нам таку гру: давайте я буду бити вам ломакою по голові, а ви мовчіть. На такий дотеп ніхто тоді навіть не посміхнувся, а автор його трошки сконфузився. Але цей самий дотеп тепер повторив Сталін. Устами Громико (*співкамерника Винниченка*) він запропонував англо-американцям: давайте я буду бити вас ломакою по голові, а ви мовчіть. Тобто: знищіть атомові бомби, дайте мені секрет її виробу і не домагайтесь ніякого контролю наді мною. Я вироблю свої бомби і почну бити ними, хай по голові, а ви мовчіть. Англосакси теж навіть не посміхнулись на такий дотеп, але Сталін-Громико анітрішки не конфузились» [70, с. 170] (курсив наш. – Н.К.).

Це й не дивно, адже в контексті Винниченкової «чесності з собою» жити на «обітованій землі» повинні лише достойні люди. Адже «роззброєння і мир може бути тільки з чесними людьми, а не з гангстерами! З гангстерами не мир заключають, а їх обеззброюють і садовлять ув електричний фотель» [35, с. 67] – ще одна раціональна, однак утопічна для письменника істина. Бо ж «в Нюренбергу закінчився суд над злочинцями. Суд справедливий, об'єктивний. Але … не повний. Найголовніших злочинців супроти інтернаціональної моралі, супроти людяности, супроти правди, злочинців лютих, жорстоких, запеклих, злочинців, у яких нацистські злочинці брали приклад, цих злочинців на лаві підсудних не було, вони були в фотелях суддів, вони судили, вони карали. І це підриває вагу та ціну присудові» [70, с. 188]. Та попри все для Канта і Винниченка «вічний мир» – це кінцева еволюційна мета людства, яка колись неминуче настане. І от тоді (за Винниченком) «світ зможе перейти до мирного творчого життя, зможе всі ті велетенські сили, які витрачаються тепер на готування смерті й руїн, вжити на будову, на творчість, на життя» [35, с. 106].

Сто з лишнім років, які відділяють Винниченка від Канта все ж не розділяють їх, а ще раз демонструють повторюваність циклів. В той час, як для Сходу і Заходу існував лише один спосіб не допустити нової війни: «сила, воєнна, економічна, моральна – сила, сила і сила» [70, с. 397], Кантівсько-Винниченківський мирний проект означав щось кардинально інше і позиціонував себе як керівництво планетарного масштабу. Гарантією його довгостроковості мало б бути не силове стримування, а вільний розвиток з дотримання трьох основних умов (за Кантом):

1. Громадянська конституція кожної держави – виключно республіканська: «Єдина конституція, яка випливає з ідеї первісного договору, і на якій має ґрунтуватися все юридичне законодавство народу, є республіканською» [390, с. 6]. Кант пояснює, що республіканська конституція має сприятливі перспективи для встановлення вічного миру у світі. Вона дозволяє громадянам самостійно приймати рішення щодо необхідності воювати

з урахуванням усіх можливих наслідків таких дій: шаленими фінансовими витратами, болісним післявоєнним відновленням, обтяжливим національним боргом, який «озлоблює сам мир і ніколи не може бути амортизований через постійні подальші війни» [390, с. 7] тощо.

2. Право націй має ґрунтуватися на федерації вільних держав. «Народи, як і держави, можуть визнаватися такими, що завдають шкоди одні одним лише на підставі їх співіснування в природному стані (тобто незалежно від зовнішніх законів), так само, як і окремі люди. Кожен народ може, а для власної безпеки повинен, заохочувати інші народи укладати з ним конституцію, подібну до громадянської, бо лише з нею він може бути впевненим у своїх правах» [390, с. 9]. Кант переконував, що втілити в життя ідею федерації цілком реально. Треба тільки, щоб один сильний і мудрий народ створив для себе республіку, яка б тяжіла до вічного миру. Вона стане центром, навколо якого об'єднаються держави-однодумці. Єдина умова такого союзу – визнавати, «що люди, які вирішили знищити одні одних, мають знайти вічний спокій у величезній могилі, яка поглине всі звірства разом з їх виконавцями» [390, с. 10]. Суспільство повинно відмовитися від необмеженої свободи, «звикнути до обмежень публічного права, і створити наддержаву, що постійно зростає, до якої, врешті-решт належатимуть усі народи світу» [390, с. 11].

3. Закон всесвітнього громадянства обмежується умовами загальної гостинності. «Гостинність – це право іноземця, який приїхав у гості, на те, щоб до нього не ставилися як до ворога» [390, с. 11]. Не обов'язково, що його одразу мають прийняти в суспільство, але стати його потенційним членом він може завжди. Для Канта очевидно, що «народи землі пройшли довгий шлях, щоб сформувати себе у більші чи менші спільноти і цей процес зайшов так далеко, що порушення прав в одному місці тепер відчувається в усьому світі. Отже, ідея закону про світове громадянство не є юридичним польотом фантазії. Скоріше, вона необхідна для того, щоб заповнити писаний і неписаний кодекс цивільного і міжнародного права. Поки ми не зможемо встановити закон світового

громадянства, ми не повинні вітати себе з тим, що так близько знаходимося від нього» [390, с. 12].

Кант твердо вірив, що правдиві республіки з чітким поділом на законодавчу і виконавчу владу, ніколи не будуть воювати між собою, бо тяжітимуть до пацифізму більше, ніж до інших форм правління. Щоправда Винниченко, маючи досвід двох світових воєн, досить скептично ставився до морального засудження будь-якої агресії, вважаючи, що «люди, які говорять про пацифізм свого народу, – або наївні дурники, які зовсім не розуміють природи сучасного суспільства, або розумні лицеміри, які розуміють її занадто» [70, с. 58]. Однак для письменника теж є очевидною потреба перебудови дискордистського, а отже, тоталітарного суспільства, в якому «з якоюсь охотою, запалом, навіть ентузіязмом люди стають катами, убійниками, жорстокими до нестями. Ніколи ні одна мораль тих релігійників, які проповідували любов і милосердя, не мала стільки запальних виконувачів її заповідів, як дає мораль ленінізму-сталінізму, расизму, фашизму, мораль жорстокости, примусу, терору, ненависти, катування» [70, с. 248–249]. Очевидно, погоджуючись із першою умовою встановлення «вічного миру» Канта, Винниченко говорить про необхідність побудови «Конкордистської Республіки» або «Демократичної Республіки».

Те саме й з другою умовою. Український письменник цілковито поділяв Кантівську ідею створення локальних союзів чи регіональних державних об’єднань. Скажімо, союз держав Сходу чи Заходу, Єдину Республіку Землі, Світове федеративне об’єднання держав тощо (за його літературними творами і «Конкордизмом»). У «Заповіті борцям за визволення» він наголошував: «ми будемо скрізь декларувати, що ми, українці, є одні з найщиріших борців за світовий мир, за світову федерацію. Але через що так? – можуть нас запитати. Наше пояснення може бути цілком логічним і переконливим. Ось воно: через те, мовляв, що ми, українці, у світовій федерації вбачаємо найпевніше забезпечення нашої національно-державної самостійності, якої ми так жагуче прагнемо, за яку ми принесли стільки жертв. Ми краще, ніж так звані самостійні держави, знаємо,

що в цій світовій кон'юнктурі, яка твориться на планеті розвитком світової економіки, не може бути як слід забезпеченої самостійності, а тим паче у держав несамостійних. Тому коли ми хочемо мати національну самостійність, мусимо бути в найперших і найактивніших рядах борців за здійснення ідеї Світової Федерації Народів, яка знищить яку-будь можливість одній нації накинути другій своє панування» [35, с. 84].

У «Щоденнику» за 24 січня 1947 року з'явися ще один ствердни допис: «необхідно зробити вставку в "Конкордизм" в розділ про роззброєння і мир. Треба виразніше підкреслити необхідність світової економічної федерації, як єдиного засобу унеможливити війну і в той же час установити єдину демократію на всій планеті, знищити російський деспотизм» [70, с. 206]. Він слугує для нас ілюстрацією далекоглядності поглядів нашого першого прем'єр-міністра, який прекрасно розумів, що «самостійність України, очевидно, стає цілковитою утопією в тій інтегральній кон'юнктурі, яка твориться. Самостійно Україна ніколи не зможе подужати Росію і вирватись на волю» [70, с. 206]. Тому-то так гарячково письменник прагнув донести до світу свою ідею об'єднання народів, бо як показує практика, помагати державі, що знаходиться поза союзом чи альянсом поспішають повільно – «festina lente». А ще – постійно вагаються, кого варто підтримати. «Все більше і більше дивуюсь, – писав Винниченко, – як найпомітливіші, найаналітичніші люди не помічають того, що кидається в очі. Як європейсько-американські політики не помічають головної причини їхнього непогодження з Москвою, як вони не бачать, що причина та є не в тому, що Москві потрібне конче, життєво необхідне непогодження з усім світом, це для неї питання просто життя і смерти. І тому просто смішно дивитись, як ці бідні політики бігають навкруги Москви і з усеї сили намагаються заслужити в неї довір'я, щоб дійти до погодження» [70, с. 169].

А це – неможливо зробити. Тому неминучість виникнення нової війни була для Винниченка лише питанням часу: «І Черчилль, і Гітлер оголосили промови. Один обіцяє кінець війни не раніше, як через рік, а то й два, а другий ще краще:

що перемога буде неодмінно на його боці. Після тої промови на землі настане «мир і благоволєніє». Черчилль теж обіцяє і мир, і благополучіє, тільки воно буде все ж таки еманувати не від його самого, а від згоди «народів». Черчилль гадає, що «народи» сформують нову Лігу націй (під новою назвою «Рада Європи» та «Рада Азії»), скрутивши руки переможеним державам, не дадуть їм змоги більше ніколи воювати. Нове в цьому проекті тільки одне: установлення міжнародної поліції. А решта: скручення рук і кара мисляться ті самі. Значить, нова війна буде не через 25, а через 50 років. А, може, й через 15, в залежності від того, який спосіб війни придумають скручені і покарані. Нашим «дітям» у кожному разі буде ще забавка!» [70, с. 13].

Що ж стосується Кантівського поняття загальної гостинності (ius cosmopoliticum), вважаємо, що воно аж надто співзвучне з Винниченковою ідеєю світового громадянства – «право на земну поверхню, яка належить усьому людству». Понад усе український мислитель прагнув наблизити людство до «всесвітньо-громадянського будівництва». Зі «Щоденника» відомо, що він був знайомий із працею «People du Monde» Гарі Девіса – міжнародного активіста миру, який відмовився від громадянства Америки, а у 1948 році перервав роботу Організації Об'єднаних Націй і виступив з промовою про світовий уряд як спосіб зупинення націоналістичних воєн. На жаль, відчайдушні спроби Девіса встановити планетарне громадянство, щоб досягти «вічного миру», не мали жодних успіхів. Так само, як і філософські трактати Канта і Винниченка не привернули до себе очікуваної уваги тогочасного суспільства, були поверхнево вивчені і надовго забуті. І все через те, що декларовані ними ідеї вважалися утопічними і неможливими для практичного втілення. Однак, поява ООН, в основу статуту якої увійшли ключові Кантівські принципи вічного миру – доводить протилежне.

Є свідчення, що Винниченко, покладаючи великі надії на останню, особисто звертався із маніфестом до Організації Об'єднаних Націй, закликаючи її контролювати питання мирного співіснування держав у світі. Він був

переконаний, що його ідея «колектократії» під пильним контролем ООН призведе до появи нових держав, які поступово об’єднаються у світову федерацію вільних народів. Як-от, Європейський союз, що утворився у 1993 році. «Колектократія» за Винниченком полягає у заснуванні так званої економічної демократії, за якою окреме підприємство не є державною чи приватною власністю, а знаходиться в руках трудового колективу: робітників, техніків, інженерів, директорів тощо, а доходи між ними розподіляються порівну. За таких умов – усі зацікавлені в розвитку, а питання конкуренції чи «шкідництва» зникають самі собою.

Варто зазначити, що в часи Винниченка подібні прототипи існували в Америці. Вони були експериментальними і нечисленними, з «особливими» стосунками в межах колективу. Ще одна утопічна, на перший погляд, ідея, яка наприкінці 90-х переросла у «свідому коаліцію» – об’єднання членів суспільства за політичними чи світоглядними переконаннями. Перспективність такого об’єднання наглядно довели «Азійські тигри» (Республіка Корея, Тайвань, Сінгапур, Малайзія, Гонконг – особлива провінція КНР) і Японія. Їх стрімкий економічний розвиток засвідчує, що гармонії і процвітання можна досягти шляхом інтенсивної глобалізації, а не нищенням і руйнуванням. Популярні в наш час дослідження філософського і культурного надбання Сходу показали, що успіх названих держав криється у їх орієнтації на «комунітаризм» – нову форму соціальності, коли люди збираються у невеликих групах однодумців. Ідеал комунітаристів – асоціативна самодостатня спільнота, звільнена від державного контролю і оподаткування, у якій мають бути всі умови для гармонійного розвитку.

Як бачимо, ще раз зримо проявилася характерна ознака креативності Володимира Винниченка – антиципація (здатність передбачати наслідки подій і процесів), про яку згадує Сергій Михида в монографії «Психопоетика українського модерну: проблема реконструкції особистості письменника». На його думку, «Винниченку як художнику, наділеному неабиякою інтуїцією,

відкривалися суперечності й дисонанси історичної доби, їхня морально-психологічна сутність. Саме це дало привід Г. Сиваченко назвати митця пророком. Дослідниця зазначала, що «поетика В. Винниченка за своєю суттю була художньою інтерпретацією історичних подій, але водночас письменник відкривав їхню глибинну природу як пророк і ясновидець» [235, с. 147].

Саме тому припускаємо, що миротворчі ідеї Володимира Винниченка та Іммануїла Канта за умови їх переосмислення і реконструкції, можуть стати в наш час надзвичайно актуальними і необхідними. Вони демонструють потребу раз і назавжди відмовитися від принципу «хочеш тривалого миру – готуйся до війни», замінивши його кантівською формулою «якщо ти хочеш миру – готуйся до політичної справедливості» [390]. Якщо існує хоч найменша надія, що добровільне об'єднання народів / демократичних держав у світові федерації, в межах яких визнаватиметься їх свобода і політична самостійність, допоможе зупинити жорстокість й насильство у світі, то досить безглуздо і егоїстично нею не скористатися. Тим більше, що циклічна історія показує, як нещодавні утопії успішно реалізовують себе у майбутньому.

2.2.2. Володимир Винниченко: художнє втілення політичної травми

Уважне прочитання модерністської літератури доводить, що вона пропонує нам значно більше, ніж просто віддзеркалення суспільно-історичних травм і конфліктів. Англійський літературознавець Бен Вер (Ben Ware) у монографії «Модернізм, етика та політична уява: вести неправильне життя правильно» пропонує розглядати модернізм з точки зору його «заклопотаності» питаннями про те, як жити людині в травмованому світі. Формулюючи цілі свого дослідження, Вер пише: «ця книга має одну просту мету – дослідити можливість жити правильним життям у неправильному світі та оцінити, як цей процес висвітлюється в модерністській філософії та літературі» [484, с. 12]. Автор розглядає взаємодії між модернізмом, етикою та політикою і демонструє, як «певний філософський чи літературний текст, після того як вийде за межі свого

традиційного жанру, може привести нас до нового розуміння проблем (або сузір'я питань), до яких має повернутися сучасна радикальна думка: утопія, повторення, трагедія, критика, відсутність, негатив, політична любов» [484, с. 12]. Тому модерністи не просто констатують наявність травми, а ще й аналізують причини її виникнення та наслідки, які вона матиме для індивіда й суспільства. Після політичних катастроф, констатують автори, залишаються глибокі психологічні сліди.

Домінантний капіталізм XX століття, на думку дослідника, за будь-яку ціну прагнув «замаскувати» реальність після двох світових воєн, тому, проголосив курс на «трансформацію етики», що мала «врятувати» людину, і в буквальному сенсі «бомбардував» суспільство розмовами про «сталий добробут», «індекси щастя», «етичну культуру на робочому місці» та «етичну дипломатію». Однак приховати правду «пошкодженого життя» з його постійним погіршенням стану довкілля, зростанням класової нерівності, жорсткою економією, ростом правого популізму і перманентними геополітичними конфліктами, так і не вдалося. Політична травма проявилася постійним напруженням, невпевненістю і тривогою через незавершеність національних процесів. Вона ж таки стала емоційною і маральною втомою тих, хто відчайдушно боровся за державність. Праці провідних мислителів світу (К'єркегора, Гайдеґґера, Адорно, Вільямса, Вітгенштайна та інших), до яких Вер апелював у своїй роботі, дозволили йому зробити висновок, що «всі рухи, спрямовані на радикальну трансформацію, починаються з припущення (визнаного чи ні), що існує “неправильне життя”, яке слід заперечити, і краще життя, за яке варто віддано і болісно боротися. Це саме те, що відрізняє революціонера, який “не боїться перейти до дії”, від прагматика-ліберала, який прагне лише захистити свою прекрасну душу» [484, с. 16]. Модерністська література охоче зображала і тих, і тих персонажів, однак жодним чином не претендувала на статус «рецептурної» (не надавала рецептів правильних дій, щоб вирішити нагальні проблеми чи спрямувати людину до щастя). Її ключова роль, за Беном Вером, «нагадати читачеві, що пошук

правильної форми життя, з етичної точки зору, невіддільний від пошуку правильної форми політики» [484, с. 17], – підсумовує дослідник.

Знайти дієві інструменти для щасливого життя людства намагався Володимир Винниченко в модерністській літературі та в українській політиці. «Поєднуючи політичну й літературну діяльність, – констатує Марина Варданян, – він прагнув прислужитися своїй нації. У політичному світі хотів змінити статус України, соціальний стан народу. В культурному житті – вивести українську літературу на рівень світової» [25, с. 62]. Державотворчі процеси в історії нашої нації, яку Винниченко-політик любовно називав «дитячою» («ми щойно вилупились і на нас ще тільки жовтенький пушок державності в куточках дзьобиків, ще поспішає свіженькі заїди. І як часом і смішно, і сумно, коли стане пухнате, із заїдами, створінько бойовничим півнем, напинається, кричить і наїжує свій жовтенький пушок» [65, с. 273]), часто змушували жертвувати літературною діяльністю, на яку не лишалося ні сили, ні часу: «о, Господи, яка то страшна, тяжка річ відродження національної державності. Як вона в історичній перспективі буде уявлятися легкою, само собою зрозумілою, природною, і як трудно, з якими надлюдськими зусиллями, хитрощами, з якими, часом, одчаєм, люттю й сміхом доводиться тягати те каміння державности й складати його в той будинок, у якому так зручно житимуть наші нащадки» [65, с. 274]. Очевидний розрив між бажанням творити літературу і потребою відповідального ставлення до власної політичної діяльності лише посилював особистісну та національну травми Винниченка, адже одночасно реалізувати ці життєві місії він просто не міг.

Коли ж бажання писати (займатися літературою) переважало, від політичних справ хотілося тікати, «поїхати кудись на хутір, взятися знову за перо, за дорогу, любу роботу. Страшно скучив. Надзвичайно. Я ходжу немов би весь час голодний чи невиспаний. Бути вільним, незалежним, творити життя по формі і подобію своєму, з печаллю й покірною тугою слідкувати за капанням днів у вічність, і з посмішкою думати про те, від чого так палаю й киплю тепер. Але ота

незнана сила не пускає, стискує серце тривогою й соромом: не смію я в цей час кидати те, що любив так довго і за що боровся, як умів. <…> Я маю бути першим міністром України. І смішно, і дивно, і радісно» [65, с. 270].

Будучи твердо переконаним, що історію нашого народу треба читати з бромом, адже уся вона «ряд, безупинний, безперервний ряд повстань, війн, пожежіщ, голоду, набігів, військових переворотів, інтриґ, сварок, підкопування» [65, с. 285], Винниченко наглядно демонстрував свою солідарність з модерністським і Шпенглерівським переконанням в циклічності часу і його русі по колу. «Чи не те саме стає тепер? – ставить риторичне запитання письменник. – Тільки хочете жити державним життям, як починається стара історія: Москва всіма силами вп'ялась і не хоче випустити. З другого боку вже стоїть Польща, підготувавши легіони. Прийшов дужчий, вигнав Москву, – відпихнув поляків і сам ухопив за горло й видушує все, що може. Збоку присмокталась і четверта – Австрія. А всередині теж те саме. Паршиві шанолюбці, національне сміття, паразити й злодії продають на всі боки: хто більше дасть. Нащадки прадідів поганих повторяють погані діла дідів- поганців. І розшарпаний, зацькований народ знову безпомічний жде, якому панові його віддадуть» [65, с. 285]. Тому письменник був точно переконаний, що «радикально трансформувати» українську націю і врятувати її від бездержав’я може лише правильно обраний політичний курс і «правильна філософія». Політично заангажовані твори Володимира Винниченка демонструють вплив внутрідержавних криз на психологію його персонажів і помагають їх пережити і переосмислити.

На жаль, керівництво новоствореної УНР у своєму виборі помилилося, а розчарований Винниченко опинився в еміграції. За два місяці до виїзду з України він написав у «Щоденнику»: «нехай український обиватель говорить і думає, що йому хочеться, я їду за кордон, обтрусюю з себе всякий порох політики, обгороджуюсь книжками й поринаю в своє справжнє, єдине діло – літературу. Ці два місяці Голгофи навіть вилічують мене від роздвоювання. Тут у соціалістичній совєтській Росії я ховаю свою 18-літню соціалістичну політичну діяльність. Я їду

як письменник, а як політик я всією душею хочу померти. Хай ідуть на цю роботу ті, яким не треба відривати себе від любішої роботи, які всією істотою можуть оддатися їй, нехай ідуть ті, які ще не переходили Голгоф» [65, с. 446]. Пов'язуємо такі різкі висловлювання автора з образою, розпачем, неприйняттям ситуації, адже, як з'ясувалося, навіть на чужині Винниченко так і не зміг відмовитися від суспільно-політичної діяльності, втілюючи свої прогресивні концепції у літературних творах. Тому його психологічна травма – очевидна. Автор відчуває себе зайвим, розчарованим і безсилим у ситуації, коли він вимушено емігрує, залишаючи свої політичні мрії нездійсненими.

На чужині «він занурюється у світ філософських абстракцій, осмислює соціальне та духовне буття, полемізує з різними ідеологіями та релігією, викладає своє вчення конкордизму, що ретельно втілював у особистому житті» [25, с. 62]. Повністю віддавшись роботі, Винниченко прагне за всяку ціну донести до людства, змученого війнами і тоталітаризмом, ідею практичної реалізації всезагального щастя, миру і добра на землі. Його наполеглива праця свідчить, що політичні травми можуть перетворюватися на творчий стимул. Тоді життєві обмеження і розчарування формують внутрішню напругу автора, що дозволяє в літературі втілювати концепції і соціальні утопії. Для цього він свідомо й планомірно перетворює свої зрілі, так би мовити, «підсумкові» романи на пропагандистські, в яких революційні ідеї «конкордизму» – вічного щастя (а світ без насильства і війни – це щастя) та колектократії змогли втілитися повною мірою. Йдеться про романи «Нова заповідь» (1932), «Вічний імператив» (1935), «Лепрозорій» (1938), «Слово за тобою, Сталіне» (1950) – біль, крик, пересторогу, розчарування і заповіт людству геніального українця Володимира Винниченка. У них проблеми суспільства і влади знаходяться на першому плані, а злагоджені дії головних героїв направлені на оприявлення власне авторської концепції побудови нового світу.

«В романах "муженського циклу" В. Винниченко пропонує модель безкласового суспільства, – припускає Марина Варданян. – Звертаючись до

міфологічних уявлень про „загублений рай”, архетипів „Великої матері”, „матінки природи”, першорядну роль у ньому митець відводив узгодженню інтересів людини й природи, що зумовить спільність інтересів, спільну власність та позбавить людство потреби воювати. Нова мораль у такому суспільстві не передбачає примусу й панування. Останнім акордом конкордистської програми, на переконання письменника, повинно стати створення „Федеративної Республіки Землі”. Моделюючи суспільство на засадах колектократії, В. Винниченко вважав, що це дасть змогу знищити причини соціальної нерівності (експлуатацію праці, адже робітник буде водночас і власником установи), сприятиме заснуванню кооперативів у всіх сферах людської діяльності та ліквідує перегони між Америкою та СРСР за панування над світом, бо такі перегони – причина розгортання „холодної війни”, масового озброєння» [25, с. 75].

Увесь життєвий і творчий шлях письменника – це очевидна ілюстрація тези чи не найвидатнішого італійського письменника XX століття Італо Кальвіно (Italo Calvino), що література, особливо модерністська, та політика взаємопов’язані і за потреби можуть використовувати ресурси одна одної, щоб досягти бажаного результату. В одному із нарисів, що входить у збірку «The Uses of Literature» («Використання літератури») Кальвіно стверджує, що «література потрібна політиці насамперед тоді, коли вона дає голос тому, хто не має голосу, коли вона дає ім’я тому, хто не має імені, і особливо всьому тому, що політична мова виключає або схиляє виключити» [324, с. 89]. Отже, засоби літератури можуть прислужитися тим активістам, які з певних причин опинилися на узбіччі політики, але все ще мають що сказати до людства. Як наш Володимир Винниченко, який ще так недавно був успішним політиком і найпопулярнішим та найчитабельнішим письменником в українській літературі, а у «Щоденнику» за 28 червня 1938 року пише: «мене викинено з нації і загнано в ізолятор,... я вже чотири роки, замість літературної і громадської роботи, копаю землю, ношу гній, чищу помийні ями...» [Цит. за: 213, с. 72]. Культурна ізоляція і відверто

маргінальне становище в еміграції поглиблювали політичну травму Володимира Винниченка, нагадуючи про внутрішній конфлікту автора, який хотів бути письменником і політиком.

Звичайно, важко сказати, що він був арештований в еміграції і не мав доступу до літературної діяльності, однак його маргінальні позиції в українській і світовій культурі стали очевидними. Про перші місяці свого перебування за кордоном Винниченко повідомляє: «мені тут ніхто не забороняє писати, але мені там заборонено доходити до моїх друзів-читачів. Мене відрізано, ізольовано гірше, ніж у якійсь казармі чи тюрмі найсуворішій. Ні одного слова, ні приводу, ні знову, ні звідти, ні туди. “РУХ” уже припинив газети й журнали нам висилати. Здається вже й гонорар припинено посилати. Отже… задушено мене гірше, ніж Шевченка. Але… очі мої ще не гаснуть й серце не спить! О ні!» [70, с. 334]. Бо для письменника, політика, а особливо філософа такий стан справ зовсім неприпустимий.

Ще свого часу Іммануїл Кант у трактаті «До вічного миру» високо оцінював діяльність «життєвих» філософів і переконував, що вони та їх філософії насправді мають очевидний вплив на суспільство, а особливо на політиків і правителів. Надто, коли це стосується питань війни та миру. Погоджуючись з Платоном, німецький мислитель переконував, що «держава повинна дозволити філософам вільно і публічно висловлюватися щодо загальних максим ведення війни та укладання миру» [117, с. 128]. Звичайно, не потрібно, щоб «королі займалися філософією, або філософи ставали королями, однак людство не може допустити, щоб зник або замовкнув клас філософів, воно має дати йому можливість виступати публічно; це необхідно і тим, і іншим для внесення ясності в їх діяльність» [117, с. 128].

Вважаємо, що чим займатися далі Винниченко достеменно знав, інакше як пояснити його наступне радикальне висловлювання: «але чи мені байдуже, що робити: чи все дальше життя до смерти чистити помийні ями, копати землю, продавати на базарі картоплю, чи писати книги й брати участь у житті колективу?

... без задоволення інстинкту громади я жити не можу. Значить, або померти або шукати іншого колективу, іншої нації?» [Цит. за: 213, с. 73].

За словами Марини Варданян, «на зміну бурхливій політичній діяльності, творчим злетам “художника, розп’ятого на хресті політики” (М. Жулинський), приходить стан інертності, пов’язаний із відлученням від громадської діяльності, втратою можливості друкувати свої твори. Ситуація була вкрай напруженою, адже ні радянські комуністи, ні діаспорна еліта не сприймали позицію В. Винниченка: одні через прагнення поєднати національне з соціальним, інші – за його політичну діяльність» [25, с. 62]. Їх відверта ворожість і відстороненість аж ніяк не сприяла поширенню його творів та ідеології, тому роздратований письменник констатує: «якщо коли-небудь конкордизм проб’є собі дорогу до людей і вони матимуть від нього яку-небудь користь, то в найменшій мірі ті люди будуть дякувати за це українській еміграції. Все, що вона могла зробити, щоб прибити цей рух, щоб одбити у мене усяку охоту до шукання, всяку творчу конструктивну енергію, всяке бажання лізти в світову культуру з українським голосом, вона зробила з усією приступною їй тупістю, ворожістю, заздрістю. Еміграція? Ні, не еміграція, не ті сотні тисяч забитих життям, традицією, спадщиною, колізією людей, а ті, які цією забитістю живуть, живляться, панують, командують, вождіюють» [70, с. 321].

Врешті-решт письменник вирішує цілковито усамітнитися від співвітчизників-емігрантів: «тепер моє становище для мене цілком ясне: тут, на еміграції, нема такої групи, з якою я міг би «працювати». Що можна працювати в нашій спільній тюрмі? Вони в «общей» камері, а я в «одиночці», та й уся різниця між нами. Вони можуть між собою творити партії, парламенти, уряди, кризи, програми, вони можуть бавитись у якусь діяльність, а я цієї забави не маю. Але хто знає, що корисніше: чи їхня забава, чи моя праця в одиночці? Здається, одиночка тут краще. Недурно ж багато в’язнів, що хочуть у тюрмі працювати для себе, для колективу, так добиваються одиночок» [70, с. 330]. В такому контексті Винниченкове усамітнення стало механізмом психологічного виживання:

відновити рівновагу у собі можна, ізолювавшись від соціально-токсичного середовища. Однак травма сама по собі ніде не зникає і все ще впливає на його творчий світогляд.

А роботи й справді було багато. Адже це надзвичайно складне завдання – вбрати «готову» політичну концепцію в «пристойну» художню форму. Відкриваючи перед читачами завісу своєї творчої лабораторії, Винниченко писав у «Щоденнику»: «приходимо до кінця. Втома – болюча. Біль у голові й у горлі виникає після найменшого руху. Це – покажчик того, наскільки нервова система вимучена. Та й було чим: годин по 16–17 мозкової, напруженої праці, що починалась о 4-й ранку і затихала по 10 вечора з крихітними перервами на їжу. Яка, властиво, сила жене мене так виснажуватись, точно не можу навіть собі самому відповісти. Не хочеться, щоб знову запанував сказ, убивання, руйнування, нищення? Щоб знову не ходив голод по землі? Щоб… ради чого б не було, на вечір горить мій мозок і все тіло від напруження і винищування» [70, с. 404]. Чітко бачимо фізичне і психологічне виснаження письменника, що все ще намагався поєднати політичну боротьбу з літературою. Творчість стає для нього засобом виживання і внутрішньої компенсації, інших важелів впливу на світ він більше не має.

Письменник в буквальному сенсі слова «спішив» належно оформити і опублікувати свої твори, щоб вони з багатьох, непідконтрольних авторові причин, не втратили актуальності: «обдумування нової праці. І знов вагання: 1) чи встигну написати і видати? Чине вибухне війна і зробить зайвим непотрібним, далеким» [70, с. 376]. Або: «знов здається, що нова праця може мати якусь вартість. На жаль, ця вартість недовговічна. Бо з недовговічною темою зв’язана – зо смертю Сталіна: з загибеллю большевизму книга згубить свій інтерес, якщо вона взагалі його матиме» [70, с. 376]. Адже попри те, що Кальвіно називав літературу вухом, «яке чує більше, ніж політика» [324, с. 89] і оком, «яке може сприймати за межами хроматичної гами, до якої чутлива політика» [324, с. 89], щоб стати політично дієвими і втілити у життя усі авторські сподівання,

«літературні продукти» Винниченка мали писатися швидко і вчасно. Навіть попри постійні сумніви, чи зможе його праця принести бажаний результат, письменник вперто пропагував власну ідею світового щастя/конкордизму/миру. «Що таке роман, белетристика для серйозних, поважних політиків? – писав він у «Щоденниеку». – Чи личить їм… не керуватись, а хоч цікавитись думками якихось там вигаданих героїв роману? Думки? Логіка їхня? О, вони мають і кращі. І дужчі думки. Нащо їм «белетристика». Але, може, простим смертним, простим читачам вона годиться, може, їх зворушить» [70, с. 328].

Ще одна істина відкривається у «Використанні літератури» італійського письменника – політика завжди виграє в літературі, бо там її ідеї гостріше сприймаються. На думку Кальвіно, політичні упередження завжди пов'язані з колективом, в якому губиться індивідуальний голос: «політичне вухо вловлює гуркіт зібраних мас і чутливе до шепоту привілейованих; самотній голос звичайної людини, яка не належить до жодної політично значущої групи, часто залишається непочутим» [324, с. 90]. Під впливом політичної травми, Володимир Винниченко робить із літератури інструмент, що відновлює голос тих, кого система і суспільство не чує. Кожен його твір – не просто текст, а політичний акт пам'яті та протесту. Бо ж в літературі все інакше. Вона спрямована на особистість і її творцем є окремий індивід. Саме тому, усвідомлюючи, що політика не звертає уваги на відмінність кожної особистості, література «здатна "дати голос тому, хто не має голосу", даючи кожному ім'я, яке політика зволяє не визнавати» [324, с. 90]. Тому-то ми і говоримо у другому розділі, що для Винниченка-письменника, в контексті соціальних перетворень, надзвичайно важливою є думка кожного персонажа: від Діда Юхима в повісті «Голота», до Марійки Іваненко з останнього роману «Слово…».

Дійсно, література для політики таки є необхідністю, з її допомогою посилюється наше відчуття взаємодії зі світом. Однак в жодному разі вона не повинна служити політиці, бо інакше ризикує виродитися. Так звана школа соціалістичного реалізму – яскравий тому приклад. До речі, як тільки модернізм

з’явився на літературних теренах, то одразу був звинувачений у прихильному ставленні до політики і кардинально розділив думки друзів та критиків напряму. Констатація факту, що він «передбачив нові утопічні людські риси та соціальні порядки, – резюмує американський літературознавець Тайрус Міллер (Tyrus Miller), – зустрілася з контрпретензіями про те, що він знаменував виродження, соціальний занепад, крах, чистий нігілізм і анархію. Його розглядали як риторичний інструментарій для індивідуального та колективного звільнення, і, навпаки, як репресивний інструмент для естетизації влади. Для одних він був дієвим визволенням розуму від ланцюгів безплідної традиції, для інших – безпідставним знищенням минулого та його цінностей без будь-якої позитивної їх компенсації» [422].

Вивчаючи взаємозв’язок напряму з політикою, учений констатує, що «модернізм узгоджувався з такими різноманітними політичними тенденціями, як анархізм, соціалізм, фашизм, революційний націоналізм, ліберальний захист західної свободи проти східного тоталітаризму, пацифістський інтернаціоналізм» [422] тощо. Яскравим прикладом такої літератури може слугувати для нас «Вічний імператив» Володимира Винниченка. Йдеться про неопублікований роман письменника, який ще й досі зберігається в архівах Колумбійського університету і лише завдяки стараннями Семена Погорілого, Галини Сиваченко, Марини Варданян та інших винниченкознавців-дослідників принаймні для вузького кола науковців став доступним. Його головні герої – представники абсолютно різних соціально-політичні рухів та ідеологій: Даніель Берн – акордист (політична сила, вигадана Винниченком), Поль Берн – фашист, Моріс Берн – індивідуаліст, Сюзанна, дочка Даніеля, – комуністка, його син Робер – фашист. «Їх залізна аргументація – констатує Семен Погорілий, – результат авторового знання французької інтелігенції, політичних систем, зокрема диктаторської догматики і демагогії, змодернізованих деспотій та їх кривавої практики» [213, с. 42]. Таке багатоголосся політичних ідей, якими й справді фанатично захоплювалося людство у ХХ столітті, «дуже випукло показує його

вади, а критику різноманітних “ізмів” робить переконливою» [213, с. 56], – пише дослідник. Через таке багатоголосся транслюється власна травма Винниченкового розчарування: суспільні протиріччя він переносить у художній текст і намагається осмислити власне безсилля та нездійсненність ідеалів у реальному світі.

Схожий задум і у Винниченковому романі «Лепрозорій». Людство, через втрату гармонії, тяжко хворіє на дискордизм, до якого ті ж самі «ізми» (капіталізм, фашизм, комунізм…) є лише окремими щаблями, а їх критика дозволяє побачити істинний шлях виходу з планетарної прокажельні – конкордизм [39].

Саме тому присутність політики у будь-якій літературі, що прагне бути дзеркалом суспільства, не можна вважати вадою, бо вона є виправдана. А для творчості модерністів, які шукали «правильну політичну форму» – безумовна. Як переконує американська дослідниця Джессіка Берман (Jessica Berman) у монографії «Модерністські зобов'язання: етика, політика та транснаціональний модернізм», в результаті естетичних трансформацій та політичного тиску епохи модерністська література вимушено стала заангажованою. Інакше «модерністські наративні структури» не могли б адекватно реагувати на виклики сучасності, а критика класової нерівності, расових і гендерних стереотипів, а також владних структур колонізаторів була б неможливою [311, с. 150]. Констатуємо, що політична травма, через критику суспільства, утопічний характер конкордизму та пошук гармонії, стала центральним мотивом його «зрілих» романів і відображає конфлікт між реальністю і прагненням до ідеалу.

Об’єктами ще однієї дискусії в межах пари «політика–модернізм» стали поняття так званого *політичного зобов’язання автора* (якщо письменник є прихильником тої чи іншої політичної партії, то чи має він право лобіювати її інтереси у своїй літературній творчості?) і *явно ідеологічного змісту* окремих художніх творів, як це ми бачимо у «зрілих» романах Винниченка.

Скажімо, «Нову заповідь» письменника, яка з'явилася на світ у 1932 році, але друком вийшла лише через 17 (!) років, та й то французькою мовою, безсумнівно можна назвати згустком ідеї, в основі якої – мир на базі соціально-економічної та політичної програми «конкордизм». Не випадково автор навіть підібрав для неї псевдонім – «апостолка миру», а про останній роман «Слово за тобою, Сталіне», створений за рік до його смерті, писав у «Щоденнику»: «зроблено… з найбільшою об'єктивністю, якої вимагає велика мета всіх людей – мир на землі» [45, с. 97]. Обидва твори стали результатом передчуття Володимира Винниченка, що наближається «холодна війна», а з нею, зважаючи на рівень мілітаризації Сходу і Заходу – остаточний кінець людства. Саме тому Жан Рульо в «Нової заповіді» переконує свого співрозмовника: «революція, Жаку, збройна, динамітна революція – це війна, світова планетарна війна. А планетарна війна, ти ж сам знаєш, – це загибель усіх нас. Переможців у цій війні не буде, будуть самі переможені. Сотні мільйонів людей, пошматованих атомовими бомбами, задушених газами, затруєних бактеріями. Сотні мільйонів трупів будуть валятись серед руїн планети. Після такої війни на сторіччя не тільки ніякого соціялізму на землі не зможе бути, а простої елементарної цивілізації» [43, с. 35].

Для Винниченка-політика, що діяв засобами письменника, ідеологічні питання миру – нагальні, їх треба вирішувати негайно. Це прекрасно розуміють і герої його твору, але, представляючи різні політичні сили, відповідно по-різному й діють. Наприклад, ідея капіталіста Маркіза така: «я думаю, як і соціялісти, що сучасне суспільство не може знищити війни. Бо воно само дійсно засноване на конкуренції, боротьбі, ворожнечі, воно само дійсно – це постійна, безперестанна війна. Соціялісти гадають знищити війну знищенням кляс. Це – утопія. Це дитяча, наївна казочка. Поділ на кляси був, є й буде доти, доки існуватимуть люди на землі. Поділ на кляси – це поділ на розумних і дурних, на сильних і кволих, на роботящих і ледарів. Це відомо й дітям. Але ви маєте право

мене запитати: значить, війна ніколи не буде знищена? Ні, вона може бути знищена, але не тим способом, що ми досі з вами робили» [43, с. 46].

Спосіб Маркіза – світова диктатури чи монархія. Щось на зразок імперії Чингіз-хана, Олександра Македонського чи Наполеона, де завжди є маса і вождь. «І в цьому, містере Стовере, причина воєн: у війнах геній людства здійснює своє призначення. І війна, містере Стовере, може бути знищена тільки війною, всесвітньою, все-земною війною, яка дасть всесвітню, єдину на всю планету монархію. Тоді кінчиться конкуренція, ворожнеча й боротьба між народами. Тоді війна зникне навіки! Все інше – тільки даремні, дитячі загорожі потокові, що летить згори. Не перепиняти цей потік треба, а допомагати йому!» [43, с. 46]. Доволі «некомуністичний» процес, на реалізацію якого Радянський Союз ніколи б не пішов.

У «Слові за тобою, Сталіне!» теж капіталістично-комуністичне протистояння. Американським робітникам не потрібна війна за соціалістичний рай на землі, бо в них «і без соціалізму хороша платня, авто, ванна, холодильник, комфортабельне помешкання, соціальне забезпечення» [43, с. 194]. Микита Горигора, профспілковий батько, герой «Слова…», не міг стерпіти такого «зухвальства»: «От стерви! Та й дурні ж , я тобі скажу! Дурні, бо від війни, хочуть вони чи не хочуть, не сховаються, паршивці, в своїх ваннах. Вона їх і там знайде. “Мир, мир, мир!” – кричать вони. Еге ж, мир, а як його зробити, того ні вони, ні всі, що кричать разом з ними, не знають. Та й ми, хіба ми знаємо? От я сьогодні цілий день кричав за нього, і щиро кричав, трохи не перервався, а хіба я вірю в нього? На словах, криком за мир, а на ділі без крику скажено всі готуємо війну. Придивись до наших заводів. На кого ми працюємо? На мир? На ванни? Чорта з два! Танки, гармати, кулемети, гранати, літаки, бомби! І те саме там, у них. І у всіх по всьому світі. Ми отак ідемо назустріч одні одним…» [43, с. 195].

Лозунги Микити аж надто суголосні з реальною миротворчою риторикою в часи «холодної війни». Винниченко розмірковує, що «коли Бевін (*британський політичний і державний діяч, міністр праці в коаліційному уряді Черчилля*)

публічно заявляє, що Атлантичний Пакт забезпечить світовий мир на сторіччя (чому ж уже не на віки?), то ясно, що хування голови в пісок є дуже улюблений спосіб розв'язання страшного конфлікту в керівників демократії і що колектократія буде ними з глумом одкинута. "Атлантичний Пакт", "Європейський союз" – оце ті дві греблі, які мають сторіччя стримувати большевицьку, комуністичну повінь. "Озброєний мир", себто постійне напруження, постійне чекання вибуху, постійне вгадування: що має противник, як його перегнати, в чому саме? І вічні гони, вічне змагання в таємних засобах смерти й руїни» [70, с. 341] (курсив наш. – Н.В.).

Винниченко був переконаний, що якби існувала вища влада над державами, як-от «Ліга націй» для Канта і ООН для нього, більше того, якби вона (Організація Об'єднаних Націй) взяла на себе відповідальність стати інтернаціональним вищим контролюючим органом і запропонувала конкуруючим суспільствам «шляхом мирного трудового змагання довести кращість свого способу господарювання» [45, с. 154], то суперечка між Сходом і Заходом була би розв'язана раз і на завжди. Бо в результаті «інтернаціонального планетарного соціально-економічного матчу або ж конкурсу» було би доведено, що лише трудова колектократія є найкориснішою для людства.

Устами сексота осназа (урядовця особливого призначення), Степана Петровича Іваненка письменник переконував нас, читачів, і увесь світ, що в разі війни «всі народи, які прийняли б демократичний, себто трудово-колектократичний спосіб господарювання, захищались би всі разом. А як їх була б більшість і на їхньому боці були б трудові маси, то вони скрутили б насильника, знищили б його режим і встановили б навіть на його землі трудову колектократію і з нею вічний мир на землі» [45, с. 157].

В «Новій заповіді» ті ж ідеї: «отут, Жаку, мала б зіграти свою ролю колектократія. Вона могла б стати тим мостом, на якому обидва противники могли б зійтись і подати один одному руки для створення миру, не довгого і справедливого, а просто миру, вічного миру на землі» [43, с. 156]. Єдина умова

для Винниченка-політичного ідеолога, що обидві сторони справді хочуть миру, а не світового панування: «коли Москва дійсно хоче створення соціялізму на Землі, у що ви, комуністи, безумовно, глибоко вірите, то ви повинні запропонувати їй, щоб вона поставила умовою заключения миру, а з ним, розуміється, роззброєння, встановлення світової федерації, прийняття Об'єднаними Націями зобов'язання переводити по всіх країнах Землі господарство на колектократію. Звичайно, не раптово, а повільно, поступово, не динамітно, але неухильно й імперативно скрізь. Розуміється, закони і способи реалізації такої постанови Об'єднані Нації виробили б краще, ніж ми тут з тобою» [43, с. 156].

Отже, яким було *політичне зобов'язання* модерністського письменника Винниченка? Донести до людства, що колектократія – ключ для встановлення «вічного миру» *на землі*, гарантує людству щасливе життя у майбутньому і убезпечить його від реалізації «вічного миру» виключно *на кладовищі історії*. Кожним своїм твором письменник натякає, що те, чим він займається в останні роки – не гра і не видумка, хоч аж надто утопічною виглядає перспектива втілення його концепцій. Однак, якщо вірити Бену Веру, «модернізм продовжує відігравати ключову роль саме тому, що світ, на який він натякає – світ поза межами експлуататорської праці та інструментальної раціональності – ще не існує. Ця істина є водночас і нашою трагедією, і нашою відправною точкою» [484, с. 17].

Постійний пошук був мукою українського письменника і надією, яку він проніс все життя. За кілька місяців до смерті Винниченко напише у «Щоденнику»: «щасливі ті люди, які навіть у старості можуть бути наївними. Я і Коха належимо до таких щасливців. Ми знову сидимо годинами, напружуючи свої сили, нервуючись і страждаючи, і перекладаємо статтю, яка повинна створити мир на землі. Ми удаємо, що маємо малесеньку надію на те, що якась французька газета схоче статтю надрукувати і що політична чи громадська опінія Франції зупинить на ній увагу. Зупинить і поставиться прихильно. Що преса підійме питання ляборократії, прийме цей спосіб миру, вхопиться за нього,

рятуючи своє життя і примусить прийняти інші країни та весь світ. Блаженна наївність» [70, с. 440]. Цитований пасаж демонструє внутрішній конфлікт, що розростався всередині Винниченка – поєднуючи напружену працю з політичними очікуваннями, письменник розумів своє безсилля протистояти подіям. Тому його творчість одночасно можна сприймати як травмовану і як місіонерську.

До речі, як переконує Тайрус Міллер, «утопічна політика», яку ми можемо співвіднести з Винниченковою «блаженною наївністю», якраз і є характерною ознакою політично та ідеологічно заангажованої модерністської літератури, особливо в «найрадикальніших експериментальних випадках» [391]. Її мета – показ очевидної руйнації сьогодення і пошук дієвих способів трансформації майбутнього. Навіть більше, у книзі «Модерністська література і політика» Міллер пропонує чітко розділяти поняття «політика в модернізмі» і «політика модернізму». У першому випадку йдеться про окремі політичні «виміри» (так звані «ізми»), що становлять невід'ємне тло епохи, якими любили спекулювати модерністи, створюючи лінгвістичні, риторичні і моральні провокації. Дослідник стверджує, що вони навмисно «пристосовувалися» до будь-яких соціально-історичних та ідеологічних контекстів, щоб виявити своє справжнє ставлення до них і запропонувати людству власну альтернативу – політику модернізму.

Для Тайруса Міллера очевидно, що «письменники-модерністи розгортають утопічно-критичну напругу своїх творів із сьогоденням, щоб вказати та уявити майбутні, ідеологічні значення, які ще мають бути реалізовані, "можлива політика", яка викликається та індексується, якщо вона ще не повністю представлена або зображена в творі. Форми можливості, які проектують різні модернізми, та експериментальні літературні засоби їх створення радикально відрізняються в залежності від автора, контексту та періоду. Проте, я стверджую, що разом вони мають цю спільну рису: вони звертаються до розриву між власними літературними репрезентаціями та реально існуючою політикою та усувають його, щоб не просто вводити інновації у формі та змісті літератури, але

й уявляти нові форми та вираження, які політика може прийняти в теперішньому і майбутньому» [422].

Саме в такому контексті слід сприймати колектократію, акордизм («спосіб людського життя, побудований на повній гармонії “Я” і “Ми” та на харчуванні лише сирою рослинною їжею. Скрізь і для всіх Земля – Велика Мати» [39], за Винниченком та «третя сила між капіталізмом і комунізмом» [213, с. 43], за Семеном Погорілим) і конкордизм українського письменника. Саме вони для нього – «правильна форма політики», яка трансформує майбутнє. Спосіб їхнього представлення в модерністському тексті Тайрус Міллер пропонує називати «реляційним месіанізмом», який передбачав, що за допомогою слова можна зцілити рани, завдані війною політикою і технологічною сучасністю. Таким чином, поняття *колектократії, акордизму* і *конкордизму* замало називати літературними винаходами Винниченка, бо вони представляли його політичну програму, втілену у художні форми, яка б забезпечила людству людство мирне співіснування та унеможливило б виникнення світових катастроф.

Аналізовані романи «муженівського циклу» Володимира Винниченка створені якраз за таким принципом. У них усіх є образи місіонерів-філософів, які невтомно декларують революційні настанови, а роман «Лепрозорій», скажімо, – це «великий монолог, який уміщує в собі вставні монологи та діялоги. Це оповідь від першої особи авторки-героїні; слово про щастя, або, за визначенням Винниченка, романізована програма нового етико-філософського світогляду – конкордизму» [213, с. 67].

Попри очевидну місійність і пропагандизм, «зрілі» твори Володимира Винниченка читаються надзвичайно легко, мають риси детективів і подають панораму життя в тоталітарному суспільстві. Щоправда, критики не раз звертали увагу, що їх художня якість значно нижча, ніж інших. Та й сам автор це прекрасно розумів, але його життєве кредо не дозволяло чинити інакше: «все більше і більше сумнівів: чи не жертвую я літературною, мистецькою стороною ради ідейної, пропагандної. – Підсунено збоку думку: подати “Слово” так, щоб не було

колектократії, а тільки термітизм, щоб читачеві було подано надію, що большевизм загине від термітів. Тоді таку книгу всякий видавець охоче взяв би і кожний “демократ” охоче рецензував би її. Але це значило б, що ради матеріальних і літературних успіхів я повинен був би відмовитись од своєї ідеї миру на Землі. І розуміється, я волію тотальний неуспіх (і матеріальний, і літературний, аніж продаж себе і своєї ідеї» [70, с. 399].

В реальному житті письменникова колектократія програла. В літературному ж – отримала шанс. Головний герої «Нової заповіді» зі своєю коханою капіталісткою (!) Мабель, їде до Америки, щоб там впроваджувати колектократію. Кінцівка ж «Слова…» – надто штучна, не типова для Винниченка. «Створюється враження, – пише Валерій Солдатенко, – що В. Винниченко закінчував свій твір якось поспіхом, без попередньої впевненості, не вкладаючи в нього того натхнення, «напруження», ентузіазму які, судячи зі щоденникових записів недавнього часу, хотів би донести до лідерів і Сходу, і Заходу. Можливо, це відбувалося і тому, що на той момент стало відомо – його надії на візит до американського президента Г. Трумена, плани звернення до дружини попереднього, покійного президента Ф. Рузвельта – Елеонори Рузвельт закінчилися безрезультатно» [248, с. 50].

Звичайно, погоджуємося з думкою дослідника. Щоденникові записи останніх років свідчать про страшенну втому письменника – фізичну, моральну, психічну. Все, заради чого він жив і творив, виявилося марним і нікому не потрібним. У сімдесятирічному віці мрії про самостійну Україну і про вічний мир на землі все частіше витісняються переживаннями про подальше існування: «мрія: продати “Закуток”, виплатити борги, забитись у якусь ковбаньку і проїдати в ній решту грошей, що лишаться від продажу. Діяльність у цій перспективі не дуже шкідлива і страшна для моїх соціяльно-політичних “доброзичників”, тому я думаю, що вони будуть благословляти мою ковбаньку. – Друга мрія: знайти французький притулок для старих інтелігентів і забитись у нього, як у ковбаньку. Жанна пише, що у таких притулках життя кошмарне. В кожному разі для

колишнього голови Директорії УНРесп, зовсім підходяще й заслужене місце» [70, с. 439–440].

Як бачимо, «зрілі» романи Винниченка поєднали літературну форму та політичну ідеєю, і транслювали читачеві специфічне бачення соціального та світового миру. Вони називали колектократію, акордизм і конкордизм «правильною формою політики», що може трансформувати майбутнє і запропонувати альтернативний варіант вирішення конфліктів, класової боротьби та світових воєн.

Через сюжет і персонажів письменник демонструє різні політичні підходи, аналізує їх наслідки і підкреслює, що встановити мир можна лише тоді, якщо до нього будуть свідомо готові обидві сторони. Часом утопічні ідеї Винниченка є маркерами його інтелектуальної працездатності та морального зобов'язання перед людством.

Стиль і тематика літературних творів письменника робить їх важливими для розуміння модерністсько-політичних взаємодій. Попри сподівання, що не справдилися і особистісні розчарування, Винниченко у своїй творчості все ще виконує місійну функцію – спрямовує читача до розуміння миру і гармонії, а себе позиціонує як мислителя та етичного інноватора.

2.3. Травмована краса: модерністський естетичний дискурс Володимира Винниченка

У попередніх підрозділах ми вже говорили, що модерністська література була позначена суспільними, політичними і навіть естетичними травмами, які «кровоточили» новими підходами, трансформаціями та універсаліями. «Make it new!» Ерзи Паунда зруйнував образ класичного «академічного естета старого зразка, який сидить у своїй (і вона завжди була його) вежі з слонової кістки і виносить судження про хороше й погане в мистецтві та культурі з блаженним нехтуванням політикою своїх висловлювань» [437, с. 21] і на зміни в житті не зважає. Модерністи, навпаки, цінують момент, нестабільний, швидкий,

безладний, недосконалий, і не лише описують те, що їх персонажі бачать, а й що почувають. Характеризуючи естетику періоду модернізму, Поль Валері (Paul Valery) на перше місце ставить відчуття, а не прекрасне, називаючи його «конвульсивною суб'єктивністю, чутливість якої функціонує хаотично та залежить від контексту» [476]. Зміна акцентів спровокувала миттєву реакцію і в літературознавстві почали з'являтися дослідження, на кшталт «Венери у вигнанні: відмова від краси в мистецтві 20-го століття» Венді Штайнер (Wendy Steiner), у якій авторка стверджує, що «у модернізмі багаторічні винагороди естетичного досвіду – задоволення, розуміння, співпереживання – в переважній більшості залишилися, а його щедра мета, краса, була відкинута» [463, с. 22]. Насправді ж «прекрасне» з літератури не зникає, воно трансформується і набирає такої естетичної цінності, якою її наділяє ракурс модерністської реальності.

Саме під цим кутом зору ми розглядатимемо смаки Володимира Винниченка, щоб показати красу, печаль і експериментаторство його естетики та привідкрити завісу творчої лабораторії українського генія, що творив нашу літературну історію.

Зважаючи на те, що саме з їжею смак викликає найбільше асоціацій, розберемо харчові вподобання письменника, адже вони, як і його літературна творчість, теж були модерністські. Найперше, Винниченко був переконаним вегетаріанцем (досить смілива і модна на початку XX століття оздоровча практика, яку часто поєднували з заняттями фізкультурою і нудизмом), через що навіть отримав прізвисько «морквоїд». Тому в романі «Лепрозорій» відкрито лунає заклик споживати продукти без механічної обробки і негайно відмовитися від «трупів тварин», соусів, кави, алкоголю і тютюну [234]. Навіть більше, у драмі «Пророк» вегетаріанство названо «одним із найважливіших складників релігії вселюдської любові» [234].

Зауважимо, що новітні літературознавчі студії активно звертають увагу на «харчові вподобання» письменників й оцінюють, наскільки вдало вони експериментують «з новими харчовими культурами» та «глобальною

продовольчою політикою свого часу» [334]. Як-от Володимир Винниченко, який завжди мав непрості стосунки з їжею і навіть часто голодував. У «Щоденнику» виправдовувався, що виснажував організм дієтою, щоб полікувати: «після голодування – легкість, бадьорість у тілі, почування вичищености. Справді лікування голодуванням не дурно вживалось пророками під виглядом "святого посту" і вживається Ганді як містично-героїчний спосіб впливу ("самопожертвенний спосіб впливу на маси")» [70, с. 262]. А в оповіданні «Тайна» намагався переконати свого героя, що добровільною відмовою від їжі можна вимушений голод замаскувати: «я вичитав з статті одного професора, як треба піддержувати своє здоров'я. Страшно мені вподобався той спосіб. Легкий, зручний, надзвичайно простий і, без всякого сумніву, певний. Треба не їсти три-чотири дні. Він мені зразу надав бадьорости. Останній раз я їв учора ввечері. Сьогодні якраз сутки. Я ще маю попереду троє суток, можу не їсти і те мені піде на здоров'я. Чудесно!» [52, с. 5]. І все б нічого, якби не експерименти автора. Бідолаха пригадав аромат гречаних вареників з-під Золотоноші. Навіть згадку про них було приємно смакувати. На додачу письменник знайомить оповідача з дивним професором, який дуже любить гуляти поблизу громадських їдалень і заглядати в очі радісним «їдцям». У їх почервонілих щоках і блискучих поглядах месьє Лярош вбачає «увесь зміст життя» [52, с. 13] – відчувати насолоду, а, отже, красу моменту.

Цікаво, що тема *смаку як задоволення від їжі* стала ключовою для однієї з щорічних американських зустрічей Асоціації модерністських студій, у межах якої виник міжнародний проєкт під назвою «Смакуючи модернізм» (2012). Звичайно, його благородна мета стосувалася проблем сучасності (одержимість їжею, занепокоєння щодо того, що і як ми їмо, екологічні продукти харчування тощо), однак шляхи їх вирішення організатори закликала шукати в минулих «кулінарних зразках і закликах модернізму», який «подарував нам безліч знакових образів смаку» [334] і навчив нас їжею смакувати. На доказ, процитуємо уривок з Винниченкової драми «Кол-Нідре»: «Мірра вносить горщик зі страваю

і ставить на стіл. Лейзер. О, хазяйки, спасибі їх, уже їсти нам дають! Заглядає в горщик, нюхає, прицмокує, потирає руки. Чудесна рибка! А, чудесна, спасибі їй! Як чоловік цілий тиждень попоїсть святого хлібця з цибулькою, так у свято рибка аж кричить, щоб її їли. А дух який запашний! Ай, що за дух! Просто одекольонь тобі та й годі! Ну, де ж мати? До столу, до столу! Рибка кричить» [47, с. 37], а далі: «Мойсей урочисто півголосом читає молитву й благословляє хліб. Лейзер. Ну, швиденько, швиденько насипай! Ворушися, старенька, рибка плаче, щоб її їли. Ароне, ти таки хочеш, щоб тобі не лишилося? Ага, кланявся тобі реб-Самуїл. Можеш ще трошки вище задерти свого носа, каже, що ти так граєш на скрипці, що фарширована щука заплакала б. Бере тарілку з рук Сари, нюхає, блаженно зідхає. Це ж пахощі! Ай-ай-ай! Стара, дістанеш найбільшу медаль на шию, пудів на два! Смачно їсть, похитуючи головою від задоволення» [47, с. 38].

На тлі драматичної проблематики твору (відречення від своєї етнічної приналежності, свого коріння) колоритний опис сімейного обіду не є декоративним елементом розповіді, а виступає у Винниченка виразником національної ідентичності його героїв. А ще – демонструє, що існують певні ритуали прийому їжі, яку треба споживати з насолодою.

Окрім їжі, велике задоволення приносила Винниченкові творчість, про яку він крізь усе життя згадував із невимовним трепетом: «в серці лапкою торкає солодкий сум передроботи. Ще не постарілась моя коханка, на побачення з якою я виходжу 23 роки. Щоразу солодке хвилювання палко торкає незбайдуже серце, і знову й знову здається, що це буде наймиліше, найзначніше моє кохання, що це побачення не затреться шаркотом чобіт життя, не засмітиться курявою сірої буденщини» [69, с. 56].

Свого часу англо-американський модерніст Томас Еліот переконував, що письменник може стати великим, якщо буде писати дуже мало, тоді його «продукція» буде дефіцитною, а поява нової збірки спровокує ажіотаж. Або ж писати дуже багато, щоб заповнити книжкові полиці своїми творами і мінімізувати читацьку можливість вибору персоналій. Сам він видав не так

багато віршів, публікуючи по два-три на рік, але – ідеальні. У Володимира Винниченка зовсім інші масштаби – більше сотні оповідань, 15 романів, 23 п'єси, унікальний «Щоденник», публіцистика, ескізи майбутніх планів. Однак скрупульозність і самокритика до творчості не менша за Еліотську: «поки робиш якусь роботу, вір у себе, як у генія. Коли скінчив, стався до неї, як до витвору твого ворога, не прощаючи ні одної помилки, ні найменшого недогляду» [68, с. 189]. Так само, як багато писав, Винниченко багато «правив», залишаючи про це детальне керівництво, а три чверті написаного і зовсім хотів би знищити. Наприклад, «щоб взяти до нової праці "кирпичики", мусів взятись за перечитування "Вічного імператива" ("Іванища"). – Писав він у «Щоденнику». – Спочатку думалось: зовсім зруйнувати цю побудову, взявши з неї будівельні частини. Але бачу, що нищити не треба. Одначе й в такому стані, як є, лишити теж не можна. Якби колись виникла думка і можливість видавати цю річ, то конче треба було б всю її добре переробити, надавши іншої форми, а саме: історичність викинути; представляти, як сучасний роман. Дію провадити в минулому часі, а не в теперішньому. Знищити всяку кінематографічність. Викинути публіцистику. Скоротити на 80% політфілософські монологи та діалоги, вирисувати постаті. Зекономити описи. Тоді, може, робота могла б мати деяку вартість» [70, с. 150].

Що ж стосується прагнення бути «великим українським письменником», то Винниченко навіть на одинці з собою боявся у цьому зізнатися. І відчував невимовний сором за те, що його таким вважали. Скажімо, у 1918 році він писав: «замість нагороди, сатисфакції, спочивання на лаврах, художник з сумлінням на кінці свого життя віддається на кару свого сорому. Основним моїм почуванням дедалі та більше стає чуття сорому за себе, як письменника, і подумать собі, що я все ж таки у нас тепер найбільш цінний письменник. До чого ж ми убогі!… "На безлюдді і Хома дворянин", і Грушевський геній, і Олесь, і Коцюбинський. Та й мене часом так обзивають. Сумно, коли порівняєш цих геніїв із справжніми світовими геніями. Ми – гній майбутніх геніїв нашої нації. І це наші генії повинні признати без усякого гонору, чесно й одверто» [65, с. 286].

Через майже 30 років тверде переконання письменника не змінилося. Ним і далі керує проста життєва логіка, що добриво дає поживу для нових рослин, а його творчість – життєві орієнтири: «в СССР-і все творять, навіть душі. Письменників там звуть «інженерами душ». Але що сказали б совєтські «творці душ», коли б їм сказати, що вони – не творці, а прості собі коні, корови, вівці, свині, одно слово, всі ті тварини, які постачають людям свої екскременти, що твори їхні є не що інше, як гній для людських душ, що душі не будуються і не творяться, а ростуть, і що краще дається їм угноєння, то кращі душі виростають. Розуміється, вважати себе за творця душ приємніше, ніж за виробника гною, але коли вони могли бути чесними з собою, то вони повинні були б бути задоволеними такою роллю. Почесніше давати добрий гній для людських душ, аніж отруту брехні для них і самих себе» [70, с. 205–206].

Винниченко не лукавив ні з читачем, ні з собою. Щиро радів перспективі стати номінантом Нобелівської премії та, точно, не випадково занотував у щоденнику лист від Лисенків: «Признання в любові і перебільшена оцінка мене як письменника й політика: “геній, величний геній”, який створив відродження України» [70, с. 387]. Літературна діяльність дала йому прекрасні почування: важливості, корисності, відповідальності, хвилювання, змушувала працювати наперекір без нарікання, «бо активність і творчість, в чому б то не було, є найбільша, самоцінна сатисфакція. Великий, невмирущий закон “бути цінним для колективу” лишається на кожному місці. Бути цінним для інших і чесним з собою – це найвищі закони і найвища насолода для кожної людини. Змогти здійснити ці закони – це змогти мати щастя. Страждання, туга, сум, жаль – це ті вогники душі, на яких гартується всепрощаюча об’єктивність творчости. Ситий спокій, самовдоволена втома і певність в своїй безпомильності – убивають дух шукання і творіння. Спасибі тузі, що стискує мені серце» [65, с. 481–482].

До речі, туга є неодмінним супутником Винниченка. У житті вона асоціюється з далекою Україною, а в художній творчості завжди йде поруч з красою, є її відчуттям, її «живим символом», виключно внутрішнім станом, який

не залежить від гендерних ролей. Погоджуємося з думкою Лариси Левчук, що «почуттєвість робить людину здатною сприймати красу, переживати її незалежно від потворної бідності, бруду й недосконалості реального життя. Краса ж, своєю чергою, допомагає героям Винниченка “бути сам з собою в гармонії”. “Почуттєвість – краса – гармонія” – це три засадничі поняття, на яких “будується” естетичний світ письменника» [160, с. 120]. Саме на такий контекст буде спрямований наш наступний погляд на *смак як здатність судити про прекрасне* (за Кантом).

Для Джонатана Доллімора (Jonathan Dollymore), автора дослідження «Мистецтво під час війни: на шляху до сучасної естетики» цілком очевидним є твердження, що «сфера естетичного, навіть коли вона намагається стояти над політикою, ніколи не уникає її» [343, с. 37]. Тому модернізм, травмований війною, суттєво переосмислив її. Найперше, змінив уявлення людства про красу і «зняв» прекрасне з п’єдесталу. Дебютний твір Володимира Винниченка «Краса і сила» одразу показав, що класична категорія естетики вже не самодостатня і відтепер потребує «пари». Пригадаймо опис Мотрі в оповіданні: «Не було в неї ні “губок, як пуп’янок, червоних, як добре намисто”, ні “підборіддя, як горішок”, ні “щок, як повная рожа”, і сама вона не “вилискувалась, як маківка на городі”. Чорна, без лиску, товста коса; невисокий, трохи випнутий лоб; ніс тонкий, рівний, з живими ніздрями; свіжі, наче дитячі губи, що якось мило загинались на кінцях; легка смага на матових, наче мармурових щоках і великі, надзвичайно великі, з довгими віями, темно-сірі очі, з яких, здавалось, дивлячись, наче лилося якесь тихе, м’яке, ласкаве світло, – то була й уся краса сієї дівчини» [37, с. 23].

Справа в тому, що в ХХ столітті красива жінка перестала бути втіленням, символом і фетишем естетики, а гендерна політика спровокувала модерністське «відвернення» від краси (за Венді Штайнер [463]). Обов’язковим атрибутом прекрасного стало потворне. Важливість його парадоксальної появи в естетиці цілком виправдовує твердження Канта, що хоч стандарти краси увесь час відрізняються, естетичне почуття завжди є суб'єктивним.

Проаналізуємо уривок із твору Володимира Винниченка «Ланцюг». У ньому наче ожили реконструйовані модернізмом міфи і ми вже бачимо не просто дівчину Єлену, а спартанську царівну, дочку Зевса та Леди, найвродливішу героїню давньогрецького епосу. «Коли я став ходити на цю лекцію, – згадує головний герой оповідання, – серце моє перестало плакати, а в грудях стало затишно та тепло, як ранньою весною в лузі; а потім там зацвіли квітки. Сталось це через Єлену. Чи була гарна вона? Ні, вона була прекрасна. Коли я скажу вам, що в неї були очі, як зорі, як найтаємніші мрії, що вона була струнка, як тополя, ви все-одно не уявите собі її краси. Вона була прекрасна!»[38, с. 6]. Врода героїні була її силою, нею вона тримала своїх прихильників «на ланцюгу» і гордо демонструвала свою потворну душу. Але не довго. Віспа понівечила її лице, зробила огидним і пелена з очей спала. Схожі мотиви ми вже не раз бачили у Винниченка. Наприклад, в «Чудному епізоді», що неодноразово ставав об'єктом літературознавчих студій. Майже завжди письменникове прекрасне йде поруч з потворним, а краса – з жалем, ніби застерігаючи, що позірній привабливості не можна довіряти. А ще – суперечить моралі. Бо, як переконує Девід Еллісон (David Ellison) в дослідженні «Етика й естетика в європейській модерністській літературі», в модернізмі відбулася поступова зміна естетичної парадигми від піднесеного до жахливого, а категорії краси та моральності стали антагоністами і мало не в кожному творі стикаються лобами [347].

Справедливо сказати, що зовні непривабливі персонажі Винниченка часто наділені внутрішньою красою, мають здатність співчувати, любити, прощати. У переважній більшості вони травмовані суспільством, можуть мати фізичні вади і потерпають від упередженого до них ставлення, спровокованого містицизмом, який ще й досі ретранслює стара культура. Це щось на кшталт твердження «зустрінеш потвору – чекай біди». Жертвою такого забобону став одного разу й сам Винниченко. У «Щоденнику» він занотував «цікаве явище. Вчора зустрічав Коху. Вийшов з дому в сутінках. По дорозі до шосе зустрів чорну рівну жіночу постать з пов'язаною в чорне головою і білим коміром. Проходячи повз неї глянув

і побачив надзвичайно огидне страшне лице. Такі постаті й обличчя малюють для образів смерти, чуми й т. п. Хто вона? Як опинилася тут? Дивним чином мене пройняв жах, я відчув, як защеміло волосся під капелюхом. При цьому від сорому за це, чи від чого іншого взяла страшенна лють на цю постать, хотілося з спасною люттю вдарити її палицею по голові. Хвилин кілька не міг опанувати собою» [65, с. 326].

Звичайно, ні з Винниченком, ні з його дружиною нічого поганого в той вечір не сталося, тому письменник зробив для себе невтішний висновок, що в нас ще надто «глибоко сидять закоренілі сили старого» [65, с. 326] – «божки», владу яких конче необхідно зруйнувати. Вони, скажімо, заважають героєві однойменного роману покохати потворну Варку, а світ примирити з думкою, що Вадими Стельмашенки і «Саламандри» можуть ставати парами. Що зовнішня некраса – не вада, а фізіологія, що Тепи й Олесі красиві, але чужі. Руйнувати традиції завжди важко, а ще важче це визнавати. Сказати відверто «от дивіться, мовляв,… кого я волію замісць вас, от цю каліку, огидну й страшну… Хіба зможу не бачити порепаної, подзьобаної шкури її, закислих очей, скордзюбленого страшного тіла? Так, я розумно кажу собі: що, властиво, значить якесь ряботиння на лиці? Инче розположення епідерми та й годі; малесенькі ямочки й більше нічого; лінії не такі, які звикли люди називати гарними. Але ці ж ямочки, це инче розположення епідерми й викликають корчі огиди та жалю до людини… А вона ж мені ближча, рідніща за всіх» [60, с. 326]. Тонкий психолог Винниченко не перестає експериментувати: «Варка мене хвилює, страшно хвилює! Я неначе зазираю в глибоченну безодню, через яку треба переплигнути. Навіть ноги мені холодіють і серце болюче замірає» [30, с. 325]. Цитований уривок яскраво ілюструє твердження, що краса в модерністських творах має зовсім інше трактування. Вона вже давно не є для людей/персонажів самоціллю чи ідеалом, а служить головним індикатором їх внутрішнього почування.

Окремої уваги заслуговує визначення *смаку як складової естетичної культури*. У дослідженні Мері Хаммонд (Mary Hammond) «Читання,

видавництво та формування літературного смаку в Англії, 1880–1914 рр.» знаходимо припущення, що саме у цей проміжок часу відбувся розрив між мистецтвом і ринком, а художня література стала маркером смаку та класової приналежності. На думку авторки, модерністська література свідомо «інфікувалася» естетикою елітарності, щоб відокремити себе від масового ринку і таким чином отримати статусність [374]. У ній з'являється образ героя-естета, що уособлює собою «очевидця епохи», проголошує зміну ідеалів та демонструє «інше» бачення прекрасного та піднесеного. Зазвичай такий персонаж – творча особистість (письменник, художник, скульптор, музикант, композитор, театрал тощо). Винниченко наділяє його ще й додатковими рисами – духом бунтарства, одержимістю мистецтвом, прагненням до переоцінки. Словом, вкладає в його уста власні концепції. Як-от переконання головного героя «Контрастів», що мистецтво має відображати рух життя і враження від нього: «що ж таке життя, як не довгий, довгий ряд усяких почувань?.. І зараз, в цю хвилину, я живу, я маю якісь почування, хоча б і від цього вина... Не все одно? Через що ж це життя мусить бути гіршим, ніж те будуче, для якого всі так клопочуться і, головним чином, клопочуться до самої смерті?! Теперішні переживання вважаються за переходи і, а от там десь, нібито в будучому, буде все» [37, с. 222].

З міркувань Івана стає очевидним, що беземоційно сприймати мистецтво неможливо. Саме почуття і образи виступають «будівельним матеріалом» для творчості і апелюють не до розуму, а до емоцій. Тим більше, що в епоху модернізму людство дізналося, що наш мозок має асиметричну функціональтість, а його півкулі відповідають за роботу абсолютно різних процесів: ліва – за логіку і понятійне мислення, а права – за креативність, інтуїцію і несвідомі процеси. А ще вона «надає» митцям абсолютну свободу дій стосовно уяви і легалізує гру з почуттями, образами, словами, звуками, фарбами та матеріалами.

Інший приклад естета – так званий денді (dandy), що тонко відчуває красу, має вишукані манери і бездоганний зовнішній вигляд. Як, скажімо, Лорд Генрі з

роману «Портрет Доріана Грея» Оскара Уайльда, Еркюль Пуаро Агати Крісті, Винниченків месьє Лярош («Тайна»), естет Микола («Ланцюг»), численні представники громадських товариств, дрібне панство, аристократи, засідателі світських вечірок, що їх так багато в драматичних і прозових творах письменника. Їх дуже легко відрізнити у натовпі – англійське пальто з піднятим коміром, круглий твердий капелюх, краватка, чисто виголене обличчя, тростина, сигара, блискучі черевики. В романі «Божки» читаємо: «Вадим порівнявся з денді, зупинився і, одкинувши злегка голову назад, неголосно, спокійно, але з веселим насмішкуватим блиском в очах промовив: – Коля? Денді хутко глянув на чудного чоловіка, обвів здивованими очима з голови до ніг і по-російськи сказав: – Що вам треба? Який Коля?» [60, с. 17–18].

В «Записках Кирпатого Мефістофеля» опис дуже детальний. Для кращого ефекту автор будує його контрасті – порівнює убогого «ідейного інтеліґента» Нечипоренка з успішним адвокатом, бунтарем і руйнівником традицій Яковом Михайлюком: «скудовчена, мишачого коліру, кучерявенька борідка; попелясті пасмочки волосся на висках і потилиці; неохайний, обшарпаний піджачок та вишивана сорочка з якоюсь стьожкою замісць краватки; на ногах короткі штани, з-під котрих видно руді халяви чобіт, які тепер іще носять, здається, тільки батюшки. Серед нас, – *напевно, Винниченко мав на увазі представників дендизму, до яких, безсумнівно, належав і сам*, – серед наших ретельно поголених облич, бездоганних комірців, строго вигладжених бриж на штанях, лякованих черевиків, він робить враження не то псаломщика, не то прикащика з економії. І здається, що він сидить тут для того, щоб дочекатись, коли пан увільниться й дасть йому інструкції. Тоді він візьме свій клуночок, що лежить десь у кухні, суковату палицю й пішечки почимчикує на вокзал, жаліючи п'ятака на трамвай» [34, с. 5] (курсив наш. – Н.К.).

Інший приклад – зовсім нетипове студентство: «якісь юнкери чи офіцери, – груди підмощені, чоботи ляковані, в руках прутики, кашкети на них якісь особливі: з величезними, розтопірченими крисами, туго натягнуті, наче парасолі

на головах. Студентів старого типу, в задрипаних пальтах, з заклопотаним діловитим виглядом на лицях, щось не видко було. Юнкери-студенти йшли повагом, помахуючи прутиками, задравши назад свої дивні кашкети, й вибухали якимсь кінським реготом. Поперед кождої групи таких молодців ішли звичайно жіночі фіґури, гімназисток або швачок» [60, с. 17] («Божки»). Це – фланери (flâneur), ще один тип модерністських естетів, палкі любителі повільних прогулянок містом. Термін виник у Франції і не випадково зустрічається в усіх текстах Винниченка, де дія відбувається за кордоном: «одного вечора я вийшов пройтися по вулицях Парижа. Весь день стояв такий густий туман, що, здавалось, будинки були спущені в сиву мильну воду. Світло скрізь запалили вже з третьої години, і воно каламутними розбризканими плямами жовтіло в біловатій густій напівтьмі. Дихати було трудно, – повітря було кисле, густе і нагадувало насичену парою атмосферу холодного передбанника» [37, с. 613] («Олаф Стефенсон»). Або: «зсуваю циліндра на потилицю, розстібую шубу й, вимахуючи паличкою, йду легким кроком по тротуарі. Візники наввипередки закликають везти мене, сподіваючись добре заробити. Я відмахуюсь од них, голосно прохаю вибачення в дам, зазираю їм під капелюхи і… навіть не сміюся з себе в цей час» [34, с. 15] («Записки Кирпатого Мефістофеля»). Головна розвага «гуляння» – розглядати людей: «кокарди, канти, погони, знов кокарди, знов погони всякого кольору – жовті, чорні, фіолетові, зелені. Потім ґудзики, ґудзики без кінця – з гербами, без гербів, золоті, срібні» [60, с. 17] («Божки»).

Фланерування стало «прикриттям» для головних героїв роману «Нова заповідь». Навіть більше, партійне завдання вимагало від них конспірації і… «європейськості». Тому, «коли назавтра до кабінету товариша Кішкіна ввійшов товариш Максімов разом з двома молодими людьми, європейського вигляду, то він їх з першого моменту навіть не впізнав. Чисто поголені, щільнозачісані, в білих комірчиках і гарних краватках, в нових черевиках і костюмах з продільною зморшкою на штанях вони були зовсім інші. Обидва ніяково посміхалися, тримали руки якось осторонь од тіла, мов були закуті в бляху, але вигляд мали

цілком пристойний. Правда, на Скибу, видко, піджак у плечах був тісний, а в Савенка штани трохи задовгі, але ж це дурниця!» [43, с. 17].

Часом Винниченкові естети надто вульгарні, нестандартні, недбалі, не ідеальні, вони вже не копії, а пародії на оригіналів. Тут можемо згадати пана Гудзінського («Біля машини»), Коростенка («Малорос-європеєць»), нещасного Фомушку («Заручини») і доктора Верходуба («На той бік»), який щоранку вигладжував до блиску вуса, пудрував ніс, надягав пенсне з золотим ланцюжком і новомодного жилета. Його доля трагічно-комічна, бо коли «сите» життя філософа-інтелігента дало тріщину, пафосного образу в момент не стало. А ще – антрепреньора Гаркуна-Задунайського, на характеристиці образу якого, та його «колег по цеху», ми зупинимося більш детально.

В однойменному оповіданні Винниченко зображає реальний стан справ провінційного (територіально віддаленого від великого культурного центру) українського драматичного театру початку ХХ століття, який розвивався у надзвичайно несприятливих умовах. Численні українські трупи, переслідувані цензурними обмеженнями, як-от забороною на україномовну продукцію (Емський указ діяв до 1905 р.) і постійними матеріальними нестатками, мандрують Україною та іншими регіонами імперії у пошуках тимчасового заробітку. На перший погляд, особа Гаркуна-Задунайського – «антрепреньора і режісьора русско-малорусской трупи» мала б уособлювати узагальнений образ апологетів українського театрального мистецтва. Тим більше, що «вважаючи на гучне прізвище цього добродія, це повинен бути чоловік неабиякий і артиста славний» [37, с. 91]. Він же, зі слів жида Лейзера, «такой человєк, … Єсли ви імєєтє к нєму какоєсь дєло, так ви заберіть наперед у його дєньги... О! І тогда он будєт – ша! А єслі он винуватий вам щось, так он вам не отдасть нікогда. Ето просто халамидник, а не актьор. Какои он актьор? Актьори усьо – благороднії люді, а он шарлатан какойсь... Ми його вигналі з нашой гостініци, так он завьоз наші 10 карбованців, і годі! Босяк, і більше нічево! – От такої!» [37, с. 95–96].

Нагадаємо, що антрепренерами називали організаторів видовищних заходів, що були власниками чи орендарями театрів або колективів. Вони працювали виключно на комерційній основі, хоча нерідко поєднували роботу керівника з власною театральною діяльністю. Тому-то блискучий монолог добродія Гаркуна-Задунайського про безоплатне служіння мистецтву видається нам аж надто іронічним: «Ви думаєте, я для грошей? Ви думаєте, вони мені потрібні? Так званий “презренньій металл”? Клянусь вам (він підняв догори руку, зробив нею в повітрі якийсь рух і знов поклав в кишеню): нехай мені дають мілійони, розумієте: мі-лій-о-ни! щоб тільки я покинув сцену, я скажу тільки їм: “Господа! вьі меня не знаєте! Вьі не знаєте Гаркуна-Задунайского!” І більш нічого! (Певно, він гадав, що мілійони йому будуть давать великороси, бо по-їхньому й одповів так гордо). Сцена – це абсолютно все» [37, с. 98].

Як і божественна гра горе-актора: «Грали ми в одному городі, – задумливо й дивлячись кудись у куток, заговорив він тихо і трагічно. – Збор… 500 чистих!.. Публіки?.. Тисячі!.. Грали… Ну, як вам сказать?.. Грали всі… нічого. Я, знаєте, підібрав тоді трупку – первий сорт. … Іде п’єса. Вірите? У Кропивницького рідко так ішла (як ще йшла так коли-небудь)! Це-не хвастаючись. Абсолютно! Побачите!.. Публіка аж перериваєтся: Гаркуна, Гаркуна, Задунайського!! Аж театр от так… (Він похитавсь усім тілом вправо і вліво). Що ж ви думаєте? Трупа вся… недовольна! Розумієте: не-до-воль-на! А чого? Визивають мене, а не їх! Та при чому я тут? Абсолютно при чому? Треба грать – і будуть визивать. Не партач! А то просто стидно дивиться на їх, партачать абсолютно, як… е… е… лошаді… Якби не я… провал би абсолютний… Вивіз все-таки…» [37, с. 99]. Здавалося б, достойна характеристика. Однак в контексті твору бачимо разючу дисгармонію між словами і дійсністю. «Приставлення почалось. Гаркун, само собою, грав героя, Галіна – героїню. То була виразна гра! Ви бачили коли-небудь, як гнівається чоловік? Ви скажете, що бачили, а я вам скажу, що не бачили. Для цього треба подивитись на добродія Гаркуна. Ви, мабуть, бачили, як чоловік почервоніє, зробить який-небудь рух руками, підніме, може, хутко голову, словом

– бачили гнів звичайного чоловіка. Е, так то – дурниця! Тут, уперше, сердився дуже палкий і добродійний герой Мирон, а вдруге, грав його сам Гаркун-Задунайський. Мене він, відома річ, і не слухав, fраа, як і сам казав, “по вдохновенію”. І то ж таки гра була! Голос його лунав, як рев здоровенного вола, що почув кров; очі, підмазані сажею, весь час грізно світилися, крутилися і ось-ось мали вискочить, а з ногами робилось таке, що я гадав, чи не корчі вхопили славного, палкого артисту» [37, с. 119–120]. Корифей сцени не лише не вивчив ролі, а й переплутав дії і випхався на сцені у другій замість четвертої, тим самим зруйнувавши весь задум вистави. Навіть більше, звинуватив актора, що в паніці опустив завісу в тому, що він не дозволив йому виголосити монолог і вбив розкішну сцену.

Такої самої думки були про себе й інші актори. Самовпевнений Гонта «очевидячки, був “талант”. Він поводився вільно й розв'язно. Коли кінчалась його роля, він брав у руки балабайку і, підморгуючи двом паніям, що несміливо усміхались до його й скоса подивлялись на Гаркуна, тихо дзвенів на ній. Талант же його, мабуть, виявлявся в тому, що він за одним духом викрикував свою ролю, котру знав, як отченаш, і умів добре “реготатись”. Гаркунові дуже подобалось, як Гонта починав тарабанити свої “місця”, не зупиняючись ні на один мент» [37, с. 111]. Те ж саме стосується й актриси Галини, яку не смів вчити сам Гаркун-Задунайський і якщо вона вирішила непритомніти, а в сценарії цього нема, то це проблеми сценариста, а не її. І якщо не хоче грати водевіль, то трупа мусить на ходу змінювати плани, бо хто ж її змусить.

Як бачимо, модерніст Винниченко іронізує над театральними штампами, умовністю, неприродністю дії і гри. Він, як ніхто інший, розуміє, що лише тотальна реформація і новітні віяння зможуть знищити багаторічний провінціалізм і вивести українську культуру на якісно новий рівень. А його модерна драматургія і успішні світові постановки тому беззаперечний доказ.

Характерною особливістю усіх письменникових творів про мистецтво є наявність естетично орієнтованого оповідача, який часто сумує, ностальгує і

надглибоко торкається внутрішнього життя. А ще «провокативна» природа модернізму спричинила значний вплив дендизму на жіночі образи в літературі. Не рідко вони представлені жорстокими, різкими, власними, самовпевненими, практичними, самозакоханими, безжальними і холодними героїнями. Ось чому складалося враження, що модернізм рішуче «викинув» з літератури красу. Згадаймо випадок з Винниченковою принцесою Елізою та її собакою, велетенським білим другом Нептуном («Сонячна машина»). Кожного року навесні покірний здоровань тікав з дому, віддаючись поклику життєвих інстинктів. Тоді його власниця з граціозної ніжної особи перетворювалася на дивну «нелюдську істоту в людському тілі», повну злості і люті, що не здатна зрозуміти «законів природи» і готова оголосити страшний вердикт за непослух тварини – смерть. Письменник описує, як вона «повільно, задумано виймає з торбинки гарненький, поблискуючий бузково-синюватими хвильками парламутру револьвер, ступає до Нептуна й якийсь мент дивиться на відвернену вбік байдужу, чужу, вперту голову…Тоді … помалу підводить руку, перехиляє дуло перламутрової цяцьки до голови Нептуна, дуло злегка здригується, чується легеньке шипіння, і біла голова з роззявленим ротом і мокрими помережаними губами раптом одкидається назад і падає набік Та сама голова, яку принцеса несамовито, з жагою цілувала ще три дні тому і сама розчісувала її білі шовкові патли! Одвернувшись і не глянувши більше ні разу, принцеса йде алеєю назад, до палацу» [51, с. 17–18]. Бо «ніякі закони бога, природи, людей не мають ні сили, ні значення перед її законом і волею» [50, с. 18].

Жіноча поведінка в модерністській літературі різко змінилися. Американський дослідник Джордж Росс Рідж (George Ross Ridge) переконує, що «природна жінка-дружина, мати, жінка-земля зникає, і з'являється сучасна жінка... з тріумфом економічного чоловіка і штучного суспільства» [416, с. 353]. Вона ламає стереотипи і відкидає традиційні норми суспільства, адже стрімкий розвиток технологій в індустріалізованому світі кардинально змінив звичні гендерні ролі. Це вже не пасивна романтична героїня XIX століття, що дбає про

домашнє вогнище і комфортне життя родини, а активна особистість, що, за Ріджем, «втілює руйнування, а не творчість», втратила здатність любити та нехтує обов'язком одружуватися і народжувати дітей [447, с. 353]. Графівна Труда у Винниченка («Сонячна машина») вважає шлюб торгівельною угодою. Її наречений «має гроші. Труда їх не має. Він може купувати, вона повинна продатися... Але вся справа в тому, як саме продаватись. Для чого неодмінно на все життя? Яка рація? І для чого так нерозривно? Це ж страшенно непрактично! А потім ще одне, як можна мати дітей з чужою людиною? І через що батько є голова родини? Хіба він родить дітей? І хіба він напевне знає, що то його діти? Мати – раз у раз мати своїх дітей, а батько завсіди – під сумнівом… Кожний чоловік за все життя знає багатьох жінок. Через що ж жінка мусить знати тільки одного? Абсурд явний!» [51, с. 19].

До речі, образ Труди особливий для Винниченка. У ньому втілилася мрія головного героя оповідання «Рабині справжнього», а може, й самого письменника, про ідеальну жінку. Його фантазія «розійшлась… до того, що аж самому чудно: їй неодмінно захотілось женщини, яка б не купувалась і не була моральна. Ну, де ви такої візьмете? Бред, правда? Раз не продається, значить – моральна. Правда? А коли не моральна – то продається. А мені якраз хотілось не моральної. Просто химера розбещеної фантазії та й годі! Але що ти зробиш, як виникла й мучить?» [53, с. 53]. Більше того, «хотілося знайти таку женщину, щоб не продавалась і, почуваючи жагу любощів, без контракту, без примусу, вільно, доброхітно робила зо мною обмін цінностями й не вважала б цього ні моральним, ні неморальним» [53, с. 53]. В такому авторському вільнодумстві можна виразно побачити зародки так званої третьої хвилі фемінізму, що остаточно сформувалася лише наприкінці дев'яностих і стосувалася гендерних утисків і свободи сексуальних відносин (Дженніфер Баумгарднер (Jennifer Baumgardner), Емі Річардс (Amy Richards) «Маніфест: молоді жінки, фемінізм та майбутнє»). Не випадково Аманда Макнеллі (Amanda Mcnally) в дослідженні «Ґендернізація персоніфікацій смерті в літературному модернізмі : символ Femme Fatale від

Бодлера до Барнса» говорить про вкорінену мізогонію (несправедливість, зневагу, ненависть до жінок) традиційного суспільства і вбачає її прояви у завищених моральних стандартах до жіночих образів у літературі в порівнянні з їхніми «колегами-чоловіками»: «для жіночого персонажа відвернутися від домашніх ролей (материнства), відмовитися від дітей або шукати сексуального задоволення незалежно від прагнення сформувати сімейну структуру створює жінку-лиходійку, але така ж поведінка викликає значно менше екстремальних реакцій у глядачів, коли персонаж-чоловік веде легковажне “донжуанське”, “байронічне” існування» [418].

Винниченкова денді-графиня Ніна («У графському маєтку») любила хизуватися любовними пригодами перед своїми «жертвами» і отримувала величезну насолоду від цього процесу: «коли кінчалась перша пляшка, Ніна починала оповідати про своїх коханців у Парижі, Ніцці, Петербурзі. Вона дуже любила, як Юхим починав жалібно, болісно посміхатись. Тоді очі її ставали мяко-хижими, жадними, а оповідання ставали все одвертішими, сміліщими, з такими подробицями, що Юхим падав головою в подушку і кусав її зубами… Яким лютим любовним палом вона вибухала, коли він, ридаючи, прохав її не говорити більше. Вона таки на деякий час стомлено замовкала» [62, с. 48].

Подібні «звірячі інстинкти» проявляла й Галя з оповідання «Заручини». Вона вже не Труда, добровільно продалася (згодилася на шлюб), але владу над закоханим в неї студентом Семенюком не хотіла втрачати: «вона навіть страшна була. Щелепи випнулись якось уперед, зуби зціпились, в лиці було щось звіряче, дике. – Ти мой, мой! Слишишь ти, проклятий! – прошипіла і, схопивши його за голову, нахилила, впилася зубами в щоку й одкинулась назад. Микола аж підскочив. – Загризу!.. Всего загризу! Болит! Не смей, не смей, – ти мой! Я хочу, й ти будешь мой с своей чистотой, невинностью, идеями... й всем... Слишишь!.. Ти ж любишь... Любишь же? Да? Больше всего? – Люблю, люблю...» [37, с. 196].

Ще один приклад – Наталя Петрівна з «Кол-Нідре». Їй дуже подобається принижувати гідність чоловіків і показувати свою владу над ними. «Ви

серйозний політичний діяч, – каже вона кавалеру Мітяхіну, – член Державної Думи, кандидат у міністри. І через те, – знаєте, що я вам скажу? – ви не здатні ні на що сильне, своє, надзвичайне, героїчне. Ви – такий же сірий, нудний і звичайний, як витертий гривеник» [47, с. 7–8]. Як бідоласі довести протилежне? Вбити міністра. Тобто – ніяк. Поведінку дочки предводителя дворянства брат називає свинством, дикунством, гидотою, хуліганством. Вона ж переконана, що її вихід за рамки моралі дає їй силу і змушує інших перед нею плазувати: «Памфілов! Борисе Івановичу! Зараз же зібрати шахи! Чуєте? Чого стоїте? Хто більше збере, тому дам поцілувати руку! Ну?» [47, с. 9]. Моментально двоє дорослих чоловіків падають на коліна, штовхаються, хапають шахи з підлоги. «Фігури не поламайте! Обережно, не розірвіть килима» [47, с. 9], – радіє Наталя. Її остаточний тріумф закріпив Арон Блюмкес – домашній репетитор, геніальний музикант, заборонене кохання. Заради її примхи він зрікся родини, релігії, Батьківщини, втратив найближчих і сам загинув.

«Femme fatale» / «фатальна жінка» зламала не одне життя Винниченковим персонажам. Що ж може зламати її? Може, хвороба? Ще раз переглянемо оповідання «Ланцюг». Вітряна віспа настільки спотворила лице головної героїні, що за всіма правилами естетики, вона не могла далі жити: «Єлено Михайлівно!.. – з одчаєм глянув я просто їй в лице. (О, яке воно було скалічене, кострубате, жалісне…) – Як, чому ви… Як ви не вбили, як ви могли не вбити себе?!... – Звикла…» [38, с. 29]. Бо коли людина обирає життя, вона мусить не себе, а його любити. А звичка? «Ах, так! – стрепенувся Винниченко-автор. – Я й забув про звичку, про цю пілюлю, яку преподносить природа людині, засолоджуючи свої мерзоти» [38, с. 30].

Окреме місце у модернізмі займає естетика травми. З легкої руки Майкла Девідсона (Michael Davidson) в англомовному літературознавстві з’явилося визначення «інвалідного модернізму» (маємо на увазі монографію дослідника «Інвалідний модернізм: інвалідність і відсутнє тіло естетичного»), який перетворює маргіналізованих до цього часу персонажів на повноцінних

учасників «національної, гендерної чи расової ідентичності» [340, с. 12]. І навіть більше, намагається показати, що фізична вада – це не маркер неповноцінності, а вираження людської відмінності.

У передмові до книжки автор описує реальний випадок з життя Теодора Адорно, який трапився з ним на одній із американських вечірок майже одразу після Другої світової війни. Філософ мав честь познайомитися з оскароносним актором Гарольдом Расселом (Harold Russell) і відчув справжній жах і шок, коли доторкнувся до його протеза під час рукостискання. На його обличчі моментально з'явилась гримаса, яку ганський професор англійської літератури Ато Куейсон (Ato Quayson) називає «естетичною нервозністю» – станом, в якому перебуває здорова людина, зустрівшись з інвалідністю. Пригадаймо епізод, коли Винниченків Вадим Стельмашенко відвідував свого скаліченого батька. Він довго стояв на порозі, вагався, боявся зробити крок, потім криво посміхнувся і увійшов: «сьогодня при денному світлі ще виразніще було видно батькове каліцтво. Це було щось безглуздо-жорстоке... Особливо моторошно було дивитись на око і рот. Око зробилось косим, нахиленим униз, неначе хтось навмисне натягував шкуру на виску. Лінія рота була переломана, як палиця в воді, і та частина рота, що загиналась униз, була весь час гидливо роззявлена, ніби батько когось передражнював» [60, с. 59].

Девідсон називає інвалідність конститутивною рисою модернізму, яка руйнує класичні ідеали людської краси та довершеності і сміливо репрезентує хвороби. Навіть більше, фізичні вади стають основою для переосмислення людської природи. Адже скалічені тіла модерністських героїв їх не озлоблюють [340]. Винниченків сліпий старець Люксембурзького саду («Ланцюг») в очах перехожих страшний і жорстокий. Але його показна агресія – лише маска для зовнішнього світу, за якою письменник сховав ніжну і люблячу душу. Коли зникає його вірний пудель-поводир, він невимовно страждає, коли вертається назад, не може стримати радість: «глянувши на старця, я побачив, як в цей момент на нього накинулось щось чорне, кудлате й з легким, радісним

верещанням стало вовтузитись на ньому. А з-під цього кудлатого визволилась рука, обняла чорне до себе і почувся схвильований, щасливий голос сліпця. Спершу я не міг розібрать, що він скрикував, а далі… я вже добре розібрав, як хазяїн цілував його голову, як тулив її до грудей своїх і дрижачим голосом говорив: – О, собачка моя! Моя цюцю дорога. Ти покинуть хотіла мене? Хотіла покинуть? Га? Моя Жужу, моє сонечко… Цюцінька моя, цюцінько люба!» [38, с. 29]

В оповіданні «Сліпий» баяніст Сидір прощає п'яним компаньйонам їх невдалий жарт з джерельною водою, замість якої його напоїли жовто-плямистою жижою з калюжі, в якій плавали якісь личинки. І наречену-некрасуню Настьку, з білявим рідким волоссям і гострими рідкими зубами, «шлюху всесвітню», яка «з усім селом тягається». Бо цінує та любить життя і вміє з усмішкою на устах споглядати його своїм внутрішнім зором: «Сидір сидить тихо, недвижно, дивлячись у вічну пітьму всім щасливим лицем своїм і щось бачить там своє, невидне видющим» [50, с. 25]. На що натякає автор? Що нерідко людина, котра не відповідає традиційним соціальним вимогам, почуває себе у світі дезорієнтовано і невпевнено. Парадоксальність ситуації полягає в тому, що орієнтири з'являються лише тоді, коли втрачається зв'язок з навколишнім середовищем, особливо через втрату тілесних і сенсорних функцій. Ми починаємо цінувати свою здатність ходити тільки після того, як вимушено скористаємося милицями чи коляскою. А внутрішній світ – коли сліпнемо. Тому «Сидір сидить тихо, недвижно, дивлячись у вічну пітьму всім щасливим лицем своїм і щось бачить там своє, невидне видющим. Рука його обережно, м'яко гладить густе, чорне волосся красуні-дівчини, котра вірно й до смерти любить його» [50, с. 25].

На нашу думку, теорія «інвалідності» чудово корелюється з модерністським принципом множинного бачення. У випадку Винниченка, вона дозволяє проявити внутрішню красу скалічених персонажів. Щоправда, в письменниковій творчості радимо розрізняти вади фізичні та метафоричні.

Перші являють собою розходження з традиційним естетичним ідеалом. Другі – оголюють його хворобу і аморальність.

Естетичний смак – це особлива людська здатність сприймати й оцінювати красу навколишнього світу та мистецтва і його не так вже й просто мати. Ще 1909 року побачила світ унікальна книга Арнольда Беннета (Arnold Bonnett) «Літературний смак: як його сформувати». Головний її меседж можна сформулювати двома майже тотожними твердженнями – світ відкриється людству через літературу або ми зрозуміємо життя лише після того, як навчимося розуміти художню творчість. Це зовсім не означає, що тепер треба читати все підряд. Автор закликає сформувати літературний смак, щоб не розпорошитися у масі творів, їх авторів і критиків. Адже інколи «слухаючи університетську лекцію про джерела шекспірівських сюжетів, або вивчаючи дослідження Джорджа Сейнтсбері про походження англійської просодії, або зважуючи докази за і проти твердження, що Руссо був негідником, можна забути, чим насправді є література і для чого вона потрібна. Варто нагадати собі, що література – це передусім засіб для життя, а справа формування літературного смаку – це справа навчання, як найкраще користуватися цим засобом для життя. Люди, які не хочуть жити, люди, які скоріше впадуть у сплячку, ніж відчуватимуть інтенсивні почуття, будуть мудрими, якщо відмовляться від літератури. Їм краще, цитуючи чудовий уривок одного вірша, “сидіти і їсти ожину”. Вигляд “звичайного куща, що горить Богом” може розладнати їхні нерви» [314, с. 473]. Письменники-модерністи натомість пропонували «жити – вміючи»: «Не склавши руки на порожніх грудях, – як сказав якийсь поет, – плисти за життям, а самому гребти... А перш усього – треба твердо й завжди пам'ятати, що ти живеш... Люди це забувають якось, все збираються, готуються до якогось будучого життя. А це страшна помилка!.. Ох, яка помилка!» [37, с. 222], – каже герой Винниченкового оповідання «Контрасти».

Пасивна позиція людства змусила Беннета ще більше ста років тому підмітити, що людство або втратило інтерес до читання, або зробило його спазматичним – коли миттєво перечитуєш модний роман, а через десять років не

можеш згадати його назву і навіть не хочеш відновити її в пам'яті. Причина очевидна – брак практики, «щоб мати змогу покладатися на свій смак як на засіб постійного задоволення» [314, с. 474]. Адже «відсіяти зерна від полови – процес, який займає надзвичайно багато часу. Сучасні твори мають пройти перед планкою смаку наступних поколінь» [314, с. 474] і лише тоді їх оцінку можна буде вважати справедливою. Саме тому творчість Винниченка не розуміли й нещадно критикували його сучасники. Як доказ, Лариса Левчук переконує, що «певна розгубленість щодо Винниченкової прози та драматургії зумовлена новою системою світоглядних орієнтирів, у площині яких письменник намагався існувати. Власне, В. Винниченко був одним з перших, хто в тогочасній українській літературі спробував працювати в річищі ідей Ф. Ніцше, А. Бергсона та З. Фройда, а також тим, хто – і в цьому аспекті закиди І. Нечуя-Левицького слід визнати досить слушними – не стояв осторонь шукань Ч. Ломброзо, М. Нордау чи Г. Россолімо» [160, с. 115]. Благо, що сьогодні творчість великого українця стала класикою і ми не лише можемо чути у ній Винниченка-художника, «що говорить до нас у книгах», а й відчувати Винниченка-людину, «що стоїть поза книгами».

У Винниченка-модерніста естетичний смак специфічний і надзвичайно продуктивний. Він дозволяє письменникові бути одночасно творцем, реципієнтом і критиком своїх і чужих творів. У «Щоденнику» читаємо дуже промовистий допис: «як легко родяться на світ генії. Після доброго почина Муссоліні, Гітлера, Сталіна стали на землі у кожної нації родить, як гриби, генії. Не минула ця благостна пошість і нашу націю. Я не слідкую за їхньою появою зі свого хутора, мабуть, їх народилось уже багатенько. Але все ж побачив двох. Один був Юрій Косач. Він написав кілька оповідань, і, здається, один роман і зразу виріс на генія в оцінці деяких критиків. Другого генія мені з мого хутора стало видко ось тепер в еміграції. Є такий собі Іван Багряний. Чи писав він, як Косач, оповідання, не знаю. Але знаю, що критик у мюнхенській емігрантській газеті у захваті від його роману "Тигролови". За нього самого він називає автора

“генієм”, “великим українцем”. Коли я читав до цього цей роман, я про геніяльність автора не догадувався. Але це, очевидно, треба приписати моїй короткозорості» [70, с. 264–265].

Не можемо точно констатувати, чим керувався автор, пишучи такі рядки. Однак його вибухова вдача і нарцисизм проявилися тут у повній мірі й наглядно демонструють суб’єктивність будь-якої оцінки мистецтва, митця і його ролі в суспільстві. Виправданням для письменника може стати його складний психологічний портрет, реконструйований Сергієм Михидою, – холеричний тип, схильний «до афективних переживань, роздратованості та нестримності» [178, с. 127]. На думку дослідника, «особистості з таким типом темпераменту притаманна підвищена збудливість та емоційна реактивність. Вона буває нетерплячою, прямолінійною, запальною та різкою у стосунках. За спрямованістю холерик – екстраверт, тобто прагне бути в центрі уваги. Проте в спілкуванні він непоступливий, хоче, щоб все було за його бажанням. <…> Для холерика характерний високий рівень психічної активності, енергійність дій, різкість, поривчастість, стрімкість, сила рухів, їхній швидкий темп. Холерик схильний до неодноразових змін настрою, запальний, нетерплячий, піддається емоційним зривам, іноді буває агресивним. Він миттєво видає реакцію на негативну оцінку іншими його суджень і пропозицій» [178, с. 127–128].

Як справжній знавець літератури, Винниченко закликає лишній раз не розкидатися необдуманими словами і пропонує для роздумів ще один приклад: «поет Вітмен каже: сутне питання, яке треба ставити якійсь книзі, є таке: “А чи вона змінила яку-небудь людську душу?” – Але автор “якоїсь книги” може запитати Вітмена: А що таке душа? А що ж таке те “зміцнення”? Коли якийсь тупий, жорстокий диктатор, прочитавши якусь книгу, зміцниться в своїй жорстокості, тупості, в гіпертрофії своїх підінстинктів панування, самооцінки, влади, в своїй нечесності з собою і буде далі ще з більшою безмилосердністю “приносити в жертву” тисячі чи навіть мільйони “тараканів”-людей (Сталін), щоб

мовляв, створити щастя людства і заслужити славу “генія”, то така книга є добра, пане Вітмен?» [70, с. 181].

Прикладами «добрих» художніх книг стали для Винниченка твори Метерлінка, Ібсена, Пшебишевського, Сартра (їх він згадує у «Щоденнику»). В перервах між «симфоніями дощу» він любив слухати класику. А серед найбільш згадуваних прізвищ був німецький композитор Бетховен. У 36 років вагому нішу письменникового життя зайняв живопис.

Як бачимо, модерністська естетика Володимира Винниченка надзвичайно складна, специфічна, парадоксальна, експериментальна. Завжди покладається на чуттєве сприйняття, дає волю неприборканим бажанням, нічим не обмежує творчі шукання. Все, що в романтично-реалістичну епоху було традиційним і канонізованим, повністю нівелювалося у модерністській творчості письменника. Він перетворив свої художні твори на «будівельні майданчики» різноманітних літературних стратегій. Як переконує марокканський дослідник Наср-Едін Уахані (Nasr-Edine Ouahani), змістом або «занепокоєнням» модерністської літератури «стає повсякденність, коротка любовна інтрига, довга розмова, скрутне становище і швидкоплинне або тривале осяяння, на тлі якого меблі, їжа, одяг, погода і транспорт набувають символічних значень і неприкрашених смислів, які ніколи не приписувалися їм у традиційній літературі. Як правило, критики та читачі модерністської літератури відчувають почуття тривоги, оскільки вони потурають літературі, яка значною мірою використовує словесну інтенсивність, парадокс, іронію, двозначність, метафоричність, подвійність, багатозначність та смислову невпорядкованість» [434, с. 39].

Модернізм – це напрям, що у світовій і національній літературі став каменем спотикання і боксерською грушею не одного покоління літературознавців та естетів, адже «уміння бачити й оцінювати прекрасне, піднесене, трагічне, комічне, граціозне й т.п. у їх неповторно-індивідуальних проявах потребує наявності високорозвиненого смаку, високої культури бачення

та переживання» [14, с. 142] – всіх тих якостей, які були притаманні Володимирові Винниченку.

Висновки до розділу 2

Модернізм у літературі відображає глибинні соціальні, політичні та культурні зміни, які стали результатом криз, що охопили світ на початку XX століття. Він же транслює травматичний досвід людства, спричинений війнами, революціями та швидкими технологічними і соціальними трансформаціями. Моральні та культурні зрушення створили атмосферу нестабільності, що сильно вплинула на світогляд і художні методи модерністських письменників, які взялися переосмислювати людину через інновації і досліджували вплив технологій на її життя. Особистість у модернізмі мала можливість вийти за межі своїх можливостей, а її світоглядним орієнтиром став постгуманізм.

У своїх модерністських творах Володимир Винниченко зображає персонажів, в яких ніцшеанська Надлюдина адаптувалася до образу етично-трансформованого самодостатнього людства, що скептично ставиться до традицій, нехтує вірою і втрачає духовність, постійно шукає сенс життя, займається переоцінкою цінностей, не довіряє людям, а також владі і прогресу. Їм ніяк не вдається знайти своє місце в ворожому світі, який знищив їх ідентичність. Хоч чоловічі образи у Винниченкових художніх творах традиційно займають панівні позиції, межі їх бінарних опозицій мужності / слабкості автор представляє надто крихкими і протиставляє їм жінок-героїнь, які в модерністській літературі зазнають агресивних, а інколи навіть радикальних трансформацій. Вони стають сильними, розкутими, бунтівними і владними, проявляють здатність до маніпуляцій та афер.

Глобальність і відкритість модернізму дала прогресивним письменникам шанс відверто заговорити про проблеми і травми, яких їм завдали не лише цивілізаційні виклики, а й внутрідержавні суспільно-політичні перетворення і зовнішні впливи. На Заході та на Сході, який охоче приймав модерні європейські

віяння, особливо ніцшеанство, виявилося багато спільних точок дотику, які ми продемонстрували, аналізуючи творчість Володимира Винниченка і Лу Сіня. Обидва автори досліджували природу своїх персонажів, вивчаючи мотиваційні чинники їх поведінки й аналізуючи роль культури і соціуму у формуванні їхнього характеру.

Окрім соціально-культурної заангажованості, література модернізму проявляла неабиякий інтерес до політики. Винниченка-літератора вкрай непокоїло майбутнє людства і України на порозі «холодної війни», тому він всерйоз замислився над ідеєю досягнення вічного миру, якій присвятив філософський трактат «Конкордизм». Окремі його миротворчі погляди, на нашу думку, аж надто суголосні із Кантовими. Саме тому ми провели між ними двома цілком очевидні паралелі.

Що ж стосується естетики модернізму, то вона теж, безсумнівно, була травмованою. Під її впливом у письменників-модерністів змінюється точка зору на високе і низьке в мистецтві. Автори художніх творів надзвичайно цінують момент і акцентують увагу не на тому, що бачать їхні герої, а що відчувають. Традиційні уявлення про прекрасне кардинально переглядають. З'являються нові категорії: краса потворного, краса болю, краса страждання. Споглядання вродливої жінка майже завжди асоціюється з тугою, а теорія «інвалідного» модернізму, що чудово корелюється з модерністськими принципами множинного бачення, швидко стає популярною.

В художніх творах Винниченка з'являється образ героя-естета, що має власну думку про ідеали прекрасного. Ним найчастіше виступає творча особистість (письменник, художник, скульптор, музикант, композитор або театрал), так званий денді (тонкий знавець краси, вишуканий, манірний, бездоганний на вигляд) або фланер (палкий любитель повільних прогулянок містом). Серед жіночих образів яскраво виділяється «Femme fatale» / «фатальна жінка», яка зламала не одне життя Винниченковим персонажам.

Естетичний смак модерніста Винниченка специфічний і надзвичайно продуктивний, що дозволяє письменникові бути одночасно творцем, реципієнтом і критиком своїх та чужих творів.

РОЗДІЛ 3
МОДЕРНІЗМ У ПРИЗМІ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Характерною ознакою XX століття стала його мистецька універсальність. Йдеться про те, що творчий потенціал письменників-модерністів не вичерпувався виключно рамками літератури, а знаходив для себе нові грані, інтенсивно засвоюючи зображально-виражальні засоби суміжних мистецтв: музики, живопису, скульптури, архітектури тощо. Так «збагачувалися» художні можливості слова, його пластичність та візуалізація. Не випадково Наталія Мочернюк зазначає, що «найвищою формою зв'язку є синтез мистецтв, що передбачає таку взаємодію видів мистецтв, за якої кожен з них, виступаючи з певним ступенем самостійності, набуває нових якостей. Художній образ, який виникає на основі синтезу мистецтв, – якісно нове явище, що має складну, багатопланову структуру, недосяжну для певного окремого виду мистецтва» [191, с. 51].

Цікаво, що не лише різні види мистецтв поєднували в собі риси суміжних, а й їх представники пробували свої сили в занятті *іншим*. До їх числа можна відвести британського поета-модерніста Обрі Вінсента Бердслі (Aubrey Vincent Beardsley), який активно розвивався як ілюстратор, графік і художник, надзвичайно креативного австрійського художника-графіка і поета Еґона Шіле (Egon Schiele) та його співвітчизника, відомого письменника Альфреда Кубіна (Alfred Kubin), що теж був художником. Ще француза Жана Кокто (Jean Cocteau) – письменника, режисера, художника, Казимира Малевича – унікальну і лише недавно «повернену» для української ідентичності постать, геніального художника, музиканта, теоретика творчості. Межа століть (XIX–XX) подарувала українській культурі цілу плеяду універсально обдарованих постатей: Івана Франка, Лесю Українку, Богдана Лепкого, Агатангела Кримського, Юліана Панькевича, Михайла Жука, Івана Труша і, безумовно, Володимира Винниченка, синтезуюча здатність якого суттєво вплинула на його літературну творчість.

Через те, що визначальними рисами розвитку художної культури першої половини ХХ століття стали тенденції синтезу та взаємодії прийомів, засобів і методів різних видів мистецтв в межах одного художнього твору, іноді досить складно провести чітку межу між зображальним і виражальним мистецтвом. Тоді на сторінках літературних творів Винниченка з'являються «музичні», «живописні», чи «скульптурні» вкраплення. І об'єктивними стають ознаки «розгерметизації» художньої літератури (за Просаловою), яка, за словами дослідниці, «не лише привласнює, а й асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо» [219, с. 14–15]. А художник слова отримує можливість ширше оприявити свою індивідуальну картину світу і реалізувати творчі задуми та експерименти, тим більше, що його психотип, за Михидою, «був досить чутливим до сприйняття форми, пропорцій, співвідношення кольорів і світла. Займаючись малярством як художник пленерного спрямування, В. Винниченко робив численні екзерсиси, фіксував точно й достовірно реальні об'єкти, робив замальовки імпровізаційно-спостережувального характеру. Саме малярське обдарування письменника зумовлювало його здатність вільно й оригінально оперувати емоційно забарвленими зоровими, слуховими, смаковими, дотиковими образами. Процеси взаємодії відчуттів, їхня синестезія (взаємовплив зорових та звукових, зорових і тактильних образів) знайшли відображення у багатьох літературних творах письменника. В. Винниченко мав добре розвинену візуальну репрезентативну систему, а тому в його творчому доробку спостерігаємо перевагу яскравих зорових образів» [178, с. 133].

Специфічною рисою Володимира Винниченка був талант, який проявлявся в усьому, до чого він брався. Такий універсалізм, помножений на позірне переконання, що йому все легко дається, змусив свого часу Миколу Євшана написати доволі двозначний відгук на його літературну діяльність: «Темперамент Винниченка обезоружував критику. Де другий автор потребував мозольного напруження, довгого шліфування та труду, щоби виступити,

нарешті, з чистою совістю перед читача, – Винниченко легко і недбало, одним почерком пера, накидував цілу картину, давав їй життя і повну принадну красу» [106, с. 574]. Зі «Щоденника» ми знаємо, як насправді проходив авторський творчий процес. Мова вже навіть не про те, скільки часу йшло на шліфування і виправлення, авторська критика і самобичування змушували інколи задумуватися про цілковите знищення роботи: «доходжу в “СМ” до кінця. Ще побуду тут днів 6-7 – і кінець. Аж не віриться. Не хочу вчитуватись у написане, бо подеру» [65, с. 205].

Ніби виправдовуючись за упередження, Євшан далі писав: «ота легкість і недбалість були не гріхом, а достоїнством його таланту, вони давали всю безпосередність та життя його творам, робили їх близькими читачеві. Чулося за ними багатство та невичерпність мотивів і матеріалу творчого, яким приходилося авторові оперувати. Він не думав, т. є. не видумував, ніяких ситуацій, ніяких тем, ані конфліктів, він виписував неначе свої твори з своєї багатої натури. Ніяких зусиль ми не бачили в усій його творчій праці, він, здавалося, все мав в собі, природа обдарила його невичерпним багатством» [106, с. 574].

Однак, навіть найкращий талант потребує обробки, праці кайлом, стамескою, зубилом, стеком, що і робив повсякчас Винниченко і в Україні, і в еміграції. За таку наполегливість ми впевнено називаємо його українським генієм і хочемо процитувати власні погляди письменника на геніальність: ««що таке геній? Геніями називають людей, які тим чи іншим дуже видаються над іншими людьми. Геніяльний поет, геніяльний музика, геніяльний політик, геніяльний учений і т. і. Чи раціонально прикладати цю тяму до <u>всіх</u> родів діяльности? Чи не слід було б точно встановити характерні, сутні риси геніяльности? – насамперед, чи не існує якась риса творчости, притаманна генію? Чи можна назвати в такому разі генієм виконавця якоїсь ідеї, поданої людству якимось творцем? Але що таке творчість? Чи не є це здатність людського розуму шукати і складати нові комбінації існуючих уже фактів?» [69, с. 192].

В потоці власних питань і заперечень Винниченко все ж приходить до висновку, що «геніяльність чи не є це насамперед здатність і навіть потреба вдачі шукання, спостереження, комбінування, розроблення висновків? А в такому разі геніяльність не може бути тільки в одній якійсь галузі людської діяльности, вона повинна бути у всьому, до чого геній ні присвятить свою увагу: геніяльний математик, винахідник нових математичних теорій, може бути (і чи не повинно бути?) геніяльним романістом, якщо він скупчить свою увагу, час і бажання на діяльності романіста. А так само бути геніяльним шевцем, політиком, якщо життя його до того наверне?» [70, с. 192].

«Життєвих навернень» у Винниченка було чимало. Григорій Костюк побачив у них «лагідний тон, тонкий ліризм, ритмічно-музикальну основу розповіді, і свіжі, оригінальні метафори.., динаміку і скульптурну виразність образу та багатство яскравих фарб» [151, с. 6]. Саме тому спроби залучення «елементів» живопису, скульптури та музики в літературні творах стануть предметом розгляду наших наступних підрозділів.

3.1. Взаємодія слова і живопису у модерністській творчості Володимира Винниченка

Небувалий інтерес до живопису на початку XX століття спровокував появу особливої групи художніх творів, присвячених темі митця і мистецтва. Головними героями численних романів, драм, повістей, новел і оповідань стають як вигадані персонажі, які у свідомості письменника уособлюють «образ художника», так і ті літературні герої, що мають реальних прототипів у мистецькому житті. Майстри слова показують читачам сакральний творчий процес, дозволяють зануритися у світ мистецтва, відчути атмосферу епохи, про яку йдеться. Вся увага зосереджується на актуальних проблемах живопису, на поведінці художника в світі та його соціальній позиції. Розуміємо, що саме у цей період зародилася модерністська практика синтезу мистецтв, що, наприклад, наситила візуальними образами Винниченкові літературні твори, щоб

сформувати особливу художню свідомість у читача. Зважаючи на те, що Володимир Винниченко мав безпосереднє відношення до малярства, цілком очевидним є той факт, що у його літературній спадщині вагоме місце відведене образотворчій тематиці.

На початку 1900-х років французький Париж отримав статус «мистецького Олімпу», в якому вільно співіснувало щонайменше 40 тисяч відомих і не дуже світових художників, уживалися різноманітні стилі, напрями і школи, функціонували численні виставки і галереї, а активне мистецьке життя не припинялося ні вдень, ні вночі. Велике місто, на переконання Олександра Федорука, формувало «світоглядно-мистецькі позиції багатьох митців, у тому числі й тих, які приїздили з України. З-поміж них були українці Софія Левицька, Олександр Архипенко, Олександра Екстер, багато стипендіатів з Галичини, вигнанці з крила українського самостійництва. Париж приймав усіх, огортаючи покровом демократичної прихильності творчі потуги міжнародного інтелектуалітету. Все це бачив, знав, переживав, зіставляв зі своїми уподобаннями, сприймав або заперечував і відкидав Володимир Винниченко» [263, с. 146]. У середовищі співіснування численних мистецьких напрямів і шкіл формувалася специфічна модерністська естетика, відкрита до синтезу мистецтв та експериментів з формами, що постійно шукала нову художню мову.

Маючи величезне бажання малювати і без спеціальної освіти, письменник, за свідченням Григорія Костюка, «обкладається книжками з теорії та історії мистецтва, освоює техніку пензля і фарби, стає постійним відвідувачем мистецьких виставок салонів Відня, Берліну та Парижу і систематично малює. І для нього це вже не розвага, не відпряження після тяжкої праці над тим чи тим літературним твором, а вияв внутрішньої потреби» [151, с. 4].

Буквально щоденна наполеглива багатогодинна праця принесла хороші результати і за все своє малярське життя Володимир Кирилович створив більше ста полотен. Прикро, що якусь їх частину знищила людська халатність (в «Щоденнику» за 24 січня 1951 року знаходимо відповідний допис): «лист від

Голубничого. (Повідомлення: мої картини, закинуті на горище, знаходяться в страшному стані. Деякі вже навіть попсувались…). Лист цей зробив відповідну дію: зразу в голові та горлі виник гострий біль. Питаюся: скільки їх “уже попсувалось”» [69, с. 444]. Очевидно, що автор написаних рядків був вражений і ображений усвідомленням, настільки обезціненим був його мистецький труд. Як наслідок, «найродрада обмірковує: куди сховатись від дикунів і не мати з ними ніякого діла?» [70, с. 444].

Щоправда, багато пейзажів, натюрмортів і портретів художника короткий час милували око американської публіки. «В квітні–травні 1962 р. в Українській Вільній Академії Наук у США (Нью-Йорк) відбулася перша посмертна виставка митця, в лютому 1997-го – друга» [263, с. 138]. На рідну землю вціліла малярська спадщини Винниченка повернулася лише двадцять п’ять років тому, та й то не у повному обсязі. За словами Олега Юрченка, завідувача відділом туристично-краєзнавчої та інформаційної роботи КЗ «Музей мистецтв Кіровоградської обласної ради», «в травні 2000 року Українська Вільна Академія Наук у США передала через тодішнього прем’єр-міністра України Віктора Ющенка та Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної Академії Наук України 89 одиниць збереження: оригінальні олійні картини, акварелі, альбоми з рисунками, а також 14 картин інших художників, що належали родині письменника. Картини митця, відреставровані художником Корчинським, вперше експонувалися в Україні в 2001 році в Національному музеї Тараса Шевченка з нагоди 50-х роковин із дня смерті митця. В 2002 році УВАН передала Інституту літератури ще десять картин. І після реставрації вони експонувалися в Музеї книги і друкарства України в 2005 році на виставці, присвяченій 125-річчю від дня народження художника. А в 2006 році Українським фондом культури була організована виставка картин Винниченка, приурочена 55-роковинам із дня його смерті» [289]. Сьогодні в Україні знаходиться 100 картин письменника і чотири його альбоми з акварелями і рисунками, виконані тушшю, олівцем та вугіллям в період з 1925 до1939 років.

Така одночасна любов до літератури в живопису нагадала нам ім’я французького письменника, авіатора і графіка Антуана де Сент-Екзюпері. З його «Маленьким принцом» знайомі всі, хто позиціонує себе родом з дитинства. До речі, в Національній бібліотеці Франції (Bibliothèque Nationale de France), одній з найстаріших в Європі, зберігається уривок, який не увійшов в остаточну версію книги. Він був подарований французькій композиторці Надії Буланже і містить фразу, яка характеризує естетичні принципи модерністського мистецтва – у внутрішніх проявах людини бачити справжню красу: «– Ти несправедливий, малюче, я не вмію малювати нічого, крім удава зсередини та удава зовні... – Цього досить, – запевнив він. – Діти розуміють, що найважливіше не можна побачити. Його погляд упав на малюнок птахів, що несуть його вгору. – Це найкрасивіший малюнок, – прошепотів він» [474]. Крім того, історія удава, що проковтнув слона і його кумедні зображення в профіль і розріз, стали унікальністю автора, більшість творів якого, окрім тексту, складаються ще й з ілюстрацій. Маємо яскравий приклад «творчого роздвоєння», коли письменник малює, як-от Володимир Винниченко, або художник – пише, як Леонардо да Вінчі-поет, що називав поезію слуховим живописом, а живопис – зоровою поезією тощо. Згадана паралель ілюструє сутність Винниченкового модернізму – через взаємопроникнення різних мистецтв його література стає синкретичною, а тексти та образи в ній живуть в єдиному художньому просторі.

Рисунки в «Маленькому принці» – це скетчі (sketch). Швидкі замальовки, часто зухвалі, незавершені і недосконалі. Їх виконують художники, щоб зафіксувати ідеї, чи враження. В ХХ столітті вони стали особливо популярні. Скетчами Пабло Пікассо розраховувався за обіди в ресторані, а Сальвадор Далі малював їх на банківських чеках, щоб отримувачам було шкода обмінювати їх на готівку.

Миттєва фіксація вражень, почуттів та емоцій плавно перейшла в літературу і стала модерністською візитівкою. Одним із провідних жанрів модерну стає синтетична новела, як «мініатюрний прозовий твір, у якому з

особливою силою виявилася тенденція до синтезу в літературі здобутків суміжних мистецтв. Насамперед – музики і живопису» [134, с. 14]. У Винниченка вона демонструє модерністську стратегію синтезу мистецтв, коли через поєднання музичних і живописних рис в літературі, твір одночасно сприймається як вербальний і візуальний. Окрім новели, Іван Денисюк виділяє ще живописно-літературні *етюди, ескізи (нариси), шкіци, арабески, панорами, акварелі, образки, картини, фотографії з життя, фрагменти, студії, силуети* [102, с. 177–178].

Модерніст Винниченко часто проводив жанрове маркування своїх творів. Так у збірці «Краса і сила» з'являється нарис – «Хто ворог?», ескіз – «На пристані», малюнок – «Салдатики!» та оповідання «Темна сила» з ремаркою «з натури». Використання таких підзаголовків – не випадкове. Воно проєктує особливий тон авторсько-читацької розмови, в якій відсутня подієва інтрига, а є лише гра настроїв і почуттів. А ще це може бути проявом модерністського експерименту з жанром, коли руйнується прямолінійність тексту і додається ритм, який може бути відображенням внутрішнього світу героя. Юрій Кузнецов переконує, що в таких творах увага письменника «спрямована не на передачу матеріальних предметів, а на освітлену сонцем природу, вібрацію світла й повітря, кольорові і звукові рефлекси. Місце дії і стан героя вхоплено миттєво – тут і нині, тобто актуальний простір в актуальний час» [35, с. 11].

Як приклад, у Винниченка: «Ранок. Сонце, підкрадаючись обережно, одним оком визирає з-за далекого ліска й мов огляда, чи все на місці… Холодно. Трава сива, тіні довгі… Тихо. На Дніпрі десь далеко-далеко гуде пароход. Сонце, упевнившись, що все на місці, поважно і спокійно випливає з-за ліска» [37, с. 368] («Хто ворог»). Або: «Ранок, сірий, холодний, мартовський ранок. Хмари темним, густим димом нависли над селом і незграбними величезними клубками низько повзуть кудись далеко-далеко. Січе пронизуватий, тонкий дощик і сріблястим порохом покриває і хати, і землю, і жовто-зелену травичку, що з'явилася з-під снігу. В кінці вигону села, на самій дорозі, стоїть велика валка

селян і чогось чекає» [37, с. 407] («Салдатики!»). Цитований фрагмент можна назвати живописним кадром, що через колір, світло і ритм пейзажу передає емоції персонажів та засвідчує модерністську концепцію синтезу мистецтв.

Відсутність традиційного зовнішнього сюжету (коли ми не бачимо вчинків та дій героїв) Винниченко майстерно компенсує внутрішнім, акцентуючи на переживаннях. Емоції персонажів символічно передає через опис природи, тому деякі його твори можна назвати суцільним пейзажем. В оповіданні «Контрасти» скажені ревнощі Гликерії транслюються через зображення бурі: «ліс стогне, виє, як роздратований, страшний звір… Стає темно. Потім знов блискавка і видно... А там, на мосту, над головою, здається, злетілись дві величезні армії й скажено б'ються. Грюкіт гармат, тупотіння коней, несамовите ревіння, все мішається в страшенний, дужий концерт, де можна чути й шепотіння пекельної злості, й грюкіт гніву, й виття болю й ненависті, і страх, і дужий, радісний поклик до бою, і повне одчаю й муки знесилля. Бій не змовкає, і кров потоками дощу ллється на ліс, прориває листя, стікає на бричку й починає капати за шию й на голову Гликерії» [37, с. 242]. Коли ж закохані миряться, то природа стихає: «буря потроху меншає. На мосту стихає, вітер втомився й не крутить деревом, тільки дощ ще з більшим шумом пада на ліс. Іван теж помалу заспокоюється і, поклавши голову Гликерії собі на плече, м'яко проводить їй теплою рукою по щоці. – Годі, кицю, годі вже!.. Пора вилізати... Дощу вже немає...» [37, с. 243]. Маємо приклад використання так званого психологічного паралелізму, що синхронізує природу з емоціями персонажів.

У літературі модернізму пейзаж втрачає свою первісну живописну функцію ландшафту і стає способом відображення авторського світорозуміння. Разом з тим, він значно розширює свої звичні рамки і його об’єктами стають інтер’єри, сільські місцевості, міська архітектура. Аналізуючи особливості побудови пейзажних описів у малій прозі Володимира Винниченка, Сергій Михида бачить у них прояви «поліфункціональності» таланту автора: «письменник приділяє достатньо уваги особливому спектру людської чуттєвості

– духовним зв’язкам людини й природи. Авторське сприймання природи досить колоритне й різноманітне. Від змалювання статичної природи рідного степового краю до експресіоністського динамічного малюнка великого урбаністичного міста. Пейзаж у В. Винниченка є формою вираження психологічного стану персонажа. Картини природи гармонійно вписуються в психологічні характеристики настроїв літературних героїв» [176, с. 134].

Від ілюстрації подієвого фону модерністський пейзаж переходить до безпосередньої участі в розгортанні сюжету. Як маркер настрою, він виконує функцію ретардації, коли характерна емоція закріплюється за конкретним персонажем і увиразнює гармонійне чи дисгармонічне існування людини у світі, як-от, в оповіданні «Терень»: «перед нами чорнів Кривий Яр. Я знав, що вночі, кожний яр видається глибшим, ніж є в дійсності. Але цей був як безодня кострубата, чорна, вогка. З обох боків його непорушне і понуро стояв ліс, одсвічуючи проти місяця стовбурами дерев. Той бік дороги, що був проти місяця, наганяв своїми темними провалами тінів тоскне, непокійне чуття. Здавалося, в тих чорних западинах сидить хтось і пильно стежить за нами. Дорога круто спускалась вниз, сіра, самотня, порожня. <…> Часом, злякана нами з дерева, з шаркотом спурхувала птиця. Ми тоді як прикипали до землі, з силою стискуючи кілки. У мене ж по всьому тілі, особливо на шиї та спині, проходив чудний електричний дрож. Я певний, що, коли б там у мене була шерсть, вона б наїжилась і стала сторчака» [37, с. 594].

Бачимо, що крім існування живописних ілюстрацій в художньому тексті, тотожних напрямів і специфічних жанрів, література та образотворче мистецтво має ще багато спільних точок дотику. Усі вони настільки очевидні, що «змусили» швейцарську художницю Ангеліку Кауфманн (Angelika Kaufmann), якою свого часу захоплювалася вся Європа, намалювати картину «Поезія обіймає Живопис» (1782 р.). Сюжет полотна не є тривіальним: дві красуні з атрибутами «фаху» в руках ніжно пригортаються одна до одної, щоб утворити єдине ціле. Згоджуємося, що такою є справжня реальність. Літератори і художники,

працюючи спільно, по суті, виконують одну й ту ж роботу – виражають почуття в образах. А пензлем, чи словом – не важливо. Цей образний приклад ще раз нагадує, що у модернізмі література і живопис створюють спільний емоційно-смисловий ефект, що стирає межі між мистецтвами. У Винниченка текст літератури й живописна практика підсилюють одне одного.

Літературно-малярські кореляції – це завжди експерименти. З появою різних течій модернізму, вони проявилися найбільш зримо. Популярним стає живописний екфразис, за допомогою якого зміст художнього тексту збагачується описами візуальних артефактів. Звертаємо увагу, що у Винниченка екфразис не лише доповнює сюжет, а й виражає психологічну експресію та відображає внутрішній світ персонажів і їх автора.

У романі Володимира Винниченка «Рівновага» знаходимо цікаву екфрастичну репрезентацію. Художник Аркадій малює досить незвичну картину: «полотно уявляло з себе рівне, однотонне, фіялкове поле. Його вкривало рожеве прозоре небо – теж в одному тоні. По один бік поля височенна гора, стилізована, подібна на мурашник. А на горі дерева росли. Теж стилізовані, вони нагадували травинки, де-не-де встромлені в сей мурашник. По другім боці поля, вище за гору на зріст, стояла жінка. Стояла вона наче в профіль, але обидві руки її було видно, як на малюнках єгиптян. Була вся гола і шостигруда, при чім тіло одливало жовтим промінястим світлом, а трьохярусні груди були сині з зеленими кільцями. Посередині між жінкою і горою, далеко край обрія, під рожевим небом стояло самітне деревце, похоже на щітку до чищення лямпового скла» [58, с. 6]. Маємо справу із демонстрацією так званої культурологічної інтелігентності Володимира Винниченка: його літературна уява, поєднуючись із історичними та мистецькими алюзіями, створює багатошаровий художній ефект, цілком притаманний для модерністів.

Цікаво, що сюжет полотна – аж ніяк не витвір хворобливої уяви. Нам видається, що Винниченкова/Аркадієва шестигруда жінка може бути алюзією статуї Артеміди Ефеської. Точніше її праобразом, схожим більше на богиню

Близького Сходу або Древнього Єгипту, на що, власне, й вказує експозиція картини (гора-мурашник – як піраміда, дерево-щітка – як фінікова пальма) і натяк автора в описі (малюнок єгиптян), ніж на класичну давньогрецьку скульптуру. Чому жінка мала жовтий колір шкіри? Бо виготовляли фігури із золота або прикрашали золотими виробами, що виблискували на сонці. Що ж стосується шести грудей, то така інтерпретація у зображенні названого артефакту характерна для пізньої античності. В цей час зустрічається назва *Diana Efesia Multimammia* або *Багатогруда* чи *Полімастос* – богиня плодовитості, яка мала, однак, чотири ряди грудей, тобто вісім. Описаний фрагмент ще раз доводить багатогранність таланту Винниченка і його високий культурологічний інтелектуалізм.

Досліджуючи міжмистецькі трансформації, Галина Варнацька заявляє, що для літератури XX століття характерною є наявність нульового екфразису. Мається на увазі, що «образотворче полотно, описане в художньому тексті, є твором персонажа-художника. Екфразис у цьому випадку не має нічого спільного з реальним мистецтвом, не відсилає до певного візуального джерела чи імені реального автора. Тут екфразисна модель не ідентифікується з першоджерелом, вона є продуктом авторського вимислу» [28, с. 40]. Одним з найяскравіших прикладів присутності у творі саме такої моделі нульового екфразису є для нас оповідання Винниченка, у яких автор детально описує картини своїх видуманих талановитих художників, як-от у «Олафі Стефензоні». Бачимо, що Винниченко полюбляє формувати власні «внутрішні полотна», які перетворюють літературу на простір для художньої гри й на матеріал для дослідження творчого процесу.

Вважаємо, що насичуючи художні твори живописною проблематикою, Володимир Винниченко не лише ілюстрував синтезуючу здатність мистецтва, а й доводив, що попри усі розбіжності у протіканні літературних процесів в окремих країнах, часто в них виявляється цілий ряд спільних тем, мотивів та образів, які іноді майже ідентично втілюються у межах драматичних, романних, чи малих художніх форм. В його героїв, модерністських художників, безліч

прототипів у світовій літературі і спільний камінь спотикання – що ж малювать? Представники класичної школи, устами Винниченка, зображали все те, на що був практичний попит: «звичайно, те, що відповідає настроям, бажанням, світоглядові пана моменту – череватого буржуа з золотою кишенею… Давайте йому квіточок, садочків, пейзажиків з телятками..., давайте йому голого жіночого тіла, побільше голих жінок, побільше. І всяких, всяких. Він любить різноманітність: товстеньких, худеньких, зелених, рожевих, синіх, яких хочете... Квіточки, пейзажики, голі жінки і портрети. Ось все, що можна найти на всіх виставках, всіх, так званих, культурних центрів» [37, с. 628].

Як бачимо, Винниченко вдало втілив у літературне життя головні постулати своїх «Спостережень непрофесіонала», в яких йшлося, що ніколи ніякий митець не був «вільний» за своєю природою і за ним завжди була чиясь тінь. Модерністи ж так звану залежність не визнавали, а їх нове мистецтво стало відкритим до радикальних змін. В близькому колі Винниченка було багато художників. Олександр Федорук називає його «типовим репрезентантом імпресіоністичної школи», що «постає перед нами в жанрових окресленнях портрета, краєвиду, натюрморту і квітів. Як і кожний художник пленерного спрямування, він робив численні екзерсиси не лише олією, а й акварельними фарбами, часто олівцем, тушшю. Останні мають характер імпровізаційно-спостережних з точною фіксацією зображених об’єктів, натурною достовірністю» [263, с. 150]. Посилена увага до техніки живопису підкреслює, що для художника-модерністського однаково важливим не лише результат, а ще й сам процес: дисциплінованість, спостережливість, внутрішня концентрація.

Перетікаючи в літературу із живопису, така суб’єктивно-достовірна мистецька гра зірвала завісу загадковості, якою традиційно прикривався творчий процес художників. Модерністські письменники показали, що ніяка вища сила не є причиною останнього шедеврального мазка. Лише наполеглива праця й терпіння, а також – вміння не розмінюватися на дрібниці, допомагає творити насправді великі речі авторові, що прагне визнання. Звичайно, неможливо

спростувати чи заперечити роль уяви і натхнення у творчому процесі, однак і вони нічого не варті, якщо людина не здатна систематично, виснажливо працювати «у поті чола». Ця праця не приносить миттєвого полегшення чи заспокоєння. Навпаки, вона прирікає його на нестерпні муки творчості. Показовим у цьому аспекті є приклад Василя Стефаника, який буквально рвав на собі волосся, не маючи сили втримати в голові цілий огром образів, які його переслідували. Схожі «візії» були характерні також для Івана Франка та Лесі Українки, про що вони неодноразово згадували у листуванні.

Вже з перших сторінок неперевершеної драми Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» складається враження, що художник Каневич став рабом таких мук. Він, наче божевільний, одержимий внутрішнім хворобливим бажанням, а до зовнішнього світу – оглух:

«К о р н і й (підбігаючи, з мукою, дрижачи весь). Мамо, я вас благаю, на хвилиночку! Ну, покладіть Лесика, я тільки одну рисочку, тільки одну, вона найважніша... Мамо, голубко, молю вас, покладіть, не мучте ж мене, я не можу, я мушу. Мамочко! (Цілує їй руки, дрижить, хапає Лесика).

Г а н н а С е м е н і в н а. Господи! Збожеволів. Це ж божевілля! Та заспокойся... Та, сину, що з тобою?!» [56, с. 26].

Творчий демон Білого Медведя фактично змусив його малювати синове мертве тіло. До речі, саме цей момент містить у собі спільний для творчості французького письменника Еміля Золя і Володимира Винниченка мотив. Адже головний герой «Творчості» Карл Лантьє теж малював свою мертву дитину. Він, як і Корній Каневич, забув про батьківське горе, про сум, про сльози і радів з того, що тепер йому ніщо не перешкодить малювати, адже дитина – нерухома: «крокуючи повз маленький труп, він не міг відірвати від нього погляду. Нерухомі, широко відкриті очі сина ніби тримали його в своїй владі. Спочатку він пручався, але поступово смутна ідея ставала чіткою, перетворилася в нав’язливу. Нарешті він поступився їй, побіг за невеликим мольбертом, почав робити ескіз з мертвої дитини. В перші хвилини сльози заважали йому бачити, затягали туманом усе

навкруг. Але невдовзі робота висушила його вії, укріпила руку; і вже не було перед ним похолоднілого сина, була лише модель, сюжет, незвичність якого захоплювала його. Обриси незрівнянно великої голови, восковий тон лиця, зіяючі пусті очниці – все це збуджувало його, спалювало полум'ям. Задоволений, він відкидався назад, усміхаючись своєму творінню» [501, с. 323].

У Винниченка: «Корній підходить до полотна, скидає запону і вдивляється. Потім бере з стану палітру, фарби, готує їх, нетерпляче поглядає на двері.

Р и т а (хутко входить з трупом дитини). Мама спить. Вона стомилась і заснула біля столу. Вона не чула. Ми двері замкнемо... Ми замкнемо всі двері й будемо малювати. Правда? Тепер все інакше буде. Все, все.. Ось тут Лесик. Лежи, Лесику, лежи, тато буде тебе писати, він зніме з тебе вічне... Лежи, мій білий... О, ти білий тепер зовсім... Тепер блідість твоя зовсім чудова... Тепер тато буде з нас задоволений. Так я поклала, Нію? Так?» [56, с. 84].

Схожі сюжети легко можна знайти й у творчості інших письменників. Скажімо, у новелі «Цвіт яблуні» Михайло Коцюбинський описує творчі муки батька-письменника, який фіксує на папері терпіння власної дочки, ніби свідомо очікуючи її смерті.

Цікаво, що Клод Моне, коментуючи свою картину «Камілла на смертному одрі» (йдеться про його першу дружину, чий посмертний портрет він писав), залишив дуже схожі за змістом спогади: «з поглядом, прикованим до її трагічного обличчя, я спіймав себе на тому, що шукаю там послідовність, погіршення тону й кольору, які смерть приносила на її нерухоме обличчя. Відтінки синього, жовтого, сірого – про що я думав?! Так чинити погано» [333]. Насправді, бажання Моне зробити останній портрет близької людини виглядає цілком природним. Але він дорікає собі за те, що первинно повів себе, як художник: «моєю негайною та інтуїтивною реакцією був шок від кольору, дозволивши йому затягнути мене в бездумне повторення того, що я роблю щодня, як тварина на фермі, прив'язана до млина. І це, мій друже, жалюгідно» [333].

Нагадаємо, що Винниченків художник Каневич теж мав мету благородну. Він хотів подарувати світові картину «найбільшого виразу чистоти і краси», для якої йому позували найрідніші – дружина Рита і син Лесик. Вона мала всі шанси стати шедевром майбутньої виставки, адже, «що варті всі ваші казочки, голі тіла, фантасмагорії перед цим великим... Цим вселюдським, цим виразом любовної скорби матері над дитиною... Тут... тут... чорт забирай, тут історія людей, тут екстракт всякої любові і краси. Ну, ти, шлунок, подивись! Та це полотно весь Салон ковтне, весь, з усіма вашими примітивами, імпресіонізмами і всім лахміттям! Ось де краса! Бачиш, шлунок?» [56, с. 20].

Однак процес роботи гальмувала «невчасна» хвороба дитини і нерви жінки, через що їх обличчя мінялися, отримуючи новий вигляд: «як слабенько кривить губки... Змінився все-таки. От рисочка нова... Не дам, не дам тобі, моє бідне, померти... Мій Лесик не помре, ні-ні, тато не дасть. Правда? Тато такий великий, його Медведем звуть, він нікому, навіть смерті, Лесика не дасть. От маєш... причепилась до мого хлопчика... Вимучила його, малюсінького, беззахисного... Он рисочки нові йому намалювала... Зовсім нові... (Пильно вдивляється й далі говорить уже неуважніше, майже машинально). Рисочки цілком інші. От одна... І губки... І носик... Бідного хлопчика. (Озирає схилену Риту й Лесика). І у мами...» [56, с. 25].

Здається, реальний світ для художника перестає існувати, а єдина сила, яка змушує його працювати – мистецтво. Світова література знає багато прикладів такого «гарячкового» живопису. Ще раз звернемося до роману Еміля Золя «Творчість», сюжет якого доводить, що психіка митця не завжди може справитися з творчим демоном, щоб утримати його в рамках адекватності. Клод Лантьє переступив межу, за якою закінчувалася свідома творчість і починалася безсвідома емоційна ейфорія творчого трансу. Він навіть чув потойбічний голос мистецтва і помер, щоб возз'єднатися з ним: «тоді Клод зважився: все скінчено, він надто страждав, більше жити неможливо, тому що все – брехня, нічого нема істинно прекрасного… нарешті він розірвав ланцюг, звільнився!» [501, с. 424].

Цитований уривок демонструє універсальність модерністської теми «творчого демона», коли художник або письменник мусить обирати між життям і мистецтвом, свідомим і безсвідомим, реальністю і символом.

Творчість Винниченкового Корнія теж була скована: сім'єю, гріхами, обов'язком. Принаймні, на це натякала йому поціновувачка вільного мистецтва, його *alter ego* Сніжинка. А він же артист: «артист є жрець, артист – весь краса повинен бути, весь! Пелюшки, горщечки, колиски — це не його справа! Двом богам не служать! Хто хоче бути великим артистом, той не повинен бруднити себе. Ну що з того, що помре ваш Лесик? Будемо говорити, нарешті, прямо. Що з того? Ну, не стане на світі шматочка м'яса, яке кричить, робить неестетичні штуки і... і в'яже людей. А замість того ви стаєте вільним, легким, ви всі сили дасте тому, що вічно, що вище м'яса! Так-так, Медведю, гарний і бідний! Краса вічна. Ну, подумайте самі об'єктивно, холодно: не правду я кажу?» [56, с. 36].

Мистецтво вище за життя. Мимоволі спадає на думку оповідання великого американського містика Едгара Алана По «Овальний портрет». У центрі твору – одержимий творчістю художник. Він малює портрет дружини і настільки захоплюється роботою, що не помічає, як картина «відбирає» красу молодого тіла: «спливло чимало тижнів, і як зосталося тільки покласти мазок на уста і востаннє торкнутися пензлем очей, знову стрепенувся дух чарівної вродливиці, як ото вогник гаснучої свічечки. І тоді покладено було той мазок, і кінчик пензля ледь торкнувся очей на полотні, а наступної миті художник завмер від захвату перед своїм творінням і далі, все ще не в змозі відірвати очей від портрета, затрепетав і аж побілів, охоплений жахом, і голосно закричав: "Та це ж саме Життя!" – і квапливо озирнувся на кохану... Вона була нежива!» [441].

У драмі «Memento» – ще одна жертва. Теж маленька дитина, син художника. Його смерть – розплата за батькові ідеали вільної творчості й пошуку того, що «нігде й ніколи не буває». У центрі розповіді вже не картина, а «перешкоди», що на неї впливають. Винниченко натякає нам, що Кривенко малює «Майбутнє», а його друзі переконані, що «такої картини ще ніхто не

намалював. І не намалює! Безумовно! Без-зу-мовно не намалює! Це – картина, яка...» [55, с. 159]. Винниченко демонструє, як митці, в погоні за абсолютом, часто конфліктують з життям і породжують моральні та психологічні дилеми. Поєднуючи літературу і живопис, автор демонструє, що творчість – це не лише про красу, а й про ціну, яку платить художник.

Модернізм відкидав принципи абсолютизації і бачив прекрасне лише в почуваннях. Для нього краса в звірячих інстинктах матері, яка лише від однієї думки про ще ненароджений «шматочок живого м'яса, що в'яже дві свідомі істоти» (цинічне недобатьківське формулювання), переживає щастя, справжнє раювання:

«А н т о н и н а (помовчавши). Господи! От ти говориш: сліпий інстинкт... Я не знаю, може, й сліпий, животний, темний... Але я його, цю маленьку істоту, так люблю уже, такий він мені дорогий, рідний, що... Я, право, не знаю... Ви, мужчини, не можете зрозуміть. Він – мій, розумієш, моя кров, моє тіло, частина мене – нова, дивна... Васю, ти розумієш?

К р и в е н к о (чудно дивиться на неї). Да, розумію... Але ми по-різному любимо...» [55, с. 179].

Отже, Кривенкова «чесність з собою» програла: батьківський інстинкт проявився навіть до «небажаної» дитини, до жінки, з якою колись мав відносини, він відчув жалість, а мистецтво перетворив на спосіб заробляння грошей. До речі, останнє твердження остаточно зламало всі ідеали. Відомий художник, аби забезпечити матеріальні потреби колишньої коханки, що чекала від нього дитину, опустився до малювання «халтури» (вивіски м’ясного магазину з зображенням бика, свині і барана, навкруг яких – «фамілія із ковбас» ореолом і сальтісон «вроді корони». І портрет власника, «обов'язково щоб був похожий на Шевченка. Принесе навіть такий самий кожух і шапку, як у Шевченка. І зроблю! Чого геній не зробить!» [55, с. 167]).

Важко уявити, який надлом і приниження пережив Кривенко, що навіть не хотів підписувати роботу, а в пориві гніву порізав власну геніальну картину:

«К р и в е н к о (раптом сміється). Плюньте, панове! “Все йде, все минає...” (Різко). Все минає! (Кладе бандуру додолу й задумливо кусає огірок).

Всі співають далі. Кривенко помалу бере ніж, ніби граючись ним, пробує, чи гострий. Потім ліниво встає, підходить до мольберта й зупиняється. Якийсь мент непорушно стоїть, далі спокійно, в'яло підносить руку з ножем і помалу розрізає картину згори донизу. На губах чудна посмішка. Всі, зачувши згук розрізаної картини, змовкають і хутко озираються до Кривенка.

А н т о н ю к (схопившись). Що ти зробив?» [55, с. 165].

Просто був чесний з собою. В романі «Рівновага» Винниченко моделює схожу ситуацію. Художник Аркадій декларує переконання, що мистецтво вище за будь-які революції та соціалізми. Але коли письменник «спокушає» його можливістю добре заробити, той, довго вагаючись, обирає людське, а не вічне і проявляє свою істинну суть: «я звик взагалі показувати себе не таким, яким я є. Ось зараз: один напівбожевільний пропонує мені пятьсот франків за мою картину з умовою при всіх пошматкувати її. І я удаю, що се мене ображає, що я сього не зроблю, що відмовлюся пожити по людськи півроку во ім’я…во ім’я того, чого в мене нема. Хиба мені не все одно, чи повісить буржуй мою роботу в спальні і ніхто ніколи не бачитиме її, навіть сам буржуй, чи знищити її відразу. Се все одно. Але як я згожуся, я удаватиму, що мені соромно, боляче… Я вже удаю перед Адольфом…» [58, с. 143–144].

У дослідженні Олександра Федорука про живопис українського письменника знаходимо цікавий допис: «Винниченко малював людей, близьких йому за станом душі, він не перетинав межі, за якою розпочиналася праця на замовлення. Власних творів, як правило, не продавав, тому портретував лише тих осіб, які щось значили в його творчому житті» [263, с. 150]. Це повідомлення демонструє, як живопис і література перетинаються у світогляді Винниченка. Він сприймав творчість як самовираження, а не ремесло, тому є таким близьким до європейських митців доби модернізму, а особливо – до імпресіоністів. Можливо, саме тому головний герой драми «Чорна Пантера і Білий Медвідь» ніяк не

згоджується продати своє полотно, хоч сильно потребує грошей, натомість, гарячково переконує всіх, що воно недомальоване:

«М у л е н. …Але мушу спитати, колись же та продасть месьє Корній своє полотно?

С н і ж и н к а. Із Салону продасть! Ось коли…

К о р н і й. Мої панове! Я мушу наперед скінчити його... Наперед треба, знаєте, скінчити. А я не занаю, чи до Салону встигну...» [56, с. 19].

Пояснити поведінку художника можна тим, що він фактично зрісся з картиною і вже не міг відділити її від себе. Або ж очевидним гіперкритицизмом, характерним для Винниченка, що як і Клод Моне, був упевнений, що лише страшенно зарозумілий художник може вважати своє полотно цілковито завершеним. Далася взнаки модерністська недовіра до завершеності та абсолютності мистецького продукту. Адже для представників напряму важливий процес творення, його враження, мистецький пошук. Саме тому, вважаємо, виправданою є проведена нами паралель між Винниченком і Моне: обидва митці сповідують філософію «*руху*» замість «*завершеності*». У «Щоденнику» Винниченко писав: «виникає питання: чи варто далі не те що читати, а обробляти, переписувати, перекладати? Річ здається незграбною, непогодженою в своїх частинах. Невдячне завдання: вставляти в уже зроблену працю новий шматок. Од цього губиться пропорція частин, руйнується симетрія. Легше наново написати» [80, с. 314].

Порівняємо спогади про французького художника, які залишив його друг, колишній прем’єр-міністр Франції Жорж Клемансо (Georges Clemenceau) у мемуарах «Клод Моне: Водяні лілії та інші твори про мистецтво»: «ніколи не піддаючись першому пориву, Моне повертався до власних моментів натхнення знову і знову, завжди знаходячи причину звинувачувати себе в тому чи іншому недоліку. Були моменти, коли він безрозсудно паплюжив себе, клянучись, що його життя було однією великою невдачею і що нічого не залишалося робити, окрім як знищити все, що він зробив, перш ніж зникнути. Деякі з його найкращих

творів стали жертвами цих спалахів самоненависті» [333]. Нагадаємо, що як і Моне, Винниченко теж постійно сумнівався. Його «Щоденник» рясніє самоіронією і безжальним аналізом всього, що написане. Цей факт зближує двох митців не формою, а за світовідчуттям – бути максимально щирими, коли фіксують момент, навіть якщо ця щирість є руйнівною.

Моне і Винниченко залежали від вражень, кольорів і краси природи, яку митці бачили у звичайних явищах, з якими грається світло, у буденних пейзажах, парках і квітах. У «Водяних лілієх», цикл яких (близько 250 картин) Моне писав тридцять останніх років свого життя. Полотна художника наче виткані із сенсорних відчуттів. «Коли ви йдете малювати, – закликав він, – постарайтеся забути, які предмети перед вами, дерево, поле… Просто подумайте, ось маленький синій квадрат, ось довгаста рожева, ось жовта смужка, і розфарбовуйте. Все так, як вам здається, точний колір і форма, поки не створиться ваше власне наївне враження від сцени» [394]. Як переконує Айлін Бордман (Eileen Bordman), авторка книги «Клод Моне. Ідеї імпресіонізму для повсякденного життя», митець у живописі передає нам свій особистий зоровий образ і створює на полотні трьохвимірний навколишній простір, як суб'єктивну зорову ілюзію [315]. Тому імпресіоністичний живопис малює враження від світу, а не сам світ. Цей же прийом поширений і в літературі. З його допомогою письменники-модерністи легалізували суб'єктивну думку персонажів, а їх тексти отримали множинність трактувань. До чуттєвих описів місць-декорацій додається ще фіксація почуттів, звуків і запахів. Художня дійсність оживає, пульсує і дихає.

Імпресіоністичне світовідчуття, визначальне для творчості Клода Моне, у Володимира Винниченка набуває літературного втілення. Як і французький художник, він прагне зафіксувати «мить почуття», «враження», однак його «фарбами» стає слово, а полотном – людська душа. Відчувається спільна для обох митців установка – суб'єктивне бачення. Якщо Моне зображав мінливість природи, то Винниченко – мінливість душі. Тому проведене нами порівняння

зовсім не виходить за межі нашого дослідження, навіть більше, воно дозволяє трактувати деякі твори Винниченка як різновид «словесного живопису» в модернізмі. Саме так слід сприймати уривки із його новели «Момент»: «серед дерев засіріло. – Ш-ш!.. – зупинились ми. Якийсь просвіт... дерева рідше... “Там!” – мовчки глянули ми одне на одного... Ступили кілька кроків і завмерли... Десь тукав дятел... Шашіль гриз дерево... Одірвався сухий лист, зигзагами захитався і впав...– Ш-ш!.. Ще кілька кроків... Просвіт більше... Засивіло небо... Руки дрижали, під грудьми проходили холодні хвилі, серце гупало...» [36, с. 500–501]. Здається, оголені нерви от-от почнуть рватися від нелюдських потуг: «просвіт ширшав. Засиніло небо... далеко-далеко... Прокотився якийсь згук і завмер. Ми закам'яніли... Довго лежали і слухали... Тукав дятел... Писнула пташка, сіла на гілку, повертіла довгим, як перо, хвостиком і пурхнула... Серце билось несамовито» [37, с. 500–501].

Найбільша краса для письменника – у почуттях, коротких, п’янких, моментальних. Винниченків «Момент» можна з легкістю розібрати ти на цитати, а кожен її фрагмент – як окрема живописна картина. Наприклад, про відчуття весни: «Ви ще пам'ятаєте, що то таке весна? Пам'ятаєте небо, синє, глибоке, далеке! Пам'ятаєте, як ляжеш в траву десь, закинеш руки за голову і глянеш у це небо, небо весни? Ех!.. Круг мене кохалося поле, шепотіло, цілувалось... З ким? А з небом, з вітром, з сонцем. Пахло ростом, народженням, щастям руху і життя, змістом сущого...» [37, с. 488].

Або про жіночу красу: «панна раптом озирнула себе й засміялася. Ах, якби ви знали, який сміх у неї був! А сміх є дзеркало душі. – Боже мій, як я вбралася! – скрикнула вона і, швидко вставши, почала знімати соломинки, які, мов золоті прикраси, висіли круг її сукні й хиталися… А мені, признатись по правді, хотілось би ще більш обсипати її цими соломинками, які так через щось були до лиця їй. Я, сміючись, сказав їй це. Вона теж засміялась, схопила з землі цілу жменю соломи й, простягнувши мені, сказала: – Ану, нате! Я спокійно взяв солому й, не вагаючись, обсипав нею її голову, плечі, груди. Вона навіть не

встигла рук піднять і стояла з здивовано поширеними очима. – От, тепер дуже гарно! – сказав я» [37, с. 492].

Про захоплення: «Я глянув на неї. Надзвичайно гарна була вона тоді. І, пам'ятаю, в грудях мені сколихнулась якась хвиля, велика, тепла хвиля чулості, знаєте, така хвиля, яка буває, коли ви несподівано, від нудьги, заходите в храм, і вас охоплює, разом з хвилею згуків, ціла хмара асоціацій, почувань, і ви почуваєте, як вам стає безмірно журно, тепло, затишно. – Знаєте, ви надзвичайно гарні зараз! – проти волі вирвалось у мене» [37, с. 496].

Про життєлюбство в усіх його проявах: «ліс помирився з нами й провадив далі своє життя, життя кохання, народження, росту. На блідих квіточках кущів діловито гуділи бджоли; тукав дятел десь вгорі; дві пташки, пурхаючи з гілки на гілку, подивлялись на нас і несподівано зливались в обіймах. Літали сплетені коханням метелики або в щасливому безсиллі сиділи на листку й поводили вусиками. В траві парами кишіли кузьки. Одбувався великий, прекрасний процес життя» [38, с. 498]. Цікаво, що Винниченко малює процес цей на контрасті. Бо не так все відбувається в людини: «люблю я цей процес у лісі, в полі! Чистий він, не скалічений цими моралями людей, не заслинений лицемір'ям похоті, сильний, одвертий, простий. Люблю цих кузьок, пташок, цих маленьких, несвідомих протестантів проти лицемір'я старшого брата свого – людини. Оддаючись зо всею силою цьому процесові або, як сказав би цей брат-людина, “зо всім цинізмом”, вони, ці кузьки, метелики, ніби говорять йому: “На, дивись, нам не треба ховатись, у нас нема незаконнорождених, у нас нема пашпортів, моралів, “уложеній о наказаніях”, ми маленькі, здорові, чисті циніки”» [37, с. 498].

Про пристрасть: «Єсть! – раптом високо підняла вона руки і, обвивши ними мою шию, жагуче-скажено притулилась до мене. “Єсть!!” – крикнула вся моя душа, вся істота моя назустріч їй. Це було торжество двох великих кузьок; це був вихор життя, який зміта все сміття “не треба”, “не можна”, це було щастя крові, мозку, нервів, кісток; це було найвище щастя народження, народження не з сліпими, а з одвертими, видющими очима душі» [37, с. 502].

Про справжнє кохання: «Я буду носити вас в душі. Я схопив край її сукні, поцілував і випустив. Вона тихо пішла, а я сидів, і в мені з мукою щеміло осиротіле щастя. Наді мною синіло небо, і сонце палило мою похилену непокриту голову, а в душу вростав і вбирався в журні, прекрасні, чисті квіти минулого образ панни. Хто вона, де вона, й досі не знаю, але я завжди ношу її в душі» [37, с. 503].

Клод Моне умів фіксувати навколишню атмосферу, не боятися невдач і бути індивідуальним (особливим). Жорж Клемансо згадував, як одного разу дорікнув художникові: «це принизливо для мене. Ти і я ніколи не бачимо речі однаково. Коли я відкриваю очі, я бачу форми та відтінки кольорів, які сприймаю як щось належне, поки хтось не покаже мені, що я помилився. Моє око не може проникнути глибше поверхні, що відбиває. З тобою все інакше. Гостре лезо твого погляду розсікає кірки зовнішнього вигляду, досягаючи внутрішньої істини, розбиваєте її на фундаментальні кольори, а потім своїм пензлем ти відтворюєш її з тонкістю, з усією її інтенсивністю, як досвід для всіх нас. І коли я дивлюся на дерево, то не бачу нічого, крім дерева, ти з напівзаплющеними очима кажеш собі: “Скільки відтінків і скільки кольорів ми можемо відчути в цих градаціях світла лише на цьому стовбурі?”» [333].

Свого часу відома арткритикиня Марія Келлер (Maria Keller), високо оцінивши експозицію Винниченкових картин у Львові, поділилася враженнями від виставки: «перше, що вражає у творчості Винниченка, – це надзвичайне багатство фарб. Його пейзажі, квіти, “інтер’єри” просякнуті світлом і неначе прозорі. Його червоні та жовті тони мають безліч відтінків і заглиблюються, і збагачуються контрастовими плямами рідкісних, темних тонів. Винниченко закоханий у фарби. Він бавиться ними, як дорогоцінним камінням, і знаходить з надзвичайною легкістю чимраз нові кольорові багатства» [119, с. 66].

У Винниченковій прозі й у його «Щоденнику» багато описів сонця. У «Графському маєтку» читаємо: «над містечком вже стало вечорове сонце. Величезне, гаряче, червоне, воно неначе набухло від крови і в знемозі повисло

над далекими млинами. А від його усе палало і кривилось: і стовбури тополів, і мур, і сорока на самотній груші серед закривавленого жита, і білокорі берізки у графському лісі за парком. Гарячий, червоний сум стояв над степом» [62, с. 5]. Або: «ліс не любить гомону і руху. В йьому треба стояти як у храмі… На стовбурах і гиллях застигли жовто-червоні плями сонця і від них по лісі розсівалася золотиста мла задумливої туги» [62, с. 5]. Єлизавета Рожко вважає подібні описи цілком логічними, адже «ідеї імпресіонізму полягають в тому, що в природі жоден колір не існує сам по собі. Єдине джерело кольорів – сонце, яке своїм світлом окутує всі предмети, кожну годину дня подаючи в повному забарвленні. В сприйнятті здорових вражень природи ми розрізняємо два поняття – форму і фарби. Світло викликає форми. Тобто, живопис не може бути наслідуванням природи, а тільки умовно передає її, фарба породжує рисунок» [223, с. 185].

Усі полотна Клода Моне демонструють вплив сонячного світла на звичний для нас колір. А його відома «Impression, soleil levant» є прикладом «базової» ідеї художників-імпресіоністів, що зображати треба лише те, що добре видно. У центрі картини – червоно-помаранчеве сонце, яке сходить над морем. Ранковий серпанок приглушує колір, тому поверхня води світиться тепло-рожевим. Одинокі човни хитаються на поверхні, вони – темно-зелені. Морська гладь відбиває сонячне проміння, холодні кольори чергуються з теплими, є блакитний і сірий.

Як і всі модерністи, Моне також був глибоко травмований війною. Маємо на увазі франко-прусське протистояння (1870–1871), яке хоч і було нетривалим, але завдало значної шкоди політикуму, соціуму та моральним установкам французів. По суті, картина «Враження, схід сонця» мала благородну мету – відродити втрачену гордість країни, що вже оговталася від поразки і готова до рішучих змін і відбудови. Світанок над Гаврським портом – символічний. Короткі мазки фарби, які видно в небі і у воді, викликають відчуття руху моря. Гавань в

тумані, який створює пароплавний дим – головна ознака того, що великий торгівельний вузол живий і в ньому кипить робота.

Перед героями оповідання Володимира Винниченка «Промінь сонця» відкривається не менш живописна картина: «геть-геть на обрію, внизу, за сією горою червоним полум'ям горіло небо. Далекий ліс вирисовувався чорною щетиною. З боку щетини упирався в сиву пухку хмару невеликий хрест якоїсь сільської церкви. Він був похожий на хрестики, що носять на шиї. Між горою й хрестиком чорними, блідо-зеленими, жовтими рівнокутними смугами тягнулись поля. Їх косо перерізувала стьожка річки, такої ж рожевої, як і небо. Віяло безмежним простором, широкою, буйною волею» [37, с. 537]. Пройшло не так багато часу, як «хмари розірвались над обрієм і крізь них глянула така ніжна і чиста блакить неба, що Сидоркевичу тепло сколихнулись груди. Кінці хмар, як розігріте до білого залізо, заіскрилися світом сонця. Зараз воно випливе. Офіцер мимохіть прижмурився й одвернувся. Але не встиг він повернути голову, як верхи дерев зразу облив широкий, сліплячий промінь сонця. Багнети солдатів болюче й радісно заблищали. Обличчя стали живими, рожевими, в очах засвітились іскри» [37, с. 537].

Сюжети описаних нами картин, на перший погляд, дуже різні. Світанок у Моне символізує надію. Безліч вертикальних елементів на задньому плані (щогли і труби у пароплавів, будівельні крани) свідчать, що Гавр оживає і повертає собі індустріальний статус. На вранішньому горизонті Винниченка – теж вертикальні лінії. Шибениці. Не всі персонажі оповідання доживуть до сходу сонця. Однак, і Моне, і Винниченко транслюють нам спільний меседж – новий день, це завжди про народження, а життя після смерті – триває. Подібність їхньої поетики спільність поетики проявляється не лише у техніці світлотіней чи в колористиці, а ще – у філософії миттєвості. Митці сприймали «світло» як метафору оновлення, духовного прозріння і перемоги життя. Володимир Винниченко і Клод Моне мали спільну художню інтенцію – зафіксувати мінливість світу через миттєве враження. Тому-то в Винниченка ми й спостерігаємо ефект «пульсації життя»,

коли внутрішній стан героя ототожнюється зі зміною кольору і світла та з рухом повітря. Письменник створює живу, мінливу реальність, у якій співзвучними є зовнішні та внутрішні світи, а емоційна мить стає художньою подією. У цьому – модерністський характер мислення Винниченка, що тяжінням до синтезу мистецтв і творить свою власне українську версію чуттєвого бачення світу.

3.2. Психопоетикальне втілення літературної маски Винниченка-живописця

Будь-який художній твір, як особлива форма буття літератури, прагне справити враження на читача і донести до нього творчий задум автора. Він характеризується багатоплановістю будови, змісту і виражальних форм, а також різноманітністю жанрових співвідношень. Жанр автобіографії передбачає, що головним героєм твору виступає сам письменник. Він репрезентується переважно в мемуарах, щоденникових записах і листуванні, однак для нас важлива ще одна його форма – автобіографічний художній твір. Більше того, ми акцентуватимемо увагу не на автобіографізмі, як наповненості твору фактами власного життя Володимира Винниченка, а користуючись здобутками «психоаналітичного дискурсу винниченкознавства» [178, с. 93], представленого дослідженнями Сергія Михиди, виявлятимемо присутність ліричного «я» письменника у «середовищі» тексту і спробуємо зрозуміти, хто ховається за усіма його авторськими масками і перевтіленнями. Зауважимо, що сприйматимемо «літературну маску» Винниченка не як прикрасу чи художній прийом, а як приховане «Я» автора, розгледіти яке спробуємо під різним кутом – як художника і філософа, політика і навіть мрійника. Різноманіття «Я» у тексті дозволяє одночасно бачити внутрішній світ автора і ті суспільні реалії, що формують його характер.

І хоч «побачити усі “Я” письменника і є найскладнішим завданням для дослідника» [156, с. 94] та й сам автор писав у листі до дружини: «Ні, я абсолютно себе не знаю. В мені, здається, сидить з десяток людей цілком різних»

[76, с. 71], керівництвом до дії для нас послужило запевнення Сергія Михиди, що «“сліди”, залишені в мегатексті, які вказують на особистісні прояви В. Винниченка, досить виразні, ось тільки “читати” їх варто дуже уважно, пам’ятаючи про “маски”, звіряючи одне джерело з іншим, і десь на стику різних інформаційних пластів підходячи до істини» [178, с. 94].

Саме тому в межах розгляду літературно-живописних кореляцій, які яскраво проявляються в тих художніх творах Володимира Винниченка, що прямо чи опосередковано присвячені образотворчому мистецтву, ретельно поглянемо на автобіографічне, на наш погляд, оповідання «Олаф Стефензон». У ньому письменник детально відтворив надзвичайно бурхливе і строкате художнє життя початку століття, очевидцем і співучасником якого він був. Нагадаємо, що модерністська переоцінка мистецтва спровокувала протистояння найпрестижнішої художньої виставки Франції – «Паризького салону», який демонстрував полотна класичних художніх академій, з новим революційним утворенням – «Салоном знедолених». Там прогресивні художники, «вигнані з Раю», виставляли новаторські картини, техніка виконання яких здавалася консервативним критикам «вкрай недбалою». З легкої руки невідомого репортера гумористичної газети «Шаріварі» Луї Леруа вона отримала назву *імпресіонізм* (живопис на пленері з характерними вільними, короткими, товстими, помітними мазками, палітрою «високих» тонів, що передає швидкозмінні світлові ефекти, відсутністю концентрації на деталях та розмитими обрисами фігур). Посилений інтерес до імпресіоністичного мистецтва спровокував активні обговорення як самого напряму так і різноманітних подій в живописі, спричинених їх появою. Тому й не дивно, що Винниченко переніс цю полеміку в свої художні твори, а його герої підхопили і продовжили дискусію. Так створюються умови, щоб художник у творі не був пасивним спостерігачем, а активно впроваджував новаторство. Винниченкова *маска Стефензона* – це можливість показати власне світовідчуття, усі сумніви і наміри нового мистецтва. Через неї ми констатуємо, що модернізм для

Винниченка – це психологічний простір, де його «Я» реалізується через постійний пошук і самовизначення.

Головний персонаж аналізованого оповідання – художник Стефензон, в образі якого ми побачили багато вже знайомих нам рис. Він, як і Винниченко, не мав спеціальної освіти і був змушений наполегливо працювати, щоб домогтися бажаного результату в живописі. Порівняймо два уривки з оповідання і щоденника письменника, в яких неможливо не помітити схожість: «Олаф майже не відходив од праці. Очі йому блищали, як у хворого, повіки на них буди завжди червоні, шкура на лиці пашіла вогнем, волосся лежало на лобі неохайними пасмами. Ми робили в протилежних кутках, і він часом пильно дивився на мене з-за свого мольберта, але я бачив, що він мене зовсім не помічав» [37, с. 630–631]. Так само поводив себе Винниченко-художник: «Сиджу стомлений. Знайшов собі нову біду – малювання. Простоюю з квачиками й палітрою перед якоюсь своєю нікчемною мазаниною годин по п’ять-шість і не можу одірватись. І тут пристрасть, захоплення до цілковитого безрозсудства» [65, с. 211].

Більше того, і персонаж, і його автор не плекали захмарних ілюзій щодо своєї участі в новому мистецтві. Далася взнаки невиправдана Винниченкова самокритика, тому його Олаф констатує, що два роки для творчості – мізер: «це – хлопчача робота. Тут все не годиться, все. От то й біда, що в мене нема техніки. Дон Дієго, дон Дієго! А дон Дієго дванадцять літ малює, а я два роки! Дон Дієго всі школи пройшов, у всіх був, дон Дієго тисячі франків на одні фарби витратив. А я що? А я точив панам гарні ліжка, щоб їм з любовницями краще спать було. От і різниця!» [37, с. 630]. В реальному житті Винниченко здобув визнання провідних метрів живопису, з 1927-го до 1934-го років був активним учасником мистецької школи «Еколь де Парі» (французької колористичної школи), а з 1929 – фундатором Артистичної секції при Українській громаді в Парижі.

Про Стефензона відомо, що до того, як взятися за пензель, він працював простим токарем у шведському містечку Норкепінг. Через нещасний випадок на виробництві, оніміли м’язи його пальців, а їх відновлення потребувало тривалої

реабілітації. Малювання стало спасінням для «втрачених рук», яким було гріх не скористатися. Що таке «втратити руки» дуже добре знав і сам Винниченко, проте не фізично, а метафорично. Так він описував свій стан, коли закінчилася його політична кар'єра, а більшовики, захопивши Київ, остаточно зруйнували мрію про незалежну Україну («сьогодні на шосе вже немає українців. Порожні подвір'я хмуро мовчать. А в Києві вже розташовуються большевики. Бідна наймичка захотіла в своїй хаті пожити господинею. Нещасна нація, з якої так злісно й жорстоко насміялась історія... Не донесли скарбу, не стало сили, занадто багато набрали...» [65, с. 277]). У дописі за 23 січня 1918 р. читаємо: «мій стан нагадує мені стан людини, якій одрізано руки або ноги. Рук уже немає, висять замість них порожні рукава, але почування ще залишилось: свербить долоня, поболює мізинець від давнього ревматизму; як сіла муха на ніс, хочеться зігнати її рукою і, здається, що навіть здіймається рука» [65, с. 276]. Окрім письменницької праці, живопис став для Винниченка рятунком від всепоглинаючого почуття політичної поразки і такого ж політичного безсилля.

Художник Олаф звертає увагу оповідача на свої ескізи. На першому «була намальована рука. Пальці її були якось судорожно, цупко витягнені, немов тягнулися за чимсь з скаженою силою. От-от, здавалось, від напруження луснуть жили на ній» [38, с. 626]. Тобто, робота була виконана так майстерно, що кінцівка людини здавалася живою і рухливою. На іншому малюнку – обличчя: «тепер дивіться на це лице. Але дайте спокій формі, техніці, виконанню. Кажіть, що вам говорить саме лице. Я придивився. Безумовно, лице цікаве. Якийсь нюхаючий, шукаючий, рухливий ніс; трошки одтопирчені, сторожкі вуха; пролазливі, живі оченятка. Лице людини, яка пробереться в найменшу щілинку вашої душі, винюхає все, винишпорить, продасть і купить. Хочеться бацнуть кулаком і плюнуть в його» [37, с. 626]. Саме таким був живопис імпресіоністів, а Олександр Федорук, аналізуючи малярство Винниченка у «Перетині знаку», побачив, що воно «чуттєво наближене до реалій, об'єкти зображення емоційно завищені» [263, с. 145].

Високу оцінку Винниченкові-художнику залишив Святослав Гординський, констатуючи, що той «завжди тримався реалізму, і то того реалізму, що, збагачений імпресіоністичним досвідом, уже вільніше ставився до природи і не копіював її сліпо. Те, що відносить Винниченкові картини понад будь-яке аматорство, це було постійне намагання творити чисто малярськими засобами безпосереднім і свіжим мазком, а це така притаманна ознака саме нового малярства, особливо французького» [86, с. 21].

У контексті сказаного важливим для нас стає вираз «*нове малярство*», адже ми припускаємо, що оповідання «Олаф Стефензон» метафорично можна назвати маніфестом нового мистецтва. У ньому з'являється дуже цікавий персонаж Вальдберг. За Винниченком, «це геній, якого не зрозуміли. Так, так, це іменно з тих геніїв, яких не хотіли розуміти. З його картин сміються, глузують, їх не приймають на виставки, не купують. Нехай! Так і треба, так і слід, це є покажчик, що його мистецтво не до смаку сучасному громадянству, що воно не розуміє Вальдберга; а через те уже одне – його ідея, його нове мистецтво є воістину нове, воістину чуже розбещеній, переверненій, виродженій техніці господаря сучасного мистецтва – буржуа!» [37, с. 624]. Маємо справу зі ще однією літературною маскою письменника, що помагає зрозуміти його авторську позицію. Саме тому ми трактуємо Вальдберга як «зовнішнє відображення» Винниченка, яке проливає світло на його мистецькі бажання, страхи та морально-естетичні судження. Через такий прийом письменник показує власні межі творчості і спостерігає за реакцією суспільства на своє новаторство.

Зауважимо, що на початку становлення живописного імпресіонізму, у схожому становищі перебував кожен його представник, який на шляху до справжнього визнання і слави мусив проявити непохитність позиції і стійкість характеру. На доказ, окрім Винниченкового оповідання, можемо назвати роман британського письменника японського походження Кадзуо Ішіґуро «Художник хиткого світу» (саме звідси ми запозичили назву для свого підрозділу, адже хиткий світ – це ідеальне пояснення для тієї суспільно-політичної, культурно-

історичної та психологічної ситуації, у якій жив і творив Володимир Винниченко) [116]. У центрі твору – славетний художник Оно Масудзі, чимось схожий на Олафа і надзвичайно подібний до Винниченка. Справа в тому, що після прочитання роману залишилося парадоксальне відчуття тотожності творчого шляху Ішіґурівського персонажа і українського письменника. Вони обидва були політично заангажовані. Доля Винниченка-політика – відома. Оно-сан же у молодості підтримав національну політику свого (японського) уряду і став художником-пропагандистом імперії під час Другої світової війни. Після воєнної поразки і зміни влади він отримав тавро зрадника і змушений був публічно просити пробачення за вчинки, яких, по суті, не робив.

Таке саме клеймо довгі роки лежить на Винниченкові, якому й досі не пробачили його політичної позиції, а через неї і його літературне новаторство критикують. Яких тільки звинувачень не закидала йому українська материкова критика та еміграція: «большевик… “Ми не знаємо, куди він нас поведе”… “Він стільки скакав у гречку, що вірити йому неможливо”…, він – (!) друг і приятель Сталіна; 2) він – зрадник; 3) він – причина загибелі багатьох щирих українців; 4) він – злочинець, якого треба судити; 5) він – робить, видко, заходи, щоб знову обдурити українське громадянство і пхнути його на велику шкоду собі» [70, с. 240–241] тощо. Найгірше, що не лишилося жодного шансу на виправдання чи пояснення. Напередодні останнього ювілею письменника в «Українських Вістях» з’явився анонс майбутньої події, яку сам ювіляр сприйняв по-винниченківськи гірко-іронічно: «весь світ готується святкувати 70-річчя “великого, єдиного, неповторного”… убійника мільйонів, морального незрівнянного тупого індивіда» [70, с. 385]. Припускаємо, що *туга* Винниченка, про яку ми вже неодноразово згадували і яка не покидала його все життя, отримала ще одне «джерело живлення»: «а тим часом туга серце точить. Думаю не головою, а всією істотою. Думаю про те, що сталось і чого не в силі, видно, не пам’ятати щодня і щохвилини» [65, с. 283].

Аж до смерті український письменник і головний герой Кадзуо Ішіґуро були заручниками своїх «політичних невдач». Усе своє життя вони намагалися впоратися з почуттям провини перед суспільством за свою активну діяльність та гнітючим конфліктом всередині себе, адже вони щиро вірили в те, що робили. Історія, час виявилися до них несправедливими. Адже, в хиткому світі, світі зламу століть, fin de siècle, де війни і революції спричинили швидку зміну цінностей та ідеалів, дуже важко було втримати рівновагу. Один неправильний крок і твою відданість назвуть зрадою, а на митця покладуть чи не найбільшу відповідальність. Ми трактуємо хиткість (непевність) світу у тексті не лише з точки зору історичної реалії, бо чітко бачимо в ньому ще й психологічний ландшафт, у якому *письменник у масці* переживає власну вразливість, конфліктує з собою і не може зробити моральний вибір. Усе це – про модерністську сутність Винниченка: його «Я» не є монолітом, а складається з різних пластів, де суперечності епохи та внутрішній світ митця взаємодіють.

Сільвія Телліні (Silvia Tellini), характеризуючи творчість Кадзуо Ішіґуро, побачила в ній два «стратегічних елементи», без яких не обходиться автор – це пам’ять та ідентичність [468]. Не випадково художник Оно має відчуття, що він повинен створити важливі, унікальні твори мистецтва, які зроблять значний внесок у життя японської нації, для цього йому потрібен рух, динаміка, нові підходи. Про ідентичність як виразник власне українського модернізму ми детально говорили в першому розділі. Тепер же покажемо, як він, модерністський живопис, проявляється в художній літературі.

Найперше, звернемо увагу на цікаві і надзвичайно схожі до Винниченкових, міркування Оно Масудзі про автопортрет, тобто самопредставлення автора в будь-якому, не лише живописному, а й літературному чи публіцистичному творі. Автор картини – художник на прізвисько Черепаха. Оточення зневажало його за дуже повільну роботу і небажання жертвувати якістю заради кількості. На полотні «зображений змарнілий молодий чоловік в окулярах і простій сорочці на довгий рукав, який

сидить у тісній напівтемній кімнаті посеред мольбертів і розхитаних меблів, і на його лице з одного боку падає світло з вікна. Серйозність і сором'язливість, написані на його обличчі, і справді цілком відповідають його характеру, отож щодо цього Черепаха дуже правдиво все зобразив; дивлячись на портрет, легко можна собі уявити, що він з тих людей, яких можна впевнено відштовхнути ліктем убік, пробираючись до вільного місця в трамваї» [116, с. 15]. Одна маленька деталь нам натякає, що зовнішній вигляд і перше враження від персонажа – теж «маска», за якою сховане справжнє «Я». Винниченко, як і Оно, зізнається, що рідко який художник зображає себе правдиво, розкриваючись світові на стільки, настільки є до цього готовий. Тому автопортрет є також своєрідною маскою митця, а ще ключем до розуміння його внутрішнього світу. Маємо чітку демонстрацію модерністського принципу, що зовнішня форма (вигляд) це лише бутафорія, справжня ж суть персонажа криється всередині і проявляється через відчуття. Нагадаємо, що у Винниченка-художника теж є автопортрет, про який від Олександра Федорука дізнаємося: «На портреті зображено погруддя чоловіка середніх років у тричвертному повороті голови вліво, з рішучим поглядом, наче скерованим до уявного співбесідника, з міцно стуленими вустами, виразним носом, високим із залисинами чолом, трикутником шиї, що відкриває фактуру сильного тіла у переході від шиї до грудей, – словом, портретований малює себе "із середини", вирізьблюючи у такий спосіб несхитну натуру, сильний чоловічий характер, вихований роками боротьби» [263, с. 145].

Однак, чи варто сприймати «на віру» все те, що нам пропонує художник? Оно-сан помітив, що «скромність Черепахи… не завадила йому надати собі велично-інтелектуального вигляду, – риси, якої, принаймні я, взагалі в ньому не пам'ятаю. Але водночас, правду кажучи, я не можу пригадати жодного колеги, який би міг намалювати свій автопортрет абсолютно чесно; хай як точно художник намагається відтворити деталі свого відображення у дзеркалі,

особистість, яка проглядається на полотні, рідко відповідає тій правді, яку бачать інші» [116, с. 15].

На перший погляд, така точка зору могла б імпонувати й Винниченкові. Принаймні, наступні рядки дають нам підстави для такого твердження: «щоденники – це дзеркало, перед яким автори крутяться і стають у пози. Або краще, це – автофільми, що готуються для публіки. Чи можуть бути щирі люди, які знають, що на них дивляться? Вони можуть бути тільки більше або менше вдалими акторами, та й годі. І як добрий актор ніколи не вийде на сцену без гриму, так ніколи автор щоденника не сфотографує себе в своїх записках в негарному вигляді» [68, с. 81]. Припускаємо, що таке твердження – лише гра письменника, бо його «чесність з собою» ніколи б не дозволила лукавства з читачем.

В «Художнику хиткого світу» маємо дуже схожий образ до Винниченкового Вальдберга, який, жертвуючи своїм стотисячним маєтком, створив власну мистецьку школу, яка відкрила двері перед молодими талановитими художниками, натхненними ідеями нового живопису. Він «виховав і зробив малярами десятки людей, десятки невдячних льокаїв, які потім перші обпльовували його ідеали. Вальдберг все життя своє віддав мистецтву» [37, с. 625]. В Кадзуо Ішіґуро – пан Моріяма, прогресивний художник-наставник, напівзруйнована вілла якого стала прихистком і натхненням його учнів. З тексту дізнаємося, що «у його роботах чітко відчувався вплив європейської традиції, яку… вважали богохульством; наприклад, він давно відмовився від традиційного окреслення контурів темною лінією й натомість віддавав перевагу західній техніці використання блоків кольорів і гри світлотіні, щоб створити враження об’ємності» [116, с. 30]. Однак остаточно Морі-сан так і не став модерністом, а лише «осучаснював» старе. Він все ще малював жінок-гейш із «кварталів насолод» і «часто використовував традиційний спосіб вираження емоцій через текстиль, який тримає жінка чи в який вона вбрана, а не через вираз її обличчя» [116, с. 30]. Від його найкращих картин віяло меланхолією і «нічними сутінками»

– декадансом. Моріяма, як і Винниченків Вальдберг – це *маска наставника*, який візуально підтримує новаторські прагнення своїх учнів, але, насправді, так і не наважується на кардинальні зміни, бо погруз у власних страхах, сумнівах і втратах. Через таке трактування видимою стає внутрішня боротьба митця, який чітко бачить розрив між його ідеалом і реальністю, прагне до новаторства, але через тягар традиції не може на це зважитися.

Попри все Моріяма прекрасно розумів прагнення свого найталановитішого учня Оно експериментувати в живописі: «у тому, що молодий художник хоче трохи поекспериментувати, немає нічого поганого. Це лише на користь, зокрема, допомагає позбавитися багатьох поверхових інтересів… Але знову ж таки, не варто витрачати аж надто багато часу на такі експерименти. Бо тоді є ризик перетворитися на мандрівника, який подорожує безкінечно. Замість того, щоб без зволікань повернутися до серйозної роботи» [116, с. 39]. Знаємо, що консервативні художники називали імпресіонізм недбалим і несерйозним напрямом у живописі та продовжували дотримуватися правил традиційного мистецтва. А воно, на думку вже Винниченкового Олафа Стефензона, стало примітивним, репрезентує інтереси багатих людей, які замовляють собі «улюблені теми» і платять за них гроші (в «Художнику хиткого світу» описано студію майстра Такеди, живописці якої фактично «боролися з часом», щоб замовники гейш, храмів, вишневого цвіту і коропів у воді отримали свої картини вчасно, а фірма не втратила репутації).

Однак, «це – мистецтво не людей, а якихсь учених псів. – каже Олаф. –Так собака, кінь можуть малювать людей, а не люди… Ось на столі квіточки, яблука; он там сидить пані в білій сукні з книжечкою на коліні. Тут голі жінки (вони собак не соромляться, і йому легко їх малювать!), там хазяїн, тут півники, курочки, телятка пасуться. Більше собака не може побачить. Не можуть більше бачить і льокаї, які звуть себе художниками. Вони бачать і малюють з погляду собаки, коня, а не людей. Вони людського, того, що в собаки не може бути, чого собака не може побачить і зрозуміть, вони того не малюють» [37, с. 628].

Генерація ж нових художників закликала вдосконалювати техніку і зображати людський матеріал: «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!» [37, с. 628].

Сюжети полотен мають бути емоційними і високопсихологічними, фіксувати безпосередні враження, спостереження, співпереживання, оживати. Досягти такого ефекту непросто і такій майстерності потрібно довго вчитися. На початку своєї малярської кар'єри Винниченко пише: «ідея психізму в малярстві. Знову вона випинається. Бажання зреалізувати самому. Але нема технічної, мистецької сили, треба надбати, а надбання посувається занадто поволі» [68, с. 72]. Однак його прототипові Олафу створити таке було до снаги: «там була й здригнена радість в блиснувших очах, і зразу ж, тут же, – сумнів, непевність, а в губах уже – гнів, лютий гнів чоловіка, якого хтось чи щось жорстоко обманив… Тут і передчуття можливого, і позасвідомий ряд хитань, і хиже звіряче нюхання повітря, і скажена робота сопоставлення, комбінації. Хочеться крикнути "ш-ш!", і озирнутись, і слухати й собі, хвилюючись та напружуючись. Я дійсно ще не бачив таких картин. Дійсно в ній панувала людина. Все, що відносилось до неї, було зроблено любовно, бездоганно!» [37, с. 629].

У реальному житті Володимир Винниченко теж портретує («Автопортрет», «Портрет дружини», «Жіночий акт», «Дівчина з квітами», «На пляжі», «Портрет дівчини»), концентруючи свою увагу на виразі обличчя, передаючи чекання, сподівання, внутрішній неспокій. Олександр Федорук констатує, що він «стає на шлях психологічного трактування образів, домагається виразності у передачі людського характеру, що робить художника уважним до способів використання живописних форм» [263, с. 146].

Нагадаємо трохи сюжет «Олафа Стефензона»: вже відомий нам меценат Вальдберг організував конкурс і пообіцяв переможцю п'ять тисяч марок і руку своєї дочки, «звичайно, не без її згоди. Вона понад все ставить батькове

мистецтво і за його розвій може дати себе всю на що хочете. Умова така: вона обіцяє десять літ ні разу не зрадити чоловікові, дбати про його, служити йому, як рабиня. Чи чоловік кохатиме її, чи ні – це ролі не грає великої: десять літ вона служитиме, а тоді чи лишиться з чоловіком, чи піде від його» [37, с. 625]. Вважаємо таку «винагороду» не випадковою, а ще одним експериментом Винниченка тепер уже з ідеєю «пробного шлюбу», чи «шлюбу за домовленістю». До речі, саме навколо «улаштування» заручин Сецуко, молодшої дочки художника Оно, і шлюбних перемовин побудована головна дія роману Ішіґуро. В обидвох творах модерністська проблематика – роль жінки в суспільстві та її нові ґендерні ролі.

Олаф готував на розгляд журі полотно, яке ретельно від усіх приховував. Але за кілька днів до конкурсу хтось його повністю знищив. «Очевидно, моя робота дечого варта» [37, с. 650], – розраджував себе художник. Не так давно ми трактували цю подію досить логічно: картину пошкодила Вальдбергова дочка, щоб її фаворит одержав перемогу. Однак після прочитання англо-японського роману, ми подивилися на цю подію під іншим кутом зору. В «Художнику хиткого світу» геніальні картини знищувалися тричі. Два рази – у Оно. Спочатку його батько спалив малюнки, бо не розділяв захоплення сина. Потім наставник Моріяма, щоб зупинити в його творчості інтерес до «нових підходів». А третій раз згоріли антипатріотичні полотна Куроди – учня сенсея Оно. Усі ці три сцени, описані Ішіґуро, натякають нам на боротьбу поколінь і циклів, які невпинно повторюються один за одним. Припускаємо, що картина Олафа була знищена, щоб її творець не повторив долю Вальдберга, адже бути невизнаним генієм у хиткому світі не так уже й просто. У кожному з цих епізодів ми знову бачимо маску Винниченка. Через нещадне знищення мистецтва, обмежені рамки творчості, а також конфлікти поколінь письменник транслює нам власний досвід невизнаного генія, самокритичного і внутрішньо дисциплінованого. Літературні герої є віддзеркаленням його переживань, а читачі – свідками, як авторське «Я» прикривається зовнішньою історією.

У романі про художників Кадзуо Ішіґуро описує картину, назва і композиція якої майже тотожна зображеній в оповіданні «Олаф Стефензон». Вона має дві сюжетні лінії. Перша – це враження від неприємної ситуації у бідному кварталі, випадковим свідком якої став японський художник. Троє хлопчаків безжально мучили палицями нещасну тварину. Оно навіть не зміг розгледіти, яку саме, але чудово розумів, що обличчя малолітніх хуліганів, заскочених на гарячому, не виражають настороженості та винуватості, а радше нагадують «мужній вигляд воїнів-самураїв, готових до бою. Ба більше, це аж ніяк не збіг, що хлопчаки на моїй картині тримали свої палиці у класичних позиціях бойового мистецтва кендо» [116, с. 37]. Друга показує, як «троє огрядних, добре вбраних чоловіків зручно вмостилися в барі й весело сміються. Вирази їхніх облич виражають декадентство; можливо, вони щойно обмінювалися жартами про своїх коханок абощо. Ці два контрастні зображення об’єднують в одне ціле обриси берегової лінії Японських островів. У правому нижньому кутку полотна великими червоними ієрогліфами виведене слово “Самовдоволення”» [116, с. 37]. У психології – це ключовий аспект ментального благополуччя, що складається з почуття задоволення й гордості власними досягненнями, якостями, життєвими цілями, а також важливий складник самооцінки та впевненості в собі.

У своєму «Олафі» Винниченко зображає картину, яка прекрасно ілюструє описане нами почуття: за широким столом, між закусок і напоїв, з обмотаною навколо шиї серветкою, сидів звичайний «одгодований» рантьє, «але вираз його був не зовсім звичайний. Це було лице людини, яка робить щось гидке, знає про це й раює з того, раює лукаво, злорадно, самовдоволено. Ця самовдоволена злорадність, це раювання настільки певні в собі, настільки дужі, що навіть дають враження невинності, правоти, законності» [37, с. 653–654]. Погодьмося, те саме відчували й «герої» картини Оно, однак японська стриманість не дозволила Ішіґуро так «соковито» описати їх вигляд, як це зробив український письменник: «в одній руці рантьє була виделка з м'ясом, а в другій для чогось годинник. Він сидів на фотелі з тонкими, загостреними на кінцях ніжками. Одна з ніжок

наступила на дитину, якраз в пахві ноги. Дитина, вся синя, судорожно, в дикому жаху кричала і корчилась. Одна ручка її вп'ялась собі в тільце, а другою вона спиралась об підлогу. Товстий чоловік лукаво слухав крик і скоса позирав униз. Нижче серветки з-під чорного фрака виступав йому цілком голий живіт. Цей живіт був похожий на роздутий, білий, облізлий, з'їдений червами труп собаки. Він випинався й блищав рівним мертвим блиском, викликаючи в горлі такі спазми, які бувають, коли нудить» [37, с. 654].

Здається, що й сам Винниченко не сподівався досягти такого ефекту і був вражений тим, що створив: «це було щось таке гидке, при погляді на яке мимоволі могло прийти в голову питання: що єсть мистецтво? Що це за сила, яка примушує навіть на таку огиду дивитись з хвилюванням, з незрозумілою приємністю, з вдячністю до автора цеї мерзоти?» [37, с. 654]. Безсумнівно – талант генія. Цікаво, що письменник «відгородився» від авторства цієї картини і «передав» її Дієго Паблесу – «типічному брату художнику», який «й сам не знав, як це у його так вийшло, як йому прийшла ця ідея, як підібрав він відповідні їй фарби. Це було поза його свідомістю – напевно! Він був занадто дурний, щоб розумом зробити це» [37, с. 654]. Зображаючи Дієго автором геніальної картини, Винниченко вдягає ще одну маску, щоб приховати себе як творця. «Відгородившись» від власної геніальності, письменник не ідентифікує себе з персонажем, а досліджує механізми таланту, конкуренції та внутрішньої боротьби через інші образи. Так маска, крім естетичного прийому, стає способом відвернути від себе увагу читача.

Вважаємо, що Винниченко спеціально зробив автором геніальної картини не Олафа, в якому ми помічаємо риси автора, а Дієго. І пов’язуємо його вчинок з перфекціонізмом, з переконанням і життєвим принципом, що всього у житті можна добитися наполегливою працею, старанням і впертістю. Напрошується висновок, що письменник свідомо не хотів ототожнювати себе з геніальністю. Вірніше, зробити це не дозволила йому «чесність з собою», адже Винниченко був переконаний, що «геніями називають людей, які тим чи іншим дуже

видаються над іншими людьми. Геніяльний поет, геніяльний музика, геніяльний політик, геніяльний учений і т. і… А в такому разі геніяльність не може бути тільки в одній якійсь галузі людської діяльности, вона повинна бути у всьому, до чого геній не присвятить свою увагу: геніяльний математик, винахідник нових математичних теорій, може бути (і чи не повинно бути?) геніяльним романістом, якщо він скупчить свою увагу, час і бажання на діяльності романіста. А так само бути геніяльним шевцем, політиком, якщо життя його до того наверне?» [70, с. 192]. У 1913 році, коли було написане оповідання «Олаф Стефензон», Винниченко ще такої певності не мав. Окрім того, що Винниченко через маску відмежувався від геніальності, він ще й продемонстрував свій перфекціонізм і життєве кредо «чесності з собою».

Життя в Парижі, хоч і не завжди, але важко було назвати безбідним. Постійна нестача грошей змусила його покинути столицю і переїхати на південь Франції у містечко Мужен поблизу Канн, щоб хоч якось зводити кінці з кінцями. Зі схожими проблемами стикалася переважна більшість художників-початківців, які приїжджали до Парижу, щоб вільно творити. Багатьом із них не вистачало грошей на оренду убогого ательє, на їжу і фарби. Вони «гріли» себе і своїх орендарів надією, що от-от розбагатіють і повернуть борги, адже час від часу відомі галереї проводили серед художників конкурси і обіцяли переможцям чималу грошову винагороду. Щоправда, ці сподівання справджувалися рідко, адже вимогливе журі безжально відсіювало кандидатів. Тоді горе-мрійники опинялися на вулиці. Винниченко описує таку подію в житті свого героя-оповідача, як щось буденне: «В цей час якраз трапилась мені досить звичайна, але нудна й неприємна історія: мене викидали з моєї робітні. Хазяїн будинку, де я жив, був чоловік нетерплячий і, крім того, абсолютний неук та нахаба. Він не хотів почекати, поки я доб'юсь слави, і навіть дарував мені мій станок, чемодан з білизною та три бюсти товаришів, аби я тільки “очистив” йому ательє» [37, с. 618]. Цитований пасаж натякає на існування ще однієї *маски – молодого*

митця, борця з невблаганними обставинами реальності та власними обмеженнями.

З такими ж проблемами стикалися й герої Кадзуо Ішіґуро: «Я винаймав крихітну мансардну кімнату, а піді мною мешкала власниця – літня жінка, яка жила разом зі своїм неодруженим сином. Позаяк дім не був електрифікований, я мусив малювати при світлі гасової лампи; там заледве вистачало місця, щоб розкласти мольберт, тож я несамохіть обляпував стіни і татамі фарбою; а що працював ночами, то часто не з власної волі будив господиню або її сина; та найприкріше те, що дах мансарди був аж такий низький, що я не міг випростатися, й часто змушений був годинами працювати в напівзігнутому положенні, знай вдаряючись головою об крокви. Однак тоді я так радів, що мене взяли на фірму майстра Такеди, і тепер заробляв собі на життя малюванням, що не надто переймався убогими житловими умовами» [116, с. 14].

Малярські полотна Винниченка, Олафа та Оно отримали високу оцінку мистецьких критиків. Однак визнання не завадило їм увесь час сумніватися: «старе знайоме явище: поки писав, здавалось цікавим, потрібним. Як кінчав, була навіть трохи звичайна гарячка, настрій був веселий, піднятий. А як прочитав Косі, так усе й зникло… А на душі стало погано, нудно, наче я гидко, без потреби, набрехав. Ах, якби я міг винищити три чверти того, що я написав!» [70, с. 285]. Так само чинив і Олаф: «один раз йому здавалось, що краще не може бути, а другий – що вона не варта й плювка на неї (як бува зо всіма авторами, котрі можуть бути щирими з собою)» [37, с. 650].

Самокритичність Оно і сором за його минуле змусили художника гірко переживати свою життєву поразку, за яку він і так дуже дорого заплатив (Друга світова війна, яку він так натхненно підтримував, забрала у нього сина і дружину). У Винниченкового Олафа – теж невдача. Він програв конкурс і втратив любов. Однак життєлюбство автора не дозволяє його персонажеві опустити руки, а змушує виявити причини упадку і всі сили покласти на їх виправлення. Він детально проаналізував, чому намалював гіршу картину: «А ви

знаєте, чого у Дієго так гарно вийшло? Ні? Тому, що він узяв те, що є, а я те, чого нема. От в цьому й є моя головна біда. Я брехав собі, коли писав, а він – ні...» [37, с. 662]. Не випадково Олаф говорить цю фразу – *я брехав собі*. Він допустився помилки. Одвічна Винниченкова «чесність з собою» висіла над ним, як Домоклів меч. Неможливо творити комусь на догоду, треба спочатку догодити собі. *Фанатичний самокритицизм і муки внутрішнього сумління* – також *маска*. Винниченко доводить, що справжнє мистецтво вимагає бути «чесним з собою», а будь-які спроби підлаштуватися, щоб виправдати очікування – це привід для глибоких сумнівів і внутрішніх конфліктів.

Винниченко-письменник і художник завжди лишався оптимістом: «Єдина ясна точка це те, що чую в собі ще трохи сил, що спокутую свої помилки, свій сором працею над собою, що напишу такі речі, за які не буде соромно ні одному українцеві. Присягаюся собі не скласти зброї, доки не буду переможцем над своїм соромом» [65, с. 252]. Таким же оптимістом був і Олаф. Його прощальна записка тому доказ: «Надіюсь, що колись зустрінемось в Парижі. Але це буде при тій умові, що я тоді вже знатиму, як і що маю малювать, щоб не програти Дієгам свого...» [37, с. 663].

Натомість художник Оно – здався. Він закинув живопис, більше ніколи не брався за палітру і блукав, як примара, вулицями своєї слави. Закінчення роману «Художник хиткого світу» остаточно укріпило нашу впевненість, що якимось феноменальним чином Масудо Оно таки сильно схожий на Винниченка. Японський художник, що все життя картав себе за минуле, на схилі літ наважився відвідати віллу Морі-сана (український письменник усе своє емігрантське життя хотів повернутися на Батьківщину). Рішення було не просте, дорога далека і коли художник майже впритул наблизився до своєї «точки неповернення», він раптом відчув, як його «охоплює почуття глибокого задоволення й тріумфу. Його важко описати словами, бо воно не було схоже на те піднесення, яке викликають менші перемоги... Це було глибоке відчуття щастя, яке породжувала упевненість у тому, що всі зусилля були не марні; що

роки важкої праці і безліч переборених сумнівів – усе це було недаремно; що вдалося досягти чогось по-справжньому значущого і визнаного всіма. Того дня я так і не спустився униз до вілли – це мені видавалося цілковито безглуздим. Я просто продовжував там сидіти ще годину, а то і більше, почуваючи глибоке вдоволення й поїдаючи апельсини» [116, с. 45]. Сенсей Оно роздумує, що «таке судилося відчути далеко не всім. Такі, як Черепаха, – або ж такі, як Шінтаро, – можуть довго плентатися до цілі, компетентні і геть не здатні когось скривдити, але їм ніколи не відчути такого щастя, яке переповнювало мене того дня. Бо такі, як вони, ніколи не дізнаються, як це – ризикнувши всім, у відчайдушній спробі піднятися над посередністю» [116, с. 45]. Щастя, яке відчуває Оно, – маска сформованого й упевненого у собі митця, в якій він постає перед світом. Воно не залежить від зовнішнього визнання і приходить лише з усвідомленням власних досягнень, коли вже нема жодних сумнівів, а є лише відданість творчості.

Все описане вище Володимир Винниченко точно відчув. І до кінця своїх днів не зрадив ні літературній творчості, ні малярству, бо жити без них він просто не міг. Як доказ, цитуємо «Щоденник»: «отже, для чого іноді аж до хвилювання хочеться писати? – здається для того самого, для чого я малюю свої картини. Я ними не заживаю ніякої слави, не здобуваю ніяких матеріальних компенсацій, не «жалію» ними своїх ближніх. Я сам можу годинами та навіть цілими днями простоювати з палітрою і квачами перед полотном, забувши про весь світ, відчуваючи непереможний гін до чогось, до якогось досягнення, від здійснення якогось погодження в собі. Очевидно, й тут конкордизм» [80, с. 176–177]. І тут щастя.

Безсумнівно, що під маскою Олафа Стефензона не важко вгадати Володимира Винниченка. Однак, він, як і художник Оно, не є стовідсотковою копією письменника. Це багатогранний індивід з власним характером, слабкостями і живими емоціями, наділений багатьма рисами вдачі письменника. Саме через розкриття особистості свого літературного героя Винниченко показав, як важко бути письменником і художником одночасно, бути митцем-

раціоналістом, філософом і активним членом нового суспільства, як важко жити в гармонії з собою і бути частиною своїх же експериментів. Маски літературних героїв Винниченка демонструють численні риси самого автора, про які він не зміг би ніколи заговорити прямо. Застосовуючи «масковий» прийом, письменник створював багатогранних персонажів – раціоналістів-філософів-митців-громадян, які наглядно демонстрували правдиве «Я» Винниченка – дієве, складне, суперечливе, відкрите до самопізнання.

3.3. Літературно-скульптурні кореляції у творчості Володимира Винниченка

Очевидно, що кожен окремо взятий вид мистецтва має власну мову з чітко окресленим індивідуальним голосом автора. Але в межах модерністських творів (літературних, музичних, живописних чи скульптурних) зустрічається так зване мистецьке багатоголосся. Тоді образи стають об'ємнішими, їх риси – чіткішими, емоції – виразнішими. Література часто використовує свою синтезуючу здатність і вбирає в себе кращі виражальні ознаки пластичних мистецтв. Погоджуємося з твердженням Олександра Рисака, що «синтетичні художні творіння, сконструйовані на "стикові мистецтв", мають неабияку перевагу над одноплощинними, одномірними, репрезентуючи літературний процес відповідного періоду у вищих його параметрах, вимагаючи водночас і якісно нового читача» [220, с. 54].

У творчості Володимира Винниченка зустрічаємо «скульптурні вкраплення» в канву його художніх творів. Та це й не дивно, адже процес ліплення скульптури чимось схожий на написання художнього твору. Обидва митці створюють в уяві образ, довго розмірковують над його характером та емоціями, а потім «оживляють», щоправда, кожен по-своєму. Перший обирає для себе поле для творчості. Другий теж знаходить свою нішу (монументалізм, станкові статуетки або декоративну пластику). І література, і скульптура має свої жанри, а майстри працюють із різноманітними матеріалами – правдивими

людськими документами, характерами, ролями, середовищем; гіпсом, глиною, каменем, деревом, бронзою, сталлю.

Видатний англійський історик і теоретик мистецтва Уолтер Патер (Walter Pater), автор фундаментального дослідження «Ренесанс», яке настільки вплинуло на світову інтелектуальну еліту кінця XIX – початку XX століття, що отримало назву провісника естетизму та модернізму, сформулював так звану «скульптурну метафору», яка з легкістю проєктується на «акт літературної композиції». Перефразовуючи вченого, можна припустити, що слово є таким самим матеріалом для письменника, як мармур для скульптора: «насправді все мистецтво полягає лише у видаленні надлишків від остаточної обробки гравера на дорогоцінних каміннях, який здуває останні частинки невидимого пилу і тим самим передвіщає завершення роботи, яка лежить десь, згідно з фантазією Мікеланджело, у грубо обробленій кам'яній брилі» [437, с. 46]. У Винниченка ідея «скульптурної метафори» проявилася способом трактувати літературні образи як об'ємні й матеріальні. З її допомогою персонажі у тексті оживали і набували психологічної глибини.

Саме з такою інтенцією слід сприймати рядки у Винниченковому «Щоденнику», присвячені читанню кінця «Сонячної машини» (14 січня 1924): «чи від утоми Кохи, чи то моя підозрілість, чи погано зроблено, тільки я вже не помічаю того захоплення і зворушення, які бували раніш при перечитуванні "СМ"… вся річ уже починає здаватись мені монотонною, наївною, непотрібною. Хочеться пройти її з початку до кінця, вдмухнутти в неї значності, фарби. Принаймні, (маю на увазі) кінець, сторінок 200» [66, с. 271]. «Кам'яна брила» роману вже пройшла грубу обробку автора. Тепер скульпторові-ювеліру залишилося відшліфувати кожен «вигин» його творіння, щоб воно стало мистецтвом. До речі, цитований нами уривок має надзвичайно важливе продовження. Воно демонструє, чому Винниченко-письменник так переймається ідеальним виглядом своїх українських, в європейському контексті, художніх творів: «це ж візитова картка української літератури в Європі.

Хочеться, щоб українське ім’я стало відомим, але боюсь, що саме тому, що українське, сама річ втратить в очах Європи ті гарні якості, які в ній знайдуться. Будь автором цієї речі німець, француз, англієць, – інша річ» [66, с. 271].

Як відомо, скульптура, як вид мистецтва, створює об’ємні художні форми у реальному просторі. Її об’єкт – переважно людина, лише іноді анімалістичний жанр зображає тварину, ще рідше – натюрморт чи пейзаж. В мистецтвознавстві розрізняють два види скульптури – «круглу» і «рельєфну», яка розташовує об’ємне зображення на перпендикулярній до площини лінії. Кругла ж скульптура являє собою тривимірну модель (статую, групу статуй, бюст), яку можна оглядати з різних кутів. Модернізм сприймав скульптуру, як цілком самодостатнє мистецтво. Щоправда, її становлення у нашому сьогоднішньому сприйнятті відбувалося поступово, для цього, переконує Алекс Поттс (Alex Potts) у дослідженні «Скульптурна уява: образна, модерністська, мінімалістична», мусив пройти досить тривалий час. Спочатку вона співвідносилася з образотворчим мистецтвом, але займала позиції «обмеженої», «маргінальної» і «примітивної» діяльності [444]. А порушена нею логіка двовимірного зображення, а також «спрощено-зручний процес споглядання, який змістив фокус зору з прикріпленої до стіни поверхні на навколишньо-просторовий огляд з усіх боків» [444], автоматично переніс скульптуру у площину чогось відмінного від живопису. Більше того, ставало очевидним твердження «буквальної природи» (за Поттсом) творів мистецтва, які, нібито, нічим не відрізняються від звичайних предметів чи товарів. Для Винниченка концепції Поттса мали практичне значення. Письменник намагався надати своїм літературним персонажам таку матеріальну присутність у тексті, щоб вони сприймалися максимально об’ємно і реалістично, як це було притаманно скульптурам.

Згодом відбувся процес «десакралізації» мистецтва, підкріплений враженнями від експонатів Салону 1846 року, і описаний у провокаційному вірші Шарля Бодлера «Чому скульптура нудна». Цікаво, що поет, який вважав

скульптуру «витісненим мистецтвом», критикував не її, а сам спосіб творення: «скульптура має кілька недоліків, які є неодмінним наслідком її засобів. Жорстокі і позитивні, як природа, вони водночас розпливчасті і невловимі, бо показують надто багато обличь одночасно. Даремно скульптор прагне прийняти єдину точку зору; глядач, який обертається навколо фігури, може вибрати сотню різних точок зору, крім правильної, і часто буває принизливим для художника, що випадкове світло, ефект лампи відкриває не ту красу, про яку він думав. Картина – це лише те, що вона хоче; немає способу дивитися на неї інакше... Живопис має лише одну точку зору; він ексклюзивний і деспотичний: також експресія художника набагато сильніша» [303]. Такі уявлення про множинність точок зору і динамічність створеного образу знайшли своє відображення й у Винниченка. Письменник зображав своїх персонажів у просторовому і психологічному контексті, створюючи ефект «живої скульптури» в художньому творі. Множинність поглядів, інтерпретацій, точок зору, гра зі світлом і глядачем – ось ті риси, які в модернізмі, особливо літературному, стали першочерговими.

Величезний вплив Бодлера на fin de siècle у Франції та Британії все ж не призвів до значного поширення його антискульптурних поглядів, про які з часом забули. Більше того, позірно «відкинуте мистецтво» (скульптура) з новою силою проявило себе у модернізмі і стало алюзією реконструкції античних міфів. Завдяки тривимірності, воно справляло враження «життєвості» та навіть «мобільності» і дозволяло, як того й прагнули письменники-модерністи, експериментувати з «чистою» матеріальною формою.

Окремої уваги заслуговує розмова про колір і скульптуру. Справа в тому, що еволюційні процеси спричинили поступове нівелювання колірної гами виліплених чи вирізьблених експонатів, які пройшли шлях від багатоколір'я до монохрому. Англійський мистецтвознавець Уолтер Патер назвав таку тенденцію позитивною, адже вважав, що втрата кольору «підвищила форму вираження» [437]. Отже, скульптура в XX столітті, як і література модернізму, акцентувала

увагу на тому, що емоції важливіші за зовнішній вигляд, а за мистецькою формою завжди криється надзвичайно глибокий сенс.

Як доказ, розглянемо детальний опис кругової скульптури в романі Володимира Винниченка «Рівновага». Перед нами знаменитий фонтан Медічі в Люксембургському саду: «Як і шість місяців тому, умліваючи від пестощів. Під скелею лежали мармурові любовники. Втомлені й безжурні, вони й не підозрівають, що в скелі дивиться на них велетень. Ось, здається, він зареве, стрибне до них, схопить по одному в руку і шпурне їх до басейну, де в мутно-зеленій воді плавають червоні рибки. Але велетень не стрибає, немов очей не може одвести від юної парочки. Тому горобці не бояться його і сідають йому на могутні плечі, на голову, на всі місця, де може умістится кожний жвавий, недурний горобець» [58, с. 206]. Звертаємо увагу, що й сьогодні фонтан виглядає саме так, як його описав Винниченко: вилитий з бронзи гігант Поліфем дивиться з гори на закоханих Аціса і Галатею, висічених з білого мармуру. Здається, професіоналізм та спостережливість не підвели письменника і він не тільки уміло описав скульптуру, а й навіть, оживив її. Саме такі літературно-скульптурні кореляції демонструють, що Винниченко не мав самоцілі описати мистецтво, а прагнув інтегрувати його у власну концепцію модернізму, поєднавши українські та європейські художні впливи.

Цікаво, що ще один опис цього фонтану Винниченко залишає у «Щоденнику»: «прохід у Люксембурзький сад: “все йде, все минає?” Помилка, в Парижі майже нічого не йде і не мина, майже все стоїть на місці як зачароване. St Michel усе той самий, що був і вісім років тому, коли я його востаннє бачив, і двадцять вісім, і тридцять вісім… Той самий Люксембурзький сад, а в йому той самий фонтан з велетнем, який дивиться зі скель вниз на парочку коханців… Ніхто не змінився, не виріс, не рухнувся з того місця, на якому його покинув вісім років тому. Зовсім як у казці зачарований, навіки застиглий світ» [70, с. 221–222].

Допис був зроблений за чотири роки до смерті письменника, у тяжкий для подружжя Винниченків післявоєнний час. Можна припустити, що Винниченко остаточно розчарувався в можливості змінити власне життя. І про переїзд до Америки, і про повернення в Україну марно було думати. Тисячам прагнень, бажань, ідей письменника протистояв чужий світ, який стояв на місці і не помічав його руху: «туга не лишає ні на годину. Врятувати мене могла б тільки праця, творчість. Коли б я міг писати, я жив би, туга моя компенсувалась би тою користю, яку я міг би, може, дати іншим. Але я й писати не можу – не можу тому, що не маю тих, для кого міг би писати. Україну мені загороджено, а тільки там і можуть бути споживачі моєї праці. У французькій чи іншій чужинній літературі писати, себто пробиватись? Пізно, трудно і для українця просто неможливо, та ще не совєтського, а емігрантського, протисовєтського» [70, с. 229]. Боляче і прикро читати такі рядки українського, справді, генія, але від того ще сильнішим стає бажання показати новий погляд на Винниченкову творчість, яку ще й досі мало знають і не сприймають.

В епоху модернізму виникають нові скульптурні школи, течії і групи, навколо яких гуртуються надзвичайно різнопланові і талановиті митці. Одного з таких, Івана, що мав «білі невеличкі руки з довгими, чисто скульпторськими пальцями» [37, с. 221], зображає Володимир Винниченко в оповіданні «Контрасти» і називає добрим психологом і знавцем людських душ. Він, до прикладу, переконує, що треба жити так, щоб життя захоплювало, «щоб ви не спали! – гарно одкидаючи свій темно-русий шовковий чуб, палко говорить Іван. – Треба змінять свої почування, тасувати їх, як карти, вишукувати їх в кожній дрібниці, в кожній незначній прояві всякого життя!.. А для цього контраст найбільш відповідає. Він не дає застигнути думці, він дратує нерви .. Хай погане, хай гидке буде в цьому контрасті, – тут ходить не про факт, а про ваші почування» [37, с. 221]. Молодий естет не зі слів знає, якого ефекту можна досягти, бавлячись кольорами: «А таке з’явище, як контраст? Га? Тут вам все: й історія думки, й історія людського слова, і естетика, і... Тут все! Візьміть ви хоч

таке, ну... – Іван водить очима навкруги і зупиняється на конях, що пасуться біля екіпажів, – Ну, візьміть хоч цих коней. Дивіться, як переплітаються фарби, які контрасти, які тони... Чорне й біле! Одне чорне не зробить вам такого враження, а поруч з білим воно грає видатну роль, відтіняється, виступа рельєфно, грає» [37, с. 224]. Більше того, він чітко проголошує головні постулати нового мистецтва, яке прагне докорінно змінити загальноприйняті естетичні настанови. Гуманізм, яким наскрізь просякнуте минуле століття, відходить на задній план, зникає образ цілісної людської особистості. Головним стає внутрішній світ художника, який свої переживання і емоції може втілювати будь-якими способами. На сторінках «Контрастів» читаємо: «А психіка? Наприклад, цинізм і святість, поруч одно з одним. Тут просто дух захоплює!» [37, с. 224]. Бачимо створене Винниченком синкретичне модерністське поле, в якому проглядається взаємодія літератури і скульптури через оголення глибинних переживань і психоемоційних станів головних героїв.

Мистецтво модернізму змінило традиційні уявлення людства про красу і, піддавшись емоціям, почало зображати прекрасне поруч з потворним. Тому скульптор Винниченка хоче «ліпити тепер одну річ. Так знаєте, тема така – огидливе й гарне. Огидливе мусить бути жінкою, не дуже старою, але страшенно гидкою, з таким, знаєте, розпусним виглядом в обличчі, з страшенним цинізмом душі й тіла. А поруч молодий, гарний юнак з полум'ям сили й такого, знаєте, захоплюючого бажання боротьби за добро, за красу, невинний, чистий, палкий! І одне поруч з другим. Контраст який!» [37, с. 224]. В оповіданні чітко бачимо типологічну тяглість Винниченкового ліплення людських душ – світлих чи темних. В літературі – за допомогою слів, в живописі – фарбами й пензлем, у скульптурі – руками своїх митців. Так-от, прямого посилання на існуючу/неіснуючу скульптуру в художньому творі нема, є лише задум. Спочатку проявить себе Винниченко-письменник, а вже потім представить нам готову гіпсову скульптуру його «Чудний епізод».

Огидлива жінка – Гликерія, різка, приземлена, вередлива, егоїстична. Вона «почуває, як гаряча хвиля крові підіймається їй у груди, надавлює їх і вогнем суне до лиця. Їй соромно до болю, до скаженої злості. О, який сором! Він навіть не хоче дивитись на неї, а вона уявляла, що у його справді є якесь чуття до неї. До неї, до цього гострого, пацючого лиця з рідкими зубами й рябуватими щоками, з цею мізерною, жовтуватою косичкою. О, прокляття! Вона, дурепа, могла думати, що її мільйони, мужичі, батьківські мільйони, які ще, здається, пахтять вівцями й потом наймитів, ці мільйони не мають ніякого значіння для його» [37, с. 225]. Гарний юнак – він (скульптор Іван), мрійливий, творчий, енергійний, розумний, розсудливий: «бліде, нервове лице його, з чорною, гострою борідкою і вдумливими очима, схвильоване і, видно, трохи п'яненьке; білий, широкий лоб його з тою знайомою Гликерії жовтизною по краєчках укритий дрібними краплинами поту; губи, видно, сухі й гарячі» [37, с. 222]. Письменник проводить над ними експеримент: змушує ревнувати, ображатися, робити безглузді вчинки, проявляти співчуття, жаль, огиду, примирення. Емоційне напруження їх душ майстерно ілюструє гроза. В розв’язці оповідання – висновок: почуття здатні здолати усі життєві контрасти. Навіть некрасиву зовні жінку можна любити до безтями за її щирі емоції і живу душу: «замість одповіді він знов хапа її в обійми і між поцілунками говорить: – Прощаю... Прощаю... Люблю... Чуєш? – Любиш? – встигає вона спитати. – За що? – За те, що ти... жива, що ти не вимуштрована істота, а людина... За силу твою, за все!.. Правда, дика трохи, але, знаєш, я тобі скажу... І він говорить їй. Буря потроху меншає» [37, с. 243].

Винниченко не втомлювався закликати, що в людському житті дуже важливо цінувати момент, проявляти почуття тут і зараз, не боятися оголити душу. Це аж надто майстерно робить Іван, якого на початку твору постає тихим і нерішучим, а потім уже не може стримувати огром емоцій: «Чудово!.. Пекельно чудово! – давить їй холодними пальцями руки Іван. – Хочеться битись, кричати... Ух! Він скажено пригорта її до себе, дрижить весь і починає цілувати щоки, очі,

ніс, губи. Гликерія сміється, але замирає вся під напливом чуття й почуває якусь вагу, приємну вагу і безсилість в руках і ногах... – Годі, любий, годі, – шепоче вона. “Вж-ж... фр-р... фі-і-і!”– Ліко!.. Я живу! – важко дихає Іван. – Ах, як я зараз живу!.. Могуче, дуже... Тепер би я на ввесь світ пішов сам-один!.. Битись, боротись, мучитись... Ліко!» [37, с. 242].

Від намічених творчих планів у «Контрастах» Винниченко переходить до їх безпосереднього втілення. В оповіданні «Чудний епізод» головна дія відбувається в мистецькому ательє доволі специфічної скульпторки. Вважаємо, що автор створив її не випадково, адже ще у 1894 році популярний англомовний письменник Едмунд Госсе (Edmund Gosse) у впливовому часописі «Art Journal» писав про появу «нової скульптури», яка зайняла достойне місце поруч з літературним модернізмом і навіть визначив спільне для обох мистецтв захоплення – так звану «нову жінку». [369]. Про образ модерністської денді-естетки ми вже говорили детально в попередньому розділі. Розглянемо під тим же кутом зору скульптуру та її авторку.

Перше, що кидається у вічі, це нетрадиційне зображення майстрині, яка не те що позбавлена пафосу творчопричетності, а й взагалі постулюється, як нереальна істота-примара, а на додачу ще й «привид проституції»: «вона з’являлась завжди якось несподівано, як дух; завжди з’являлась на самих безлюдних місцях. Ми сумнівались, що вона проститутка, хоча не раз бачили, як вона підпливала, наче тінь, до якого-небудь прохожого. Але той, глянувши на неї, моментально одвертався й поспішно одходив. Ми іноді балакали про неї, і Наталя не раз питала мене, невже знаходяться мужчини, які можуть піти з сим страховищем, з сим привидом!» [64, с. 210–211]. Автор і справді малює образ, дуже далекий від будь-якої претензії на красу: «дійсно, вона була, як привид, як мара проституції, як страшний символ прокаженої професії. Одягнена була завжди однаково, немов вже цілі віки ходить тут щоночі. Та й навіщо, справді, марі міняти туалет? Завжди в довгому сірому пальті, складки якого не хитались, коли вона пересувалась під стінами, повз глухо замкнені двері та вікна крамниць.

Завжди в старомоднім темнім капелюху, з якого на лице звисала густа, сіра вуаль, завжди з парасолем в руці. Ми раз зустрілись з нею під ліхтарем. Крізь вуаль на нас глянуло таке страшне лице, що мені аж ноги ослабли. Якесь надзвичайно бліде, з вимученими очима, підведеними, як звичайно, у всіх проституток, з намальованими губами, але такого рисунку, який може бути тільки в мертвяка» [64, с. 211].

Шокуючий образ жінки контрастував з убранством її оселі (мансарди на шостому поверсі): «один куток був запнутий якимсь сірим покривалом, в другому ліжко стояло, широке, спокійне. На стінах висіло багато гравюр. Се були знімки переважно з класичних речей. Багато роденівських. Я се помітив зразу. Де вона могла взяти їх, ся мара, й навіщо вони їй? – У вас гравюр багато, – сказав я. Вона якось злякано подивилась на мене, немов я хотів одняти в неї сі гравюри. – Ви любите їх чи вам подарували? – Люблю» [64, с. 212].

Зауважимо, що герой-оповідач – художник. Можемо припустити, що Володимир Винниченко обрав йому таку специфічну професію не випадково, а мав на меті продемонструвати, що будь-яке мистецтво не може існувати окремо, завжди переплітається, підлаштовується, щось запозичує і навіть приходить одне одному на допомогу. Під цим кутом зору можна потрактувати наступний епізод твору: «Мені так защеміло в грудях, що хотілось упасти додолу й скрюченими пальцями гребти по підлозі. Я криво посміхнувся до неї. Не думаю, щоб в сій усмішці вона прочитала радість. Обережно, ласкаво торкнулась моєї руки і ніжно погладила її. І дивна річ, мені стало раптом тепло в грудях, стало жалко себе. – Ви всякого так милуєте? – Кому тяжко. Ні, рішуче в голосі її було щось надзвичайно хороше, щось кротке, сумне, але сумне тим сумом, який виникає з глибокого розуміння. – Чого ж ви думаєте, що мені тяжко?.. – Кому самому тяжко, той може зрозуміти й другого» [64, с. 213].

Вважаємо, що «Чудний епізод» чи не найяскравіше відображає синтез мистецтв у літературі. Більше того, він може слугувати маніфестом творчості як самого письменника зокрема, так і будь-якого митця загалом, бо виявляє основне

завдання «штуки» (за Франком) – «дать образ людини» в його психологічному вимірі.

Винниченко постає перед нами у трьох іпостасях: як письменник, художник і скульптор. В перших двох він, безперечно, максимально проявився, що ж до третьої, то достеменно не відомо, чи пробував Володимир Кирилович ліпити в реальному житті, однак, теоретичною базою цього ремесла він, безсумнівно, володів.

Так от, модерніст Винниченко мав на меті показати світові «нову людину» – інтелектуальну, бунтарську, часом цинічну, з прогресивними поглядами на життя, людські стосунки, шлюб, мораль, релігію, з власною філософією, з власним «Я», іноді прекрасну зовні й огидну з середини. Бо «у кожної людини є краса й огида. В різних формах... Але є... Мусить бути. Хіба ні?... Неодмінно є... І краса й огида... Тільки іноді краса так захована, що не видно. Або огида ховається за красою...» [37, с. 215]. Винниченкові персонажі неодноразово доводять цю істину. Вона проявляється у вчинках, мові, жестах, завдяки або наперекір. Сам же автор, описуючи у «Щоденнику» дощову погоду, звертає увагу, що краплі дощу під впливом різних чинників, звучать інакше. «Так само ж, мабуть, і в літературі – досить мазнути десь коло губів одну, майже непомітну, рисочку, і вже міняється весь вираз лиця, саме лице і вся душа людини» [65, с. 211].

В живописі все набагато складніше. Тут твори існують у просторі, не змінюючись і не розвиваючись в часі. Від того, як ми сприймаємо зором запропонований образ, залежить, яке враження він на нас справить. Головний герой аналізованого оповідання – художник. Він живе мріями, ідеалами, ілюзіями, байдужий до розкоші, безгрошів'я, постійних докорів коханої. Його ввесь час мучать безкінечні питання: «Чого сумно стискується серце, коли дивишся на красу? Чому хочеться тужно схопити голову в руки і ридать гарячими сльозами? Чому? А чому в тих сльозах і ніжність є, і радість, і журба, і безнадійність?» [64, с. 209].

Шукаючи відповіді на них, чоловік дивним чином опинився в маленькій кімнаті негарної зрілої повії-скульпторки. Нещасна жінка, «мара», як назвав її оповідач, повністю віддала себе творчості. Ліпила для себе і з себе. «Я встав і озирнув мою хозяйку з ніг до голови. Вона стояла, звісивши руки вздовж тіла і дивилась на свій твір. І в очах її була та сама печаль, що в очах її твору. Вона сама була тим твором» [63, с. 217]. Бо ж справжній митець має розчинитися у власному творі. Має оголити душу, підняти з глибини найпотаємніше, відкрити людям очі і дати відповіді на їх питання. «Слухайте! – раптом підвів я голову. – А ви не пробували дати вираз сього єднання краси й огиди так, щоб в гарних внішніх формах виступали огидні внутрішні? Ні? – Ні, я так не пробув ала. Се важче... – Важче? Хм! Се, справді, важче... Але се більше вражіння... – Атож... більше... – Се мусить викликати страшенний сум. Правда? Мусить схопити болючою мукою серце від такого єднання. Га? Правда? Дать таку красу, таке єднання дать, щоб видно було... Ах, ні! Я не те кажу... Мені бракує думок... Але я тепер розумію... Тепер я розумію» [64, с. 217].

Все, що так довго шукав і не міг зрозуміти художник, пояснила йому одна скульптура: « Я схопив за край простиню й шарпнув за неї. В сей мент за мною почувся перерваний крик, але я так і замер з простинею в руках: у кутку на двох ящиках стояла нескінчена скульптурна робота. Се була надзвичайно огидлива жінка, така огидлива, що не можна було одірвать очей. Се було щось вражаюче, щось несподівано, дивно приваблююче, жахливе й разом з тим повне якоїсь таємної туги, солодкої, смокчучої, якоїсь тихої печалі. – Що за чорт? – озирнувся я до хазяйки. Вона стояла позад мене й винувато-жалко посміхалась. Страшно схожа була на ту жінку! – Се вас хтось ліпив? Вона нічого не одповідаючи, хотіла взять у мене простиню й накрить роботу. – Се я ліплю... – сказала вона, дивлячись на фігуру жінки. А жінка дивилась на неї і, здавалось, вони обидві розуміли одна одну. – Ви?.. Себе? “Мара” посміхнулась. Щось з нею зробилось, якась зміна. Десь зникла винуватість, боязність. Похиливши голову, вона помалу сказала: – Може, й себе. Може, те, що є у кожного... Хіба ні?» [64, с. 214].

Нещасна повія, ставши одинокою, сірою, бридкою, «марою проституції», «страшним символом прокаженої професії», вела подвійне життя. Вночі шукала собі чоловіків для заробітку, а вдень – ліпила. Така багатогранність героїні співзвучна із ідеями «скульптурної метафори» та двовимірності / тривимірності образів Патера та Поттса і демонструє, що у літературних творах Винниченка використані їх рекомендації зображати об'ємні, матеріальні, психологічно реалістичні образи.

Скульпторка прагнула показати людству статичний образ краси і огидності, притаманної кожній людині. «Ах, що ж було в сій фігурі мені так знайоме? Очі? Одвислі, висхлі від розпусти й мук груди? Викривлені звірячими інстинктами щелепи? Губи, в яких стоїть скривлена мука? Чи та туга, та кротка, затаємнена печаль, що якось вмістилась десь між губами, десь під низьким лобом, поміж обвислими очима?... З колін фігури спадало додолу глиняне покривало. Ноги вражали чудними неймовірними, але без сумніву існуючими лініями. Такого тіла не можна найти, але воно єсть. Єсть у кожного з нас…» [64, с. 215]. Маємо той випадок, коли враження від роботи перевершили саму роботу. Знову Винниченко повторив експеримент з «оживленням» нерухомого витвору мистецтва і вчергове здобув перемогу. Навіть більше, відвів йому безпосередню участь у розгортанні подальшого динамічного сюжету, бо головний герой оповідання після зустрічі зі скульпторкою не тільки знайшов відповіді на сокровенні для себе запитання, а й кардинально змінив своє життя.

Як бачимо, все в мистецтві, як у житті, взаємозалежне. Байдуже, звідки саме ти черпаєш тему для творчості, байдуже, як ти її розгортаєш. Якщо не знаходиш відповіді в одній сфері, дивись в іншій, але неодмінно – шукай. Має рацію дослідниця інтермедіальних аспектів новітньої української літератури Віра Просалова, авторитетно заявляючи, що «додаткові значення виникають, якщо в художній твір вмонтовуються гетерогенні фрагменти, наприклад: описи картин, архітектурних споруд, музичних шедеврів тощо» [219, с. 214]. Вважаємо, що «скульптурні вкраплення» у творах Винниченка є виявом його глибокої

чуттєвості і філософічності. Вони доводять, що творчість письменника має культурно-естетичну заангажованість, у ній віддзеркалюються різні епохи, а скульптурні образи наскрізь метафоричні.

Література і скульптура й справді проявляють безліч спільних рис у процесі створення своїх, часом метафоричних, образів. Скульптор у своїх роботах намагається правдоподібно передати пози і жести персонажів. Винниченко ж не тільки уміло описує скульптуру, а й робить її живою. Більше того, в оповіданні «Чудний епізод» скульптура оголеної жінки приймає безпосередню участь у розгортанні динамічного сюжету твору, адже, як переконує Винниченко, у літературному творі статичних образів не існує, вони живуть, відчувають, думають, впливають на дії персонажів, допомагають їм знайти відповіді на одвічні питання. В такому контексті взаємодія літературно-скульптурних образів демонструє тенденційні підходи до аналізу інтермедіальних мистецтв, які визнають за будь-яким художнім твором право бути багатоплановим, синтетичним і взаємопроникним.

3.4. Музика у тексті Володимира Винниченка

Аналізуючи творчість Володимира Винниченка, Сергій Михида констатує, що письменник досить часто «використовував синестезійні образи, які несуть певну підтекстову інформацію. Звукові образи стимулюють появу зорових, тактильних асоціацій. Поєднання звукових образів із зоровими (кольоровими, світловими) активізують асоціативні процеси, гармонізують раціональні та емоційні механізми сприйняття твору, додають йому смислової та змістовної поліфонії» [176, с. 135]. Саме тому дослідник переконує, що «на особливу увагу заслуговує музичний “слух” В. Винниченка, представлений у прозі образами музичного мистецтва» [176, с. 135].

Дослухаючись до думки авторитетного винниченкознавця, розглянемо літературно-музичні кореляції у модерністській літературі письменника, особливу увагу приділяючи поняттям «вербальної» і «словесної» музики, а

також його художній «імітації» музичних форм в структурах конкретних прозових творів, яка, вважаємо, була здійснена Винниченком не випадково.

Ще у трактаті «Із секретів поетичної творчості» Іван Франко наголошував, що література (а точніше – поезія) і музика відносяться до тих видів мистецтв, які на початку свого становлення існували нероздільно. «Сей початок значно старший від самого існування чоловіка на землі, бо вже в звірячім світі ми знаходимо і початки мови яко способу порозуміння між собою, і початки музики як вислову чуття. У давніх людей поезія і музика довго йшли рука об руку, поезія була піснею, переходила з уст до уст не тільки в певній ритмічній, але також в певній невідлучній від ритму музикальній формі» [267, с. 45]. Наче ілюструючи сказане, «у повісті “Краса і сила” пісня з’являється синхронно з першим знайомством із персонажами» [176, с. 136]. У Володимира Винниченка: «Ой не ходи, козаче, до мене, Буде слава на тебе й на мене... – взяла вона м’яким, грудним сопрано, і сумні згуки чуло рознеслись по кутку і обізвались між високими вербами городів. Чоловічий голос зараз же змовк, і через декілька хвилин коло воріт показався середнього зросту парубок» [37, с. 35]. Маємо приклад Винниченкової музикалізації прозового тексту, коли пісня стає маркером композиції і психології, формуючи думку про персонажів, їх емоційний стан і настрій.

«Розділ поезії від музики доконувався звільна, – продовжував Іван Франко у «Секретах поетичної творчості», – в міру того як чоловік винаходив різні музикальні інструменти, – що позволяли репродукувати і продукувати тони і мелодії механічним способом, незалежно від людського голосу» [267, с. 45]. Відтак музика почала апелювати до людського слуху, а поезія, не враховуючи декламування і читання вголос – виключно до зору реципієнта. Та на цьому їх дороги не розходяться, адже синтезуюча здатність мистецтва дозволяє навіть у прозовому творі віднайти чіткі музичні «вкраплення». Навіть більше – досягти музичного ефекту, словесно описуючи мелодію, чи гру на музичному інструменті. «Види мистецтва взаємодіють між собою, взаємопроникають один

в одного, транспортують елементи інших видів. Якщо письменник береться, скажімо, інтерпретувати музичний чи малярський твір, то цей процес супроводжується перекодуванням знаків однієї семіотичної системи в іншу. При цьому відбувається співвіднесення компонента певної семіотичної системи – музичного чи малярського твору – з відповідною музичною чи образотворчою моделлю» [219, с. 17].

В одному з уривків «Щоденника» Володимира Винниченка від 1 січня 1929 року читаємо: «До натуралізованого румуна Ніку на свята приїхали в його “Hotel particulier” родичі. Присутність їхня вже до свят позначилася досить голосно: хтось так голосно грав з будинку Ніку на трубі, що сусідський собака хвилювався і бігав по садку, шукаючи, чи не коти це завели таке нечуване виття. Сидячи в лоджії, я теж чув цю музику, але на котів не думав. Бо я знав, що коти не вміють ні фокстротів, ні арій з “Rose-Marie”, ні Марсельєз. А тим паче, хоч коти й жили в комуністичному кварталі, а Інтернаціоналу все ж таки не проспівали б. А трубач, на моє диво, за фокстротом видмухнув і Інтернаціонал. На вулиці підмітальник йому підтягував і фокстроти, і Rose-Marie, і Інтернаціонал, і Марсельєзу. Собаки гавкали. Мотор з фабрики гуркотів, ріжки верещали. Діти пищали на пищиках. А я собі писав про Михася та Гаврика» [68, с. 17]. В процесі читання уривку виникає враження, що крізь його рядки пробиваються строкаті багатоголосі мелодії з різними *каденціями (вільна віртуозна гра)*, *кульмінаціями (моменту найвищого підсилення в музиці)*, *цезурами* (*пауза між музичними фразами або розділами твору*) та *акцентами (виділення окремого звука або акорду шляхом його посилення)*, що створюють ефект контрастно-тематичної поліфонії. Музика оживає у слові, будуючи з ним неочікувані кореляційні зв’язки.

Розглядаючи порубіжжя XIX–XX століть, Віра Просалова у своїх інтермедіальних студіях стверджує, що *музика*, яка у цей період «відзначалася здатністю передавати настрої та переживання, навіювати почуття, набула статусу одного з провідних видів мистецтва. Позбавлена предметності,

номінативності, вона, на думку символістів, здатна проникати не лише в суть речей, а й навіть усієї світобудови» [219, с. 32]. Не випадково стиль *Modern, як* культурний феномен і «стиль епохи», з його тяжінням до новаторства, інтегрував у собі набутки музичного мистецтва, зокрема джазу, у міжкультурному вимірі. Музика стала частиною процесу змін, відверто декларуючи категоричний розрив із минулим та демонструючи своє новаторство за допомогою нових методів: *додекафонії* (метод композиції на основі дванадцяти тонів, які співвіднесені лише між собою); *пуантилізму* (метод композиції, при якому музичний твір створюється з окремих звуків, розділених паузами та/або стрибками); *сонористики* (метод композиційної техніки в академічній, джазовій, авангардній, рок-музиці) тощо.

Її «бунтарство», так само, як літературне, наштовхнулося на шквальну критику й несприйняття. Свого часу Лариса Русакова у дослідженні про музичний модернізм переконувала, що «Постмодернізм у вітчизняному музикознавстві нібито слідує чи не одразу за Романтизмом, оскільки така необхідна ланка у ланцюжку історичного наслідування як “Модернізм” присутня в ньому скоріше у виді натяку для посвячених, ніж у реальному “фізичному тілі” музикознавчої науки. За радянських часів проблема модернізму вирішувалась у негативному плані (тобто цей стильовий “маркер” був “неполіткоректним”)» [224, с. 90]. Ситуацію згодом виправила ґрунтовна монографія Олени Корчової «Музичний модернізм як terra cognita» [149], у якій авторка, обравши формат віртуальної культурної подорожі, представила власну концепцію музичного модернізму, майже синхронну до літературознавчої. Принаймні, розробниця теоретичної концепції модернізму у літературі Марія Моклиця знайшла в ній багато спільних точок дотику зі своєю, ще раз підтвердивши очевидність міжмистецьких взаємодій. У конкретному випадку – літератури та музики.

Хоч не слід забувати, що вони обидві, а точніше – поезія і музика відносяться до тих видів мистецтв, які на початку свого становлення існували нероздільно. «Сей початок значно старший від самого існування чоловіка на

землі, бо вже в звірячім світі ми знаходимо і початки мови яко способу порозуміння між собою, і початки музики як вислову чуття. У давніх людей поезія і музика довго йшли рука об руку, поезія була піснею, переходила з уст до уст не тільки в певній ритмічній, але також в певній невідлучній від ритму музикальній формі. Розділ поезії від музики доконувався звільна, в міру того як чоловік винаходив різні музикальні інструменти, – що позволяли репродукувати і продукувати тони і мелодії механічним способом, незалежно від людського голосу» [267, с. 51], – зазначав Іван Франко у своїх «Секретах поетичної творчості». Відтак музика почала апелювати до людського слуху, а поезія, не враховуючи декламування і читання вголос – виключно до зору реципієнта. Та на цьому їх дороги не розходяться, адже синтезуюча здатність мистецтва дозволяє навіть у прозовому творі віднайти приховані нотки музики і ритму.

На переконання Тетяни Шевчук, «художнє слово віддавна було тісно пов'язане із музичним супроводом, що виявлялось у мистецьких формах первісного синкретизму (який зазвичай розуміють як єдність основних форм художньої творчості – поезії, музики, танку, драми). Звук виступає основним об'єднувальним чинником слова й музики в системі споріднених мистецтв. Крім цього, тембр, звук, метр, ритм, період, наголос, акцент, варіація, гармонія, інтервал, поліфонія, монодичність, лейтмотив – спільні для мистецтва слова й музики категорії» [282, с. 24]. Тепер стає зрозуміло, чому музичні елементи у творчості Винниченка настільки органічно себе почувають. Справа в тому, що автор використовує їх не для декору, а інтегрує їх у композицію, підсилюючи психологічний зміст.

Література та музика сьогодні – дві різні форми мистецтва, що проявляють схожість на наративному, образно-символічному, емоційному та культурно-історичному рівнях і допускають індивідуальну інтерпретацію особистого досвіду й пам'яті. Американський дослідник Стівен Шер (Stephen Sher) у своїй «Розповіді про літературу та музику» переконував, що останні «є діяльністю, яка повинна бути виконана; вони створюють речі для подальшого виконання (сцена,

яка повинна бути поставлена, або книга, яка повинна бути прочитана), процеси, які треба декодувати» [453, с. 11]. Їх взаємодію він звів до трьох основних видів:

1) коли література проглядається у музиці (так звана програмна або інструментальна музика, створена на певну тему чи сюжет);

2) коли музика і література рівноправні (вокальна музика);

3) коли музика проявляється в літературі «словесно» або «вербально» [422, с. 12].

На думку литовської дослідниці Рути Брузген (Ruta Bruzgen), музично-літературна взаємодія включає в себе такі рівні:

1. «Тематизування музики (розказування, використання музичних образів); тематизування в межах тексту з / без спеціальної функції метатексту чи метаестетичного відображення; тематизування паратексту; тематизування контексту.

2. Імітація (музикалізація літератури): „мовленнєва музика”; аналоги форм і структури (мікро- і макроформи); аналоги змісту музики. (Обидва ці випадки музикалізації можуть бути зв’язані з асоціативним мисленням.)

3. Відтворення музики в літературному тексті шляхом асоціацій: загальні способи музичної референції, специфічні способи музичної референції» [23, с. 110–111].

Тоді мелодії оживають у образах, музичні екфрази наповнюють художні тексти звуком, а автори наслідують літературно-музичні форми, передаючи їх специфічними засобами. Адже суміжні «види мистецтва взаємодіють між собою, взаємопроникають один в одного, транспортують елементи інших видів. Якщо письменник береться, скажімо, інтерпретувати музичний чи малярський твір, то цей процес супроводжується перекодуванням знаків однієї семіотичної системи в іншу. При цьому відбувається співвіднесення компонента певної семіотичної системи – музичного чи малярського твору – з відповідною музичною чи образотворчою моделлю» [219, с. 17].

Знаємо, що Володимир Винниченко, як справжній геній, не був «сліпий до кольору», бо малював у своїх творах модерні, живі, вражаючі картини. Не був він і «глухий до звуків», тому й цю здатність майстерно втілював у творах. Воно й не дивно, адже крім полону пера і пензля, він ще й перебував у музичному полоні. Щоправда, частіше «грала Коха» – неодноразово читаємо в «Щоденнику». Її гра на піаніно заспокоювала, повертала спогадами до Парижу чи далекої України, допомагала сконцентруватися на праці. Сам же письменник грав на гітарі, про що залишив нам невеличкий допис: Буц (собака Винниченків) «надзвичайно чулий до всякої музики (але не до TSF). Досить мені взяти в руки гітару, як він уже тікає під стіл і звідти нашорошено слідкує за ходом подій. Один звук струни зразу ж викликає в нього сильну реакцію: він задирає голову догори і починає жалібно вити. Коли я не перестаю бренькати, він кидається до мене, стрибає на ноги, скавучить, виє, бігає по хаті. (Але не втікає геть). Піано ж іще дужче діє на нього. Тут він упадає в таку розпуку, так дико виє, що в самого, мабуть, мороз поза шкірою ходить. І так само стрибає на руки, неначе хоче їх поскидати з клавішів, скавчить, бігає. Видно, що нерви його болять від цих звуків, наче вони просто фізично шарпають за них» [68, с. 67].

Адже музика здатна викликати у реципієнта неочікуваний шквал емоцій, оприявити почуття, і настрій. «Вона збуджує, зворушує, пориває, торкається ірраціональних глибин людського єства» [219, с. 49], заспокоює, обурює, змушує думати. Винниченко добре знав її силу. У «Щоденнику» зафіксовані його враження від почутої української пісні, що в умовах еміграції та ізоляції відчувалися вкрай гостро: «вперше за багато років таке сильне почуття на виставі. Перша річ хору (“Веснянка” Лисенка) пройняла током. Дивні й цікаві почування: фізичного, аж болючого морозу в спині, ногах і щоках (надто в правій). Дійсно, як від сильного електричного току. Але репрезентація української пісні – гірша, ніж у капелі Кошиця. Нема тої злитости суцільної в одне тіло і в один звук, що так вражало в Кошиця. Нема тої сили, могутності, тої величі, яку Кошицева капеля здіймала до крику ентузіазму. Нема тих переходів

від найніжнішого суму до широченного, громового буяння радости, до Jubeln. І вибір пісень не показний. І кількість матеріялу недостатня, небагата, скупувата, не дає уяви про те багатство, що має українська нація» [68, с. 25], – резюмував автор «Намиста».

Музичні «вкраплення» в літературних творах стають потужними виразниками психологізму: оголюють душу героя, показують його переживання, страхи, очікування. Показовим в цьому плані є оповідання «Олаф Стефензон», в якому, попри очевидні літературно-живописні кореляції, музична мова займає достойне місце: «ця дівчина співала так, наче брала свої груди, розчиняла їх, як двері, і перед нами щось горіло. Я голосу вже не чув, не розібрав навіть слів (до речі, я не зовсім добре й розумію по-німецькому!); я чув тільки те, що хотіла показати Емма. А показувала вона, можна сказати, цілком безсоромно, одверто, махнувши на все рукою. Я не знав ні одної з її мелодій, але, слухаючи їх, мав таке враження, немов це було щось рідне мені, давно відоме, тільки якимсь дивом забуте. Я угадував, в якому місці вона підніме, в якому понизить голос, де притишить, де розгорне його, як широку стьожку. Весь час я був в чудному напруженні, по спині безперестанно ходив солодкий, трохи болючий мороз, і, пам'ятаю, не раз хотілось схопитись і чи закричати, чи заспівати разом з нею. А вона, як сказав я, цілком без всякого сорому оголяла свою душу і сама милувалася з того. І милувалась навіть з нотками злорадства: “Ага, мовляв, це занадто одверто? Ну, так от нехай буде ще одвертіше!”» [37, с. 637].

У вмілих руках музиканта мелодія набуває цілющих властивостей, може додавати життєвої сили, формувати характер, малює цілі картини, торкає струни навіть стомлених, закам’янілих, черствих людей: «Ось сопілка захурчала, дві ноти, змінюючи одна одну, затріпались в повітрі, – і в очах стоїть картина. Поле. На горі буйно хитається під холодним вітром ранку сиве жито; хитається і слухає веселих, балакучих жайворонків. Вони наче поспішають сказати йому, що вже далеко-далеко за селом сонце віялом розставило в небо свої золоті пальці і зараз буде тепло-тепло. Внизу, за гаєм, клепає хтось косу; скрипить десь віз за

могилою, а попід гаєм на толоці пасеться череда, і звідти, переганяючи одна одну, біжать з хурчанням дві ноти» [37, с. 356–357] («Раб краси»). А далі «згуки вже й голосів не лякались. Вони несли з собою шматки страждання, шматки невиплаканої журби й були сміливі і горді через те. Вони пробирались через тин, ставали над подвір'ям і шпурляли тим стражданням в вимучені душі лежачих людей. І люди ці зітхали, неспокійно вертілися з боку на бік і починали стиха балакати про те, що ворушилось і вставало в серці і в мозку» [37, с. 357].

В оповіданні «Сліпий», типологічно близькому з шедевром Володимира Короленка «Сліпий музикант», головний герой бачить світ «внутрішнім зором», спілкується з ним музикою і сприймає дійсність звуками. Його віртуозна гра на гармонії, здається, ніколи не скінчиться, бо він і його інструмент – одне ціле: «Сидір поволі сідає, напинає ремінь, розтягує гармонію так, що вона аж угинається посередині і грає все ту саму польку. На губах його звичайна винувато-іронічна посмішка, а під вухами на щоках ходять дві гульки, що бувають у людей, які їдять. І здається, що Сидір, випускаючи з своєї гармонії пасму нудних звуків, бере їх зараз-же в рот, пережовує і якимсь способом знов склада в гармонію, від чого ніколи та полька у його й не переводиться» [50, с. 8].

Композитор-самоучка – головний герой Винниченкового оповідання «Терень». Увесь непримітний, простий, тихенький хлопчина, «парубок, певно, був одним із тих жайворонків, що з давніх-давен дзвенять над Україною, складаючи свої анонімні, прості і прекрасні пісні, на які ніхто не пише рецензій і про авторів яких не знають ні одної нудної подробиці» [37, с. 591]. Знову справджується Винниченка тенденція, зображати своїх геніальних митців приземлено, належно не пошановано (парадоксальна схожість з їх автором) і показувати, що їхня сила «прибуває» лише під час творчості. В реальному ж житті – це відлюдники, диваки, нещасливі люди, відірвані від реальності, фанатики.

У драмі «Пісня Ізраїля» скрипаль Арон Блюмкес зазвичай поводить себе тихо і скромно, завжди засоромлений, сутулий, незграбний, з боязкою

посмішкою на устах. І лише коли скрипка опиняється в його руках, звідкись з’являється колосальна сила, він «стає серйозним, задумливим, очевидно не помічаючи вже нікого. Прикладає скрипку до плеча, якийсь час стоїть непорушно, вибираючи, що заграти. На губах з’являється гіркий, насмішкуватий усміх. Ще більше вирівнюється й, ставши серйозним, грає “Кол-Нідре”» [47, с. 20]. Для єврейського народу це дуже особлива річ. Існує повір’я, що виникла вона в період жорстоких переслідувань євреїв, коли їх силою змушували зрікатися віри на користь християнства чи ісламу. Написана на суміші арамейської мови та івриту, що в перекладі означає «всі голоси», священна молитва мала відмінити будь-які особисті чи релігійні присяги між людьми та Богом і таким чином рятувала їх від смертельного гріха. Цікаво, що крім літературної інтерпретації Винниченка, «Пісня Ізраїля» побувала в руках німецького композитора Макса Бруха, який написав на її основі п'єсу для віолончелі з оркестром та австрійського композитора-модерніста Арнольда Шенберга. Він використав зміст єврейської молитви в опусі 39 для читця, хору та оркестру. Мелодія пісні надзвичайно сумна, у Винниченка вона – повна туги.

Вона (туга) завжди супроводжувала письменника у «Щоденнику», особливо в останні роки, а в художніх творах її супутницею була краса. В центрі драми – прекрасне кохання: дочка предводителя дворянства любить бідного музиканта-єврея і шляхом маніпуляцій змушує рідних дати дозвіл на їх шлюб. Коли всі умови виконані (Арон стає Миколою Леонідовичем Блюмським), ще одна Винниченкова денді-естетка святкує перемогу і на повну вдихає життя. Зворотній бік історії – страшна ціна, яку заплатила сім’я музиканта за його примарне щастя. Висновок модерністського експерименту письменника невтішний – добровільне зречення власної ідентичності карається, а жодна клятва не вартує життя.

Зречення заради творчості ми вже не роз спостерігали у Винниченка, особливо коли це стосувалося героїв-художників. Але й для багатьох його музикантів мелодія ставала ціллю життя. Вони базові людські потреби (їжу, сон,

відпочинок, безпеку) відкладали на задній план, звільняючи місце для служіння мистецтву. Яскравий приклад – оповідання «Раб краси», сама назва якого наскрізь змушує сприймати все символічно. Латинська фраза «*Art for Art's*» / «*мистецтво заради мистецтва*» в французькій («*l'art pour l'art*») та німецькій («*Kunst für die Kunst*») паралельних інтерпретаціях стала богемним кредом епохи модернізму і декларувала цінність мистецтва самого по собі, допускаючи його моральну нейтральність і підривний характер. З цього приводу у «Поетичному принципі» Едгара Алана По знаходимо переконливі рядки: «ми прийняли собі в голову, що написати вірш просто заради вірша... і визнати, що це було нашим задумом, означало б зізнатися, що нам радикально бракує справжньої поетичної гідності та сили. Але простий факт це те, що якби ми дозволили собі зазирнути у власні душі, ми б негайно виявили, що під сонцем не існує і не може існувати жодної роботи, більш гідної, більш благородної, ніж ця сама поема, ця поема як така, ця поема це вірш і не більше, цей вірш написаний виключно заради вірша» [442]. Так само грав на сопілці заради самої гри Винниченків персонаж-заробітчанин: «Він сідав десь на горбику й виймав з-за пазухи якусь паличку, яку довго й ніжно обтирав рукавом свитки. Потім приставляв її до рота, зітхав, і від палички в тужливу, ніжну ніч котились з хурчанням ще більш ніжні, більш тужливі згуки. Про що він грав, тужливий син степів і праці? Хіба він знав? Хіба те знав нічний вітрець, син неба і степів? Один з них грав, бо так було потрібно, а другий радісно підхоплював сі згуки, грався ними і котив до сумно схиленого жита... І жито журно слухало ті згуки, хиталось колосом і м'яко шепотіло з вітром, згуками і Василем» [37, с. 354]. З якою метою він грав?

Ніцше переконував, що «якщо ми приберемо з мистецтва мету моральної проповіді й покращення людини, то це ще зовсім не означає, що мистецтво марне, безцільне, безглузде, коротше, що воно l’art pour l’art – черв’як, що кусає власний хвіст. “Краще зовсім ніякої мети, ніж моральна мета!” – так каже пристрасть. Психолог, навпаки, запитує: що робить будь-яке мистецтво? не вихваляє? не прославляє? не обирає? не висуває щось наперед? Всім цим воно

посилює чи послаблює певні оцінні судження... Чи це лише побічне явище? випадок? щось таке, в чому інстинкт художника не бере зовсім ніякої участі? Чи навпаки: чи це не передумова тому, що художник може?.. Спрямований найнижчий інстинкт на мистецтво чи значно сильніше на смисл мистецтва, життя? На бажанні жити? – Мистецтво це великий стимул до життя – як можна вважати його безцільним, l'art pour l'art?» [197, с.152–153].

Вважаємо, що наступні міркування Винниченка аж надто суголосні з Ніцшеанськими: «згуки великими, довгими хвилями лились із саду й плили десь над головою. Здавалось, то саме Життя плило на них. Убране в сміх і сльози, в радість і страждання, з посмішкою ненависті й любові, воно гордо лежало на сих розкішних хвилях і таємниче, пильно дивилось в душу Василеві своїми дужими очима. І душа його, як раб, завмерла й не сміла рухатись. І, повна того самого сміху й сліз, страждання й радості, ненависті й любові, вона росла, давила груди, розпирала череп і билася риданням в горлі... Ось згуки заплакали, забились і тихо мерли, як лист восени, одпадаючи й зникаючи десь у тьмі неба. Тихше, тихше... І вмить повітря сколихнулось, розірвалось, згуки насмішкувато й гордо струсили тугу, засяли радістю й скажено понеслись і закрутились в бойовому танці. І Життя сміялось в них, і чуть було, як воно кричало незрозумілим для людей, але повним сили й раювання криком» [37, с. 363]. Життя не завмирає, воно рухається, а Винниченкові герої – люди з плоті і крові, переповнені вітальною стихією життя. Вони вирізняються повнотою життєпрояву, прагнуть до позитивних змін, до краси. На думку Дмитра Наливайка, визначальною для письменника є «світоглядно-естетична настанова, за якою всі прояви й форми життя і природи, і суспільства є однією тяглістю, певною універсальною єдністю. В ній суспільні феномени й відносини лишаючись як такі, зберігаючи свою специфічність, розуміються і витлумачуються також як феномени й відносини природні» [193, с. 122]. Тому такий тісний зв'язок із природою, тому так яскраво проявляються людські інстинкти.

У багатьох оповіданнях Володимира Винниченка «головними музикантами» оповіді стають вже не люди, а природа – дощ, вітер, грім, блискавка. В «Контрастах» читаємо: «”Р-р-рак-рак-рак-рак!..” – раптом тріщить над головою. “В-ву-у!.. фр-р!.. фі-і-і!” лютує щось круг них у вітах, на землі, за бричкою. – Як гарно!... “Вж-ж-ж... Фр-р... ру-у-у!..” Над головою щось з страшенним тріском лускає і розкочується по небі, мов хто покотив великі гирі по мосту… Потім стихає і чути, як по лісі проходить якийсь масивний, поважний, рівний шум. Дощ... » [37, с. 241]. Жодного слова про зелень лісу, про чорні хмари, про вогняні зблиски на небі. Лише музика. Симфонія дощу.

Маленький уривок й справді асоціативно схожий до мелодії. Звуки дощу повторюються, наростають і стихають. Звичайно, все не по нотах, повтори не точні, крещендо і демінуендо – умовні.

Аналізуючи інтермедіальні аспекти новітньої української літератури, Віра Просалова констатує, що «художня література засвоює властивості музики різними шляхами: інтерпретації музичних творів, їх вербального опису, запозичення музичної термінології (соната, рапсодія, симфонія, серенада та ін.), присвяти чи введення у словесний твір імен відомих композиторів, виконавців, мелодійності висловлювання, що досягається різними повторами, звуконаслідуванням, внутрішнім римуванням тощо. Музика в цьому випадку постає донором, що кореспондує літературі свої можливості. У свою чергу, література платить за це донорство, надаючи свої засоби виражальному мистецтву, що, у свою чергу, прагне до зображальності» [219, с. 117]. Очевидним для нас є твердження, що музику і літературу Винниченко трактує не як ізольовані сфери, а чітко бачить у них взаємопроникні системи, що засобами звуку виражають найтонші людські переживання. Тому його оповідання дозволяють відчувати не лише сюжет, а й навіть ритмічне життя героїв, емоційну пульсацію їх думки та духовні пошуки. Сказане ще раз доводить, що визначальними, дієвими і необхідними для розвитку різних видів мистецтв є

саме тенденції синтезу і взаємодії їхніх прийомів, засобів та методів в межах одного твору. Тільки так задум буде вповні реалізований, а образ – довершений.

Висновки до розділу 3

Синтез мистецтв у модерністській літературі можна трактувати як вияв одного із аспектів культурної еволюції початку ХХ століття. Саме тоді письменники, художники, музиканти, скульптори та архітектори розпочали пошук нових виражальних форм і прагнули зруйнувати усі міжмистецькі бар'єри. Модерніст Винниченко, націлившись на експеримент, не лише вдало випробовував нові теми і методи, а й якісно використовував синестезійну здатність, поєднуючи у своїх літературних творах звук, колір, запах, форму і слух.

Найпродуктивнішим у письменника був літературно-живописний зв'язок, адже сам він мав безпосереднє відношення до малярства, тому міг безперешкодно «обмінюватися» ідеями, техніками та концепціями зазначених видів мистецтв. У художній творчості Винниченко експериментував зі структурами і формами, перенісши сюди етюд, ескіз, шкіц, арабеск, панораму, акварель, образок, фрагмент, силует. А в імпресіоністичному живописі уникав чітких ліній і форм та грався з кольором і світлом. Емоції персонажів символічно передавав через опис природи, тому деякі його твори схожі на суцільний пейзаж. У літературі модернізму з ним уже не асоціюється традиційний ландшафт, пейзаж тут стає способом відображення авторського світорозуміння. Популярності набирає екфразис, що збагачує зміст художнього тексту описами візуальних артефактів: полотен, архітектурних споруд чи скульптур.

Модерністська література часто використовує неочікувані образи та метафори, що мають різне мистецьке походження, не байдужою вона була до скульптури. В аналізованих нами творах Володимира Винниченка («Рівновага», «Чудний епізод», «Контраст») не просто описується зовнішній вигляд статуй, а створюється багатозначний образ, який надає розповіді глибинного сенсу. За допомогою скульптурних вкраплень письменник досліджував ідеї часу,

ідентичності, відчуження та трансформації. А в оповіданні «Чудний епізод» скульптура оголеної жінки приймає безпосередню участь у розгортанні динамічного сюжету твору, адже, як переконує Винниченко, у літературному творі статичних образів не існує, вони живуть, відчувають, думають, впливають на дії персонажів, допомагають їм знайти відповіді на одвічні питання.

Зв'язок літератури і музики теж очевидний. У модерністських творах Винниченка зустрічаються музичні елементи, експерименти з ритмом, темпом і звуком прозової оповіді, щоб передати настрій або певний емоційний стан. Письменник відтворює враження своїх героїв від почутих мелодій, будує яскраві асоціативні ряди, викликані музикою, описує майстерні виконання музичних творів. «Музичний фон» дозволяє творити додаткові смисли, досягати акустичних ефектів, оживляти природу, надавати їй додаткового звучання.

Кожна міжмистецька кореляція – це спроба Винниченка-модерніста вийти за межі традицій та правил і шукати нових способів вираження накопиченого досвіду, а активні експерименти письменника відображали складність і багатогранність світу, в якому він жив.

РОЗДІЛ 4
СПЕЦИФІКА МОДЕРНІСТСЬКОГО ХРОНОТОПУ

Один із найпродуктивніших модусів вивчення модернізму полягає в дослідженні часопросторової організації його літературних творів та у розгляді хронотопу, як способу бачити і реагувати на світ. Для модерністської естетики з її культурно-філософською проблематикою, тяжінням до новизни і розривом з минулим, час виступає модифікованою категорією, а до традиційних темпоральних характеристик універсальності / приватності, нейтральності / суб'єктивності, реальності / вигадки додається ще одна бінарна опозиція – лінійності / циклічності. На переконання Бена Вара, британського дослідника модернізму, представники напряму «знаходили набагато більше реальності в циклічних поглядах на минуле» [484], за аналогією до Шпенглера, тому замінили лінійну розповідь, в якій одна подія змінюється іншою, на фрагментарну, як кадри з кінофільму. Художня творчість письменників-модерністів репрезентувала час так званого перехідного періоду між століттями, який у них асоціювався з хаосом і плутаниною. Тому «вони використали історію, і зокрема ідею циклів, як засіб не лише віднайти порядок перед обличчям безладу, але й для інновацій у власній творчості, щоб забезпечити собі та митцям загалом важливіше місце у світі, і, зрештою, дати відчуття надії на майбутнє» [452]. А воно, як показує досвід, виглядало зовсім не певним.

За спостереженнями Стівена Керна (Stephen Kern), провідного спеціаліста у галузі сучасної культурної та інтелектуальної історії Європи та Америки, «приблизно з 1880 року і до початку Першої світової війни стабільна та уніфікована концепція простору, яка двісті років забезпечувала теоретичну основу для науки та повсякденного життя, почала руйнуватися. Проблеми почалися через геометрію та фізику, соціологію та психологію, філософію та релігію, мистецтво та літературу, а також нові комунікаційні і транспортні технології, такі як телефон, бездротовий зв'язок, кіно, літаки й автомобілі»

[391, с. 165]. Справа в тому, наголошує дослідник, що «абсолютна система відліку» Ісаака Ньютона, що визнавала час і простір незалежними аспектами об'єктивної реальності, з початком війни перестала бути авторитетною. Виявилося, що «простір не був порожнім, а наповненим. Він не був незалежним, а змінювався відносно руху і точки зору, а також того, що відбувалося “в” ньому. Фактично, саме поняття подій, що відбуваються “в” контейнері порожнього простору, відкидалося, оскільки простір почав розглядатися як такий, що має власну позитивну, конститутивну функцію. Простір не був безперервним і однорідним, а переривчастим і нерегулярним. Він був не гомогенним, а гетерогенним. На думку соціологів, психологів і філософів, існувала варіативність просторів, які відрізнялися в кожній соціальній системі, психологічному типі та людській перспективі. Зрештою, він був не об'єктивним, а радше суб'єктивним, інтерпретаційною основою досвіду, яка залежала від перспективи або навіть емоційного стану спостерігача» [391, с. 165].

Швидкий розвиток технологій і комунікацій у XX столітті, як переконує Девід Гарві (David Harvey), «привів у рух взаємопов'язані процеси стиснення часопростору (стирання просторових відстаней за рахунок швидкості, які, в свою чергу, призвели до просторових відстаней за рахунок прискорення часових зв'язків) і просторово-часового дистанціювання (взаємопов'язаність людей і місць, що виникає і поширюється на все більші й більші відстані)» [376, с. 147]. В модерністській літературі прийоми звуження і розширення часо-просторових зав’язків виглядали особливо ефектно. З їх допомогою, наголошує Ейпріл Монро (April Munroe), «виникала просторовість, яка скасовувала відстані і сплющувала простір у вичерпно-взаємопов'язану і синхронну темпоральність: замкнену систему, зафіксовану в “мертвому часі”» [429]. Такий погляд на хронотоп, переконує авторка дисертації «Модерністський простір: просторова риторика і поетика в модерністському романі», став можливим лише завдяки появі новітніх модернізмознавчих студій, як-от, «Планетарний модернізм» Сьюзен Фрідман (Susan Stanford Friedman), чи «Геомодернізм» Лори Дойл (Laura Doyle) та Лаури

Вінкіль (Laura A. Winkiel). Він розширює традиційне однобоке ототожнення літературного простору виключно з географією, яка, насправді, є лише однією з його підкатегорій.

У четвертому розділі нашого дослідження ми продемонструємо, наскільки різноманітною може бути просторова уява Володимира Винниченка-модерніста. Кожен аналізований нами текст виявлятиме семантичну мобільність простору: його здатність зближуватися з іншими просторами, відриватися від них і трансформуватися в інші, залежно від того значення, яким його наділяє автор. Вибір об’єктів дослідження, представлених у наступних підрозділах, зробити було не просто. Та ми скористалися «схемою», представленою в дослідженні Стівена Керна «Культура часу і простору, 1880–1918», у конструюванні якої він опирався на два напрямки мислення. Перший стосувався трьох модусів часу – теперішнього, минулого і майбутнього, які, з філософської точки зору, акумулюють в собі увесь можливий природний людський досвід. Другий – пропонував обирати між величинами так званого картографічного простору: формою, площею, відстанню і напрямком. Автор був переконаний, що з їх допомогою можна створити таку ж всеосяжну основу, як і для часу [392].

Отже, теперішній час для Винниченка – конфлікти, світові війни, переоцінка базових людських цінностей і відчуття того, що світ – божевільний. Як переконує американська письменниця Сьюзен Зонтаґ (Susan Sontag), «кожен, хто народжується, має подвійне громадянство, у царстві здоров'я і в царстві хвороб. Хоч всі ми воліємо користуватися лише гарним паспортом, рано чи пізно кожен із нас зобов'язаний, принаймні на якийсь час, ідентифікувати себе як громадянина того іншого місця» [460, с. 5].

Минуле ми ідентифікуватимемо з міфологією і фольклором, із тісними зв’язками з предками. Тим більше, що для української літератури вони є маркерами національної ідентичності та життєвими орієнтирами. У модернізмі міф ще зберігає свої первісні ознаки, але його головні персонажі вже зазнають інтерпретації. Вони перетворюються на людину, вчинками якої вже не керує

природна стихія, а створена нею цивілізація. Якщо, звичайно, не йдеться про дитину.

Майбутнє – це та категорія часу, яку модерністська література пропонує передбачити і спроектувати за допомогою жанру антиутопії, що в нашій літературі представлена «Сонячною машиною» Володимира Винниченка.

Що ж стосується просторових величин, запропонованих Керном, то ми їх теж доволі вдало поєднали: форма – мала проза і романи; площа – психіатрична лікарня (оповідання «Хвостаті», роман «Політ над гніздом зозулі»), сільська місцевість з традиційними поглядами на життя (цикл дитячих оповідань «Намисто»), планета Земля («Сонячна машина»), планета Марс («Нотатки про котяче місто»); відстань (Америка–Україна–Китай); напрямок – Схід (Лао Ше) і Захід (Кен Кізі).

Час і простір – категорії універсальні. Кожна людина будує з ними власні стосунки і по-своєму їх розуміє. Модерністська література Володимира Винниченка інтерпретує його суб'єктивний погляд на глобальні зміни у світі «з точки зору мінливого досвіду часу і простору» [392, с. 3].

4.1. Божевільня як специфічний простір модернізму: текст і контекст

Література модернізму демонструє жваве зацікавлення темами божевілля і божевільні, яка автоматично стає простором для проживання, що пояснюється цілком логічною причинно-наслідковою зумовленістю. Криваві війни і революції спровокували депресивні настрої людства й призвели до різкого збільшення кількості психічних захворювань. Стрімкий розвиток природничих наук та відкриття в психіатрії повернули душевно хворих людей обличчям до медицини, яка не сприймала їх стан як «покарання», «покаяння», «диявольське наслання» та «юродство», притаманне середньовічній, романтичній та реалістичній добі. Модернізм змушує своїх читачів замислитися, що насправді означає бути «розсудливим» або «божевільним». І хто має право «карбувати» людей за цим критерієм. Змінилася й культурна парадигма світу під потужним

впливом концепцій Артура Шопенгауера та Фрідріха Ніцше. «Хвора епоха» займалася переоцінкою цінностей, переживала кризу раціоналістичної думки і сприймала світ трагічно, визнаючи недуги невід'ємною частиною людського життя, що можуть докорінно змінити поведінку людини після одужання – «зламати» особистість, або зробити її сильнішою. Приклади Сенеки, Флобера, Гофмана, Лоуренса, Ніцше, Новаліса, Еліота доводять аксіому, що історія хвороб сформувала нашу культуру.

У 1926 році Вірджинія Вульф, одна з найвизначніших постатей літературного модернізму, публікує есе під назвою «About the illness» / «Про хворобу», в якому детально описує душевний і тілесний стан хворої людини. Її дивує, що хвороба ще й досі не стала лейтмотивом у літературі, навіть більше, що ніхто ще не навчився детально описати біль: «в англійській мові, якою можна висловити думки Гамлета і трагедію Ліра, немає слів для тремтіння і головного болю. Все це має одноосторонню спрямованість. Найпростіша школярка, коли закохується, має Шекспіра, Донна, Кітса, щоб вони висловили свої думки за неї; але нехай хворий спробує описати лікарю біль у голові, і язик одразу пересохне» [494, с. 29–30]. Письменниця, яка за даними Американської психіатричної асоціації страждала на біполярний розлад із гіпоманіакальною дисфорією та важкими депресивними фазами [297], достеменно знала, що хвороба змушує її «власника» дивитись на світ зовсім по-іншому: «у хворобі є, зізнаймося (а хвороба – це велика сповідь), дитяча відвертість; виявляються ті речі й проговорюються істини, які приховує обережна респектабельність здоров'я. У хворобі це вдавання припиняється» [494, с. 35–36].

У праці «Модернізм і фізична хвороба: хворі книги» Пітер Фіфілд (Peter Fifield) демонструє, що для модернізму, навпаки, хвороба стає предметом, методом і стилізацією, а автори літературних творів виступають у ролі «страждальців» або «спостерігачів» і, відповідно, по-різному зображають новий дивний світ, що їм відкривається і специфічні міжособистісні взаємодії та моделі поведінки в ньому [351]. Головні герої наративів про хвороби – пацієнти та їх

лікарі/наглядачі/доглядальники. Кожен з них має особисте бачення хвороби. Іноді, щоб пояснити свій стан, хворий, на переконання Вірджинії Вульф, «змушений сам вигадувати слова і, взявши свій біль в одну руку, а шматок чистого звуку в іншу (як, можливо, робили жителі Вавилона на початку), так, щоб розчавити їх разом, щоб зрештою випало абсолютно нове слово» [494, с. 32]. Якщо в літературному творі виникає потреба почути голос болю, особливо коли описуються межові психопатологічні стани персонажів, в нагоді стає «потік свідомості», що імітує хаотичний процес внутрішнього мовлення людини, часто нелогічного, уривчастого і надзвичайного.

Одразу на згадку приходить Винниченкове оповідання «Глум». У ньому автор вчергове «приземлив» зідеалізоване почуття кохання, розвінчавши міф про його всеперемагаючу силу. Тлом для зародження високих і чистих почуттів письменник обирає вогку смердючу тюремну камеру, майже божевільню, в якій кохання видається якимсь дивним, неестетичним, неприроднім. Семен Новогрудцев усе ув'язнення просидів, заглядаючи у заґратоване вікно на жіночі камери навпроти, силкуючись побачити або хоч би відчути присутність своєї коханої Клари. Іноді йому щастило обмінятися з нею помахами білої хустинки. Однак після того, як Семенові оголосили вирок суду – смертну кару за напад на поліцейського – він пережив справжню метаморфозу. Замість досі незграбного і чуттєвого Семена з'явилася людина, якій вже байдуже було до кохання, до любовних мук і білих хусточок. Він виразно відчув присутність свого майже тваринного alter ego, що почало домінувати в його свідомості під впливом гострого відчуття невідворотності. Гнітючий подих смерті герой вперше відчув біля себе, перечитуючи любовні зізнання коханої. Юнакові здавалося, що «хтось єхидний, хтось недавній зазирає скоса в душу і сміється. Так глузливо, так морозно, так… правдиво» [53, с. 105]. Семен розмірковує: «прийде воно і ти з жахливим дивуванням, з огидою будеш робити те, що воно скаже. А свідомість твоя безсила, з повислими руками стоятиме й дивитиметься на його. А Воля, як заляканий цуцик, заб'ється в найтемніший куток душі і жалібно скавчатиме там.

А все те, що ми звемо святим і високим, як іней розтане від гарячого, смердючого його дихання» [53, с. 106].

Тому, коли Семенові сусіди по камері, змовившись і підкупивши вартових, влаштовують йому останнє побачення з Кларою, він практично не реагує на її присутність. Немає палких обіймів, вічних клятв, поцілунків. Мешканцю «покійницької» дошкуляє нестерпний зубний біль. Це все, що його зараз турбує: «Я збожеволію сьогодня… Другі сутки болить зуб… Я розіб'ю собі голову… Ох ох!! – страшно скрикнув він, хапаючись за голову» [53, с. 122].

Цікаво, що схожу ситуацію описано в новелі Жан-Поля Сартра «Мур». Його головний герой теж опиняється в межовій ситуації, коли від смерті його відділяє лише одна ніч. І хоч персонаж, описуючи свій внутрішній стан, не використовує словосполучення «чуття смерті», все ж він, як і герой В. Винниченка, відчуває його подих: «Я довго вдивлявся у світле коло на стелі, мов зачарований. І раптом прокинувся, світле коло щезло, я відчув себе розчавленим величезним тягарем. Це не був ані страх, ані думка про смерть, це було щось без назви. Вилиці в мене пахтіли, череп розколювався з болю» [53, с. 122]. Нещасний смертник так само, як герой Винниченкового оповідання, колись несамовито кохав, однак в останні хвилини свого життя відчув, що не хоче бачити коханої жінки, бо бажання жити, бажання прославляти життя, мати майбутнє пересилило в нього недоречне в такий момент прагнення близькості: «Раніше я поклав би руку під сокиру заради п'ятихвилинного побачення з нею. Але тепер я вже не хотів її бачити, я б не знав, що їй сказати. Я навіть не захотів би її обняти» [53, с. 128].

Далі у тексті читаємо: «Непомітно, в хвилях дзвону, влізла в мозок думка, зачепила другі, сонні, стріпнулося серце, задріжало, щось згадалось, і народилось бажання. Тепле, тихе, рідне… Боже!... Засміялось, озирнулося і… поблідло, зщулилось, принишкло і задихнулось в чорній пащі…Пусто… Чад і Паща…Тихо. Дряпнулася миша… Затихла… Вилізла на стіл і гризе книжку, насторожено, напружено позираючи оченятами, як дві гарненькі булавочні

головки. “Вона погризе книжку!” Рука простягнулась до чогось важкого… Але натрапила на чорну Пащу й безсило, мляво опустилась. Для чого? Хай гризе!... І знову пусто… І враз схоплюється. Щось штовхнуло, дико, несамовито гнівно, з ревом хапа зубами руку і гризе. Фосфорично світяться пукаті очі, бризкає піна… “Ох, це ж божевілля!” “Ну, так що?” – диха Чорне. І зуби слабіють, кров покриває білі знаки зубів… Пусто… Чад і Паща… Щось тріснуло… Підвів голову… Крізь ґрату, крізь скло ледве синіє зірка… Зірка! Люба зірка!» [53, с. 115].

Чуття смерті справді прийшло, поглинуло Семенову волю, зруйнувало його життєві цінності й змусило з гарячковим напруженням фіксувати кожну секунду свого життя, адже він ще не нажився, ще не налюбився, не надихався життям. Він спраглий до життя, а змушений помирати. На цьому тлі вічне кохання надто далеке, надто примарне, надто нереальне: «Мамочко! Мамо! Коло дверей дзвякнуло ключима, чужі, ворожі очі з насмішкою дивляться в спину. „Який сором! Встать!” Але чорне дихнуло і сором зів’яв. Хай!... Все одно… Безсило, зламано застиг. Нема нічого… Пусто… Чад і Чорне…Тихо, мертво. „Клара!” Все здригнулось. Клара!! Жадно схопився, озирнувся… Впав до столу й пише, пише, пише… Клара! Що є дужче за кохання? Чорне безсило тупчиться, клаца зубами, шарпа за руки. Ха-ха-ха! Він пише» [53, с. 116].

Ми дозволили собі такі великі за обсягом цитування Винниченкового твору тільки через необхідність довести присутність у ньому прийому «потоку свідомості» з його фіксацією безлічі найдрібніших деталей і образів, що заполонили мозок і серце героя у так званій межовій для нього ситуації.

Як бачимо, вчинки персонажів Винниченкових творів укотре свідчать, що найбажаніша та найдорожча цінність для людини – це її життя. Адже коли воно добігає кінця, залишається несамовитий жаль утрати і страх перед невідворотнім – смертю. Для справжнього віталіста Володимира Винниченка саме життя має найвищу онтологічну цінність. І дуже добре, якщо воно – повноцінне.

На жаль, життєві реалії все частіше демонстрували вже не приховані суспільні рани, які кровоточили зсередини і проявлялися змішаною свідомістю.

Божевілля і «ненормальність» в суспільстві стала яскравою ознакою епохи модернізму. Не випадково Соломія Павличко резюмує, що «європейська культура зламу віків була невротичною» [177, с. 238]. На переконання Ліліан Федер (Lilian Feder), що аналізує мотиви божевілля в літературі від найдавніших часів до сучасності, «для XX століття відкриті психологічні та психоаналітичні алюзії є звичайним явищем, часто вони відносять нас до теорій Фройда, Юнга чи Лейнґа, які насправді стають частиною символічної структури романів, п'єс і віршів» [350, с. 11].

Тому в українському та зарубіжному науковому світі все частіше з'являються дослідження, які настільки заглиблюються у внутрішній світ людини, вивчаючи її несвідомі та підсвідомі імпульси, емоційно-настроєві стани й інтимні переживання, що можуть стосуватися категорій психопатології. «Неврози, божевілля, істерія, – резюмує Любов Щітка, аналізуючи генезу образу божевільні в українській літературі першої третини XX століття, – стають предметом обговорення не лишень спеціалізованих видань психіатрів, але перетворюються на один із центральних образів як художньої літератури, так і літературно-критичних праць» [260, с. 71].

Шелдон Лібман (Sheldon Liebman) у роботі «Все ще божевільний після всіх цих років: божевілля в сучасній фантастиці» стверджує, що письменники, зображаючи божевілля в своїх творах, порушують важливі філософські питання. Вони стосуються розуміння природи психічних хвороб, що інтерпретуються як соціальний, політичний та духовний продукт. Захворювання може стати «результатом репресій, жадібності чи інших суспільно схвалених цінностей. Політичні інтерпретації божевілля демонструють божевілля як ярлик, який ті, хто має політичну владу, накладають на тих, хто намагатиметься їх підірвати» [407, с. 398].

В контексті сказаного вважаємо слушними висновки Вадима Василенка, який у публікації «У світі навиворіт: божевілля як тема і сюжет» переконує, що «ідеологічно й політично заангажоване, божевілля стає одним із основних,

основоположних літературних сюжетів часу, а його потрактування 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» [29, с. 73].

Для українського літературознавства давно вже стало традицією вивчати творчість Володимира Винниченка у руслі міжкультурних зв'язків. На сторінках його «Щоденника» легко відшукати огром прізвищ європейських та світових персоналій, що цікавили письменника з особистісної та професійної точки зору і відіграли не малу роль у становленні його літературної унікальності. Нагадаємо, що український «майстер парадоксів» значну частину свого життя провів у Франції, де контактував із багатьма відомими літераторами, художниками, акторами і політиками, а також став одним із перших українських письменників, відомих на Європейському континенті. Його творчість, особливо в період між двома світовими війнами та після них, надзвичайно точно відбиває світові соціальні, політичні та воєнні настрої людства, створює благодатний ґрунт для трансформації соціокультурного та ціннісного розвитку особистості, переосмислення та руйнування звичних поведінкових канонів та стереотипів. Важлива роль у цьому процесі відводиться провідним психоаналітичним течіям і теоріям Фройда, Юнґа, Фромма та багатьох інших мислителів, які істотно вплинули на інтегрований розвиток психології, соціології, з одного боку, та мистецтва, літератури – з іншого. Не випадково Володимир Винниченко, що перебував у єдиному, спільному із зазначеними філософами та психологами інтелектуальному середовищі, у своїй творчості експериментував із «позасвідомими» та «підсвідомими» (за Володимиром Панченком) імпульсами людини, демонструючи неабияку обізнаність із психоаналізом і визнаючи його потужний вплив на власну літературну творчість і світогляд.

Зважаючи на те, що система координат Винниченкового модернізму давно вже вийшла за межі виключно європейські і сягає планетарних масштабів, ми вирішили провести компаративний аналіз його оповідання «Хвостаті» та роману американського модерніста Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі». Одразу зауважимо, що питання типологічної спорідненості названих творів обидвох авторів ще ніколи не ставало предметом розгляду. Більше того, Українські читачі, на жаль, мало знайомі зі змістом «Польоту над гніздом зозулі» та й із самим його автором, бо через явну антитоталітарну спрямованість роману, він був не бажаним для радянського союзу, а українського перекладу його ще й досі немає. Щоправда, у 2002 році вийшла друком монографія Михайла Рошка «Художній світ романів Кена Кізі: "Політ над гніздом зозулі" та "Часом нестерпно кортить"». У ній, зокрема, особливе місце посідає розкриття теми божевілля, спроектованої на американське суспільство. Навіть більше, дослідження роману «Політ над гніздом зозулі» вдома ще й досі залишається актуальним та популярним і розглядається, як метафора Америки XIX ст., коли лікарні для божевільних ставали «домом» для нонконформістів суспільства. У дисертаційній роботі Жаклін Хопсон (Jacqueline Hopson) «Злобний, божевільний чи просто людина: репрезентація професіонала "психа" в англійській, американській та ірландській художній літературі» [381] зазначений роман аналізується в рамках історичного ставлення до божевільних у період з 1946 до 2008 років. Дослідниця демонструє, як страх і недовіра до професіоналів-психіатрів пронизує англомовну художню літературу. Окремої уваги заслуговують проблеми кризи ідентичності, параної та фобії, порушені у творі, які впливають на темперамент і поведінку індивідів і «змушують» їх бачити світ у «викривленому» дзеркалі [293].

Оповідання Володимира Винниченка «Хвостаті» і роман Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі» – твори про безумство як випробування, як втечу і як долю. Про те, що особистість, загнана в клітку/рамки (суспільні, моральні, політичні, особистісні) втрачає людську подобу і перетворюється в дикого звіра. Про те, що

кожен має шанс на одужання і право на гуманне з ним поводження. Про самопожертву на межі божевілля і його наслідки тощо. На перший погляд, між аналізованими творами нема і не може бути нічого спільного. Різні часи, континенти, мистецькі напрями, види. Звичайно, зображальні можливості оповідання значно поступаються романній формі, та все ж проведений нами аналіз дозволив виділити досить значущі паралелі обидвох розповідей. Насамперед – це твори про умовно хворих людей. Майже всі вони є жертвами боротьби індивіда з ворожим світом, а місце їх ізоляції пов'язане не з лікуванням, а виправленням. На думку Мішеля Фуко, божевільня – «це не простір свободи, де спостерігають за хворими, ставлять їм діагноз і проводять терапію; це простір правосуддя, де людину звинувачують, судять і виносять їй вирок і де звільнення досягається лише через перенесення судового процесу в глибини власної психології, тобто через каяття. У лікарні божевілля буде покарано – нехай навіть поза лікарнею воно визнано невинним. Відтепер безумство надовго, принаймні до наших днів, ув'язнено у в'язницю моралі» [356, с. 32].

У Винниченковій божевільні існувала практика цілком аморальних зібрань – «клюбів», на яких були присутні пацієнти і персонал лікарні. Їх мета далеко не благородна – глумитися над нещасними хворими, пригадуючи їм болючі причини, через які вони опинилися в ізоляторі: «в "клюбі" чогось голосно сміялись. Ага, звірі розважаються, звірям весело» [54, с. 74]. Пацієнти Кена Кізі перебувають у замкненому просторі з чітким графіком і незмінними правилами, за порушення яких передбачені жорстокі покарання – електрошок, зґвалтування, лоботомія тощо. Проти волі вони теж змушені відвідувати негуманні «збори терапевтичної громади», на яких щоденно зазнавали знущань. Як бачимо, методи лікування в обидвох закладах настільки суперечать здоровому глузду, що мимоволі закрадається думка, хто ж божевільний – пацієнт чи суспільство? Тому в аналізованих творах маємо справу з двома взаємозалежними категоріями: «божевіллям світу» (через кризу раціоналізму, поствоєнну депресію і усвідомлення абсурдності буття) та «божевіллям особистості», викликаним

внутрішнім конфліктом і відчуттям дисгармонії навколишньої дійсності (за Винниченком).

Психіатрична лікарня була для Винниченка і Кізі знайомим середовищем, від якого вони постраждали і в якому здобули неоціненний досвід. Український письменник в студентські роки потрапив у Лук'янівську тюрму за розповсюдження нелегальної літератури та дезертирство. Щоб уникнути покарання, він спробував прикинутися божевільним, але бажаного результату не добився. Тому винайшов для себе інший спосіб – симулювати повішення. Небезпечний задум мало не коштував письменникові життя – в непритомному стані його витягли з петлі, а після психіатричного лікування знов ув'язнили на півтора роки. Роман «Політ над гніздом зозулі» має присвяту Віку Лоувелу, який, за словами автора, «спочатку сказав, що драконів не існує, а потім привів до їх лігва». Можемо припустити, що в такий спосіб Кен Кізі завуалював свою добровільну (але «з подачі» друга) участь в експериментальному проєкті, що вивчав вплив сильнодіючих наркотиків на психіку людини. Нібито препарати, які він приймав, мали б відкрити письменникові його прихований внутрішній світ і зовсім іншу реальність. До слова, після закриття експерименту Кізі працював санітаром в психіатричній лікарні, щоб мати доступ до медичних препаратів і накопичувати матеріал для творчості. Його «притча про добро і зло» (за версією одного з Нью-Йоркських видань за 1962 р.), «Політ над гніздом зозулі», стала бестселером, двічі була адаптована під театральну виставу, а у 1975 році екранізована режисером Мілошем Форманом і здобула п'ять нагород на престижній кінопремії Оскар.

Завдяки пережитому у божевільнях, обидвом письменникам вдалося дуже тонко зрозуміти світ приречених, ізольованих, відкинутих суспільством маргіналів і створити надзвичайно яскраві та реалістичні образи. Як-от, пацієнтів-оповідачів, устами яких переказуються події і описуються відчуття під час хворобливих станів. І у Винниченкового Устиненка, бібліотекаря при Комерційному Інституті, і у Бромдена Кена Кізі, двометрового напівіндіанця, час

від часу трапляються психічні розлади. Американець потрапив до лікарні, бо не зміг стерпіти приниження батька, вождя вимерлого племені з ущелини Колумбії, якого він зазнавав від «білої» дружини та уряду США. Його діагноз – шизофренія. «Туман», який так часто закриває Чіфові реальний світ, змушує його вірити, що суспільство – це величезна машина, «Комбінат», що контролює усі життєві процеси. Описи візій оповідача – вражаючі. Без пережитого досвіду відтворити їх неможливо. Напевно, дався взнаки прийом Кеном Кізі ЛСД – галюциногену психоделічного типу, ефект від якого може тривати від 30 хвилин до 12 годин. Тому і «тумани» Бромдена можуть займати різні проміжки часу.

Винниченків Устиненко пережив втечу дружини з коханцем, точніше, не зміг пережити. Від зашморгу його не спинив навіть покинутий напризволяще малолітній син. Однак спроба самогубства виявилася невдалою і він, як свого часу сам Винниченко, опинився у божевільні. Лікували його від неврозу, а ще безсоння, нападів агресії і сильного відчуття болю, від якого голова дзвеніла: «властивість “дзвону” була та, що він тиснув груди й голову. Руки, ноги – нічого, але груди й голова увесь час були під круглим пресом, що надушував із усіх боків. Іноді він так натискував на груди, а надто на ребра, що просто таки дихати важко було. Через це ставало болюче-моторошно, тоскно. Тоді Устиненко починав кричати, гукати на поміч, рвати нігтями груди, битися головою об підлогу» [53, с. 76]. Тобто робити все те, що роблять правдиві пацієнти психіатричних клінік. На переконання Мішеля Фуко, «божевілля виявляє глибинну сутність людини, розкриває погані нахили, виводить назовні агресію, злість, схильність до насильства або, навпаки, страждання. У божевільного проявляються якості особистості, що пригнічуються суспільством і рамками культури, та “темна” грань кожного з нас, яка присутня, але ретельно приховується і заперечується» [357, с. 39].

Однак, не слід забувати, що «семантика божевілля в мистецтві та філософії відмінна від медичного трактування хвороби» [357, с. 42]. Для останнього божевільний – виключно пацієнт і будь-яка зміна його поведінки – лише

черговий симптом того чи іншого різновиду захворювання. З цього приводу у Винниченка читаємо: «Устиненко посміхнувся: від його не сховався обережно-підштовхливий, вичікуючий тон професора. Цей череватий дідок, з генеральською звіздою був такий самий звір, як і всі. Для нього – людське горе тільки об'єкт для спостережень, необхідний аксесуар його професії, що дає йому чини, ордена, черево і гроші. Все, що він, Устиненко, не сказав би йому, все буде той чи інший вияв божевілля, хвороби. Впади перед цими звірми навколішки, благай їх, цілуй руки їм, – це одна ознака хвороби. Обурюйся, гнівайся, вимагай, – це друга ознака. Збери всю силу і стримано, логічно доводь, що ти – здоровий, – і така форма хвороби їм цікава. Розбий собі голову об стінку, – вони й на це не здивуються. Це вже й не звірі, а машини якійсь. – Хвостаті машини!» [54, с. 84]. Власне «машини» – ще один спільний маркер аналізованих творів Винниченка і Кізі. Між їх написанням – 34 роки. Якщо оповідання «Хвостаті» відверто модерне, то роман «Політ над гніздом зозулі» – це явний постмодернізм, визначальними особливостями якого є розчарування в усіх ідеалах попередників: що прогрес безповоротний, що НТР вирішить всі глобальні проблеми людства, що світ – це цілість тощо. Модерністи ж, натхненні Ніцше, мріяли стати Надлюдьми, бути в центрі Всесвіту, керувати ним. Культ постмодерністів – кіборги, механізовані люди, штучні інтелекти, клони, для яких людина в близькому часі може стати зайвою. Тому психіатрична лікарня / вороже суспільство/тоталітарна система в романі Кізі – це виправна машина, а хворі люди – вироби з дефектами: «крутилися, крутилися веретена, миготіли човники, котушки захльостували зашморгами повітря, серед білих стін, сіро-сталевих машин снували дівчата в квітчастих спідницях, суцільна павутиння білих ниток, що біжать, стягувала фабрику в одне ціле – все це засіло, як подивлюся, на наше відділення. Так. Це я знаю точно. Відділення – фабрика в Комбінаті. Тут виправляють помилки, допущені в сусідніх будинках, церквах та школах, – лікарня виправляє. Коли готовий виріб повертають суспільству повністю відремонтованим, не гіршим, ніж новий, а може, й кращим, у старшої сестри

радіє серце; те, що надійшло вивихненим, нерідним, тепер справна, бездоганна деталь, гордість всього колективу, наочне диво» [393, с. 27].

Так-от, Винниченко, що вже не раз демонстрував прогресивність своїх поглядів, і в оповіданні «Хвостаті» довів, що значно випередив епоху, в якій жив, через активне використання проблематики, яка буде актуальною у постмодернізмі. Він, як і Кізі, ототожнював окремих людей з бездушними машинами. Розуміючи могутність психіатричної системи, якій протистоїть, його герой не може стримати емоції: «Ви – хвостаті машини, розумієте?! Ви – навіть не звірі, як Губан і Маня, а просто машини з апаратами на плечах. Гидота ви, от що! Кати! За що катуєте мене тут, га?» [55, с. 85].

«Хроніки» в постмодерному романі – «це машини з внутрішніми неполадками, які не можна відремонтувати, – із вродженими неполадками чи набутими, тому що людина багато років налітала обличчям на тверді речі і на той час, коли лікарня підібрала її, вона вже догнивала на пустирі» [393, с. 25]. І там, і там машина – це кінець людської еволюції. Невтішний кінець, який Винниченко передбачив, а Кізі констатував.

На думку Мішеля Фуко, в літературі, на відміну від медицини, божевілля «поетизоване». Тому наявність героїчних божевільних в художніх творах – обов'язкова. У Кена Кізі – це Рендл Макмерфі. Насправді, не надто позитивний, на перший погляд, персонаж. Він, щоб уникнути законного покарання за шахрайство, побиття, азартні ігри та зґвалтування, симулює божевілля і планує досить комфортно відбути ув'язнення на лікарняному ліжку. На його появу жителі «прокажельні» підсвідомо дуже давно чекали, кожен раз дивно хвилюючись, як тільки-но клацала ручка дверей. Їм потрібен був поштовх, орієнтир, провідник, якщо можна його так назвати, щоб схований глибоко дух цих нещасних людей звільнився з лещат страху, приниження і безнадії. Не плануючи подібного, Макмерфі все ж виконує свою місію, щоправда ціною власної свободи і здоров'я.

У Винниченка героїчним є «Леопард» – «стрункий, високий красунь з тонкими, тугими ногами і пишними довгими вусами. Він уже давно був у лікарні, але ні лікарі, ні професори не могли з певністю поставити діягнозу його хвороби. На все він відповідав хмарно, дуже коротко, стисло, але цілком логічно, розумно і часом досить ущіпливо» [53, с. 89]. Винниченків «Леопарда» і Макмерфі Кізі яскраво вирізнялися на фоні звичних жителів божевілень: були сміливі, сильні і голосисті. Американець «сильно говорить. Чую, як іде коридором – і йде сильно, не прокрадається; у нього залізо на підборах, що стукає по підлозі, як кінські підкови» [393, с. 11]. «Леопард» «міг ходити годину, дві, три, п'ять, доти, доки його не зупиняли й силою не вкладали спати. Якийсь час він лежав, потім схоплювався і знову починав ходити, нахиливши голову і поблискуючи гарячими, звірячими очима» [54, с. 89]. Типова поведінка дикого звіра, загнаного в клітку.

Опис «звірячої» поведінки, постійна конотація на слові «звір», сама назва твору, що мимоволі асоціюється із приналежністю до тваринного світу, – не випадкові для Винниченка. Все це свідчить про гостроту питання особистісної самоідентифікації. Свого часу Карл Юнг заявив, що «людина – це тварина, яка збожеволіла. З цього безумства є два виходи: їй необхідно знову стати твариною; або ж стати чимось більшим, ніж людина» [388, с. 78]. Не беремося стверджувати, що швейцарський психоаналітик і філософ апелював до «надлюдини» Ніцше, тим більше, що деякі дослідники його творчості називають «Червону книгу» Юнга своєрідною відповіддю на «Так казав Заратустра». Висновкові «Бог помер» вчений протиставив концепцію, що Бога можна знайти і відродити у психіці. Вагома роль у цьому процесі відводилась так званій «активній уяві». Саме вона «полегшувала» процес особистісної індивідуації, завдяки якій людина стає унікальною істотою, живе повніше і свідоміше життя. Навіть якщо це життя божевільного. Останнє, на переконання Юнга, не було поодиноким випадком, зважаючи на його численні дослідження масового психозу. Та й сам він страждав від цієї недуги й так і не зміг побороти її.

У своїй «Red Book» філософ записав: «моя душа промовляла до мене пошепки, наполегливо і тривожно: “Слова, слова, не складай багато слів. Мовчи і слухай: чи ти усвідомив своє божевілля і чи визнаєш його? Чи помітив ти, що всі твої підвалини повністю загрузли в божевіллі? Чи ти не хочеш визнати своє безумство і дружно його прийняти?” Ви хотіли прийняти все. Так прийміть і безумство. Дозвольте світлу вашого божевілля засяяти, і воно раптом осяє вас. Божевілля не треба зневажати і не треба боятися, а навпаки, треба дати йому життя... Якщо хочеш знайти шляхи, не відкидай і божевілля, бо воно становить таку велику частину твоєї природи... Радій, що можеш його розпізнати, бо таким чином ти не станеш його жертвою» [388, с. 289].

Перервемо Юнговий пасаж коментарем, що головні герої Винниченка і Кізі якраз і не стали остаточно божевільними, бо примирилися з хворобою, визнали її, а тому врятувалися. «Божевілля, – продовжує далі вчений, – є особливою формою духу і чіпляється за всі вчення і філософії, але ще більше – за повсякденне життя, оскільки саме життя сповнене божевілля і в основі своїй абсолютно нелогічне. Людина прагне до розуму лише для того, щоб встановлювати для себе правила. Саме життя не має правил. У цьому його таємниця і невідомий закон. Те, що ви називаєте знанням, є спробою накласти на життя щось зрозуміле» [388, с. 289]. Маємо ще один доказ ірраціональності доби модернізму і його природне втілення у творчості Володимира Винниченка, підтверджене спостереженнями Раїси Мовчан, що «ірраціоналізм стає чи не основною типологічною ознакою й української прози 1910 – початку 1920-х років – у період її найінтенсивніших пошуків подальшого шляху розвитку. Це закономірно, бо ж він був притаманним для неї іманентно, традиційно пов’язаним із потужним суб’єктивним началом. Проте у новому часі сфера «таємних» (прихованих) і недосяжних для наукового пізнання сфер світу й людини стає пріоритетним об’єктом художньої обсервації, а під час творчого процесу може проявлятися і як відвертий бунт проти розуму» [184, с. 215].

Щоправда, є в аналізованих творах і інші персонажі – «справжні божевільні». Вони поводять себе так, як того «вимагає» їх стан. У «Хвостатих» читаємо: «виття не вгавало. Здавалося, десь там, на голій, блискуче намащеній підлозі сидів на задніх лапах якийсь химерний звір і, задерши догори голову, тоскно, вивертаючи всю свою темну, звірячу душу, вив» [54, с. 77]. У Кена Кізі ж не дозволено так порушувати спокій показової лікарні: « “гострий” Раклі лише короткий час тероризував санітарів і практиканток, а після “ремонту” “привезли його у відділення через два тижні оббритого, замість чола жирний фіолетовий синець, і над очима вшито по пробці розміром з ґудзичок. По очах було видно, як його випалили всередині: очі задимлені, сірі та спорожнілі, як запобіжники, що перегоріли» [393, с. 15].

Характерною особливістю божевільних пацієнтів Кена Кізі є те, що майже всі вони мають реальних прототипів. Вони описані так, що не виникає сумнівів у їх хворобі. Попри менший «психіатричний» досвід Винниченка в лікарні був набагато менший, тому письменник використовує алюзію, щоб довести правдивість стану свого персонажа: «далі зареготався і заридав король Лір. Це був сивенький, паршивенький дідок. Він називав себе королем Ліром, бо його власний рідний син видав його поліції. Тепер він, голий і жовтий, бігав по номері і то плакав, то реготався» [53, с. 77]. Як ми знаємо, легендарний Король Лір, британський фольклорний образ і герой однойменної п’єси Шекспіра, – символ трагічної батьківської любові і персонаж, що на схилі літ втратив розум через зраду дітей і власні муки совісті.

Окрім зазначених спільностей, компаративний аналіз дозволив виявити кардинальну відмінність в зображенні жіночих образів оповідання «Хвостаті» та роману «Політ над гніздом зозулі». Старша медсестра Ретчед у Кена Кізі тиранічна, хитра і хтива особа, ключовий елемент карального механізму «Комбінату». Зі страху, пацієнти називають її «ангелом милосердя». З «милосердною сестрою» Винниченка, співчутливою, балакучою жіночкою, вона нічого спільного не має. І це не єдина розбіжність між аналізованими творами.

Божевільню Кізі дослідники порівнюють із тоталітаризмом, який в романі названий «Комбінатом». Щоправда, образ його представлений недостатньо чітко, що дає підстави Рожку застерігати від ототожнення «Польоту над гніздом зозулі» з антиутопією. Художні твори зазначеного жанру зазвичай зображають уявні суспільства чи спільноти, прототипами яких є тоталітарні держави в стадії повного занепаду. Вони є спекулятивною формою фантастики із власним баченням людського майбутнього. Герої роману й справді живуть у вигаданому просторі, який для них створила Старша медсестра. Але простір тут надто натуралістичний, щоб здаватися фікцією. Кожен рух пацієнтів розписаний в щоденному сценарії, «як у світі коміксу, де фігурки, плоскі, окреслені чорним, скачуть крізь безглузду історію… Вона була б смішною, та фігурки – живі люди» [393, с. 26].

Не претендуючи на антиутопічність, американський постмодерний роман продемонстрував динаміку теми божевілля в літературі, порівняно з оповіданням «Хвостаті» Винниченка. Він став, так би мовити, метафорою «каральної психіатрії» (Маргарет Рубік (Margarete Rubik), досліджуючи описи божевілля в англійській літературі та когнітивну емпатію, яку вони викликають у читача, називає героїв Кізі «неповносправними жертвами репресивної системи» [449])), про яку ми згадували у вступі і якої Винниченко, безперечно, торкнеться, але вже в інших творах – «Маленькій рисочці», драмі «Гріх», романі «Слово за тобою, Сталіне» тощо. Не випадковою буде й назва одного з його останніх романів – «Лепрозорій» – середньовічна прокажельня / божевільня, в якому автор напише, що наше «людство хворе, безнадійно і всебічно хворе. Не тільки фізично, але й духовно» [40, с. 64].

Тема божевілля – одна з наскрізних тем світової літератури. У модернізмі та постмодернізмі вона знайшла зовсім інший вияв, ніж того вимагали традиційні уявлення про «божевільну» людину, як унікального героя, що одержимо прагне поміняти світ. У Винниченка й Кізі бачимо виразну ідейно-політичну та культурну заангажованість. Тому аналізовані твори настільки

типологічно близькі. У них – невротичні та психопатологічні стани персонажів, їх страхи і суїцидальні нахили стають наслідком суспільного тиску й насильства, ідеологічної та соціальної кризи, а самі лікарні-в'язниці асоціюються з антигуманною тоталітарною системою.

«Політ над гніздом зозулі» і «Хвостаті» демонструють свою подібність на проблемно-тематичному та мотивно-образному рівнях. Вони зображають світ у всій складності його екзестенції: жорстоким, підступним і загрозливим. Хтось шукає від нього спасіння в алкоголі й наркотиках, хтось втрачає розум через цинічне нівелювання особистості, хтось, як божевільний, бореться за своє самоствердження. Більшість персонажів мають реальних прототипів, а аналізовані твори – це результат складних художніх «експериментів» [180], корені яких простежуються в особистому бутті письменників. Їхнє новаторство беззаперечне, вони демонструють специфіку зображення феномену безумства, відмінну від попередніх літературних традицій. Для обидвох авторів божевілля не є безпричинним, як «божа кара» за гріхи чи так зване «юродство», а спровоковане дією конкретних фатальних обставин, перед якими людина беззахисна і безсила. Воно обумовлюється соціально-політичною обстановкою, бо в контексті «хворої епохи» категорії «безумства світу» і «безумства особистості» взаємопов'язані і взаємозумовлені та естетичними установками авторів. Головні персонажі виступають проти лицемірства та суспільної дисгармонії. Їхнє божевілля – не кінцева стадія хвороби, а спосіб самопізнання, втечі, шлях до зцілення і прозріння. Незважаючи на їхній психічний стан і деструктивну поведінку, вони здатні на відчайдушні вчинки заради інших, засвідчуючи свою вищість над позірно «нормальним» оточенням.

4.2. Дитячий текст Володимира Винниченка: простір фольклору й модерну

Карін Вестман (Karin Westman) у дослідженні «Дитяча література та модернізм: простір між» із жалем констатує, що сьогодні в англомовних

«бібліотечних фондах і онлайн-базах даних ми знаходимо надто мало дискусій про зв'язок між двома термінами *дитяча література* та *модернізм*» [486, с. 283] (курсив наш. – Н.К.). На це є певні причини, пояснює дослідниця, адже дитячу літературу завжди вивчають окремо від так званої «справжньої літератури». А ще далася взнаки її зосередженість на жанрі, а не на хронології, тому літературознавцям не просто розглядати літературу для дітей у тому форматі, в якому вони досліджують модернізм як період. Коли «організуючим принципом є форма, а не плин часу, – переконує Вестман, – складно створити картину, не кажучи вже про канон дитячої літератури між традиційними книжковими полицями 1890–1950 років або впродовж меншого проміжку часу в період модерну» [486, с. 283].

Ускладнило ситуацію ще й те, що дитячий літературний простір модернізму начебто не виправдав очікувань аудиторії щодо того, якими мають бути маленькі герої та розповіді про них. У Винниченка, наприклад, дитина не просто обєкт наративу, а суб'єкт, що на рівні психіки і символів взаємодіє з фольклором. Генрі Джеймса, Ґертруду Стайн, Ленгстона Г'юз, Джеймса Баррі, Вільяма Дюбуа та інші письменників модерністського періоду критикували за те, що в свої творах вони торкалися «дорослих тем», «активно прагнули розширити уявлення дорослих про дитинство, змінити спосіб, у який дитинство представляється дітям, і відкрити кордони як модерністської, так і дитячої літератури, щоб звільнити в ній місце для деяких своїх найбільш експериментальних і нетрадиційних внесків у літературу двадцятого століття» [439, с. 3–4]. Схожі тенденції були характерними й для української літератури. Володимир Винниченко у циклі оповідань «Намисто» «обирає назвами творів про дітей рядки саме із так званих дорослих пісень, що забезпечує виконання ними низки функцій. На наш погляд, у такий спосіб насамперед акцентується оксиморонний тип героя – дорослої дитини. Дорослість дітей увиразнюється по-різному: вони змушені вирішувати складні, "дорослі" життєві проблеми, мають багатий, переважно драматичний емоційно-почуттєвий досвід, обумовлений

сирітством чи напів сирітством (Санька “Віють вітри, віють буйні”, Льоня “Та немає гірш нікому”, Лана “Ой випила, вихилила”)» [24, с. 197], – констатує Олена Буряк.

Крістофер Джеймс Комер (Christopher James Comer) у дослідженні «Відновлюючи історію: модернізм і міжвоєнний британський дитячий роман (1918–1939)» називає цей період унікальним моментом в історії дитячої літератури, що демонструє «широкий спектр модерністських прийомів і проблем, таких як характеристика психічної тривоги, збереження індивідуалізму в модернізованому світі, необхідність протистояти проблематичному минулому через розповідь, а також авторський фокус на створенні персонажів із психологічною та емоційною глибиною» [335].

Вивчаючи образи дітей у малій прозі зламу століть, Олена Чепурко звертає увагу на дитячі оповідання Володимира Винниченка, у яких письменник «створює нові, принципово інакше наповнені образи дитинства. Показовими у цьому плані є оповідання В. Винниченка “Кумедія з Костем”, “Федько-халамидник”, “Бабусин подарунок”, цикл “Намисто”. Пізнання світу дитинства у письменника невід'ємно пов'язане з історією суспільства і його соціальною самосвідомістю. Автор не обминає увагою соціальний статус дитини, способи її життєдіяльності, стосунки з дорослими, методи виховання. Але передусім письменник заглиблюється у власне культуру дитинства, внутрішній світ маленької людини, її моральні зацікавлення, сприйняття дорослого світу, що дає підстави кваліфікувати перелічені твори як психологічну прозу і говорити про художнє новаторство автора» [279, с. 215].

Очевидно, що «на початку двадцятого століття дитинство було в моді» [439, с. 1], констатує гарвардська літературознавиця Мішель Філліпс у монографії «Репрезентації дитинства в американському модернізмі» і наголошує, що «для Фройда та інших теоретиків дитячого дослідження дитина слугувала доступним агентом людського, інакше недоступного, примітивного минулого людини. А для реформаторів дитинство було вразливою точкою в якій

і через яку твориться історія» [439, с. 1]. Через ці «вразливі точки» Винниченкова дитина контактує з міфологією і фольклором та під їх впливом, формує свою психіку і моральний орієнтир. Цікаво, що фольклорні елементи в дитячій літературі письменника не просто запозичені, а трансформуються у символи, що відображають дитячий внутрішній світ.

Революційні відкриття у психологічній науці довели, що дитячі травми, комплекси та неправильне виховання безпосередньо впливають на формування світогляду і характеру дорослих людей, особливо тих, які мають вразливу душу. «Усі ми родом із дитинства» [174, с. 30], стверджує Сергій Михида, крокуючи «лабіринтами задзеркалля Володимира Винниченка» і переконує, що, «безперечно, Володимир Кирилович мав неабияку “свою історію”» [174, с. 30], яку дослідник виявив експериментально. Він, аналізуючи взаємозв’язок автора з сім’єю і його літературними персонажами, змоделював гіпотетичну ситуацію формування особистості майбутнього письменника і дав відповіді на питання, які події, пережиті в дитинстві, вплинули на Винниченкову долю і творчість.

Подібні «лабораторні досліди» проводили модерністи у своїх художніх творах, демонструючи «стурбованість розвитком прагматичної свідомості дитини, яка є достатньо різноманітною і пластичною, щоб пережити реалії сирітства, занедбаності, відчаю, упередженості та війни» [439, с. 19] і наголошуючи, що «культура дитинства» і його «соціальна конструкція» (за Філліпс) мають стати в один ряд із домінантними питаннями ґендеру, класу, сексуальності та раси.

У каталозі спеціалізацій Весліанського університету (Wesleyan University), одного із найстаріших приватних гуманітарних ЗВО у США, представлений надзвичайно цікавий для нас курс «Діти модернізму: діти в модерністській фантастиці», в преамбулі до якого йдеться, що «модерністське мистецтво – від творів Гертруди Стайн до живопису Пікассо – часто висміювали за те, що його могли створити діти. Можливо, в цьому є певна рація. Центральним у модерністському проекті є прагнення відтворити світ з нестримною і

нефільтрованою дитячою життєвою силою. Дитина втілює модерністські надії на перетворене майбутнє, але вона також є сховищем минулого, більш життєво важливого “я”, яке кожен дорослий втрачає з переходом в доросле життя. Репрезентація дитячої свідомості – і навіть, часом, індукування такої свідомості у своїх дорослих читачів – це стратегія, що лежить в основі широкого кола модерністських текстів» [426].

«Сховищем минулого» і генетичним кодом будь-якої нації, що передається від покоління до покоління і втілює світоглядні, ментальні та ціннісні орієнтири людства, його філософію, естетику, історичну дійсність – є фольклор. Саме тому в контексті модерністської літератури доцільно говорити про літературно-фольклорні кореляції, через які передається досвід і зв'язок поколінь, а час і простір оживає. Вони є надзвичайно продуктивним для художньої творчості, адже здатні «поповнити» її зміст різноплановими сюжетами, образами, символами та ідеями. Міфологізуючи текст, письменник збільшує його часо-просторові межі, а зміст символізує й нашаровує.

Роману Скибі належить припущення, що фольклоризація художньої літератури відбувається за трьома основними моделями: наслідуванням, інтерпретацією та стилізацією. «Перше – спроба відтворення художнього ідеалу автора, у корені своєму – вторинне явище. Друге – переосмислення базового твору (сюжету, ідеї), у кращих зразках – оригінальне і самоцінне, у чому переконує досвід світової класики. Нарешті, третє – вибір художніх засобів, які силою асоціацій з чимось, уже зафіксованим у свідомості читача, здатні спрямувати його увагу у передбаченому автором руслі або ж навпаки – розчинити її у контекстуальному колориті» [243, с. 101]. Таким чином автор може вільно оперувати фольклорним матеріалом і підлаштовувати його до власних поглядів і віянь часу.

Як це зробили свого часу американські письменники Вільям Дюбуа та Джессі Фосет, які 1920 року започаткували перший журнал афро-американської дитячої літератури «The Brownies' Book» («Книга домовиків»), з допомогою

якого хотіли заохотити молодь доєднуватися до NAACP – Національної асоціації сприяння прогресу кольорового населення, що мала захищати їхні права; показати, що бути «кольоровим» – це нормально і красиво, а також привернути увагу громадськості до питань расової дискримінації та ідентичності» [469]. Адже потреба так званого етнічного «кодування» (за Снігирьовою) завжди є актуальною, а в постколоніальному світі відчувається особливо гостро. Залучена до широкого контексту, «фольклорна символічна мова, – на переконання Михайлини Коцюбинської, – має щасливу здатність непомітно оволодівати свідомістю людини, ставати для людини природною, своєю і давати насолоду співдумання і співпереживання з народом» [246, с. 99].

Міфологічні образи в літературному творі модерністів несуть у собі символічний заряд, вони пояснюють космічну природу Всесвіту і наше місце перебування у ньому. А ще, як переконує Ліза Маркіано (Lisa Marchiano), «є сировиною, з якої формуються великі наративи, які ми називаємо міфами» [415]. У міфах, за Юнгом, містяться «оригінальні одкровення передсвідомої психіки, мимовільні твердження про несвідомі психічні події» [387], які, на переконання дослідника, є ідентичні зі снами. Погоджуючись з теорією швейцарського психоаналітика про роль несвідомої фантазії, Джозеф Кемпбелл (Joseph Campbell) все ж пропонує уникати такого порівняння, бо міфи «не є спонтанними продуктами сну. Навпаки, їхні візерунки служать потужною образною мовою для передачі традиційної мудрості. Це стосується вже так званих первісних народних міфологій. Сприйнятливий до трансу шаман і посвячений антилопа-священик не є недосвідченими у світовій мудрості, не позбавлені досвіду в принципах спілкування за аналогією. Метафори, за допомогою яких вони живуть і за допомогою яких вони діють, роздумували, шукали та обговорювали протягом століть – навіть тисячоліть; вони служили цілим суспільствам, крім того, опорою думки та життя. Культурні зразки були сформовані до них. Завдяки вивченню, досвіду та розумінню їхніх ефективних форм ініціації молодь отримала освіту, а старші зробилися мудрими. Бо вони торкаються життєвої

енергії всієї людської психіки й фактично задіюють її. Вони пов'язують несвідоме зі сферами практичної дії» [325, с. 256]. У Винниченковій літературі для дітей міфологічні та фольклорні образи стають психологічними символами, органічно інтегрованими у дитячий простір, що формують модерністський простір минулого.

Отже, в контексті вивчення модерністського хронотопу ми використовуватимемо три просторові пласти: прадавні часи, початок XX століття і наші дні, щоб показати, як досвід минулого впливає на майбутнє і як «традиційна мудрість» може трансформуватися, підлаштовуючись до реалій сучасності. Адже, як стверджують автори колективного дослідження «Теоретизування фольклору з маргінесу: Критичні та етичні підходи» за редакцією доктора філософії Університету Пенсильванії Солімар Отеро, «фольклор розповідає не лише про повсякденне життя та культуру звичайних людей, а й показує, як через культурні, соціальні, політичні чи економічні причини відбувається переоцінка людських цінностей у кризовій ситуації» [433]. Під враженнями від американської «Книги домовиків», ми вирішили будувати наше дослідження на аналізі саме цих фольклорно-міфологічних образів домашніх духів, з допомогою яких Володимир Винниченко показав, як змінюється характер маленького персонажа, коли він починає пізнавати світ і як стрес формує його свідомість та світогляд.

Ми знайшли два оповідання письменника для дітей – «Віють вітри, віють буйні» та «Гей, хто в лісі, озовися», у яких поряд із головними персонажами реального світу з'являються фольклорні образи так званих велесичів – небесних воїнів Велеса, одного з головних язичницьких богів давніх слов'ян. Вважається, що вони спустилися з неба і оселилися серед людей, а залежно від місця проживання отримали різні імена: водяник, болотяник, польовик, лісовик і домовик.

Із прототипом фольклорного домовика, яскравого образу фактичного господаря і охоронця дому, що був надзвичайно популярний у слов’янській

народній творчості, а згодом і не менш затребуваним у слов'янській художній літературі, ми зустрічаємося в оповіданні «Віють вітри, віють буйні». Тут він має незвичну для себе назву – «той», а його «появу» у творі, за Оксаною Тиховською, можна трактувати як результат «метафоричного виокремлення й персоніфікації внутрішнього зла й агресії людини, акумульованої на рівні несвідомого» [257, с. 34], адже в усіх фольклорних текстах, де головним героєм виступає домовик, символічно зображується боротьба добра зі злом у душі людини. Володимир Винниченко не привласнює собі фольклорний образ домовика буквально, а трансформує його в художній засіб, за допомогою якого моделює моральні та психологічні стани дітей.

Цю тезу яскраво ілюструє Винниченко, будуючи свою розповідь на конфлікті між шестирічним хлопчиком Гринем та його дев'ятирічною служницею Санькою. Дія оповідання відбувається пізно ввечері, коли дорослих немає вдома, а за вікном лютує буря. Саньку дуже часто несправедливо карали через навмисні Гриневі скарги, тому описаний час – найкраща пора, коли вона може сповна відомстити кривднику. Справа в тому, що головний герой оповідання був «цар і бог над речами й людьми, де його слово і плач закон для мами, тата, Саньки, кішки Рудьки, собаки Жульки, для всіх стільців, скриньок, щіток, словом, усього, що є в домі» [41, с. 13], але страшенно боявся темряви і домовика. Санька вагається: пожаліти його, чи лишити наодинці зі страхами? Хлопчик і справді почував себе дуже жахливо, коли залишався у хаті один: «він, цар, тихенько лежить і не може ворухнутися, бо там живе щось сильніше за нього і воно царює усім. І всі кутки, стільці, двері змовилися з цим таємничим і сильним. І тому все виглядає ворожим, таємничим і хитрим. Здається, що от-от простягнуться з кутка руки й схоплять Гриня» [41, с. 12]. Через фольклорний образ домовика письменник демонструє, що страх і стрес є ключовими факторами формування дитячої свідомості, моральної поведінки і психологічної стійкості, а модерністське минуле оживає у взаємодії дитини з фольклором.

За народними переказами, злий домовик з'являється лише там, де панує енергетика страху. Жахом і панікою він живиться і почувається в такій атмосфері напрочуд органічно. А ще прикладає максимум зусиль, щоб емоції мешканців будинку були виключно негативними. Може викрадати речі, псувати продукти, бити посуд, або видавати пронизливі звуки і шарудіння. Наші предки були переконані, що прискорене серцебиття, невмотивовані панічні атаки і безпричинні тривожні думки – це явна ознака присутності недоброго домовика.

Таким же зображає Винниченко і свого будинкового духа. Хоча відомо, що в язичницькі часи домовик був добрим персонажем [257]. Нібито, ним ставав після смерті найповажніший член родини. Він наглядав за багатством і затишком дому, жив переважно на печі, підтримував вогонь і «вимагав» до себе неабиякої поваги. У грецькій і римській міфології існують схожі уявлення про домовика – охоронця домашнього вогнища. Дослідники співвідносять їх з давніми поховальними обрядами, за якими померлого потрібно було спалювати (піддавати кремації). Цим пояснюється й особлива любов духа до життя у близькості до вогню. З приходом християнства роль домовика різко змінилася. Він став негативним образом і вважався «нечистою силою». Існує легенда, що домовики утворилися з крапель, які головний чорт струшував зі своїх, умочених у воду, рук [257]. Залежно від ситуації, вони могли шкодити людям, ними ж дуже часто лякали неслухняних дітей. У Винниченка читаємо: «І знову сумно і страшно клацає ручка дверей. "Той, що в печі живе". Хто "той"?! Тіні на стінах, лики святих на іконах, шафи, тарілки, всі знають, хто "той". Знають, але хитро, тривожно мовчать» [41, с. 14]. Мовчать, адже про потойбічних істот не можна було говорити вголос, тим більше пізно ввечері. Та і померлих, з якими асоціювався домовик і які, як вважалося, нікуди не зникали з дому, згадувати не рекомендувалося. Вважаємо, що Винниченко свідомо зберіг двозначність трактування образу домовика, який тепер одночасно живе у фольклорі та в модерністському творі, де перетворюється на психологічний символ.

Перенісши образ домовика в літературний твір, письменник практично не трансформує його і робить органічною частиною розповіді. З давніх народних переказів відомо, що він уявлявся нашим предкам маленьким на зріст чоловіком, дуже часто – немічним дідусем. Але у Винниченковій інтерпретації «той» – справжній дух дому, а тому – невидимий. Це ще більше посилює його вплив на психічний стан хлопчика, адже страх перед тим, кого ти не можеш побачити, завжди більший. Хоч домовик в оповіданні має другорядну роль, його значення дуже велике. Наймичка Санька використовує «того» для містифікації (спосіб обдурити когось жартома або зі злості) і впокорення вередливого Гриня:

– «Нехай тебе домовик візьме. Він якраз сидить зараз в іншій кімнаті.

Гринь з жахом повертає очі на чорну страшну дірку дверей до спальні.

– Ма-амо! – жалібно скрикує він.

– Так, “мамо. Мама на весіллі. Прийде аж уранці. А домовик тобі покаже “маму”» [41, с. 16].

Переляканий хлопчик стає тихеньким і ласкавим, обіцяє змінити свою поведінку і більше ніколи не конфліктувати зі своєю захисницею. Він поводить себе, як типова домашня дитина, що несподівано лишилася без захисту дорослих: боїться бути сам, боїться темряви, дощу, сильного вітру, власних домислів. В дитячому віці абстрактне мислення і уява розвиваються дуже стрімко, реальні страхи відходять на задній план, а уявні – посилюються. В пам’яті одразу спливають всі «страшилки», про які дитина коли-небудь чула і які неодмінно хочуть їй зашкодити. Страх – це змістовна біологічна реакція організму на конкретну небезпеку або непередбачувану ситуацію. Як тільки загроза зникає, все стає на свої місця. Санька мириться з Гринем, розказує йому казку і під її тихий голос дитина блаженно засинає, а домовик зникає. В душі дівчинки накопичилося багато образ на Гриня, його родину і власну сирітську долю. Її внутрішня агресія і зло досягли апогею і вийшли назовні. Тому з’явився домовик. Але жаль і, напевно, любов до маленького хлопчика бере гору над злістю і маленька служниця вирішує залишити все погане в минулому. Бо коли

людина стає на бік добра, вона нібито метафорично позбувається внутрішнього зла (домовика) і зберігає свою душу чистою і безгрішною. Можемо стверджувати, що фольклорні образи помагають дітям усвідомлювати межі добра і зла, моделювати психологічну стійкість, а ще вчитися керувати емоціями.

В європейській культурі знайти образ домовика також зовсім не важко. У німецьких письменників братів Грімм є казка «Домовики» (нім. «Die Wichtelmänner»). У ній розповідається про маленьких істот, які жили у домі бідного шевця і допомагали йому шити черевики. У Великій Британії домовики, яких тут називають *брауні*, живуть вже не разом з людьми, а надворі: у садах, парках і приватних подвір'ях. Саме тому біля англійських будинків так багато зелені. На вигляд брауні, як і слов'янські духи дому, низькорослі, але мають непропорційно довгі стопи та кисті рук, обличчя ховають під плащем і показуються людям вкрай рідко, лише коли господарям потрібна термінова допомога. Вони – добрі істоти, але залежно від обставин можуть приносити чималу шкоду. Паралельно в англійському фольклорі існує ще одна назва домашнього духа – *доббі*. Не випадково Джоан Роулінг назвала так одного із персонажів свого бестселера про Гарі Поттера. У неї Добі був поневоленим домашнім ельфом сім'ї Малфоїв, що згодом став вільним. У французькому фольклорі зустрічається назва *лютен* (фр. lutin) – людиноподібний хатній дух, улюблена розвага якого – плутати людям волосся уві сні. У запальних іспанців такі ж запальні будинкові духи *трасчо* (trasčo). Вони живуть там, де лунає гучна музика, люблять галасливі вечірки і танці. На них трохи схожі ірландські *кларакани* (clurichaun). Кажуть, що вони завжди п'яні, бо живуть переважно там, де є алкоголь, а їх улюблене заняття – кататися верхи на вівцях і собаках. У скандинавів домовики найдобріші і найщедріші. Це різдвяні ельфи, які допомагають Санта-Клаусу вести його домашні справи. У польській і сербській народній творчості теж є власні добрі і злі духи дому. Усі вони так чи інакше тотожні з українськими (слов'янськими) домовиками, тому доцільно говорити про універсальність і впізнаваність їх головних рис.

Для культури Сходу образ домовика теж характерний. Але він кардинально відрізняється від європейського і є жахливим і дивним явищем. Як приклад, домашній дух японців. Це *дзасікі-варасі* (яп. 座敷童/座敷童子) або *дзасікі-бокко* (яп. 座敷 っこ) – привиди маленьких п'ятирічних/шестирічних дітей, які розсипають по підлозі попіл і шелестять папером. Жителі острівної держави ще й досі переконані, що коли вони бешкетують – неодмінно стається біда.

Попри таке «розмаїття», ми чітко бачимо, що всі фольклорні образи домашніх духів є, з одного боку, універсальними, а з іншого – припускають наявність «національного колориту». Домовики могли втрачати свої первинні добрі якості і перетворюватися на злих істот. Такі фольклорні персонажі є в США (*бугі/bogey*), Шотландії (*бігле/bogill/boggle*), Німеччині (*боглеман/bogleman*) тощо. На вигляд вони – справжнісінькі чудовиська. Коли англійський бравні стає поганим, він перетворюється на *боггарта/boggart*. У тому ж таки «Гарі Поттері» Джоан Роулінг наділяє його здатністю приймати образ істоти, об'єкта чи предмета, якого людина найбільше боїться. Це злий *genius loci* (тобто географічно визначений дух), що населяє поля, болота чи інші топографічні об'єкти. Коли у нього поганий настрій, він може трощити будинки і викрадати дітей.

Є подібні персонажі й у слов'янському фольклорі. В «українській демонології» локальні духи – це вовкулаки, перевертні, водяники, лісовики та інші, що мали надзвичайну силу [99]. Вони, на відміну від домовика, не були безтілесними духами, а жили серед людей і мали властивості демонів. Тому їх відносили до розряду «напівдемонів». Розпізнати їх було не так уже й важко. Дослідники фольклору розробили цілий ряд ознак для їх ідентифікації. Вони могли бути схожі на карликів, або мали занадто гігантський ріст, а також різного роду тілесні аномалії (горбатість, кульгавість, непропорційність голови, одноокість, неправильну кількість пальців, «кошлатість»). Ходили переважно в

лахмітті або в неспецифічному одязі, були відлюдькуватими, мовчазними, похмурими. Як-от, скандинавські асоціальні, сварливі і шкодливі тролі.

Володимир Винниченко трансформує з фольклору такий образ, але дає йому доволі незвичне ім’я *Корчун*. У жодній міфології і жодному фольклорному тексті немає згадки про таку істоту. Ми лише можемо припустити, що письменник в цій назві закодовує міфічного лісовика, бо український діалектизм «корч» – це пень, вирваний з корінням, або кущ – низькорослa дерев'яниста рослина, гілки якої ростуть майже від кореня. Далі дуже легко вибудувати асоціативний ряд з деревами і лісом. Та й його вигляд в оповіданні ідеально підходить під опис «напівдемона»: «Корчун був здоровенний-здоровенний, удвоє більший за маму, за бабцю та й за самого тата. Волосся в нього було таке кучеряве та буйне, що Зінь міг би сховатися в ньому, як у бур'яні. І брови, і вуса, і борода теж були страшенно кудлаті та чорні. А зуби великі-великі та жовті, як зубки часнику» [41, с. 34]. На його потойбічну природу вказував сморід сірки із рота і надзвичайна фізична сила, якій можна було б тільки позаздрити. Малолітній Зінь, головний герой оповідання «Гей, хто в лісі, озовися», став свідком такого випадку: «загруз дядько з возом у болоті серед вулиці. Загруз і ніяк тобі не може виїхати. Б’є-б’є коней батогом, шарпає-шарпає віжками, причмокує губами, а віз не рухається. Бідні коні вигинаються з усієї сили, рухають копитами в болоті, витягають спини, а віз тільки хитається. А болото густе-густе, блискуче і сиве. Люди стоять під самим парканом і звідти дають дядькові поради, а помогти нічим не можуть, бо дістатися до воза ніяк не можна, – кожен міг би в болоті втопитися» [40, с. 35]. Тоді Корчун, грузнучи в болоті по коліна, легко витяг з нього віз і врятував коней. Його гіперсилі існує логічне пояснення. Оксана Тиховська бачить її у спробі «взаємозаміщення» або «компенсації»: усі надзвичайні здатності, якими б хотіла володіти людина, але не могла, делегувалися потойбічним істотам. Останні могли поглядом рухати речі, без зусиль піднімати вантажі, крутити колеса млинів – як іграшкові [257].

У Винниченковому оповіданні Корчун може миттєво міняти локації і викрадати дітей. Особливо тих, хто влаштовує голосні ігри, або без дозволу і супроводу дорослих виходить з двору в сад, ліс чи небезпечне провалля. Кмітливий і допитливий Зінь його дуже сильно боїться. Корчун «будь-якої хвилини міг прийти й зробити з Зіньом усе, що захотів би: забрати в сумку, віддати вовкам або розбійникам. І давно вже міг би це зробити, але Зінь вчасно ставав лагідний та слухняний» [41, с. 30]. Отже, щоб не потратити до рук лісовика, треба слухатися дорослих і поводитися чемно. Принаймні, так на кожному кроці говорили хлопчикові його рідні, які частенько самі Корчуна і кликали. Зазначимо, що така практика залякування дітей характерна для слов'янських народів. Наші предки, щоб коригувати поведінку своїх бешкетників, часто вигадували образи персонажів, які «полювали» на неслухняних дітей і могли навіть забирати їх із сім'ї.

Вірування в таких істот можна пов'язати із надзвичайно високим рівнем смертності немовлят через неналежні умови існування і відсутність медицини. Такими «викраденнями» батьки заспокоювали себе і легше переживали смерть дитини, а мешканці деяких гірських районів України навіть не носили траур за померлими нащадками, виправдовуючи їх смерть дією нечистої сили, проти якої вони не могли протестувати.

Найпоширенішим «монстром» для багатьох поколінь українських дітей був страшний бородатий Бабай (теж дуже схожий на Винниченкового Корчуна). Насправді, «бабай» у перекладі з тюркської мови означає «дід». Ним у давнину лякали слов'янських дітей через часті напади монголо-татарського війська на територію Київської Русі. Зовнішність цих войовничих народів була настільки специфічною (вузькі розрізи очей і густе чорне волосся на голові і бороді), що їх поява наводила жах на місцевих жителів. Самі ж кочівники називали «бабаями» своїх старійшин, тому саме з цим словом ототожнювався образ «страшної» людини, яка спалює села і викрадає дітей і жінок.

Як бачимо, Корчун, перш ніж потрапити до оповідання, пройшов своєрідну авторську обробку – міфологічну, фольклорну і авторську. Такою дією Винниченко засвідчив, що світогляд людини є множинним і вона завжди має право на вибір: між добром і злом, тілесним і духовним, між Богом і сатаною. Малий Зінь прекрасно знав про існування християнського Бога, навіть чемно молився до нього і бачив на іконах. Але не боявся. Бо всі погані вчинки Бог прощав, якщо хлопчик запалював перед його зображенням свічку. Інша справа Корчун – справжній і страшний бог покарання і заборони. І коли Зіньові казали: «Чекай, чекай, ось скажу Корчунові», то він був готовий робити усе, що б тільки не казали. У голові хлопця склалося два варіанти: або змиритися з існуванням бога/демона і стати слухняним, або навчитися ним маніпулювати. Зінь почав з другого і вирішив придобритись до Корчуна. Наприклад, засвітити на його честь свічку. Тоді б все його життя склалося прекрасно. Але такі амбітні плани зруйнував один епізод. Сталося так, що жебраки і розбійники, які жили в широкому провалі біля Зіневого дому, вбили Корчуна. Вбили бога кари і заборони. Вбили найлютішого в світі ворога малої дитини. Сильний жаль і гірке розчарування розірвали душу дитини, адже «там, за хатою, в проваллі лежить самотній скручений, роздавлений і безсилий бог Корчун» [41, с. 37].

Розв’язка оповідання шокує. Винниченкові вдалося майстерно описати стан головного героя після пережитого стресу, він наче занурився в душу Зіня, відчув його емоційний стан, вловив найтонші зміни в його психіці та зрозумів логіку подальшої поведінки. Відомо, що дітям властиве «магічне мислення» [164]. Вони впевнені, що їх думки і бажання мають вплив на дійсність. Тому дуже часто відчувають власну провину за смерть близьких і знайомих, на яких, наприклад, колись сердилися. Як це робив Зінь в оповіданні. Тому його сильний плач і розпач зрозумілий. Зазвичай, про смерть з дітьми ніхто не говорить. Загальні уявлення про цей феномен вони отримують із фольклорних і авторських казок та оповідань. Лише тут смерть описана схематично й абстрактно, щоб менше травмувати дитячу психіку. Зі смертю Корчуна, що був центром Зіневого

ідеального світу, розпочався період дорослішання. Тепер головне – наповнити дитячу картину світу «правильними» життєвими орієнтирами, використовуючи для цього всі можливі засоби. Чи буде так – невідомо. В аналізованих оповіданнях про це не йдеться. Авторові ж важливо відобразити світогляд народу, який увібрав у себе історію і психологію простої людини.

Як бачимо, фольклорні і літературні тексти містять в собі певний набір етнічних кодів, за якими ідентифікується культура. Вони мають свої національні особливості, впливають на стереотипи поведінки та способи прийняття рішень. Для українського традиційного світогляду характерне явище двовір'я, коли разом з християнством співіснують язичницькі уявлення про різних надприродних істот, які не мають божественного статусу, і є персонажами міфологічних розповідей і казок. Найбільш поширені з них – чаклуни, лісовики і домовики. Вони ще й досі є невід'ємною частиною повсякденного життя пересічного українця. Дитячі оповідання Володимира Винниченка це яскраво ілюструють.

Підсумуємо наше дослідницьке бачення. Традиційні мотиви і образи, запозичені Винниченком з фольклору, знайшли в його дитячих оповіданнях новий зміст і були перенесені в літературу свідомо і цілеспрямовано. Роблячи міфічних персонажів героями своїх творів, письменник вдавався до їх трансформації, переосмислення і неточного цитування. Фольклорні образи в аналізованих оповіданнях відіграють ряд функцій (виступають в якості композиційної побудови тексту, характеристики персонажів, ідейно-естетичної концепції автора). Переосмислення змісту фольклорного матеріалу, пародіювання міфічних персонажів, дають письменнику можливість, з одного боку, надати своїй розповіді епічного характеру. З іншого – зведення реальності і фантастики в одному художньому просторі дозволяє автору створити власне «полотно», на якому чітко і детально вимальовуються всі елементи, що складають сутність сучасної йому дитини.

Особливості літературно-трансформованих фольклорних персонажів відображаються вже в їх назвах. Вони, згідно з нашими спостереженнями, виконують не лише функцію номінації, а й мають прагматичне забарвлення. І «Той» (невидимий), і «Корчун» (людиноподібний) поводять себе в оповіданнях лише так, як того вимагає фольклорна традиція. Літературні образи домовика і лісовика доводять, що народні вірування – це надзвичайно консервативна і стійка сфера духовного світу людини. Навіть найбільші скептики підсвідомо припускають можливість існування демонів. Тому народна пам'ять про домашніх духів не зникає, а й досі зберігає чимало цінного та архаїчного.

За допомогою фольклорних елементів письменник створює універсальний набір цінностей, важливих для розвитку не лише української, а й світової культури.

4.3. Володимир Винниченко і модерністська антиутопія: літературне моделювання часу та суспільства

22 серпня 1914 року Володимир Винниченко нотує у «Щоденнику»: «цікавий сон мені приснився саме вранці. Ніби я стою біля вікна якогось помешкання у великому багатоповерховому будинку. Мені видно внизу вулиці, будинки, людей. Будинки гарні, масивні, європейського типу. Раптом я чую там унизу тривожний крик багатьох голосів. Я не розумію, що таке. Спочатку мені здається, що там пожар. Але крик стає гістеричний, божевільний, повний смертельного жаху» [65, с. 87]. Прислухавшись до голосів знизу, письменник дізнається, що вже семеро його сусідів викинулися з вікна і розуміє, «що вони плигають навмисне, щоб убитись і не бачити того страшного. Мене пронизує жах і я знаю вже, що саме має трапитись. Знаю і в той же час ще не знаю. І в цю ж мить чуються крики знизу: – Дивіться, дивіться: вже! Ой Боже! – Я дивлюся і бачу, що наліво по вулиці небо стало порожнє і чисте, а там були громади будинків. Небо ж кольору жовтої міді і страшно блискуче. І раптом мене осінює:

земля провалюється. І я чую, навіть бачу, як повільно хитається стеля. Через мить я зникну, провалюсь, мене роздушить, мене не стане» [65, с. 87].

Думки про кінець світу (абсолютне або часткове знищення цивілізації) були характерними для тривожного ХХ століття, в якому стало очевидним, що прискорити його можуть не так техногенні або природні катастрофи, як глобальні світові війни, особливо ядерні або біологічні. «Я з жахом і непорозумінням дивлюсь угору, – продовжує розповідати сон Винниченко, – (пам'ятаю, що іменно вгору, в мідяно-жовте, зловісне небо дивлюсь). І головне непорозуміння: як же так? Усьому кінець? Я ж не скінчив того, що мав ще зробити, мені так багато треба було зробити. Це виходило якось страшно несправедливо, образливо. І безумно страшно, так смертельно страшно, як тільки буває в снах. Від цього страху я й прокинувся з враженням моторошного жовтого неба в очах» [65, с. 87].

Американський письменник Елліс Майклз (Ellis Michaels) на порталі Quora стверджує, що «страх є потужним мотиватором. Ми запрограмовані звертати увагу на те, що нас лякає – це закладено в нашій ДНК. Художня література дає нам спосіб дослідити деякі з цих страхів» [420]. Олдос Гакслі (Aldous Huxley) у постапокаліптичному романі «Мавпа і сутність» переконував, що страх став основою сучасного життя. Людство, з одного боку, будь-якими способами прагне продовжити і покращити своє існування, а з іншого – боїться наслідків своїх інновацій. Тому може відчувати «страх перед широко рекламованою технологією, яка, хоча й підвищує рівень життя, збільшує ймовірність нашої насильницької смерті. Страх перед наукою, яка забирає з однієї руки навіть більше, ніж те, що вона так щедро дає з іншої. Страх перед явно фатальними інституціями, поки, у своїй самогубній вірності, ми готові вбивати й помирати. Страх перед Великими Людьми, яких ми підняли завдяки загальному визнанню, до влади, яку вони неминуче використовують, щоб убивати і поневолювати нас. Страх перед війною, яку ми не хочемо, але робимо все можливе для її досягнення» [383, с. 12]. Для Винниченка страх – «одно з характеристичних

явищ війни. Не тільки страх смерти від куль, штиків і т. п., а взагалі страх людей, друзів, знайомих, навіть родичів. Ніхто нікому не вірить, і через те кожний старається бути якомога більшим патріотом. Набираються патріотизму просто про запас: не пошкодить, як трохи й більше. Але часом і шкодить. <…> Соціаліст обнімається з монархістом і йде з рушницею й кулеметом на соціаліста другої нації» [70, с. 88].

Творчість модерністів, що як губка, вбирала у себе всі позитивні та негативні настрої епохи, матеріалізувала людські страхи в окремому жанрі літератури – антиутопії.

Як переконує англійський професор Ґреґорі Клейс (Gregory Claeys) у книзі «Антиутопія: природна історія. Дослідження сучасного деспотизму, його попередників та їх літературних віддзеркалень», «слово “антиутопія” викликає тривожні образи. Ми згадуємо стародавні міфи про всесвітній потоп, спричинений Божественним гнівом, та Апокаліпсис. Ми бачимо пейзажі, позначені руїною, смертю, знищенням. Ми бачимо роздуті трупи, занедбані будівлі, затоплені пам'ятники, знищені міста, пустки, уламки зруйнованих цивілізацій. Ми бачимо катаклізм, війну, беззаконня, безлад, біль і страждання. Гори невивезеного сміття височіють над покинутими автомобілями. Мухи дзижчать над трупами тварин. Непотрібні банкноти тріпочуть на вітрі. Наші символи видової могутності стоять абсолютно непотрібні: занепад є універсальним» [332, с. 3].

За Еллісом Майклзом, «антиутопічний текст (на відміну від утопічної фантастики, яка досліджує світліше, більш позитивне майбутнє) втілює в життя наші найбільші страхи. Хоча не всі бояться одних і тих самих речей, у нас є спільні теми. Наприклад, більшість людей певною мірою бояться смерті. Антиутопічна фантастика досліджує способи, як наше суспільство може перетворити сьогоднішні страхи на завтрашню реальність» [420]. Саме тому, пропонуючи людству зазирнути в майбутнє, антиутопії покликані стати для нього пересторогою, способом уникнути помилок. Особливо популярними вони

стали після Першої світової війни, як гостра реакція на світові цивілізаційні виклики.

Дослідники пов’язують появу антиутопічної літератури з посиленням культурної і соціально-політичної кризи та стрімким розвитком науки і техніки. Кожне зображене нею суспільство знаходяться на межі катастрофічного занепаду, а героїчні персонажі протистоять законами конформізму, які не дозволяють проявляти активності, змушують ігнорувати власні погляди та інтереси, схилятися перед авторитетами, безапеляційно виконувати закони, норми і правила поведінки. Незалежне мислення і свобода слова в антиутопічному світі – під забороною, а єдиним джерелом інформації виступає пропаганда. Існує поняття так званого корпоративного контролю, коли свідомістю людей маніпулюють за допомогою реклами, ЗМІ, і навіть продуктів харчування. Дегуманізована держава сприймається її громадянами, як ідеальна. Зовнішнього світу вони просто бояться. Якщо в країні є уряд, то він обов’язково репресивний і контролює «голови» людей за допомогою філософської чи релігійної ідеології. Якщо влада відсутня, то людство в окремих антиутопіях залишене напризволяще і мусить самостійно виживати в надзвичайних умовах. Ще однією умовою антиутопії є наявність наукових досліджень і відкриттів. Часто суспільством керують технології, скажімо, комп’ютери чи роботи, або їх розробники. Вони ще більше занижують самооцінку особистості і провокують страх перед майбутнім.

Впровадження інновацій у промисловості, до яких з пересторогою ставилося деперсоніфіковане суспільство і глибоке розчарування у демократії, позбавленій гуманізму, показали, що утопії (художнє зображення ідеального суспільного устрою) ніколи не зможуть бути реалізовані на практиці. Тому в їх антиподах – антиутопіях, яких ще інколи називають «дистопіями», «романами-попередженнями», «какотопіями» або ж «країнами зла», зображається державний лад, протилежний утопічному, і звертається увага на небезпечні наслідки експериментування над людством задля його «покращення».

Як-от, у романі «Сонячна машина» Володимира Винниченка, який Віра Агеєва називає «знаменитою антиутопією», яка «ґрунтувалася на досвіді воєнної і революційної руйнації. Винниченко користується простим прийомом, аби показати світ, у якому втілено в життя лозунг “Хліб – голодним!”, із яким більшовикам вдалося прийти до влади. Геніальний вчений винаходить сонячну машину, здатну перетворювати траву на поживний і смачний хліб. Зняте біблійне прокляття, більше не мусимо заробляти їжу в поті чола. Однак за короткий час руйнуються засади розвиненої західної цивілізації, людей опановують примітивні власницькі інстинкти. Насуваються навіть не обіцяні тоді філософами сутінки, а загроза глухої безпросвітної ночі Європи» [1].

Цікаво, що сам автор визначив жанр своєї «візитової картки української літератури в Європі» [70, с. 279], як утопію. Безперечно, письменник «йде шляхом великих утопістів: Сен-Сімона, Фур’є, Овена, – констатує дослідниця його творчості Галина Сабат, – і репрезентує утопійний спосіб ощасливлення людства за допомогою науково-фантастичного винаходу доктора Рудольфа Штора. Але водночас і розгортає антиутопійну кризу, яка випливає із утопійного процесу. Так переплітається у творі утопія з антиутопією» [225, с. 243]. До речі, італійський літературознавець Марк Вільянуева Мір (Marc Villanueva Mir) у дослідженні «Від острова до кордону: проблематизація простору в сучасній антиутопії», називає таку утопічно-антиутопічну взаємодію цілком виправданою і переконує, що діалог між ними встановлюється через *подібне* трактування простору [477]. Тим більше, що вже в назві обидвох жанрів закладений спільний корінь «топос», що в перекладі з грецької означає «місце». Так-от, першим, хто використав слово *утопія*, був Томас Мор. Ним він позначив одночасно два поняття – *уявний острів* (простір, якого не існує) і *хороше місце* (соціальна досконалість, яка може настати), щоб дослідити реальний простір між тим, «що можливо і що неможливо» [331, с. 15]. У свою чергу «антиутопія простежує прямий, майже причинно-наслідковий зв'язок між утопічним мисленням і тоталітарною та антигуманною реальністю, яку створює людина. Реальні

соціальні структури ставлять під сумнів ідеал, створюючи діалектичну операцію, протиставляючи поняття утопії в обох його сенсах: утопія як “гарне місце”, оскільки теперішнє виражає себе в термінах “катастрофи” або “варварства” і утопія як “не місце”, оскільки антиутопія вказує саме на матеріальне існування несправедливості та пригнічення в суспільстві» [331, с. 41–42].

У Винниченковому «баченні майбутнього помітно багато спільного з футурологічними прогнозами антиутопістів, з їхніми моделями світів. Роман В. Винниченка не міг вплинути на антиутопії О. Гакслі й Дж. Орвелла, оскільки практично не був відомий на Заході. Проте, згадані автори, пророкуючи трагічні наслідки неконтрольованого прогресу, ставлять своїх героїв перед моральним вибором. І В. Винниченко, і О. Гакслі, і Дж. Орвелл застерігають людство перед утопійними ілюзіями, закликають до перебудови світу на користь індивідууму, до формування суспільства на високих моральних засадах» [225, с. 242]. Романи-антиутопії змушують по-новому глянути на соціальний і політичний клімат описаного світу, а інколи навіть надихають до дії. Навіть більше, їх автори прагнуть зробити своїх читачів співучасниками дії, використовуючи іронію, за допомогою якої хочуть показати ті небезпеки та загрози, які вже існують у їхньому суспільстві, або можуть «вибухнути», за Фредеріком Джеймсоном (Fredric Jameson), у недалекому майбутньому [384, с. 56].

В контексті сказаного нашу увагу привернула антиутопія видатного китайського прозаїка, драматурга і публіциста Лао Ше (Lao She) «Записки про котяче місто», яку дослідники називають сатирико-фантастичним романом-памфлетом, в якому Емі Лантрип (Amy Lantrip) побачила «ефективну сатиру на Китай 1930-х років» [400, с. 1]. У ній виявилося багато спільних точок дотику із «Сонячною машиною» Володимира Винниченка. Надихнувшись дослідженням «Ідеальні світи: утопічна фантастика в Китаї та на Заході» нідерландського літературознавця та синолога Доуве Фоккеми (Douwe Fokkema), в якому автор стверджує, що китайська і західна культури обмінювалися поглядами і пізнавали одна одну в перехресному розвитку, причому «цей взаємний вплив є дуже

складним процесом, який розпочався всерйоз у сімнадцятому столітті і досі триває» [353, с. 310], ми вирішили здійснити типологічне зіставлення «Записок про котяче місто» і «Сонячної машини».

Одразу кинулася у вічі спільна практична мета названих творів, як і багатьох інших антиутопій, – застерегти, що недбале ставлення людства до власної свободи, честі, гідності та індивідуальності, а також небажання критично мислити може обернутися для нього непоправною втратою не лише базових суспільних прав, а й власної державності. Часто байдуже, обмежене, пасивне суспільство є ідеальним підґрунтям для тоталітаризму – диктаторського режиму, який за допомогою жорсткого контролю, прямого збройного насильства і масових інформаційних маніпуляцій впроваджує в життя ефемерні доктрини деспотичних лідерів, ігноруючи інтереси народу, що поступово деградує. Світова історія налічує чимало прикладів такого правління, починаючи від нацизму, сталінізму, китайського маоїзму та камбоджійського геноциду Пол Пота. Саме тому ми свідомо ще раз обрали для порівняльного аналізу художній твір представника Східної культури, щоб закріпити заявлене у попередніх розділах твердження про універсальність і всепроникність модернізму, а також планетарні межі творчості українського письменника, яка може вступати в типологічні зв’язки з будь-якою літературою світу.

«Сонячна машина» Володимира Винниченка – перший в Україні науково-фантастичний роман. У ньому зображено протистояння між панівною верхівкою суспільства, в руках якої зосереджений увесь фінансово-промисловий капітал і всесвітньою ультра-терористичною соціалістичною організацією ІНАРАК. Перша, в особі президента Об’єднаного Банку Мертенса, за будь-яку ціну прагне керувати цілим світом. Друга – з усіх сил намагається йому перешкодити. Революційний винахід Рудольфа Штора допомагає знищити старий експлуататорський лад, але наслідки його використання стали непередбачуваними як для самого вченого, так і для його прихильників.

«Записки про котяче місто» – один із найпопулярніших китайських фантастичних творів, щоправда, ще й досі належно не поцінований на батьківщині. Ерік Вальберг (Eric Walberg) назвав його «своєрідним грайливим Нострадамусом, сповненим пророчих прозрінь, натхненним століттям приниження Китаю від рук жадібних, відверто жахливих імперіалістів і розрізнених спроб революції на початку 20-го століття. Це єдиний помітний китайський внесок у наукову фантастику, який був погано прийнятий, а потім ввічливо проігнорований» [480]. Головні події роману відбуваються на Марсі, де начебто існує котяча цивілізація, надзвичайно схожа на людську, яка на очах занепадає. Бездіяльність правлячої еліти, падіння рівня життя, байдужість жителів Котячого міста до інтересів держави і своїх власних, втрата соціальних і культурних орієнтирів призводять до її повної деградації і поневолення.

Сюжети обидвох романів побудовані на протистоянні. У «Сонячній машині» маємо конфлікт між частиною консервативного суспільства з традиційними поглядами на життя, побут, державний устрій і, що важливо, – їжу. Та іншою, яка кардинально змінила свій життєвий уклад завдяки Сонячній Машині і Сонячному Хлібові, який вона виробляла. У «Записках про котяче місто» в опозиції до китайського мандрівника, що вижив після катастрофи космічного корабля, є жителі Котячого міста – антропоморфні істоти, уподібнені до людей і людського способу життя. Вони представляли собою унікальну цивілізацію на Марсі з надзвичайно розвиненою культурою, багатовіковими традиціями (Фоккема називає характерною рисою китайських антиутопій тугу за ідеалізованим минулим [353]) і, знову ж таки, особливим харчуванням. В аналізованих антиутопіях знайшов своє відображення постгуманістичний дискурс XX і, як не дивно, початку XXI століття. Бо обидва автори значно випередили епоху, в якій жили.

Головна дія його «Сонячної машини» відбувається в Німеччині (за іронією долі, більша частина твору була написана в Берліні), хоча багато дослідників сходяться на думці, що географія її значно ширша – Європа і, навіть, цілий світ.

Зупинимося на думці, що персонажами твору є європейці, які уособлюють собою так звану євроатлантичну цивілізацію. До слова, письменник згадує в романі два «світи» – Захід і Схід, які постійно змагаються. Представники першого не полишають бажання управляти всім живим на землі, для чого постійно зустрічаються, радяться і влаштовують міждержавні змови. Інший світ, на чолі з Союзом Східних Азіатсько-Африканських Держав – всіляко саботує ці процеси і теж претендує на гегемонію над Землею. Європа і Америка, біла раса, «пантеон вищої людської цивілізації» (за В. Винниченком), допустити такого ніяк не хочуть. «Захід повинен покласти край розбратові серед людства і встромити на віки вічні в груди землі прапор єдності й вічного миру. Перемога Сходу є перемога смерті» [51, 314]. Цитований уривок ілюструє нам класичну модель типової європоцентричності у стадії її найвищого розквіту. Однак Винниченко, однозначно знайомий із «Присмерком Європи» Освальда Шпенглера, у своїй антиутопії показав не лише крах європейської світобудови, а й детально описав його передумови.

Що ж стосується Лао Ше, то він, начебто, був поза політикою, навіть не був учасником «Руху 4 травня» (Рух за нову культуру), про що неодноразово шкодував. Значна частина його життя пройшла поза межами Батьківщини – в Англії та США. Після свого повернення письменник так і не став марксистом, він не підтримував комуністичний лад Мао Цзедуна і говорив про це відкрито. Є свідчення, що Лао Ше звинувачували в американському шпигунстві і піддавали тортурам. Його творчість на довгі роки була заборонена в Китаї і реабілітована аж у 1976 році, коли закінчилася Культурна революція і помер китайський політичний лідер Мао Цзедун. «Тихі протести» письменник вчиняв лише на сторінках художніх творів. В аналізованому творі він зобразив суспільний устрій Котячого міста, як сукупність великих приватних землеволодінь (дурманних гаїв), які майже задарма експлуатували найманих робітників (для збору і перевезення продукції), військових (для контролю територій) та іноземців (власне, для охорони зелених насаджень). Котяча держава виживала за рахунок

вилучення ренти, яка вимірювалася тюками дурманного листя. Панівне становище у ній займали купці і великі землевласники. На чолі країни стояв імператор, навколо якого зосереджувалися члени його величезної родини і друзі, далі – чиновники і кандидати в чиновники, які чекали в черзі на посади. Найгірше становище було у простих людей-кішок. Їм з панського столу перепадали лише мізерні крихти.

Цікаво, що попри таку очевидну схожість з китайським суспільством початку XX століття, Лао Ше неодноразово наголошував, що «Котяча країна» виключно вигадана. Мовляв, з таким самим успіхом він міг би написати про цивілізацію якихось інших тваринок, не обов'язково котів. Та і вибір місця роману вважав довільним. Щоправда, Емі Лентрип вважає, що насправді планета Марс і котяча цивілізація допомогли автору створити унікальний, впізнаваний, гостро-викривальний науково-фантастичний твір, який вигідно вирізнявся серед реалістичного літературного середовища Китаю 1920-40-х років і по-новому критикував статеву нерівність, низький рівень освіти, наркоманію та іноземну експлуатацію. Тому «місце дії "Котячої країни" на іншій планеті, ніж Земля, є важливим. Лише завдяки чужій планеті, а не спотвореній версії Землі, Лао Ше міг створити абсолютно чуже суспільство, щоб досягти головної сатиричної мети – критики рідне через чуже» [400, с. 4]. Та й чи міг письменник стверджувати інакше, зважаючи на вкрай складне становище митців у період так званої «культурної революції»? Забігаючи наперед, скажемо, що, на жаль, така позірна конспірація не допомогла, а його несподівана насильницька смерть дуже слабо скидається на самогубство.

Парадоксально, але в романі описано багато епізодів, які стали реальністю для Лао Ше. Його, «подібно до професорів у Котячій країні, та 28 інших буржуазних дияволів змушували стояти на колінах протягом 3 годин, хрестили вогнем, голили голови, обливали чорнилом, били» [480, с. 3]. Напередодні трагедії дім письменника було пограбовано, зіпсовано цінну колекцію витворів мистецтва і спалено його рукописи. Розчавлений Лао Ше цілий день провів на

озері із символічною назвою Великий Мир, у водах якого згодом знайшли його мертве тіло. До слова, того ж місяця в Пекіні ще 1772 людини покінчили життя самогубством або були вбиті «Червоною гвардією» Мао Цзедуна. «Люди-кішки також були схильні до самогубства, і, як і божевілля Культурної революції, нікого це не хвилювало», – резюмує автор дослідження «Котяча країна: притча про наркотики, секс, революцію» [480, с. 3].

Західне суспільство «Сонячної машини» – капіталістичне. Базується на патріархаті та колоніалізмі, схильне до расизму і має чіткий поділ на класи. У Винниченка знаходимо доволі промовистий його опис: «Хто пан і владика сучасності? На кричущо-золотому троні по нігті у брильянтах, до підборіддя в шовках і оксамитах засідає всевладний, усекупуючий, усеграбуючий, усезадоволений капітал. Черевата потвора з вузенькою крихітною голівкою самозакоханого кретина, з масними одвислими від самовпевненості губами й вузлуватими руками професійного ката» [51, с. 45]. Його прислужники мають не менш колоритний вигляд: «А круг трону хто? Мізерні, манюсінькі, шамотливі фігурки колишньої аристократії. По-рабському, наввипередки складають до підніжжя трону свої шпаги, свою честь і колишню славу. За милостивий миг потвори, видираючи одне одному чуби, повзають на колінах перед ним і цілують руки» [51, с. 45].

Однак існує ціла генерація однодумців, у «Сонячній машині» – це ІНАРАК (Інтернаціональний Авангард Революційної Акції), що прагне звільнити людей від капіталістичного гніту. Один з його членів – винахідник Рудольф Штор, відкрив «сонячний мінерал» геліоніт, який під дією світла перетворював будь-яку органіку на поживну речовину – «сонячний хліб». Таким чином людство отримало можливість назавжди звільнитися від потреби в їжі і живитися безпосередньо сонячним промінням. У Котячому місті відбулася схожа історія. Щоправда, ніхто з його жителів не докладав неймовірних зусиль, щоб вирішити проблему всенародного годівництва. Лао Ше побіжно згадує, що якийсь іноземець ще п’ятсот років тому завіз сюди листя дурману. Спочатку його їли

лише обрані, але за пів століття залишилося дуже мало тих, хто віддавав перевагу традиційній їжі. Після невеликого скандалу дурманне листя перевели в ранг «державної їжі».

Можемо припустити, що і «сонячний хліб», і «листя дурману» стали для людства біблійною «манною небесною». Згідно з текстом Святого Письма, коли ізраїльтяни рятувалися з єгипетської неволі, вони зіткнулися з критичною проблемою нестачі їжі. Тоді Бог послав їм із неба білу солодку крупу, що живила їх протягом сорока років. Спочатку люди безмежно раділи її появі, але, перенаситившись і звикнувши до неї, почали нарікати на одноманітне харчування. Християнська традиція стверджує, що завершився цей божественний дар, коли вибраний народ дістався Землі обітованної (Обіцяної землі). В ісламській традиції теж є згадки про «манну небесну». Коран трактує її як легкодоступну їжу: імбир, гриби або хліб. І теж констатує, що люди виявилися невдячними до такого блага і почали ще більше грішити.

Літературні герої аналізованих антиутопій теж були не готові до такого безмежного суспільного добра. Один із опонентів «сонячного харчування» виголосив пророчі слова: «Цей винахід занадто рано з'являється на світ. Рано. Страшні нещастя несе. Наслідки його катастрофічні. Для всієї культури, людськості. Анархія. Руїна всього» [51, с. 121]. Винниченкові експерименти призвели до того, що наймані працівники втратили інтерес і мотивацію до праці, залишили свої робочі місця і віддалися блаженній ейфорії, яку відчували після кожного споживання «сонячного хліба». Письменник вдається до аж надто різкої оцінки їх «теперішнього» способу життя: «А та наволоч, та людська худоба, що колись так любила ґвалтувати, гордо величати себе робітництвом, яка так накидалася на всіх “дармоїдів”, “експлуататорів”, “паразитів”, де вона? Ні одного машиніста, ні одного грубника, не кажучи вже про інші фахи. Троє залізничних вищих інженерів зареєструвалося й шестеро урядовців! А вся маса, ота ледача, тупа, брудна, смердюча черва, воліє бути розчавлена, рознесена на шматки, вигинути у вогні, під кулями, аніж стати до праці. Вона воліє в бруді, в

смороді, в холоді, в нечисті жувати свою паскудну жуйку й помалу гинути, аніж вернутись до людського життя» [51, с. 382].

Те ж саме було і в Лао Ше. Головний герой роману описує свій стан, коли вперше спробував на смак дурманне листя: «коли я з'їв два листки, то в голові трохи запаморочилось, але загалом відчув себе непогано. Дорогоцінний сік, здавалося, розлився по всьому тілу, сповнюючи його приємною млістю. Хилило на сон, і разом з тим це загальне захмеління збадьорювало, тому я не заснув. У руці я тримав іще один листок, але рука, ніби стомлена, обважніла й безсило опала. Сміючись подумки над своєю слабістю (не знаю, чи відбився цей сміх на моєму обличчі), я прихилився до дерева і заплющив очі. В голові на мить потьмарилося, а потім одразу проясніло. В тілі відчулася легкість, кожна його клітина хотіла сміятись. Голод і спрага вже не дошкуляли мені, не хотілося вже й митись: бруд, піт і кров на тілі вже не сприймались як щось непоправне» [283, с. 158].

Жителі Котячого міста стверджували, що дурмане листя збуджувало їхню уяву, але робило млявими руки і ноги. Тому вже дуже швидко землероби перестали обробляти землю, а ремісники закинули свої ремесла. Не забуваймо, що антиутопія – це пересторога, вона зображає суспільство значно гіршим, ніж воно є насправді. З появою дурманного листя котяча цивілізація почала нібито розвиватися прискореними темпами. Скажімо, за останні чотириста років спромоглася ввести в перелік поетизмів нове словосполучення – «дорогоцінний живіт». Не більше і не менше. Що ж це насправді? Реальна дія дурману? На жаль, дурманна «манна» криє в собі ще одну сторону медалі. У XIX ст. Піднебесна пережила дві так звані Опіумні війни – збройні протистояння Англії і Франції з Китаєм за торгівельні права на китайській території та можливість легального імпорту індійського опіуму для лікувальних цілей. В обидвох конфліктах правляча Маньчжурська імператорська династія (Велика Цін) зазнала поразок та так і не змогла оговтатися від їх наслідків. Через засилля китайського ринку наркотичними речовинами, кожен десятий китаєць став залежним, а країна

потонула в корупції. Тому очевидним є факт, що Лао Ше не міг лишити поза увагою такі драматичні моменти історії своєї Батьківщини.

«Сонцеїди» Володимира Винниченка, як істинні представники постгуманістичної епохи, звільнилися від «людського способу думання». Навіть називали себе не людьми, а істотами (точніше було б сказати – постлюдьми). «Отже, моя гіпотеза проста й ясна! Наш теперішній стан є стан…богів. Ми стали богами, мої істоти! Дозвольте поздоровити Вас!» [51, с. 276], – викрикує один із «поглиначів» сонячної енергії. Акцентація уваги на тому, що таких богів в усьому світі дуже багато, говорить нам про дуже небезпечні речі. Г. Сиваченко стверджує, що «машина перетворює людей на безликих стандартизованих істот, позбавлених будь-якої індивідуальності» [240, с. 43].

Суперечності між людьми і постлюдьми провокують протистояння між духовністю, моральністю і технічним прогресом. Затята опозиціонерка Сузанна з роману «Сонячна машина» вчиняє самогубство через неприйняття нової реальності, адже «життя ж нема. Нема душі його – краси. Сонячна машина випалила все людське, а людське є в красі, в твореннi краси. В цьому ж, тільки в цьому, є різниця між людиною й твариною, звіром. Сонячна машина звела людину на тупу брудну тварину, на злого дикого звіра… Людство померло, воно завершило круг, вернулося до вихідної точки… це є загибель людства, поворот у лоно звірів, із якого воно вийшло. Історія скінчена…» [51, с. 469–470]. Передсмертні слова дівчини співзвучні з міркуваннями Мішеля Фуко про те, що людина поступово розчиняється в сучасному світі і може й зовсім зникнути, як обличчя, які можна зображати на прибережному піску. На думку дослідника, людину слід сприймати як винахід, а не вічне природне явище. Не виключено, що її (людини) місце може зайняти якась нова «епістема» [358].

Дуже прикро, але колективний «успіх» прихильників Сонячної машини невдовзі виявився міфом. Ніхто з них не зміг навіть передбачити реальної загрози такого людського «блага» і його наслідків. Відбулася моментальна деградація людства: сміття, бруд і нечистоти заповнили вулиці, зупинили роботу

електростанції, водопроводи, транспорт, заводи і фабрики, зникли з ужитку елементарні побутові речі, розпочалася боротьба за залишки хоч якого-небудь майна. Цивілізація зруйнувалася: «І знов кидається у вічі: весь Берлін такий самий – мокрий, брудний, засмічений, погризений і подертий. І моторошно тихий. Ні рявкання автомобілів, ні гуркоту бендюгів, ні ляскоту і дзвону трамваїв, ні шипіння повітряниці, ніяких екіпажів, ніякого руху. На тротуарах то там, то тут випущені кишки бога Бахуса: побиті пляшки від вина, розтрощені бочки, бляшанки з консервів, виїдені й вилизані псами. Біля банок цілі купи подертих паперів і грошових банкнотів. Тисячні, десятитисячні білети валяються, потоптані ногами, – шматки непотрібного паперу. Всі магазини порозчинювані навстіж, з побитими вікнами й дверима, з голими полицями» [51, с. 408].

У Котячому місті теж розпочався розбій. Причиною його стала велика повінь, що знищила більшість дурманних дерев. Ледачі жителі не змогли змусити себе взятися до праці, тому почали грабувати тих, у кого ще залишилася чудодійна їжа. Коли головний герой «Нотаток» вперше побачив місто, він одразу відчув, що ця цивілізація неодмінно має загинути: «Я ще не був знавцем котячої цивілізації; та її частина, з якою я зіткнувся в селі, лише пробудила мою цікавість, бажання усвідомити приховану суть. Не вірилося, що тутешня культура зводиться до одних жахів. Звичайно, цивілізації іноді гинуть, наша земна історія теж писана не тільки рожевою водою, але якщо ми здатні ридати просто при читанні історії, то ще гірше спостерігати цивілізацію, що гине, на власні очі» [283, с. 183]. За Лао Ше, цей процес був неминучий. Спочатку марсіанська цивілізація заразилася цинізмом і потонула в братовбивчих чварах, потім потрапила в неконтрольовану залежність від «дурманного листя», втратила єдність, моральність і здатність захищатися. Зовсім без бою її захопили «низькорослі воїни» «айцзибіни». Саме так Лао Ше описав у романі так званий «Інцидент 18 вересня». Йдеться про японсько-китайську війну 1931–1932 років

за володіння Маньчжурією, яку Китайська республіка програла і втратила значні північно-східні території.

Аналіз творів кардинально різних авторів В. Винниченка і Лао Ше показав, що вони настільки співзвучні, що окремі їхні пасажі можна цитувати по черзі. Нам видається, що причина такої схожості криється у зображенні однієї й тієї ж моделі людського суспільства, заснованого на антигуманному тоталітаризмі, в якому усі можливі соціальні, економічні політичні і технологічні ініціативи зайшли в глухий кут. У цитованих нижче рядках «Сонячної машини» знаходимо неприхований на це натяк: «серед Союзу Оздоровлення, і серед урядових сфер Сходу панує однодушна опінія, що після вичищення Європи й Америки від Сонячної машини на цих континентах мусить на довший час запанувати залізний режим абсолютної диктатури вибраних, цебто найстрогіша монархія без ніякої тіні парламентів і тому подібних руйнуючих волю й здоров'я народів інституцій. Союз Оздоровлення вже тепер у порозумінні з Союзом Східних Держав провадить тяжку и відповідальну роботу вибору відповідних людей, на плечі яких буде складений великий, але геройський тягар управління країнами» [51, с. 548].

Погодитися з такими «умовами» ні Винниченко-письменник, ні Винниченко-політик не міг, однак його бажання побачити Україну незалежною увінчалися еміграцією. Лао Ше, навпаки, повернувся додому після проголошення Китайської Народної Республіки. Він очікував побачити нову, реформовану, демократичну країну. Але застав ту ж розруху, бідність і ще більші утиски та обмеження, що аж надто резонували з тим суспільним ладом, в якому він довгі роки жив. У «Записках про котяче місто» письменник зобразив все те, що суперечило його уявленням про цивілізоване суспільство: насильство, пристосуванство, зрадництво, апатію, культурну, духовну і моральну деградацію, неосвіченість, розпусту, бюрократизм, плазування перед іноземцями тощо.

Мрії Лао Ше про новий Китай європейського штибу не справдилася. І це природньо, бо кожна цивілізація має іти своєю дорогою і шукати свої шляхи виходу з кризи. Так вважав американський філософ і психіатр Франц Фенон. Світову славу йому принесли дослідження в області соціальних класів та постколоніалізму. Він став натхненником національно-визвольних рухів у Латинській Америці та Африці. Досліджуючи вплив колонізації на психіку поневоленої нації, він переконував, що європейські відкриття у галузі психології зовсім безсилі на цих континентах. Так само, як і традиційні соціальні структури. Франс Фанон (Frantz Fanon) був упевнений, що людям, які не відносяться до європейської нації, не варто копіювати її порядки і традиції, а необхідно розвивати власний інтелектуальний і технологічний потенціал. Бо лише тоді, коли Європа перестане бути взірцем для наслідування, розпочнеться нова ера Людини і нова ера постгуманізму [373].

Тим більше, що початок XX століття яскраво ілюструє загальний занепад європейської культури. Його основні ознаки – нігілізм, розчарування, втрата надії і життєвої сили. Прагнення нав’язати людству європейський світогляд як єдиноправильний і універсальний не дало бажаного результату. Донна Харвей (Donna Harvey) вважає, що так звана «європейська матриця успішності» в сучасному світі є застарілою і гальмує технологічний розвиток суспільства. Так само, як і поняття білої раси, що підпорядкувала собі природу і, нібито, контролює прогрес. Авторка «Маніфесту кіборгів» проповідує альтернативне суспільство, де расова і гендерна приналежність не буде визначальною. Нею може стати «свідома коаліція» – об’єднання членів суспільства за політичними чи світоглядними переконаннями [376].

А поки що сучасні філософи і культурологи сходяться на думці, що людство впевнено рухається до свого самознищення. Стрімкий розвиток прогресу і пропаганда «бездуховного розуму» не залишає нам шансів. Про це застерігав нас Винниченко, описуючи неприглядну долю колись всемогутнього короля Німеччини: «Стомлено, апатично плентається Фрідріх Мертенс додому в

свою нору. Самотній атом, нікчемний, непотрібний недоломок колишньої людини серед купи таких самих самотніх, нікчемних, тупих, байдужих атомів» [51, с. 627]. Безликі і бездіяльні люди приречені повернутися на початок своєї еволюції: «Летить і світовому просторі темна, мертва планета, яка колись (так давно-давно!!) називалася землею. Темна, мокра, мертва тиша обкутала її. Сонно плямкають у сні самці та самиці, а на другій, іншій половині жують жуйку й справляють танець самців і самиць. Настане тут день – і ця половина буде жувати й танцювати, а та лежати в сні. І так навіки? І це все?» [51, с. 627]. Хочеться вірити, що не все. Тим більше, що у XXI столітті тенденційним стає курс на духовне оздоровлення людства. Такі культурологічні категорії, як «гідність», «цінність», «ментальність», «ідентифікація» набувають свого первинного значення.

Як бачимо, в ситуації глобальної антропологічної та літературної кризи, проза невпинно шукає нові форми та способи зображення. Аналізовані антиутопії В. Винниченка і Лао Ше багато в чому випередили епоху, в якій були написані. У них знайшла своє відображення ціла низка постгуманістичних проблем, з якими зіткнулося людство, втративши статус «центричності»: знецінення особистості, штучна механізація, суспільна деперсоніфікація та скептицизм. «Записки про котяче місто» і «Сонячна машина» стали важливими літературними творами, які змушують своїх читачів мислити і діяти. Їх невтішні висновки в тому, що тоталітарне суспільство, навіть високорозвинене, знищує демократію, легко поневолює особистість і визначає її життєустрій.

Пасивна суспільна позиція жителів Котячого міста (Китаю часів Мао Цзедуна) показала, що їх майбутнє під загрозою, а тоталітарній владі дуже легко домінувати над системою. Капіталістичне суспільство ж Винниченка – надзвичайно активне, шукає нові винаходи, нові блага, союзи й об’єднання, прагне за будь-яку ціну покращити своє існування. Воно помилково вважає Сонячну машину, символ науково-технічного прогресу, панацеєю від усіх проблем – економічних, соціальних і політичних. Але письменник переконливо

доводить, що статус «надлюдини» неможливо здобути, відкидаючи суспільний обов'язок праці. Інакше – людство деградує до статусу примітивної жуйної тварини. Що ж стосується наукових винаходів, то важливо, щоб виключну владу над ними мала людина, а не навпаки (ще одне пророче застереження Винниченка!). В іншому випадку – їх активне залучення до створення нового суспільного ладу матиме непередбачувані наслідки.

Попри зовнішню відмінність аналізованих романів, знаходимо в них безліч спільних точок дотику. Це дає нам підстави говорити як про універсальність літературного жанру антиутопії, так і про міжкультурну схожість та європоорієнтованість українсько-китайської художньої прози XX століття.

Висновки до розділу 4

Аналіз модерністського хронотопу дозволяє зрозуміти нову організацію часо-просторових відношень в художніх текстах, за допомогою якої письменники зламу століть представляли суб'єктивне бачення інтелектуальної та емоційної реальності, що змінювалося шляхом від індивідуального до культурного, історичного та соціального. Для літератури модернізму опис фізичного зовнішнього простору і часу став другорядним, а експерименти з формою спричинили руйнацію традиційних способів побудови розповіді. На зміну лінійному розгортанню сюжету приходить фрагмент, в якому різні часові й просторові виміри синтезуються.

У трансформованому хронотопі проявляються швидкісні реакції авторів на технологічні, політичні, соціальні та психологічні зміни у світі і створюється новий часовий контекст, де зовнішній вимір контрастує з внутрішнім станом літературного персонажа. Увага зосереджується на відчуттях особистості, яка шукає себе, або почувається ізольованою, чи, навпаки, тісно пов'язаною з іншими через змінений час або простір. Саме так по-новому осмислюється роль людини в суспільстві, яке все більше здається чужим, непередбачуваним і антигуманним.

Простір і час модерністської літератури Володимира Винниченка ми розглядали із трьох основних позицій – минулого, майбутнього і сучасного. «Хвора епоха», депресивно реагуючи на криваві війни і революції, стала дійсністю для письменника і надзвичайно специфічним простором для його творчості. Завдяки їй автор досліджував межі реальності, свідомості та ідентичності і змусив поглянути на недуги людства не як на змінений психічний стан, а як на метафору соціальних, культурних і навіть космологічних криз, що на початку ХХ століття стали глобальними. Широкий контекст аналізу, в якому представлене типологічне зіставлення Винниченкового оповідання «Хвостаті» і роману американського письменника Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі» підтвердив, що тема божевілля наскрізна для світової літератури. З її допомого модерністські автори демонстрували, що невротичні та психопатологічні стани персонажів, їх суїцидальні нахили та страхи – це наслідок суспільного тиску, насильства і деспотичної ідеології, а місця, в яких начебто лікували – тоталітарні держави, в яких люди – безправні.

Поєднання модернізму, дитячої літератури і фольклору дозволило нам створити ще один унікальний простір, в якому минуле взаємодіє з літературними інноваціями і демонструє етапи формування базових уявлень про світ і місце особистості в ньому. Винниченкові оповідання для дітей насичені символами і архетипами, які, як виявилося, є універсальними для багатьох культур і поколінь. Йдеться про два об’єкти нашого аналізу – *домовика* і *лісовика*, у трактуванні яких письменник суттєво змінює акценти. Використовуючи образ «*того*» (фольклорного «домашнього духа») у творі «Віють вітри, віють буйні», Винниченко знайомить своїх персонажів і, відповідно, маленьких читачів із традиційними уявленнями про добро і зло, справедливість і покарання. У «Гей, хто в лісі, озовися» міфічний *лісовик* проходить літературну трансформацію. З його допомогою розкривається психологічний стан персонажа, особливо тоді, коли він опиняється у межовій, стресовій ситуації.

Зображаючи світ очима дитини, Винниченко приходить до висновку, що на його пізнання впливають сімейні методи виховання, моральні цінності та оточення, особливо ті соціальні ролі, які воно представляє. Завдання дорослих вберегти дитячу душу від травми, бо вона є вразливою точкою (за Мішель Філліпс), через яку твориться наше майбутнє.

А воно, як показала модерністська антиутопічна література, до людини нового часу не надто гуманне. Час і простір, описаний у «Сонячній машині» Винниченка, представляє деформовану реальність із загостреними соціальними, політичними та психологічними проблеми. Авторові вдалося зобразити кризу традиційних поглядів на суспільство та індивідуальність, висловити характерні для модерністів сумніви стосовно науково-технічного прогресу, дослідити руйнівні наслідки запровадження тоталітарних ідеологій та механізації суспільства. Роман Винниченка, так само, як і близькі йому за змістом «Записки про котяче місто» китайського модерніста Лао Ше, поставив під сумнів ідею ідеального майбутнього і закликав уважно придивитися до проблем влади, соціальної справедливості та свободи особистості. Обидва твори, як і будь-які інші антиутопії світу, покликані стати пересторогами, що тоталітарне суспільство, разом із необдуманим використанням технологічних інновацій, може спричинити втрату ідентичності і перетворити людину на один із механізмів велетенської машини.

ВИСНОВКИ

Модернізм, що на початку ХХ століття позиціонувався як багатовимірний культурологічний феномен епохи fin de siècle, став не лише європейським, а й глобальним кодом оновлення та переосмислення традиційного художнього мислення. Тому його поява на українських просторах цілком закономірна й очікувана, так само, як і у творчості Володимира Винниченка, що інтерпретував модерністський світогляд через призму націоналізму та філософії. Транслюючи нове бачення світу, письменник занурювався у внутрішні стани своїх персонажів та в їх свідомість, зображав конфлікти, що відбувалися на стику розуму і моралі, соціуму та особистості і понад усе хотів показати хаос сучасності. Його творча спадщина дозволяє простежити взаємозв'язок національних традицій та європейських інтелектуальних впливів і доводить, українська література не запозичувала модерністські тенденції, а власними мистецькими зусиллями їх творила «зсередини» – особливо руками Винниченка, синкретична індивідуально-авторська модель модернізму якого стала об'єктом нашого дослідження.

Розглядаючи модернізм у перспективі та ретроспективі, ми встановили спільні дефініції для європейського та українського варіантів напряму: раціоналізм (просвітницький, технологічний і науковий), індивідуалізм, експеримент, інтертекстуальність, «множинність» та «паралакс» і з'ясували основні етапи розвитку модернізму. Найперше, проаналізували циклічну теорію Освальда Шпенглера і показали, що для нас вона є не просто описом історії цивілізацій, а методологічною рамкою, що моделює циклічний розвиток культур, а в межах цього руху визначає місце мистецтва і дозволяє глибоко осягнути еволюційний характеру модернізму та його синкретичну здатність, що проявилася у Володимира Винниченка.

Констатовано, що модернізм, як і будь-яке культурне явище, пройшов власний динамічний шлях зародження, трансформації та оновлення і

змодельовано послідовність його «переходів» за допомогою соціально-еволюційної теорії Клера Грейвса «Spiral Dynamics» – на початку становлення напрям розпочав із етапу заперечення традиції і поступово переходив до складніших рівнів синтезу, інтеграції та власного самоусвідомлення. У розрізі аналізу модерністської творчості Володимира Винниченка, використання такої моделі особливо продуктивне. Воно демонструє, що художнє мислення письменника – це не лише динаміка модерністського світогляду, а ще й можливість піднятися на новий виток, на якому, ймовірно, відбувається синтез індивідуального та соціального.

Сучасні модернізмознавчі студії, що помітно активізувалися на початку XXI століття, запропонували розширене бачення напряму, акцентуючи увагу на його глобальному характері та на існуванні локальних модернізмів, що не наслідують європейський зразок, а є формами його естетичної експресії, залежними від конкретних історичних контекстів, соціальних катаклізмів, війн, урбанізації та науково-технічного прогресу. Таким був, власне, український модернізм, який в часі збігався з європейським і навіть розвивався за подібними з ним естетичними принципами, однак утвердив власну автономність дискурсу. Через багатовіковий статус колонії наш варіант модернізму найбільше уваги приділяв ідентичності, повністю підтверджуючи думку Саймона Дюрінґа, що література є двійником націоналізму. Адже в той час, як письменники вільної Європи займалися виключно питаннями реорганізації традиційного художнього сприйняття, модерністи України змушені були ще й засобами літератури боротися за збереження своїх національних особливостей, визнаючи елементи народної культури смисловим кодом нашої унікальності та обираючи сферою своєї діяльності, за Михидою, «націю як текст».

Для Володимира Винниченка український та європейський модернізм став фундаментом, на якому він збудував свій трансформований і переосмислений варіант напряму. На сторінках його літературних творів відбувався підйом культурного і мовного націоналізму. Тут письменник мав вдосталь рішучості,

якої йому так забракло, коли він був політиком. Модернізм дозволив йому говорити зі своїм читачем мовою модерну, зачіпати заборонені теми, легалізувати потяги, поєднати мистецтво, політику, філософію та ідеологію, створити нового героя і вільно експериментувати з його поведінкою та вивести, нарешті, українську літературу на європейський рівень.

Використавши із концепції «планетарного модернізму» Сюзен Фрідман ідею множинності точок зору (метафору «тринадцяти поглядів на чорного дрозда» за Уолесом Стівенсом), ми трактуємо творчість Винниченка як явище, що має відкриту художню систему, зорієнтовану на глобальний діалог культур. Модерністська свідомість письменника поєднувала космополітизм із гострим відчуттям національної приналежності та демонструвала його унікальну здатність адаптації європейських ідей без втрати ідентичності.

Епоха, в якій Володимир Винниченко творив модель свого синкретичного модернізму, була глибоко травмована соціальними катаклізмами, війнами, революціями та руйнуваннями і створила стан так званого колективного психічного надлому. Маємо на увазі суспільну травму, що змусила Винниченка дивиться на світ крізь призму постгуманізму, який понад усе прагнув трансформувати традицію, пам’ять і гендерні ролі. Модернізм письменникової творчості доводить, що описана в ній криза суспільних цінностей не може інтерпретуватися виключно як етична або філософська проблема. Вона є глибинною травмою модерністського світу, з якої народилися «нові люди» – носії болю та роздвоєння, шукачі нового підґрунтя для життя.

Підтверджуючи глобальні виміри модернізму, а також теорію цивілізаційної травми, ми вийшли за межі традиційного аналізу модернізмознавчої системи координат і зосередили увагу на східно-азійському. Для цього відшукали спільні точки дотику у творчості Володимира Винниченка і китайського модерніста Лу Сіня і довели, що жодні бар’єри (політичні, ідеологічні, географічні, релігійні, мовні, ментальні) не здатні зупинити інтелектуальний обмін не лише в межах націй, а й цілих культур. Тому травми

цивілізаційного розриву необхідно долати, налагоджуючи культурний та інтелектуальний діалог. Володимир Винниченко і Лу Сінь демонструють модерністський спосіб, як через експерименти з формою і внутрішній монолог можна представити психологічні, соціальні та культурні травми. У критичних ситуаціях їх персонажі долають відчуження і пасивний стан, пробуджуючи власну життєву силу і бажання змін. Саме тому, література у модернізмі стає інструментом переосмислення особистих і суспільних травм.

Не лише соціальний, а й політичний контекст здійснював очевидний вплив на епоху модернізму. Популярна постколоніальна теорія показує зв'язок сучасності з колоніалізмом і ним пояснює політичну заангажованість національних модерністських літератур. У Винниченка політичний дискурс отримав художню форму, а численні щоденникові записи свідчать про постійні хитання в бік творчості або державотворення. Навіть на схилі літ, давно оголосивши про закінчення політичної кар’єри, думки про місійність не покидають письменника, тому теми збройних конфліктів у нього не завершуються революцією і Другою світовою війною, а переростають в третю – «холодну» і «планетарну», яку автор передчував і якої сильно боявся (природу Винниченкового песимізму і страхів пов’язуємо з травмою колоніалізму. Звідси – комплекс меншовартості письменника, постійне бажання переписати готові твори, часті вагання «потрібності / непотрібності» того, що він робив).

Суспільні та політичні травми модернізму значно вплинули й на його естетику та змусили переглянути традиційні уявлення про красу і високе мистецтво. Відбулася поступова зміна естетичної парадигми від піднесеного до жахливого, а категорії краси та моральності у Винниченка-письменника стали антагоністами і мало не в кожному творі стикалися лобами. Окреме місце у модернізмі займає поняття «естетика травми», а в англомовному літературознавстві з’являється ще й визначення «інвалідний модернізм», за допомогою якого можна показати, що фізична вада – це не маркер неповноцінності, а непросте вираження людської відмінності. Що ж стосується

естетичного смаку Винниченка-модерніста, то він специфічний, парадоксальний та експериментальний. Дозволяє бути одночасно творцем, реципієнтом і критиком своїх та чужих творів, що завжди покладається на чуттєве сприйняття, дає волю неприборканим бажанням, нічим не обмежує творчі шукання, для яких у ХХ столітті було надбагато перспектив. Наприклад, осягнути модерністську синтезуючу направленість і продемонструвати в літературі міжмистецькі зв'язки. Винниченко якісно використовував свою синестезійну здатність і в художніх творах майстерно поєднував звук, колір, запах, форму та слух. Зважаючи на те, що письменник мав безпосереднє відношення до малярства, цілком очевидно, що у його літературній спадщині вагоме місце займало образотворче мистецтво. Він «переніс» до неї живописний етюд, шкіц, арабеск, ескіз, панораму, акварель, образок, фрагмент, силует тощо. Емоції своїх персонажів символічно передавав через опис природи, тому деякі його твори схожі на суцільний пейзаж. А під масками Винниченкових героїв-художників ховалися численні риси самого автора, про які він не зміг би ніколи заговорити прямо. Застосовуючи «масковий» прийом, письменник створював багатогранних персонажів – раціоналістів-філософів-митців-громадян, які наглядно демонстрували правдиве «Я» Винниченка – дієве, складне, суперечливе, відкрите до самопізнання, експерименту і творчості.

В контексті взаємодії літературно-скульптурних образів Винниченко демонструє тенденційні підходи до аналізу інтермедіальних мистецтв, які визнають за будь-яким художнім твором право бути багатоплановим, синтетичним і взаємопроникним. Зв'язок літератури і музики теж очевидний. У модерністських творах Винниченка зустрічаються музичні елементи, експерименти з ритмом, темпом і звуком прозової оповіді, щоб передати настрій або певний емоційний стан. Письменник відтворює враження своїх героїв від почутих мелодій, будує яскраві асоціативні ряди, викликані музикою, описує майстерні виконання музичних творів. «Музичний фон» дозволяє творити

додаткові смисли, досягати акустичних ефектів, оживляти природу, надавати їй додаткового звучання.

Кожна міжмистецька кореляція – це спроба Винниченка-модерніста вийти за межі традицій та правил і шукати нових способів вираження накопиченого досвіду. А активні експерименти письменника відображали складність і багатогранність світу, в якому він жив і в межах якого творив власний час і простір. Адже хронотоп для модерністів був способом бачити і реагувати на світ та можливістю ним маніпулювати. Саме так ми трактуємо їх способи стиснення часопростору, коли швидкість розгортання подій стирає відстані, а вони, відповідно, прискорюють час, або часопросторове дистанціювання, яке взаємопов'язує людей і території та поширює їх на все більші, та більші відстані.

В модерністській літературі гра з хронотопом виглядає особливо ефектно. Нам вдалося продемонструвати, наскільки різноманітною може бути просторова уява модерніста Винниченка. У Стівена Керна ми запозичили «схему», за допомогою якої виділили три модуси часу – теперішнього (сучасність письменника, так звана «хвора епоха»), минулого (світ дитинства, закорінений у фольклорі – джерелі національної ідентичності) і майбутнього (вигадані світи, спроєктовані антиутопіями), які, з філософської точки зору, акумулюють в собі увесь можливий природний людський досвід та об’єднали їх з картографічним простором – формою (мала і велика проза), площею (місце, де відбувається дія), відстанню (Америка–Україна–Китай) і напрямком (Захід–Схід).

У результаті ми співвіднесли теперішній час Винниченка із відчуттям «хворої епохи», яка, депресивно реагуючи на криваві війни та революції, стала дійсністю для письменника і надзвичайно специфічним простором для його творів. З її допомогою автор досліджував межі реальності, свідомості та ідентичності і дивився на недуги людства не як на змінений психічний стан, а як на метафору соціальних, культурних і навіть космологічних криз, що на початку ХХ століття стали глобальними.

Простір минулого ми дослідили крізь призму дитинства, з якого ми усі родом, за Михидою. «Сховищем минулого» і генетичним кодом будь-якої нації, що передається від покоління до покоління і втілює світоглядні, ментальні та ціннісні орієнтири людства, його філософію, естетику, історичну дійсність – є фольклор. Саме тому в контексті модерністської літератури доцільно говорити про літературно-фольклорні кореляції, через які передається досвід і зв'язок поколінь, а час та простір оживає. Вони є надзвичайно продуктивними для художньої творчості, адже здатні «поповнити» її зміст різноплановими сюжетами, образами, символами та ідеями. Міфологічні герої в літературному творі модерністів несуть у собі символічний заряд, вони пояснюють космічну природу Всесвіту і наше місце перебування у ньому. Для української літератури вони є маркерами національної ідентичності та життєвими орієнтирами.

Майбутнє – це та категорія часу, яку модерністська література пропонує передбачити і спроектувати за допомогою жанру антиутопії, що в нашій літературі представлена «Сонячною машиною» Володимира Винниченка. Думки про кінець світу (абсолютне або часткове знищення цивілізації) були характерними для тривожного XX століття, в якому стало очевидним, що прискорити його можуть не так техногенні або природні катастрофи, як глобальні світові війни, особливо ядерні або біологічні.

Час і простір, описаний у «Сонячній машині» Винниченка, представляє деформовану реальність із загостреними соціальними, політичними та психологічними проблеми. Авторові вдалося зобразити кризу традиційних поглядів на суспільство та індивідуальність, висловити характерні для модерністів сумніви стосовно науково-технічного прогресу, дослідити руйнівні наслідки запровадження тоталітарних ідеологій та механізації суспільства. Практична мета антиутопії – показати, що недбале ставлення людства до власної свободи, честі, гідності та індивідуальності, а також небажання критично мислити, може обернутися для нього непоправною втратою не лише базових суспільних прав, а й власної державності. Адже байдуже, обмежене, пасивне

суспільство є ідеальним підґрунтям для тоталітаризму – диктаторського режиму, який за допомогою жорсткого контролю, прямого збройного насильства і масових інформаційних маніпуляцій впроваджує в життя ефемерні доктрини деспотичних лідерів, ігноруючи інтереси народу, що поступово деградує.

Узагальнюючи результати дослідження, стверджуємо, що модерністська творчість Володимира Винниченка постає як багатовимірний феномен, який виходить за межі національного контексту. Його художнє мислення поєднує інтелектуальну рефлексію з інтуїтивним пізнанням світу, а синкретизм жанрових і стильових форм забезпечує органічну єдність українського і європейського модернізму.

Постать українського письменника в історії літератури ще й досі сприймається суперечливо. Але в такій неоднозначності підкреслюється її актуальність для сучасного винниченко- і модернізмознавства. Увага до Винниченкових ідейно-естетичних концепцій у вимірі філософії, культурології та літературознавства відкриє ще не одні перспективи для подальшого дослідження модернізму в контексті України та світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Володимир Винниченко : нудист, вегетаріанець і прихильник вільного сексу. *BBC News Україна*. 28.07.2020. URL : https://www.bbc.com/ukrainian/blogs-53497661

2. Агєєва В. Експерименти з новою мораллю : 3 пікантні факти про Володимира Винниченка. *Гречка*. 06.03.2021. URL : https://gre4ka.info/statti/63289-eksperymenty-z-novoiu-moralliu-3-pikantni-fakty-pro-volodymyra-vynnychenka/

3. Агєєва В. За лаштунками імперії. Віхола, 2021. 360 с.

4. Агєєва В. Жіночий простір : феміністичний дискурс українського модернізму. Київ Факт, 2008. 358 с.

5. Адорно Т. Education After Auschwitz / анотація та примітки В. Брижника, упоряд. М. Бойченко. *Філософія Освіти*. 2020. № 2 (25). С. 82–99.

6. Адорно Т. Теорія естетики. Київ : Основи, 2002. 522 с.

7. Алексєєва К. Традиція і модерн: філософський аналіз передумов сучасного світобачення. *Вісник Львівського університету. Філософсько-політологічні студії.* 2018. Вип. 16. С. 9–15.

8. Алексєєнко Н. Стильові особливості малої прози Володимира Винниченка та проблема художнього напряму. Дисертація на здобуття ступеня кандидата наук. 2009. URL : https://uacademic.info/ua/document/0409U002169

9. Бабунич Ю. Модернізм і пошуки нових принципів формотворення в українському живописі кінця XIX – першої третини XX ст. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* 2015. Вип. 26. С.128–141.

10. Барабаш С. Гуманістична основа художнього мислення Володимира Винниченка – драматурга. *Наукові записки. Кіровоградський державний педагогічний університет ім. В. Винниченка*. Кіровоград, 2000. Вип. 27. С. 68–79.

11. Баран Г. Роман-пантопія В. Винниченка «Сонячна машина» : проблематика, особливості поетики. Дрогобич : Вимір, 2001. 193 с.

12. Баран Г. Сонячна машина В. Винниченка у контексті світових утопій і антиутопій. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2000. № 1. С. 52–59.

13. Баран Г. Художній час і простір у Сонячній машині В. Винниченка. *Слово і час*. 1999. № 9. С. 60–63.

14. Баранова Н. Естетичне як сфера співвіднесення людини зі світом культури. *Сіверянський літопис*. 2008. № 4. С. 139–146.

15. Бежнар Г. Екзистенційний дискурс у творчості В. Винниченка. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2004. № 40. С. 74–85.

16. Блохіна Н. О. Драматургія Володимира Винниченка: феміністичне прочитання. *Слово і час*. 2002. № 4. С. 33–38.

17. Богданова Л. Амбівалентність перцепції материнства у творах Володимира Винниченка. *Наукові записки. Серія : Філологічні науки (літературознавство, мовознавство).* Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. Випуск 92. С. 3–11.

18. Бойченко Т. Теорія ритуалу жертвоприношень : минуле та сучасність. *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 4. С. 114–119. URL : http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/44600/

19. Бойчук Б. Невивчений український модернізм. *Критика*. 2010. № 1–2. С. 34–35.

20. Бондар Ю. Магічне мислення: чому ми віримо тарологам, астрологам та екстрасенсам? *Свідомі*. 2022. URL : https://svidomi.in.ua/page/mahichne-myslennia-chomu-my-virymo-taroloham-astroloham-ta-ekstrasensam

21. Брайко О. Поетика деталі в романах Володимир Винниченка 1910-х років. *Українська мова та література*. 2002. № 3. С. 22–23.

22. Брандес В., Вознюк О., Заброцький М. Казка як важливий чинник розвитку людства. *Видання Житомирського державного університету ім. І. Франка*. 2001. №8. С. 96–100.

23. Брузгене Р. Music and Literature : about the Conceptions of the Modern Form. *Літературна компаративістика*. 2008. Вип. 3(2). С. 230–241.

24. Буряк О. Народнопісенні елементи в циклі оповідань Володимира Винниченка «Намисто». *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Випуск 22. Том 1. С. 196–201.

25. Варданян М. Романи «муженського циклу» Володимира Винниченка : проблематика, жанрово-стильові особливості : монографія. Кривий Ріг : Діоніс (ФО-П Чернявський Д. О.), 2012. 227 с.

26. Варданян М. Свій – Чужий в українській діаспорній літературі для дітей та юнацтва: національна концептосфера, імагологічні моделі : монографія. Кривий Ріг : Видавництво «Діонат» (ФО-П Чернявський Д.О.), 2018. 406 с.

27. Варданян М. Україна на роздоріжжі : еміграційний цикл повістей «Намисто» В. Винниченка в контексті радянської дитячої літератури 20-х рр. ХХ ст. *Науковий збірник Миколаївського національного університету імені В. Сухомлинського*. 2017. № 2 (20). С. 47–51.

28. Варнацька Г. Між літературою і живописом : трансформація екфразису. Молодь і ринок. 2014. № 3. С. 38–41.

29. Василенко В. У світі навиворіт : божевілля як тема і сюжет. *Слово і Час*. 2021. 4 (718). С. 57–75.

30. Василюк Є. Обігравання неоміфологічних структур «Улісса» Дж. Джойса в «Мьорфі» С. Беккета. *Питання літературознавства*. 2018. № 98. С. 253–268.

31. Винниченко В. Відродження нації. Ч. І. Київ : Політвидав України, 1990. 348 с.

32. Винниченко В. Відродження нації. Ч. ІІ. Київ : Політвидав України, 1990. 328 с.

33. Винниченко В. Дрібниця : моє останнє слово. Харків : Український робітник, 19–?. 156 с.

34. Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля : Роман. Київ–Ляйпціг : Українська накладна, 1940. 313 с.

35. Винниченко В. Заповіт борцям за визволення. Київ : Видавниче Товариство Криниця, 1991. 128 с.

36. Винниченко В. Конкордизм. Система будування щастя : Етико-філософський трактат / за ред. Т. Гундорової. Київ : Український письменник, 2011. 335 с.

37. Винниченко В. Краса і сила : Повісті та оповідання / передм. І. Дзеверіна. Київ : Дніпро, 1989. 752 с.

38. Винниченко В. Ланцюг : оповідання естета. Харків : Український робітник, 1928. 32 с.

39. Винниченко В. Лепрозорій : Роман / післямова Г. Сиваченко. Київ : Знання, 2011. 382 с.

40. Винниченко В. Маленька рисочка (Виривок із спомінів). Київ : Рада, 1912. URL : https://chtivo.org.ua/literature/hudozhnja/3488-malenka-risochka-virivok-z-spominiv-vid-1912.html

41. Винниченко В. Намисто : Оповідання. Київ : Веселка, 1989. 380 с.

42. Винниченко В. На той бік. Нью-Йорк, 1972. 133 с.

43. Винниченко В. Нова заповідь : Роман / післямова Г. Сиваченко. Київ : Знання, 2011. 349 с.

44. Винниченко В. О морали господствующих и морали угнетенных (Открытое письмо к моим читателям и критикам). Львів : Наш Голос, 1911. 92 с.

45. Винниченко В. Оповідання. «Слово за тобою, Сталіне!» : Роман, «Чорна Пантера і Білий Медвідь» : П′єса. Київ : Наукова думка, 2001. 440 с.

46. Винниченко В. Переможець : Оповідання. Київ : Рада, 1913. URL : https://chtyvo.org.ua/authors/Vynnychenko/Peremozhets/

47. Винниченко В. Пісня Ізраїля (Кол-Нідре) : п’єса на 4 дії. Харків : РУХ, 1930. 88 с.

48. Винниченко В. Пророк та невидані оповідання. Нью-Йорк : УВАН у США, 1960. 106 с.

49. Винниченко В. Радість. Твори. Том 10. Київ : Відень

50. Винниченко Володимир. Сліпий. Київ : Рух, 1927. 25 с.

51. Винниченко В. Сонячна машина. Київ : Фоліо, 2023. 832 с.

52. Винниченко В. Тайна. Київ : Рух, 1927. 31 с.

53. Винниченко В. Твори. Том 3 : Оповідання. Харків : Рух, 1929.

54. Винниченко В. Твори. Т. 8. Харків : Рух, 1928.

55. Винниченко В. Твори. Т. 10 : Драматичні твори. Видання друге. Київ : Рух, 1929. 202 с.

56. Винниченко В. Твори. Т. 13 : Драматичні твори. Видання друге. Київ : Книгоспілка : Рух, 1930. 202 с.

57. Винниченко В. Твори. Т. 10 : Чесність з собою. Відень, 1919. 268 с.

58. Винниченко В. Твори. Т. 17 : Рівновага. Київ : Рух, 1930. 267 с.

59. Винниченко В. Твори. Т. 18 : По-свій : роман. Видання третє. Київ : Рух, 1931. 195 с.

60. Винниченко В. Твори. Т. 19 : Божки : роман / В. Винниченко. Видання друге. Київ : Рух, 1929. 339 с.

61. Винниченко В. Твори. Т. 20 : Хочу! : роман. Київ: Рух, 19–?. 279 с.

62. Винниченко В. У графському маєтку. Київ : Час, 1926. 80 с.

63. Винниченко В. Честь. Київ : Рух, 1927. 16 с.

64. Винниченко В. Чудний епізод. Оповідання. Київ : ЛНВ, 1910. Книга 11. с. 209–217.

65. Винниченко В. Щоденник. Том 1 (1911–1920) / ред. Г. Костюк. Едмонтон–Нью-Йорк : КІУС, 1980. 500 с.

66. Винниченко В. Щоденник. Том 2 (1921–1925) / ред. Г. Костюк, упоряд. О. Мотиль. Едмонтон–Нью-Йорк : КІУС, 1983. 700 с.

67. Винниченко В. Щоденник. Том 3 (1926–1928) / ред. Г. Костюк, упор. О. Мотиль. Київ–Едмонтон–Нью-Йорк : Смолоскип, 2010. 624 с.

68. Винниченко В. Щоденник. Том 4 (1929–1931) / ред. Г. Костюк, упор. О. Мотиль. Київ–Едмонтон–Нью-Йорк : Смолоскип, 2012. 344 с.

69. Винниченко В. Щоденник. Том 5 (1932–1936) / упор. О. Матвеєва. Київ–Едмонтон–Нью-Йорк : Смолоскип, 2020. 596 с.

70. Винниченко В. Щоденники. 1943–1951. / упор. Г. Сиваченко. Харків : Фоліо, 2020. 475 с.

71. Віра Агеєва про рукописи, які не горять, та важливість родинних історій. *Читомо*. 2021. URL : https://chytomo.com/vira-aheieva-pro-rukopysy-iaki-ne-horiat-ta-vazhlyvist-rodynnykh-istorij/

72. Вітовська В. Веган, солодкоїжка, кавоман. Що любили їсти політики початку XX сторіччя. *Bit.ua*. 2019. URL : https://bit.ua/2019/10/polityky-pochatku-xx-st/

73. Вовк О. Емоційний потенціал дитячих оповідань Володимира Винниченка. *Літературознавство. Актуальні проблеми гуманітарних наук*. 2015. № 2. С. 193–198.

74. Волковський В., Самчук Р. Чи можлива «філософія після Бучі» : внесок війни в філософію. *Філософія освіти*. 2023. № 29 (1). С. 27–51.

75. Володимир Винниченко : від Єлисавета до Мужена (Дайджест-конспект життя і творчості за матеріалами досліджень В. Панченка, Г. Клочека, В. Марка, С. Михиди, О. Гольник, С. Присяжнюк та ін.). Кіровоград : Поліграф-Сервіс, 2013. 424 с.

76. Володимир Винниченко : viribus unitis – XXI. Частина перша (Життя і творчість В. Винниченка в наукових дослідженнях С. Михиди та М. Ковалик). Кіровоград : Поліграф-Сервіс, 2013. 432 с.

77. Володимир і Розалія Винниченки. З подружнього листування (1914). *Слово і час*. 2000. № 7. С. 65–79.

78. Волощук Є., Бігун Б. Доба «ізмів» : модернізм та авангардизм у західно-європейській літературі першої половини XX століття. Київ : Академперіодика, 2014. 324 с.

79. Гайванович І. Винниченкова система конкордизму як проект саморегуляції суспільства. *Молода нація*. 2000. № 3. С. 180–192.

80. Гальченко С. Поверенення малярської спадщини В. Винниченка. *Слово і час*. 2000. № 7. С. 58.

81. Гейстор А. Слов'янська міфологія. Київ : КЛІО, 2024. 416 с.

82. Гілевич А. До питання про жанрову ідентифікацію хейанської прози ніккі-бунгаку. *Мовні і концептуальні картини світу*. Київ : ВПЦ «Київський університет». 2018. Вип. 62 (1). С. 47–54.

83. Глущенко М. Винниченко як маляр. *Статті й матеріяли* / за ред. кол. : Б. Подоляк, В. Порський, В. Чапленко. Нью-Йорк : УВАН, 1953. 62–65.

84. Гнідан О., Дем'янівська Л. Володимир Винниченко : Життя. Діяльність. Київ : Четверта хвиля, 1996. 256 с.

85. Голомб Л. Володимир Винниченко: прагнення художнього синтезу. *Вісник Таврійської фундації (Осередку вивчення української діаспори) : літературно-науковий збірник*. Київ–Херсон : Просвіта, 2006. Вип. 2. С. 145–154.

86. Гординський С. Малярські твори В. Винниченка. Нью-Йорк : УВАН, 1953. 57 с.

87. Градовський А. «Царство Боже є утопією безкінечної поступальності або конвульсивної революції...». «Машина часу» Герберта Уеллса і «Сонячна машина» Володимира Винниченка. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 1997. №10. С. 36–40.

88. Гребенюк Т. Свобода в літературі метамодерного світу: український вимір. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : «Філологія».* 2018. Вип. 78. С. 160–164.

89. Гундорова Т. Володимир Винниченко : Революція і Життя. *Критика.* 2018. № 11–12. С. 18–29.

90. Гундорова Т. Модернізм як еротика нового (В. Винниченко і С. Пшибишевський). *Слово і час*. 2000. № 7. С. 17–25.

91. Гундорова Т. ПроЯвлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Хроніка, 1997. 441 с.

90. Гундорова Т. Ранній український модернізм : до проблеми естетичної свідомості. *Радянське літературознавство*. 1989. № 12. С. 3–7. URL : https://tarnawsky.artsci.utoronto.ca/elul/lit-crit/Modernism/Hundorova-RannijModernizm.pdf

93. Гундорова Т. Трохи про модернізм в Україні та дядька в Києві. *Критика*. 2010. № 1–2. С. 147–148.

94. Гусак Н. Заглянувши в себе, «Чесність із собою» у контексті психоаналізу З. Фройда. *Українська мова та література*. 2002. № 3. С.8–10.

95. Гусєв В. Кант : філософське обґрунтування ідеї світу. *Наукові записки. НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2000. №18. С. 8–16.

96. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. 309 с.

97. Данилов С. Магічне мислення : чому ми віримо тарологам, астрологам та екстрасенсам? *Свідомі*. 2022. URL : https://svidomi.in.ua/page/mahichne-myslennia-chomu-my-virymo-taroloham-astroloham-ta-ekstrasensam

98. Дацюк С. Вічний мир. *Українська правда*. 2018. URL : https://blogs.pravda.com.ua/authors/datsuk/5b84e9a6d8fb6/

99. Демонології української символіка. *Енциклопедичний словник символів культури України* / за заг. ред. В. Коцура, О. Потапенка, В. Куйбіди. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В. М., 2015. С. 206–207. URL : https://archive.org/details/slovnyksymvoliv/page/n208/mode/1up?view=theater

100. Денисенко А. «Творча деструкція» : модерність Маршалла Бермана. *Український тиждень*. 2025. URL : https://tyzhden.ua/tvorcha-destruktsiia-modernist-marshalla-bermana/

101. Денисенко Н. Цивілізаційний розвиток людства : від потреби тривалого миру до сучасної актуалізації концепції вічного миру. *Світові конфлікти у XXI столітті : філософська рефлексія соціальних, економічних, екологічних, політичних та релігійних аспектів : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції*. Київ : ТОВ НВП «Інтерсервіс», 2018. С. 22–27.

102. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. : монографія. Київ : Вища школа, 1981. 214 с.

103. Денисюк Т. Новелістика В. Винниченка : поетика сюжету та композиції. *Боже Слово*. 2020. № 7. С. 10–11.

104. Денисюк Т. Художній експеримент в малій прозі В. Винниченка. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Українське літературознавство)*. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2000. Вип. 27. С. 100–108.

105. Дюрінг С. Література – двійник націоналізму? *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Львівський державний університетт ім. Івана Франка. Центр гуманітарних досліджень, Наукове товариство ім. Шевченка* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. С. 565–566.

106. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / упоряд., передм. та прим. Н. Шумило. Київ : Основи, 1998. 657 с.

107. Єременко О. Синкретизм художньої образності в українській прозі другої половини XIX – початку XX століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Київ, 2008. 37 с.

108. Жила С. Мистецький портрет Володимира Винниченка. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2005. № 11. С. 29–36.

109. Жулинський М. Володимир Винниченко (1880–1951) : художник, розп’ятий на хресті політики. *Українська література : творці і твори : учням, абітурієнтам, студентам, учителям*. Київ, 2011. С. 289–321.

110. Заболотна В. «Привіт, я МОДЕРНІЗМ і таке моє життя». URL : https://iam-modernizm.blogspot.com/

111. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Львів : Літопис, 2009. 472 с.

112. Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.

113. Зелененька І. А., Ткаченко В. І., Дмитрук Л. І. Психодрама Володимира Винниченка : європеїзм і гендерна чутливість. URL : http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/454/12219/25520-1?inline=1

114. Зінчук С. Володимир Винниченко. *Нові імена в програмі з української літератури: посібник для вчителя* / упоряд. В. Неділько. Київ : Освіта, 1993. С. 125–145.

115. Іконнікова М. Антиутопічний дискурс в оцінці літературознавства XX століття. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка.* 2007. Вип. 33. С. 142–145.

116. Кадзуо І. Художник хиткого світу / переклад Т. Савчинської. Львів : Видавництво Старого Лева, 2020. 232 с. URL : https://mbooks.com.ua/book/753780-khudozhnyk-khytkoho-svitu/

117. Кант І. До вічного миру. Чернігів : Десна Поліграф, 2017. С. 121–133.

118. ІР НБУ ім. В. Вернадського. Фонд 293. Справа 73. Арк. 183.

119. Келлер М. Винниченко маляр. *Статті й матеріяли* / ред. кол. : Б. Подоляк, В. Порський, В. Чапленко. Нью-Йорк : УВАН, 1953. С. 65–68.

120. Клочек Г. Про енергетику творчості В. Винниченка як інтегрований критерій її оцінки (до постановки проблеми). *Наукові записики. Серія : Філологічні науки (літературознавство, мовознавство)*. Випуск 62. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. С. 3–11.

121. Кобзей Н. Автобіографічний образ художника в оповіданні В. Винниченка «Олаф Стефензон». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2022. № 54. С. 152–155.

122. Кобзей Н. Аналіз малої прози В. Винниченка крізь призму культурологічної теорії О. Шпенглера. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management).* 2022. № 7(51). С. 37–43.

123. Кобзей Н. Вітаїстичні експерименти Володимира Винниченка в тюремному оповіданні «Глум». *Вісник Прикарпатського університету. Філологія*. 2014–2015. Випуск 42–43. С. 116–121.

124. Кобзей Н. Екфразис у творчості Володимира Винниченка. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія.* 2020. Випуск 45. Том 1. С. 34–38.

125. Кобзей Н. «Естетика потворного» в оповіданнях В. Винниченка «Чудний епізод» та «Рабині справжнього». *Філологічні трактати*. 2015. № 2. Т. 7. С. 14–22.

126. Кобзей Н. Зображальне мистецтво в художньому світі Володимира Винниченка. Закарпатські філологічні студії. 2022. Вип. 22 (1). С. 215–220.

127. Кобзей Н. Інтермедіальні зв’язки у творчості Володимира Винниченка. Південний архів (філологічні науки). 2020. Випуск LXXXI. С. 6–12.

128. Кобзей Н. «Літературно-музичні» кореляції у малій прозі В. Винниченка. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія : Філологія.* 2022. Випуск 49. С. 100–106.

129. Кобзей Н. «Літературно-скульптурні» кореляції у творчості Володимира Винниченка. *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Випуск 21 (1). С. 278–282.

130. Кобзей Н. Літературно-фольклорні кореляції в дитячих оповіданнях Володимира Винниченка. *Академічні студії. Серія : Гуманітарні науки*. 2023. Випуск 1. С. 11–17.

131. Кобзей Н., Михида С. Смак у тексті й поза текстом: естетичний та літературознавчий аспекти. *Наукові записки. Серія : Філологічні науки*. 2023. № 205. С. 131–142.

132. Кобзей Н., Михида С. Тема божевілля в оповіданні Володимира Винниченка «Хвостаті» та романі Кена Кізі «Політ над гніздом зозулі». *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2024. Випуск XII/2. С. 219–233.

133. Кобзей Н. Мовна картина світу В. Винниченка крізь призму його наратологічної концепці. *Studia Methodologica*. 2014. Випуск 37. С. 171–179.

134. Кобзей Н. «Нотатки божевільного» Лу Сіня як реалістичне відображення культурної і духовної кризи Китаю початку XX століття. *Китаєзнавчі дослідження*. 2021. № 1. С. 213–220.

135. Кобзей Н. Образ героя-художника на матеріалі творів Володимира Винниченка. *Pomiędzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe*. 2022. Том 4. Випуск 1. С. 108–114.

136. Кобзей Н. Своєрідність авторської іронії у зображенні театрального середовища в оповіданні В. Винниченка «Антерпреньор Гаркун-Задунайський». *Академічні студії. Серія : Гуманітарні науки.* 2022. Вип. 4. С. 3–8.

137. Кобзей Н. Синтез мистецтв у творчості Володимира Винниченка. Innovative pathway for the development of modern philological sciences in Ukraine and EU countries : Scientific monograph. Volume 2. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2022. P 271–289.

138. Кобзей Н. Скульптурні описи в канві художніх творів Володимира Винниченка. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2022. Том 33 (72). № 1. Ч. 2. С. 216–220.

139. Кобзей Н. В. Творчість Володимира Винниченка і Лу Сіня : проблеми генетико-типологічної спорідненості. *Китаєзнавчі дослідження*. 2023. № 1. С. 213–220.

140. Кобзей Н. Фольклорно-міфологічні образи Домовика і Лісовика в художній площині дитячих оповідань В. *Винниченка. Прикарпатський вісник Наукового товариства імені Шевченка : Слово*. 2023. № 18 (69). С. 349–363.

141. Коваленко М. Вплив міфології античності на літературу модернізму. *Мова і культура : науковий журнал*. Київ : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. Вип. 12 (133). С. 241–244.

142. Ковалик М. Жінка як об'єкт обсервації у «Щоденнику» В. Винниченка (1911–1925 рр.). *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство).* Вип. 62. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. С. 57–63.

143. 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.

144. Козій О. Жіночі образи драматургії В. Винниченка : гендерне трактування (на матеріалі п'єс «Мохноногe», «Чорна Пантера та Білий Ведмідь», «Закон»). *Наукові записки. Серія : Філологічні науки (літературознавство, мовознавство).* Вип. 62. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. С. 120–127.

145. Козій О. Тяжкий хрест спадковості: психофізіологічний аспект творів В. Винниченка у контексті часу. Наукові записки. Серія : філологічні науки (літературознавство, мовознавство). Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Випуск 142. С. 195–199.

146. Кознарський Т. Утопія й антиутопія в романі В. Винниченка «Сонячна машина». Едмонтон : Fall, 1994. 224 с.

147. Колісник Ю. «А де ваша класика?», або Українські культурні амбасадори в пошуках перекладів. Пошуки українських слідів. *Lektüra*. URL : https://www.goethe.de/prj/lek/uk/dos/wuk.html

148. Кончіц І. Володимир Винниченко (Ескіз). Українська хата. 1910. Кн. 3. С. 3–11.

149. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Музична Україна, 2020. 469 с.

150. Костюк Г. Від редактора. *Винниченко В. Щоденник*. Едмонтон; НьюЙорк, 1983. Т. 2. С. 13.

151. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба. Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук. Комісія для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка, 1980. 283 с.

152. Костюк Г. Світ образів та ідей Винниченка. *Слово і час*. 1999. № 7. С. 14–26.

153. Коцюбинська М. Етюди про поетику Шевченка : літературно-критичний нарис. Київ : Радянський письменник, 1990. 272 с.

154. Кудрявцев М. Достоєвський і Винниченко : до проблеми художньої інтерпретації злочину і покари в історико-літературному контексті. *Всесвітня література та культура.* 2009. № 1. С. 13–20.

155. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX–початку XX ст. : Проблеми естетики і поетики. Київ : Зодіак-Еко, 1995. 303 с.

156. Кузьменко О. Драматизм людського буття в українському фольклорі : концептуальні форми вираження (період Першої та Другої світових воєн). Львів : Інститут народознавства, 2018. 345 с.

157. Кундера М. Нестерпна легкість буття / перекл. Л. Кононович. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 320 с.

158. Кундера М. «Розуміти світ як запитання». *Інтерв'ю Філіпа Рота з Міланом Кундерою* : Електронний ресурс. URL : https://litarchive.in.ua/nesterpna-lehkist-buttia-milan-kundera

159. Лащик Є. Винниченкова філософія щастя. *Філософська думка*. 1998. № 1. 138–154.

160. Левчук Л. Морально-естетичні шукання Володимира Винниченка. *Культурологічна думка*. 2012. № 5. С. 115–123.

161. Лимаренко А. Особливості функціонування звукових образів у драмах В. Винниченка «Memento» і «Чорна Пантера та Білий Ведмідь». *Наукові записки. Серія : Філологічні науки (літературознавство, мовознавство)*. Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2010. Випуск 92. С. 137–143.

162. Личко І. Талан чи випадковість? *Збруч*. URL : https://zbruc.eu/node/121519

163. Лобачівська Н. В., Ткаченко В. І. Конфлікти як форми модерної опозиції у драматичних творах Володимира Винниченка. *The 3rd International scientific and practical conference «Innovations and prospects of world science»* (November 4–6, 2021) Perfect Publishing, Vancouver, Canada. 2021. 848 p. С. 675–685.

164. Магічне мислення: що це таке та чи може воно бути корисним. URL : https://advice.telegazeta.com.ua/magichne-myslennya-shho-cze-take-ta-chy-mozhe-vono-buty-korysnym/

165. Марків Р. Теоретичні аспекти фольклоризму в літературі. *Періодика Львівського університету. Серія філологічна*. 2010. № 41. С. 215–223.

166. Марко В. Сублімація страху в художньому світі В. Винниченка. *Наукові записки. Серія : Філологічні науки (літературознавство, мовознавство)*. Вип. 62. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. С. 26–34.

167. Маслянчук Т. Проза Володимира Винниченка : проблеми текстології. Київ : Стилос, 2008. 183 с.

168. Матющенко А. «Над» Володимира Винниченка та «Зона» Миколи Куліша : дві драматичні варіації на тему шлюбу в пореволюційну добу. *Наукові записки. Серія : Філологічні науки (літературознавство, мовознавство)*. Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Випуск 142. С. 212–216.

169. Мафтин Н. Еміграційна проза В. Винниченка 1920-1930-х рр. *Бібліотечка «Дивослова»*. 2013. № 4. С. 28–33.

170. Мейзерська Т. Особливості композиції п’єси Володимира Винниченка «Брехня». *Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія : «Філологія. Соціальні комунікації»*. 2011. № 1. Ч. 2. С. 284–289.

171. Мельник В. Науковий раціоналізм: філософські виміри. *Вісник Львівського університету. Серія : Філософсько-політологічні студії*. 2021. Вип. 38. С. 9–20.

172. Мимрук О. Від окопів до мелодрами: якою буває українська воєнна проза. *Читомо*. 2019. URL : https://chytomo.com/vid-okopiv-do-melodramy-iakoiu-buvaie-ukrainska-voienna-proza/

173. Михальчук Н. Мала проза Володимира Винниченка : метафізичні та естетичні інтенції. Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2007. 128 с.

174. Михида С. Володимир Винниченко : лабіринтами задзеркалля. Кіровоград : Поліграф–Сервіс, 2013. 154 с.

175. Михида С. Єврейське питання в творчості Володимира Винниченка. *Наукові записки. Серія : Філологічні науки (Українське літературознавство)*. Вип. 27. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2000. С. 47–61.

176. Михида С. Модерн d'Ukraine : особистість – мегатекст – поетика. Кіровоград : Поліграф-Сервіс, 2013. 347 с.

177. Михида С. Особливість В. Винниченка у світлі психопоетики. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство).* Вип. 62. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. С. 49–57.

178. Михида С. Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкції особистості письменника : монографія. Кіровоград : ПоліграфТерція, 2012. 352 с.

179. Михида С. Родо-видо-жанрова кореляція і психологізм: проблема взаємозалежності. *Наукові записки. Серія : Філологічні науки (Мовознавство)*. Кіровоград : Видавець Лисенко В. Ф., 2016. Вип. 146. С. 32–36.

180. Михида С. Слідами його експериментів : Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. Кіровоград : ЦУ Вид-во, 2002. 190 с.

181. Михида С. Технологія лабораторного аналізу в драматургії В. Винниченка. *Наукові записки кафедри української літератури*. Кіровоград, 2005. № 17. С. 119–127.

182. Мінаков М. Сучасність і мир. Уроки прикладного просвітництва Канта. *Україна модерна. Міжнародний інтелектуальний часопис*. 2019. № 26. С. 99–117.

183. Мірошниченко Н. Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття. Український театр ХХ століття / редкол. : Н Корнієнко та ін. Київ : ЛДЛ, 2003. 512 с.

184. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х років : портрет в історичному інтер'єрі. Київ : Стилос, 2008. 544 с.

185. Модернізм в українській літературі ХХ – початку ХХІ століття : пам’ять, коди, практики: монографія / відп. ред. Тарас Пастух; НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича. Львів, 2023. 758 с.

186. Моклиця М. Методика аналізу роману Дж. Джойса «Улісс» (акценти Дарії Віконської). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*, 2021. Вип. 2 (95). С. 67–75.

187. Моклиця М. Міжмистецька теорія модернізму : роздуми над книгою Олени Корчової «Музичний модернізм як terra cognita». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2021. № 3. С. 152–160.

188. Моклиця М. Модернізм як структура : Філософія. Психологія. Поетика. Видання 2-ге доповнене і перероблене. Луцьк : Вежа, 2002. 389 с.

189. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ : Основи, 2001. 327 с.

190. Мороз Л. Сто рівноцінних правд. Парадокси драматургії В. Винниченка. Київ: ВІПОЛ, 1994. 208 с.

191. Мочернюк Н. Поза контекстом : Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєння : монографія. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2018. 392 с.

192. Наєнко М. Іван Франко : Тяжіння до модернізму. Київ : Академвидав, 2006. 96 с.

193. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі. *Літературознавство : Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів.* К. 1996. С. 118–130.

194. Нестелєєв М. На межі. Суїцидальний дискурс українського модернізму. Київ : Академія, 2013. 251 с.

195. Ніцше Ф. Весела наука / перекл. В. Чайковський. Київ : Фоліо, 2023. 288 с.

196. Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Прагнення до влади. Київ : Основи, Дніпро, 1993. 416 с.

197. Ніцше Ф. Шопенгауер як вихователь. Сутінки ідолів / переклад з німецької : Ганна Савченко. Харків : Фоліо. 2020. 192 с.

198. Орос Я. Три зшитки перекладів. *Хвиля Десни* : веб-сайт. 2 вересня 2023. URL : https://hvilya.com/news/culture/try-zshytky-vynnychenkovyh-perekladiv.html

199. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999. 447 с.

200. Панченко В. Будинок з химерами : Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. У європейському літературному контексті. Кіровоград, 1998. 202 с.

201. Панченко В. Володимир Винниченко – Гі де Мопассан – Габрієль Д'Аннуціо : кілька паралелей. Сучасність. 1997. № 9. С. 120–133.

202. Панченко В. Володимир Винниченко : Парадокси долі і творчості. Книга розвідок та мандрівок Київ : Твім інтер, 2004. 305 с.

203. Панченко В. Є. Володимир Винниченко : портрет на тлі епохи. *Історія в школах України*. 2008. № 3. С. 48–53.

204. Панченко В. Є. Європеєць із Єлисаветграда : із хроніки вигнанських літ Володимира Винниченка: 1907–1908. Львів, Женева, Капрі. Криниця. 1997. № 1/3. С. 94–100.

205. Панченко В. «Проблема статі» в художній інтерпретації В. Винниченка (на матеріалі оповідань «Момент», «Рабині справжнього», «Чудний епізод»). *Наукові записки. Серія : філологічні науки (українське літературознавство).* Кіровоград : РВГ ІЦ КДПУ ім. В. Винниченка. 1998. С. 53–70.

206. Пархоменко І. Антиутопія : інтерпретація в сучасному літературознавстві. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія*. 2011. № 963. Вип. 62. С. 217–222.

207. Пастух Б. Ранні романи Володимира Винниченка. Львів : ПАІС, 2009. 160 с.

208. Пастух Б. Рання романістика Володимира Винниченка – складотворчий елемент українського модерну. *Дивослово*. 2007. № 2. С. 50–52.

209. Пахаренко В. Метамодернізм як художній напрям : роздуми про новий тип світосприйняття. *Українська мова та література*. 2021. № 7–8. С. 6–68. URL : https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/728820

210. Пекар В. Різнокольорові світи. Популярне введення в «спіральну динаміку». *Незалежний культурологічний часопис «Ї»*. URL : https://www.jimagazine.lviv.ua/anons2013/Pekar_Riznokolyorovi_svity.htm

211. Пересунько Т. Культурна дипломатія Симона Петлюри : «Щедрик» проти «русского мира». Київ. Видавничий дім «АртЕк», 2019. 312 с.

212. Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924). Київ. Видавничий дім «АртЕк», 2019. 312 с.

213. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка. Нью-Йорк : УВАН у США, 1981. 212 с.

214. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія. Видання 2-ге, доповнене і перероблене. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 390 с.

215. Поліщук Я. Постмодерна пропозиція і сучасна література. *Вісник Львівського університету. Серія : Філологія*. 2004. Вип. 33. Ч. 1. С. 3–12.

216. Потапенко С. Проблема тексту у фольклорі з точки зору теорії інтертекстуальності. *Літературознавство*. 2010. № 26. С. 455–459.

217. Преображенська Т. Поетика експресіонізму в драматургії В. Винниченка (на матеріалі п'єси «Брехня»). *Учені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія «Філологія. Соціальні комунікації»*. 2011. № 1. Ч. 2. С. 318–321.

218. Присяжнюк С. Дитяча проза В. Вунченка : рівень наукової інтерпретації. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка*. 2005. № 61. С. 237–245.

219. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.

220. Рисак О. «Найперше – музика у слові»: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Луцьк : Ред.-вид. відділ «Вежа» Волинського державного університету ім. Лесі Українки, 1999. 402 с.

221. Рожко Є. Властивості прямолінійного поширення світла в живописі. *Theory and practice of design*. 2022. № 26. С. 182–190.

222. Романцова Б. Постколоніальний роман. *Український тиждень*. URL : https://tyzhden.ua/postkolonialnyj-roman/

223. Рошко М. Художній світ романів Кена Кізі («Політ над гніздом зозулі» та «Часом нестерпно кортить») : монографія. Ужгород : Мистецька лінія, 2002. 345 с.

224. Русакова Л. Модернізм : тлумачення у вітчизняному музикознавстві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. Вип. 34. С. 86–102. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2012_34_11

225. Сабат Г. «Сонячна машина» Володимира Винниченка : утопія чи антиутопія? *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія : Філологічні науки*. 2010. Вип. 92. С. 238–245.

226. Саїд Е. Орієнталізм / пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Основи, 2001. 511 с.

227. Самченко В. Дослідниця Тіна Пересунько : капела УНР за кордоном перетворила багатьох москвофілів на українців. *Україна молода.* № 005 за 26.01.2021. URL : https://www.umoloda.kiev.ua/number/3685/164/153867/

228. Сапєлкіна З. Модерне українське мистецтво: європейська тотожність чи окремість. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 242–248.

229. Сапожникова Є. Як зсунути з полиць російський авангард. *Читомо*. 09.11.2023. URL : https://chytomo.com/v-epitsentri-buri-ukrainskyj-modernizm-1910-1930-bilshe-nizh-kataloh/

230. Свербілова Т., Малютіна Н. Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття. Черкаси, 2009. 598 с.

231. Свербілова Т. Пророк Винниченка та самогубець Ердмана : національний кут зору. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство).* Вип. 62. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. С. 63–70.

232. Свербілова Т. Пророк та самогубство (п’єса Володимира Винниченка в контексті драматургії експресіонізму та постекспресіонізму). *Слово і час*. 2005. № 10. С. 8–12.

233. Семенік О. Як зсунути з полиць російський авангард. *Читомо*. URL : https://chytomo.com/v-epitsentri-buri-ukrainskyj-modernizm-1910-1930-bilshe-nizh-kataloh/

234. Сергєєва В. Вегетаріанство в українській літературі першої половини XX століття. *Сенсор*. 12.03.2024. URL : https://sensormedia.com.ua/books/vehetarianstvo-v-ukrainskiy-literaturi-pershoi-polovyny-khkh-stolittia/

235. Сиваченко Г., Аністратенко А. Володимир Винниченко і Вольтер: муженські «казки» і французький просвітницький філософський роман XVIII ст. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. 2022. №1 (33). С. 141–147.

236. Сиваченко Г. Винниченків «конкордизм» у буддистському та психоаналітичному дискурсах. *Слово і час*. 2000. №8. С. 17–26.

237. Сиваченко Г. Інтермедіальна парадигма роману Володимира Винниченка «Сонячна машина». *Слово і Час*. 2017. № 2. С. 3–20.

238. Сиваченко Г. Лепрозорій : текст роману в контексті історії та долі. *Слово і час*. 2000. № 7. С. 29–37.

239. Сиваченко Г. Пророк не своєї Вітчизни. Експатріантський «Метароман» Володимира Винниченка : текст і контекст. Київ : Видавничий дім «Альтернативи», 2003. 280 с.

240. Сиваченко Г. «Сонячна машина» В. Винниченка і роман-антиутопія XX сторіччя. *Слово і час*. 1994. № 1. С. 42–47.

241. Синявська Л. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: комунікативні стратегії : монографія. Одеса, 2019. 304 с.

242. Сквирська І. Концепт національного героя у драматичних творах Володимира Винниченка. *Літературознавчі студії : збірник наукових праць*. Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Київ, 2012. Випуск 32. С. 244–252.

243. Скиба Р. Фольклорні моделі у літературному тексті (темрява і її противага в «Страшній помсті М. Гоголя»). *Молода нація*. 1997. № 5. С. 101–104.

244. Слоньовська О. Слід невловимого Протея : Міф України в літературі української діаспори 20-х – 50-х років XX століття : монографія. Івано-Франківськ : Плай. Видання 2-е. Коломия : Вік, 2007. 688 с.

245. Слоньовська О. Quo vadis і що далі: Модернізм? Постмодеронізм? Мегамодернізм? *Буквоїд*. 2021. URL : http://bukvoid.com.ua/column/2021/07/06/101925.html

246. Снігирьова М. Фольклор у формуванні національної ідентичності. *Science and Education a New Dimension. Філологія*. 2018. № 6 (43). С. 53–55.

247. Солдатенко В. Винниченкові історичні рефлексії та філософські сентенції (за романом «Слово за тобою, Сталіне!»). *Світогляд*. 2020. № 3 (83). С. 44–50.

248. Солдатенко В. «Чесність з собою» : Володимир Кирилович Винниченко. *Проект «Україна». 1917–1920 рр. : постаті*. Харків, 2011. С. 34–61.

249. Сорока М. Грані міграції: творчість Володимира Винниченка (Mykola Soroka. Faces of Displacement: The Writings of Volodymyr Vynnychenko). McGill-Queen’s University Press, 2012. URL : http://www.historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/897-mykola-soroka-hrani-mihratsii-tvorchist-volodymyra-vynnychenka-mykola-soroka-faces-of-displacement%20-the-writings-of-volodymyr-vynnychenko-mcgill-queens-university-press-2012

250. Сорока М. Мистецький ракурс творчості В. Винниченка в контексті сценічного рішення його літературних творів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2021. № 4. С. 190–195.

251. Сошнікова К. Психологічний портрет образу батька-митця (на матеріалі новели М. Коцюбинського «Цвіт яблуні» та драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь»). *Наукові записки. Серія : Філологічні науки*. Кропивницький : КОД, 2020. Вип. 187. С. 402–409.

252. Степико М. Українська ідентичність : феномен і засади формування : монографія. Київ : НІСД, 2011. 336 с.

253. Стоянова І. Антиутопія як об’єкт міждисциплінарного дослідження. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2016. № 34. С. 136–145.

254. Струк Д. Винниченкова моральна ляборатoрія. *Сучасність*. 1980. Ч. 7–8. С. 94–105.

255. Субтельний О. Україна : Історія. Київ : Либідь, 1993, 720 с.

256. Тернер Л. Маніфест метамодернізму / перекл. укр. Krolikowski Art. URL : https://thesyncretictimes.wordpress.com/2016/02/22/metamodernist-manifesto-ukrainian/.

257. Тиховська О. Персоніфікація архетипу Тіні в міфологічному світогляді українців. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: збірник наукових праць*. 2015. № 20. С. 130–135.

258. Тиховська О. Психоаналітичне підґрунтя образів чорта та домовика в міфології Закарпаття. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Соціальні комунікації*. Київ, 2020. Том 31 (70). № 2. С. 58–65

259. Тойнбі А. Дослідження історії. *Том 1: Скорочена версія томів 1–6 Д. Ч. Сомервелла* / Пер. з англ. В. Шовкуна. Київ : Основи, 1995. 614 с.

260. Тхорук Р. Ідентичність художника у традиції поваги до материнства (за драмою «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» В. Винниченка). *Наукові записки БДПУ. Серія : філологічні науки*. 2018. Випуск 17. С. 140–149.

261. Улашкевич Л. Концепція Кантівської теорії вічного миру і сучасність. *Філософські науки. Молодий вчений*. 2019. № 4 (1). С. 45–48.

262. Федорук О. Винниченко художник Еколь де Парі. *Слово і час*. 2002. № 2. С. 76–82.

263. Федорук О. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 книгах. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. 289 с.

264. Федченко П. Володимир Винниченко художник. *Київ*. 1989. № 12. С. 147–148.

265. Фільова Т. Модернізм в українській культурі кінця XIX ст. – початку XX ст. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Теорія культури і філософія науки*. 2013. № 1083, Вип. 49 (2). С. 103–106. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhITK_2013_1083_49(2)__21

266. Фока М.В. Поетика підтексту в літературно-художніх системах Сходу і Заходу. Кропивницький : МПП «Антураж А», 2018. 544 с.

267. Франко І. Зібрання творів : у 50 томах. Київ : Наукова думка, 1979. Т. 31. С. 45 – 119.

268. Франко І. Новини нашої літератури : Володимир Винниченко. Краса і сила. Видавництво «Вік» у Києві, 1906. С. 411. URL : https://www.i-franko.name/uk/LitCriticism/1907/NovynyNashojiLit.html

269. Фройд З. Вступ до психоаналізу / перекл. з нім. П. Таращук. Київ : Основи, 1998. 714 с.

270. Харарі Ю. 21 урок для 21 століття / перекл. О. Демянчук. Київ : BookChef. 2022. 416 с.

271. Харкун В. Англомовне винниченкознавство : монографія Миколи Сороки. *Слово і час.* 2014. № 10. С. 119–126.

272. Харкун В. Герой-експериментатор у В. Винниченка. *Слово і час*. 1998. №11. С. 62–66.

273. Харкун В. Роман Володимира Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» : генерика, семіосфера, імагологія : монографія. Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, 2011. 199 с.

274. Харкун В. Соцреалістичний канон в українській літературі : ґенеза, розвиток, модифікації. Ніжин : ТОВ «Гідромакс», 2009. 508 с.

275. Хархун В. Метароман Володимира Винниченка як предмет естетико-філософської рецепції. *Слово і час*. 2005. № 7. С. 71–73.

276. Хархун В. «Читати українську історію треба з бромом» : Винниченків образ української революції (Частина перша). *Слово і час*. 2017. № 12. С. 3–16.

277. Хархун В. «Читати українську історію треба з бромом» : Винниченків образ української революції (Частина друга). *Слово і час*. 2018. № 1. С. 27–37.

278. Хороб С. На літературних теренах. Дослідження, статті, рецензії. Івано-Франківськ, 2006. 416 с.

279. Чепурко О. Художнє втілення світу дитини в українській малій прозі початку XX сторіччя (на прикладі оповідань В. Винниченка). *Мова і культура. Серія : Філологія*. Київ, 2001. Т. IV, Вип. 3. С. 298–303.

280. Чопик Р. Переступний вік / Українське письменство на зламі XIX–XX ст. – Львів – Івано-Франківськ, 1998. С. 56–61.

281. Шаповал Ю. Винниченко без брому. *Буквоїд*. 2011. URL : http://bukvoid.com.ua/digest/2011/03/25/163012.html

282. Шевчук Т. Музичний код творчості Григорія Сковороди. *Слово і Час*. 2011. №5. С 24–35.

283. Ше Лао. Записки про котяче місто. Серп місяця. Новели / пер. з кит. І. Чирко. Київ : Дніпро,1974. С. 140–303.

284. Шпичка О. Стадії психосоціального розвитку за Еріком Еріксоном URL : https://www.shpychka.com/stadiyi-psihosotsialnogo-rozvitku-za-erikom-eriksonom/

285. Шумило Н. Під знаком національної самобутності (Українська художня проза та літературна критика кінця XIX – поч. XX століття) : монографія. Київ : Задруга, 2003. 354 с.

286. Шумилович Б. Цап-відбувайло… або про жертовність. *Zaxid.Net*. 2018. URL : https://zaxid.net/statti_tag50974/

287. Щітка Л. Генеза образу божевільні в українській літературі першої третини XX ст. *Наукові записки НаУКМА. Серія : Філологічні науки*. 2001. Т. 19. С. 71–78.

288. Юдкін І. Від сценічної репетиції до літературного тексту: прояви «струменя свідомості» у творах В. Винниченка. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 141–154.

289. Юрченко О. Малярська спадщина Володимира Винниченка. *Кіровоград 24 сом*. 22.09.2020. URL : https://kirovograd24.com/photo/2020/09/22/-maljarska-spadschina-volodimira-vinnichenka-.htm

290. Юрчук О. Українські постколоніальні студії. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія : Філологічні науки*. 2015. Вип. 7. С. 255–262. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2015_7_35

291. Янкова Н. Ґендерно-рольові стереотипи у драмі В. Винниченка «Закон». *Текст. Контекст. Інтертекст : науковий електронний журнал*. 2018. URL : https://text-intertext.in.ua/index.php?id=261

292. Янковська Ж. Українська народницька романтична проза. Львів: Українські технології, 2016. 278 с.

293. Abootalebi H. Paranoia and its ensuing effects in Ken Kesey's One Flew over the Cuckoo's Nest. *Neohelicon.* Akademiai Kiado, Budapest, Hungary. 2017. URL : https://opaclibrary.unej.ac.id/repository/Paranoia_and_its_ensuing_effects_in_Ken_Keseys_One_Flew_over_the_Cuckoos_Nest0A.pdf

294. Adkins P. Modernism and posthumanism. Palgrave Handbook of Critical Posthumanism / eds. by S. Herbrechter, I. Callus, M. Rossini, M. Grech, M. de BruinMolé & CJ Müller. Cham, Switzerland. 2022. P 1–31. URL : https://doi.org/10.1007/978-3-030-42681-1_31-1

295. Alario M., Freudenburg W. The paradoxes of modernity : Scientific advances, environmental problems, and risks to the social fabric? *Sociological Forum*. 2003. № 18. P. 193–214.

296. Al-Haidari A., Bhanegaonkar S. Reflections of Ancient Mythical Characters in European Literature : A Review of Antiquity and Contemporaneity. *International Journal of Social Science Tomorrow*. 2012. № 4 (1). P. 1–7.

297. American Psychiatric Association. Diagnostic and statistical manual of mental disorders. Washington : APA, 2000.

298. Attebery B. Stories about Stories : Fantasy and the Remaking of Myth. New York : Oxford University Press, 2014. 240 p.

299. Attridge D. Forms of Modernist Fiction : Reading the Novel from James Joyce to Tom McCarthy. Edinburgh University Press, 2023. URL : https://dokumen.pub/forms-of-modernist-fiction-reading-the-novel-from-james-joyce-to-tom-mccarthy-9781399512473.html

300. Atwood M. The Handmaid's Tale. First Anchor books edition. New York : Anchor Books, a division of Penguin Random House LLC, 1998. 311 p.

301. Auerbach E., Said E. Mimesis. The Representation of Reality in Weste Literature. Princeton University Press, 1956. 616 p. URL : https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.183999/2015.183999.Mimesis_djvu.txt

302. Ballester-Roca J., Ibarra-Rius N. Virginia Woolf : Between writing and disease. Mètode Science Studies Journal. 2018. № 8. P. 223–229.

303. Baudelaire Ch. Why Sculpture is Boring. *Aesthetic Curiosities*. Paris, 1880. 440 p.

304. Bauman Z. Postmodern ethics. Cambridge: Blackwell, 1993. 255 p.

305. Baumbach S. The Knowledge of Myth in Literature : The Fascination of Mythopoetic Space and William Drummond’s «The Statue of Medusa». The Knowledge of Literature / ed. by A. Locatelli. Bergamo University Press, 2009. P. 121–140.

306. Beck E., Cowan Ch. Spiral Dynamics : Mastering Values, Leadership, and Change. Wiley, 1996. 331 p.

307. Behnke A. «Eternal Peace» as the graveyard of the political : a critique of Kant's Zum Ewigen Frieden. *Millennium : Journal of International Studies*. 2008. № 3 (36). P. 513–531.

308. Behnke A. Eternal peace, perpetual war? A critical investigation into Kant's conceptualisations of war. *Journal of International Relations and Development*. 2012. № 2 (15). P. 250–271.

309. Berger P. Modernity, Pluralism and the Crisis of Meaning : The Orientation of Modern Man. Bertelsmann Foundation Publishers, 1995. 74 p.

310. Berman A. Preface to Modernism. University of Illinois Press, 1994. 354 p.

311. Berman J. Modernist Commitments : Ethics, Politics, and Transnational Modernism. New York : Columbia Scholarship Online, 2015. 314 p. URL : https://doi.org/10.7312/columbia/9780231149518.001.0001

312. Bistoen, G., Vanheule, S., Craps, S. Nachträglichkeit : A Freudian perspective on delayed traumatic reactions. *Theory & Psychology*. 2014. № 5 (24). P. 668–687.

313. Booker K. Dystopian literature: a theory and research guide. Westport, Conn. : Greenwood Press, 1994. 424 p.

314. Bonnett A. The enchanted path : magic and modernism in psychogeographical walking. *Transactions of the Institute of British Geographers*. 2017. № 3. P. 472–484.
URL : https://eprints.ncl.ac.uk/file_store/production/230816/77A741E8-B667-407A-AD3A-CD1EA46C3B98.pdf

315. Bordman A. Everyday Monet: A Giverny-Inspired Gardening and Lifestyle Guide to Living Your Best Impressionist Life. Dey Street Books, 2018, 208 p.

316. Borg R. Modernism and the Posthuman. *Critical posthumanism*. 2017. URL : https://criticalposthumanism.net/author/ruben-borg/

317. Bradbury M., McFarlane J. Modernism : A Guide to European Literature,1890–1930. Penguin Books, 1991. 683 p.

318. Braidotti R. Metamorphoses : Towards a Materialist Theory of Becoming. New York : Published by Polity Press in association with Blackwell Publishers, 2002. 328 p.

319. Braidotti R. Posthuman Critical Theory. Critical Posthumanism and Planetary Futures / eds. bu D. Banerji, M. Paranjape. New Delhi : Springer, 2016. P. 13–32.

320. Braidotti R. Theoretical Framework for the Critical Posthumanities Theory. *Culture & Society*. 2019. № 36 (6). P. 31–61.

321. Bullo S. Investigating intertextuality and interdiscursivity in evaluation: the case of conceptual blending. *Language and Cognition*, 2017. № 4 (9). P. 709–727.

322. Bush Ch. Modernism, Orientalism, and East Asia. In: A Handbook of Modernism Studies / edit. by J.-M. Rabaté. Wiley. John Wiley & Sons, LTD, 2015. P. 193–208.
URL : https://www.researchgate.net/publication/290556004_Modernism_Orientalism_and_East_Asia

323. Butler Ch. Modernism and politics. Modernism : A Very Short Introduction, Very Short Introductions. Oxford, 2010. 117p.

324. Calvino I. The uses of literature : essays. Harcourt Brace Jovanovich, 1986. 341 p.

325. Campbell J. The power of myth. Anchor, 1991. 293 p.

326. Cao Sh., Zhang Sh. Literary Syncretism and Variations in the Formation of World Literature. *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*. 2022. № 2 (19). P. 105–114. URL : https://www.ingentaconnect.com/contentone/plg/cultura/2022/00000019/00000002/art00007#

327. Carlyle T. On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History. URL : https://www.gutenberg.org/files/1091/1091-h/1091-h.htm

328. Chaly V. Kant and «tabula Russia». *Con-textos kantianos*. 2023. № 18. P. 53–162.

329. Chen P. Taste and resistance : Lu Xun’s scholarly style and its reception. *Front. Lit. Stud. China*. 2007. № 1. P. 213–249.

330. Chinnery J. The Influence of Western Literature on Lǔ Xùn's «Diary of a Madman». *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*. University of London. 1960. № 23(2). P. 309–322.

331. Claeys G. Mechanism, Collectivism, and Humanity : The Origins of Dystopian Literature, 1810–1945. Dystopia : A Natural History Dystopia: A Natural History. Oxford University Press, 2017. 556 p.

332. Claeys G. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. The Cambridge Companion to Utopian Literature. *Cambridge Companions to Literature*. / edit. by. G. Claeys. Cambridge University Press, 2010. P. 107–132.

333. Clemenceau G. Claude Monet : The Water-Lilies and Other Writings on Art. Urbana IL : Windsor & Downs Press, 2017. URL : https://iopn.library.illinois.edu/books/windsor-downs/catalog/book/1

334. Coghlan J. M. Tasting Modernism. Resilience: *A Journal of the Environmental Humanities*. 2014. № 1 (2). P. 1–9.

335. Comer Ch. J. Recovering the story: modernism and the interwar british children’s novel (1918–1939). B. A. in English Literature. University of Pittsburgh, 2012. 52 p. URL : https://d-scholarship.pitt.edu/16717/1/ComerCJ_BPhil_etd2012.pdf

336. Couchoud P.-L. Sages et poètes d'Asie. Paris : Calmann-Levy, Editeurs, 1923. 312 p. URL : https://revues.vietnamica.online/livres/couchoud-paul-louis-sages-et-poetes-d-asie/

337. Coustineau T. Ritual Unbound : Reading Sacrifice in Modernist Fiction. University of Delaware Press Newark, 2004. 187 p.

338. Cuddy-Keane M. Experiencing the Modernist Storymind : A Cognitive Reading of Narrative Space. *Modernism and Close Reading* / ed. bu D. James. Oxford Academic, 2020. URL : https://doi.org/10.1093/oso/9780198749967.003.0011

339. Daiyun Yue. Nietzsche et la littérature chinoise moderne. *Perspectives chinoises. Quelques histoires de réception.* 2019. № 29. P. 13–38.

340. Davidson M. Invalid Modernism : Disability and the Missing Body of the Aesthetic. Oxford Academic, 2019. 205 p. URL : https://doi.org/10.1093/oso/9780198832812.001.0001

341. Deleuze G., Guattari F. A Thousand Plateaus / trans. B. Massumi. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1999. 632 p.

342. Dettmar K. The Illusion of Modernist Allusion and the Politics of Postmodern Plagiarism. *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World* / eds. bu L. Buranen, A. M. Roy. State University of New York Press, 1999. P. 99–108. URL : https://case.edu/affil/sce/authorship/dettmar.pdf

343. Dollimore J. Art in Time of War : Towards a Contemporary Aesthetic. *The New Aestheticism* / eds. bu John J. Joughin & Simon Malpas. Manchester University Press, 2003. P. 36–42.

344. Doyle L., Winkie L. Geomodernisms : Race, Modernism, Modernity Paperback. Indiana University Press , 2005. 368 p.

345. Dundes A. Folkloristics in the Twenty-First Century. *Journal of American Folklore*. 2005. № 118. P. 385–408.

346. Eliot T. «Ulysses», order and myth. URL : http://www.ricorso.net/rx/library/criticism/major/Joyce_JA/pdfs/TS_Eliot_Dial.pdf

347. Ellison D. Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature : From the Sublime to the Uncanny. Cambridge University Press, 2006. 308 p.

348. Ericson E. Identity, youth and crises. New York: W. W. Norton Company. 1968. 338 p.

349. Eysteinsson A. Modernism–Borders and Crises. *Humanities*. 2021. № 2 (10). P. 76. URL : https://www.mdpi.com/2076-0787/10/2/76

350. Feder L. Madness in Literature. Princeton University Press, 1980. 331 p.

351. Fifield P. Modernism and Physical Illness : Sick Books. Oxford University Press, 2020. 248 p.

352. Fleming B. The End of the Modernist Era in Arts and Academia. London : Routledge, 2022. 156 p.

353. Fokkema D. Perfect worlds : utopian fiction in China and the West. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2011. 469 p. URL : https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/34608/392221.pdf?sequence=1&isAllowed=y

354. Foster H. Postmodernism: a preface. In The Anti-aesthetic : essays on postmodern culture. Port Townsend, Wash. : Bay Press, 1983. P. 3–15.

355. Foster T. The Souls of Cyberfolk : Posthumanism as Vernacular Theory. University of Minnesota Press, 2005. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. 312 p. URL : https://cjc.utppublishing.com/doi/pdf/10.22230/cjc.2010v35n1a2194

356. Foucault M. History of Madness. / transl. by R. Howard. New York : Vintage Books. A Division Of Random House, 1973. 314 p. URL : https://monoskop.org/images/1/14/Foucault_Michel_Madness_and_Civilization_A_History_of_Insanity_in_the_Age_of_Reason.pdf

357. Foucault M. Madness and civilization : A history of insanity in the age of reason / trans. Bu R. Howard. New York : Vintage books, 1988. 282 p.

358. Foucault M. The Order of Things : An Archaeology of the Human Sciences. Psychology Press, 2002. 422 p.

359. Fredric J. The Seeds of Time. Published by Columbia University Press, 1994. 322 p. URL : https://dokumen.pub/the-seeds-of-time-023108059x-9780231080590.html

360. Friedman S. Planetary Modernisms : Provocations on Modernity Across Time. Columbia University Press. 2015. 472 p. URL : https://ebin.pub/planetary-modernisms-provocations-on-modernity-across-time-9780231539470.html

361. Fukuyama F. Identity : The Demand for Dignity and the Politics of Resentment. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2018. URL : https://psipp.itb-

ad.ac.id/wp-content/uploads/2020/10/Francis-Fukuyama-Identity_-The-Demand-for-Dignity-and-the-Politics-of-Resentment-0-Farrar-Straus-and-Giroux.pdf

362. Fukuyama F. The End of History and the Last Man. Simon and Schuster, 2006. 432 p.

363. Fuller E. Man in Modern Fiction : Some Minority Opinions on Contemporary American Writing. Random House, 1958. 171 p.

364. Gammel I., Waszczuk C. Modernism in Europe. Routledge Encyclopedia of Modernism, Taylor and Francis, 2016. URL : https://www.rem.routledge.com/articles/overview/a-rare-moment-of-crisis

365. Geographies of Modernism : Literatures, cultures, spaces / edited by P. Brooker and A. Thacker. Taylor & Francis, 2005. 181 p.

366. Gibson, D. G. (2019). Becoming-mystic: The Posthuman in Contemporary Fiction : a Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy at the University of Otago, Dunedin, New Zealand. 2018. 504 p. URL : http://hdl.handle.net/10523/9161

367. Girard R. Violence and Mimesis. Polity Press Ltd, 2004. 224 p.

368. Goodman P. Art and Social Nature. Vinco Publishing Company, 1946. 109 p.

369. Gosse E. The New Sculpture, 1879–1894. The Art Journal, 1834. № 56. С. 138–142. URL : https://archive.org/stream/sim_art-journal-us_1894/sim_art-journal-us_1894_djvu.txt

370. Graves C. Levels of Human Existence : Transcription of a Seminar at the Washington School of Psychiatry. ECLET Publishing, 2002. 165 p.

371. Greco J. Learning to love «Ulysses», James Joyce's 100-year-old masterpiece that most of us never begin, let alone finish. Johns Hopkins Magazine. 2022. URL : https://hub.jhu.edu/magazine/2022/spring/james-joyce-ulysses-100-anniversary/

372. Habermas J. Modernity – An Incomplete Project. The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture /edit. by H. Foster. Bay Press. Port Townsend,

Washington 1950. P. 3–16. URL : https://monoskop.org/images/0/07/Foster_Hal_ed_The_Anti-Aesthetic_Essays_on_Postmodern_Culture.pdf

373. Haddoyr A. Frantz Fanon, postcolonialism and the ethics of difference. Manchester University Press. 2019. 280 p. URL : http://www.jstor.org/stable/j.ctvnb7m11

374. Hammond M. Reading, Publishing and the Formation of Literary Taste in England, 1880–1914. Ashgate Publishing, Ltd., 2006. 209 p.

375. Harker J. The Limits of the Mind : Cognition and Narrative Form in the Modernist Novel. A dissertation of Doctor of Philosophy. University of California, Berkeley, 2010. URL : https://escholarship.org/content/qt6tb3d1n0/qt6tb3d1n0_noSplash_6871adb12daaac27d659a4c6f32315d8.pdf?t=mtfs9s

376. Harvey D. The Condition of Postmodernity : An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Blackwell, 1989. 378 p.

377. Hassan I. «Prometheus as Performer : Toward a Posthuman Culture?» Performance in Postmodern Culture. *The Georgia Review*. 1977. P. 830–850.

378. Heidegger M. The Question Concerning Technology and Other Essays / transl. by W. Lovitt. New York: Harper and Row, 1977. P. 115–155. URL : https://monoskop.org/images/4/44/Heidegger_Martin_The_Question_Concerning_Technology_and_Other_Essays.pdf

379. Herman J. Trauma and recovery : The aftermath of violence – from domestic abuse to political terror. Basic Books. 2015. 304 p.

380. Ho K.-K. T. Cat Country : A Dystopian Satire. *Modern Chinese Literature*. 1987. 3(1–2). P. 71–89. URL : http://www.jstor.org/stable/41492507

381. Hopson J. Malevolent, Mad or Merely Human: Representations of the «Psy» Professional in English, American and Irish Fiction. University of Exeter as a thesis for the degree of Doctor of Philosophy in English, 2020. 277 p. URL :

https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10871/123849/HopsonJ.pdf?sequence=1&isAllowed=y

382. Hosftede G. Cultures and Organizations: Software of the Mind. New York : Mc Graw Hill, 2005. 576 p.

383. Huxley O. Ape and Essence. Los Angeles, California. 1992. 648 p.

384. Jameson F. A Singular Modernity : Essay on the Ontology of the Present (Radical Thinkers). London; New York : Verso, 2002 URL : https://thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2017/09/Fredric-Jameson-A-Singular-Modernity-Essay-on-the-Ontology-of-the-Present-2002.pdf

385. Jay M. Scopic Regimes of Modernity. *Force Fields*. Routledge, 1993. P. 3–23.

386. Jose A., Grace B., Wilson D. Contemporaneity of Modernism as an Aesthetic Innovation. *International Research Journal of Multidisciplinary Scope (IRJMS)*. 2024; № 1 (5). С. 86–92.

387. Jung C. Modern Man in Search of a Soul / transl. by W. Dell, C. Baynes. London ; New York, 1933. 292 p.

388. Jung C. The Red Book : A Reader's Edition (Philemon). W. W. Norton & Company. 2012. 582 p.

389. Kalliney P. Modernism in a Global Context. Bloomsbury Academic, 2016. URL : https://hcommons.org/deposits/item/mla:527/

390. Kant I. Toward Perpetual Peace. A Philosophical Sketch. URL : https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/kant1795_1.pdf

391. Kern S. Modernist spaces in science, philosophy, art and society. The Cambridge history of modernism / edit. by V. Sherry. Cambridge University Press, 2017. P. 165–180.

392. Kern S. The culture of time and space, 1880–1918. URL : https://monoskop.org/images/e/ea/Kern_Stephen_The_Culture_of_Time_and_Space_1880-1918_Chapters_1-4.pdf

393. Kesey K. One Flew over the Cuckoo's Nest. Penguin Classics, 2007. 320 p.

394. Kim E. 13 Art Lessons Claude Monet Taught Me. URL : https://erickimphotography.com/blog/monet/

395. Kobzei N., Andrushchenko T., Vashchenko K., Sosnytskyi Y., Parkhomenko I. Studying the interaction of art with sociocultural and political processes. *Multidisciplinary Reviews*. 2024. № 7 (10). p. 2024242

396. Kobzei N., Ieliseienko A., Pysarska N., Diachuk L., Rak M. The philosophical impact of european fiction on contemporary views of war and peace. *Synesis*. 2024. № 3 (16). P. 99–118.

397. Kobzei N. Toward Perpetual Peace in Ukraine : Reception of I. Kant in the Literary and Philosophical Reflections of V. Vynnychenko and the Present. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*. 2024. № 11. P. 71–86.

398. Kolodyazhna A., Kyrychenko R., Chernyak L., Kobzei N., Atroshenko T. Examining the influences on individual joy and prosperity and the cultivation of positive personal chracteristics. *Ad Alta : Journal of Interdisciplinary Research*. 2024. № 1 (14). P. 71–76.

399. Kuspit D. The Unhappy Consciousness of Modernism. Artforum. URL : https://www.artforum.com/features/the-unhappy-consciousness-of-modernism-208736/

400. Lantrip A. Critiquing the Native Through the Alien : Lao She's Cat Country. 2018. URL : https://www.academia.edu/38728431/Critiquing_the_Native_Through_the_Alien_Lao_Shes_Cat_Country

401. Larsen S. Euro-American Modernism as Local Refraction. European Review. 2011. № 2 (19). P. 299–306.

402. Latour B. We have never been modern. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1993. 168 p. URL :

https://monoskop.org/images/e/e4/Latour_Bruno_We_Have_Never_Been_Modern.pdf

403. Lebovitz A. The battlefield of metaphysics perpetual peace revisited. Modern Intellectual History. 2016. № 2 (13). P. 327–355.

404. Lee M. On Nietzsche and Modern Chinese Literature from Lu Xun to Gao Xingjian. *Literature Aesthetics*. 2011. P. 23–43.

405. Lee Sh. D. Modernist Opera's Stigmatized Subjects. The Oxford Handbook of Music and Disability Studies / eds bu B. Howe, and others. Oxford Academic, 2015. P. 661–683.

406. Lewis P. Modernism, Nationalism, and the Novel. Cambridge University Press. 2000. 252 p.

407. Liebman Sh. Still crazy after all these years: madness in modern fiction. *3 : The Midwest Quarterly*. 1993. № 4 (34). P. 398–405.

408. Linell D. Doing culture: Cross-cultural communication in action. Foreign language teaching and research press, 2001. 345 p.

409. Lin Y. The genre of the diary of a madman by N. V. Gogol and Lu Xin is an analysis of the stories of the same name «Notes of a Madman» from the text to the context. *Litera*. 2022. № 3, P. 44–59. URL : https://doi.org/10.25136/2409-8698.2022.3.37611

410. Lu Xun. A Madman's Diary. Peking, 1918. URL : https://www.marxists.org/archive/lu-xun/1918/04/x01.htm

411. Mall J. Gérard Genette, Figures of Literary Discourse. *Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 1983. № 4 (41). P. 454–455.

412. Mambrol N. Experimental Novels and Novelists. Literary Theory and Criticism. 2019. № 2. URL : https://literariness.org/2019/03/06/experimental-novels/

413. Manas Sunilbhai Thaker. Utopian and dystopian literature : a comparative study. *International Journal of Creative Research Thoughts*. 2018. № 6 (4). P. 88–95.

414. Marcadé J.-C. Kyiv, the Capital of «Modernity» in the Turn of the Twentieth Century. *Harvard Ukrainian Studies*. 2019. № 3–4 (36). Vol. 36. URL :

https://www.vania-marcade.com/kyiv-the-capital-of-modernity-in-the-turn-of-the-twentieth-century-2/

415. Marchiano L. Mythological Dreams. Philadelphia Association of Jungian Analysts Blog. URL : https://phillyjunginstituteblog.wordpress.com/2018/06/26/mythological-dreams/

416. Matz J. Ritual Unbound: Reading Sacrifice in Modernist Fiction. *Modernism/modernity.* 2006. № 4 (13). P. 779–781.

417. McManus P. Critical theory and dystopia. Manchester University Press, 2022. 211 p. URL : http://www.jstor.org/stable/j.ctv2p7j5j8

418. Mcnally A. The Gendering of Death Personifications in Literary Modernism: The Femme Fatale Symbol from Baudelaire to Barnes. 2019. URL : https://dc.etsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5147&context=etd

419. Memmi D. Comparative foundations of Eastern and Western thought. *AI & Soc.* 2017. № 32. P. 359–368.

420. Michaels E. How is dystopian fiction a reflection of social fears? *Quora.* URL : https://www.quora.com/How-is-dystopian-fiction-a-reflection-of-societal-fears

421. Mignolo W. The Darker Side of Western Modernity : Global Futures, Decolonial Options. Duke University Press, 2011. 458 p.

422. Miller T. Modernist Literature and Politics. *The Bloomsbury Companion to Modernist Literature.* Bloomsbury Academic, 2018. Part I. P. 375–391. URL : https://dokumen.pub/the-bloomsbury-companion-to-modernist-literature-9781780936413-9781474218610-9781780935003.html

423. Modernism / eds. by A. Eysteinsson, V. Liska. Amsterdam : J. Benjamins Pub, 2007. 1043 p.

424. Modernism for the Future 360º/365. Інститут стратегії культури URL : https://isc.lviv.ua/mofu-project/

425. Modernism, Postcolonialism, and Globalism : Anglophone Literature, 1950 to the Present / eds. bu R. Begam, M. Moses. Oxford University Press, 2019. 324 p.

426. Modernism's Kids: Children in Modernist Fiction. Wesleyan University catalog of specializations. URL : https://owaprodpub.wesleyan.edu/reg/!wesmaps_page.html?stuid=&crse=014267&term=1161

427. Moglen S. On Mourning Social Injury. *Psychoanal Cult Soc*. 2005. № 10. P. 151–167.

428. Montgomery H. The Mobility of Modernism : Art and Criticism in 1920s Latin America (Joe R. and Teresa Lozano Long Series in Latin American and Latino Art and Culture). University of Texas Press, 2017. 344 p.

429. Munroe A. Modernist spacing: spatial rhetoric and poetics in the modernist novel. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in English. Chapel Hill, 2019. 146 p. URL : https://core.ac.uk/download/pdf/225546211.pdf

430. Nordstrom J. Food is history of the deepest kind : Eating and utopia in solans sourdough and sergeants the American Cockaigne. Utopian studies. 2020. № 2 (31). P. 303–313.

431. Novac M. Technomorphic Dystopias : Westworld – A Hermeneutic Case-Study on the Relation between Ideology, Ontology and Art. *Perspective Politice.* 2022. № 1–2 (15). P. 21–39.

432. Osei-Poku K. Modernism, Postcolonialism, and Globalism : Anglophone Literature, 1950 to the Present Eds. Richard Begam and Michael Valdez Moses Oxford University Press, 2019, 324 pp. *The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*. 2020. № 3 (7). P. 308–310.

433. Otero S. Theorizing Folklore from the Margins : Critical and Ethical Approaches (Activist Encounters in Folklore and Ethnomusicology). Indiana University Press, 2021. 352 p.

434. Ouahani Nasr-edine. Aesthetics of Modernist Literature : a Style Analysis of Three Texts from T. S. Eliot, S. Beckett and V. Woolf´s Writings as Sample. *International Journal of Language and Literary Studies*. 2020. № 2(1). P. 38–47.

435. Owen S. Stepping Forward and Back : Issues and Possibilities for «World» Poetry. Modern Philology. 2003. № 4 (100). P. 532–548.

436. Parret H. On the beautiful and the ugly Parret. Trans/Form/Ação. 2011. 34 (2). P. 21–34. URL : https://www.scielo.br/j/trans/a/NbCdp5D8CRkjyBrfG7stFxt/?format=pdf&lang=en

437. Pater W. The Renaissance : Studies in Art and Poetry : the 1893 Text. University of California Press, 1980. 489 c.

438. Pete Z. Culture and Civilization – Oswald Spengler's Approach to History. Hungarian Conservative. 05.04.2024. URL : https://www.hungarianconservative.com/articles/philosophy/culture_civilization_oswald-spengler_history_philosophy_decline/

439. Phillips M. Representations of Childhood in American Modernism. Palgrave Macmillan, 2016. 234 p.

440. Planck M. Where Is Science Going? / trans. bu J. Murphy. New York : W. W. Norton. 1932. 232 p. URL : https://dn790005.ca.archive.org/0/items/whereissciencego00plan_0/whereissciencego00plan_0.pdf

441. Poe E. A. The Oval Portrait. URL : https://poestories.com/read/ovalportrait

442. Poe E. A. The Poetic Principle. The Works of the Late Edgar Allan Poe. URL : https://eapoe.org/works/essays/poetprnd.htm

443. Posthumanism in Young Adult Fiction : Finding Humanity in a Posthuman World / eds. bu A. Tarr, D. White. University Press of Mississippi. 2018. 304 p. URL : https://doi.org/10.14325/mississippi/9781496816696.001.0001

444. Potts A. The sculptural imagination : figurative, modernist, minimalist. New Haven : Yale University Press. 2000. URL : https://dokumen.pub/the-sculptural-imagination-figurative-modernist-minimalist-9780300088014.html

445. Rainey L. Institutions of Modernism : Literary Elites and Public Culture. New Haven : Yale University Press, 1998. 227 p.

446. Rich A. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *Women, Writing and Teaching*. 1972. № 1 (34). P. 18–30. URL : https://opencourses.uoa.gr/modules/document/file.php/ENL9/Instructional%20Package/Texts//Readings/Feminism-%20Further%20Reading/RichAdrienne%20When%20We%20Dead%20Awaken-Writing%20as%20Re-vision.pdf

447. Ridge G. R. The «Femme Fatale» in French Decadence. *The French Review*. 1961. № 4 (34). P. 352–360.

448. Ross S. Networks : Modernism in Circulation, 1920–2020. *The Edinburgh Companion to Modernism and Technology. Edinburgh Companions to Literature and the Humanities* / eds. bu A. Goody, I. Whittington. Edinburgh University Press, 2022. P. 417–431.

449. Rubik M. Descriptions of madness in English literature and the cognitive empathy they elicit. Ijellh. *International Journal of English Language, Literature and Humanities.* 2014. № 5 (2). P. 1–14. URL : https://www.academia.edu/72805299/Descriptions_of_madness_in_English_literature_and_the_cognitive_empathy_they_elicit

450. Ryan D. Following Snakes and Moths: Modernist Ethics and Posthumanism. *Twentieth-Century Literature. Special issue: Modernist Ethics and Posthumanism*. 2015. № 3 (61). P. 287– 304.

451. Samson J. The beauty of the cure. *CMAJ*. 2002. № 7 (166). P. 939–940.

452. Saint-Amour P. Tense Future: Modernism, Total War, Encyclopedic Form. Oxford University Press, 2015. 347 p.

453. Scher S. Notes toward a Theory of Verbal Music. *Comparative Literature*. 1970. № 2 (22). P. 147–156.

454. Schmidt V. Two Aspects of Polycentric Modernity. *Global Modernity. A Conceptual Sketch*. London : Palgrave Pivot, 2014. P. 65–76. URL : https://doi.org/10.1057/9781137435811_6https://www.researchgate.net/publication/305249052_Two_Aspects_of_Polycentric_Modernity/citations

455. Schultz M. Revenant modernisms and the recurrence of literary history. *International Journal of English Studies.* 2017. № 1 (17). P. 1–15.

456. Scott B. The Gender of Modernism : A Critical Anthology. Indiana University Press. 1990. 740 p.

457. Sherman W. BlackBird Collection. URL : https://www.whitneysherman.com/#/blackbird/

458. Siebers T. Disability Aesthetics. University of Michigan Press, 2010. 192 p.

459. Smythe L. Modernism Post-postmodernism : Art in the Era of Light Modernity. *Modernism/modernity.* 2015. № 2 (22). P. 365–379.

460. Sontag S. Illness as Metapho. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1978. 89 p. URL : https://monoskop.org/images/4/4a/Susan_Sontag_Illness_As_Metaphor_1978.pdf

461. Spengler O. The Sunset of Europe. Essays on the morphology of world history. Autnorized Translation Wırn Woras Ar Charles Francis Atkinson. London : George Allen & Unwin LTD. 1926. URL : https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.49906/page/n41/mode/2up

462. Stasiuk B. Most Recent Volodymyr Vynnychenko in English : Review of the Black Panther and Polar Bear's first Translation. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки.* 2020. Випуск 187. С. 574–582.

463. Steiner W. Venus in Exile : The Rejection of Beauty in Twentieth-Century Art. Free Press, 2001. 304 p.

464. Stevens W. Thirteen Ways to Look at a Blackbird. URL : https://dtc-wsuv.org/rkramer20/blackbird /

465. Sweetman C. Post-Humanism as an Inevitable Outcome of Modern Literary Theory. 5th International Language, Culture and Literature Symposium, Antalya, Türkiye, March 27, 2016. URL : https://www.academia.edu/29651382/Post_Humanism_as_an_Inevitable_Outcome_of_Modern_Literary_Theory

466. Syvachuk N., Yuhan N., Posmitna V., Opryshko N., & Kobzei N. Linguistic-literary synergies in modern Ukrainian philology. *Revista Eduweb*. 2024. № 18 (3). P. 252–263.

467. Tarnawsky M. European Influence in Ukrainian Modernist Prose. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*. 1992. № 1–2 (34). P. 131–142.

468. Tellini S. Identity and Nation in Kazuo Ishiguro's An Artist of the Floating World. *Transnational Literature*. 2018. № 2 (10). P. 1–10. URL : https://fac.flinders.edu.au/dspace/api/core/bitstreams/d7021b10-5c71-498d-b92c-e23e31821fc5/content

469. The Brownies' Book URL : https://en.wikipedia.org/wiki/The_Brownies%27_Book

470. The Cambridge Companion to Literature and Food / ed. by J. M. Coghlan. Published by Cambridge University Press on March. 2020. 314 p.

471. The Marriage between Literature and Music Hardcover / ed. by N. Ceramella. Cambridge Scholars Publishing, 2022. 425 p.

472. Thus spoke Zarathustra / transl. by T. Common. New York : The Modern Library, 1917. 408 p. URL : https://ia803405.us.archive.org/32/items/thus-spoke-zarathustra/Thus%20spoke%20Zarathustra.pdf

473. Tiravanija R. Cooking Up an Art Experience. URL : https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience/

474. Un brouillon inconnu du Petit Prince aux enchères. URL : https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/jeunesse/un-brouillon-inconnu-du-petit-prince-aux-encheres_3298227.html

475. Usiskin J. M., Winter C., Walde Ch. From Parallax to Praxis : A Seven-Sided Paper on Dynamic Web Ontologies and Modernist Studies. From Practice to Theory: A Forum on the Future of Modernist Digital Humanities 2018. № 3 (2). URL : https://modernismmodernity.org/forums/posts/parallax-praxis#_edn1

476. Valéry P. Aesthetics / transl. by R. Manheim. Routledge & Kegan Paul, 1964. 307 p.

477. Villanueva Mir M. From the Island to the Border : The Problematization of Space in Contemporary Dystopian Fiction. *Junctions Graduate Journal of the Humanities*. 2018. № 2 (3). P. 39–52.

478. Violence and the sacred in the ancient Near East : Girardian conversation at Çatalhöyük. *Description: Cambridge, United Kingdom* / ed. by I. Hodder. New York : Cambridge University Press, 2019. P. 39–150. URL : https://ecourse.auca.kg/pluginfile.php/342467/mod_resource/content/1/Violence%20and%20the%20Sacred%20in%20the%20Ancient%20Near%20East%20Girardian%20Conversations%20at%20%C3%87atalh%C3%B6y%C3%BCk%20%28Ian%20Hodder%29.pdf

479. Waggoner J. Bodies of Modernism : Physical Disability in Transatlantic Modernist Literature. *By Maren Tova Linett, English: Journal of the English Association*. 2018. № 67 (259). P. 386–389. URL : https://doi.org/10.1093/english/efy050

480. Walberg E. Cat country : a parable of drugs, sex, revolution. 2021. URL : https://www.academia.edu/53380593/Cat_country_a_parable_of_drugs_sex_revolution

481. Wallace J. Modern. The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman. *Cambridge Companions to Literature* / eds. by B. Clarke, M. Rossini. Cambridge University Press, 2016. P. 41–53.

482. Wallace S. Thirteen Ways of Looking at a Blackbird. URL : https://www.poetryoutloud.org/poem/thirteen-ways-of-looking-at-a-blackbird/

483. War and Art : A Visual History of Modern Conflict / ed. by J. Bourke. Reaktion Books, 2017. 400 p.

484. Ware B. Modernism, ethics and the political imagination : living wrong life rightly. London, United Kingdom : Palgrave MacMillan. 2017. 200 p.

485. Werner W. Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Internediality. *Comparative Literature : Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*. 2002. № 1. P. 13–34. URL : https://cursointermidialidade.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/wolf.pdf

486. Westman K. Children's Literature and Modernism : The Space Between. *Children's Literature Association Quarterly*. 2007. № 32. P. 283–286.

487. Whitehead A. The Concept of Nature. Cosimo, 2007. 212 p.

488. Wientzen T. Not a Globe but a Planet : Modernism and the Epoch of Modernity. *Modernism/Modernity*. 2018. № 2 (4). URL : https://modernismmodernity.org/forums/posts/not-globe-planet

489. Wilke P. Nietzsche's Cultural Evolution : Herd Thinkers vs. Free Spirits. *Steel Snowflake*. URL : https://www.steelsnowflake.org/post/nietzsche-cultural-evolution

490. Wilson L. Modernism and Magic. Experiments with Spiritualism, Theosophy and the Occult. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012. 256 p.

491. Winter T. Civilisations in dialogue? UNESCO and the politics of building East and West relations. *International Journal of Cultural Policy*. 2021. № 28. P. 11–15.

492. Wong L. Relocating East and West : UNESCO’s Major Project on the Mutual Appreciation of Eastern and Western Cultural Values. *Journal of World History*. 2008. № 19 (3). P. 349–374. URL : http://www.jstor.org/stable/40542619

493. Woolf V. A Room of One's Own. 1929. URL : http://seas3.elte.hu/coursematerial/PikliNatalia/Virginia_Woolf_-_A_Room_of_Ones_Own.pdf

494. Woolf V. De la enfermedad. Barcelona : Centellas, 2014. 75 p.

495. Wzorek M. Od hierarchii do turkusu, czyli jak zarządzać w XXI wieku. Wydawnictwo : Onepressporadniki, 2019. 304 p.

496. Xun L. A Madman's Diary. *Selected Stories of Lu Xun*, Published by Foreign Languages Press, Peking, 1960. URL : https://www.marxists.org/archive/lu-xun/1918/04/x01.htm

497. Xu Yang. The influence of Western literature on Chinese culture. *Modern pedagogical education*. 2021. № 2. P. 251–253.

498. Yeats W. The Second Coming. 1920. URL : https://www.poetryfoundation.org/poems/43290/the-second-coming

499. Yong J. Literature and Politics. *3 : AM Magazine*. URL : https://www.3ammagazine.com/3am/literature-and-politics/

500. Zhou C. Lu Xun : A Scientific and Cultural Dialogue between East and West. The 6th Academy Forum (Germany) of the International Society of Lu Xun Studies. Dusseldorf, 2015. 346 p.

501. Zola E. The Masterpiece. London Elek Books. 1886. URL : https://archive.org/details/dli.ernet.16442/page/41/mode/2up