

**НАРИС Г. УСПЕНСЬКОГО "ВИПРЯМИЛА"
І НОВЕЛА В. ВИННИЧЕНКА "ЛАНЦЮГ": РЕЦЕПЦІЯ ТЕМИ
ТА ЇЇ ІНДИВІДУАЛЬНІ СТИЛЬОВІ МОДИФІКАЦІЇ В КОНТЕКСТІ ДОБИ**

У статті обґрунтовано доцільність компаративного розгляду творів українського і російського авторів, належних до різних, хоча й суміжних літературних епох. З'ясовано й інтерпретовано структурні сходження і стильові відмінності творів, які демонструють відповідні "горизонти очікування" свого часу – детермінанти естетичного дискурсу. Модерністське художнє мислення, на відміну від реалістичного психологізму й соціально-культурного аналітизму, прикметне яскравою, гротескною й символічною метафорикою викладу із гностичним підтекстом, суголосним новітньому міфотворенню й актуальній літературній практиці, пов'язаній із сецесійними тенденціями.

Ключові слова: горизонт очікування, естетизм, модернізм, реалізм, сецесія.

Olexandr Brayko. Essay by G. Uspenskiy "Vypryamila" and Short Story by V. Vynnychenko "Chain": Reception of the Theme and its Style Modifications in the Context of Epoch

The paper substantiates expedience of comparing the works by Ukrainian and Russian authors, who belonged to the different, though contiguous, literary epochs. The structural ascents and style differences of the works demonstrating proper "horizons of expectation" of the time as determinants of aesthetical discourse have been found out and interpreted. Modernistic artistic thought, unlike realistic psychologism and social and cultural analysis, is characterized by graphic, grotesque and symbolic metaphors of narration with implication of Gnosticism, consonant to the newest mythmaking and contemporary literary practice related to secession tendencies.

Key words: horizon of expectation, aestheticism, modernism, realism, secession.

Порівняльні студії над рецепцією доробку попередніх мистецьких епох у пізнішому письменстві нині менш поширені, ніж аналогічні історико-літературні розвідки. Передумовою відповідних зіставлень зазвичай вважають відомі, аналітично доведені чи принаймні вірогідні контактено-генетичні зв'язки між культурними артефактами. Проте для знакових явищ у доробку окремого автора, класичних творів у системі національного чи то більше інтернаціонального літературного процесу достатнім аргументом для компаративних пошуків, імовірно, може бути місце давнішого зразка в культурній свідомості сучасників пізнішого з порівнюваних артефактів. Дієвість такого дискурсивно зафіксованого сприйняття дає змогу реконструювати особливості письменницького продуктивного (художньо-моделювального) внеску, сумірного під таким чи таким оглядом з естетичним потенціалом вихідного канонічного твору, або ж навіть гіпотетичний вплив останнього. О. Новик указує, що студії над художньою рецепцією минулого мистецького досвіду охоплюють стилі, жанри, типові сюжети, традиційні прийоми; такий підхід зумовлений "взаємопроникненням сюжетів однієї літературної традиції в іншу, <...> вивченням трансформації традиційних сюжетів і мотивів літературної творчості на певному етапі та в історії літератури <...>" тощо [19, 15].

Розвідки, присвячені засвоєнню класичної спадщини у прозі В. Винниченка, висвітлювали насамперед контактено-генетичні зв'язки окремих творів українського автора з доробком Ф. Достоєвського (див., напр.: [5; 7; 17, 483-523; 20, 79-127]). Цей вибір був визначений літературно-критичною рецепцією сучасників, указівками самого письменника, типологією художнього мислення прозаїків і, зрештою, значущістю мистецького внеску російського класика в контексті жанрово-стильових тенденцій початку ХХ ст. – посилення ваги дискурсивного первня в художньому мисленні, актуалізації романтичного образного досвіду, із яким генетично пов'язані зіставлявані явища. Постструктуралістські підходи, репрезентовані, наприклад, пізніми працями

Р. Барта з пошуку в тексті різноманітних культурних кодів (див.: [1; 2]) чи студіями інтертекстуальності, дають змогу побачити в елементах окремого твору сліди попередніх літературних практик, подекуди доволі далеких від аналізованої, а інколи цілком актуальних у річизі тогочасної читацької ерудиції й засвідчених фактів рецепції. Р. Барт розглядав текст “як прогрес продукування, “підключений” до інших текстів, інших кодів (це і є *інтертекстуальність*)”, поле цитації, яке вможливорює для дослідника “проникання у смисловий обсяг твору”, показ того, “як текст вибухає і розсіюється у міжтекстуальному просторі” [1, 385], породжуючи семантику інтерпретованого уривка шляхом асоціативних конотацій (вторинних значень) чи реляцій (внутрітекстових змістових зв’язків). Одверті чи приховані письменницькі відсилки до класичної традиції або ж визнаних літературних зразків унаочнюють вагу власних дискурсивних чи стильових пошуків, а також новизну застосованих художніх прийомів. Відповідні контактено-генетичні й типологічні студії, з нашого погляду, передусім дають змогу засвідчити розширення “горизонту сподівань” – рух естетичної свідомості, фіксований дослідником з огляду на загальноприйняті в час публікації пізнішого твору уявлення про художність і естетичні конвенції. Ідеться про читацький і літературно-критичний інтерес до артефактів класичної чи усталеної традиції, розуміння їх як мистецького еталона, естетично чи психологічно актуального художнього досвіду, критерію оцінки. Реконструкція такого рецепційного поля узаконює відповідні дослідницькі зусилля.

Підставою для компаративних студій у цьому напрямку передусім може бути функціональність класичної спадщини в конструюванні модерних художніх структур. Наприклад, вплив Достоєвського помічали вже перші читачі Винниченка (див.: [17, 448, 451, 483]). Водночас контактено-генетичні зв’язки творів, зазначених у назві статті, наразі слід уважати гіпотетичними, хоча й цілком вірогідними з огляду на супутні обставини, з’ясовані далі. Тому пропонований розгляд має на меті не відкриття можливих запозичень і ремінісценцій із відомого нарису, а трансформацію в новелі параметрів горизонту очікування, усталених у свідомості цільової аудиторії українського автора його попередником.

Доцільність порівняльного розгляду обраних літературних артефактів визначена як їхньою досить істотною типологічною подібністю, так і незаперечною культурною вагою давнішого твору в рецепційній свідомості читачів початку ХХ ст. Мета розвідки – з’ясувати й інтерпретувати тематичні, структурні і стильові сходження та відмінності творів, які демонструють відповідні “горизонти очікування” свого часу – детермінанти естетичного дискурсу й засвідчують певну типологічну спорідненість художнього мислення Г. Успенського і В. Винниченка як підставу для проєкцій пізнішого літературного артефакту на давніший (у дослідницькій рецепції) і навпаки (у сприйнятті сучасників та авторському моделюванні, зокрема шляхом свідомої переробки елементів художньої структури чи альтернативних, відмінних стильових і дискурсивних пошуків).

Прямий чи опосередкований зв’язок знакового зразка російської реалістичної традиції із жанрово-стильовою моделлю Винниченкового твору зумовлений близькими світоглядно-естетичними пріоритетами обох письменників, зокрема одвертою соціальною й публіцистичною заангажованістю розповіді. Претекст – нарис Гл. Успенського (1885) – на початку ХХ ст. був своєрідним маніфестом бодай для відповідно налаштованої публіки, котра поділяла ідеї соціально-гуманістичного призначення мистецтва, лиш почасти суголосні пропагованим у творі прозаїка-реаліста. С. Франк закидав російським інтелігентам обмаль “совісті естетичної”, позаяк, із їхнього погляду, “мистецтво допустиме лише як

зовнішня форма для етичної проповіді <...>” [29, 157]. Судячи із зафіксованих фактів рецепції, нарис входив до актуального читацького канону в Російській імперії. А. Луначарський, котрий у грудні 1909 р. в Луврі показав робітникам-емігрантам статую Венери Мілоської (увага до цієї скульптури, вірогідно, була нав'язана саме згаданим літературним твором), зазначав: “... Із їхнього щирого захвату я переконався, що вони оцінюють її <...> так само, як оцінювали її Генріх Гейне чи Г. Успенський” [18, 194]. С. Кіров залишив відгук про нарис 1912 р. (див.: [23, 245]). Натомість С. Франк значно пізніше подав оригінальне бачення ситуації, описаної російським прозаїком: “Сам того не відаючи, він (письменник; рецепційне ототожнення героя з автором тут загалом виправдане, воно властиве й українському сучасникові мислителя С. Єфремову. – О. Б.) відчув у змісті краси античної статуї справжній релігійний досвід, який приніс йому духовне відродження” [27, 236]. Отже, філософ, з одного боку, наближається до модерністських уявлень про мистецьку красу – своєрідну життєтворчість, фіксацію сутнісних, найцінніших рис людського буття в довершеності продуктів художньої уяви. З другого, враження від скульптури як доказу вищої благодаті, альтернативи профанному земному падолу, відповідає модельованому В. Винниченком часопростору дівочих чарів як актуальної присутності досконалого буття й сенсу індивідуального існування в екстатичному дійстві, суголосному рятівній появі божества в античній трагедії. Ця естетична надбудова над викривальними перипетіями в російського письменника посилює ефект візійності сюжету та водночас увиразнює авторську риторичну стратегію.

Нарис Гл. Успенського, програмовий із погляду народницько-позитивістської естетики, згадує С. Єфремов на сторінках полемічної статті “У пошуках нової краси” (1902) [16, 113]. Новела Винниченка “Ланцюг” (1907), вірогідно, інспірована й цим дискусійним трактатом (закінчення тексту, провокативного в історії української літературної критики, надруковане в одному числі з оповіданням молодого початківця “Біля машини”). Противник модерного мистецтва, зокрема, подав таку характеристику аналізованих ним авторів: “Служителі нової краси <...> наділяють людину лиш одним естетичним почуттям, що розрослося до величезних розмірів і поглинуло решту сторін людської природи; вони зображають не людину, а якийсь естетичний апарат, пристосований лише для спеціальної й однобічної діяльності” [16, 119]. Підзаголовок новели українського прозаїка (“Оповідання естета”), експозиційні мрії головного героя про красу життя й демонстрація непереборної сили жіночої вроди й виняткової чутливості персонажа до її впливу ніби моделюють описаний критиком тип “декадентів”. Імовірно, класичний нарис Винниченко теж читав: повне видання доробку померлого письменника, прихильно оцінюваного тодішніми російськими марксистами, надруковане в Києві в 1903 – 1904 рр. Іронічне найменування дійових осіб, психологічно альтернативних позиції протагоніста (Полумраков і Чистоплюєв у нарисі, “жирні золоті мішки”, “проститутки мужеського полу”, “професіональні убивці зі шпорами” [8, 178] в новелі) також може свідчити на користь генетико-контактного зв'язку чи принаймні вказує на певну типологічну подібність творів. Тому викладені факти дають підстави говорити про значущість нарису Гл. Успенського в тогочасній культурній свідомості як своєрідного еталона в поцінуванні мистецтва. Викривальні, медитативні й патетичні інтенції класика як взірцевий приклад літературно-публіцистичного синтезу так чи так, незалежно від письменницької ерудиції наступника, дістали продовження, бодай полемічне, попереднього літературного дискурсу. У сприйнятті тогочасного освіченого читача тематичні маркери (постать пасіонарного інтелігента – репетитора

й робітничого агітатора, проблема краси у профанному світі) і жанрові риси (фіксація спогаду першоособовим розповідачем) Винниченкової новели недвозначно мали асоціюватися саме з учителем-народником Тяпушкіним із нарису Успенського – твору, добре усталеного в рецептивній свідомості публіки. Тому порівняння цих двох літературних артефактів умотивоване цілком об'єктивно реконструйованим горизонтом очікування, сформованим у досить широкій цільовій аудиторії українського автора.

Згадані твори Винниченка й Успенського мають схожі елементи внутрішньої дії й апелюють до риторичних топосів відповідного культурно-історичного контексту, а саме реалістичного безстороннього психологізму і модерністського культивування альтернативної дійсності (тут – царини краси, естетичних переживань) як антитези повсякденню й чинника сюжетної активності героя. І в нарисі, і в новелі визначальній події передує фіксація героєм профанного стану світу, своєрідної закиненості людини у вороже середовище, осмислене персонажем-наратором у річищі стильових тенденцій доби. Актуальні читацькі очікування письменники підтримують структурними елементами текстів, визначеними в російського автора жанровою традицією фізіологічного нарису з його соціально-аналітичними чи й моралістичними акцентами, а в українського – вихідною вказівкою на специфічно модерний досвід – зафіксоване в наративній формі “оповідання естета”. Водночас виклад історії як занотованого в'язнем спогаду про давню колізію між політичною заангажованістю і владою краси корелює із практикою українського декадансу – прозою А. Кримського й О. Плюща. Т. Гундорова зазначає: “Таке “копирсання душі”, аналіз “своєї хвороби” у Плющевих творах, подібно до того, як це відбувається в Кримського, підкреслено “олітературнені” у вигляді записок, спогадів” [14, 235]. Можемо говорити про генетичний зв'язок названих зразків із натуралістичною практикою “людського документа” (який у ранньому модернізмі перетворився на “психологічний документ”).

Біографічна ретроспекція в новелі від початку визначає домінування суб'єктивного світу уяви, різуче відмінного од царини повсякденного досвіду. На противагу предметній, емпіричній мотивації настрою персонажа в нарисі Гл. Успенського – вияву реалістичного детермінізму – мрії Миколи своєю сугестивною абстрактністю й настроєвістю нагадують романтичні візії – вербалізацію й символізацію жаданого настрою, який протистоїть об'єктивізму й детермінізму реалістичного письма, й апелюють до новітньої міфологеми Життя: “Я ждав його, Владику-Життя. Я думав, що воно насамперед відогріє своїм ніжним диханням моє замерзле серце, обвіє мене стомленого квітками кохання і краси; приголубить і в дужих та ніжних обіймах заспокоїть мене” [8, 176]. Експозиційні роздуми героя напередодні знайомства з панною в контексті тогочасних світоглядних пріоритетів актуалізують дискурс, який пов'язували, зокрема, з позицією Ніцше. Згадка про життя алюзійно відсилає до риторики поеми “Так казав Заратустра” (див.: [4, 60-61]). В. Соловійов витлумачив ідеї німецького мислителя як прагнення “віддатися” “тому, що сильне, величне, гарне”, естетичній стороні життя. “...Охороняти і зміцнювати її в собі й поза собою, <...> розвивати далі до створення надлюдської величі й нової найчистішої краси – ось завдання й сенс нашого існування”. Ця позиція “достатньо себе спростовує на власному ґрунті” [25, 87] минущистю своїх земних виявів. У контексті ж “Ланцюга” образна репрезентація подібних ідей, на відміну від нищівної іронії російського філософа чи болісного переживання міських вражень у нарисі Г. Успенського, метафоричними аналогами змісту мрій і почуттів героя надає останнім ваги амбівалентного психологічного чинника – водночас оманливої естетичної утопії і модерного ідеалу, регулятивного

щодо профанного досвіду й корегованого сюжетною репрезентацією останнього.

Описи психологічних змін, викликаних зустріччю із красою, у Гл. Успенського і В. Винниченка також показово відрізняються, попри деяку схожість художньо-риторичних засобів. Наративний виклад естетичного враження в російського письменника відповідає реалістичному, взорованому на ідеал наукової раціональності й вичерпності дискурсу психологічної рефлексії й інтроспекції. Докладна фіксація сцени увиразнює поступовість душевної зміни, її відчутність та інтелектуальну осяжність для читача. Літературна модель естетичних переживань водночас має аналогію з повсякденним чи принаймні характерним, типовим досвідом: “Я <...> смотрел на нее (статую. – О. Б.) и непрестанно спрашивал самого себя: “что такое со мной случилось?” <...> До сих пор я был похож (я так ощутил вдруг) вот на эту скомканную в руке перчатку. <...> Но вот я дунул в нее, и она стала похожа на человеческую руку. Что-то, чего я понять не мог, дуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выпрямило меня, мурашками оживающего тела пробежало там, где уже, казалось, не было чувствительности, заставило всего “хрустнуть” именно так, когда человек растет, заставило также бодро проснуться, <...> и наполнило расширившуюся грудь, весь выросший организм свежестью и светом” [26, 262-263].

Уподібнюючи естетичні переживання до фізіологічних відчуттів, автор насамперед унаочнює чергову ланку в розвитку психологічного й інтелектуального процесу, аналітично-доповнювальну щодо попереднього соціально-викривального етапу дії; реалістична стильова настанова допомагає якнайточніше відтворити небуденний досвід. Водночас образні порівняння демонструють природність нових почуттів, їх вітальну значущість на протигагу цивілізаційним спокусам, увиразнюючи катарсис ціннісної свідомості як поступову зміну її предметної інтенції. Прийоми реалістичного письма надають викладу особливої переконливості, життєвості, роблять публіку одностумцем розповідача.

Натомість у Винниченка опис психологічних зрушень від зустрічі із жіночою красою виразно апелює до читацьких естетичних і гедоністичних емоцій, картинно “змальовуючи” враження, визивно протиставлені доволі пересічній фабульній ситуації: “I от, коли я став ходити на цю лекцію (у ролі репетитора. – О. Б.), сердце 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” [8, 177-178]. У новелі на місце психологічного аналітизму висунуто експресивну риторику сповіді з акцентуванням специфічної – штучної, вишукано-метафоричної образності, зумисне відірваної від цивілізаційного повсякдення. Пейзажний аналог емоційного досвіду нагадує впізнавану рису *сецесійної* естетики – орнаментацию викладу (див. також: [4, 63; 21]). Цьому стилю притаманні, за Я. Поліщуком, “наближення до живого, мінливого, сяхвилинного враження, композиція та колорит із виразною настроєвою домінантою, гра локальних кольорових плям та декоративність” [21, 38]. Саме таке ушляхетнення почуттів, унаочнене квітковим орнаментом, Винниченко подає як сюжетну альтернативу новітньому песимістичному топосу.

Прийоми опису сюжетної зміни в “Ланцюгу” апелюють до вищих культурних потреб читача й водночас навіюють йому (у щойно цитованому фрагменті) казкову альтернативу буденності, моделюють яскраву декорацію дії – своєрідну матрицю сприйняття, пов’язану із цариною реалізованої утопії, свята, образом раю – подобу сну. Т. Гундорова зазначає, що в тодішній “вищій” літературі

“змінювався риторичний код”: дидактика поступалася місцем сугестії [14, 109]. Свідомо подана відповідно до актуальних стильових новацій картина почуттів, викликаних красою, визивно дистанціює позицію героя й розповідача від модусу викладу, усталеного попередньою традицією, навіює з мінімальним сюжетним і наративним опосередкуванням тематичний і настроєвий комплекс, суголосний тогочасним мистецьким тенденціям. Сецесійна культура, зокрема література, витворила “духовний і чуттєвий світ краси й любові” з такими прикметами, як “поетизація суму, туги, своєрідна декоративність, меланхолія, екзотизм, естетично прикрашене страждання, еротизм разом із <...> спіритуалістичною любовною релігією...” [14, 200]. Я. Поліщук фіксує аналогічні риси сецесійної топіки, ба навіть “сецесійного канону” [21, 42].

У Гл. Успенського пригнічений настрій персонажа мотивований сюжетними враженнями й підтримує жанрову матрицю реалістичного нарису. У “Ланцюгу” ж сум і туга Миколи не детерміновані сюжетно-фабульним матеріалом, а постають як маркер новітньої літературної конвенції – перечуленого естетизму й абсорбованого ним імпресіоністичного настроєвого психологізму, актуалізуються завдяки сугестивній образності; виклад більше нагадує лірико-психологічну медитацію, ніж сувору епічну розповідь. Цей стильовий синкретизм (також з елементами експресіоністичної естетики, див.: [6]) відбивав характерні тенденції вітчизняного письменства. Я. Поліщук зазначає, що в тогочасному українському літературному процесі “окремі художні течії модерну (символізм, неоромантизм, імпресіонізм та ін.) не були достатньою мірою вироблені, щоб можна було констатувати їх відносно автаркічну вартість. За цих умов сецесійний стиль виконував дуже важливу функцію поєднання, синтезу різнорідних елементів, своєрідної стабілізації нової, ще не впевненої в собі естетичної мови” [21, 44].

Т. Гундорова трактує повторювану в різних текстах декоративність сецесії як “сповзання в риторику”, “стильовий шаблон модерну” [13, 156]. Яскрава образна символіко-метафорична форма подачі сюжетної мікроподії у Винниченка унаочнює не лише вагоме екзистенційне зрушення, а й урочисто-риторичний топос утіхи, специфічну екстатичну настанову у сприйнятті описуваного. Тропіка, за певної подібності з прийомами Гл. Успенського, моделює ситуацію доволі схематично, акцентуючи фразеологічний і оцінний кути зору наратора, орієнтує читача на модерні стильові засоби, зокрема вишукану патетичну фігуральність, а не міметизм викладу. Метафори на означення душевного стану Миколи своєю показовою “красивістю” актуалізують досвід попередника як істотно модифікований у річищі ранньомодерністського художнього дискурсу, до того ж поданого зі стилізацією під усталену топіку, відому, наприклад, із вірша Лесі Українки “*Contra spem spero!*” (1890, увійшов до збірки “На крилах пісень” (1893, 1904)). Підзаголовок “Оповідання естета” орієнтує на тодішню візію естетизму як альтернативи соціальної заангажованості, культ краси. Вірогідно, Винниченко відсилає читача до прийомів, сформованих рафінованою декадентською чуттєвістю, що її, за Т. Гундоровою, “наступні письменники-модерністи сприйняли і так чи інакше розвинули <...>” [14, 216].

У тексті автора-реаліста персонаж-розповідач (учитель Тяпушкін) окреслює визначальний процес осягнення мистецької краси в її морально-психологічних вимірах й антропологічних проєкціях дієсловом-метафорою “випрямити”. Регулярне повторення цього образу акцентує оцінну й інтерпретаційну активність наратора, психологізує виклад і своєю структурною функцією й пафосом естетичного об’явлення у профанному оспалому світі надає твору нових жанрово-стильових рис: соціально-побутовий етюд набуває екзистенційних вимірів і підносить дискурсивний складник, пов’язаний із

рафінованою й навіть елітарною рефлексією й відповідно вищою культурою більш абстрактного, не предметно-пластичного, а дискурсивного читацького сприйняття, інтегрованого в тодішні естетичні декларації. Наскрізна деталь “ланцюг” у новелі Винниченка своїм психологічним змістом дещо нагадує ключову метафору нарису, проте використання її основане вже на літературних техніках початку ХХ ст. (наприклад, розвитку внутрішньої дії в новелістиці М. Коцюбинського; докладніше про цей мікрообраз Винниченка див.: [6, 25-27]). Ця подібність, як і тотожність визначальних метафор-понять із назвами творів, вагома для компаративних пошуків, особливо з огляду на інтелігентський піетет перед нарисом.

У новелі повторення мікрообразу акцентує показовий контраст зображеної психологічної домінанти з фабульними обставинами. Усевладний “ланцюг” (непереборне зачарування дівочою красою), який дарує відчуття блаженства й водночас має імперативний вплив на свідомість героя, ніби обіграє й навіть посилює пафос класичного твору. Естетизм революціонера (сублімоване еротичне переживання) демонструє колізію між здоровим глуздом і екстатичною одержимістю. Аполлонівська візія чуттєвої вроди – символу довершеного буття – вилучає прозеліта із соціально-історичного континууму і ставить джерело насолоди над реальними психологічними конфліктами, наділяючи функціями божистої влади. М. Германов зазначав: “Краса задовольняє прагнення людини до досконалості шляхом почуттєвого зіткнення з ідеальним світом, протилежним реальному світу. Здатність людської психіки протиставляти реальному світу світ ідеальний є тією необхідною передумовою, яка пояснює сутність емоції краси” [11, 17]. Отже, в уявленні персонажа змикаються царина ідеальної самореалізації й естетико-еротичні почуття, стираючи межі реальності й візії бажаного світу, замінюючи схиляння перед мистецькою красою у класичному нарисі фальшивою онтологією, новітнім ідолопоклонством. Повторювана деталь, на протигагу докладним і неспростовним роздумам у творі Гл. Успенського, увиразнює дистанцію автора щодо персонажа й нарративної патетики. Мікрообраз “ланцюг” стає не лише маркером конкретного переживання, а й символом специфічної ментальної настанови, співвідносної з декадентськими й ранньомодерністськими світоглядними домінантами.

Зміст ключової метафори нарису Гл. Успенський пов’язує з усвідомленням і риторичним викладом просвітницької ідеї єдності прекрасного з моральним ідеалом; естетичне почуття постає своєрідною сублімацією етичних спонук. Це катарсис, оснований на стражданнях від контрасту мистецької краси і світового “горя”, який секуляризує й модернізує релігійно-міфологічну антитезу земного падолу і довершеного ідеального буття: “С этого дня я почувствовал не то что потребность, а прямо необходимость, неизбежность самого, так сказать, безукоризненного поведения”; така настанова забезпечує “счастье ощущать себя человеком <...>” [26, 264]. Натомість у Винниченка почуття естета унаочнює перспективу тлумачення прекрасного, сумірну з ніцшеанською візією надлюдини, залюбленої в недосяжне, яке формує особистість у протиставленні до профанного світу: “Десь над головою ридали згуки роялю, але мені здавалось, що ридали в мене в душі згуки її голосу. <...>”

Я дивився на неї, і, як і завжди близь великої краси, невідома туга за чимсь безмірно далеким і великим і боляче, і солодко ссала мені серце. У душі здійсилось щось невиразне, незрозуміле й дуже кликало кудись, кликало щось побідити, здійснити щось хороше, велике” [8, 178-179]. Показово, що 1902 року С. Франк, розглядаючи філософію Ніцше як етичний ідеалізм чи “ідеалістичний радикалізм” [28, 63], визначав моральну максиму німецького

мислителя – “любов до дальнього” – як почуття до “всього, що віддалене від нас або просторово, або в часі, або, нарешті, морально-психологічно й тому діє <...> не за допомогою афекту співчуття, а за посередництвом більш абстрактних моральних імпульсів” [28, 13]. “...Сюди підійде <...> любов до істини, добра, до справедливості, словом, любов до всього, що зветься “ідеалом”, чи, як висловлюється Ніцше, “любов до речей і привидів” [28, 13-14]. Новела Винниченка, з одного боку, пересипана маркерами співчуття до “ближніх” (робітників) і захоплення героя “далеким” (ідеєю соціальної справедливості) і навіть містить відповідну вказівку в описі естетичних почуттів. Із другого, краса, наділена магічним впливом, зрештою, перетворюється на свою протилежність, сюжетно унаочнюючи метафору “привиду” – ідеалу, зміст якого доводиться поновлювати. Однак, на відміну од ніцшеанської настанови з її пафосом дистанції щодо повсякденного досвіду, у новелі краса своєю спокусливою досяжністю, наявністю жаданих рис у ближньому перетворює визначальний модерністський міф на приватну історію, у якій переплітаються суб’єктивно сприйняті “сліди” культурних імперативів (мрії про велике) і ефемерні почування героя, детерміновані профанною ситуацією дії. Такий синкретизм різних чинників ціннісної свідомості, умоглядного і психологічного досвіду, не лише позбавляє ситуацію ідеологічного шаблону, а й витворює часопростір умовної реальності, уяви, де змикаються ідеальне і реальне.

Естетичний топос у новелі виглядає як позірний асоціативний перегук із деклараціями Гл. Успенського: “Вот, стало быть, и я, Тяпушкин, <...> был глубоко рад, что великое художественное произведение укрепляет меня в моем тогдашнем желании идти в темную массу народа” [26, 271]. Проте водночас, на відміну од попередника, актуалізація цього психічного імпульсу позбавлена морального дидактизму. Нечітка, значеннєво “розмита” ремарка наратора про стан героя, викликаний жіночою красою, близька до модерністської (приміром, імпресіоністичної чи символістської) алюзійної поетики, актуалізує настроєві переживання як знак реальності, альтернативної повсякденню. Узагальнений образ прагнень героя увиразнює новітню авторську настанову – подавати в розповіді не вичерпну соціально-психологічну інтерпретацію індивідуальної поведінки, а фіксацію психічного процесу, близьку до кута зору самого персонажа. Невизначеність наративних оцінок у Винниченка, на противагу ідеологічному коментарю в російського прозаїка, конструювала модерну поетику навіть усупереч деклараціям героя, суголосним пафосу попередника й відповідним рецептивним фреймам політично заангажованої публіки.

В обох авторів бачення краси спирається на класичну естетичну традицію. Г. Гегель уважав єдність, узгодженість сутності й поняття прекрасного предмета із його “зовнішнім буттям” неодмінною умовою “істинності” естетичного об’єкта (див.: [10, 123]). Прекрасне в мистецтві, або ідеал, полягає у “зведенні зовнішнього існування до духовного, коли зовнішнє явище як сумірне духові стає його розкриттям...” [10, 165]. Основна риса ідеалу – радісний спокій, самодостатність і задоволеність, тому художній образ постає для сприймача як блаженний бог, не заангажований бідуваннями, гнівом чи “кінцевими сферами й цілями” [10, 166]. Зразком “концентрованої всередині себе конкретної свободи” [10, 166] для Гегеля були образи античного мистецтва. Саме така гармонія зовнішньої мистецької форми і зафіксованого в ній ідеального антропологічного змісту та похідної від цього радості визначає сюжетний перелом у нарисі Гл. Успенського. Хоч у Винниченка йдеться не про мистецький артефакт, а про спілкування із живою людиною (персонажем, який символізує актуальну для культури ідею), проте суголосна гегелівським думкам тема гармонії довершеної зовнішності і внутрішнього ества визначає пафос, навіюваний читачам

експресивною розповіддю. Почуття “блаженства” від споглядання дівочої вроди з доконечними у викладі “духовними”, етичними дискурсивними конотаціями стає в новелі текстуальним, найвірогідніше, несвідомо репродукованим “слідом” культурного досвіду, істотно видозміненого українським автором у річищі модерного імперативу: увага до естетичної (довершеної з погляду форми) сторони предмета, убачання у красі адекватного критерію оцінки й онтологічного чинника унаочнює світоглядну домінанту тієї доби в українській літературі. Досконалість природного витвору (дівочого обличчя), наділеного в розповіді магічним впливом на персонажа-наратора, транспонує класичний естетичний ідеал у позамистецьку сферу, засвідчуючи утопізм новітньої свідомості й уможливаючи скептичне ставлення до вихідного пафосу дії.

Стародавній архетип естетизованого сприйняття чи оцінки дії й пов’язані з нею культурні алюзії наявні в обох творах. В Успенського античність – топос, зрозумілий для освіченого сучасника – стає формою подолання конкретно-історичної детермінації свідомості завдяки класичному (давньогрецькому, засвоєному європейською цивілізацією, а тому міфологізованому як універсальна цінність) ідеалу краси, гармонії чуттєво сприйманих форм і піднесеного змісту. У Винниченка ж алюзія до цього понадчасового культурного коду вможливує патетичне трактування жіночої краси як детермінанти поведінки й апеляцію до літературних шаблонів сецесійного стилю, у якому, за Т. Гундоровою, антична міфологія була “джерелом для втілення життя інстинктів, зокрема сексуальних, витіснених або артистично сублімованих у класичному мистецтві” [13, 153]. У промові Миколи перед Єленою краса символізує вітальний порив, чуттєво осяжне інобуття мрії, сумірне з візією соціального й етичного ідеалу як об’єкта бажання. Довершеність жіночого обличчя у сприйнятті пасіонарія-естета вміщає повноту життєвого досвіду, у якій маргіналізовано сексуальний складник, натомість у риторичній формі акцентовано сублімований ерос. “Ви тільки прийдіть до них, покажіть їм себе і цим ви вже багато зробите. Цим ви скажете їм: “Браття! Дивіться: Життя повинно бути прекрасним, життя повинно бути таким, як я. Сміліше ж, одважніше, товариші, у бій за прекрасне життя!”. І, повірте, вони зрозуміють вас, <...> вони будуть боготворити вас, вони у проміннях Краси омиють сажу й бруд нецтва, вони заплачуть і стануть львами” [8, 186]. Риторика Миколи, з одного боку, перегукується з медитативними деклараціями розповідача в нарисі Гл. Успенського, котрий констатує, що скульпторові вдалося “запечатлеть в сердцах и умах огромную красоту человеческого существа, ознакомить человека <...> с ощущением счастья быть человеком, <...> обрадовать нас видимой <...> возможностью быть прекрасными <...>” [26, 270]. З другого, – визвольний пафос краси як символу повноти життя в новелі, дістаючи втілення не в мистецькому творі, а в особі пересічної дівчини, нагадує радше давньогрецький міф про Троянську війну й ірраціональну пасіонарність політично заангажованої маси, сфокусовану на чуттєвому живому символі (описану у драмі українського митця “Базар”). Утопічна риторика актуалізує такі культурні артефакти, як картину Е. Делакруа “Свобода, що веде народ”, і її вірогідну основу – рядки “Марсельези”: “Liberté, Liberté chérie / Combats avec tes défenseurs” (“Свободо, дорога Свободо, / Бийся разом зі своїми захисниками”; у показовому перекладі М. Вороного, суголосному пафосу Винниченкового героя – “Злети ж до нас ти, воле, з раю / І силу нам подай свою!” [9, 203]). Таке розмикання в загальноєвропейській, але також і в традиційній українській культурний простір, далекий від елітаристських інтенцій раннього модернізму, вносить у виклад упізнавані гуманістичні імперативи й тим нівелює напругу проекту естетичної емансипації. Тобто маємо приклад

модерного міфотворення; розповідач сакралізує емпіричну дійсність і вносить романтичну й іншу культурну символіку в царину актуального досвіду перших читачів новели. Автор уможливілює рецепцію образного змісту як повчального прикладу, підтвердження зрозумілої публіці настанови.

Цей пафос модерністської “релігії краси” в комбінації з повсякденними реаліями й етичним підтекстом породжує атмосферу синкретичного дійства – спроби навернення, актуалізуючи в уяві читача лімінальний стан колективної пасіонарності чи дискурсивний варіант героїчного архетипу – імперативну тезу про місію інтелігенції як жертвовного рятівника народу, модель секулярного міфу, актуальну для Гл. Успенського і критично сприйняту раннім модернізмом, зокрема в оповіданні М. Коцюбинського “Лялечка” (1901).

У нарисі медитація над змістом художнього твору, відходячи од конкретних соціально-історичних обставин дії, подає органічне вирішення проблеми, пов’язане з гуманістичним ідеалом автора і його доби. Інтерпретація мистецької “загадки” в контексті попередніх викривальних роздумів наратора увиразнює непроминальну вагу віддаленого в часі культурного досвіду як міри людської свободи й гармонії. Показово, що міркування про фатум сучасності (“худо, плохо и горько жить человеку на белом свете сию минуту” [26, 265]) алюзіjno співвідносяться з відомим висловом “Іліади” (XVII, 446-447): “Серед усього живого, що дихає й ходить по світі, / Годі шукати когось, хто б нещасніший був за людину” [12, 280]. Цей топос у Біблії докладно репрезентований Книгою Еклезіаста, і в розгортанні нарисового сюжету неважко добачити своєрідні перегуки із сакральним текстом. М. Рижський цитує таку думку біблійного автора: “Я знаю, немає нічого в них кращого, як тільки радіти й робити добро у своєму житті. І ото ж, як котрий чоловік їсть та п’є і в усім своїм труді радіє добром, – це дар Божий!” (Екл. 3: 12-13) [3, 666]. Згаданий сучасний історик доходить висновку: “Але думка, що щастя в житті може принести людині свідомість, що вона не лише веселилася, а й “робила добро” іншим людям – це, хочеться думати, думка самого автора, котра <...> відкрила для нього якусь надію на можливість для людини побачити щастя й сенс свого життя на землі <...>”. [22, 222]. Моральна максима героя Успенського – “идти в темную массу народа” й навіть “исчезнуть, пропасть в каком-то не моем, но трудном деле ближнего”, “чтобы начинающий жить человек-народ не позволил себя унижить <...>” [26, 271]. Ця настанова, співвідносна з повчальним відкриттям Еклезіаста, саможертвовною етикою Христа й тодішнім інтелігентським баченням страдницької місії простолюду, “мужика” чи пролетаря (у К. Маркса) узгоджується з викривальними й аналітичними інтенціями російської і європейської реалістичної літератури, надає викладу рис універсального за значенням дискурсу. Враження від античної статуї унаочнюють секуляризований і раціоналізований варіант чуда, явлення вищої людської сутності – аналога божества (саме таке схиляння перед гуманістичними цінностями обстоювали позитивісти чи, приміром, Л. Фейєрбах). Уписуючи тілесно-пластичну парадигму античного художнього мислення в соціально-психологічні колізії своєї доби, автор підтримує ідею антропоцентричного обожнювання кращих рис людського ества й евдемоністичних прагнень.

У новелі Винниченка натомість маємо характерні сліди переосмислення християнського дискурсу, альтернативного античному, історично наступного щодо нього й так само визначального у творенні засадничого культурного міфу. Риторика довкола екзистенційного вибору, алюзіjno співвідносна з євангельською притчею про таланти (Мт. 25: 14-30) і відповідною образністю (“Настане час і життя спитає: “що ти зробила з тим, що я дало тобі?” Що ви скажете? “Я зарила в землю твій дарунок? Я оддала його на попросання

свиням?” [8, 185]) парадоксально поєднує і трансформує модерністські уявлення про цінність краси, утилітаризм і дидактизм у трактуванні етичного й естетичного досвіду й моралізаторство проповіді. Так витворюється структура, неоднозначна з погляду її переконливості та прагматичної доцільності (хоча пафос і мету промови, зрештою, реалізовано у фіналі новели з утратою вихідного естетичного стимулу). Ф. Енгельс 1894 р. у статті “До історії первісного християнства” уподібнив конфлікт соціалістичного революціонізму з буржуазним суспільством до протистояння пізньої античності з новою релігією. Російською мовою розвідку було опубліковано 1906 р., отже, її вплив на твір Винниченка цілком вірогідний. Пафос художнього викладу суголосний, приміром, такому спостереженню: у новопосталій релігії “є відчуття того, що ведеться боротьба проти всього світу і що цю боротьбу увінчає перемога; є радість боротьби і впевненість у перемозі, цілком утрачені сучасними християнами й наявні в наш час лише на другому суспільному полюсі – у соціалістів.

<...> Обидва великі рухи створені не вождями і пророками, – хоча в обох є доволі пророків; обидва вони – масові рухи” [31, 478].

У Винниченка новозавітні ремінісценції надають дії (власне, її сприйняттю розповідачем) сакрального виміру завдяки етичному пафосу і яскравій образності, що в ній оцінний компонент поєднаний з універсальним змістом. Алюзія до євангельської риторики й відповідної жанрової моделі, основаної на ідеї божественного покликання, наближення Царства Небесного (аналогом якого для цільової аудиторії постають революційні перетворення в суспільстві) надає описуваному рис межової події, прозелітичного акту в міфологізованому уявленні героя-протагоніста.

З огляду на соціально-есхатологічний і секулярно-апокаліптичний підтекст новели прикметна саркастична оцінка наратором “Ланцюга”, як, далі, і самим персонажем представників привілейованих верств. Яскраві метафори і промовисті алегорії виглядають елементом індивідуального стилю Винниченка: “декілька жирних золотих мішків, декілька проституток мужеського полу, один чи два професіональних убивців зі шпорами і навіть одна поважна канцелярська машина з великою лисиною й тонкими губами” [8, 178]. “Свиня з солодким хрюканням затаскає вас в bagno і пожере з поміями; полохливий павіян обслинить, обпаскудить вас і загризе; машина засушить вас” [8, 185]. Проте вірогідно, що публіцистичний пафос та органічні для описаної ситуації художні засоби, які актуалізують протиставлення сакрального і гріховного соціальних просторів, мають літературне джерело. У згаданій статті С. Єфремова (див.: [16, 57-73]), імовірно, відомій Винниченкові в повному обсязі, автор розглядає новелу Г. Хоткевича “Портрет”; її тема (дочасне перетворення дівочої краси на тлінний прах) перегукується з фабулою “Ланцюга”. Полемічно налаштований критик цитує фрагменти, які репродукують характерну романтичну й декадентську топіку: батько дівчини “був варваром диким, лісовим, котрому безглуздо доручили глядіти дивної статуї, зітканої з сліз першого кохання, з мрій поетових та чудових пісень солов’я. І він розбив ту статую, бо він варвар, дикун, що звик іти на ведмедя” [30, 103]; ближні нещасної Іди – “ничтожні і підлі люди” з “сальними вустами”, з “поганими, чорними, вишкіреними зубами, з кістлявими пальцями”, “їх смродне дихання заражало атмосферу вже тоді, коли чоловік ще дитина <...>. Підлі люди! Вони згнъбили ангельську істоту, вони брудотою наповнили безмятежний і дорогоцінний посуд <...>!” [30, 103] (див. також: [16, 59, 68]). У гіперболізованих, відразливих натуралістичних деталях, розрахованих на чуттєву уяву, оцінний шаблон актуалізує міфологему гріховного світу. Негативне враження покликане

підсилити емоції розповідача й нівелювати чи заміщувати глибші художньо-аналітичні й рецептивні зусилля. Поєднання зорових образів із викривальною риторикою, яка трансформує євангельський топос “вороги чоловікові – домашні його!” (Мт. 10: 36) [3, 15] або ж шевченківську поетичну інтерпретацію теми лихих людей у вірші “Чи то недоля та неволя...”, розраховане на реакцію читача, не опосередковану докладнішою роботою уяви чи медитаціями наратора. Тому схематизм і невмотивованість образів, які зауважив та іронічно витлумачив С. Єфремов, наближають художнє мислення Г. Хоткевича до кітчу.

Навіть цитовані критиком уривки могли стати літературним джерелом для новели Винниченка. Метафоризація викладу, промови “естета” перегукуються зі згаданим твором викривальними інтенціями й демонструють вірогідність несвідомого чи навіть цілеспрямованого запозичення. Показовий також перегук флористичної образності в описі психічних змін Миколи і картина оточеного квітками портрета померлої красуні – предмета культу зачудованого персонажа Г. Хоткевича, яка може свідчити про спільну орієнтацію на сецесійний “стильовий шаблон”. У Винниченка ця яскрава символіка в контексті сюжету не лише органічно вписується в метафоричний виклад внутрішньої дії, а й уможлиблює іронічне сприйняття позиції героя й фетишизму естетизованої зовнішньої чуттєвої форми загалом. Водночас риторика “Ланцюга” увиразнює протиставлення ідеальної спільноти і гріховної соціальної структури, ціннісну дистанцію розповідача від привілейованих класів. Ці особливості соціально-онтологічної й інтерпретаційної моделі перегукуються з моралістичним пафосом Гл. Успенського.

Класичний нарис актуалізує визначальні світоглядно-естетичні стратегії тогочасного російського літературного процесу. Традиції “викривального письменства” забезпечують високий рівень чуттєво-мислительної авторської напруги й читацької емпатії. Поширення художньо конструйованої в міметично-аналітичний спосіб царини гріховного, недосконалого світу на простір західноєвропейської цивілізації, супроводжуване відповідними песимістичними тезами чи іронічними ремарками наратора, відновлює слов’янофільську рецептивну матрицю чи пов’язану з нею пізнішу помірковану російську літературну й філософсько-публіцистичну течію – ґрунтіство (почвенничество), що базувалося, зокрема, на ідеї зближення освіченого класу з народом, задекларованій у фіналі твору. Тема мистецтва, розгортаючи інтелектуальну рефлексію, сумірну своїм універсалізмом, наприклад, з образною пульсацією думки в романах Достоевського чи його ж публіцистиці, водночас завершує конструювання авторського народницького й антибуржуазного дискурсу, який перетворюється на секулярний культурологічний міф з есхатологічною визвольною перспективою “світлого майбутнього” й духовного відродження зневіреної людини:

“– Я пойду туда (у “темну масу” простолюду. – О. Б.) и буду стремиться к тому, чтобы начинающий жить человек-народ не позволил себя унижить до размеров той “сущей правды”, которая так обрадовала Ивана Ивановича в Европе! Есть из-за чего, в самом деле, мучиться, чтобы не то что сохранить свое человеческое достоинство, будучи лакеем, банщиком, нищим, кокоткой, а чтобы унижить себя до необходимости переносить все эти уродства!” [26, 271]. Оптимістичний фінал твору суголосний ідеї Достоевського про те, що “основна думка всього мистецтва дев’ятого століття, <...> християнська й високоморальнісна” – “відновлення занапащеної людини (восстановление погибшего человека), задавленої несправедливо гнітом обставин, застою віків і суспільних забобонів. Ця думка – виправдання зневажених і всіма відкинутих парій суспільства” [15, 241].

Натомість у “Ланцюгу” драматична розв’язка, що визивно суперечить гуманістичним очікуванням, і перетворення внутрішньої дії на суб’єктивну ілюзію, фіксовану першоособовим оповідачем, унаочнюють характерні риси модерністського критицизму, наявні також у пізніших творах прозаїка – “Глум”, “Таємність”. Вага естетичного чинника як перманентного сюжетотворчого й конфліктогенного складника дії апелює до найновіших на той час проблемно-тематичних і жанрово-стильових пропозицій, пов’язаних, зокрема, з декадансом (див. докладніше: [4]). Цей художній рух, за Т. Гундоровою, “проявляє спонтанну суб’єктивну чуттєвість, яка розходиться з раціо, традиціями гуманізму, з моральним альтруїзмом, ідеалом “народу”, зрештою – мітами українофільства”. “Дискурсія декадентства виявляє різноскерованість, конфліктність ідеалізму й натуралізму, що їх народницька белетристика намагалася поєднати” [14, 229, 233]. Винниченко, розгортаючи дію на основі етичної програми, усталеної попередньою традицією, поєднуючи її елементи з демонстративним, навіть шаржованим естетизмом – “важливою дискурсивною тенденцією декадансу” (Т. Гундорова) [14, 238] – досягає ефекту, з одного боку, суголосного з ранньомодерністською увагою до ірраціональної чуттєвості, із другого, – позначеного імпліцитною авторською недовірою до неї. Історія-спогад (“оповідання естета”) виявляється опосередкованою літературними й риторичними умовностями, а тому не так міметичною, як моделювальною фіксацією персонажного досвіду, імітацією елементів реалістичного жанру, а водночас дещо гіперболізованим обігруванням новітніх світоглядно-естетичних і літературних доміант.

Спрощення, експресивна схематизація аналітичних компонентів нарису в модерністській новелі витворює дуалістично-антитетичну картину зображеного світу. На противагу докладним роздумам, що вписують персонажа Гл. Успенського в цілком конкретний соціально-історичний контекст, і наукоподібному викладу, вона актуалізує міфологічний рецептивний фрейм і соціально-есхатологічний пафос, який уявлює межову екзистенційну й історичну ситуацію. У нарисі секулярний аналітичний дискурс зводить до мінімуму вірогідні ірраціоналістичні тенденції реалістичного нарису (відповідний латентний потенціал твору – “релігійний досвід” (С. Франк) було зауважено значно пізніше). Натомість у Винниченка модерністська міфологія краси та співвідносна з нею новітня тема “смерті бога” стає доволі експліцитною основою художньої моделі.

Водночас виклад у “Ланцюгу”, зокрема завдяки метафоричним образам, тяжіє до умовності, абстрагування й гіперболізації одного з визначальних чинників тогочасної мистецької свідомості (естетизму), сприйнятого в українській літературі та критиці. Риторично-афористичні засоби, на відміну від розлогих медитацій попередника, моделюють не стратегію переконання, а новелістичну ситуацію, у якій гострота перебігу внутрішнього сюжету та її нарративні маркери увиразнюють психологічну значущість і світоглядно-ціннісну проблематичність обраної персонажем настанови й сугерованого викладом кута зору. Індивідуальні відмінності від претексту засвідчують значну оригінальність і самостійність українського автора у трактуванні теми, усталеної літературною традицією.

Викривальний пафос в Успенського й Винниченка водночас увиразнює відмінність їхніх визначальних літературних конвенцій. Аналітично-медитативна реалістична манера, розрахована на читацьке вдумливе сприйняття, розуміння і співчуття, оснований на пізнавальній і виховній функціях літератури, оприявнює міметичний характер художнього мислення російського автора. Натомість алегорична й метафорична патетика у Винниченка пов’язана з інтенціями ідеологічно-прескриптивних чи навіть профетичних дискурсів, які максимально

дистанціюють наратора й читача від узвичаєного профанного чи й аналітичного бачення ситуації й зображених осіб, унаочнюючи демонстративну сакралізацію суб'єкта викладу. Ці засоби навіюють ірраціональне пасіонарне прийняття класового ресентименту, витворюють часопросторову матрицю не лише гріховного, а й ворожого світу, яка реактуалізує художню практику романтичного й неоромантичного міфотворення, межової ситуації етичного вибору. Модерністський стильовий експеримент перетворює майже повсякденну, усталену культурним досвідом ситуацію на ідеологічно заангажоване дійство зі гностичним і міленарним підтекстом. Гротескна образність, яка віддаляє від зваженого розсудливого викладу в нарисі Гл. Успенського, налаштовує читача на підтримку (або ж відторгнення) такого риторичного й водночас літературно-умовного розповідного модусу. Одивнюючи описувану ситуацію, модерністський автор виводить її із царини повсякдення, типовості й тим увиразнює дуалістичну модель художнього світу.

Новела Винниченка засвідчує показові зміни у трактуванні естетичного феномену. В. Соловійов убачав місію мистецтва, зокрема, в об'єктивації "найглибших внутрішніх визначень і якостей живої ідеї" й одухотворенні природної краси, утіленні "духовної повноти в нашій дійсності" та пророцькій місії щодо майбутнього життя [24, 398-399]. Філософ визначав художній твір як "відчутне зображення <...> предмета і явища з погляду його остаточного стану, або ж у світлі майбутнього світу..." [24, 399]. Певну кореляцію цих уявлень можна віднайти й в аналізованих літературних зразках. Довершеність античної статуї пов'язана з гуманістичним ідеалом і секулярним прогресистським дискурсом, який віднаходить сутнісну самореалізацію людського ества в історичному поступі й культурних досягненнях. У Гл. Успенського мистецький твір доповнює, "виправляє" аксіологічну свідомість персонажа до гармонійної цілісності; інтелектуальне й емоційне сприйняття прекрасного телеологічно уформовує картину новочасного світогляду. У Винниченка натомість чуттєво сприймана краса символізує для героя не лише ідеальне буття, а й, попри колізії революційної свідомості, реалізовану утопію, позбавлену трансцендентної перспективи й навіть почасти руйнівну щодо неї. Відповідно "ланцюг" символізує поневолення, рабство у власних почуттів. Перенесення центру естетичного феномену зі сфери об'єктивно-ідеалістичних побудов, рефлексійного розкриття іманентних історичних чи трансцендентних міфологічних конститутивних сутностей як культурного сенсу мистецтва і краси загалом у царину фіксації ефемерного досвіду показує як маркер еволюції художньої свідомості і як виразник тогочасних тенденцій у гуманітарному мисленні. М. Германов дещо пізніше описував новітні екзистенційні цінності майже так само, як їхню дію зображено в новелі Винниченка: "Краса, подібно до кохання, – почуття", "особливий психологічний зв'язок <...> може встановитися між людиною і "п р е к р а с н и м" предметом, подібно до зв'язку, називаного любов'ю, який поєднує чоловіка з "к о х а н о ю" жінкою" [11, 9]. Твір Винниченка й наведені думки увиразнюють показовий розрив із універсально-есенціалістськими візіями прекрасного. М. Германов тлумачить красу як протилежність до "суми незадоволених потреб" [11, 16], до "страждань і недосконалостей реального світу" [11, 18], як можливість пережити візію золотого віку [11, 16]. Таке трактування близьке до настроєвих фрагментів новели, пов'язаних з апологією краси. Обидва тексти – науковий і літературний – засвідчують психологічну вагу сакралізованих свідомістю переробок в індивідуальній уяві нереалізованих чи згнічених бажань. Тому художній експеримент Винниченка подає новітню антропологію естетизованої фікції, нівелюючи і схематизуючи аналітичні жанрові структури попередника й натомість підтримуючи й посилюючи роль

голосу персонажа й наратора. Соціально й культурно детермінований дискурс реалістичного психологізму поступається місцем модерній деконструкції утопічної свідомості, основаної на поширеній у тогочасній літературно-мистецькій практиці абсолютизації досконалої форми як естетичного взірця.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Текстуальний аналіз “Вальдемара” Е. По // *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 385-405.
2. *Барт Р.* *S/Z.* – 2-е изд., испр. / Пер. с фр.; под ред. Г. К. Косикова. – Москва: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
3. *Біблія*, або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Из мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. – Б.м., б.в., 1994. – 959, 296 с.
4. *Брайко О.* Дискурс цитаті: експресіоністична проза Л. Андрєєва й В. Винниченка в контексті раннього модернізму // *Слово і Час.* – 2015. – № 4. – С. 57-69.
5. *Брайко О.* “Злочин і кара” Ф. Достоевського і “Заповіт батьків” В. Винниченка: стратегії перекодування класичного дискурсу // *Слово і Час.* – 2013. – № 10. – С. 23-40.
6. *Брайко О.* Компаративні аспекти становлення експресіонізму в українській літературі: новели В. Винниченка і мала проза Л. Андрєєва // *Слово і Час.* – 2015. – № 2. – С. 21-39.
7. *Брайко О.* Рецепція традицій Ф. Достоевського в діалогі В. Винниченка “По-свій” – “Божки” // *Літературна компаративістика: Зб. наук. праць.* – Вип. 3. – Ч. II. – Київ: ВД “Стилос”, 2008. – С. 139-163.
8. *Винниченко В.* Ланцюг // *Винниченко В. Твори.* – Вид. 3. – Т. 2. – Київ: Рух, 1930. – С. 175-191.
9. *Вороний М. К.* Твори / Упоряд., підгот. текстів, передм. та приміт. Г. Д. Вервеса. – Київ: Дніпро, 1989. – 687 с.
10. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. / Под ред. и с предисл. М. Лифшица. – Т. 1. – Москва: Искусство, 1968. – 312 с.
11. *Германов М.* Психология красоты. – Петроград: Изд-во М. И. Семенова, б.г. – 155 с.
12. *Гомер.* Іліада / Пер. із старогрецької Б. Тена; вступ. ст. і примітки А. Білецького. – Харків: Фоліо, 2006. – (Б-ка світ. літ.). – 414 с.
13. *Гундорова Т.* Кітч і Література. Травестії. – Київ: Факт, 2008. – (Сер. “Висока полиця”). – 284 с.
14. *Гундорова Т.* Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. – Вид. 2-е, переробл. та доп. – Київ: Критика, 2009. – 448 с.
15. *Достоевський Ф.* <Предисловие к публикации перевода романа В. Гюго “Собор Парижской Богоматери”> // *Достоевський Ф.* Собр. соч.: В 15 т. – Т. 11. – Ленинград: Наука, 1993. – С. 241-243.
16. *Ефремов С.* В поисках новой красоты // *Ефремов С.* Літературно-критичні статті. – Київ: Дніпро, 1993. – (Сер. “Укр. літ. думка”). – С. 48-120.
17. *Крутикова Н.* Романи В. Винниченка (1911 – 1916) в русском литературном контексте // *Крутикова Н.* Дослідження і статті різних років. – Київ: Стилос, 2003. – С. 393-538.
18. *Луначарский А.* О наследстве классиков // *Луначарский А.* Собр. соч.: В 8 т. – Т. 8: Литературоведение. Критика. Эстетика. – Москва: Худож. лит-ра, 1967. – С. 188-198.
19. *Новик О. П.* Неповторність повторного. Барокові традиції в літературі українського романтизму: Монографія. – Харків: Майдан, 2011. – 368 с.
20. *Панченко В.* Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1902 – 1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998. – 272 с.
21. *Поліщук Я.* Сецесія: стиль парадоксів // *Слово і Час.* – 2000. – № 4. – С. 37-44.
22. *Рижский М.* Библийские вольнодумцы. – Москва: Республика, 1992. – 236 с.
23. *Соколов Н. Г. И.* Успенский. Жизнь и творчество. – Ленинград: Худ. лит., ЛО, 1968. – 320 с.
24. *Соловьев В.* Общий смысл искусства // *Соловьев В.* Сочинения: В 2 т. – 2-е изд. / Общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева; примеч. С. Л. Кравца и др. – Т. 2. – Москва: Мысль, 1990. – С. 390-404.
25. *Соловьев В.* Оправдание добра: нравственная философия // Там же. – Т. 1. – С. 47-580.
26. *Успенский Г. И.* “Выпрямила”. (Отрывок из записок Тяпушкина) // *Успенский Г. И.* Полн. собр. соч.: В 14 т. – Т. 10. – Кн. 1. – Москва: Изд-во АН СССР, 1953. – С. 246-272.
27. *Франк С.* С нами Бог. Три размышления // *Франк С.* Духовные основы общества. – Москва: Республика, 1992. – С. 217-404.
28. *Франк С.* Фр. Ницше и этика “любви к дальнему” // *Франк С.* Сочинения. – Москва: Правда, 1990. – С. 11-76.
29. *Франк С.* Этика нигилизма // *Вехи; Интеллигенция в России: Сб. ст. 1909 – 1910* / Сост., коммент. Н. Казаковой; предисл. В. Шелохаева. – Москва: Мол. гвардия, 1991. – (Звонница: Антология русской публицистики). – С. 153 – 184.
30. *Хоткевич Г.* Портрет. Фантазія // *Антологія української готичної прози: у 2-х т.* – Т. 2. / Упорядкув. і передм. Ю. П. Винничука. – Харків: Фоліо, 2014. – С. 100-118. – 604 с., іл.
31. *Энгельс Ф.* К истории первоначального христианства // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. – Т. 22. – 2-е изд. – Москва: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1962. – С. 465-492.

Отримано 24 березня 2016 р.

м. Київ