

Олександр Брайко

“ХОЧУ!” В.ВИННИЧЕНКА І “САНІН” М.АРЦИБАШЕВА: ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ

Насамперед варто зазначити, що, попри увагу дослідників до роману В.Винниченка “Хочу!”¹, інтертекстуальні особливості взаємодії українського автора з топосами формованої модерністської традиції залишалися поза докладнішим розглядом. Отож спробуємо певною мірою заповнити цю лауну, вдавшись до порівняльно-типологічного зіставлення Винниченкового твору з романом М.Арцибашева “Санін”.

Зацікавлення українського письменника М.Арцибашевим доведене. 1907 року Винниченко зазначав: “...я... нічого Арцибашева не читав. Збираюсь вже давно прочитати “Саніна”, але ніяк не можу добути”². Роман російського автора відображав кризу традиційних ідеологічних та культурних означувальних практик, амбівалентність віталістичних настанов і чинників — складників новітнього декадентського й модерністського світогляду. Натомість роман В.Винниченка оприявнює вичерпаність віталістичної ціннісної орієнтації й пошук нових культурних регуляторів здезаксіологізованої свідомості. Фінальний акт драми арцибашевського Юрія Сварожича — самогубство — стає зав’язкою для моделювання Винниченкового конструктивного проекту жертвовності Андрія Халепи.

Песимістична рефлексія, похідна і значною мірою визначальна частина індивідуального досвіду Юрія Сварожича, яка стає обґрунтуванням самогубства й наскрізним топосом роману російського автора, фіксує суперечності новітньої декадентської свідомості, ураженої паралічем індивідуальної волі. Кількаразова констатація персонажем своєї нудьги оприявнює брак життєвого досвіду й перетворення індивідуального духу на порожню потенцію, форму, яка, позбавлена можливості трансцендувати себе, саморуйнується. Підсумковий наратив Юрія — наслідування “Книги Еклезіаста” — побудований на скептицизмі й релятивізмі щодо обґрунтованості людських понять про добро і зло. Цей релятивізм для етично й релігійно орієнтованої свідомості постає як *пропедевтичний*, вихідний момент ціннісної рефлексії. Саме таким, із волі В.Винниченка, виявляється перший лист Андрія Халепи. Скепсис щодо декадентського переситу культурою й щодо нігілістичного дискурсу, спільний для обох авторів, стимулює в українського письменника пошуки глибшої основи індивідуального світогляду, яка б уможливила гармонію духу та вчинків, унаочнивши сенс існування. Проте Юрій у романі Арцибашева сприймає власні песимістичні роздуми як підсумкові: “А ведь это всё так! — молотом стукнуло в душе его, и горделивое чувство творчества смешалось с острым приливом тоски”³. Соліпсичне самопочуття митця, навіяне

¹ Див.: Горбань А. Роман В.Винниченка “Хочу!” у дзеркалі “псевдолюбовних” колізій // Слово і Час. — 2004. — №2; Панченко В. Будинок з химерами: Творчість Володимира Винниченка 1900 — 1920 рр. у європейському літературному контексті. — Кіровоград, 1998. — С. 142-147.

² Цит. за: Панченко В. Цит. праця. — С. 162.

³ Арцибашев М. Санін // Санін. Кровавое пятно. Рабочий Шевырев. Деревянный чурбан. — Кемерово, 1990. — С. 259. Далі сторінку зазначаємо в тексті.

писанням і читанням, а не культурним діалогом із модерними нарративами, у дискурсі Винниченкового персонажа спростовується постулюванням трансцендентних чинників, утілених в етичному імперативі, та простору культурної комунікації як універсальної детермінанти людського буття: “Ми творцями буваємо доти, доки ми — люди, доки ми віримо, що Бог правду бачить, та не скоро скаже, що в блощиці душі нема, а в нас є”⁴.

Телеологічна модель змістовного вичерпання, вивершення власного екзистенційного проекту символічно закладається російським автором в образі осіннього пейзажу, який межує з описом Юрієвих роздумів. Краса осіннього саду — символ самознищувального, трансцендувального творчого акту, енергії індивіда, яку треба зужити, щоб досягнути довершеного стану власного буття. Ця “ясная смерть” природи “в тихом и спокойном сиянии дня” (259) алюзіjno співвідносна як із християнським топосом блаженного кінця у світлі божественного абсолюту й сйяві істини об’явлення, так і з актуалізованою Ф.Ніцше, а згодом і ранньомодерністською культурою язичницькою міфологемою вічного повернення й вічного оновлення сущого. Проте жоден із цих міфологічних досвідів, попри безсумнівну обізнаність рафінованого читача-героя, не доступний Юрієві з огляду на його тотальний скептицизм щодо можливостей повсякденного комунікативного досвіду.

Розумування Сварожича не потребують артикуляції й осмислення досвіду проживання названих у його тексті ціннісних орієнтацій. Антиномія знання і життя метафоризується як протиставлення множини “сердцець” і універсальної “мири”. Серце — онтопсихологічний чинник, що протистоїть *мирі* як аксіологічно-гносеологічній категорії — утіленню розуму. Знеособлювальна форма об’єктивного духу (рівна міра благ) нехтує розмаїттям індивідуальних досвідів, не пропонуючи сенсу конкретного існування. Водночас індивіди виявляються різними за своїми особистісними спонуканими. Останнім надано ваги ірраціонального фатуму, руйнівного для загальнолюдської солідарності — вищого *сенсу* існування соціальної спільноти, універсальної міри й аксіологічного означника індивідуального буття. Авторський нарратив демонструє іронічний скепсис як щодо Юрієвого песимізму й аскетичного ригоризму, так і щодо нігілістичного чи вузькопрагматичного ставлення інших персонажів до християнського метадискурсу. Онтологічна основа людини — серце — розкриває свою сутність, згідно з авторською сюжетною моделлю, через Ерос — єднання з іншою людиною. Ця формотворча сила надає індивідуальному духові “матеріал” для саморозвитку, накреслиє подальші етапи становлення людської буттєвості. Прикметно, що зневіра в позитивній значущості власних зусиль поєднується з поверховим релігійним скепсисом персонажа. Натомість Юрій утверджує універсальну марноту людських зусиль, символом якої стають могильні черви — пародійний аналог аристотелівської телеологічної причини. Це непереборна *causa finalis* для свідомості, вичерпаної у своєму екзистенційному модусі й не здатної цей модус подолати. Черви — знак влади небуття над людським єством, натуралістична й нігілістична антитеза до Страшного суду з його пафосом етичної відповідальності й непідвладності людини — образу Божого — законам скінченних реалій цього світу. Саморуйнівна замкненість розуму на власному Я завершується актом самогубства — доказом неспроможності квазіелітарного дискурсу персонажа.

Чимало мотивів першого листа Халепи переграються з текстом Юрія. Проте послання головного персонажа Винниченкового твору основане не лише на абстрактних міркуваннях, а й на власному чуттєвому й дискурсивному досвіді, який викликає нудьгу й аргументує світоглядні констатації. Андрій Халепа, як і Юрій Сварожич, ціннісну порожнечу посеїбічного існування відчуває, проте не внаслідок фатального *браку* досвіду й життєвої заангажованості, а через гаданий *надмір* досвіду — вітального й інтелектуального. Водночас подібно до того, як

⁴ Винниченко В. Хочу! // *Дзеркало*: Драматична поема Лесі Українки “Оргія” і роман Володимира Винниченка “Хочу!” — К., 2002. — С. 108. Далі сторінку зазначаємо в тексті курсивом.

Юрій не сприймає власного скепсису за проміжний етап духовного розвитку, Андрій до порятунку його українською родиною не вбачає у своєму переситі передумови подальшого становлення ціннісної свідомості.

Психологічний топос *творця* в першому листі Халепи докладно розгортається, постаючи у вигляді цілком модерністської дихотомії *людини-творця* і самовдоволеного імітатора-“блощиці”. Ця інволюція духу в елементарні біологічні форми, яка в Арцибашева виразноє владу натуралістичного детермінізму, у Винниченка означає дегуманізацію повсякденного досвіду знебоженої свідомості. Натуралістично одивнюючи існування артистичної богеми, письменник піддає сумніву аксіологічну достотність розтиражованих декадентських і модерністських мистецьких означувальних практик, чії есенціалістські й культуротворчі претензії деградують у тотальному релятивізмі “переоцінки цінностей”, яка обирає інтелектуальну гру з динамізмом і сугестією аксіологічних понять. Блощиця – символ існування, ураженого атрофією духовно-онтологічних первнів, а тому позбавленого вищої телеологічності й харизми. Дихотомія “творця” і “блощиці” увиразнює аксіологічний абсолют, у світлі якого творчість постає маніфестацією етичного сумління й індивідуальної віри, ідеаційним актом, зосередженим не на ігровому продукуванні сугестивних означників, а на актуалізації засадничого культурного міфу, знехтуваного героєм Арцибашева: “Люди ж – це суть ті, які знають і глибоко вірять в те, що колись предстануть на Страшному Суді... [...] Вони знають, що в їх є душа, що душу цю по смерті понесуть у голубу височінь світлі янголи...” (107).

В Арцибашева барвистий осінній пейзаж містить образ жінки як символу привабливої, загадкової життєвої енергії, еросу, спрямованого на природно-вітальне буття – душу світу, і еросу олюдненого, пов’язаного із платонівським топосом андрогіна: “Иногда в опустелой аллее показывается, как отсталая птица от улетевшей стаи, одинокая задумчивая женская фигурка, и она кажется удивительно красивой, печальной и таинственной. Запертые окна и двери рождают тишину, и чудится, что это именно она, осенняя тишина, живет теперь здесь своей загадочной нечеловеческой жизнью” (259). Ця постать у першому листі Халепи трансформується в образ жаданої дівчини – невід’ємного складника ідилічного часопростору Батьківщини. Згадування “сонячних, пахучих вишневим листом днів, першого кохання мого до сіроокої, соромливої Оксани” (113) пов’язане з топосом раю – безгрішного стану індивідуальної свідомості, якої не торкнулась рефлексивна “переоцінка цінностей”⁵. Вишневе листя – не тільки авторська алюзія на відомий вірш Т.Шевченка, в якому закладено літературний архетип українського пейзажу, а й символ благодаті, явленої в невичерпній і незмінній енергії природно-вітального буяння, батьківському захисті й коханні – райських дарах, спогад про які здатен ціннісно структурувати людське буття силою культурного міфу. Прикметно, що Халепа намагається пережити в пам’яті й почуттях “вічне повернення” до років юності, проте втрата етногенетичного коду – української мови – унеможливує такий досвід.

В Арцибашева краса природи, що згасає, символізує минущість природних, історичних і духовних феноменів земного буття, модернізуючи песимістичні рефлексії Еклезіаста. Жіноча постать, що блукає осінньою алеєю, “как отсталая птица от улетевшей стаи” (259), нагадує про втрату райського щастя й водночас про джерела блаженства людини після вигнання з раю – красу й кохання.

Ерос – універсальний творчий первень – інфантильною свідомістю Юрія, сформованою не досвідом духовно-вітальної напруги, а зовнішніми дискурсами, трактується як “міщанство” – царство повсякденної об’єктиваци й деградації духу. Натомість для поверхового естетизму Халепи еротика спершу постає як божистість – трансцендувальний чинник, гадана психосоматична повнота й довершеність андрогінного буття. Проте культивування еротики й естетизму –

⁵ Див.: Бердяев Н. О назначении человека: Опыт парадоксальной этики // О назначении человека. – М., 1993. – С. 47-49.

засадничих складників новітньої гендерної міфологеми – обертається, як і в аскетичному ригоризмі Сварожича, безпросвітною нудьгою – рабством духу, його ніщотою перед викликами модерної культури.

На протизвагу нездоланній антиномії серця й міри – ірраціонального і раціонального – у роздумах Юрія, герой Винниченка висуває імператив творчості як співвіднесеності індивіда з універсальною *мірою* – Богом. Ця співвіднесеність осягається через *душу* в динамічній актуалізації зв'язку з абсолютотом, а не в девальвації етичних і онтологічних понять шляхом їх фатальної переоцінки. Згадана антиномія доводиться Сварожичем до надміру означників і цілковитого релятивізму ціннісних позицій: “Но ни один человек не может воспринять радости и горя, боли и наслаждения больших, чем он сам, и когда доля людей не равна – они не равны, и когда уравнена мера их, не уравниются сердца их вовек” (258).

Аналогом радості й горя, а також множини сердець у тексті Халепи постає множина якостей, приписуваних літераторові юрбою: “Я тепер знаю, – що бути знаменитостю в очах тисяч людей ще не значить бути знаменитим у своїх власних. Що вище піднімають люди... або особливість мозку, котру звать талантом, то нижче падає *для себе* знаменитість, не в силі вмістити тих якостей, якими, на думку юрби, вона повинна володіти” (108). Ця множина означників-симулякрів не універсалізує індивідуальний дух, а розщеплює його, позбавляючи ціннісного стрижня. Рецептивна масовізація мистецького продукту усвідомлюється як позірне, фантомне буття (на протизвагу онтологічній непроминущості й перманентній історичній вагомості “множини сердець” у тексті Сварожича). Дух мас в Арцибашева трактується як ірраціональний історичний фатум людства. Натомість у Винниченка антитезою масовості постає творчість – автентична духовність, пов'язана з пошуком надісторичної міри-“правди” – телеологічного закону всього сущого, осягненням самості як знаряддя абсолюту. Цей універсальний означник сенсу для Халепи нівелюється множиною секулярних означників та історичним процесом релятивізації ціннісної свідомості.

Арцибашев занурює героя у віталістичний природний часопростір (сцена розмови з селянами біля вогнища), в якому органічні потреби втрачають для інших присутніх етичні регулятивні межі. Відтворюється, за Т.Гундоровою⁶, архетипальний зміст людської сексуальності – фрейдівського потягу до насолоди, який одивнює профанне існування ігровим компонентом, вивільненням з-під влади соціально-історичних і культурних чинників. Зіставляючи позиції Юрія, Саніна та Рязанцева щодо сексуальних утіх у межах ідеалізованого часопростору весни, автор навіює імператив екзистенційного вибору, який би поєднував родовий та індивідуальний первні, а персоналістичне, обмежене конкретним досвідом ціннісне означування прагнуло б до гармонії з універсальним, міфологізованим означуванням – стихією життя, яка виявляється в еротичному потязі. Перед цією стихією втрачає сенс навіть революційна політична тема “землі”, яку намагається актуалізувати Сварожич.

Згаданий епізод трансформується Винниченком у зображенні відновлення духовних сил Халепи після його порятунку. В ідеальному хронотопі весни акцентується потреба ціннісного оновлення життєвого циклу особистості, наповнення значущими буттєвісними зв'язками зі світом як джерелом сенсу. Вітальна енергія й естетизоване, гедоністичне спілкування з українською родиною сприяють моральній сублімації інстинкту й ініціації надособистісними чинниками – візіями національного й соціального відродження. Ціннісна значущість національної спільноти для Халепи увиразнює роль етичних імперативів колективного й індивідуального *визволення* як месіанського акту долучення до історичного чину й логосу, *здобуття* сенсу. Цей акт протиставляється гедоністичному тлумаченню свободи як *даності* (в Арцибашева) – інструмента естетизованого й гіперболізованого, перетвореного на декадентський топос вітального сенсу. Ригористична позиція Сварожича відкидає такий гедонізм, не долаючи його:

⁶ Гундорова Т. Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Л., 1997. – С. 191.

“Одну минуту Юрий готов был допустить, что смысл настоящей живой жизни в осуществлении своей свободы, что естественно, а следовательно, и хорошо жить только наслаждениями... Но по этой мысли надо было допустить, что понятие о разврате и чистоте — сухие листья, покрывающие молодую свежую траву... И Юрий испугался своей мысли, счел ее грязной и кощунственной...” (94).

Для Винниченкового героя розпуста, якої жахається Сварожич, — не гіпотетична конструкція авторитарно-репресивного, квазілогоцентричного сумління, а реальний досвід деестетизації й дезаксіологізації власного існування. Тому ідеальна спільнота рятівників-українців і життєдайний цикл природного буття, який почався в Петербурзі, постають як антитеза еротики й реконструкція сублімаційних, ідеологізованих чинників соціальної мобілізації індивіда. Сонячне світло і п'яний весняний вітер у романі Винниченка — джерело благодаті й активності духу, рятівної інтеграції зі світом, символи перемоги свідомості на протигагу нічному пейзажу в Арцибашева — часопростору влади несвідомого, сексуальності, ірраціональних потягів і гарячкових роздумів Юрія, які нагадують божевілля.

Спогад про “Віз” — народну назву сузір'я Великої Ведмедиці — у контексті нічних роздумів Сварожича про ерос і мораль натякає на потребу узгодити відчуття краси, величі й божественної благодаті з повсякденним досвідом, який в авторському зображенні набуває беззаперечного онтологічного значення. Залучення віддалених космічних світів до часопростору звичайних турбот свідчить про довіру людини до сущого, про прагнення структурувати, освоїти світ як джерело культурного смислу. Довершеність, інтегрованість традиційного культурного досвіду і трансцендентних реалій, антропоцентризм архаїчного світогляду мають стати, на думку автора, взірцем чи пунктом конструктивного відштовхування в побудові новітнього антропологічного дискурсу. Проте Сварожич соромиться свого спогаду й відкидає можливість такої гармонізації. Комунікативний розрив елітарної і народної свідомості обертається нехтуванням універсальних світоглядних констант.

Водночас зачарування Юрія зоряним небом і повага його до моральності у сфері статевих стосунків перегукуються зі славнозвісним завершенням “Критики практичного розуму” І.Канта: “Дві речі сповнюють душу завжди новим і чимраз дужчим подивуванням і пієтетом, чим частіше роздумуєш про них, — зоряне небо наді мною й моральний закон у мені”⁷. О.Вайнінгер, цитуючи цей фрагмент у праці “Стать і характер” (1903), виступає апологетом трагічної самотності. М.Арцибашев психологічно переписує кантівський текст, стверджуючи, що раціоналізм безсилий перед владою несвідомого й потребою очевидного сенсу й мети людських зусиль. Якщо Кант розмежовує емпіричне і раціональне⁸, то Арцибашев демонструє фатальність такого антиномізму: “Если лишить мир женской чистоты, так похожей на первые весенние, еще совсем робкие, но такие прекрасные и трогательные цветы, то что же святого останется в человеке? [...] Целомудрие — идеал, но человечество погигло бы при осуществлении этого идеала,.. значит, это нелепость. А... тогда и вся жизнь нелепость!” (95-96). Раціоналізм і топос культурної вищості виявляються не чинниками просвітлення свідомості, а джерелом антиномій, руйнівних для практичного самопокладання розуму, і гризот сумління, позбавленого свого конститутивного предмета — іншої людини.

Сюжетним відповідником аналізованого епізоду в романі Винниченка стає сцена відкриття Халепою “голосу крові”. Національне єство репрезентоване як маскулінінми, так і фемінними втіленнями й тяжіє до культурного архетипу родини — захисного середовища, часопростору абсолютної значущості індивіда для інших та інших для індивіда. Фольклор, історія, національний міф — естетизовані означники здійсненості (арістотелівської ентелехії) індивіда (пісня) і спільноти (козацтво). Ці топоси навіюють синкретизм особистої пасіонарної вітальності й вітальності роду. Враження Халепа пов'язуються з конкретним й архетипним

⁷ Кант І. Критика практичного розуму. — К., 2004. — С. 176-177.

⁸ Там само. — С. 178.

життєвим досвідом — очевидно, юнацької ініціації сексуальністю (подібно до відкриття кохання Сварожичем). Маскулінний національний архетип (козацтво) закладає аксіологічну парадигму (відповідно до Шевченкової інвективи “Славних прадідів великих Правнуки погані!”) зреалізованістю своєї історичної місії.

Аналогом минущої краси і цноти, рокованих на смерть, у Винниченка стає минущість історичного етапу (козацтво) і минущість юнацької закоханості. На зміну абстрактному антиномізму думок арцибашевського героя приходять відкриття культурного Іншого, спорідненого з героєм-мовцем історичним і соціальним детермінізмом. Культурний інтертекст — сюжет пісні “Ой зійди, зійди, ясен місяцю” — постає смисловою антитезою до невдалої спроби самогубства: “Ой світе ясний, світе прекрасний, Як на тобі тяжко жити, Ой іще тяжче молодесенькій, Не нажившись, умирати”⁹. Пісня передає усвідомлений драматизм існування як площину етичного вибору, стимулює катарсис песимістичних настроїв, пробуджує емоційно-ціннісні форми заангажованості життям — “жаль, жагучу тугу, сум, образу” (143). Етичне і вітальне, протиставлені в роздумах Юрія, у Халепи поєднуються: через спілкування, зосереджене довкола екзистенційного вибору, поновлюються шари досвіду — стимули турботи про себе як про суб’єкта природної спільноти. Згадані Халепою репінські (і фольклорні) козаки — міфологізований образ, що фіксує інтегрованість людини у спільноту й відповідальність за неї. Модерністська естетизація минулого покликана стимулювати волю, спаралізовану вичерпаністю культурних метанаративів. Історія — культурне Інше, аналог арцибашевського зужитого морального ідеалу-імперативу — постає як суд нащадків предкамі на основі їхньої спільної причетності до єдиного народу. Якщо в Арцибашева реальний зароджуваний гендерний зв’язок — означуване достотне буття індивіда — спотворюється надміром рефлексивних означників і призводить до втрати сенсу, то у Винниченка історичний зв’язок стає джерелом *переживання* чужого буття як чинника власного існування, джерела сенсу існування для Халепи.

У роздумах Сварожича потреба у вищому інтегративному принципі буття — Богові — артикулюється, але не розвивається в самостійний дискурс, поступаючись місцем антиноміям. Натомість у романі Винниченка оприявнюється універсальний код досвіду (“голос крові”), водночас вітальний і культурний — топос батьківщини. Концепт спорідненості постає через відкриття болю (антитези “розсудливо-скептичної самоти” (143), яку також захищає Вайнінгер і жертвою якої стає герой Арцибашева) — дологічної інтегрованості в буття, невіддільності власного існування від поступу, пульсування етнічного континууму. Природа (місяць, пейзаж), історія (козаки), Інший (Оксана, батьки) у часпросторі переживання гармонізуються з думками й почуттями героя, утворюючи позитивну інтенційованість. Цей міфологізований *синкретизм*, відновлений мовою, знайомою з дитинства, функціонує як первісний код свідомості, модель довершеного світоладу. Натомість Сварожич унаслідок власного егоцентризму стає жертвою руйнівної *дискретності* предметів думки: погляди соціальної еліти протиставляються народним, уява — реальності, мораль — вітальному потягові.

Владі топосу здегуманізованого світу над свідомістю Сварожича в романі Винниченка протистоїть кордоцентричний зв’язок між людьми як основа побудови духовного мікрокосму. Жаль Винниченкового героя за померлими батьками — антитеза біологічного, дегуманізованого трактування життя і смерті Сварожичем, ознака культурної свідомості, етичного світовідношення¹⁰, відновлення цінності чужого індивідуального буття всупереч його непричетності до панівних дискурсивних практик. Попри позірно спільний з Арцибашевим скепсис щодо сенсу життя, мотиви *незбагненності* (а не безглуздя, як перед цим твердив і Халепа) існування вказують на потребу реконструювати цей сенс задля достотності подальшого самопокладання. Халепа відкриває те засадниче культурне сумління, якого бракує Сварожичеві.

⁹ Ой зійди, зійди, ясен місяцю // *Перлини* української народної пісні: Пісенник. — К., 1991. — С. 181.

¹⁰ Див.: Соловьев В. Оправдание добра: Нравственная философия // Сочинения: В 2 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 181-183.

Зустріч Халепи із соціалістом-сухотником Петром Сосненком полемічна стосовно образу так само смертельно хворого, збайдужілого до політики студента Семенова в романі Арцибашева. На противагу марнотній заангажованості популярними політичними й культурними дискурсами, російський письменник висуває екзистенційні чинники як джерело сенсу для конкретного життєвого досвіду. Психосоматичне “слово-тіло” Семенова — виснажлива боротьба хворого організму за існування — перемагає активістичну надособистісну настанову імперативного “слова-діла” — есенціалістського проекту одержимості духом соціально-політичної ідеологеми — колективним неусвідомлюваним фетишем. Останній постає репресивним субліматором повсякденного досвіду як неістотного означуваного в царині елітарних і квазіелітарних культурних означувальних практик. Юрієві, який проблеми філософії й політики “считал единственным смыслом и интересом жизни” (26), Семенов протиставляє досвід очікування смерті.

Хворий соціаліст Петро Сосненко — це ніби синтез Сварожича й Семенова. Сосненко перед обличчям смерті обстоює ідеальний, соціально зорієнтований ціннісний проект як форму позитивної заангажованості власним існуванням на засадах свободи. Означуване фізичне страждання перетворюється зумисне викличним щодо фатуму, демонстративно *вільним*, дискурсивно активним, відкритим до текстів культури розумом на символічний означник соціального поневолення, образ історичного тривання людства: “...проповідники нічого не можуть зробити з наслідками, доки в людськості туберкульоз — зневолення праці” (159). Ідея творчої праці — це утопія подолання, переображення *тілесності*, сублімація фізичних страждань мовця в сугестивній ідеї: “Крім того, ми всі будемо здорові, певні в собі, ми органічно будемо радісні: й через те, що [перебуваємо] в гармонії з собою, й через те, що знаємо, яке велике, величезне діло робимо” (163). Ідеться про подолання опору соціального тіла — алієнаційних форм регламентації діяльності, які створюють у робітника відчуття власного знебуттєвлення. Керівник-метранпаж над людьми-автоматами — духовно змертвілими, зруйнованими суспільством рештками цілісних істот, уречевленням відокремлених виробничих функцій — це соціальний аналог вищості живої людини — Юрія Сварожича — над останками мерця Семенова. Утопічна свідомість, протилежна натуралістично-позитивістичній парадигмі, основана на раціоналістичному еволюціонізмі: “Звичайно, шахрай може влізти, або провокатор. Але все це подробиці, дрібниці. Головне — сама ідея. Потім усе це росте, розвивається, поширюється” (163). Отже, детермінізм тіла — індивідуального й соціального, історичного й природного часопросторів знімається есхатологічними очікуваннями новітньої міфологізованої свідомості. Естетична універсалізація страдницького й дегуманізаційного досвіду супроводжується закидами на адресу митців — ніби зумисною полемікою з натуралістичним описом агонії Семенова й похмурих роздумів Сварожича: “Ви... сумуєте, виспівуєте мою блідість. Ви берете мої пювки..., а потім описуєте своїм читачам: от, мовляв, яка гидота, який жах, дивіться, читачі! Дивні люди! [...] Та вам же саме й повинно бути видніше за всіх, що не на пювки треба накинутись, а на корінь, на причину. Кому ж, як не вам, бути борцями за визволення праці, проповідниками творчості?” (161). Тобто мистецтво підпорядковується утопічному дискурсу, а літературна означувальна практика — передусім натуралізм і декаданс — перетворюється на вираз духовного безсилля.

Розмова Андрія Халепи з російськими літераторами про українське відродження перегукується з епізодом виступу Юрія Сварожича в гуртку “спільного читання”. Юрій прагне актуалізувати *синкретичні* (домодерні, архаїчні) дискурси, дивуючись із поєднання в рецептивному досвіді принципово *різних* мистецьких феноменів (Лев Толстой і Кнут Гамсун). Натомість *модерність* передбачає, з одного боку, різноманітність художньо-дискурсивних практик, а з другого — їх культурну актуальність, тобто зумовленість відносно новими, продуктивними науковими, філософськими й мистецькими шуканнями (що й намагається врахувати укладач програми Шафров). Апологія “титанічної роботи духу” та “першоджерел думки” вказує на інфантильну залежність від архетипу Батька й виявляється банальною сублімацією еротичного бажання. Акцентована персонажем універсальність

культурного значення сакральних текстів — це універсальність символу, який потребує розпредмечування у множині індивідуальних зусиль наступних поколінь через взаємовідображення змісту різних означників у царині життя. На такому відчутті життя й наголошує Санін. Юрій Сварожич захищає дискурси, за якими не стоїть його власний досвід, і тому сприймається як апологет “церкви” — топосу, не актуального для секулярної свідомості. Змасовізована релігійна спільнота для заангажованих модерною культурою слухачів виглядає профанацією духовних зусиль індивіда й колективу.

Андрій Халепа, захищаючи перед поборниками модерної культури українське національне відродження, не знаходить справді модерних аргументів на користь власної позиції. Апологія *народного* відродження передбачає *синкретизм*, знеособленість людської спільноти, неструктурованість суспільства й синкретизм національно інтенційованої свідомості, імперсональність історичного процесу. Ідея “відродження душі тридцятип’ятимільйонного народу” не враховує новітніх культурних чинників національної самосвідомості, зосередження сутності національного в індивідуальному духові та об’єктивованому знаково-символічному потенціалі.

Іронічно трактований слухачами заклик Оглобліна до “цільності” в мистецтві перегукується з темою “титанічної роботи думки” й водночас “дійсного розладу” в душі Юрія. “Титанізм” чужого духу — це нівеляція актуальних проблем і завдань індивіда перед метаісторичними чинниками: популярні чи архетипні дискурси розчиняють індивідуальне мислення в мисленні Іншого, а статейний потяг (джерело красномовства Сварожича) убачає в іншій істоті буття, яке становить у фізичному та психологічному сенсі єдине ціле з мовцем і нівелює драматизм культурної оцінки й самооцінки. Найінтимніше опертя дискурсивних і комунікативних спонук виявляється водночас і маніфестацією *принципу насолоди* — інфантильного стану свідомості героя. Схиляння ж перед чужим “титанізмом” — *духовний мімесис* — це профанація модерної освіти як *виходу* з-під *тотальної* влади органічних і соціокультурних детермінант.

У контексті імперативу “цільності” нівелюється також відмінність між достотною творчістю та імітацією: схвальна оцінка Оглобліним — представником письменства, абсолютно *міметичного* щодо психології митця, — літературних здібностей Халепа суперечить тверезій самооцінці поета. Літературний критик Костяшкін — опонент Оглобліна — утілює імператив закоріненості у *множині* мистецьких та національно-культурних практик і визнання самоцінності цього розмаїття.

Андрій Халепа з апологією “потрясаючої краси й благородства такого завдання, як відродження тридцятип’ятимільйонного народу!” (263), пропонує ще один естетизований та історизований варіант “титанічної роботи духу”. Юрій Сварожич нехтує вагу добре відомих йому новітніх означувальних практик через незадоволену потребу сенсу власних мислительних зусиль, намагаючись деміургічно утвердити індивідуальне *мовлення* в культурному хорі й культурній аудиторії. Натомість Андрій Халепа опиняється поза сферою *мови* як засадничої моделювальної практики, атрибуту часопросторової тривкості, онтологічної усталеності модерної національно-культурної спільноти. Мова — це *принцип реальності* гуманітарного дискурсу, імператив формування індивідуального духу.

В Арцибашева претензії на цілісний світогляд, пов’язані як із “науково-історичними” (за висловом Шафрова), еволюційно-телеологічними й актуальними художніми дискурсами, так і з провіденційно-міфологічним, патріархальним телеологізмом Сварожича, спростовуються ніцшеанським віталізмом Саніна. Людська душа — не матеріал для культурних форм і не вмістилище самодостатнього, а то й абсолютного змісту (як уважають прихильники освітнього читання), а функція вітального процесу — ірраціональної гри.

У Винниченка найдошкульнішим опонентом Халепа виступає колишня коханка Лі. Проте її аргументи становлять собою пуерилістичну¹¹ профанацію мови,

¹¹ Див.: Хейзинга Й. В тени завтрашнього дня // Homo ludens: В тени завтрашнього дня. — М., 1992. — С. 328-336.

підривають ідею культурної комунікації. Ця профанація, поєднана із сугестивним образом можливої чуттєвої втіхи, постає вагомим, агресивним і владним чинником імперської цивілізації, актуальну загрозу якої Халепа, попри свідомий вибір непроминального етнокультурного коду, не годен збагнути. Духовно-онтологічна сутність національного перетворюється в естетично-гедоністичній свідомості героя на *Magna mater* — захисну ауру, схожу до материнської утробы й дому буття, імпресіоністичний хронотоп повноти життя, який приховує знебуттєвлення індивідуального духу. Подібно до того, як еротичне бажання Сварожича виводить його з конкретної комунікативної ситуації і її культурних імперативів, безплідний візіонерський естетизм Халепа (аналог арцибашевського “життя в усьому обсязі”), на противагу імпресіоністичному й віталістичному світобаченню, не поглиблює розуміння довколишнього буття й себе в ньому, а навіть оманливу втіху. Естетизм, орієнтований на досвідомі чуттєві спонуки, обертається рабством у лібідо й чужої владної практики, утратою “душі народу” — соціально-історичних і культурних детермінант свідомості, гарантів її достотної цілісності.

Апологія спонтанно породжуваного дискурсу (“...каждый миг жизни дает новое слово... и это слово надо услышать и понять, не ставя себе заранее меры и предела” (158)) у романі Винниченка ілюструється поведінкою Лі, яка нехтує *міру* дискусії й *міру* інтимних симпатій, а також зміною психічного стану Халепа від патріотичних думок до еротичного шалу. Замість абстракцій “життя в усьому обсязі” та “миті життя”, які розщеплюють цілісність особи й культури у вітальному процесі, вимальовується (завдяки мовленню українців) конкретна історична ситуація як зв’язок минулого, сучасного й майбутнього, а водночас як джерело стійких світоглядних орієнтирів.

Пародійна вправа Лі, як і пропозиції Юрія Сварожича, побудована на силі еротичного потягу. Сварожич підносить свій критицизм на доказ маскулінного інтелектуалізму, не маючи досвіду здобуття культурної й життєвої влади, яка дає право на власну думку щодо чужого слова. Лі вдається до агресивної профанації ідеї культурного діалогу. Така профанація — наслідок гедоністичної та ігрової настанови щодо Халепа й культури загалом. Гра на приниження чужого Іншого, заангажованості національним Іншим — ознака знехтуваної, безпорадної фемінності, що маскується, маніпулюючи дискурсами влади за браком культурного опертя у власній покинутості. Арцибашев поєднує еротичне рабство духу з невжитковістю культури, Винниченко — із далекою владою кодів й антропологічних практик імперської цивілізації щодо індивіда. Юрій Сварожич утрачає формувальний для особистості критицизм щодо себе і щодо пропонувананих дискурсів-“учень”. Халепа ж деперсоналізовано байдужий до перемоги в полеміці: “Мила Ліда! Вона почувала себе винною. А вини ніякої нема, бо нема в йому болю. Ну, сміялися з його. Господи, та хіба може чий-небудь сміх хоч на хвилину захмарити те, що є в йому?” (267). Така позиція потенційно руйнівна і для переконань мовця, і для його справи. Натомість запитання, спрямоване самому собі, — свідчення рафінованості сумління, яке балансує між фатальною спадщиною декадансу (пасивністю та млявістю) і модерним само- й культуротворенням.

В Арцибашева пафос надісторичної індивідуальної пасіонарності протистоїть імперативам вітального досвіду. У Винниченка історична й культурна заангажованість — надособистісна цілісність ідеальної спільноти і її представника — руйнується деідеологізованою, естетизованою вітальністю, ціннісно деформованою, оберненою у функціональних ролях чоловіка та жінки симбіотичною й тимчасовою, ігровою, недостатною андрогінністю.

Влада сексуальності над героєм і його протидія несвідомим потягам із позицій етичного сумління переграється з переборюванням “пориву пристрасті” Юрієм. Для Сварожича еротичний потяг — влада, яку годі осмислити з позицій ідеологізованої, десоматизованої й дезіндивідуалізованої самопосвяти. Сам об’єкт її (громадська робота, творчі амбіції) упродовж романної дії постає не як означуване буття, що опановується зусиллями героя й навзаєм збагачує його досвідом влади, а як край абстрактний означник. Психосоматична, імпресійна реальність еросу,

екстатичне балансування героя на межі осмислення жінки як утілення Афродіти небесної чи Афродіти посполитої¹² виявляється надміру амбівалентним досвідом для споглядално-раціоналістичного ригоризму й аскетизму. Нездатність інтегрувати діалектичні суперечності пориву, який поєднує гедонізм і етичну комунікацію, обертається відчаєм і страхіттями несвідомого: “...Во сне ему представилось, что кто-то тяжелый и громоздкий сел на него, вспыхивая зловещим красным светом. [...] Красный не уходил, не говорил, не смеялся, а только щелкал языком. Нельзя было разобрать, насмешливо или соболезнующе он щелкает, и это было мучительно” (139). Цей образ символізує згнічуване еротичне бажання і знехтувану самопожертву. Клацання язиком унаочнює часову незворотність індивідуального буття, натякаючи на марнування Юрієм реальних життєвих можливостей, на його нездатність почути голос людського єства.

У Винниченка сюжетним корелятом стосунків Халепа з Лі стає історія Ніни, подібно до того, як в Арцибашева еротичним зв'язком Карсавіної із Саніним корелюються її взаємини зі Сварожичем. Краса утопії (“підчищена Еллада” (245)), до якої Халепа прагне залучити Ніну, і сучасне як потворність актуалізують естетизм античного світобачення. Санін, розмовляючи з Карсавіною в човні, захищає “гармоническое сочетание тела и духа” (243) (гармонія — засадничий концепт античного світогляду) і мріє про фрейдистську імморалістичну утопію, співвідносно з міфологемою первісного (зокрема античного) бога — “счастливое время, ... когда между человеком и счастьем не будет ничего, когда человек свободен и бесстрашно будет отдаваться всем доступным ему наслаждениям” (243).

Зінаїда Карсавіна, утративши цноту, стає уособленням беззахисної жіночості, позбавленої ціннісного опертя. Сплеск лібідозної енергії — не стільки власної, скільки чужої — виявляється деструктивним для неї. “Гріховність” статевого зв'язку постулюється тільки в її свідомості. Втішаючи Карсавіну, Санін евідемонізує віталістичну міфологему вічного повернення як вічного повторення, невичерпності лібідо, беззастережно перенесеної з роду на індивіда: “...Вы всё так же прекрасны и такое же счастье дадите любимому человеку, какое дали мне” (254). Мовлення Саніна — квазігуманістична утопія, яка нівелює етичний і екзистенційний сенс події.

До ідеї рятівної регенерації духу героїні, ураженого невідрефлектованими докорами сумління, схиляється й авторський наратив: “Суховатая, но еще душистая трава о чем-то зашуршала вокруг, и, закрыв глаза, без мысли и чувств, Карсавина замерла. Что-то совершалось в ней, и казалось, что... снова встанет и пойдет к жизни по-прежнему веселая, молодая и смелая женщина, перед которой жизнь раскроет самое счастливое и роскошное, что есть в ней” (254). Здатність до вічного повернення — доказ життєвості, повноти окремого існування, перемоги індивідуальності над несприятливими обставинами й репресивними дискурсами.

Для Ніни руйнування етичних засад соціальності — не фантом, а цілком реальна перспектива, адже заручниками її зв'язку з Тімом стануть батько й сестра. Національне почуття Халепа, що народилося “з духу музики” — народної пісні, визволивши його (знов-таки за Ніцше — за допомогою мистецтва) з екзистенційного вакууму, зазнає нового випробування. В Україні, що своїм кліматом, естетизмом народу й історичною долею нагадує Елладу, причетність до нації, яку уособлює родина Сосненків, обертається причетністю до справжньої трагедії, що в ній (цілком за Арістотелем) героїня (Ніна), “не визначаючись ні чеснотою, ні справедливістю, впадає в нещастя не через свою нікчемність і мерзенність, а через якусь помилку...”¹³ На протигагу санінському топосу гедонізму, топос героїзму, заактуалізований у спогаді про козаччину, мусить зреалізуватися задля досягнення рятівного катарсису. Проблемна ситуація, подібно до античного фатуму, вимагає негайної заангажованості Халепа, просвітлення чужого буття, а отже, і власного.

¹² Див.: Платон. Бенкет. — Л., 2005. — С. 19-29.

¹³ Арістотель. Поетика. — К., 1967. — С. 58.

Якщо Санін апелює до імморалізму на основі звільнення від антиномій ціннісної свідомості, від особистісних переваг та імперативів, то Халепа, маючи перед собою нарративізацію гріха як акт каяття, закликає до творчої спокути — становлення особистості через подвижницьку актуалізацію соціальних ролей на противагу естетизованому спогляданню-переживанню, яке пропагує Санін. У Винниченка це споглядання виявляється чинником неприпустимої деперсоналізації й дезінтелектуалізації, зумовлює розмивання конструктивного, ціннісно ієрархізованого проекту існування. Дискурс і практика індивідуальної історії — динамічний принцип реальності, свободи — покликані перемогти універсальну біологію, тобто владу принципу насолоди. Проте відмова Ніни від посередницьких послуг Халепа оприявнює кризу гендерного порозуміння.

Сновидний образ діда-перевізника постає як антитеза до образу “Червоного” й відновлювальної життєвої енергії — “трави” — у романі Арцибашева. Дід-перевіжник повторює слова Ніни (“Ні, ні, ради Бога, не треба” (285)), утілюючи архетип Мудрого Старого, індивідуальної самості. Лице, попечене сонцем, — це образ душі, спотвореної надмірним, жорстоким, ірраціонально-лібідозним досвідом (такою постає еротика і для Халепа, і для Ніни), а водночас змученої дією етичної свідомості (“сонця”), сумління. Цей страдницький досвід — руйнівний для психологічного образу особистості, для нормального засвоєння зовнішніх комунікативних стимулів.

Спроби Халепа порозумітися з мільйонером Греблюю та його сестрою перегуються зі спробами Сварожича переконати Іванова (розділ XXXVIII). В обох авторів герой прагне випробувати культурний дискурс там, де це недоречно. Іванов фіксує дискретність культурних нарративів щодо актуальної життєвої практики, демонструє неприйнятну структуру, фальшиву гру й маргінальне розташування означників щодо означуваного. Проте топоси культури, які зневажає Іванов, у Винниченка набувають несподіваної актуалізації й переосмислення. Мільйонер своїм зреалізованим жаданням влади підноситься над сферою ідеологічних дискусій і здатен протиставити грі дискурсів гру власного життя — реальності, яка втілює логос, фатум сучасності, принцип буття й означування, почасти визначальний для поведінки мовців, але аж ніяк не керований ними. Відчужений від потреб і можливостей пересічної людини вплив Греблі, підтримуваний запобігливим і залежним від сподівань на чуже всесилля оточенням, — це втілені сваволя й “генеральство”, про які в Арцибашева говорять Іванов і Петро Ілліч. Поведінка Олени Чупрун, за наказом чоловіка змученої грати роль коханки “золотого мастодонта”, постає як антитеза відкинутого Івановим образу романтичної ідеалістки Катерини із п’єси О.Островського “Гроза”. Іванов профанує сумнів і метафізичну рефлексію як безглузді симулякри сутнісної пасіонарності. Натомість у Винниченка фантомний ореол багатства, сугестивний часопростір карнавальні-екстатичних і майже ірреальних “веселощів” здатний втратити значення лише під дією рятівного сумніву (знехтуваних Івановим “трагічних роздумів” “голої людини” — Ніни, Олени, Халепа) у доцільності зради людського богоподібного єства і призначення. Ідея ієрархічної духовної вищості, Супер-Его, Бога викликає у Іванова відразу, адже окреслює сферу уявного стосовно реальної екзистенційної ситуації. Якщо позиції Іванова й Петра Ілліча десоціалізовані, то Винниченком унаочнюється хисткість загальноприйнятих “основ суспільності”, ціннісна проблематичність їх конкретного втілення. Світська, зокрема родинна, влада, виявляється реальним Супер-Его. Олена Чупрун, відкидаючи Над-Я в особі ригористичного батька-українофіла, змучена в кульмінації рахуватися із владою чоловіка, профануючи біблійну ідею “єдиного тіла” подружжя (1 М. 2.24; Мт. 19.5; 1 Кор. 6.16; Еф. 5.31) та заповідь: “Дружина не володіє над тілом своїм, але чоловік...” (1 Кор. 7.4).

Юрій зі своїм прагненням переконати циніків і з апологією власної унікальності, нехтуванням гендерної заангажованості, пошуками подвижницької хресної жертви й нездатністю знайти для неї гідного предмета постає як пародія на Христа — учителя митарів і грішників, уособлюючи розклад топосів елітарності й культуроцентризму. Натомість Халепа задля утопічного проекту готовий на жертву

— безглуздий шлюб. Така настанова руйнує засадничий для культури топос самоповаги індивіда, закорінений у християнському метанаративі¹⁴. Шлюб-жертва без любові, без Царства Божого в душі людини викривається репресованими утопічним дискурсом думками самого героя: “Не треба всіх грошей, — сто тисяч досить. [...] щоб був результат якийсь, щоб не вийшло це непотрібним самогубством” (297). Апологія утопічної суспільної гармонії і свободи (пародії на Царство Боже) ґрунтується на фатальному розщепленні первісного життєпороджувального людського зв'язку, на насильстві і згнічуванні. У Сварожича почуття огиди до статевого потягу — спрофанований топос каяття — указує на несформованість аксіологічної свідомості. Лібіді своєю амбівалентністю увиразнює авторську настанову на переоцінку цінностей, гармонізацію вітальних і культурних чинників, апологію практики творення себе. Натомість можливий шлюб Халепа з удовою, який викликає відразу, — це своєрідна пародія на хресні страждання, які ведуть до переображення особи. Нехтування свободи й “абсолютної цінності кожної конкретної людської особистості” (С.Франк) — гріх утопізму¹⁵. Нехтування Халепою засадничих стимулів культурного чину — знань, пошуку істини в дискусії (296-297) (на протигагу надмірній довірі Сварожича до культурних наративів) демаскує утопію як *hubris* (гордощі) індивіда — уявного деміурга щодо визвольного, людинотворчого сенсу автентичної культури. Ставленням до вдови викривається неетичність намірів Халепа, протилежна моральному ригоризму Сварожича: “Етична культура, де обличчя іншого — абсолютно іншого — прокидається в моїй тотожності, — це безперервна відповідальність за іншого й гідність обранця”¹⁶.

Якщо Юрій Сварожич фіксує вичерпаність численних дискурсивних практик для чужої і власної свідомості — “томління духу”, розрив репродуктивних і трансформативних можливостей традиції, то Халепа, нехтуючи реальністю риторичного дискурсу як новітньої стратегії опанування і просвітлення людського буття, спирається на недиференційоване культурне несвідоме ідеологізованої маргінальної спільноти: ідеї ефективної комунікації, здійсненності соціального експерименту, несамоцінності гендерних зв'язків як культурної практики творення себе. Одержимість ідеєю розв'язання як соціальних проблем, так і екзистенційних колізій — “захват жертви” — психологічно трансформує й ніцшеанську міфологему “останньої людини” з її жаданням легкого щастя¹⁷, зактуалізовану Халепою в першому листі і згнічену утопією, вилученою з актуального культурного часопростору. Ця нечутливість героя до культурного сумління епохи викриває нетворчий, імітативний характер реформаторських пошуків неактуалізованого духу.

Останній епізод роману В.Винниченка “Хочу!” перегукується з початком романної історії Юрія Сварожича. Заслання студента — аналог вигнання з раю, стимул до переоцінки індивідуальних вартостей, до набуття досвіду, визначення достотних основ власного духовного поступу. Злам, зумовлений втручанням зовнішньої владної сили, не впливає на індивідуальну означувальну практику Сварожича — не руйнує топосу вищості у свідомості героя, реальності й достотності екзистенційних сенсів, хоча констатація нудьги демаскує цю самовпевненість. У творі Винниченка насильство історичного фаталізму над задумами всіх дійових осіб виступає аналогом апокаліптичного випробування, увиразнює логічно незбагненну, непоборну реальність. У Халепа війна викликає відмову від утілення вже знайденого, але не поцінованого достотного сенсу. Втручання влади тлумачиться як фатум, витісняючи гріх гордощів гріхом розпачу й підриває саму можливість комунікації. Війна — крах індивідуальної означувальної практики героя, попри те, що така можливість зберігається у спілкуванні з Сосенками, насамперед з імовірним андрогінним доповненням Халепа — Ніною. Тобто в авторському

¹⁴ Див.: Левінас Е. Філософська детермінація ідеї культури // Між нами: Дослідження Думки-про-іншого. — К., 1999. — С. 205.

¹⁵ Див.: Франк С. Ересь утопізма // *Квинтэссенция*: Филос. альманах, 1991. — М., 1992. — С. 381, 384.

¹⁶ Левінас Е. Цит. праця. — С. 205.

¹⁷ Див.: Ніцше Ф. Так казав Заратустра // Так казав Заратустра. Жадання влади. — К., 1993. — С. 16.

контексті навіть межова ситуація видимої смерті постає як сфера етичного вибору, унаочнення *достотних* вартостей. Сенс існування в останньому листі Халепи не актуалізується, а нехтується. Розв'язка психологічного сюжету Винниченкового роману — зневіра у власній симпатії до Ніни — увиразнює ймовірну втрату ідеї культури — “пронизувати людяністю варварство буття, навіть коли жодна філософія історії нам не гарантує, що варварство не повернеться”¹⁸.

Як бачимо, аналіз творів Винниченка й Арцибашева засвідчує їх полемічність і взаємну сюжетну “дзеркальність”, увиразнює особливості трактування письменниками провідних концептів модерністського естетичного дискурсу — культури, тілесності, сексуальності, елітарної самопошваги. Напрямок переосмислення Винниченком роману Арцибашева — інтеграція героя в систему життєвого досвіду, чужої заангажованості як чинника становлення й переосмислення власного екзистенційного проекту. Множина культурних значень і практик повсякдення як сугестивних моделей самовизначення і предметів оцінки впроваджується у психологічному сюжеті роману Винниченка на противагу абстрактному розумові героя. Рефлексія Юрія постає як нехтування самоцінності вітальних спонук, як репресивна десоматизація індивіда; роздуми ж Халепи — продукт досвіду, засіб формування й розгортання кордоцентричної настанови, яка поєднує лібідозні спонуки й соціальну роль персонажа через *реальні* випробування. Винниченко робить відправними для психологічного сюжету топоси, лише ескізно окреслені в Арцибашева (хронотоп Батьківщини, дискурс української народної культури) і не заактуалізовані подальшою дією через свою маргінальність у свідомості *загальноросійського* письменника, і надає їм ідеологічного забарвлення.

Арцибашев висловлює *скепсис* щодо можливостей культурних наративів, демонструючи позірний драматизм зіткнення психологічних топосів. Винниченко зіставляє реальні культурні й політичні дискурси, увиразнюючи владу вкорінених стереотипів і практик, драматизм історичного процесу й індивідуального самоздійснення, який потребує саме *культурної* протидії — інтелектуальної й вольової активності персонажа.

Герой-ідеолог в Арцибашева поза власною волею демонструє зужитість позитивістсько-раціоналістичної ідеї виховання, яка підлягає ревізії вітальною практикою. Претензія на розрив детермінізму повсякденням обертається у Сварожича залежністю від культурних дискурсів. У Винниченка деміургізм, “саможертвоність” героя — профанація ідеї подвижницького олюднення світу, яка обертається адегуманізацією свідомості. Утопія — ознака недостатньої детермінованості автентичною культурою як вітальним чинником, полем боротьби за самоствердження.

Гендерні аспекти існування в обох авторів — мірило модерності героя, чинник розщеплення споглядально-раціоналістичних настанов елітарної самопошваги. Якщо романний сюжет “Саніна” протистоїть темі поєднання “нашої індивідуальної досконалості” (у коханні) і “процесу всесвітнього об'єднання” (у суспільному житті)¹⁹, то в сюжеті роману “Хочу!” розгортання гендерних аспектів сексуальності сприяє подоланню крайнощів утопізму й гедонізму; водночас спілкування з Ніною — природне, психосоматичне вивершення-зняття етнокультурної закоріненості героя, можливе розв'язання конфліктів ціннісної свідомості. На противагу парадоксальній моделі дезінтеграції індивідуального духу, Винниченко подає модель драматичної реінтеграції особи й суспільства, динамічної взаємодії її онтопсихологічних чинників, складання новітнього антропологічного проекту у світлі модерного історичного й культурного поступу.

¹⁸ Левінас Е. Цит. праця. — С. 206.

¹⁹ Солов'єв В. Смысл любви // Сочинения: В 2 т. — Т. 2. — С. 538.