

**ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО**

Факультет філології й журналістики імені Михайла Стельмаха  
Кафедра української літератури

**ДИПЛОМНА РОБОТА**

на тему: **ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ВИМІРИ РОМАНІСТИКИ ВОЛОДИМИРА  
ВИННИЧЕНКА (РОМАНИ «БОЖКИ», «ЗАПИСКИ КИРПАТОГО  
МЕФІСТОФЕЛЯ», «СЛОВО ЗА ТОБОЮ, СТАЛІНЕ!»)**

Здобувача ступеня вищої освіти магістр  
галузі знань 01 Освіта  
спеціальності 014. 01 Середня освіта  
(Українська мова і література)  
заочної форми навчання  
**Арустамян Ірини Валентинівни**

Використання чужих ідей,  
результатів і текстів мають  
посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_  
(підпис)

\_\_\_\_\_  
(ініціали, прізвище)

Науковий керівник: кандидат філологічних  
наук, доцент Ткаченко Вікторія Іванівна

Розширена шкала \_\_\_\_\_

Кількість балів: \_\_\_\_\_ Оцінка: ECTS \_\_\_\_\_

Голова комісії \_\_\_\_\_

(підпис)

\_\_\_\_\_  
(ініціали, прізвище)

Члени комісії \_\_\_\_\_

(підпис)

\_\_\_\_\_  
(ініціали, прізвище)

\_\_\_\_\_  
(підпис)

\_\_\_\_\_  
(ініціали, прізвище)

\_\_\_\_\_  
(підпис)

\_\_\_\_\_  
(ініціали, прізвище)

м. Вінниця – 2018 рік

## ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ I. Жанрові виміри романістики Володимира Винниченка	7
1.1. Теоретичні аспекти жанрової природи романістики, типологічні риси	7
1.2. Критична і наукова рецепція екзистенціалізму у філософській та літературознавчій думці	12
1.3. Екзистенційні елементи та їх функції у романах Володимира Винниченка	20
Розділ II. Художній світ романістики Володимира Винниченка	31
2.1. Жанрово-композиційні особливості романів	31
2.2. Проблематика та образна система романістики	45
ВИСНОВКИ	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	74

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Становлення модернізму в українській літературі обумовлене потребою докорінно оновити та переформатувати художню свідомість. Суспільні колізії, непередбачувані у своїй основі накладають відбиток на літературний процес. У своїх дослідженнях науковці системно звертаються до проблем буття і відводять йому значне місце. Активні філософські шукання в літературі зламу століть об'єктивно обумовлені новітніми досягненнями у галузі психології, соціології, філософії. Розвиток суспільних наук сприяв зростанню суспільної свідомості, яка змінювала хід художньо-естетичної думки.

Літературознавці XXI століття по-новому переосмислюють концептуальні засади, вказують на ще не вивчені аспекти. В умовах формування світогляду сучасної людини аналіз явищ на перетині літературної і філософської площин дозволяє осмислити питання самоцінності людського буття і спонукає переглянути проблему його сенсу. Йдеться про філософсько-етичні постулати і принципи у форматі дослідження літературного твору. Для українського культурного простору це варто вважати особливо потрібним, оскільки українське суспільство довгий час було позбавлене можливості вибору. Це позначилося на нашій ментальності. Світовідчуття українця переповнене тривогою, болем, сумнівами, які, у свою чергу, позбавляють можливості свободи. Таким чином, вже у XXI столітті важко визначитися у власній самодостатності.

Постмодерний дискурс дозволяє проаналізувати специфіку українського модернізму, використовуючи образи сучасного типу мислення. Одним із таких є потрактування художньої дійсності періоду кінця XIX - початку XX століття згідно із принципами екзистенціалізму. Усвідомлення межової ситуації, якою є перехід від народницьких традицій до модернізму, дозволяє проаналізувати екзистенціали страху й тривоги, способи їх відображення у художній дійсності періоду зламу століть.

Важливим є факт, що в умовах бездержавності та ідеологічної диктатури

творилася література, яку не потрібно відривати від європейського літературного процесу, а осмислювати як єдине змістове ціле. Відтак виникає потреба цілісного пізнання української літератури через призму новітньої філософії, творення якої збігалось в часі із написанням літературних творів. Слід підкреслити, що феномен тривоги, ставши мистецьким явищем, визначив світоглядні позиції модернізму. У важливий для європейського літературного процесу час відбувалося усвідомлення того, що людське буття охоплене тривогою, яка позбавляє героя опори і чіткої орієнтації в екзистенційному просторі.

Дослідження екзистенційних станів передбачає пошук особливих методів аналізу. Це дає можливість аналізувати соціально-психологічні процеси, які мали місце в суспільному становленні та залишили свій відбиток у літературі. Такий погляд дозволяє розгорнути багатовекторне опрацювання літератури модернізму на прикладі творчості його класика – Володимира Кириловича Винниченка.

«Його творчість шокувала, збурювала й водночас захоплювала публіку, примушуючи замислитись над потаємними глибинами людського буття. Для нього не існувало заборонених тем» [87, с. 3]. Інакшість завжди була предметом дискусій. Тому не дивно, що «він став «окремішним», «невписуваним» у контекст українського літературного канону письменником [115, с. 1].

Проблема функціонування екзистенціалізму з'ясована спорадично; наявні наукові розвідки лише фрагментарно торкаються цього феномена. Тому висвітлення потреби існування екзистенціалізму для осмислення проблеми не викликає сумнівів, як і щодо актуальності та важливості її існування. У низці наукових праць Т. Гундорової, О. Гнідан, Л. Дем'янівської, І. Луцишин, В. Панченка, Я. Поліщука, В. Хархун про творчість В. Винниченка відсутній монографічний аналіз екзистенціалізму; передумови його виникнення, особливості функціонування у системі буття персонажів та наслідки цього явища.

Тому аналіз екзистенційних станів у модерному художньому творі з позицій сучасних літературознавчих теорій є необхідним.

Відтак **актуальним** є дослідження творчості В. Винниченка як

представника українського модернізму в ключі екзистенціалізму. Осмислення проблем буття та функції екзистенціалу тривоги у романній творчості письменника внесе суттєві доповнення до теоретичних узагальнень про модерністську літературу, жанр роману, творчість В. Винниченка загалом, збагатить сучасне літературознавство уявленням про специфіку оповідної манери.

**Мета** дослідження – ґрунтовно осмислити специфіку екзистенціалізму в літературі доби модернізму – на прикладах романів В. Винниченка із зосередженням уваги на філософсько-теоретичних, психологічних та морально-етичних виявах авторської позиції, а також у формах його вираження на рівні сюжетно-композиційної та образної структур творів.

Досягнення мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- охарактеризувати цілісну палітру романної прози письменника;
- проаналізувати теоретичні праці філософів-екзистенціалістів;
- окреслити образну специфіку романів;
- виявити роль екзистенційного світовідчуття як ідейно-тематичного підґрунтя творів В. Винниченка;
- визначити носіїв екзистенціалу тривоги серед персонажів романів.

**Об'єкт дослідження** – романи В. Винниченка «Божки», «Записки Кирпатого Мефістофеля», «Слово за тобою, Сталіне!».

**Предмет дослідження** – художня реалізація екзистенціалізму у творах письменника.

**Методи дослідження.** Романна творчість В. Винниченка розглядається у контексті розвитку української літератури кінця ХІХ - початку ХХ століття. У роботі використовуються біографічний, типологічний, структурний, описовий методи, пообразний та цілісний аналіз художнього тексту.

**Теоретично-методологічну основу** визначають засади філософії екзистенціалізму, обґрунтовані у працях М. Гайдеггера, А. Камю, С. К'єркегора, Ж.-П. Сартра, К. Ясперса, а також філософські, культурологічні дослідження О. Туренка, Н. Хамітова. Літературознавчий аналіз творів спирається на наукові, теоретичні, критичні дослідження Ю. Бондаренка, Т. Гундорової, Л. Дем'янівської, М. Зубрицької, Ю. Лавріненка, С. Павличко, В. Панченка,

В. Пахаренка, Н. Шумило та інших дослідників.

**Практичне значення.** Матеріали магістерської роботи можуть бути використані при викладанні курсу історії української літератури початку ХХ століття, при проведенні практичних занять, а також на уроках української літератури та у позакласній роботі в середній школі.

**Апробація результатів.** Ключові положення магістерської роботи викладені у формі доповідей та виступів на щорічних звітних наукових конференціях Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (2017, 2018).

**Структура наукової роботи** складається зі вступу, двох розділів, які поділяються на підрозділи, висновків, списку використаних джерел, який налічує 120 позицій. Загальний обсяг роботи становить 84 сторінки, з них 73 сторінки основного тексту.

# РОЗДІЛ I. ЖАНРОВІ ВИМІРИ РОМАНІСТИКИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

## 1.1. Теоретичні аспекти жанрової природи романістики, типологічні риси

Український модернізм прийшов на зміну реалізму, тому в процесі свого становлення зазнав ряд модифікацій. «Внаслідок творчого дискурсу традиціоналістів та новаторів розпочалася епоха українського модернізму – нового художнього принципу ХХ століття» [120, с. 59]. Модерністи, схилиючись до руйнування традицій і творення «літературної революції» вважали, що «відтворити цей світ можна, тільки рішуче, безжалісно відкинувши все, створене раніше. Навіть розтоптавши його і з нього насміявшись» [41, с. 214]. Однак, модернізм був вимогою часу, сповненого переживаннями людини зламу століть у передчутті нового. Відчуження і тривога, страх і відчай – екзистенційні категорії, які репрезентували тип світогляду людини порубіжжя. Найважливішим є те, що тривога охопила як реальність, так і художню дійсність, стала важливим атрибутом соціального й політичного буття.

Розвиток української літератури початку ХХ століття пов'язаний із розширенням зображально-виражальних можливостей прози, що виникла на ґрунті реалізму. У першу чергу, це період активної прозової творчості. Його називають добою ренесансу в культурі, адже він пов'язаний із демократичними рухами, які набували піку розвитку і стимулювали до нових відкриттів.

Початок ХХ століття позначений змінами у свідомості атеїстичних та соціалістичних ідей, які були знаком пошуку шляхів виходу з національної та соціальної неволі, ніж виявом ідеологічної нетерпимості. На зламі століть ці ідеї етично приваблювали інтелектуальну еліту екзистенційно-гуманістичною спрямованістю, активним баченням, яке, висуваючи людину в центр буття, знаменувало реалізацію у філософській думці антропоцентричних позицій.

Злам віків у Європі проходив під знаком національно-визвольних змагань та соціальних потрясінь, що не могло не накласти свого відбитку на характер української філософської та суспільно-політичної думки, у першу чергу це позначилося на художньо-філософських пошуках українського письменства. Дух нового часу тонко відчули І. Франко, Леся Українка, О. Кобилянська,

представники «Молодої Музи». В Україну проникають західні політичні ідеології, представлені націоналізмом, консерватизмом, соціалізмом. Картина світоглядно-філософських орієнтацій мала відбиток плюралізму. Передусім потрібно назвати київську екзистенційну школу філософії, до якої належали М. Бердяєв, Л. Шестов, В. Зеньковський. Попри свою російськомовність, вони окреслили зв'язок з україномовним культурним та освітнім середовищем.

Прозаїки початку ХХ століття вбачають у навколишньому світі цілісність, проникають у внутрішні суперечності, осягають діалектику розвитку. У центрі художніх зацікавлень залишається людина з її проблемами. Головний акцент зміщується із соціально-побутової площини у філософську та психологічну. Відтворення духовних пошуків і пов'язаних вагань знаходить вияв у зображенні особистісної свідомості, внутрішнього світу персонажа.

Романній прозі В. Винниченка судилася важка доля. Частина творів ще й до сьогодні не прийшли до українського читача. Однією із причин стала та, що романи були гостро засуджені критиками-марксистами ще у 30-і роки ХХ століття, далі знаходилися у спецховищах, згодом послідовно замовчувані тоталітарним режимом, а сучасна економічна криза та особливості українського книгодруку не дозволяють у повному обсязі видрукувати всі тексти.

Найцікавішим і найскандальнішим називають дослідники період у творчості В. Винниченка з 1907 по 1920 р., коли митець досліджує сферу позасвідомого, робить експерименти у царині моралі, по-новому дивиться на проблеми шлюбу, родини, кохання, дітей, осмислює проблеми двоїстості людської душі. Реагуючи на суцільні суспільні зміни, письменник осмислював проблему незалежно від її розмірів, руйнуючи при цьому формат стандартизації, не боячись наражатись на шквальний осуд критики.

Оскільки белетрист мав здатність працювати в несприятливих умовах, ведучи підпільну агітацію, випробовуючи способи звільнення з Лук'янівської в'язниці, опинився за кордоном через підпільну діяльність емігранта, надихає його і дає матеріал для творів.

Г. Ключек вважає, що на творчість В. Винниченка «треба дивитися як на дуже енергетичну спробу виломатися з канонів тогочасної української літератури й піднятися на рівень, який ми називаємо європейським» [50, с. 9].



Учений вважає, що ця спроба була результативною.

В. Винниченко наблизив українське письменство до європейського модерного формату за тематикою, проблематикою, багатожанровістю, стилістикою та формами звертання до читача. Крім того, він був першим українським професійним письменником, який заробляв на життя виключно літературою. Не завжди це було цілком виправдано, але письменник ніколи не зраджував своїм переконанням.

Безперечним здобутком В. Винниченка було суттєве розширення тематичних можливостей українського епосу. Новаторству у цьому плані сприяло розвинете соціальне чуття митця, бачення моральних, політичних та соціальних проблем свого часу, намагання відтворити події в експресивній формі й неореалістичній манері письма. М. Рудницький вважає, що будь-який роман В. Винниченко описував, поставивши «питання руба».

Розпочавши романну прозу з традиційної для українського письменства теми села, В. Винниченко відмовляється від народницького етнографізму, побутового реалізму, традиційної типологізації, або тужливої історії, пов'язаної з сільськими буднями та нещасливим коханням. Новаторством позначена тональність романів. Ще сучасники В. Винниченка відзначали, що у творах відсутній журливий сум у житті героїв, переважає пісня радісної боротьби, яка лунає в помешканнях робітників, панів, серед новітньої техніки, на заробітках.

Для багатьох романів характерний оптимізм. Письменник зберігає цю особливість протягом всієї творчої історії. Своєрідним кредо письменник обрав оптимістичний скептицизм. Цей термін, на думку Л. Мороз, «виводиться із грецького слова «скептик», яке означає: той, хто досліджує. Додане до нього означення «оптимістичний» говорить про сподівання автора на позитивні результати здійснюваного ним дослідження буття та свого місця в ньому».

Згодом неординарними підходами окреслені теми не лише епічного, а й драматургічного жанрів. Вони визначаються громадянсько-політичною позицією, обставинами та перебуванням його в еміграції, роздумами та ваганнями, сподіваннями та відчаєм. Головне, що для аналізу ситуацій В. Винниченко обирає найважливіші етичні проблеми.

Новим у тематичному зацікавленні було потрактування людини з

натовпу. Прозаїк стане одним із перших у літературі цього періоду, хто використає неоромантичні підходи до визнання суверенності кожної людини. Персонажі залишаються самодостатніми в стихії натовпу, здатні до протесту та протиставлення стадним рефлексам, відчуттям власної самодостатності.

Дослідники Л. Дем'янівська та О. Гнідан вважають, що романи В. Винниченка виразно поділяються на дві частини. Всього відомо, що письменник написав 14 романів. До першої належать соціально-психологічні романи, написані в доеміграційний період 1920 р. це: «По-свій», «Божки», «Чесність з собою», «Рівновага!», «Хочу!», «Записки кирпатого Мефістофеля», «Заповіт батьків». Вони становлять широку епопею життя усіх суспільних верств України початку ХХ століття.

Твори позначені традиційною манерою європейського психологічного та інтелектуального роману. Вони мають ознаки натуралізму, але при всій реалістичності вони залишаються модерністськими творами за глибинною суттю. Новою у них була проблематика, поетика, незвичайні ідеї, експериментальність образів, сюжетних ситуацій, динамічна та фрагментарна стилістика. Це викликало довкола них бурхливу полеміку.

До другої групи належать соціально-утопічні та пригодницько-авантюрні романи, написані в еміграційний період. Це «Сонячна машина», «Поклади золота», «Нова заповідь», «Вічний імператив».

С. Михида вважає, що окремим етапом творчої еволюції В. Винниченка можна назвати період еміграції (1920-1951). У ці часи з'явилися романи «Лепрозорій», «Слово за тобою, Сталіне!».

Незавершеним залишився чотирнадцятий роман «Хмельниччина», збереглися назви ненаписаних творів, які мали скласти багатотомний «роман мого життя» – художню історію України першої половини ХХ століття.

У романній прозі до 1920 р. виявився глибокий психологічний підтекст, який пронизував усю текстову тканину романів. Критик М. Зеров наголошував, що на зміну побутовим повістям «приходить імпресіоністична новела та роман з психологічним завданням» [43, с. 440].

Ранні романи В. Винниченка викликали широкі дискусії у суспільстві. Їхня тематика вирізнялася соціально-психологічним стрижнем, аналізом

суперечливих борінь у душі героя, що занурений у соціум, систему моральних цінностей, національну ідентичність.

Відомо, що спостережливість у творчої особистості набуває ознак творчого бачення. Художнє бачення В. Винниченка сприяло виявленню спектра проблем, які ставали основою романів. Високий рівень причетності до подій, які з ним відбувалися, сприяв встановленню множинних зв'язків між явищами дійсності.

Знайомство з життям різних суспільних верств та соціальних прошарків, професійних груп давали можливість встановлення несподіваних, а інколи парадоксальних взаємодій у процесі пошуку й досягнення поставленого художнього завдання. Цей процес акумулює діяльність інтелекту, створює найнеобхідніші умови для формування пам'яті, підсвідомості, інтуїції.

Наполеглива самоосвіта дала письменникові продуктивні результати. Їх помітили критики, історики літератури. Це – метаморфози, що відбувалися з творчістю письменника вже через кілька років після дебюту. Варто підкреслити значний інтерес В. Винниченка до філософії. Він створив для письменника імідж митця наскрізної філософської спрямованості. Не маючи фахової філософської освіти, В. Винниченко став стихійним філософом-аматором, який завдяки філософії мав можливість порівнювати та співставляти свої й чужі інтелектуальні здобутки. Г. Сиваченко вважає, що у прозаїка «годі дошукуватись чистих філософських спекуляцій. Його філософські побудови виростають із безкінечних роздумів над власним існуванням, над політичними подіями, що відбувалися у світі та в Україні» [95, с. 36].

Події першого роману – «Чесність з собою» суголосні із добою реакції, що відбулася в країні після погрому революції 1905-1911 років. Дилогія «Божки» та «По-свій» показала суспільну трансформацію, коли на зміну високим ідеям, питанням національної свободи приходять «божки», що символізують індивідуальну свободу, перегляд суспільних норм з точки зору сильної особистості, замість ідеї відродження країни – теорія «відродженства». Вістря уваги перемістилося з проблем суспільних до собистісно-індивідуальних.

У романі «Заповіт батьків» сконденсовано проблеми, що пов'язані з

тіньовою стороною людської натури. У центрі симпатичний лікар Петро Семенович. Пройшовши ряд життєвих випробувань, він розуміє, що нові ідеї громадського життя у сфері моралі мають стати виразнішими.

Українська національна ідея, формування модерної й державної української нації проймає значну частину творів В. Винниченка. Її порушено у повістях, драмах та романах «Нова заповідь», «Слово за тобою, Сталіне!», «Божки», «По-свій»).

Ідейне новаторство Винниченка полягає в тому, що він відчув пульс доби, створив цикл соціально-психологічних романів, драм та оповідань, у яких загальнолюдські проблеми знайшли власне трактування. Той факт, що романи В. Винниченка було перекладено європейськими мовами, а драми пішли у всіх столичних театрах Європи, є свідченням не тільки особистого успіху, але й того, що з ім'ям В. Винниченка українська література стала діючою часткою світової літератури.

Таким чином, мислення В. Винниченка-романіста було критичним, він відстоював власні думки, не був схильним підпадати під вплив чужих поглядів, спирався на власний життєвий досвід і знання. Його світоглядна інакшість призвела до того, що він спромігся побачити соціально-психологічні проблеми там, де їх не помічали інші.

## **1.2. Критична і наукова рецепція екзистенціалізму у філософській та літературознавчій думці**

Кінець XIX - початок XX століття – це час втрати життєвих орієнтирів та вказівок, період із специфічним типом буття. Українська література цього часу переліком конфліктів і проблем почала наближатися до європейських традицій. Автори звертаються до тем, пов'язаних із внутрішніми станами своїх героїв. Закономірним є той факт, що у працях С. К'єркегора зародилися ознаки екзистенціалізму – філософської течії, яка намагалася розкрити таємниці людського буття. Згодом ці ідеї захопили інших письменників. Тривога разом із відчаєм, страхом та втратою віри стали спочатку імпульсами для розвитку модерних творів, а згодом і їхніми провідними мотивами. А це невичерпне джерело для різнопланових досліджень.

Філософський напрям екзистенціалізму є важливим в осмисленні духовного розвитку людства. Така традиція починає відлік від виникнення філософії існування, бо ще М. Гайдеггер у праці «Навіщо поети» виклав свої філософські погляди, аналізуючи творчість Гельдерліна [28]. Дослідники вважають, що «Буття і час» також стоїть біля витоків «вторгнення» літератури у філософію, тобто біля витоків постмодерну. Йдеться не про проблему викладу онтологічних проблем міфологічною чи літературною мовою, а про злиття мови філософії та мови літератури [8, с. 117].

Передумовою виникнення екзистенціалізму став поступ філософської думки. Прийшло усвідомлення того, що примирення протиріч – це кінець історії та розвитку загалом. Людині кінця XIX - початку XX століття ставало тісно в рамках Абсолюту, для неї були вагомими вибір та пошук сенсу або причин безмістовності власного існування. Останнє усвідомлювалося як боротьба зі світом та із власним «Я». Виникає свідомо потреба осмислити «найсокровенніше ядро людини» [10 с. 36] – її екзистенцію.

Екзистенціалізм знайшов місце в системі поглядів та філософських концепцій XX століття, яке кваліфікується як час втрати орієнтирів, руйнування традиційних морально-етичних норм та борсання людини в потоці власної невизначеності. Ю. Лавріненко зазначав: «Позбавлена рідного ґрунту і клімату, механізована, прибита нещастями людина почуває себе так, наче вона з нічого вийшла і в ніщо повертається... Зокрема, із тотальних війн і революцій нашого часу, із катастроф XX віку родилося екзистенціалістичне світовідчуття людини, закинутої напризволяще у світову безвість» [85 с. 3]. Екзистенціалізм спонукає до пізнання світу крізь призму неповторності внутрішнього «Я». Цей напрям є сукупністю філософських ідей про буття, які вилилися у різноманітні художні явища. Відображення суперечностей всередині людського «Я» найбільшою мірою виявляються у мистецтві слова, адже література є ефективною формою пізнання людського буття та осмислення його трансцендентального характеру.

«...Закономірно, що екзистенціалізм прийшов у філософію з літератури. Частина екзистенціалістських праць – це осмислення літературних творів. Ряд екзистенціалістів, починаючи зі Сковороди і К'єркегора, були одночасно і філософами, і письменниками: аналізували «екзистенціали» людської

реальності й показували конкретні життєві ситуації, де ці абстрактні «екзистенціали» постають у плоті і крові» [85, с. 14]. На початку становлення екзистенціалізму не існувало поділу між літературою та філософією.

Екзистенціалізм існує у двох взаємопроявах: філософському та естетичному. У цьому контексті важливим є виокремлення спільних засад для філософського та художнього осмислення буття, адже наукові дослідження показали, що літературу можна і варто розглядати крізь призму екзистенціалізму.

Проф. М. Ткачук пропонує таке визначення: «Екзистенціалізм у літературі (лат. існування) – течія, що виникла після 1-ої світової війни, сформувалася в 30-40-ві, найбільшого розвитку досягла в 50-60-ті ХХ ст. Джерела її містилися у працях данського мислителя ХІХ століття Е.-С. К'єркегора, який вперше сформулював антитезу «екзистенції» та «системи» (гегелівського панлогізму). Сформувалася в працях німецьких (М. Хайдеггер, 1889-1976; К. Ясперс, 1883-1969) та французьких (А. Камю, 1913-60; Ж.-П. Сартр, 1905-80) філософів та письменників. ... Екзистенціалізм у художніх творах відбиває настрої інтелігенції, розчарованої соціальними та етичними теоріями. Письменники прагнуть збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського життя. На перше місце вони висувають категорії абсурду буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті. Для них трагічне начало – ірраціональне, всеохопне ставлення людини до життя, універсальний спосіб буття людини в суспільстві, бо світ – абсурдний, ніщо, а існування, екзистенція людини – це «буття для смерті» як єдиної мети та підсумку існування» [62, с. 225-226].

Окрім поділу екзистенціалізму на релігійний та атеїстичний, цьому філософському напрямку присвоюють і національність. Ідеї філософії існування виникали в різних країнах, тому зустрічаємо думку про екзистенціалізм німецький, французький, італійський, російський тощо. Такий розподіл свідчить про неоднорідність та багатогранність філософської течії, а кожна національна приналежність репрезентує окремі світоглядні аспекти.

Серена К'єркегора (1813-1855) вважають зачинателем екзистенціалізму. Його екзистенційно-психологічне обґрунтування християнської релігійності

тракується як основа європейського екзистенціалізму. Для літературознавців С. К'єркегор – стиліст, визнаний художній талант, що представляв у Європі Данію в епоху романтизму, залишив після себе образ «естета».

У С. К'єркегора людина існує як «одинична» величина, тобто у власному екзистенційному просторі вона настільки «відкинута до себе самої», що будь-які відношення із суспільством здаються несуттєвими [10, с. 69]. «Одиничний» у концепції філософа набув фундаментального положення. Людина визначається ним як «синтез скінченного і безкінечного, свободи і необхідності, вічного і тлінного» [57, с. 255]. Тому поняття, які передають протиставлення – страх, абсурд, відчай, тривога, віра, смерть, вибір – мають конституційний характер.

С. К'єркегор вважав, що кожна людина проходить естетичну, етичну та релігійну стадії. Однак, схема послідовного переходу від естетичного до етичного, а згодом – до релігійного, не відповідає дійсності. Філософ виділяє два типи особистостей. Перший (язичницький) – нероздвоєний індивід. Його духовний світ цілісний, але обмежений категоріями чуттєво-безпосереднього, одиничного і загального водночас; гріх – незнання прийнятого, зло постає як ігнорування. Інший тип (християнський) – демонічний; його насолода – це не безпосередньо-чуттєве задоволення, навпаки, він знаходить насолоду в духовному, але у заперечно-духовному (диявольському). Його задоволення пов'язане з гріхом. Воля такого індивіда утверджується наперекір всезагальній волі, моральному закону, вона є свавіллям. Це крайня межа духовного існування роздвоєної людини, її «содом»; іншою точкою є віра в абсурд, підступний і страшний в її уяві іронічний Бог [29, с. 201-202]. Необхідність вибору є передумовою для людської свободи. Акт вибору у філософії С. К'єркегора – це можливість людини наблизитися до Бога і віддалити свою неминучу скінченність.

Ідеї С. К'єркегора знайшли своє продовження у працях німецького філософа Карла Ясперса (1883-1969), який запозичив у С.К'єркегора термін екзистенція. Мислитель писав, що «філософія без К'єркегора здається йому неможливою взагалі» [98, с. 20]. Обґрунтування терміну філософської віри, введеного К. Ясперсом спиралося на релігійно-антропологічну концепцію

С. К'єркегора.

За К. Ясперсом, екзистенція людини не обумовлена нічим, окрім її індивідуальності, вона за межами предметного світу і мислиться як свобода [27, с. 12,97]. Він зробив висновок, що сенс буття можна досягнути в миті кардинальних потрясінь, які назвав «межевими (пограничними) ситуаціями».

В екзистенціалізмі використовується поняття «ситуація», у якій людина перебуває за рахунок власного буття. Тут йдеться про життєві обставини, які оточують нас. Екзистенціалізм культивує думку, що поряд з існуванням первинним є і світ, якому притаманна тривожність. Світ для індивідуального буття є «не лише фоном, а й визначеним збігом обставин, визначеним світом, у якому буття віднаходить себе і потребує конкретної відповіді» [10, с. 80]. Таким чином, поняття стану передбачене для будь-якого індивідуального людського життя. Філософ вважав, що навіть смерть не є межевою ситуацією, важливим є факт усвідомлення можливості такої ситуації, пізнання своєї скінченності.

Пограничні ситуації – це напружені, кризові ситуації, визначальною характеристикою яких є суперечливість та неможливість їх оминати. Вони є «втіленням абсолютної межі, за яку неможливо вийти» [98, с. 23]. До цих ситуацій К. Ясперс відносить боротьбу, провину, страждання, смерть, неможливість розраховувати на світ, нещасливий випадок.

Важливим є факт, що пограничні ситуації піднімають для людини завісу, за якою ховається тривога її буття. Вирішальним є те, що вони здатні завдати шкоди буттю. Потрясіння, які приходять з ситуаціями на межі, протиставлені гармонії і спокою. У пограничних ситуаціях людина зустрічається з небуттям, і для її буття це час найважливішого випробування.

Пограничні ситуації мають радикально важливе значення для «просвітління екзистенції». «Просвітління» К. Ясперс розглядав як переживання людиною, яка опинилась за межею. Для філософа без трансценденції немає екзистенції. У його концепції – це відкрита структура. Спілкування К. Ясперс визнав атрибутом буття людини. Він розрізняв «несправжню» і «справжню» комунікацію. Перша об'єднує людей з практичною метою задовольнити потребу у спілкуванні. Умовою для «справжньої комунікації» є самотність людини. Екзистенційна комунікація можлива лише тоді, коли «Я»,



усвідомлюючи свою сутність, може протиставити себе іншому та всьому світові [98, с. 22]. Екзистенція виявляється лише в співіснуванні з іншою екзистенцією та із трансцендентним.

Звертання К. Ясперса до проблем буття зумовлене подіями світових воєн та їхніми наслідками, перш за все, для німецької нації. Особистий досвід і спостереження за трагічним перебігом світового ходу відбилися у філософії, найважливішим у якій є осмислення та опис межових ситуацій.

Для європейського інтелектуального життя М. Гайдеггер став ініціатором піднесення філософії. На перше місце він висунув деконструкцію існуючих підвалин метафізики, здійснивши аналіз філософських поглядів від античності до свого часу і проливши світло на проблему людського буття. Основна його праця «Буття і час» (1927 р.) присвячена поверненню до проблеми буття і створенню « нової онтології », основою якої є не що інше, як феноменологія людського існування [8, с. 114]. М. Гайдеггер розглядає проблему буття у нерозривному зв'язку з часом. Нового відтінку тут набуває проблема смерті. Вона далека від того, щоб усвідомлювати її як кінець. Смерть у філософа є однією з характерних рис « тут-буття » і підґрунтям часу. М. Гайдеггер розглядає поняття « турбота », під якою розуміє зв'язок сенсу буття і часових аспектів екзистенції. М. Гайдеггер детермінує тривогу як основну причину, яка змушує людину ховатися під маскою невизначеності. Опозиційним цьому є стан автентичності людини, якого вона здатна досягнути пізнанням смерті. Філософ трактує смерть як шанс для звільнення від тривоги.

Після Другої світової війни переживає ренесанс філософія екзистенціалізму у Франції. Французька версія узагальнювала надбання німецької та філософсько-теоретичні й літературні погляди. Представниками напряму були Жан-Поль Сартр та Альбер Камю. Вони залучали бачення онтологічної проблематики у сферу мистецтва слова, збагачуючи тим самим екзистенціалізм досвідом нового порядку.

Філософування Ж.-П. Сартра (1905-1980) вилилося в основні праці, що мають стосунок до філософії екзистенціалізму, – трактат «Буття і ніщо» (1943), есе «Екзистенціалізм – це гуманізм» (1946), робота «Критика діалектичного розуму» (1960), а також у його художню творчість, що активно аналізувала

екзистенціалістську проблематику. Він обрав філософію як основу всієї творчої активності. Художня творчість та філософія у нього тісно пов'язані, і неможливо зрозуміти щось одне, не знаючи іншого.

Ж.-П. Сартр розглядає буття у поєднанні з такими категоріями, як «нудота, ворожість, слизькість, липкість» [92, с. 11]. Він визнає його всеохопність і тотальність. «Буття повсюди» [92, с. 35]. Зосередивши вчення на переживанні власного буття, він саму людину визначив як тип буття, через посередництво якого у світ приходить Ніщо.

Людину Ж.-П. Сартр розглядав як проект, який вона творить сама. «Людина – це, перш за все, проект, який суб'єктивно переживають...» [93, с. 323]. Людина існує настільки, наскільки сама себе уістотнює, вона є сумою вчинків. «Боягуз робить себе боягузом, а герой – героєм» [93, с. 334]. Виправданою стає думка: існування передує сутності. Таким чином, екзистенція, за Ж. П. Сартром, – це вибір і свобода, бо з багатьох можливостей вона обирає деякі, перебуваючи у пошукові. Ці стани провокують творчу діяльність екзистенції, названу філософом «проектом».

Свобода усвідомлюється за допомогою тривоги. Щоб віддалити тривогу, людина намагається заховати якнайдалі і свою свободу. В такому парадоксі прихована первинно закладена трагічність людського буття.

А. Камю відмовився від ідеї вищої трансценденції, яка може зрівноважити скінченність буття, тому абсурдність задекларувала відчуження. У філософії А. Камю переважає зневіра у будь-які норми та цінності, єдиним виходом із ситуації він бачить бунт особистості. Зневага філософа – це реакція на фашизм та комунізм, які давали привід для роздумів. «Він звертається до «тепер» людини, а не до безкінечно віддаленого часу реалізації мети, в пошуках міри добра і зла. Але до «тепер» як до сутності людського ставлення до світу. Саме ця людяність змушує його сказати «ні» дійсності, обуритися і не прийняти в ній смерті, страждання, приниження гідності» [89, с. 54]. Отже, бунт А. Камю – це протест проти дійсності, яка недостойна європейця ХХ століття; у цій дійсності правильним шляхом є боротьба заради існування.

А. Камю констатує: абсурд очікує на людину повсюди. Людина живе, думаючи про «завтра», а потім усвідомлює, що час є її ворогом, і намагається

відректися від свого «завтра». Та водночас вона належить часові. Це філософ назвав «абсурдним бунтом плоті» [48, с. 230]. Життя породжує нудьгу, яка спонукає зробити вибір: або самогубство як завершення абсурдного життя, або «встановлення життєвого ходу». Вибір, за А. Камю, – це добровільно померти або надіятися і боротися. Таким чином, людина приречена на вибір подальшого існування. Вона розривається між прагненнями: іде до єдності, з одного боку, а з другого – «ясно бачить стіни, за які не може вийти» [48, с. 228]. Коли людина усвідомлює абсурд, він перетворює її на хворобливу пристрасть. Існування переповнюється відчуттям непотрібності, а звільненням від цього є смерть.

Абсурд виступає засобом єднання, він є причиною нещастя людини, вона посилює протиріччя із світом. Бінарно-опозиційний характер такого співіснування породжує відчуття тривоги, яку А. Камю репрезентує як нудьгу. Екзистенціал нудьги має спільні ознаки із нудотою Сартра, тривоною М. Гайдеггера та відчаєм чи «хворобою на смерть» С. К'єркегора.

А. Камю порушував проблему цінності людського життя, наповненості сенсом, бо «є лише одна по-справжньому серйозна філософська проблема – самогубство. Вирішити, варте чи не варте життя, щоб його прожити – дати відповідь на фундаментальне питання філософії» [48, с. 222]. Філософ стверджує, що бунт виступає протилежністю самогубства. Бунтуючи проти всього, людина отримує свободу, яка розглядається А. Камю як наслідок бунту, вона невіддільна від нього. «Потрібно спровокувати соціум, убити себе. Саме в цьому кінцевий бунт (або кінцевий абсурд) абсурдного бунту проти абсурдного життя» [85, с.10]. Намагання знайти ціннісні орієнтири у світі абсурду вилилися у картини людського буття, якими виступають художні твори.

Філософія А. Камю стала трагічним кінцем у зневірі людства. Втрата віри у раціональність світового устрою, у Бога призвели до зустрічі людини віч-на-віч із трагічністю буття. Війни, тиранічні режими, концтабори й ув'язнення похитнули впевненість у майбутньому.

В екзистенціалізмі культивується ідея творчої активності як основи буття. П. Тілліх виділяє цю категорію як основу всього сущого, називаючи її «зразком самоутвердження будь-якої кінцевої істоти і джерелом мужності бути» [97, с. 10]. В. Пахаренко зазначає, що екзистенціалістське світовідчуття вивищує

творчу наснаженість існування. Природою в людині закладений творчий потенціал. Пізнаючи світ, особистість осмислює потребу творити і несе за це відповідальність. Водночас «творити власною волею з примітивнішого досконаліше» є її свободою [85, с.11]. Особистість повинна перебувати у саморусі, еволюціонувати, протидіючи тим самим силі небуття.

На українському ґрунті екзистенціалізм побутував як тип світогляду; він присутній у творчості Т. Шевченка, М. Гоголя, П. Куліша, В. Винниченка, В. Стуса, В. Підмогильного. Екзистенціалістські риси присутні в принципах українського кордоцентризму національного мислителя Григорія Сковороди. Також до екзистенц-філософії близька «філософія серця» Памфіла Юркевича.

Г. Сковорода акцентував на необхідності звернутися людині до себе, пізнати себе. «Оце ж і є бути щасливим – пізнати, знайти самого себе» [96 с. 234]. Лише так можна знайти справжнє щастя. Г. Сковорода обґрунтував важливість самоідентифікації себе у макрокосмі. Сутність людська захована у серці, бо «воно-то й є найточніша людина у людині, а все інше – околиця...» [96, с. 244]. Український філософ П. Юркевич зазначає, що «серце людське розглядається як осереддя тілесного й духовного життя людини, як орган і щонайближче містище всіх сил, функцій, рухів, бажань, почувань і думок людини з усіма їхніми напрямками й відтінками» [118, с. 73]. Філософ був прихильником біблійного вчення про «глибинове серце, якого таємниці знає тільки розум божественний» [118, с. 83]. Отож обидва філософи вважали, що епіцентром людини є її серце. Якщо воно здатне наповнитися божою благодаттю, то людина осягне сенс буття.

П. Юркевич стверджував, що серцю притаманні «всі ступені радощів», «всі види страху», ворожості і незадоволення [118, с. 76], тому воно може бути і центром тривоги. Г. Сковорода радив не піддаватися тривозі, бо на все сила і воля Божа. Таким чином, екзистенціалістські тенденції близькі українському умонастроєві. Вони застосовувалися письменниками початку ХХ століття, що й призвело в цілому до філософського характеру багатьох творів.

### **1.3. Екзистенційні елементи та їх функції у романах Володимира Винниченка**

У монографії «Код української літератури. Проект психоісторії новітньої

української літератури» названо найважливішу рису перехідного часу – схильність до руйнації, названо рубіж XIX – XX століття «ситуацією випробування, коли руйнується старий світ, в індивідуальній і національній психології відбуваються радикальні зміни» [42, с. 178]. Постмодерний дискурс із властивими йому розкутістю, відкиданням усталених етичних приписів пропонує своє бачення модернізму, який досить часто окреслюється як передумова руйнації людського буття у XXI столітті.

Кінець XIX - початок XX століття – це докорінні зміни, інший спосіб мислення і, безсумнівно, інші акценти у творчості. «Тут передусім слід брати до уваги, що на зламі XIX і XX ст. не просто відбувалася зміна літературних напрямів, а розпочався переворот, за своїми масштабами і наслідками рівний переворотам на переході від античності до середньовіччя й від середньовіччя до нового часу. Йдеться про зміну естетичного світогляду, творення нових парадигм художнього мислення та нових форм і структур творчості [75, с. 44]. Злам XIX-XX століть характеризується появою іншої «модерної свідомості», що зовсім протилежна «народницькому» дискурсові. «Проблема екзистенційності в українській літературі найповніше оприсутнювалася на рубежі XIX-XX століть. Адже література саме цієї епохи виявляла надмірну суб'єктивність, психологізм, естетизм. До кінця XIX століття жоден письменник не зумів так майстерно змалювати душевний біль людини, як це робили митці нової генерації». Відтак літературні твори отримали ідейно-тематичне спрямування, зорієнтоване на передачу внутрішнього «Я».

Основними поняттями філософії екзистенціалізму виступають екзистенціали. Використання цього терміну бере початок від встановлення «екзистенціальної аналітики» М. Гайдеггера. Він послуговувався цим терміном у праці «Буття і час», окреслюючи феномени «буття-в», розуміння, турботи, людей маси, часу, совісті, смерті, розташування тощо [106]. Найважливіші для людини екзистенційні категорії прийнято називати модусами буття, екзистенції, екзистенціалами чи екзистенціаліями. «Вони є осердям екзистенціалізму й екзистенційного аналізу мистецького твору» [61, с. 5]. І річ тут не в називанні, а у внутрішньо-семантичному навантаженні дефініції.

М. Гайдеггер утверджував наукові пояснення категорій в інших

філософських парадигмах. Критика класичної онтології передбачала можливість людини говорити про себе саму. Перед філософом стояло завдання оформити таке о-мовлення в певну терміносистему. М. Гайдеггер визначає категорії та екзистенціали «основоможливостями буттєвих рис», а відповідне їм існування визначає як таке, що потребує різного способу первинного з'ясування: «сущє є кимось (екзистенція) або чимось (присутність у ширшому розумінні)» [106, с. 62]. Ця теза набула розгорнутого з'ясування у Ю. Разінова. Дослідник вказує на те, що у М. Гайдеггера немає розмежування між екзистенціалами та екзистенційними поняттями, екзистенціалом та феноменом [91, с. 59]. Точним залишається визначення філософом екзистенціалу як «буттєвої влаштованості присутності» [106, с. 72]. За М. Гайдеггером, екзистенціал – це структура буття, в якій воно найбільшою мірою виявляє свої риси і можливості.

Умовою виявлення екзистенціалів є гранична ситуація. Н. Хамітов розрізняє поняття екзистенціалу та граничної ситуації. Він пише, що це наслідок внутрішньобуттєвих процесів, в той час як межова ситуація породжується зовнішніми чинниками. Він ототожнює екзистенціал з «екзистенціальною ситуацією», яка є відображенням одного чи кількох екзистенціалів [107, с. 70]. Зв'язок екзистенціалу із пограничною ситуацією неможливо не декларувати. Межова ситуація – це трагізм для людини, то в цьому контексті можна розглядати трагічне як екзистенціал також. Така концепція існує у російського вченого К. Ісупова [46]. Притаманні людській екзистенції комічне і трагічне своєю визначеністю доводять, що найточніше буття можна схарактеризувати за допомогою екзистенціалів.

Література поєднує в собі різноманітні програми. Поява у мистецтві слова екзистенціалів людського буття – не лише наслідок того, що екзистенціалізм є філософсько-літературним метанаративом, а й відгомін буття. Перетворення реальності в художню структуру як основне завдання літератури має на меті показати екзистенційні рівні. Письменники в площині художнього тексту відображають екзистенціали як невід'ємні риси у зображенні внутрішнього світу персонажів чи ліричних героїв. Відповідно й літературознавче розгортання екзистенціалів, відтворених у художній літературі, є на часі.

Незважаючи на ряд робіт, що відсилають до екзистенціалістської

тематики, проблема тривоги залишається не розкритою до кінця. Варто зазначити, що ця тема не була об'єктом окремих досліджень, а лише дотичною до проблематики екзистенціалізму, тому потребує осмислення.

Тривога як елемент людської онтології присутня у художній творчості, де вона яскраво виражена. П. Тіллх зауважив, що «література і мистецтво перетворили тривогу в основний елемент творів, причому це виявляється як на рівні змісту, так і на рівні стилю. В результаті щонайменше освічені верстви суспільства дійшли до усвідомлення власної тривоги, а образи і символи, що виражають тривогу, проникли в суспільну свідомість» [97, с. 10]. При аналізі художніх творів важливим є врахування естетичних та філософських постулатів, які мали вплив на процес творення тексту як виразника настроїв часу, резонатора суспільних подій та змін світогляду.

Тривога – екзистенційний феномен. Він окреслює спосіб існування людини та безпосередньо впливає на нього. Н. Хамітов окреслив тривогу як «наскрізний екзистенціал людського буття» [107, с. 70]. Р. Мей вважає, що «Тривога – це побоювання в ситуації, коли під загрозою перебуває цінність, яка, на думку людини, життєво важлива для існування її як особистості» [68, с. 171]. Він представляє тривогу як «космічне», відчуття, що охоплює внутрішній світ людини, але залишається чимось невизначеним У межах ситуацій цей екзистенціал стає важелем, який здатен впливати на рішення особистості.

Екзистенціал тривоги пов'язаний з екзистенціалом страху, в окремих випадках їх важко розрізнити. Йдеться про явища життя, але можна вести мову про екзистенційний страх та екзистенційну тривогу. Теоретик екзистенціалізму О. Больнов обстоює думку щодо взаємодії двох екзистенціалів. Він твердить про те, що в екзистенціалізмі переважає похмура сторона, а страх, увібравши багато того, що виступало як абстрактне при обговоренні пограничних ситуацій, став по-філософськи родючим ґрунтом та антропологічним відкриттям. Вчений вводить екзистенціал боязні, приписуючи їй характерні риси визначеного зі своїм об'єктом страху «Людина боїться, оглядаючись на конкретну загрозу» [10, с. 91]. Водночас О. Больнов не відкидає внутрішнього зв'язку страху і тривоги, поєднуючи екзистенціали в причинно-наслідкову взаємодію. Вчений пише, що «страх, якщо не підводити його до конкретно розглянутої основи, є

тривожністю, що виходить на зовні. В страхові згущується переживання тотальної тривоги [10, с. 92]. Тривога і страх присутні у житті кожної людини, вони є невід'ємними у відповідних ситуаціях. Ніщо важливе у нашому житті не обходиться без відчуття страху чи тривоги.

Розмежування тривоги і страху починається від творчості С. К'єркегора. О. Туренко, спираючись на надбання спадщини окремих філософів, презентує дві форми страху: емпіричний та метафізичний. Перша – це конкретний, реальний страх-боязнь перед чимось визначеним. Друга – страх-туга, страх-тривога, жах, «який є передчуттям зміни екзистенції людського буття, майбутньої насолоди трансцендентного досвіду самовтілення та саморозвитку духу» [102, с. 17]. Д. Леонтев виділяє три терміни: страх (очікування чогось визначеного), тривога (сподівання невизначеного, але ситуативного, одноразового), очікування постійної присутності у житті непередбачуваних обставин [60, с. 109]. Незважаючи на цей факт, склалася філологічно-культурна традиція порівнювати тривогу із поняттям Angst, а страх у звичному для нас розумінні – із боязню чогось предметного. М. Бердяєв зазначав, що сама термінологія розрізнення Angst і Furcht веде свою традицію від С. К'єркегора. Та, оскільки в російській мові немає відповідника до німецького Angst: та французького angoisse, то він для означення постійної присутності у житті відчуття чогось невідомого і тривожного використовує слово жах (рос. – ужас) [6, с. 388]. П. Тілліх класифікує це відчуття як екзистенційну тривогу. У виборі визначення ми послуговуємося у роботі поняттям екзистенційної тривоги.

О. Туренко цю різницю пояснює наступним чином: «Страх розглядається як реакція на безпосередню небезпеку, яка у час свого виникнення створює у психіці замкнений простір. Тривога є реакцією «безоб'єктивною, яка виникає при переживанні несвідомої та невизначеної загрози. Тобто ця характеристика тривоги ідентична поняттю ірраціонального страху – однією з уже визначених форм страху – Angst» [102, с. 28]. Екзистенціальна тривога – це очікування людиною у власному просторі буття непередбачуваних і неприємних подій. Вона притаманна людині і належить до ірраціонального простору.

Концепція тривоги С.К'єркегора презентована із початком українського літературного модернізму, тому є важливою для дослідження. Філософ



відносить страх-тривогу до «царини духу», тому стверджує, що у тварин він відсутній, оскільки вони у власній природності не визначені як дух [57, с. 144]. У людині присутній «синтез тілесного і духовного, який реалізується за посередністю третього – духу». Дух допомагає у встановленні постійності між душею і тілом, та одночасно він сам руйнує ці відносини [57, с. 145]. Оскільки людина визначена як дух, то вона одночасно і любить свій страх (тривогу), і боїться його. Дух визначений філософом як страх, бо він – невинність, незнання, за яким ховається Ніщо.

Велич людини вимірюється можливістю бути мужньою. Мужність-героїзм вимагає зусиль, та ще більшого вимагає мужність-самопожертва. Великим досягненням є вияв людського духу, коли можна називатися мужнім, не здійснивши жодного подвигу, а лише подолавши тривогу.

Аналізуючи мужність бути, П. Тілліх говорить про форми самоутвердження людини, які співвідносні із типами тривоги, їх виділено відповідно до ситуацій, в яких небуття загрожує буттю. Є три «рівні самоствердження», і на кожному з них загроза буває або «абсолютною», або «відотною». Відповідно розрізняють три форми тривоги: тривога долі і смерті, тривога пустоти і відсутності сенсу буття, тривога вини й осуду. Ці форми тривоги притаманні існуванню як такому. Їх неможливо уникнути чи усунути.

Учень П. Тілліха Р. Мей продовжив дослідження у напрямку розмежування тривоги на нормальну і невротичну. «Нормальна тривога» обмежує відчуття людини, для якої щось вартісне перебуває під загрозою, наприклад, шкода фізичному чи психологічному життю, втрата близької людини. Це явище є конструктивним виявом людського існування, «притаманним протягом усього життя» із такими рисами, як «занепокоєння» та «настороженість» [68, с. 175]. «Невротична тривога» виникає у ситуації, коли людина не здатна перемогти небезпеку, бо не може подолати внутрішні конфлікти [68, с. 179]. Основна ідея Р. Мея полягає в тому, що людині необхідно пройти «школу тривоги», бо подолати екзистенціальну нормальну тривогу неможливо. Тільки переживши її, можна уникнути паталогічного страху.

В екзистенціалізмі на початку свого становлення не було розмежування між літературою та філософією. Мислителі цієї течії переймалися й естетичною

проблематикою. Це дало підґрунтя для утвердження нового типу героя, що відповідав світоглядній системі свого часу та вирізнявся буттєвою амбівалентністю.

Екзистенц-філософія є багатовекторним явищем, вагомим для філософського та літературного дискурсів. Розпочавшись із філософування С. К'єркегора, у ХХ столітті – часі катастроф, війн, тоталітаризму – екзистенціалізм став сформованим і зрілим світоглядним явищем у Німеччині (К. Ясперс, М. Гайдеггер), Франції (Ж.-П. Сартр, А. Камю), Італії (Н. Аббаньяно), Іспанії (Х. Ортега-і-Гассет, М. Унамуно). Він близький із російським персоналізмом (Л. Шестов, М. Бердяєв) та українськими «філософією серця» (П. Юркевич) і «кордоцентризмом» (Г. Сковорода).

Найпоплідовніше концепція екзистенційної тривоги представлена у П. Тілліха, який виокремив її серед невротичної і паталогічної тривоги, надавши самостійного статусу. Ця диференціація дозволяє говорити про тривогу як про екзистенціал людського буття. Екзистенційна тривога – це відчуття глибокої самотності людини, передчуття її зустрічі з небуттям.

Отже, ми аналізуємо феномен екзистенційної тривоги та послуговуємося поділом тривоги на типи, співвідносні із формами самоутвердження людини, на яких небуття загрожує буттю абсолютно та відносно: тривога долі і смерті, тривога пустоти і відсутності сенсу буття, тривога вини і осуду.

Дискусії навколо раннього українського модернізму та якісно нової творчості цього часу доводять, що проблема буття займала важливе місце в літературному процесі злам століть. І. Франко у статті «З останніх десятиліть ХІХ віку» одним з перших сучасників задекларував трансформацію літературної традиції: «Молоді письменники не зупинялися перед ніякою драстичністю, перед зіпсуттям і неморальністю, а декому здавалося, що вони навіть залюбки малювали темні, паталогічні сторони життя. Появилися в літературі якісь напівдикі ідіоти, цигани, жиди, жебраки, арештанти – і всюди спосіб малювання був однаковий, то значить, не шаблонний; усюди автори силкувалися проникнути в глиб людини, оцінити ситуацію, в якій вона знаходиться, зрозуміти мотиви її поступовування» [104, с. 497]. Мету, яку письменник охарактеризував як намагання «проникнути в глиб людини»,

модерністи переслідували однакову, але спосіб її досягнення у кожному індивідуальному випадку був іншим. «Доведена до крайности етика індивідуалізму» [31, с. 167] раз по раз виникає на сторінках нових творів. Провідний мотив індивідуалізму став для модернізму знаковими і першочерговим у змалюванні внутрішнього світу особистостей різного.

І. Франко підкреслив, що «група молодих письменників» «головну увагу творчості поклала на психологію, головною метою твору штуки зробила: розбудження в душі читача певного настрою способами, які подають новочасні студії психології і так званої психофізики» [104, с. 525]. До «талановитих репрезентантів» цієї групи, що залучала читача до співавторства, рецептивно переживати усі перипетії, він відніс О. Кобилянську, М. Яцківа, В. Стефаника, М. Черемшину, А. Крушельницького, Г. Хоткевича, В. Винниченка.

Інтелектуальна Європа цієї доби захоплена трьома авторами – А. Шопенгауером, Ф. Ніцше і З. Фройдом – це три смуги, які були етапними у модернізмі, останньою фазою стало захоплення екзистенціалізмом [71, с. 34]. На зародження українського модернізму мали вплив світові філософсько-естетичні процеси. І хоч він позначений багатьма національними «мітками», філософські вчення А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, З. Фройда нанесли свій відбиток на українську літературу. Оригінальність художнього методу і прямі посилення на європейську філософсько-літературну школу дозволила модерністам вкласти нестабільну дійсність у рамки власних художніх творів. Це створило новий тип літературного дискурсу.

Український модернізм має свій специфічний характер. Йому, як й іншим «слов'янським модернізмам», притаманні «еклектичність і гетерогенність модерністської стилістики» [31, с. 29]. Орієнтування на європейський канон та зв'язок з національним корінням, з другого, визначили характер української модерну. Це дає змогу говорити про її специфічність та національні риси. До таких стильових особливостей можна віднести звертання і покладання на Бога.

Пошук сенсу життя та людських істин турбував українське суспільство і митців слова, зокрема. «Це єдине питання «про-сенса життя» хвилює і мучить у глибині душі кожному людину», – зазначає С. Франк у філософській праці «Смисл життя». «Це питання самого життя» [105, с. 70]. Та соціально-історичний і

національно-літературний розвиток внесли в такий процес свої корективи.

Опір старому – це модерністський бунт молодшого покоління митців проти старшого. Ця думка віддзеркалена у Д. Затонського: «В добу модернізму з'явилися «блудні сини», свої «підривані» й «анархісти». Вони ще не повстали проти «батьків», але «батькам» вони вже не подобаються» [41, с. 216]. Бунтарство позначилося на художній творчості митців. Проектування проблем екзистенціалізму української літератури дає поштовх до з'ясування витоків, способів існування у тексті і поза ним у національно-літературному контекстах.

Розчаровані та внутрішньо спустошені модерні герої стан тривоги успадкували від героїв-романтиків, бо саме в романтизмі сховане коріння модернізму. Про таку літературну трансформацію пишуть: «Увібравши досягнення романтизму й реалізму, модернізм переплавив їх і утворив щось нове, третє... Романтизм, реалізм, модернізм – багатшарові категорії, тому всі поняття можуть вживатися у більш чи менш широкому значенні. Найширше значення цих понять – світоглядне. Романтик у психологічному сенсі – людина інтровертної психіки, реаліст – екстраверт, а модерніст – оригінал, котрий випещує свою оригінальність і нав'язує її світові» [71, с. 36]. Оригінальність модерніста криється у непередбачуваності власного буття, в намаганні подолати романтичне і водночас доповнити своє світовідчуття.

М. Бердяєв зазначив, що романтизм був сповненим передчуттями «перетворення плоті», нової тілесної і духовної любові; він прагнув утвердити «вище божественне достоїнство особистості», звільнивши її від «зобов'язань перед родом» [7, с. 43-45]. Виникла потреба уникнення від обов'язку створювати сім'ю, підкорюватися соціальному детермінізмові. Натомість культивувалася любов як вище блаженство.

Прикладом цього служить образ Фауста. Про нього пишуть як про «прототип модерного героя-чоловіка, який, замахнувшись на місце Бога, опинився перед порожнечою безконечного Всесвіту» [36, с. 18]. Модерний герой, відійшовши від ортодоксального сповідання християнства, наближався до атеїзму. «В модернізмі спостерігається видозміна ... народницького християнського типу свідомості на основі звернення до антично-християнського гносису та неоплатонізму» [60, с. 41].

Християнство в час романтизму зазнавало критики, і романтичний образ Фауста став виправданням образу Диявола. Цей аспект перемандрував до модернізму і дозволив Ф. Ніцше «поховати» Бога. «До модернізму літературні герої співвідносили свої вчинки із загальною мораллю, а в модернізмі вони звинувачують загальну мораль. Звідси в етиці та естетиці модернізму «недосконалим» є Бог і «позитивним» – диявол» [36, с. 23]. Це призвело до того, що релігійність перестала бути об'єктом художньої дійсності. З іншого боку, це свідчить про втрату духовної опори, якою у народників був Бог.

Модернізм не пропонував героям іншої альтернативи, вони опинилися вічна-віч із Ніщо. Звідси мотиви відчаю, туги, смерті, вседозволеності і гріха. Мистецькою темою стало існування на межі. Модерна пустота не дозволяла його подолати, а лише посилювала внутрішню кризу та переживання тривоги.

Т. Гундорова відводить модернізмові місце літературного аналога «нешасної» європейської свідомості з її ситуацією тотального відчуження [31, с. 28]. Це ілюструє зв'язок модернізму з екзистенціалізмом: другий розвивався в межах першого і став його завершальним етапом.

На думку Д. Затонського, модернізм «згрішив» зведенням всього до трагізму, безсилля та протиріч [41, с. 226]. Цим став ще ближчим до екзистенціалістського світовідчуття, адже у його філософській системі первісно вкоріненим є трагізм. Формула людської екзистенції мала на увазі, що смерті не уникнути, вона очікує на кожную істоту. Феномен трагічного переносився на індивідуальну долю окремої людини. У розгорнутому наративі трагічного варто згадати про літературно-філософську постать австрійського письменника Франца Кафки (1883-1924), ім'я якого асоціюється з модернізмом, і якому присвоюють звання «літературного пророка екзистенціалізму» [23, с. 133].

Ю. Бондаренко визначив, що український літературний екзистенціалізм із своїм комплексом питань, пов'язаних з існуванням індивідуума, функціонував крізь призму національної та екзистенціальної парадигм, які утворюють філософський ракурс під назвою «буття української людини в умовах колоніальної агресії» [11, с. 64] У національно-літературній площині варто згадати про виявлені «ментальні комплекси» українського етносу – «комплекс меншовартості» та «комплекс кривди» [66, с. 157].

Суспільно-політичні процеси позначилися на всіх сферах життя українців. Переживання відчуження від світу загалом посилене відчуттям незахищеності у власному національному просторі. «На противагу західним екзистенціалістам, українські розгортають іншу модель стосунків між індивідуумом та соціумом. Якщо для перших світ ворожий щодо особи апріорно, то для других конфлікт виростає через неспівмірність духовних організацій свідомого українця й агресивно до нього налаштованих людей-маси. У такій ситуації патріот – чужорідний елемент. Його прагнуть позбутися» [12, с. 66]. Тому вивищення національного присутнє повсюди, і в мистецтві слова зокрема. Відповідно наукове пояснення літератури не може бути відокремленою від свого об'єкта і проводиться із врахуванням специфічних рис його функціонування.

## РОЗДІЛ II. ХУДОЖНІЙ СВІТ РОМАНІСТИКИ

### ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

#### 2.1. Жанрово-композиційні особливості романів

В. Винниченко як майстер прозових і драматичних текстів дивує сучасного дослідника глибиною проблем, залишається непізнаним до кінця і відкриває нові горизонти для створеної науковцями різних періодів винниченкіани. Літературознавча наука ХХІ століття суттєво поглиблює і доповнює винниченкознавство.

Винниченкознавець В. Панченко зазначив, що творчість В. Винниченка, 1902-1920 рр., «є реальним підтвердженням» зустрічних течій української літератури до горизонтів європейського мистецького процесу [81, с. 122]. Як закономірний висновок із процесу становлення українського модернізму твори В. Винниченка означеного періоду стали об'єктом довготривалого вивчення.

В. Винниченко прагнув знайти ключ до таємниці гармонії між людським існуванням та природою, тому проблема заборони-вседозволеності отримала у його світоглядній парадигмі відносний характер. «В. Винниченко – мислитель, який прагнув досягнути в епоху зламу століть складність людської особистості». «Антропоцентризм бачення» і світогляд «оптимістичного скептика» стали прикметними рисами його манери письма [78, с. 7]. Таємниці буття – це основні теми творів В. Винниченка, що не визнавали жодних табу.

Сторінки прозових, драматичних творів і «Щоденника» допомагають зрозуміти творчу натуру митця, а також пізнати глибинну сутність Іншого як об'єкта вивчення та суб'єкта творення літературного твору.

В. Панченко пише, що «У щоденнику В. Винниченка майже немає спогадів. Минулий час – майже відсутній. Автор діаріуша спрямований у будучину... Потік життя сприймається як матеріал для творчості, а поведінка самого В. Винниченка часом виглядає як експеримент, «провокування» сюжету. Життя стає в такому разі є літературою, а література втручається в житейську практику, «підказуючи» варіанти розвитку подій» [81, с. 10].

У творчому пошукові В. Винниченка чільне місце посідає гра. Життя-як-гра – це типова позиція людини зламу століть. «Схильність до епатажу, до «мефістофельської» гри з оточенням та обставинами виявлятиме себе не тільки

в суто житейських ситуаціях – у літературі теж [81, с. 108]. Цю думку поділяє О. Васильків, яка зазначає, що в художній картині світу В. Винниченка «головні персонажі є художніми прообразами реального світу автора», виразниками експлікаторських пошуків письменника. Модерністський тип літературної творчості як спосіб самоідентифікації людини, на її думку, використовує такий тип авторської маски, що присутня у творах як «формат фіктивної фігури у межах художнього простору, яка своєю поведінкою та історією дуже нагадує реального позатекстуального автора» [16, с. 15]. Т. Гундорова підкреслила важливу деталь: у творах письменника з'являється «герой, який грається» [33, с. 174].

Таким постає у романі «Слово за тобою, Сталіне!» Степан Петрович Іваненко, який виконує доручення партії, перевтілюється в журналіста Зінчука і їде на Батьківщину, до рідного міста дитинства Києва, аби виявити термітів. Його завдання розширює географію подорожей. Він опиняється на Донеччині, у селах України. Граючи зі своїми реципієнтами, він намагається спровокувати їх на потрібну для нього, відданого партійця, реакцію проти політики Сталіна.

На думку О. Брайка, гра у В. Винниченка – «то випробовування персонажем власної значимості й спроможності, потлумачене як новітня форма покладання сутнісних сил людини, форма пошуку нею автентичного змісту речей та ідей, зокрема модерністських світоглядних орієнтирів – нігілізму й естетизму» [12, с. 5]. Ігрове ставлення до власного життя, життя інших яскраво проілюстроване романами «Записки Кирпатого Мефістофеля» (образ адвоката Михайлюка), «Божки», «По-свій!» (образ Вадима Стельмашенка), «Слово за тобою, Сталіне!» (братів Іваненків).

В. Винниченкові близькою є гра автора-з-читачем, генератора нетипових ідей, провокатора і першовідкривача у небезпечному порушенні ліній в сфері морального-імморального. Незважаючи на це, В. Винниченко намагався знайти мотивацію письменницькій позиції. Про це свідчать щоденникові записи. Доля В. Винниченка-письменника була непростю. Інколи він почував себе небажаним в українській літературі, виштовхнутим десь на її маргінеси.

«Винниченко бачив, що «вдержатись в українській літературі» йому теж буде складно. Нерозуміння критики, пуританство частини читачів, які,



прочитавши новелу «Момент», писали до редакції «Літературно-наукового вісника» обурені листи і погрожували, що відмовляться від передплати, неабияк запалювали амбіції Винниченка. Йому починало здаватися, що з української літератури його «випихають» [81, с. 95]. Всупереч побоюванням письменника, його душевній гіркоті, В. Винниченка читати не переставали. А він через нестачу коштів й елементарних побутових речей не зрадив українську літературу, хоч і обдумував можливість переходу в ранг російського письменника. За це В. Винниченко отримав викривальну критику від Лесі Українки. Про цю конфліктну ситуацію та її відбиток на творах обох українських літераторів написав В. Панченко [37].

Спостережливість допомагала В. Винниченкові у творчості. Буденні явища набували метафоричного звучання. За своєю суттю прозаїк трагічний іронік. Для його характеристики підходить таке означення: в інтерпретації філософа іронічний поет – це клоун, який повідомляє, що у театрі пожежа, а публіка, сприймаючи це, як жарт, щиро йому аплодує [29, с. 72]. До суспільства В. Винниченко намагався донести важливе судження – рефлексію з приводу відносності моральної системи і самоаналізу власного життя. А на нього начепили ярлик творця «нової моралі». Метафорично кажучи, письменник хотів перестати грати роль клоуна, та публіка не дозволяла бути кимось іншим. У цьому замаскована прихована його трагічність.

В. Винниченко заперечував свою причетність до створення іншої суспільної морально-етичної бази, підкреслюючи, що не мав наміру виводити будь-яку «нову мораль». З їх допомогою пояснює ставлення до життєвих явищ [20, с. 89]. Всупереч запереченню В. Винниченком того, що життєві позиції його персонажів – це фікційна дійсність, як і вони самі, певний естетичний експеримент; його рефлексії як письменника та суспільно-політичного діяча знайшли дефінітивну окресленість у наскрізній ідеї «чесності з собою».

«З віддалі часу, а точніше, з межі остаточної реалізації письменницької особистості, ідею Винниченківської «чесності з собою», виведеної з його творів, зокрема, «Чесності з собою», «Записок Кирпатого Мефістофеля», «Брехні», «Базару» та ін., можна потрактувати навіть ширше, ніж це зробив автор, надаючи їй статусу категорії витворювально-особистісної» [117, с. 127].

Сучасники вважали В. Винниченка одіозним автором. Неоднозначні характеристики письменства ставили під сумнів мистецьку вартість Винниченкового доробку чи, навпаки, надавали високого статусу. Питання про відповідність творів канонів класичної української літератури постало тому, що він не боявся витягувати на-гора замасковані індивідуальні, і навіть національні комплекси. Якщо брати до уваги дефініцію «канонічність», ..., то канонічними текстами можна вважати ті, які представляють конкретні інтереси або цінності окремого дискурсу чи конкретної групи людей [38, с. 184]. Романи В. Винниченка отримали з часом нову оцінку, адже на зламі століть були атиповими, а на сьогодні входять до творів класичної української літератури.

«Без сумніву, Винниченко посідає особливе місце в українській літературі ХХ ст. Він і справді трохи чужий, «інакший» у ній. Власний світ він витворив завдяки своєрідному відчуженню від національних традицій» [33, с. 66]. Незважаючи на відступництво від народницького дискурсу, В. Винниченко ніколи не був проти його постулатів. Сатиричні закиди спрямовувалися на невідповідність вчинків людини її справжнім почуттям. «Людство подібне до мавпи, що засунула лапу в глечик з горіхами і не може витягти її через те, що кулак з горіхами не пролазить у вузьку шийку глечика. Розчепити кулак і випустити горіхи вона не догадується і через це попадає в неволю до мисливців. Людство запхало руку в глечик і набрало повну руку забобонів. Через те попало в неволю до жерців і дуріїв» [25, с. 531]. Звісно, таке порівняння людства із мавпою бентежило століттями виховане вірою у Бога суспільство, ще більше бентежила доля правди, адже поруч із святою вірою була і віра в неvezіння.

У романі «Божки» головний персонаж Вадим Стельмашенко доводить до небезпечної точки кипіння міркування щодо Божих заповідей, відкидаючи їхню важливість. «Хто тобі говорить, що можна? Хіба я говорю «крадь» замість «не крадь»? Ти неодмінно хочеш заповіді? Коли заповідь «не крадь» не годиться, значить мусить бути друга заповідь «крадь»? Ніяких заповідей» [17, с. 91]. В. Винниченко констатував, що моральна система, побудована на підвалинах Божих заповідей, у час модернізму отримала відносний характер. «Є цінності, які можуть бути признані всюди, але не у всякий час» [20, с. 61], тому у висловлюваннях Стельмашенка є думки самого автора. Окрім того, письменник

порушував проблему вибірковості моралі та Божих заповідей, намагаючись довести, що несправедливими є факт порушення норм «сильними світу цього», який залишається без покарання, та обов'язковість дотримання постулатів слабкими. «Для християнства важливими є не «я» і не «ти», не їхнє ототожнення, а божественна цінність і божественна правда, які перевищують і «мене», й «іншого»» [6, с. 230]. Для усвідомлення цього і прийняття такої дійсності у власну антропологічну схему людині модернізму бракувало сміливості – вона боялася всевладного Ніщо, охоплена екзистенційною тривогою, без відповіді на питання: де мій сенс?

На думку О. Гнідан і Л. Дем'янівської, романістика В. Винниченка «виразно розпадається на дві рівновеликі частини». «Першу складають соціально-психологічні романи, написані митцем до його еміграції 1920 року. [30, с. 134]. В їхній перелік входять романи, які ми аналізуємо, – «Божки», «Записки Кирпатого Мефістофеля». Роман «Слово за тобою, Сталіне!» належить до другого періоду творчості. Вибір об'єкта дослідження був зумовлений чіткою зосередженістю на проблемі екзистенційної тривоги. На наш погляд, найбільш показовою вона є саме у ранньому періоді творчості.

Зацікавлення В. Винниченка проблемами буття людини спонукає досліджувати його творчість крізь призму філософії екзистенціалізму. Окремі дослідники кваліфікують доробок письменника як екзистенційний, тобто такий, що присвячений осмисленню людських екзистенційних станів. В. Пахаренко поруч з А. Камю та Ж.-П. Сартром ставить ім'я В. Винниченка, вказуючи, що вони «найпослідовніше задекларували єдність філософії й літератури», і кваліфікує Винниченків конкордизм з «власною концепцією екзистенціалізму» [85, с. 5]. «Філософські ідеї В. Винниченка виявляють відповідність особистісному, екзистенціально-кордоцентричному типу філософування, який є однією з домінант світоглядно-філософської ментальності і який знайшов свій класичний вияв у «філософії серця», а у західноєвропейському варіанті є потужним джерелом сучасної екзистенціальної філософії» [86, с. 1]. Романна творчість В. Винниченка пронизана екзистенційними мотивами, які вимагають аналізу, а концепція конкордизму може кваліфікуватися як явище екзистенціалізму.

Принцип узгодження (від лат. *Concordia* – згода) з собою письменник сформулював в останній період творчості, трансформувачи свій досвід, концепції філософів у праці «Конкордизм. Система будівництва щастя» (1938-1948); окремі його риси простежуються в інших романах. Щастя для В. Винниченка у досягненні рівноваги – узгодженості із природою, зі своїми інстинктами. Тринадцять принципів уклав письменник, які намагався наслідувати сам. Їх проаналізовано у статті «У пошуках формули щастя. «Конкордизм» Володимира Винниченка» [53]. Для письменника основним був пошук щастя. Виходячи із цього можна зазначити: В. Винниченко намагався осмислити сенс людського буття. Він задекларував: «Всі мусіли хворіти на хворобу розладу своїх сил, або, як ми називаємо її, на дискордизм (від латинського слова *concordia*, розлад)» [19, с. 83]. Звідси усі тотальні нещастя ХХ століття – війни, тоталітаризм, диктатури, розпуста, наркоманія, алкоголізм. Феномен Винниченкового дискордизму як планетарної прокажельні «близький до образу світу як «країни, битої моровим повітрям» у Сквороди, до концепції буття і ніщо у Ж.-П. Сартра» і його варто розглядати у контексті розвитку негативної діалектики ХХ століття [86, с.10]. Дискордизм є переживанням тривоги, усвідомленням загрози небуття. Сучасний йому світ письменник порівнює із лепрозорієм: «І от, мій друже, сучасне життя людства на землі – це є велетенська прокажельня. Це – планетарна яма, повна хворих на фізичну й духовну прокажу. Ми – прокажені ... А трагізм наш у тому, що ми навіть не знаємо, що ми – прокажені, що ми закинені в цю яму й ніколи з неї не зможемо вибратися». Метафора В. Винниченка («світ – лепрозорій») характеризує переживання людиною невідворотності її буття.

Антропологічна характер проблематики зумовлений зацікавленням автора різноплановими темами. Твори початку ХХ віку викликали дискусії. «Винниченко відмовляється від моралізування – і тим кладе початок своїм майбутнім парадоксам. Він показує порок, у якому немає пороку, гріх, у якому немає гріха» [81, с. 32], – це одностороннє судження має викривальну екзистенційну суть творів. Їх сюжети претендують на конкуренцію із сучасними творами, бо мотиви подружньої зради, вільного кохання, життя на віру, аборти, вільне поводження із релігійними догмами, проституція не лише

витримали випробування часом, а й привертають увагу сьогодні.

Варто сказати, В. Винниченко об'єктом художнього змалювання обирав інтелігенцію. З цього приводу В. Панченко зазначив, що майже усі романи письменника – з життя української інтелігенції, а «село практично відсутнє» [81, с. 124]. Це не випадково, бо інтелігенція поглядами задає тон мислення. Психологічне змалювання внутрішнього світу українських інтелігентів в еміграції чи вдома стало основою для написання романів. А мотиви тривоги, відчаю, гріха та внутрішньої розгубленості у романах В. Винниченка дали підстави називати їх занепадницькими.

Інтелігенти у час порубіжжя вирізнялися маргінальною природою. Протистояння розуму і серця розривало людину навпіл, позбавляючи внутрішньої гармонії, причина якої захована у відсутності в екзистенційному просторі людини слідів Божого буття. Герої В. Винниченкових романів вірити в Бога не можуть. Вони горді і знайомі із вседозволеністю. «Ця думка виписана у смислового ключі християнської антропології, згідно з якою вищими і найнебезпечнішими є пристрасті розуму: гордість і честолюбство, що займають першорядне місце у переліку духовних і тілесних пристрастей і породжують феномен ресентиментного світогляду російської інтелігенції» [49, с. 182]. Таким чином, в силу свого знання та відкидання ірраціональної віри, інтелігенти стали першими «ворогами» етично-моральних принципів минулого.

У романах «По-свій!» (1913) і «Божки» (1914) ряд епізодів доповнюють один одного. У творах діють однакові персонажі. Те, про що згадано у «Божках», детально описано в «По-свій!» і навпаки. Тому – це діалогія.

Повернувшись із заслання, Вадим пише провокативну лірику. На засланні товариші оголосили йому «бойкот», бо зв'язався з негарною дівчиною Наташею, якій робив добру послугу, щоб вона відчула радість кохання і виправдала жіноче начало. Стельмашенко домовляється з Наташею, що дітей у них не буде, але вона, сподіваючись, що дитина прив'яже чоловіка до неї, завагітніла. Вадим від своїх намірів не відмовляється. Це викликає обурення в товаришів, підсилене самогубством Наташі, яка у передсмертній записці звинуватила у трагічному кінці Вадима.

В. Панченко вважає, що у цій історії віддзеркалені стосунки

В. Винниченка із Л. Гольдмерштейн, бо «тут виринає вже знайомий мотив небажаної дитини, власне – відлуння капрійської історії» [81, с. 94]. Проблема синовбивства порушена й у романі «Записки Кирпатого Мефістофеля», драмах «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Memento». Для письменника вона була особливою, можливо, тому, що вони з дружиною не мали дітей.

Вдома на Стельмашенка чекають паралізований від неправдивої звістки про смерть Вадима батько, немічна мати, молодший брат Ось – член спілки «гартованців». Старі Стельмашенки живуть у родича – Никодима, який управляє ситцевою фабрикою Рибоцьких. Тепа, колишня кохана Вадима, тепер є «полюбовницею» Никодима – цинічного чоловіка. Вона ще має почуття до Вадима, але воно обумовлене потребою відчувати свою владу над ним.

Стельмашенко живе бідно, винаймає помешкання в Саламандри (каліка-служниця, яку вигнала Тепа Рибоцька) та її батька. Заробіток він знаходить у Микульських: вчить хворого Славка, сина Модеста Микульського. Вадим заводить дружбу із сестрою Микульського – Олесею, до якої його ревнує Тепа. Окрема сюжетна лінія відведена для зображення життя в «гніздечку» Микульських. Їхні статки доживають останні дні, і родина не може прийняти рішення щодо свого майбутнього. Окрім того, у кожного з Микульських свої проблеми: в Модеста складна ситуація із дружиною Діною, хворий син, Юрій кохає Ріну, але сім'я радить йому одружуватися з Галею, Олеся жертвує молодістю заради божевільної сестри Зої, Анатолій намагається вирішити фінансові проблеми. У вирі різноманітних подій опиняється головний герой.

Вадим Стельмашенко – яскравий приклад модерністського героя. Він протиставляє себе всьому світові та усталеному порядку, намагається знайти свободу, позбавитися залежності від застарілої моралі. Свобода особистості – це гасло усього неоромантизму. Та перш за все, це гасло В. Винниченка.

Письменник відчував потребу звертатися до таких тем. Л. Демська-Будзуляк назвала свободу особистості «наріжним поняттям Нового часу» [36, с. 43]. Її прагнули досягнути письменники і їх герої. Оскільки на формування творчості В. Винниченка мали вплив Ф. Ніцше, К. Гамсун та інші філософи й письменники, то закономірним є зображення митця (Вадима Стельмашенка),

«роздертого» між власним «я» та обов'язками. Він намагається зберегти внутрішню свободу. Для цього Стельмашенко вигадує ідею «нічогонепочування» – намагання не піддаватися почуттям.

Вперше можливість досягнути такого стану Вадим відчув на засланні: «Іменно, не ховатися в лісі, не в снігу й соснах почувати себе незалежним, непереможним, а там, серед них, серед їхнього бойкоту, гніву, зневаги, обурення, насмішок, насильства. Піти до них і говорити з ними й не почувати нічого, коли вони будуть дивуватись...» [21, с. 346]. Його приваблює можливість бути вільним від гніту власної совісті та нападок товаришів. Але разом з тим він боїться свободи: «Мене уже охоплює захват, я боюсь, що я дійду такої сили. Я ж буду сильніший за всякого святого, який ховався від людей, який боявся їх, який святість свою виховував у цілковитій самоті. Ні, зберегти цю святість, цей тихий захват чистих, незайманих снігів серед бруду, гомону, гвалту людей, що бігають круг своїх божків, заховати там свою незайманість, от де сила!» [37, с. 346].

Вадим Стельмашенко порушує етичну заборону і не хоче врятувати честь Наташі. Ця заборона пробуджує бажання, а разом з ними – можливість свободи.

С. К'єркегор тривогу визначив як самопрояв свободи. Вона є проміжним етапом між можливістю і необхідністю, як називає його метафорично мислитель, «скованою свободою» [57, с. 50]. Тривога виступає реальністю свободи, можливістю для її матеріалізації. Тому Стельмашенко «сковану свободу» визначає так: «Щоб, почувши кинуте в лице «падлюка!», прийняти так, наче б той йому сказав: «сьогодня понеділок». Це саме та сила» [17, с. 19]. Чоловік не розуміє, що з нею чинити. Цінність свободи в тому, щоб за її допомогою служити вагомим цінностям. Тому вважає С. Левицький, що вивищення свободи до рангу абсолютної цінності, ідолотрія свободи, і морально порочна, і психологічно малоефективна [59, с. 245]. Вадим Стельмашенко не має змоги досягнути цієї істини.

Теорія Стельмашенка дає «пробоїни». Коли він приходять до сестри, діти розчулюють його, і Вадим відчуває тепло; побачивши хворого батька, він проймається його горем; на вулиці він рятує незнайому дівчину, відбиваючи її від городового; і, врешті, його розмова із батьком про Бога. У цій бесіді

Стельмашенко зраджує ідеї «нічогонепочування», оскільки, окрім відкидання почуттів, вона передбачає й уникнення віри, бо йдучи за такою теорією, людина повинна покладатися на себе, а не хилити голову перед Божою волею. Ось які слова спонукають думати саме так:

« – Вадю, Бог є?

... Він зразу ж зрозумів, що питання задано не для розмови, не так собі, а з якимсь важним, рішачим значінням для батька, що відповідь чекається всіма силами душі, і що вона не може бути ні так ні сяк, а певна, категорична, без хитань... Вадим тихо, але твердо й непохитно промовив:

– Є, тату!

Батько аж підвів трохи голову, гостро дивлячись сину в лице.

- Ві-риш?

- Вірю, тату.

І знов, як під владою незрозумілої сили, Вадим помалу, впевнено підняв руку і, не зводячи очей з батька, перехрестився два рази.

- Вірю, тату, в Єдиного, Всемогущого Бога [17, с. 61].

Персонаж далекий від релігійних постулатів, але відповідь свідчить про те, що Вадим Стельмашенко – один з небагатьох героїв, яким надано можливість врятуватися за допомогою віри. Відповідь батькові – це краща можливість буття Стельмашенка.

Він наповнює власну екзистенцію волею до всемогутності. Тут з'являються мотиви ніцшеанства, про які герой згадує у монологіях. Досліджуючи філософську концепцію протиріччя в особистості надлюдського та металюдського, Н. Хамітов підсумовує, що прагнення людини до всемогутності, сповнює людину переживанням світу як абсурду. Абсурдним стає саме існування людини [108, с. 64]. Вадим намагається встановити рамки поведінки «нічогонепочування», та відкривається його слабкість.

Отже, в романі «Божки» письменник презентував ситуацію, коли тривога ховається під маскою мрії. Для Вадима – це очікування «нічогонепочування». У фіналі герой залишається невизначеним. Це свідчить про те, що він замкнений у колі абсурдності існування і приречений ним мандрувати далі.

Художній світ роману В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля»



привертає увагу характером проблем та непередбачуваністю сюжетних ходів. «Записки Кирпатого Мефістофеля» втягують у гру співтворчості і тримають читацьку думку в напрузі до останнього рядка.

Роман В. Винниченка з'явився у 1917 році українською, а у 1928 – російською мовою, отримав прихильників в літературно-критичних колах. «І. Айзеншток, зокрема, писав: «Записки Кирпатого Мефістофеля» посідають у творчості Винниченка значне, ще й досі не визначене як слід місце». Критик А. Мерич зазначив, що роман мотивами своїми перегукується з Ібсеном, Бергсоном і Велекіндом» [3, с. 216]. До 1986 року Винниченків роман не був об'єктом спеціального вивчення.

До аналізу твору долучилися: Р. Багрій, М. Жулинський, В. Харкун, І. Кошова, Т. Гундорова, І. Луцишин, Б. Пастух. У їхніх дослідженнях висвітлені такі аспекти відбиття біографії автора в його творі; дослідження основної проблематики роману; зв'язок з європейською літературною традицією; пообразний аналіз; спроба психоаналітичної інтерпретації роману.

Роман В. Винниченка має «викінчувальний» характер, «бо ж «Запискам Кирпатого Мефістофеля» передували шість одножанрових речей, котрі, до того ж, були ідейно і тематично пов'язані між собою, а відтак – поетика роману визрівала, жанровий досвід автора збагачувався» [83, с. 45]. «Записки...» художньо майстерніші за попередні романи. Тут немає ідеологічних догм, художня система скомпонована на високому естетичному рівні. Проблеми виникають і розгортаються так, як цього вимагає життєва логіка, а не теорія... Це результат розвитку ідейно-естетичної свідомості автора» [84, с. 14]. В. Харкун назвала цей твір «романом-вироком, що завершує експериментаторський марафон В. Винниченка 1906 - 1916 років» [112, с. 6].

Роман продовжує специфіку зображення екзистенції людини Нового часу. Життя адвоката Якова Михайлюка є графіком. На одній осі позначені відчуття, які можна кваліфікувати як втіха, радість, любов, надія, ніжність, інтерес, здивування; на іншій – як страх: тривога, сором, вина, нудьга, страх, жах, хвилювання, побоювання. Внутрішнє «я» Мефістофеля розірване між нудьгою і радістю. Ці відчуття формуватимуть його тип поведінки.

Кирпатого Мефістофеля переслідує «холодне, гидливе почування туги».

«Є туга, є нудьга, важка, гризуча, темна, неначе я зробив щось таке, що забув, і воно мені погрожує бідую» [18, с. 26]. Натяк на відчуття загрози підштовхує оцінити ситуацію як тривогу, а запитання Мефістофеля: «Справді, навіщо я живу?» [18, с. 27] вказує на тип тривоги, що спонукає героя відчутти непотрібність та можливість безглузлого кінця. Роздвоєння між розвагами – це пошук смислового центру, виправдання власному буттю. Від неможливості віднайти його, від різноманітних думок про Соню, Андрійка, Сосницького, Панаса Павловича, Карачапова йому і смішно, і боляче.

Епізоди душевних мук моделюються крізь оптику експериментальних задумів головного героя. Щоб позбутися тривоги, він впадає у крайнощі: від щирого кохання з Білою Шапочкою до зв'язку-інтриги з Клавдією, від ніжного батьківського почуття до спроб вбивства рідного сина, від ведення нечесної гри в адвокатській практиці до відмови від сумнівних справ. Для кожної нагоди в Михайлюка є своя маска, а томов «загубилося» справжнє обличчя.

Головний персонаж багатоликий. У поліфонії внутрішніх голосів важко віднайти сенс, і читач часто сумнівається, чи є він у цьому випадку взагалі. Кінець твору увиразнює ситуацію, але Яків Михайлюк залишається буттєво невизначеним. Те, що він залишився із Клавдією та сином, не поклато край душевним стражданням, адже він згадує свою мрію – Білу Шапочку.

Кожен із текстів В. Винниченка «будувався відповідно до прагнення розв'язати певне психологічне завдання» [42, с. 260]. Це спонукало до змін в українській літературі. «Ще ніколи українська література не була такою рефлексивною, такою внутрішньопсихологічно проблематичною, зацікавленою деструктивним фундаментом несвідомого, національним еросом, джерелом проституції, особливостями материнства і батьківства в українській реальності тощо» [42, с. 260]. Твори В. Винниченка є найяскравішою ілюстрацією такого психопроєкту в літературі.

Занурення В. Винниченка у глибини психології персонажів, зображення внутрішніх конфліктів інспірує пояснення означених творів у ключі екзистенціалістського аналізу. «Вже з першого роману митець показує, що людина екзистенційно самотня. Так, вона може товаришувати і кохати, перейматися і навіть жити суспільними інтересами, але в глибині своїй вона

залишається відчуженою від світу й одинокою. Водночас самотнє людське «я» прагне, жадає іншого, передбачає його» [30, с. 58]. В. Винниченко намагався віднайти «рецепт щастя» не тільки для своїх персонажів, а й для себе самого. Тому переживання виразно відбилися на творчості. У романах зустрічаємо рефлексії з приводу втрати життєвих орієнтирів, сумнівів у ціннісній системі та руйнування соціальних норм; роздуми, викликані відчуттям безсенсовості існування та пошуку сенсу в час модернізму; «розбір польотів» щодо окремих вчинків, моралі інтелігенції; самоаналіз у самотності; роздуми над спробами з'ясувати причину переживання тривоги чи намагання її подолати.

Його персонажі отримали голос, який говорив про те, що мусило бути омовлене і, насамперед, важливе для їхнього творця. «Домінують рефлектуючі герої, безпосередня психічна активність яких невіддільна від самоаналізу, осмислення своїх життєвих принципів, цілей, цінностей, прагнень. Рефлексія в них є засобом самоконтролю та самовдосконалення» [81, с. 125]. Основну увагу В. Винниченко акцентував на внутрішньому світі персонажів; і ця спрямованість носила рефлексійний характер. Тому, на думку В. Панченка, у романах зустрічаються щоденники героїв, а «слово «записки» навіть винесене у заголовок роману 1917 р. – «Записки Кирпатого Мефістофеля». Оповідь тут чи не вперше в українській романістиці ведеться від першої особи» [81, с. 11].

Усім «ідейним» головним персонажам письменника притаманне відчуття [38, с. 236]. Вони перебувають у ситуації вибору. Концепт роздоріжжя характеризує романістику В. Винниченка. Вадим Стельмашенко із діалогії «По-свій!» – «Божки» вирішує дилему: виявити справжні почуття, чи відстоювати і не зраджувати «нічогонепочуванню». Батьківство як відповідь за вчинки, як обов'язок чи вимріяне кохання – крайнощі вибору для персонажа «Записок Кирпатого Мефістофеля» Якова Михайлюка. Степан Петрович Іваненко дивиться на проблему, як можливість порятувати своїх дітей і братів від системи тоталітаризму, тому робить вибір, щоб знайти термітів, ворогів держави, довести свою прихильність до влади і знайти спокій у романі «Слово за тобою, Сталіне!». На роздоріжжі перебуває і супутниця Степана Іваненка Олена Вікторівна Заболотова, яка виконує доручення партії, має побачити у своєму сусідові по купе, а потім і по відрядженню лютого ворога Радянського

Союзу, але мимовільно закохується у цього виваженого чоловіка. Вибір – врятувати своє життя, чи виказати ворога – призводить до роздвоєння у душі жінки. Перед вибором знаходиться ще одна героїня – Маруся Іваненко, донька Степана Петровича. На студентів радянська влада мала сильний вплив, і їй запропонували зраджувати всіх навколо, вишукувати ворогів у студентському середовищі. Це викликає у дівчини шок, адже будь-яка розповідь, анекдот чи інтерпретація події набували тепер іншого сенсу. Щоб максимально підсилити переживання, дівчину змушують закохатися у Васю Семечкіна, небіжа Белугіна, щоб через нього випитувати, на що вона здатна. Тільки дядько-хімік допомагає знайти внутрішній спокій і по-іншому дивитися на проблему.

Персонажі романів реагують з приводу концепту відсутності. Вже в постмодерністському дискурсі вона набула нових ознак. Перш за все – означає відсутність Бога, впевненості у майбутньому, неможливість відчувати спокій і життєрадісність. Відчуття відсутності Бога, сенсу існування інспірує спосіб екзистенції персонажів. Це може бути бажання вбити прихильні почуття до себе (Вадим Стельмашенко («Божки»)), пошуки свого кохання (Михайлюк («Записки Кирпатого Мефістофеля»)), чоловік з України, робітник Антонюк, який вдень виказує свою високу приязнь до Сталіна, а вночі, коли його ніхто не бачить, проколює символічну ляльку, бажаючи Сталінові смерті: «...той стояв коло столу і, витягши поперед себе руки із скрученими пальцями, сильно кидав ними у щось, що було на столі... На столі, сперта на лампу, стояла статейка... якась дуже знайома, неймовірно з найома статейка... Сталіна. Так, так, Сталіна!» . Або ж випадок, коли у божників, замість ікон, знайшли своє місце зображення Сталіна [22, с. 292-293].

У літературному процесі зламу століть проблема сенсу життя закріплювала трансформацію літературної традиції. Модерністські твори розширили тематичні обрії, отримали ідейне новаторство. Естетичні пошуки у художньому моделюванні дійсності і посилення на європейську філософсько-літературну школу дозволили створити новий дискурс.

Діалектика традицій і новаторського відбилася на застосуванні нових літературних прийомів: конструюванні рефлектуючого персонажа, звертанні до новітніх технік – потоку свідомості, невласне-прямого мовлення, внутрішнього

мовлення персонажів, фрагментарності, гіперболізованої й оголеної експресивності письма, вплітання у художню канву публіцистичності, зіштовхування різних суджень та побудови основного конфлікту романів на основі цієї полемічності.

У літературі постала проблема пошуку сенсу, яка «пропускала» крізь суб'єктивні площини існування окремої особистості. Релігійність перестала бути об'єктом художньої дійсності, їй на зміну прийшла чуттєвість та рефлексивність з приводу певних подій.

Людина як істота смертна, приречена на тлінність, а тому відчуває тривожність існування, яка оголює буття, позбавляючи його опори. Вона є домінантним екзистенціалом, яка висуває в екзистенціалізмі особистості якнайдалі у власну екзистенцію, подолання людиною буттєвих пасток та намагання вибратися з екзистенційної прірви.

Експериментаторсько-антропологічний марафон В. Винниченка окреслив проблемно-тематичні площини: двобій воль «сильних» і «слабких» Михайлюк і Соня, Михайлюк й Сосницький у «Записках Кирпатого Мефістофеля», гіперболізація та загострення відчуття самотності (на прикладі образів Якова Михайлюка, Вадима Стельмашенка), семантика руху, оприсутнена для «ідейних» персонажів (Яків Михайлюк, Вадим Стельмашенко).

Персонажам романів властива психологічна втеча від дійсності. Одні зупиняють процес внутрішньої втечі від світу і себе самих, а інші посилюють відчуття тривоги. Тривога разом з іншими екзистенційними, психологічними та фізичними станами (туга, «муть», «буйство», «казкування» на ніч, нудьга, відчай) відображають палітру почуттів персонажів. Вони рефлексують з приводу того, що їм доводиться переживати, відчувати, бачити чи чути. Їхні розмірковування перетворилися на суперечливі погляди на життя, на окремі світоглядні концепції – «чесності з собою», «рівноваги», «нічогонепочування», «шлунку і душі», народження дитини від «свідомої» жінки.

## **2.2. Проблематика та образна система романістики**

У ранній прозі В. Винниченка Б. Пастух помітив виконання певного алгоритму. «Концептуальна заданість романів породжує їхню спорідненість як

за типажами, так і за мотивами. Подієве тло змінюється, але характери, психологічні типи у багатьох випадках постають майже незмінними. Прикметами романістики Винниченка є певна штучність сюжетних ситуацій та брак психологічної мотивації у поведінці героїв» [84, с. 12].

Складною є структура роману «Божки». Твір охоплює відрізок часу у перші п'ять днів перебування Вадима Стельмашенка у місті, п'ять днів страйку, і ще близько місяця, коли Олеся Микульська отримує листа від зниклого брата Юрія – на наступний день після його пропажі, а «тижнів через три після першого листа» [17, с. 129] – і другого; отже, максимум – це п'ять тижнів.

У романі «Божки» йдеться про те, що якась панна приходила до батьків Стельмашенка і залишила там листа.

Другою особливістю є опис страйку на фабриці, вона передана розповіддю, яка розмиває реальне відчуття часу. На початку сказано, що страйк вже триває п'ять днів, тобто все, про що йтиметься далі, відбувалося в ці дні і продовжує відбуватися. Маркери повторення у тексті наступні: «... приходять Никодим, а в ці дні він задився ходить разів по кілька на день» [17, с. 98]; «Часом Стьопка приходять»; «Олеся чудна стає» [29, с. 101]. У читача складається враження, що пройшло більше часу, коли ці події втискаються в рамки кількох днів.

Третя особливість – це наявність прийому, названого Ж. Женеттом повторним розповіданням [39, с. 358]. Вадим розповідає братові Осеві історію про бойкот, який оголосили йому товариші на засланні, бо він начебто згвалтував Наташу і відмовлявся від майбутньої дитини. Ця розповідь ведеться із внутрішньої точки зору персонажа, який діє в первинному наративі (тій розповіді, яку веде наратор).

Щодо проблеми екзистенційної тривоги, то у рамках роману «Божки» її доцільно повідомляти в наративних включаннях під назвою «Із записок Вадима Стельмашенка» та о-мовлюючи архетип «сибірської каторги», який ще прозвучить у романі «Слово за тобою, Сталіне!». У романі «Божки» вони набувають фрагментарного характеру, з'являючись у тексті чотири рази. Щоденник Вадима Стельмашенка виник як «спутник інтелігента» [17, с. 7]. Згодом, після оголошення йому бойкоту, герой писав, щоб компенсувати

необхідність спілкування (хоч із записів видно, що велися вони не систематично: впродовж року у тайзі від аналізу окремих днів поет переходить до узагальнень за весь місяць). А повернувшись додому, Стельмашенко продовжує писати щоденник, бо це вже увійшло йому в звичку. Окрім того, інколи це єдиний спосіб самоідентифікації, адже екзистенційний стан поета буває цілком непередбачуваним. «Я трохи не при собі, але то дурне. Потім усе розберу як слід, головню записать факти, в дрібних фактах часто буває більше змісту, ніж у довжелезних міркуваннях» [17, с. 5]. Оскільки у щоденнику оповідь синхронна з історією, то, за визначенням Ж. Женетта, внутрішня фокалізація на нараторові зводиться до фокалізації на герої [39, с. 397]. Таким чином, екзистенційні стани героя у записках Вадима стосуються і наратора – він розповідає про те, що відчував раніше, а в процесі записування усе пригадує. «У мене тепер такий стан неспокійний і тяжкий, як перед бурею» [17, с. 103].

Важливим виступає твердження про потребу нового «читача-дослідника» для прочитання та інтерпретації творчості В. Винниченка, зокрема його роману «Записки Кирпатого Мефістофеля». Вагомим є прокладення «читацького маршруту», описуючи процес читацької взаємодії і зосереджуючись на аспектах естетичної прагматики тексту.

Свого часу Арістотель описував відчуття естетичного задоволення, яке поет повинен викликати у читача (глядача) за допомогою страху і співчуття. У XIV розділі «Поетики» філософ розмірковує, які дії між персонажами можуть сприяти такому ефектові. Він моделює три ситуації стосунків між: друзями, ворогами і людьми, які ставляться одне до одного нейтрально. Звідси філософ робить висновок, що, якщо поет використає розповідь про те, як виникають страждання у колі друзів чи родичів, то викличе в читача страх і співчуття, а відтак – естетичне задоволення [2, с. 83]. Отже, перша спроба аналізу оповідної і читацької взаємодії мала місце ще в античній трагедії.

Читач, зацікавлений можливістю набуття нового досвіду, вступає у співтворчість. В. Ізер вважав, що так здійснюється «екзистенція літературного твору»: «Сходження в одній точці тексту і читача започатковує екзистенцію літературного твору, і це сходження ніколи не можна точно передбачити, але завжди воно повинне залишатися можливим для здійснення, оскільки не

ідентифікується ні з текстуальною дійсністю, ні з індивідуальними уподобаннями читача» [44, с. 349]. У процесі читання важливим є етап створення діалогу між читачем та автором, а відтак і оповідачем, процес творення «дійсного виміру тексту» [44, с. 353]. Г. Р. Яусс зазначив: «Діалог складають не тільки два співрозмовники, а й взаємна готовність пізнавати і визнавати іншого в його інакшості» [119, с. 378-379]. Отже, інший у тексті, може пізнаватися читачем як естетично вартісний об'єкт і збагатити його життєвий досвід досвідом невідомого читачеві порядку. В цьому плані завдання В. Винниченка як автора промовляти до читача, щоб о-мовити щось невідоме за допомогою тексту-як-відомого.

У романі «Записки Кирпатого Мефістофеля» використано особливу оповідь. «На основі своєрідного типу нарації В. Винниченко відкриває такий спосіб зображення, який вказує на якусь іншу, варіативну реальність, аніж та, що постає з розповіді. Йдеться про тип розповіді, коли виникає зсув між однозначною, «моральною» оповіддю, «чесною» розповіддю від «я», яка зорієнтована на дидактику, і «зачіпним», провокативним, навмисне висунутим наперед зображенням цього «я», що непомітно відкриває істинність сказанного» [33, с. 69]. Заголовок роману визначає тип оповіді у творі. «У В. Винниченка назву «Записки» треба сприймати як прийом літературної пози, вдало підбраного ракурсу оповіді, де немає «сирих» спогадів, де все відбелетризовано» [90, с. 28]. Сюжетна канва твору складена із фрагментів, що схожі до щоденникових записів (лише без вказівки на дату, як це б мало бути у щоденнику). Це записки Кирпатого Мефістофеля – головного героя, голос і свідомість якого волею автора «транспортують» художню дійсність до читача. Тут використано оповідь від першої особи. «Художній світ роману В. Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля» характеризується виразною персоналістичністю. Серед низки персонажів чітко виділяється одна постать – Яків Васильович Михайлюк. Він є «автором» і головним героєм – композиційною вертикаллю твору. Змістову базу роману формує автожиттєпис: те, що відбувається з Михайлюком і як він це переживає» [111, с. 256]. Екзистенція героя реалізується в процесі його мовлення. Отже, перед читачем відкривається можливість пізнання горизонту життєвого досвіду адвоката



Якова Михайлюка в різних контекстах, калейдоскопічна зміна яких формує читацькі враження і реакції.

З першого епізоду читач дізнається про те, що оповідач нехтує християнською догмою – тоді, коли «чути, як дзвонять у Софійському соборі великопосним, задумливим дзвоном» [18, с. 16], він грає в карти. Заангажований суспільною нормою, що постити – це добре, читач засуджує персонажа. Користуючись термінологією Г. Р. Яусса, зазначимо, що «горизонт власного досвіду» [119, с. 378] читача не має у своєму інструментарії того, чим послуговується адвокат Михайлюк. Він нудьгує, повідомляючи, що «весна – паскудний час, неспокійний, розхристаний, безглуздий. Вечорами тільки й можна робити, що грати в карти» [18, с. 16]. Вигадані ним забави мають на меті перетворити нудьгу на радість, одним з виявів якої є картярська гра («І благом у порівнянні із нудьгою (нічим, пустотою) є збудження, рух заради руху, спосіб проведення часу, гра» [114, с. 45]).

Оповідач презентує себе-як-Мефістофеля. З цією метою поміщені епізоди гри в карти з Сосницьким; провокування останнього Мефістофелем на програш; дзвінок Соні – дружині Сосницького – в його присутності, бо стає нецікаво, коли приятель «зривається з гори й потім понуро сидить» [18, с. 8]. Негативне враження закріплюється портретною автохарактеристикою: «...я – довгий, чорний, з довгастим лицем, гострою борідкою і густими бровами, похожими на дві лохматі гусениці. Ніс у мене не кирпатий, а качиний, широкий і плескуватий на кінці, з довгими ніздрями. За все лице і постать мене називають Мефістофелем, а за ніс – кирпатим Мефістофелем» [18, с. 18]. Означенням кирпатий, що оповідач пов'язаний зі смертю, бо згадка про кирпатий ніс асоціюється з черепом. Цей зв'язок опосередкований, адже в романі Мефістофель нікого не вбиває, але як адвокат він має справу з різними категоріями злочинців. Натомість Нечипоренко (знайомий Михайлюка) зображений як «короткий, куций, з круглою головою...» [18, с. 18]. Оповідач використовує антитезу, порівнюючи своє і Нечипоренкове відображення в дзеркалі, і всі деталі портретних характеристик, правдоподібно, зіграють на користь Мефістофеля.

Із читачем відбувається процес розуміння тексту, який, на думку

Г. Р. Яусса, повинен здійснитися: «Горизонт власного досвіду мусить вводитися у гру навіть змістовно і поєднуватися із чужим горизонтом для здобуття нового горизонту іншого тлумачення» [119, с. 378]. Вперше читач стає присутнім при зміні контекстів, в кожному з яких в адвоката Михайлюка своя роль, і розуміє, що персонаж має як справжнє обличчя і маску. Прикметно, що він презентує іншим маску Мефістофеля в якості власного обличчя. Тут спостерігаємо приклад з реалізації символічного коду Варта – читач розуміє, що в тексті, за великим рахунком, йдеться про боротьбу двох сил – добра і зла. «Аще добре хочу, злоє содіваю». Содіваю злоє, навіть не бажаючи того, – виходить само собою» [18, с. 53], – так характеризує роздвоєність Михайлюк, тому цей образ, за М. Бахтіном, двоголосим. У цьому вгадується алюзія до Мефістофеля Гете.

Оповідач повідомляє, що з клубу він виходить із Нечипоренком, і в наступному епізоді пропонує йому роботу шпигуна, знаючи, що в останнього немає вибору. Мефістофель насміхається: «Триста карбованців для чесности при голодних очах і діточках – це поважний удар їй» [18, с. 20] Це обурює читача, бо він вражає такий вчинок підлістю.

Читач іде з оповідачем до Соні Сосницької, і в атмосфері їхнього спілкування здогадується про любовні стосунки, що були між ними в минулому. Адже жінка пропонує адвокатові міцний чай, який він любить, отже, добре знає його давню звичку.

У душі Мефістофеля народжується страх. Його причиною став Андрійко, споглядаючи на дитину у батька народжується почуття ніжності. Мефістофель слабкий, як будь-яка проста людина, й одягає машкару тоді, коли це йому вигідно. Оповідач заманює читача в пастку ідеєю про сина Андрійка, яка омовлюється реплікою: «Ну, ма-амо! Ти раз у раз, як приходить дядя Яша, женеш мене спати» [18, с. 21]. В текстуальному вимірі панує передчуття розкриття таємниці. І тут оповідач підіграє читачеві: очікувана ілюзія здійснюється. Соня і Мефістофель розмовляють про подальші дії, в якій він знову одягає маску: «Коли за дверима їдальні зникає маленька постать, я стаю самим собою. Присуваю попільничку, закладаю ногу на ногу й одкидаюсь на спинку стільця» [18, с. 23]. З цієї розмови читач узагальнює, що Мефістофель розуміє людей. Відчувається його домінування над Сонею, яка довго готувалася до розмови.

Вона відчуває неможливість протистояти йому, і злість жінки підкреслює цей її стан. Прощаючись з Сосницькою, Мефістофель зізнається, що йому «треба багато зусиль, щоби вдержати себе від найпевнішого виявлення дійсної правди: підійти, обняти і почати цілувати» [18, с. 24]. Цим він ще більше привертає читача на свій бік. А повернувшись додому, відчуває дивне відчуття і не боїться думати про все, що лише йому заманеться.

Тієї ночі Мефістофель загує про першу зустріч зі своєю мрією – Білою Шапочкою. Це привід для розширення читацького досвіду. У спогадах він зізнається, що почував несмілість і замішання, не знав, як почати розмову. Це підкупляє читача, і він вболіває за персонажа. Шапочка відштовхує Мефістофеля. Цим вона стає симпатичною читачеві, бо тримається незалежно. Події твору дають підстави думати про симпатію у їхніх стосунках.

Оповідач оприлюднює читачеві те, про що не знає ніхто – звичку розповідати самому собі казку на ніч. Ступінь довіри можна означити так: довіряє, як самому собі. Його казка розповідає про те, що є і те, чого нема і не може ніколи бути. Таким чином, казка Мефістофеля – це дитинна радість і доросла надія на те, що йому вдасться позбутися самотності, подолати тривогу.

Читач спостерігає, як змінюється в тих контекстах роль самого оповідача. У власних мріях він трансформує свою сутність, спосіб життя і мислення: «І от я вже не хижак-адвокат, що годується стервом закона, дурістю, беспорядністю та жадністю своїх жертв. Я скромний повірений, що боронить проти закону і хижаків довірливих та беспорядних» [18, с. 31]. Роль Робін Гуда симпатична для читача, але не до кінця прийнята. Він вже звик до вчинків Мефістофеля, до того, що його сутність – це балансування між добром і злом. Незважаючи на незадоволеність, він іде за розвитком мрії оповідача. Йому приємно, що адвокат сплатив борги; не бере справ, які б давали додатковий дохід; те, що місячний бюджет примушує їх з Шапочкою брати дешеві місця в театрі, пробувати сили у вегетаріанстві, курити Михайлюку дешевий тютюн, а Шапочці відмовитися від «яблучної пастили». У розвитку почуттів бачимо, що Шапочка і Мефістофель соромляться того, що є коханцями, а не законним подружжям, коли ще не зовсім розуміють свої почуття і, врешті, коли вже знають, що таке любов. Враз читач стає розчуленим і підкоряється логіці наративу.

Коли закінчена казка, він очікує з Мефістофелем, що не буде болю. У цьому випадку читацька ілюзія сповнюється до кінця. І акт її здійснення відіграє важливу роль для того, щоб знову відбулася зміна контекстної ситуації. Оповідач повертається до сумнівних роздумів про Соню й Андрійка.

Мефістофель згадує минуле, а читач співпереживає разом з ним. Він розбирається в мотивах вчинків Соні: чи вона прагне прив'язати його до себе дитиною, відітнути тим, щоб Мефістофель завжди мучився в здогадках і таємній надії; чи просто у безвиході не знає, що самій робити. Оповідач натякає читачеві на можливий хід подальших подій: «А що, як я запропоную їй такого роду комбінацію: слухай, мовляв, Соню, візьми Андрійка з собою, лиши Василька Дмитрові та йди до мене, будемо разом жити?» [18, с. 34]. Читач усвідомлює, що так може розвиватися сюжет роману, але відчуває невдоволення, бо оповідач дав можливість бути причетним до своїх стосунків з Білою Шапочкою. План Мефістофеля викликає обурення, а його роздуми про те, що Соня хоче «свіжих полових почувань» та бажає влаштувати це так, щоб не перечило її моральності, викликають огиду.

Мефістофель відчуває біль. Він звертається до Бога, бо у безвиході зайшов далеко: «Господи! Та невже ж я ніколи-ніколи не зможу дізнатися справжньої правди, не зможу віддати свою душу зголоднілій моїй любові?!» [18, с. 34]. Цим він вводить читача в оману, бо далі не щиро молиться, а сердиться. Тут бачимо людське безсилля, що перетворюється в злість, і на роботі Мефістофель кричить «без вини на письменоводителя» та іншого помічника, і з ще більшою злістю розуміє, наскільки вони ненавидять його. Персонаж відчуває свою самотність.

Зміна поведінки оповідача призводить до зміни контексту. Тепер для Мефістофеля є роль всемогутнього героя. Він знайомиться із Клавдією Петрівною та її сином Костею. Ця пара викликає жаль в Мефістофелеві душі. Відчуття читача та оповідача у такій ситуації тотожні: стосунки сина і матері нагадують поведінку тварин. Мефістофель рятує хлопчика від коліс вагону й автоматично стає в очах матері і сина героєм, їхнім рятівником. Тут він вперше кепкує з себе, промовляє іронічно: «Так ми входимо до будинку, в якому вони живуть. Відмовитись від соромливого, але дуже сердешного запрошення я не

можу, як герой і спаситель» [18, с. 42]. Читач розуміє такий тон, підтримує його і з цікавістю входить у будинок Клавдії та чекає, як будуть розвиватися події. Він разом з оповідачем зауважив, якою несміливою є нова героїня, і мимоволі порівняв це знайомство із зустріччю з Шапочкою.

Наратор повідомляє про справи Кривулі. Він керує Панасом Павловичем, наче маріонеткою. Олександра Михайлівна проти задуму викрадати сина, але Мефістофель певний, що це лише маска «академічної моральності». Кривуля жахається плану Мефістофеля, а той радіє, що має нагоду підвести когось до прірви і зіпхнути вниз. «Страшне виявляється занадто страшним. Це добре» [18, с. 49] – ось девіз адвоката у справі. Варто зазначити, що читач грає в цю гру разом з оповідачем, не обурюючись з приводу його вчинків.

Мефістофель з'являється у будинку Клавдії Петрівни. Йому приємні клопоти жінки. «Так, мені з кожним днем усе більше та більше подобається ходити до Клавдії Петрівни. Через те, що мене завсігди зустрічають радісно та з вдячно-простягнутою рукою, я почуваю себе незвичайно затишно» [18, с. 51]. Така реальність приносить миттєве задоволення. Але він не полишає мрії – про Білу Шапочку. Невипадково оповідач використовує антитезу в змалюванні двох жінок – Клавдії і Шапочки. Одна завжди в чорному, інша – в білому, перша багато розповідає зайвого, друга – чітко формулює свої думки.

Оповідач довіряє читачеві маленьку «слабкість»: розповідає про те, як щоразу проводить Андрійка зі школи до дому. Мефістофель йде за хлопчиком з гімназії і може витратити на це дві години, незважаючи на справи. «Коли трапляється сварка й рудий ранець одступає і я по спині почуваю замішання, страх і сором у маленькій душі, я одвертаюсь, курю й силкуюсь не дивитись у той бік» [18, с. 53]. Різноманітність почуттів дорослого і дитини підкупляє читача, і він очікує, що ілюзія «Андрійко – син Мефістофеля» справдиться. А зневага оповідача до себе самого з цього приводу сприймається невимушено. Те, як адвокат заявляє, що не може справах дійти до кінця, вкотре доводить, що він – не справжній Мефістофель.

Коли до Мефістофеля приходять Сосницький, він зловтішається, що між його приятелем та Андрійком немає схожості. Читач, розчулений зізнанням Мефістофеля, як він проводить хлопчика зі школи, цілком на стороні

оповідача. Його обурює факт, що Мефістофель допускає можливість купівлі Андрійка в Сосницького. Подружжя хоче розлучитися. Те, як вони намагаються поділити дітей, викликає відчуття того, що так насправді може бути. Оповідач вирішує зробити «справжній кінець» з мрією про Андрійка.

По винесенні такого рішення Мефістофель в той же вечір ніжний з Клавдією і Костем, за що нагороджений прихильністю. Туга в цей час супроводжує його. Сумно дивитись на метушню Клавдії, за поведінку Кості, за атмосферу кімнати. Мефістофель з благодійника перетворюється на спокусника. Йому цікаво, якою б була Клавдія, коли б згрішила, адже чорний одяг додавав їй святості, недоторканності: «Я навмисне не випускаю її руки зі своєї й кажу якусь дурницю. Рука робить слабенькі спроби визволитись, але це мене тільки роздратовує й викликає бажання знов запалити їй щоки, щоб загорілась шия, зім'яти той сум, який прибив її гріховність. Навіщо мені це – не знаю» [18, с. 57]. Після здійснення хвилиної близькості, оповідач відчуває огиду за те, що не зміг себе контролювати, а читач переповнений таким самим почуттям до оповідача за те, що спокусив Клавдію і ставиться до цього як до чогось другорядного.

Читач порівнює ставлення до жінок – Соні та Клавдії – обоє тепер викликають жаль, але Сосницька привертає до себе увагу читача можливістю її поважати. Цікавою є опозиція двох дітей – Андрійка і Кості. Перший розумний, симпатичний і допитливий; другий – неохайний, вередливий, сміється без причини і кидає дурні фрази. Костя несе в собі затаєну загрозу, і читач намагається «відсунути» його на другий план.

З часом Михайлюк поруч з Клавдією і Костем поводить як Мефістофель. Йому цікаво спостерігати, як розривається Клавдія між любов'ю до сина і почуттями до нього: «І вона сама не знає, що їй, бідній, робити. То цілує Костю, то лає його, то знов кидається до нього...» [18, с. 64]. Такі стосунки зароджують ненависть у душі Кості і в його внутрішньому світі. Жаль до Клавдії та її дитини посилюється, коли читач повідомляє про те, що поведінка Кості стала жакливішою.

Мефістофель відвідує клуб, грає в карти, насміхається із своїх партнерів. Сосницький підозрює з приводу чесності своєї дружини, його мучить

невідомість – що ж було між Сонею та Михайлюком у минулому. Він відчуває зв'язок між ними, але не може його пояснити. В клубі Сосницький намагається зчинити скандал із Мефістофелем, але той не піддається на провокацію.

Незважаючи на намір поставити крапку у непростих стосунках з сім'єю Сосницьких, Мефістофель відчуває «... незвичний, тихий жаль до неї Сосницького, до самого себе» [18, с. 67]. Він готовий розповісти про почуття, як воно є насправді. Від цього відчуває піднесення, а читач плекає таємну надію, що Мефістофель позбудеться свого болю. Коли Мефістофель сумнівається, що Андрійко може бути не його сином, до нього знову повертається старе почуття огиди. Такий «хід у сторону» неприємний читачеві, він вже хоче бачити оповідача в ролі «скромного повіреного». Читач вибудував для себе рецепцію сприйняття оповідача і подій.

З Сонею Мефістофель невпевнений у собі та в тому, що сам замислив. Відчуття вини не відпускає оповідача, а читач очікує, чи буде чесною Соня. Ілюзія душевної розмови, виплекана уявою читача, здійснюється. Оповідач вперше просить вибачення. Мефістофель переживає страх, сором, провину – ті почуття, які, в основному, визначають його екзистенційний стан. «Мені до болю ніяково й соромно, але тепер я вже ніяк не можу сказати їй: іди до мене» [18, с. 70]. Соня і Мефістофель прощаються. Читач заздалегідь був підготовлений оповідачем до такої кінцівки, і своєрідний щасливий кінець у їхніх стосунках не задовольнив би його. Ця ситуація є однією з таких, що визначають вартісність цього твору. Сподівання часто не здійснюються в літературних творах. Відчуття реципієнта дослідник описує так: «Що детальніше текст описує чи підтверджує сподівання, ним викликані, то більше ми усвідомлюємо його дидактичні наміри ... Часто сама прозорість таких текстів викликає в нас бажання звільнитися від їхніх пут» [44, с. 352]. Отже, якщо б реалізувалася ілюзія щасливого кінця у стосунках Соні та Мефістофеля, читач втратив би цікавість і можливість бути здивованим за допомогою тексту. Після розмови персонажів з'являється впевненість у тому, що ця історія завершена. І читач хоче, щоб так було, бо матиме змогу спостерігати за оповідачем в інших контекстах.

У стосунках Мефістофеля з Клавдією змінюється локус – персонажі

переїжджають до Криму. Оповідачева роль вищої, духовної величини продовжує увиразнюватися. Власну нудьгу він втихомирює відчуттям «смутної, гіркої сатисфакції» від вдячності Клавдії і Кості. Йому приємно бути богом в їхніх очах: «Я почуваю себе щедрим, благодущним богом. Коли ввечері Клавдія стає переді мною на коліна й цілує мою руку, я навіть не протестую, розуміючи її побожний настрій» [18, с. 81]. Та одночасно його дратує поведінка жінки. До неї Мефістофель ставиться з цинізмом: «Як мало жінчині треба для того, щоби стати жінкою: поспати з мужчиною в однім ліжку. Цього досить!» [18, с. 82]. Читача обурює, як оповідач мовчить про факт, що саме він спонукав Клавдію до того, щоб «спати з мужчиною в однім ліжку». Але поведінка жінки неприйнятна і для читача також. А коли Мефістофель дізнається про те, що вона вагітна, то обоє не гребують засобами, щоб образити одне одного. Тому це призводить до розриву, а в сюжетному плані до зміни контекстної ситуації.

Повернення до Києва повертає героя до звичного способу життя – блукання містом та гри в карти. Він зустрічає Білу Шапочку. І знову збентежений, наче хлопчик. Шапочка показує зневагу і відштовхує його. Але тепер оповідач постає ще й у ролі романтичного кавалера, який здатен підкорити серце жінки стоянням під її вікном цілу добу. Та коли Мефістофель повертається до роздумів про те, що зараз приїде додому, а там знову туга і нудьга, то читач мимоволі констатує, що оповідач затіяв нову гру, щоб позбутися тривоги. Водночас читач радіє, коли неприступна стіна, за якою була мрія адвоката, повалилася. Шапочка дозволила Мефістофелю приходити до них два рази на тиждень. Йому спокійно і легко в родинному колі Ганни Пилипівни Забережної. Читач сподівається, що оповідач здобуде взаємне кохання, а відтак, і сенс життя.

У контексті стосунків з Білою Шапочкою в Мефістофеля тепер роль благодійника. Він клопочеться про роботу для Нечипоренка, виправляє ту ситуацію, коли пропонував чоловікові провокаційну діяльність. Читач вірить, що для оповідача настав час змін. Це підкріплюється порівнянням Мефістофеля з покірним ягням, яке робить Сосницький, що повернувся з села і деякий час не спілкувався з Яковом. «—А знаєш, Яшуню, ти тепер якийсь інший! — раптом хитро зазирає він мені в лице. — їй-бо! М'якенький та сумирненький, як



маленьке ягнятко! ... Ні-ні, не вдавай Мефістофельську усмішку! Все одно – не повірю. І Соні розкажу: «Гей, нема вже нашого, Сонічко, Мефістофеля, – саме ягнятко зосталось» [18, с. 109]. І читач приймає цю роль Мефістофеля. Він схильний спіймати вчинки. І коли Михайлюк вигадує історію колишніх стосунків із Сонею, читач класифікує цю брехню як «благородну», яка повинна позбавити Сосницького душевних мук. Він забуває, що ця брехня є гріхом та лицемірством. А переживає разом з оповідачем, яким способом повідомити про дружину Сосницького. Так стерлися межі конфронтації між читачем і текстом, відбув «штучний поділ нашої особистості» [44, с. 364-365]. Реальне «я» читача змінювалося і набувало того стану, який максимально наближався до чужого «я» – «я» оповідача. Незважаючи на нестандартні поведінкові ситуації, пропоновані оповідачем, читач сприймає їх заради набуття нового досвіду, як у цьому епізоді. Відбувається зміна кута зору читача. Читач не може засуджувати оповідача чи перечити йому, бо це все одно, що йти проти самого себе.

У Мефістофеля нова життєва сторінка. Читач сподівається на те, що швидко влаштуються стосунки з Шапочкою. І коли адвокатіві приходить лист, в якому Клавдія повідомляє про те, що вдалося зробити аборт і дитини вже немає, Мефістофель відчуває, що він вільний. Горизонт досвіду читача збагатився досвідом оповідача, тому і не відштовхує того, що пропонує текст. Такий процес Г. Р. Яусс інтерпретував як літературне розуміння тексту, яке можливе в акті діалогу. Діалог між читачем та оповідачем у цьому випадку цілком став можливим, коли читач визнав «альтеральність тексту перед горизонтом власних сподівань» [119, с. 379].

Роль доброї і чесною людини закінчилися для Мефістофеля тим, що він не зміг відмовитися від спроби відновити стосунки Панаса Павловича з Олександрою Михайлівною. Він виправдав здогадки про моральність жінки. Насправді, її правильність була грою. Мефістофель налаштував жінку не відступати від свого, домагатися Кривулю, хоча в нього у сім'ї все втихло і влагодилося. З легкої руки Михайлюка Олександра Михайлівна стала дамою, за якою бігають троє кавалерів, а вона не дає рішучої відповіді жодному. Цей сюжетний хід демонструє нову зміну перспективи. У відносинах з Панасом Павловичем та Олександрою Михайлівною Михайлюк залишається

Мефістофелем. Інша перспектива стосунків з Білою Шапочкою моделює його як беззахисного, що передчуває якусь втрату. «Дивно, чого в присутності цієї дівчини раз у раз почуваю таку несмілість, наче несучи в руках щось дуже тендітне і щохвилини боюся втратити» [18, с. 133]. Їхні стосунки розвиваються, і Шапочка переконує Мефістофеля, що його діяльність неморальна. На цій основі в них розвиваються конфлікти. Читач стоїть за спиною Мефістофеля і спостерігає. Далі оповідач повідомляє про те, що Сосницький не заспокоївся брехнею Якова і Соні, він фотографує дружину і сина і порівнює їхні знімки. Читач розчарований тим, що «благородна» брехня не спрацювала.

Несподівано Шапочка повідомляє Мефістофелю про те, що їй відомо про їхні стосунки з Клавдією. У чийчача з'являється здогадка, що, можливо, історія оповідача та Клавдії Петрівни була задумана, щоб у момент розвитку стосунків з Шапочкою вийти на авансцену і зіграти роль каталізатора для прискорення процесу розриву.

Мефістофель з чергового листа Клавдії дізнається про те, що вона не зробила абортів і народила дитину. Його охоплює жах: «Я схоплююся, хочу кудись бігти, щось рятувати, гвалтувати. І знову кидаюся до листа: може, це неправда, може, потім що-небудь змінилось і все лишилось так, як і перше» [18, с. 59]. Читач здогадується, що стосункам Михайлюка і Шапочки не бути, оповідач усвідомлює це значно пізніше. Про все він звиряється Ганні Пилипівні. З мазохістською насолодою Мефістофель дає їй прочитати листа, щоб вона дізналася про дитину «з перших уст».

Михайлюк відвідує Клавдію. Виходячи з будинку, чує писк дитини, і серце тривожно б'ється. Це передчуття нового, невідомого, перший проблиск батьківського почуття. Після кожного візиту до Клавдії він детально розповідає Ганні Пилипівні і щоразу чекає на її вердикт. До неї Михайлюк ставиться з неймовірною ніжністю. Шапочка підтримує Михайлюка, не звинувачує його. Вони планують спільне майбутнє.

Після кількох візитів Мефістофель наважується подивитися на Міку – свого сина. «Тривожна, чудна цікавість тягне мене до тої кімнати» [18, с. 172], – так з острахом він відчуває потребу знайомства з дитиною. В цю мить оповідач справжній, без маски. Костя називає його татом Міки. Він говорить те, про що

сам собі боїться зізнатися Мефістофель. «А це ж моя дитина, це – я!» – але в мене нема ні того болю, ні ніжності та ослаблости в душі, що бували, як я казав собі ці слова, дивлячись на Андрійка. Тепер це щось тривожне, невиразне, трохи важке, жалісливе, навіть трохи гидке» [18, с. 174]. Мефістофель вважає: Міка – перешкода щастю Мефістофеля і Ганни Пилипівни. Та коли Клавдія годує при Михайлюкові дитину, він відчуває що малюк – це частина його самого. З цієї миті відбувається зміна перспективи у тексті. Читач зустрічається з розгубленим оповідачем. Коли він бачить на животі таку ж родимку, як і в себе, йому стає моторошно. В переживаннях з'являється побоювання за Міку. Він бачить, як поводить себе Костя і передчуває, що ця погано вихована дитина ревнує матір і в пориві ревності здатна на будь-що. Беззахисність маленького Міки – це екзистенційний стан беззахисності і розгубленості оповідача. Читач переймається «важкою і застиглою тривоною». Він ненавидить Костю, хоче, щоб хлопець не наближався до дитини. В цій ситуації почуття читача навіть гостріші, ніж оповідачеві.

Мефістофель «розхристаний»: «Але неспокійне, тяжке чуття висить у мені, як цей туман. І я не можу схопити, що саме в ньому: незадоволення з себе, з Клавдії, – чи жаль, свідомість якоїсь вини, турбота за Міку» [18, с. 180]. Відчуття страху не покидає його. Він з боязною чекає, що нарешті відповість Шапочка. Якщо на початку твору читач бачив оповідача, який нудьгував і відчував беззмістовність свого існування, і ця тривога відсутності сенсу життя спонукала шукати способи досягнення екзистенційного стану гармонії, то тепер перед Мефістофелем стоять загрози «з обличчям»: він знає, чого б йому не хотілося втратити.

Читач з оповідачем відвідує Клавдію. Він проймається ніжністю до дитини і хоче її захистити від згубного виховання Клавдії, від Кості з його непередбачуваними витівками. Читач поділяє роздратування оповідача від поведінки Клавдії, її невміння бути мамою, а не «самицею». Та найбільше шкода Міку – незіпсовану дитину. Мефістофель усвідомлює, що він може виховати з цього «крихотного тільця» справжню людину. Таке «просвітління» приємне для читача. Прийняття буття супроводжується страхом: «Від цієї раптової свідомості мені стає моторошно, страшно, як людині, що дійсно

божеволіє й що ніколи його не випустять з лікарні» [18, с. 187]. Оповідач переконує, що не може так скоритися, та відчуває, що приводячи будь-які аргументи, обманує самого себе і не має рації.

Коли оповідач робить спроби застудити дитину, то читач не сприймає Міку як перешкоду щастю адвоката, а вже ідентифікує його з правильним варіантом досягнення такого стану. Як тільки оповідач виставляє дитину на холод, читач відмовляється бути співучасником в цьому, він хоче забрати малюка від Мефістофеля. Читацька уява перебуває в напруженні. Немає впевненості, що авторська інтенція відповідатиме сподіванням читача. Процес набування естетичного досвіду і передбачає, як зауважує В. Ізер, формування ілюзій і одночасного формування способів їхнього руйнування [44, с. 362]. Оповідач змінює роль і для Шапочки. Після розриву з ним та прийняття рішучого рішення «хоч раз довести до краю» якусь справу вона їде в Москву: «Про Шапочку майже нічого не знаю. Кажуть, вона в Москві, співає, вже на сцені й живе цивільним шлюбом з якимсь художником» [18, с. 213]. А Мефістофель живе з Клавдією. Ілюзія читача здійснилася, та він разом з оповідачем сумує, коли той розповідає своєму Міці казку про «Білу Шапочку».

Наративна стратегія твору підпорядкована вимогам жанру роману. Усі засоби працюють на створення інтриги у тексті та досягнення відповідного емоційного стану – балансування між добром і злом. Усі дії перетворюються на ланцюг реакцій читача, що можуть збігатися з точкою зору оповідача чи відрізнятись. У «Записках...» екзистенційна тривога, завдяки високому ступеню емоційності оповідача о-мовлюється його словами.

Автор використав фрагментарний спосіб творення тексту. Весь роман складається з окремих епізодів, які малюють цілісну картину. Особливістю такої техніки є те, що читач має змогу монтувати кіно. Техніка монтажу зацікавлює читача і тримає уяву в постійному напруженні. У процесі читання горизонт власного досвіду читача співвідноситься з новим досвідом оповідача. Під час цього формуються і руйнуються читацькі ілюзії, які протистоять структурі тексту роману.

У зображенні характерів В. Винниченко був далеким від ідеалізації, нехтуючи таким змалюванням, яке б позиціонувало персонажа як «героя» чи

«святого». У цьому сенсі у його творах зникає чорно-біла площина у групування персонажів на позитивних та негативних. Письменник утвердив тип емоційно та інтелектуально наснаженого героя-інтелігента із спектром різноманітних рис характеру. В такий спосіб реалізується право на різноплановість поглядів та можливість варіативності і визнання різних кутів зору у літературі раннього українського модернізму.

В образній палітрі романів В. Винниченка вражає масштабність авторських узагальнень стосовно психологічних спостережень та експериментів. Персонажі творів нудьгують, почувають себе самотніми. Водночас вони володіють життєствердним світовідчуттям, яке постулюється їхніми ідеями – вибором свідомої жінки для створення сім'ї Якова Михайлюка, «нічогонепочуванням» Вадима Стельмашенка.

Автор модифікує «вічний образ» Мефістотеля, звертається до різноманітних алюзій. Основні конфлікти він засновує на фундаменті конфліктів персонажних ідей. Монтаж окремих сегментів у єдиний композиційний центр часто прив'язаний до певного персонажа. Наратор презентує персонажів без передісторій, вступних розповідей, називаючи їх відразу по імені.

Герої є трагічними та іронічними типами одночасно, страждають від екзистенційного досвіду, але забути пережитого не можуть. Так виникає тривога з приводу втрати крайнього інтересу – тривога відсутності сенсу існування, що загрожує буттю героїв і спонукає їх шукати новий сенс або ж відмовитися від існування як такого. Цей тип екзистенційної тривоги переживають Вадим Стельмашенко, Никодим Стельмашенко («Божки»); Яків Михайлюк («Записки Кирпатого Мефістофеля»).

Твори прозаїка характеризуються інтегральністю, яка поєднує різні кути зору. Апробація наративних прийомів звелася у романній творчості до використання анахроній різної протяжності, анонсування, двоголосих образів, калейдоскопічної зміни планів, підслуховування/підглядання у дверну шпарину, техніку кіномонтажу («Записки Кирпатого Мефістофеля»). Характерною особливістю творів є побудова наративної перспективи: розлогий опис короткого відрізка історії, переломна подія, пришвидшений фінал. У часовому плані історія романів триває півроку чи один рік.

Автор використовує прийоми сюжетно-нарративних відгалужень («сибірська історія» у романі «Божки»). Застосування цитованого вставного дискурсу передбачає монтажний тип розповіді та моделювання «мереживної» композиції.

Роман «Слово за тобою, Сталіне!» був написаний за сто днів до смерті прозаїка, який окреслив жанр твору, як політична концепція в образах. Автор створив модель більшовицької держави з існуючими у ній світами, що причетні до репресій, підступів. Прозаїк відтворює тваринний страх людей, які стають безвільними жертвами в атмосфері доносів та пристосуванства. Одним із мотивів твору, який варіювався у літературі ХХ століття, є мотив руйнування роду як основи нації на догоду вождям більшовизму, їхнім маніакальним ідеям.

Брати Іваненки, в умовах сталінського терору, щоб вижити, зраджують наймолодшого брата Марка, який опинився у сталінських концтаборах зі звинуваченням у націоналізмі та тероризмі. Щоб убезпечити себе й членів родини, кожен із братів змушений грати неприємну для нього роль сучасного, а до того ж, прихованого перевертня. Життя Іваненків має два рівні: київський і московський. Як фільм жахів, згадують Степан Іваненко з дружиною Катериною історії про українське життя п'ятнадцять років назад, коли їх катували й мордували чекісти. Вони вижили, але пам'ять про фізичні і моральні тортури тяжіє над кожним їхнім учинком у Москві. Тепер вони демонструють свою обережність, вміння правильно думати, говорити, жити, не виявляти надмірної галасливості.

Перед смертю брат Марко вимагає зустрічі з братами. Вона стала фатальною для обох, адже Марко розповідає про термітів у радянській системі, залишає листа, кусає Степана останнім зубом у роті. Під час цього протистояння Марка убивають. Степан після укусу починає буття у новому вимірі – фізичного страху за себе, дітей, дружину, роботу, а головне, місце під сонцем, яке дарував для більшості Сталін. Щоб довести свою фанатичну прихильність до цієї системи, Степан Петрович змушений поїхати в Україну, знайти гніздо термітів, про яких написав покійний брат.

Своїм дітям Степан Іваненко розповідає про Україну, як про реакційну державу, про тих українських націоналістів, які перешкоджають розвиткові

радянської системи, а відтак комуністичні ідеї Сталіна не можуть бути зреалізованими, якщо десь є суцільний регрес. Ці патетичні промови, які батько виголошував не на мітингу чи політичному зібранні, а в своєму помешканні, серед дітей і дружини, були розраховані на «вуха», які мало кожне помешкання. Ідеї зради, доносів, лицемірства були жахливою реальністю тієї доби, а В. Винниченко покаже її крізь призму родинного оточення Іваненків, куди належав не тільки Степан Петрович, спеціальний представник при Кабінеті Міністрів. Брати, учений-хімік Сергій, щоб врятувати себе від підозр запропонував визнати факт, що Сталін – найвідоміший вчений у галузі хімії, знаний і визнаний авторитет. Сергій, як батько, демонструє мистецтво виховання. Зі своїм сином Івасиком він говорить виключно українською мовою, але про це ніхто не здогадується. Коли одного разу міліціонери важко побили хлопчика, щоб той виказав провини батька, дитина змовчала, але здобула уроки моральної стійкості. Сергій не має сили й впевненості для відкритої боротьби з емведистами й системою, але він запропонував синові і племінниці Марусі видавати себе за сексотів, грати гру, не виказувати при цьому жодного члена своєї родини. Він зізнається Марусі, що «колись ... всі ми були чесними наївниками. Ми теж, повіривши Москві, хотіли творити нове життя, соціалізм на Україні й по всьому світу, ми, як тисячі інших соціалістів, які хотіли бути активними, послідовними, самовідданими ідеї визволення соціально окривджених, ми теж повірили, що Ленін, Троцький, Сталін, та їхні найближчі співробітники перемогли в собі інстинкт панування, насилля, що їхня мета була справді будування щастя на землі. Ми пішли на співробітництво з ними. А вони нас схопили за горло і примусили стати їхніми покірними секстами, безсловесними, підлими рабами, шпигунами, й катами своєї власної батьківщини, нашої прекрасної України» [22, с. 254].

Письменник викриває ряд недоліків тієї політичної епохи. Один із них полягав у тому, що людям забороняли бути українцями і думати українською. Великим подивом позначені слова доньки Степана Марусі про їхню національність: «Я знаю тату, ми українці...». Однак переформатування мислення батька, після уроків фізичного насилля, дає йому право говорити, що для радянської людини національність не має значення, адже «ми насамперед

комунисти й борці за соціалізм... Ми всі, я з вашою матір'ю та братами моїми, виїхали з України до Москви з ласки Радянського уряду. Коли б не ця ласка, то ми були б тепер або на тому світі, або в якому-небудь концтаборі, а ви десь у притулку для безпритульних дітей або теж на тому світі» [22, с. 135-136.]

У уста представників різних верств населення, з якими постійно зустрічається головний герой Степан Іваненко, письменник з майстерністю вкладає прогнози розвитку «Радянської України». Їх суть така: «Імперія прибрала іншої форми, але ставлення до хлібодайних «окраїн» лишилося те саме. До того ж, імперія ще й ослабла на побудову комунізму». Пропаганда гарних гасел і вражаюча авторитарна система правління, тиранія і страх – тваринний, повсюдний, масовий.

Завдяки заміні простої описовості на проникнення у внутрішній світ персонажів, їхню свідомість, «доступними» стали їхні екзистенційні стани, і тривога зокрема. Наративи увиразнюють психологізм оповіді та уможливають експлікацію екзистенціалу тривоги, яка здебільшого залишена «осторонь» слів наратора і виявляється у перспективі персонажних фокалізацій.

Романна творчість В.Винниченка демонструє авторську зневагу зображенням, яке б піднімало персонажа до ролі святого. «Але «героїв», «світлих особистостей», як казали раніше, у мене, справді, немає...» [20, с. 52]. Персонажі В.Винниченка із внутрішнім розладом. Внаслідок соціальних експериментів, на думку В.Панченка, вони втрачають людське, «втрачають себе, перетворюються в холодних і жорстоких експериментаторів над собою та іншими» [81, с. 144]. Вони переживають крах, внутрішню руйнацію. Вони не є ані героями, ані свяtimi. Епоха порубіжжя вивела на авансцену «героя нашого часу» – який загубив благородність, забув про те, що життя можна чітко міряти категоріями добра і зла, який не бачив сенсу існування, був розгубленим і до відчаю стривоженим.

У романі «Божки» носіями екзистенційної тривоги є робітники. Юрій Микульський, Тепа і Никодим, переживають тривогу відсутності смислу існування. Вадим Стельмашенко страждає від тривоги осуду, а згодом і від тривоги відсутності сенсу існування. «Слабий на нерви» Юрій Микульський – страждає «мотором» – психосоматичним станом, коли дуже болить голова, не



можливо заснути, він марить і не знає, як запобігти цьому. Никодим Стельмашенко – морально деградований персонаж. У місті його називають Шакалом. Свого брата з дружиною – батьків Вадима і Йосипа – він утримує лише задля того, щоб принижувати їх. Він облаштував «молельню» і розпусну кімнату. Описуючи їх, автор використовує контраст. «Молельня була невелика, залита світлом широких вікон кімната, вся геть заставлена й завішана іконами, образами святих, сценами з Нового й Старого завітів. Тут же, у кутку, стояло й «ложе» Никодима, дерев'яний піл, на якому іноді приймав своїх гостей, граючи подвижника. На простому білому столі лежали священні книжки і газети правих напрямів. Під іконами висіли в чорних рямцях прокламації з закликом до жидівських погромів і з цифрами убитих на них «жидів», написаними рукою самого Никодима» [17, с. 376]. В іншій кімнаті все протилежне. «Замість ікон на стінах висіли порнографічні картини, такого одвертого й безглуздо негарного змісту, що мимоволі з'являлось підозріння, чи не хворий хазяїн цієї хати, коли може виносити таку огиду. Всі речі в кімнаті яскраво били на розкіш, на підкреслену розпусту, неначе господар навмисне так улаштував ці дві хати, щоб ошелешить всякого, хто буде дивитись одну після другої» [17, с. 386].

Вадим Стельмашенко помітив особливість своєї родини – «тон Стельмашенківський». «І раптом мені стало, пам'ятаю, чудно й моторошно. Ось нас четверо, четверо різних, з усіх боків, а щось в нас є одне, спільне, рідне всім. Тон якийсь наш, Стельмашенківський. Чи не те прокляте «до кінця». Коли любить ворогів, то любить їх до кінця, любить сморід їхнього гнусного дихання, їхні отруйні випари душі... Коли ненависть, то до кінця ненависть, скрізь і до всіх» [17, с. 99]. Стельмашенки – люди крайнощів, які у внутрішньому бажанні йти до кінця не визнають заборон чи умовностей.

Вадим Стельмашенко носить тривогу осуду і тривогу відсутності сенсу одночасно. Після того, як товариші оголосили йому бойкот, він не знаходить душевної рівноваги. «Я глибоко, до кінця переконаний, що осуд його буде невірний, і мене те не болить. Чому ж я це саме не можу прикласти до осуду Наташі і її прихильників? Хіба я сумніваюся, чи вірний осуд їх чи ні? Значить, і я вірю, що я не повинен був обманювати Наташу, хоч би маючи на увазі її благо? Значить і я визнаю цього божка – правдивість, для якого важна тільки

покірність йому...» [17, с. 343-344]. Герой прирікає себе на боротьбу.

Таким чином, щоб позбутися тривоги вини і осуду, Вадим Стельмашенко наважується сповідувати принцип «нічогонепочування», який йому приносить сумніви, породжує тривогу відсутності сенсу існування.

Зробивши вибір на користь розуму, для якого віра у Бога і у його принципи (добро, чесність, справедливість, правда) є неприйнятним явищем, Вадим Стельмашенко став на шлях вічного сумніву. Він потерпає від невідомості і, як «цуценя нещасне», «дрібненько дрижить, підобгавши тонесенький хвіст, і боязко скавучить» [17, с. 338].

Екзистенційна тривога осуду завдає йому мук: «Я мучусь. Це факт. Я мучусь так, як ніколи. Вони не виходять в мене з грудей ні вдень ні вночі. Коли я бачу кого-небудь з них, я хвилююсь так, що в мене ноги і руки холонуть» [17, с. 344]. Поет прагне внутрішньою силою перебороти себе, не піддаватися впливові «божків». У щоденнику він записує: «Я сьогодні так собі постановив: коли я почую, що ні одним рухом істоти вже не реагую на осуд жерців, коли, чесно й глибоко, перевіривши себе, переконаюсь, що з душі моєї виметено все сміття після божків, яке тепер ще мені не дає вільно почувати себе...» [17, с. 344]. Так виникло бажання бути глухим для образ, жалю, осуду, тривоги.

Неможливість підкоритися «божкам», яких герой зрікався, з одного боку, а з другого – невміння жити без почуттів прирікають на балансування між крайнощами. Вадим зізнається собі: «Взагалі, я тепер нічого не знаю і не розумію ні в собі, ні навколо себе. Я весь розлізаюсь, як розсохла діжка» [17, с. 98]. Йому слід робити вибір, адже він ходить по колу і раз-у-раз повертається до до незнання, як бути далі.

Вадим Стельмашенко – центральний, цементуючий образ роману та персонаж, який перебуває в опозиції. Після оголошення бойкоту до товаришів, а потім, після повернення у місто, – його сприймають як індивідуаліста. Маргінальним він є у бажанні «допомогти» знедоленим – Наташі, а потім – Саламандрі. Його магнетичний потяг нікому не є зрозумілим. Вадим Стельмашенко, окрім пошуку сенсу буття, робить спробу втечі до вигаданого своєю цинічною гордістю притулку любові. Ця любов також цинічна, вона обертається іронією до свого творця.

«Коли герої С. Кіркегора відриваються од людей та їхнього суду, аби говорити сам на сам з Богом, то у Сартра й Винниченка бог загалом не чує людей» [95, с. 36]. Знаючи лише Бога-іроніка і боячись його, Вадим Стельмашенко намагається змінити хід світових подій – не заради високого почуття, а заради боротьби зі страхом. У романі «Божки» Стельмашенко роздумує про можливість любові-милостині для Саламандри, закидаючи звинувачення тим, хто шукав влади, а в ній – сенс свого існування: «От хотів би я подивитись, як ці високоморальні пожаліли б цю істоту? Написали б статтю про добро і правду? Хотів би глянути на тих естетів, революціонерів, які гримлять про переоцінку цінностей, про нові розуміння краси. Як би вони тут обійшлися?» [17, с. 95].

Вадим Стельмашенко, пропонує Саламандрі половинчасту любов – «приставитися тільки». Неможливо відмовитися від любові і свободи любові в ім'я обов'язку чи закону, або ж суспільної думки, але можливо відмовитися в ім'я жалості [17, с. 287]. Викривленням любові, профанацією християнського Еросу персонаж бажає посміятися над іронічним Богом, що спокійно спостерігає за «саламандрами», які приречені плазувати. Їм Стельмашенко дає змогу стати на ноги.

Душа Стельмашенка позбавлена однозначності. Він розривається між двома екзистенційними крайностями – жалістю і любов'ю. Та ніцшеанство, яке Вадим намагається виховати у собі, робить спроби позбавити Стельмашенка і жалості, і любові. Демонічний естетизм підказує поетові, що з цієї любовної історії може вийти добрий експеримент, що дасть відповідь на його питання: «...чому любов, пошану ми даємо тим, хто й так уже має багато, – гарним, розумним, здоровим і через те щасливим? І через що караємо тих, які й так покарані, – негарних, нерозумних, недужих, нещасливих?» [17, с. 324]. Людина і Надлюдина борються в Стельмашенкові. Перемагає демонізм, що оселився поміж жалістю і любов'ю, і штовхав довести «справу» до кінця. А кінець очевидний – смерть того, кому подали милостиню. «Ти оплював мене з ніг до голови. Розумієш? Ти заплював те, про що я мріяла все життя! ... Ти у мене одняв усе, усе! Я тепер нічого вже не маю» [17, с. 324].

Отже, любов-милостиня – це не рятунок і не притулок для зневіреної

екзистенції; вона – підґрунтя для скоєння великого гріха. Вадим Стельмашенко, намагаючись вивищитись, загубив душу, яка не могла досягнути демонічної природи того, на що погодилася, приймаючи милостиню.

У романі «Записки Кирпатого Мефістофеля» з'являється характер інтелігента – героя «нового часу». При його змалюванні автор врахував літературну традицію творення «вічного образу» Мефістофеля. Він доповнений тим, що перенесений у художній світ ХХ століття. Герой роману схожий до попередніх персонажів і вписується в рамки концепції В. Винниченка, та водночас в моделюванні його відчутне і нове – рішучість, агресивність, відкрита сексуальність, безкомпромісна демонічність. «Кирпатий Мефістофель Винниченка – один із носіїв сатаністської претенціональності й еротичної агресивності «нового». Він посідає місце, яке можна вважати центральним у модерній ідеології Винниченка, оскільки демонструє всім своїм характером особливий спосіб перетворення й освоєння реального світу – ситуацію переходу за межі сакрального, гуманного, сприйняття світу як гри...» [32, с. 21 - 22].

«У своїх романах Сартр і Винниченко створили модель екзистенціального героя – це істота, яка випала з повсякденності, що викликає в неї нудьгу, відразу та інші форми заперечення. Ще одна властивість екзистенціального героя – самотність у присутності, в натовпі, на святі – скрізь він відчувається вигнанцем» [95, с. 35]. Адвокат намагається бути «режисером», відчувати свою вищість та владу над іншими, йому «приємно заманути чоловіка на саму гору і зіпхнути його вниз» [18, с. 16]. Мефістофель відчуває тоді тиху «злорадну радість», але вона швидкоминуча. Про екзистенційний стан персонажа і його вплив на інших вказує Соня: «У тебе нема нічого не то що святого ... Я не знаю, навіщо ти живеш. Побувавши з тобою, відчуваєш себе порожнім і зайвим... Ти з усього смієшся й удаєш з себе розчарованого, але робиш це для того, щоби замазати свою бездушність і моральну порожність» [32, с. 23]. Така характеристика формує образ цинічного нігіліста.

Весь роман – це буттєве полотно екзистенційно самотньої людини – адвоката Якова Михайлюка. «Кодові слова – самотність, абсурд, вибір, туга, нудьга, бунт – окреслюють екзистенційний вимір роману В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля».

«Автор наділяє Михайлюка рисами, які ставлять його на голову вище від інших персонажів. Він людина виважена, вміє аналізувати життя. Але це за умови, коли Михайлюк не є безпосередньо долученим до якихось подій. Коли ж справа торкається його самого, то він утрачає свою здатність бути аналітичним та передбачливим» [84, с. 13]. Головний персонаж – яскраво виражений носій тривоги відсутності сенсу існування, вона, власне, стала заміною для усього його буття. «Михайлюка тривожить питання: «Навіщо я живу?» Отже, він прагне внести у світ хаосу та абсурду розум, логіку, лад, сенс. Найтяжче випробовування для нього в світлі філософії екзистенціалізму – неможливість розмежувати буття і мислення. Михайлюк стає заручником свого мислення, що призводить до катастрофи. За постулатами екзистенціалізму, в цьому полягає найбільша драма людського існування» [109, с. 28].

Головний герой переживає екзистенційну тривогу, вона пов'язана з пошуком матері для майбутніх дітей. У цьому творі наскрізним є мотив порятунку героя жінкою: Михайлюка – Білою Шапочкою. Це дало підстави сучасникам побачити поєднання натуралізму з екзистенціалізмом. «Селекція, вибір індивідом матері для своїх дітей – це не лише «підправління» життя, але і можливість перебороти самотність, вічну самотність у світі» [33, с. 188]. Михайлюк серед багатьох випробуваних можливостей обирає жінку-мрію.

«Записки...» – це актуальний роман. Текст викристалізовує символічний образ Мефістофеля. Його внутрішній світ маркований переживаннями з приводу неможливості віднайти сенс існування і відчуттям тривоги. Протягом твору читач мав змогу спостерігати, як змінювалися перспективи в текстуальному фікційному світі, завдяки якому змінювалися і ролі героя. Так, у ситуації стосунків з сім'ями Сосницьких і Кривуль він – спокусник, лицемір, Мефістофель; з Клавдією і її сином – благодійник, «Бог»; з Шапочкою – закоханий і сором'язливий романтик. І тільки в окремих випадках, які стосуються його найпотаємніших мрій чи побоювань він чуттєвий і вразливий. Таким чином, цей образ замальований в еволюції, за якою має змогу спостерігати реципієнт.

## ВИСНОВКИ

Літературна постать В. Винниченка вирізняється кардинальною «невписуваністю» в дискурс сучасників, неординарністю та іронічністю мислення. Він став тим письменником, який у своєрідний спосіб поєднував традиційне і новаторське, намагаючись якнайближче дійти до межі європейського. Прозаїкові близький модус гри-в-автора-з-читачем, провокатора у морально-етичних площинах. Він бачив життя в усій повноті його протиріч і неоднозначностей вираження, сам переживав багато таких драматичних ситуацій, які відтворював емоційно, гостро, з усією повнотою самовираження характерів героїв.

Аналіз науково-філософських та художніх праць представників екзистенціалізму довів, що їхні експлікація та естетичне моделювання полісемантичної людської природи відбувалося завжди на межі літератури і філософії, атеїстичного та релігійного світоглядів. Екзистенціалізм вирізняється своїм геокультурним статусом, оскільки історично сформувався у різних національних площинах – німецькій (М. Гайдеггер), французькій (Ж.-П. Сартр, А. Камю), іспанській (Х. Ортега-і-Гассет), італійській (Н. Аббаньяно), російській (М. Бердяєв). Прикметним є факт, що витoki ця світоглядна система отримала за століття до того, як здобула офіційний статус філософського напрямку, у працях данського мислителя С. К'єркегора. Серед українських філософських концепцій з екзистенц-філософією споріднені: «філософія серця» П. Юркевича, «кордоцентризм» Г. Сковороди та «конкордизм» В. Винниченка.

Риси екзистенціалізму властиві українській літературі кінця XIX - початку XX століття, як і будь-якій європейській, бо українську літературу не варто розглядати відірвано від світового літературного процесу. Індивідуальне буття людини є складовою суспільного буття, і всі вияви суспільного онтогенезу своїм корінням сягають внутрішньої організації буття особистості. Тому з питаннями аналізу екзистенцій персонажів художніх творів пов'язане питання культурного життя нації. У багатьох випадках саме воно визначає тип мислення і модус розгортання внутрішнього буття тих, хто цю націю формує.

Філософія європейських мислителів, взявши основоположним вектор антропоцентризму, пішла далі за «філософію життя» і об'єктом своїх розмислів

обрала весь широкий спектр проблем людського існування. С. К'єркегор ввів та обґрунтував поняття «екзистенція», осмислив проблеми відчаю, гріховної чуттєвості, віри, індивідуального богошукання та задекларував неможливість досягнення істини людиною без Бога. Він виділив пріоритет «одиночного», що заклало підвалини модерністського індивідуалізму. К. Ясперс ввів поняття «межової ситуації» та «справжньої комунікації». М. Гайдеггер долучив категорію темпоральності і концепт часу, що змусило по-іншому подивитися на проблему смерті та скінченності людського життя. Ж.-П. Сартр констатував існування без Бога та необхідність людині бути відповідальною за власні вчинки. А. Камю задекларував абсурдність існування і категорію бунту.

Найпоєднованіше і найаргументованіше екзистенційна тривога досліджена у роботі П. Тілліха, який обґрунтував її самостійний статус. Ця диференціація дозволяє говорити про тривогу саме як про екзистенціаль людського буття. Поділ екзистенційної тривоги у П. Тілліха передбачає виокремлення тривоги долі і смерті, тривоги порожнечі і відсутності сенсу існування, тривоги вини й осуду. Його параметри розкриваються на прикладах із романів В. Винниченка «Божки», «Записки Кирпатого Мефістофеля», «Слово за тобою, Сталіне!».

Український екзистенціалізм відбив у собі багато положень світової онтологічної тенденційності. Його характерною рисою є поєднання екзистенційної проблематики із національною. Це зумовлено довгими роками залежності, відсутністю державності і приналежністю у певні історичні епохи до різних територій, культур, а відтак – і світоглядів. Тому тут завжди видимими є намагання подолати національні комплекси («меншовартості», «злопомсти»).

Доробок В. Винниченка вважають екзистенційним, таким, що присвячений осмисленню екзистенційних станів, окрім того, йому належить філософська праця «Конкордизм. Система будування щастя», написана в останній період творчості на основі власних спостережень та умовиводів. Зацікавлення письменника проблемами буття людини дозволяє аналізувати творчість, послуговуючись положеннями філософії екзистенціалізму.

Творчість В. Винниченка є яскравим спалахом в естетиці модернізму.

Вона найбільше наближала до європейського контексту, викликаючи читацький резонанс і започатковуючи новий тип мислення. Неприйнятні для народництва дискурси еротики, душевної оголеності, переосмислення та етичних начал знайшли своє відображення у творах письменника.

Новаторські тенденції виявилися в романі «Записки Кирпатого Мефістофеля». Письменник окреслив екзистенційну проблематику пошуку сенсу буття, фатальної самотності, ідеї абсолютної свободи та постійного перебування на межі вибору.

У романі «Слово за тобою, Сталіне!» автор постає як глибокий психолог і обсерватор людського життя, хоч жив за кордоном, але помилявся в дрібних речах. Знання психології багатьох політиків дало йому можливість бачити характер проблем своєрідно.

У романній творчості В. Винниченка 1910-х років яскраво вираженим є відхід від загального літературного стандарту та однолінійності у зображенні героя, водночас змодельовані характери дуже схожі. Письменник розширив діапазон переживань і почуттів героїв до «критичної» межі, за якою не приховувалися коливання та нівелювання традиційних етично-моральних догм і загострювалися онтологічні проблеми. Таким чином, тривогу відсутності сенсу існування переживають Вадим Стельмашенко, Тепа Робацька, Юрій Микульський, Никодим Стельмашенко («Божки»); Яків Михайлюк («Записки Кирпатого Мефістофеля»). Цей екзистенціал наскрізного характеру і може бути відображений у кожному з них, та у більш конкретному психосоматичному стані окремих персонажів: «мотору» (Юрій Микульський), казкотерапії власноруч (Яків Михайлюк).

Так, у модернізмі автори здебільшого відмовилися від популярного у реалізмі всезнання оповідача і активно використовували персонажну точку зору. Завдяки можливості «входження» оповідача у персонажну свідомість, виринули на поверхню радість, тривога, віра, відчай, зневіра, надія та інші екзистенційні стани.

Романи охоплюють малі часові відрізки – від півроку до одного року, і зосереджені на передачі усієї палітри екзистенційного світовідчуття героїв.

Характерною особливістю творів є презентація персонажів «тут-і-зараз».



без передісторій та ремарок. В окремих випадках, де цього вимагатиме сюжет, В. Винниченко застосовує часові зміщення. Це уможливило появу оповідача, що презентує свої спогади чи плани на майбутнє. Застосування цитованого нарративу – листів і записок із використанням прямої мови створює «мереживну» композицію творів та передбачає монтажну техніку розповіді.

Поліфонічність розповіді у творах В. Винниченка відбита і у використанні автором двоголосих образів (Яків Михайлюк, Вадим Стельмашенко). Вони витворюють наратив і контрнاراتив, звертаючись до самих себе, аналізуючи власні вчинки і міркування, заперечуючи та схвалюючи власні кути зору.

Нарація «з-за» плеча, почергове наведення камери, нарація-підслуховування/підглядання, розповідь свідка, «просторове прикріплення» до окремого персонажа, «стенографічний протокольний запис», повторне розповідання, анонсування, самозвертання наратора, калейдоскопічна зміна планів, ітеративне розповідання – усі ці наративні прийоми зумовили своєрідну архітекtonіку творів ранньої романістики В. Винниченка. Своєрідність її полягає в оформленні ланцюга епізодів буття персонажів у певних кризових етапах (межових ситуаціях). У семантичному плані, часто це повернення чи перехід (переїзд). Так, основою структури у романах «По-свій!» і «Божки» є повернення із заслання, у романі «Слово за тобою, Сталіне!» – політичне заслання одного з братів.

Рефлексивність персонажів у романах спричинила оновлення розповідної стратегії, зумовила розгортання нових наративних перспектив. Внутрішня персонажна перспектива стала основою для пізнання психології персонажів. Екзистенційна тривога, завдяки активному залученню внутрішнього мовлення, невластне-прямого мовлення, потоку свідомості, оцінного і фразеологічного планів точки зору, стала доступнішою у системі розуміння концептуальності мислення В. Винниченка як представника українського модернізму.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [антологія / підготовка текстів, прим., упорядкує., ред. М. Зубрицької]. – [2-ге вид., доповнене]. – Львів: Літопис, 2002. – 832 с.
2. Аристотель. Поэтика (Об искусстве поэзии) / Аристотель. – Москва: Гос. изд-во худ. л-ры, 1957. –184 с.
3. Багрій Р. «Записки Кирпатого Мефістофеля», або секс, подружжя і ще деякі проблеми / Романа Багрій // Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля. – Черкаси: Брама-Україна. – С. 215 – 228.
4. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. / М. М. Бахтин. – Москва: Искусство, 1986. – С. 91–91.
5. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1986. – С. 121 – 290.
6. Бердяев Н. Диалектика божественного и человеческого // Николай Бердяев. – Москва: АСТ; Харьков: Фолио, 2005. – 620 с.
7. Бердяев Н. Эрос и мораль/ Николай Бердяев. – Харьков: Фолио. 2009. – 319 с.
8. «Бытие и время» М. Хайдеггера в философии ХХ века // Вопросы философии. – 1998.– № 1. – С. 110–121.
9. Блажевська Т. Особливості рецепції романів В. Винниченка 1911-1917 рр. в Росії та Україні /Т. Блажевська //Мова і культура. – 2001. – Вип. 3. – Т IV. – С. 36–41.
10. Больнов О. Философия экзистенциализма. / О. Ф. Больнов. – Санкт-Петербург: Лань, 1999. –224 с.
11. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму / Юрій Бондаренко // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 64 – 69.
12. Брайко О. Натуралістична поетика і дискурси раннього модернізму: «Рівновага» Володимира Винниченка і «Біля останньої межі» Михайла Арцибашева / Олександр Брайко // Слово і час. – 2010. – № 7. – С. 14–30.
13. Брайко О. Поетика прози Володимира Винниченка 1900-1910-х

років: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / О. В. Брайко. – Київ, 2002. – 17 с.

14. Брайко О. Про деякі наративні особливості ранніх романів Володимира Винниченка / Олександр Брайко // Слово і час. – 2011. – № 6. – С. 33–48.

15. Васильків О. Екзистенціал любові в художній картині світу Володимира Винниченка в контексті української літератури початку ХХ століття / Олена Васильків // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Сер.: Літературознавство. – Тернопіль: ТНПУ, 2011. – Вип. 32. – С. 123 – 131.

16. Васильків О. Карнавальний світ масок у творах В. Винниченка і Гео Шкурупія. Монографія / Олена Васильків. – Тернопіль: Медобори, 2011. – 84 с.

17. Винниченко В. Божки / Володимир Винниченко // Винниченко В. Твори. Т. 7. – Київ-Відень: Дзвін, 1919. – 177 с.

18. Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля / Володимир Винниченко. – Черкаси: Брама-Україна. – 264 с.

19. Винниченко В. Конкордизм. Система будування щастя: Етико-філософський трактат / В. К. Винниченко; Передм. Т. І. Гундорової. – Київ: Укр. письменник, 2011. – 335 с.

20. Винниченко В. О морали господствующих и морали угнетенных (Открытое письмо моим читателям и критикам) / Володимир Винниченко. – Львів, 1911. – 91с.

21. Винниченко В. По-свій! / Володимир Винниченко // Капрійські сюжети: «Італійська» проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка. – Київ: Факт, 2003. – С. 222–381.

22. Винниченко В. Слово за тобою, Сталіне!. – Київ: Наукова думка, 2001. – 440 с.

23. Винниченко В. Щоденник. Том перший/ Володимир Винниченко. Київ: Смолоскип, 2010. – 500 с.

24. Винниченко В. Щоденник. Том другий (1921-1925) / Володимир Винниченко. – Київ: Смолоскип, 2010. – 701 с.

25. Винниченко В. Щоденник. Том третій (1926-1928) / Володимир Винниченко. – К: Смолоскип, 2010. – 624 с.

26. Володимир Винниченко. Грицько Григоренко: штрихи до портретів / [О. Д. Гнідан, Л. С. Дем'янівська, Л. В. Йолкіна, А. Б. Гуляк]. – Київ: Вища школа, 1995. – 223 с.
27. Всемирная энциклопедия. Философия. XX век. / Гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. – Москва: Минск: АСТ: Харвест, 2002. – 1312 с.
28. Гайдеггер М. Навіщо поети / Мартін Гайдеггер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [антологія / підготовка текстів, прим., упорядкув., ред. М. Зубрицької]. – [2-ге вид., доповнене]. – Львів: Літопис, 2002. – С. 230–249.
29. Гайденок П. Трагедія естетизма. Опыт характеристики миросозерцания Серена Киркегора / Пиама Павловна Гайденок. – Москва: Республика, 1997. – 248 с.
30. Гнідан О. Володимир Винниченко: життя, діяльність, творчість: навч. посіб. для студ.-філологів / О. Д. Гнідан, Л. С. Дем'янівська. – Київ: Четверта хвиля, 1996. – 256 с.
31. Гундорова Т. Європейський модернізм чи європейські модернізми? (Українська перспектива) / Тамара Гундорова // Слово і час. – 1995. – № 2. – С.28–31.
32. Гундорова Т. Модернізм як еротика нового / Тамара Гундорова // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 17–25.
33. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів: Літопис, 1997 – 297 с.
34. Гуревич П. Страх – молитва душі / Павел Семенович Гуревич // Философские науки. – 1992. – № 2 – С. 89–108.
35. Гусак Н. Утверджуючи конкордизм / Надія Гусак // Слово і час. – 1998. – № 11. – С. 66–69.
36. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки / Леся Демська-Будзуляк. – Київ: Академвидав, 2009. – 184 с.
37. Дзеркало: Драматична поема Лесі Українки «Оргія» і роман Володимира Винниченка «Хочу!». – Київ: Факт, 2002.

38. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора. – Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
39. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.
40. Жулинський М. Собою возвеличити українську людину / Микола Григорович Жулинський // Винниченко В. К. Записки кирпатого Мефістофеля. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 6–14.
41. Затонський Д. Про модернізм та модерністів: (література сучасного Заходу) / Дмитро Володимирович Затонський. – Київ: Дніпро, 1972. – 270 с.
42. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Ніла Вікторівна Зборовська. – Київ: Академвидав, 2006. – 504 с.
43. Зеров М. Сонячна машина як літературний твір // Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка. Лекції. Нариси. Статті. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2007. – С. 432–454.
44. Ізер В. Процес читання і феноменологічне наближення / Вольфганг Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 261–276.
45. Історія української літератури ХХ ст.: У 2 кн. Кн. 1: Перша половина ХХ ст. Підручник / За ред. В. Г. Дончика. – Київ: Либідь, 1998. – С. 252 – 262.
46. Исупов К. Комическое и трагическое в аспектах исторической эстетики [Електронний ресурс] / К. Г. Исупов. Режим доступу до статті: [http://antropology.ru/ru/texts/isupov/kagan\\_50.html](http://antropology.ru/ru/texts/isupov/kagan_50.html)
47. Камю А. Изнанка и лицо / Альбер Камю. – Москва: ЭКСМО-Пресс, Харків: Фолио, 1998. – 864 с.
48. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / Альбер Камю // Сумерки богов. – Москва: Политиздат, 1989. – С. 222–318.
49. Климова С. Феноменология святости и страстности в русской философии культуры / С. Климова. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2004. – 329 с.
50. Клочек Г. Про енергетику творчості В. Винниченка як інтегрований критерій її оцінки (до постановки проблеми) // Наукові записки. – Випуск 62. –

Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В.Винниченка, 2005. – С. 3–11.

51. Клочек Г. Енергія художнього слова. – Кіровоград: Редакційно-видавничий відділ КДПУ ім. В.Винниченка, 2007. – 448 с.

52. Колошук Н. Модернізм, екзистенціалізм, постмодернізм... / Ніна Колошук // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 4. – С. 36 – 45.

53. Кошова І. У пошуках формули щастя. «Конкордизм» Володимира Винниченка: / Інна Кошова // Українська мова та література. – 2010. – Число 25 (665). – С. 3 –10.

54. Кошова І. Проблема статі у романах Володимира Винниченка 1911-1916 років: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / І. О. Кошова; НАН України; Інститут л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 2011. – 20 с.

55. Кошова І. Роман «Записки кирпатого Мефістофеля» у світлі фрейдівської теорії сексуальності / Інна Кошова // Винниченко В. К. Записки кирпатого Мефістофеля. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 245 – 254.

56. Кудрявцев М. Достоевський і Винниченко: до проблеми художньої інтерпретації злочину і покари в історико-літературному контексті // Зарубіжна література в школах України. – 2008. – №3. – С. 2–9.

57. Кьєркегор С. Страх и трепет / Серен Кьєркегор. – Москва: Республика, 1993. – 383 с.

58. Лавріненко Ю. Література вітаїзму. 1917-1933 рр. / Юрій Лавріненко // Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917-1033 роки. – Київ: Просвіта, 2001. – С. 929–956.

59. Левицкий С. Трагедия свободы / Сергей Александрович Левицкий / Составление, послесловие и комментарии В. В. Сапова. – Москва: Канон, 1995. – 512с.

60. Леонтьев Д. Экзистенциальная тревога и как с ней не бороться [Электронный ресурс] / Дмитрий Алексеевич Леонтьев // Московский Психотерапевтический Журнал. – 2003. – № 2. – С. 107–119. – Режим доступа до статті: <http://institute.smysl.ru.teach/teacher.php>.

61. Лепьохін Є. Творчість Валер'яна Підмогильного та Альбера Камю: типологічні аспекти: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.06 «Теорія літератури» / Є. О. Лепьохін. – Тернопіль, 2011. – 20 с.
62. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – Київ: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
63. Луцишин І. Екзистенціали тривоги і свободи у романах В. Винниченка «Божки» та «По-свій!» / Іванна Луцишин // Роль мови та літератури у розвитку сучасного суспільства: Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 24-25 лютого 2012 року. – Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2012. – С. 60–63.
64. Луцишин І. Процес взаємодії оповідача і читача у романі В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» / Іванна Луцишин // *Studia methodologica*. – Випуск 33. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2011. – С. 115–119.
65. Луцишин І. Тип нудьгуючого інтелігента у романній творчості В. Винниченка 1910-х років / Іванна Луцишин // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Філологічні науки. Сер.: Літературознавство. – 2013. – № 3 (252). – С. 59–64.
66. Лютий Т. Нігілізм: анатомія Ніщо. – Київ: Вид. ПАРАПАН, 2002. – 296 с.
67. Мельниченко Т. Кохання і любов: діалог чуттєвого і раціонального в романі В. Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» / Т. Мельниченко, В. Терехов // Українська мова та література. Шкільний світ. – 2009. – № 9. – С. 8–14.
68. Мэй Р. Смысл тревоги / Р Мэй: [Перев. с англ. М. И. Завалов, А. И. Сибурина] – Москва: Независимая фирма «Класс», 2001. – 384 с.
69. Михида С. Особистість В. Винниченка у світлі психопоетики (теоретичний аспект) // Наукові записки. – Випуск 62. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – С. 49–57.
70. Мовчан Р. Стильовий етюд прозової моделі модернізму 20-х років ХХ століття / Раїса Мовчан // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2006. – №2. – С. 70 – 82.

71. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична і психологічна / Марія Моклиця // Слово і час. – 2001. – №1. – С.32 – 38.
72. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / Володимир Моренець. – Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 327 с. /
73. Мороз Л. Сто рівноцінних правд: парадокси драматургії В. Винниченка. – Київ: Віпол, 1994. – 208 с.
74. Назаревич Л. Екзистенційність як філософська та художньо-естетична домінанта української малої прози кінця ХІХ - початку ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 «Теорія літератури» /Л. Т. Назаревич. – Тернопіль, 2008. – 20 с.
75. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» / Дмитро Наливайко // Слово і час. – 1997. – №11/12. – С.44–48.
76. Небеленчук І. Психологічний портрет як ключ до розуміння образу героя: за романом Володимира Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» /І. Небеленчук // Українська література в загальноосвітній школі. – 2012. – № 5. – С. 14–18.
77. Немченко І. Лейтмотив України в романі В.Винниченка «Слово за тобою, Сталіне!»// Вісник Таврійської фундації. – 2001. – Випуск 2. – С. 6–15.
78. Нечипоренко С. Концепція «нової людини» у творчості Володимира Винниченка: від «Чесності з собою» до конкордизму: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / С. В.Нечипоренко. – Дніпропетровськ, 2011. – 22 с.
79. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія /Соломія Дмитрівна Павличко. – Київ: Либідь, 1999. – 360 с.
80. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість В. Винниченка 1900-1920 рр..у європейському літературному контексті / В. Є. Панченко. – Кіровоград, 1998. – 430 с.
81. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок / Володимир Євгенович Панченко / Худож. оформ. Д. В.Мазуренка. – Київ: Твім інтер, 2004. – 288с.
82. Панченко В. Щаслива поразка Мефістофеля / Володимир



Євгенович Панченко // Винниченко В. К. Записки кирпатого Мефістофеля. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 229 – 234.

83. Пастух Б. До гармонії – через саморозвиток художніх ідей (про роман Володимира Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля») / Богдан Пастух // Урок української. – 2006. – №3/4. – С. 45–47.

84. Пастух Б. Рання романістика Володимира Винниченка: еволюція жанрової свідомості та динаміка морально-етичної концепції: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Б. В. Пастух. – Львів, 2007. – 20 с.

85. Пахаренко В. Биття об стіну буття: Екзистенціалізм: спроба найзагальнішого огляду / Василь Пахаренко // Українська мова та література. Шкільний світ. – 2006. – № 32. – С. 3–17.

86. Петрів О. Екзистенціальні ідеї Володимира Винниченка у контексті європейської соціальної філософії: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / О. В. Петрів. – Київ, 2006. – 16 с.

87. Печарський А. Нарцисизм і трансформація особистості в житті і творчості В. Винниченка / А. Печарський // Слово і час. – 2010. – № 7. – С. 3 – 14.

88. Поляруш Н. Поетика роману «Божки» Володимира Винниченка / Н.С.Поляруш // Літературознавчі студії: Збірник наук, праць. – Вип. 4. – Вінниця: ТОВ «Фірма «Планер». – 2009. – С. 25–30.

89. Попович М. Альбер Камю / Мирослав Попович // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2004. – № 4. – С. 52–55.

90. Пушкаренко Т. Текст і автор («Записки Кирпатого Мефістофеля» та «Щоденник» В. Винниченка) / Тетяна Пушкаренко // Слово і час. – 2000. – № 9. – С. 26–31.

91. Разинов Ю. Поняття категорії и екзистенціала в філософії М. Хайдеггера [Електронний ресурс] / Ю. А. Разинов // Вестник Самарского гос. у-та. – Самара: Из-во «Самарский университет». – 1999. – №1(11). – С. 57–67.

92. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии /

Жан-Поль Сартр. – Москва: Республика, 2000. – 639 с.

93. Сартр Ж. П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. – Москва: Политиздат, 1989. – С. 319–344.

94. Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова / Жан-Поль Сартр / Перекл. з фр. В. Борсука та О. Жупанського; післямова Н. Білоцерківець. – Київ: Основи, 1993. – 464с.

95. Сиваченко Г. «Конкордизм» Володимира Винниченка в екзистенціалістському дискурсі / Галина Сиваченко // Слово і час. – 2001. – № 9. – С. 33–39.

96. Сковорода Г. Розмова п'яти подорожніх про справжнє щастя в житті / Григорій Сковорода // Сковорода Г. Пізнай в собі людину. – Львів: Світ, 1995. – С. 220–250.

97. Тілліх П. Мужність бути. Небуття і тривога / Пауль Тілліх. // Незалежний культурологічний часопис «і». – 2005. – № 37. – С. 8–29.

98. Типсина А. Немецкий экзистенциализм и религия / Анна Никитична Типсина. – Ленинград: Изд-во Ленинград. у-та, 1990. – 152 с.

99. Ткачук О. Наратологічний словник / Олександр Миколайович Ткачук. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.

100. Токмань Г. Екзистенціальна аналітика й літературознавство (Мартін Гайдеггер як інтерпретатор лірики) / Ганна Токмань // Слово і час. – 2001. – №7. – С. 23–32.

101. Топер П. Трагическое в искусстве XX века / Павел Топер // Вопросы литературы. – 2000. – № 2. – С. 3–46.

102. Туренко О. Страх: спроба філософського усвідомлення феномена: Монографія / Олег Туренко. – Київ: ПАРАПАН, 2006. – 216 с.

103. Тюпа В. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / Валерий Иванович Тюпа. – Тверь, 2001. – 58 с.

104. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку / Іван Франко // Франко І. Збір. творів: У 50-ти томах. – Т. 41. – Київ: Наукова думка, 1981. – С. 471–529.

105. Франк С. Смысл жизни / Семен Людвигович Франк // Вопросы философии. – 1990. – № 6. – С. 69–131.

106. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – Харьков: Фолио,

2003. – 503 с.

107. Хамітов Н. Філософський словник. Людина і світ / Н. В. Хамітов, С. А. Крилова. – Київ: КНТ; ЦНЛ, 2007. – 264 с.

108. Хамітов Н. Философия человека: поиск пределов (пределы мужского и женского: введение в метаантропологию: Курс лекций для вузов / Назіп Віленович Хамітов. – Київ: Наукова думка, 1997. – 170 с.

109. Харкун В. «Записки Кирпатого Мефістофеля»: екзистенційне в романі та поза ним / Валентина Харкун // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 26–28.

110. Харкун В. З історії вивчення літературної творчості В. Винниченка / Валентина Харкун // Київська старовина. – 2000. – № 1. – С. 128–133.

111. Харкун В. Інваріант Мефістофеля: образ Михайлюка у романі «Записки Кирпатого Мефістофеля» / Валентина Харкун // Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 255–262.

112. Харкун В. Поетика роману Володимира Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля»: автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / В. П. Харкун. – Київ, 2000. – 15 с.

113. Харкун В. Хронотоп у романі Володимира Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» / В. П. Харкун // Наукові записки Ніжинського державного педагогічного університету ім. М. Гоголя. Сер. Філологічні науки. – Ніжин, 2003. – С. 57–60.

114. Хюбнер Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов / Бенно Хюбнер; пер. с нем. А. Б. Демидов. – Минск: Экомпресс, 2006. – 384 с.

115. Чумаченко О. Наративні стратегії й авторські інтенції в емігрантських романах Володимира Винниченка / О. Ю. Чумаченко // Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. – Вип. 24. – Ізмаїл, 2008. – С. 114–119.

116. Шудря М. Любов кирпатого Мефістофеля / Микола Шудря // Винниченко В. Записки кирпатого Мефістофеля. – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 235–244.

117. Шумило Н. Гармонійне і дисгармонійне в українській літературі

початку ХХ ст. (Володимир Винниченко і сучасники) / Наталія Шумило // Київська старовина. – 1998. – № 5. – С. 124–131.

118. Юркевич П. Серце та його значення у духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого / П. Д. Юркевич // Юркевич П. Д. Вибране. – Київ: Абрис, 1993. – С. 73–114.

119. Яусс Г. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яусс // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 278–305.

120. Яценко Т. Філософсько-світоглядні теорії епохи модернізму / Таміла Яценко // Українська мова та література в школі. – 2004. – № 6. – С. 57–59.