

Ф. М. Штейнбук

**ОПОВІДАННЯ „КРАСА І СИЛА" ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА  
У КОНТЕКСТІ ТІЛЕСНО-МІМЕТИЧНОГО МЕТОДУ  
АНАЛІЗУ ХУДОЖНІХ ТВОРЮ**

Назва цього оповідання В. Винниченка має подвійне значення. З одного боку, так називається твір, якому присвячено пропоновану нижче статтю, а, з іншого боку, назва оповідання поєднана з ім'ям його автора, – якщо, звісно, уявити цю частину без лапок, – має самостійний смисл. Натомість цей смисл щодо „краси і сили Володимира Винниченка", можливо, й у дещо пафосний спосіб, проте ґрунтовним чином відповідає одним з тих найхарактерніших рис, які притаманні цій красивій і сильній людині та красивому і сильному письменникові [див. про це також 1, с. 134].

В. Винниченко – це і справді постать яскрава і непересічна. Це особистість, яка в усьому керувалася власною волею, спиралася на вистраждані переконання і завжди прагнула торжества справедливості. Але, найголовніше, що при цьому письменник все життя керувався гуманістичними настановами, бо, за його щирим визнанням в одному з листів до М. Горького (від 19 квітня 1909 р.), він (В. Винниченко) „надто люб[ив] людей, надто розумі[в], що сенс [його] життя в людях" [2, с. 457].

Разом з тим необхідно зазначити, що український митець аж ніяк не обожнював людину і не впадав у релігійний екстаз з цього приводу, а, навпаки, мужньо сягав глибин людської натури [див. про це, наприклад, 1, с. 136; 3; 4, с. 71 тощо], намагаючись, передусім, хоч трішки наблизитися до розуміння цієї загадкової, надзвичайної і такої суперечливої істоти.

Своєю чергою, В. Винниченко був одним з тих небагатьох українських письменників, які не тільки словом, а й ділом боролися за незалежність і свободу України, але при цьому у його творах йдеться не лише про теми, дотичні до цих надважливих питань. У тому-то і полягає чи не найпарадоксальніша властивість цього митця, що, будучи, безперечно, активним і послідовним борцем за кращу долю Батьківщини і співвітчизників, В. Винниченко спромігся залишитися яскравим і талановитим письменником і не перетворити свій літературний доробок на примітивну та безпосередню ілюстрацію власних політичних уподобань.

Більш того, якщо у суспільній діяльності В. Винниченко не визнавав компромісів, двозначностей або коливань, то зміст його творів – усіх, без винятку: і малої прози, і романів, і п'єс, – „замика[єть]ся на релятивізмі всіх чеснот. Причому сумніву підда[єть]ся геть усе – безвідносно лиш[єть]ся сама відносність" [4, с. 71]. А його „герої постійно опиняються перед проблемою вибору, часто – перед необхідністю поєднувати не поєднуване, узгоджувати полярно протилежні явища" [3].

Зрештою, якщо вже й говорити про вплив певних екстралітературних чинників на його твори, то необхідно визнати, що більшою мірою на поетиці

художньої спадщини В. Винниченка позначилися суспільно-філософські погляди та етична концепція письменника, які він навіть виклав у філософських трактатах „Щастя: Листи до юнака” (1930) і „Конкордизм – система будовання щастя” (1938-1948).

Отже, **мета** цієї статті полягає у спробі аналізу оповідання В. Винниченка „Краса і сила” у контексті тілесно-міметичного методу [див. про це 5; 6] з урахуванням того, що для творчості письменника надзвичайно важливими були, зокрема, морально-етичні ідеї, які він сповідував. Так, наприклад, у цитованому вже листі до М. Горького В. Винниченко пише про те, що він хоче, аби „**Я** (тут і далі курсив наш. – Ф. Ш.) не було затерте **Ми**, щоб **Ми** складалося з великих оригінальних **Я**, щоб був синтез **Я** і **Ти**, а не абстрактне безбарвне **Ми**” [2, с. 457].

Прикметно, що подібний предмет для філософування трішки пізніше (бо 1923 р.) обрав, ґрунтуючись на дещо інших засадах культури та переслідуючи буцімто абсолютно відмінні цілі, і професійний філософ М. Бубер, який у книзі, що так і називається – „Я і Ти”, доходить, зокрема, висновків про те, що „людину, якій я говорю **Ти**, я не можу зустріти у якомусь Де та Коли”. „Якщо я корелюю з людиною як зі своїм **Ти** <...> то вона перестає бути річчю серед інших речей, а також не може складатися з речей. Ця людина не є ані **Він**, ані **Вона**, ця людина не обмежується іншими **Він** та **Вона**; ця людина не є якоюсь точкою у просторово-часовій мережі світу <...> Але ця людина є **Ти**, що не має жодного сусідства та зв'язку з оточенням, і це **Ти** заповнює весь піднебесний простір. Це аж ніяк не означає, що, крім нього, нічого іншого не існує: утім, все інше живе у **його** (курсив автора. – М.Б.) світлі” [7, с. 19-20].

Разом з тим, попри інші збіги, які стосуються того, що як у В. Винниченка, так і у М. Бубера однією з центральних категорій їхніх філософських студій є „категорія життя”, на відміну від німецько-єврейського філософа, що тяжів до релігійного світогляду, для українського письменника фундаментальними категоріями стали також й категорії „щастя” і „чесності з собою”. І це не випадково, оскільки, як цілком слушно вважає Н. Гусак, „навіть поверховий погляд на екзистенціалізм – як на комплекс філософсько-антропологічних проблем, що вирішуються методами, властивими багатьом різноманітним філософським системам, – дає підстави визначити Винниченка <...> мислител[ем] екзистенціального спрямування” [8, с. 11].

На доказ останньої тези свідчить і думка В. Панченка про те, що „ЖИТТЯ Винниченко трактує як прекрасну, непередбачувану стихію, яка скасовує всякі канони й регламентації, як вищого судію, як розкіш буття, що живиться з природних начал” [9, с. 217]. Внаслідок цього можливість „відчувати себе частиною природи, сприймати життя з його біологічними програмами та інстинктами – все це протиставляється догматичним релігійним заповідям у „Конкордизмі”, позаяк „основою єднання людей для [письменника] виступає природне начало в людині, яке асоціюється ним з моральністю. [А] вищі закони природи є для нього тим, що гармонізує світ людини і керує життям” [8, с. 15].

Відтак схематично філософсько-етичну концепцію В. Винниченка можна репрезентувати у вигляді такого логічного ланцюжка: „процес осмислення основних констант буття відбувався у Винниченка через актуалізацію проблеми щастя <...> концепція творення щастя була заснована на активізації морального принципу „чесності з собою" і уявлялася як теорія самовдосконалення, що могла б наблизити людину до щасливого буття і повноцінного сприйняття світу, до пізнання свого життєвого сенсу, як система духовних цінностей, пов'язаних між собою любов'ю, що виступає тією гармонійною силою, яка єднає людину з іншими людьми, зберігаючи водночас її свободу та індивідуальність, розумом, який сприяє пізнанню <...> та дією у межах певної спільноти..." [8, с. 17-18].

Очевидно, що вже навіть назва, фактично, дебютного оповідання В. Винниченка „Краса і сила" вказує на основні первні його творчих настанов, пов'язаних передусім зі зверненням до природних буттєвих начал. Разом з тим поняття, винесені автором у назву твору, набувають, щонайменше, полемічного характеру на тлі змісту твору, оскільки у ньому йдеться про персонажів маргінальних, про представників суспільного дна, морально-етична силуетка яких не витримує жодної критики.

Причому це стосується не лише Андрія Голуба чи Ілька Чубатого, що вповні належали до злочинського світу, а й Мотрі Чумарченко, яку важко звинувачувати у порушенні писаних законів, хоч вона і потрапляє врешті-решт до буцегарні, бо, певно, послухавши пораду Андрія, Мотря все ж таки „укра[ла] <...> у <...> Хведори курку, пійма[ла]ся нарочито, пола[яла]ся", і тому її „посад[или]" [10, с. 60]. Але, попри цю напівкумедну-напівдраматичну історію, яку можна інтерпретувати навіть у романтичних категоріях, оскільки Мотря пожертвувала власною свободою і разом з маленькою дитиною потрапила за ґрати заради... своїх коханців, – її аморальність полягає не у злочинстві.

Основна проблема, що визначає зміст цього (а можна додати: і багатьох інших – якщо не кожного!) твору В. Винниченка, полягає саме у тій колізії, відповідно до якої людина, будучи нібито істотою розумною, а надто – ще й істотою суспільною, чомусь поводить себе як усупереч раціональним, так і усупереч соціальним принципам і вимогам. Якщо ущільнити зміст ситуації, репрезентованої в оповіданні, то, по-перше, і Андрій, й Ілько через свої, наприклад, кримінальні нахили, внаслідок яких вони весь час зазіхали на чуже майно, аж ніяк не повинні були „ділитися" однією жінкою. І драматичний фінал твору, у якому Андрій кинувся з ножем на Ілька, тільки доводить слушність цієї думки, бо те, що сталося у в'язниці, повинно було трапитися вже давним-давно – просто фатальну розв'язку прискорило перебування персонажів у буцегарні, тобто перебування в обмеженому просторі і без жодної іншої можливості хоч якось реалізувати свої сили, енергію та агресію.

Утім, до того моменту, як усі троє персонажів опинилися в одному місці і в один час, їхній „любовний трикутник" існував майже три роки, і цьому нібито протиприродному союзу не стали на заваді ані народження Мотрею сина від

одного з них – від Андрія, ані давня, започаткована ще у дитинстві дружба, яка пов'язувала Андрія з Ілька, ані постійні побої, що ними Андрій „віддячував” Мотрі за її періодичні відвідини Ілька.

Звичайно, нелогічність цієї колізії можна було б пояснити і так, як це – щоправда, з приводу п'єси „Між двох сил” – робить Є. Лохіна, яка вважає, що „вся зіткана з суперечностей, не тотожна самій собі, вся – становлення і метаморфоза, Людина Винниченка тужить за цілісністю й прагне віднайти, мов утрачений рай, первісну природну гармонію тіла й духу” [11, с. 49]. Проте, навіть маючи на увазі, що назви двох творів певним чином перегукуються між собою, говорити про образ Мотрі, як про образ, який „тужить за цілісністю й прагне віднайти <...> первісну природну гармонію тіла й духу”, було б, м'яко кажучи, очевидним перебільшенням – усе і простіше, і складніше водночас.

Простіше тому, що розповідь про історію Мотрі, Андрія й Ілька – це розповідь про образи мізерних, в засаді, особистостей, аморальні вчинки і дії яких є цілком іманентними цим персонажам. Крім цього, їхня аморальна постава додатково посилюється та поглиблюється ще й через те, що, з одного боку, зміст цих героїв В. Винниченка порушує національно-літературну традицію у більш ніж виразний, ба навіть – у провокативний спосіб, оскільки виявляється, що і прості українці можуть бути не тільки жертвами, а й злодіями як у вузькому, так і у широкому сенсі.

У цьому контексті цікавим видається той факт, що не дуже переконлива мотивація Ілька, який не хоче працювати і грабує багатіїв боцімто тому, що багатії „саме й грабують, бо деруть і зі слабого і бідного, а я з бідного не деру...” [10, с. 30], заперечується через те, що злочин цього персонажу, який описується в оповіданні, стосувався аж ніяк не багатія, а звичайного селянина, який у „півній Мошка” відзначав вдалий продаж своїх волів на ярмарку.

Певний виняток становить лише епізод, коли, опинившись у в'язниці, Ілько „зараз же <...> звелів усім поділитися грішми, побив одного, що хотів із ним змагаться, посидів три дні в карцері, але, вернувшись, повитягав уночі гаманці у багатих, поділив рівно на всіх і напоїв усю камеру квартою монопольки, яку невідомо де роздобув” [10, с. 61]. Проте і цей вчинок через мізерність останнього навряд чи дає підстави, за якими Ілька можна було б зарахувати до грона славетних і благородних розбійників на кшталт Устима Кармелюка чи Олекси Довбуша.

Подібними до злочину Ілька є і кримінальні „подвиги” Андрія, що спочатку, попередньо напоївши снодійним зіллям звичайного українського селянина, вкрав гроші у бідолахи, а, вже перебуваючи у в'язниці, вдарив ножом Ілька, спровокованого бридким і жорстоким знущанням Андрія з жовто-рябого голуба.

З іншого ж боку, аморальність персонажів оповідання В. Винниченка дається взнаки через порушення ними нібито непорушних засад суспільної моралі, яка засуджує навіть просто позашлюбні стосунки. А що вже до такого, сказати б, „інтимно-статевого трикутника”, який утворили Андрій, Мотря й

Ілько, то це взагалі не містилося у жодних уявленнях бодай про хоч якусь пристойність.

Відтак щойно розглянуті сюжетні колізії і справді не дозволяють виокремити з тексту прийнятний та обґрунтований ідейний зміст, і оскільки саме це і становить згадану вище складність щодо розуміння твору, то необхідно звернутися до аналізу оповідання В. Винниченка „Краса і сила“, спираючись на засади тілесно-міметичного методу. Тим більше що, навіть на думку авторів підручника з історії української літератури, „композиційно оповідання побудоване так оригінально-цікаво, що виключає традиційний аналіз“, у творі, до того ж, „й сюжету в канонічному вигляді немає, та й художній конфлікт винесений „за куліси“ [1, с. 145].

Перше, що кидається в очі у процесі студювання „Краси і сили“, – це ще одна невідповідність, пов'язана з назвою і поетикальною організацією твору. Отож події розгортаються у Сонгороді – розгортаються неквапливо, у якомусь уповільненому темпі, ніби й дійсно притаманному більше сну, у забутті якого перебувають персонажі. „Тихо-тихо в Сонгороді <...> тихо, пусто й нікого нема“ [10, с. 21]. І навіть тоді, коли на авансцені оповіді з'являється Мотря – красива і гаряча коханка, що потайки від одного „любаса прийшла провідати другого“, – навіть і тоді події постійно гальмуються, ніби вони відбуваються, далєбі, уві сні.

Ось, з появою жінки „Ілько здригнувся, розплющив очі й підвівся“, але відразу ж потому „знов л[і]г[ ] й заки[ув] руки за голову“ [10, с. 22]. Не змінюється ситуація радикально і у подальшому – вона лише набуває більш виразного, сказати б, візуального виміру. Інакше кажучи, ретардація, себто уповільнення, гальмування, дії відбувається через те, що рух персонажів ніби трансформується у погляд. Так, „Ілько, пильно слідкуючи за нею, проти волі задивився на красу її“; трішки згодом хлопець дещо невлад відповідає на її питання, „не зводячи з неї очей і прислухаючись, як у грудях у його щось то захолоне, то зомліє з одного погляду в її очі, в той глибокий, чаруючий погляд“ [10, с. 23].

У подібний спосіб вони продовжують спілкуватися і далі, і навіть Мотря, попри стурбованість через наближення появи Андрія, теж не може цілком позбутися напівсонного стану, а тому повинна робити зусилля, щоб „мов проки[дати]сь“ [10, с. 23]. Разом з тим дівчина сама зізнається, що для неї надзвичайно важливо бачити те, що вона бачить, бо коли Мотря дивиться на Ілька, то їй „якось робиться... якось... ну, як би <...> сказати... весело. Прямо якось весело“ [10, с. 26].

Своєю чергою, ці напруженні погляди, якими обидва коханця вдивляються один в одного, не дозволяють їм побачити якісь більш важливі сенси, крім того, що обидва захоплюються зовнішньою красою одне одного. Цього, однак, виявляється недостатньо, тим більше що, на думку М. Ямпольського, „видиме виявляється розпластаною подобою тактильного“ [12, с. 245]. А відтак, не маючи змоги побачити за видимістю сутнісне, персонажі

вдаються до пристрасних обіймів. Утім, стає зрозумілим, що вони переслідують різні цілі: Ілько намагається приховати за доторками істинний зміст свого ставлення до Мотрі, а остання, навпаки, за умов такого штибу тактильного контакту втрачає здатність адекватно розуміти і оцінювати ситуацію і місце у ній Ілька.

Схожий за формою, але не тотожний за значенням обмін між поглядом і тактильними маніпуляціями відбувається і тоді, коли з'являється й Андрій, який, „порівнявшись із Мотрею, вмить зупинився, блиснув очима, замахнувся кулаком – і Мотря, скрикнувши, захиталась, закрилась руками і звалилась, як сніп" [10, с. 28]. Отож відмінність полягає у тому, що погляд як спосіб пізнання, в засаді, елімінується, а його зміст, натомість, редукується до встановлення влади над іншим – у цьому випадку, над дівчиною, за допомогою тактильного контакту. Проте цікаво, що і поява Андрія, а навіть його агресивна поведінка, принципово майже нічого не змінює у загальній картині тих швидкостей, які зумовлюють характер дискурсивного розгортання подій. Так, майже миттєво встановивши статус-кво через коротке і жорстоке побиття Мотрі, Андрій у подальшому веде себе також не надто квапливо. Зокрема, він „мовчки всміхнувся, підняв із землі соломинку і сів рядом" з Ільком, а „навкруги після галасу зробилось наче ще тихіше" [10, с. 29].

Коли ж їхня поважна ділова розмова, що також зазнала ретардаційного впливу, пов'язаного зі спогадами, закінчилася, то Андрій спочатку „тихо пішов улицею", а потім, побачивши Мотрю на призьбі її хати і перелізши через тин, „тихо спитав" і ще тихше перепитав у дівчини, чи „дуже болить?" „І в тихому сьому питанні, наче в розбитому голосі, було стільки теплої ласки, стільки благання й жалю винуватого, що у Мотрі наче мороз пройшов по тілу, а серце здавилось страшним до муки жалем до Андрія, до себе, до своєї щоки, що й досі ще палала, до побитих рук, ніг, до всього свого понівеченого життя" [10, с. 32].

Такі несподівані й суперечливі метаморфози, які діються з персонажами оповідання і, починаючись з певних зовнішніх виявів, завершуються внутрішніми переживаннями, пояснюють, чому у творі майже відсутня зовнішня динаміка щодо розгортання подій. Відтак більш важливим є і справді не тільки і не стільки розповідь про історію якихось звироднілих криміналістів, скільки про суперечливий внутрішній світ персонажів. А те, як вони живуть і чим займаються, становить не так предмет художнього зображення, як лише суспільне підґрунтя, на тлі якого і завдяки якому більш виразно та рельєфно виокремлюються складні буттєво зумовлені сенси.

Не забуваймо також і про те, що дискурсивне тло тексту оповідання становить корелят сну, який надає вірогідний характер усім цим художнім стратегіям, внаслідок чого і усувається протиріччя між мізерністю вчинків і маргінальністю постатей героїв твору та його глибоким онтологічним сенсом. І подальший зміст оповідання В. Винниченка, вочевидь, підтверджує сформульовані вище висновки. За такої перспективи прикметним видається той

факт, що й опис ярмарку – феномену нібито незаперечно динамічного, бо ж навіть Сонгород прокинувся з цієї нагоди – подається через регардаційні техніки. Більш того, для вирішення цього завдання у нагоді стає національна традиція, що вимовно і підкреслено контрастує з елементами, які до цієї традиції буцімто не належать. Отож український ярмарок визначається автором як „тихий, спокійний, навіть флегматичний <...> Нема в йому ні зайвої турботи, ні зайвого крику, ні зайвої біганини: мирно, спокійно, – і легкий колір флегми на всьому. Тільки коло жидів, бублейниць та циган і почуєш несамовиті крики, безсоромну брехню, тільки коло них побачиш бійку, іноді кров і раз у раз поліцію" [10, с. 35].

Так само контрастно змальовується і поведінка Андрія, який спостерігає за галасливими та метушливими спробами „високого гарного цигана" обдурити „молодого парубка" [10, с. 41]. Проте сам Андрій поводить у спосіб, що дозволяє йому адекватно вписатися у той „тихий, спокійний <...> флегматичний" український ярмарок. Відчутно контрастують між собою і результати, принаймні локальні, дій обох шахраїв: врешті-решт, „циган <...> вилаявся на всю губу", бо його плани розбилися через непоступливість і флегматичну парубочу упертість; натомість Андрій „ліниво, наче гуляючи", доп'яв все ж таки свого і заволодів хусткою з грошима простодушного Тараса Семеновича. Прикметним також видається і те, що для досягнення своєї злочинної мети Андрій додатково застосовує ще й снодійний засіб. А відтак, враховуючи попередні роздуми, можна було б сказати, що Сонгород, який буцімто прокинувся з нагоди ярмарку, заснув знову. І навіть у „півній Мошка", попри те, що, коли вже Ілько зайшов туди увечері, там було „гучно", персонажі, за винятком хіба що хазяїна корчми – „жвав[ого], маленьк[ого] жид[ка]" [10, с. 53], ведуть себе мляво і неквапливо. Зрозуміло, що цей стан зумовлено випитим ними алкоголем, та при цьому не можна не помітити, що і бійка, яка почалась між Чубатим і тими, хто став на захист скривдженого через Ілька Семена, відбувається у якомусь напівзагальмованому темпі. Так, до Ілька „посунулись, було, дехто з гурту, але теж деякі полетіли на лави, а деякі самі поховались од страху" [10, с. 56].

Нарешті, і в останній частині оповідання, у якій йдеться про перебування героїв твору „в камері „слідственних" сонгородського „арестнаго помещенія" [10, с. 56], текстова стратегія також принципово не змінюється. Більш того, до картини напівсплячого – бо осіннього – Сонгорода, додається ще невимовний суцільний сум. До того ж „по темних кутках сплять" [10, с. 57] арештанти, а Мотря і Андрій, розмовляючи через вікно, не наважуються говорити вголос, і тому шепочуть. Та навіть коли у фіналі твору сумну і дощову осінь перервав „теплий, ясний день" [10, с. 61], і в'язні вийшли на подвір'я, аби погрітися на сонечку, то і тоді „релігійна суперечка" між Дем'яном, „ватажком штундарів", і Гаврилом, „челаєком з понятієм", постійно, що, вочевидь, уповільнює розвиток подій, переривається через „худенького чоловіка", який „писав на койці листа,

старанно виводячи букви, поводячи за рукою кінчиком висунутого язика і через кожні три хвилини повертаючись до Гаврила за порадою" [10, с. 62].

Отже, підсумовуючи вияв онейричного (сновидного) текстуального підґрунтя в оповіданні В. Винниченка, можна дійти декількох важливих та принципових висновків. Передусім, якщо погодитися із загальноприйнятою думкою про те, що, „не відкидаючи традиції попередників і сучасників, Винниченко прагне до подальшого розширення і поглиблення меж і можливостей реалізму, до неореалізму" [1, с. 134], який „на початку ХХ ст. стрімко зближувався з художньою практикою модернізму" [9, с. 317], і при цьому мати на увазі, що Леся Українка „зачислила Винниченка до нової, народженої на початку ХХ ст., течії неоромантизму" [1, с. 136], то за таких обставин сновидний зміст дискурсивних стратегій аналізованого твору виявиться цілком можливим і логічним.

Так, на думку Р. Кайуа, „сновидіння є завжди чимось заплутаним, мерехтливим, неясним" [13, с. 128]; натомість інколи сон сприймається як щось таке, що „переважає реальність за щільністю існування" [13, с. 130]. І коли, наприклад, „сон суперечить реальності, то він вважається більш істинним, ніж вона" [13, с. 131], оскільки „сила сновидіння полягає у тому, що воно вимагає пояснення, продовження, ледь не здійснення" [13, с. 131]. А це означає, що поетикальний зміст оповідання В. Винниченка чи не ідеально вписуються у наведені рації, бо і „щільність існування", і „істинність" змалюваної у тексті реальності, і таємничість вчинків героїв, яка „вимагає пояснення", – всі ці аспекти у виразний спосіб притаманні Винниченковому твору. Своєю чергою, і той факт, що навіть морально-етичні настанови не вирішуються в оповіданні однозначно та несуперечливо, а, навпаки, все це „мерехтить, взаємозаперечується, розмивається" [9, с. 194], також, як бачимо, корелює із „заплутаним, мерехтливим, неясним" кшталтом сновидіння. Внаслідок цього текст набуває ніби алогічного та незавершеного змісту, а проте саме завдяки окресленим стратегіям автору вдається досягти відразу, щонайменше, трьох цілей.

По-перше, таким чином, обґрунтовується можливість оповіді про маргінальних героїв, яких наділено центральним статусом.

По-друге, ці герої нібито реально, а насправді позірно репрезентують національну традицію, відповідно до якої головними героями творів, української літератури мають бути представники народу.

По-третє, попри мізерний та маргінальний штиб головних героїв, створюється можливість для актуалізації у тексті оповідання надзвичайно складних буттєвих проблем.

Отже, підсумовуючи все це ми можемо дійти кількох закономірних висновків, відповідно до яких:

– творчість В. Винниченка становить взірць художніх здобутків митця, ангажованого у політику, а проте такого, що спромігся відокремити художню практику від суспільних потреб і особистих морально-інтелектуальних запитів;



– наявність в основі „Краси і сили” В. Винниченка передусім кореляту сну дозволила автору створити художній простір, що тільки у ньому і можливо подолати будь-які, хоч би й кричущі невідповідності, і у дискурсивний спосіб поставити ті питання, які турбували митця протягом усього його життя;

– сновидіння породжується з „темного відчуття” життя, або, інакше кажучи, з того, що А. Бергсон називає „les sensations de „toucher interieur” („відчуттям внутрішнього дотику”), а відтак маргінальний характер сутності та змісту образів персонажів оповідання В. Винниченка цілком відповідає онтологічним засадам становлення і репрезентації тілесності у дискурсі художнього простору, зокрема, оповідання „Краса і сила”.

### Література

1. Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст.: Підручник: [у 2 кн.] / [за ред. проф. О.Д. Гнідан]. – К. : Либідь, 2006. – Кн. 2. – 496с.

2. Капрійські сюжети : „Італійська” проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / [упоряд. В. Панченко]. – К. : Факт, 2003. – 496 с. – (Літ. проект. „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).

3. Бежнар Г.П. Художньо-філософська спадщина В.К. Винниченка : стан і перспективи досліджень [Електронний ресурс] / Г.П. Бежнар // Мультиверсум. – №39. – К.: Центр духовної культури, 2004. – Режим доступу : [http://www.filosof.com.ua/Jomel/M\\_39/Begnar\\_2.htm](http://www.filosof.com.ua/Jomel/M_39/Begnar_2.htm).

4. Моренець Н. Ірраціональне начало в драмах В. Винниченка (Конфлікт природи і соціуму) / Н. Моренець // Літературознавчі студії / Національний університет „Києво-Могилянська академія”, – Вип. 2. – К. : Видавництво КІТ ВД „Педагогіка”, 1999, – 110 с.

5. Штейнбук Ф.М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця XX – початку XXI століття : [монографія] / Ф.М. Штейнбук. – К.: Педагогічна преса, 2007. – 292 с.

6. Штейнбук Ф.М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів) : [монографія] / Ф.М. Штейнбук. – К. : Знання України, 2009. – 215с.

7. Бубер М. Я и Ты / М. Бубер // Бубер М. Два образа веры / М. Бубер ; [предисл. Г. Померанца; пер. с ивр. В.В. Рынкевича]. – М. : Республика, 1995. – С. 16-91.

8. Гусак Н.І. Щастя в етичній концепції „Конкордизму” Володимира Винниченка : автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. філософ, наук : спец. 09.00.07 „Етика” / Н.І. Гусак. – К., 1999. – 20 с.

9. Панченко В. Капрі : експерименти та експериментатори / В. Панченко // Капрійські сюжети : „Італійська” проза Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / [упоряд. В. Панченко]. – К.: Факт, 2003. – С. 187-221. – (Літ. проект. „Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).

10. Винниченко В. Краса і сила : [повісті та оповідання] / В. Винниченко; упоряд., авт. приміт. Федченко П., авт. передм. І. Дзеверін. – К. : Дніпро, 1989. – 752 с.

11. Лохіна Є. „Між двох сил”: утопічний простір Володимира Винниченка / Є. Лохіна // Літературознавчі студії / Національний університет „Києво-Могилянська академія”. – Вип. 4. – К.: Stylos, 2000. – 97 с.

12. Ямпольский М. Демон и Лабиринт / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение : [научное приложение]. – М., 1996. – Вып. VII. – 336 с.

13. Кайуа Р. Чары и проблемы снов: Онейрический образ. Образ претерпевающий и завораживающий / Р. Кайуа ; [пер. с фр. С. Зенкина] // Иностранная литература. – № 12. – С. 127-150.

### Анотація

**Штейнбук Фелікс.** Оповідання „Краса і сила” Володимира Винниченка у контексті тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів.

У статті подано результати застосування тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів на прикладі розгляду оповідання В. Винниченка „Краса і сила”. Доводиться, що маргінальний характер сутності та змісту образів персонажів оповідання В. Винниченка цілком відповідає онтологічним засадам становлення і репрезентації тілесності у дискурсі художнього простору.

Ключові слова: тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів.

### Аннотация

**Штейнбук Феликс.** Рассказ „Краса и сила” Владимира Винниченко в контексте тілесно-міметичного метода анализа художественных произведений. В статье представлены результаты использования телесно-міметического метода анализа художественных произведений на примере рассказа В. Винниченко „Краса и сила”. Доказывается, что маргинальный характер сущности и содержания образов персонажей рассказа В. Винниченко целиком определяется онтологическими принципами становления и репрезентации телесности в дискурсе художественного пространства. Дирижёр

**Ключевые слова:** телесно-міметический метод анализа художественных произведений.

### Summary

**Shteinbuk Felix.** The story "The Beauty and the Power" by Vladimir Vinnichenko in the context of corporal-mimetic method for belles-letters analysis.

The author of the article presents the results of applying the corporal-mimetic method for belles-letters analysis on the example of the story "The Beauty and the Power" by Vladimir Vinnichenko. The marginal nature of the essence and the content; of the characters images in the story by Vladimir Vinnichenko are proved to be, determined by ontological principles of formation and corporality representation in the discourse of artistic space.

**Key words:** corporal-mimetic method of belles-lettres analysis.