

ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ В ЩОДЕННИКУ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА: КАТЕРИНОСЛАВСЬКІ РЕФЛЕКСІЇ

У статті аналізуються щоденникові записи відомого українського письменника, художника, політичного діяча Володимира Винниченка (1880 – 1951), що висвітлюють початок Першої світової війни. Предмет розгляду – специфіка авторського осмислення масового травматичного досвіду перших днів війни, пережитих письменником у Катеринославі (нині Дніпро). Розкривається вплив травми війни як на масову свідомість, що виявився в радикальній зміні моделі людської поведінки, так і на свідомість творчу, екфрастичну, реалізовану у формуванні основ нового художньо-естетичного і щоденникового мислення.

Ключові слова: щоденникові записи, Перша світова війна, травма війни, травматичний досвід масової свідомості, перебудова творчої свідомості, екфрастичне сприйняття світу.

Valentyna Narivska. Traumatic Experience of World War I in Diaries of Volodymyr Vynnychenko: Impressions from Katerynoslav

The paper analyzes the diaries by the famous Ukrainian writer, artist and political leader Volodymyr Vynnychenko (1880–1951) that highlight events of the World War I. The idea to start the diary just at that time was interpreted by the author himself as an event of his artistic life, ‘a philosophy of action’. It determined the presence of such notions as ‘attention’, ‘a stop above the life’, ‘moments of life’, ‘a beam of light’ used as philosophic prolegomena in the notes about war and traumatic experience of its first days, which the writer faced in Katerynoslav (now Dnipro). The depth of traumatism is evident against the background of the idyllic records from the Dniper steamship, combined with romantic and patriarchal Gogol-like allusions.

The writer noted the transition to the Katerynoslav events carefully and clearly. As a politician he was interested in the conditions of workers, labor unrest, Black-Hundred outrage and the city’s perception of the beginning of the war as a trauma. The author of the diary didn’t separate himself from this tragic flow of events. He experienced these events directly and deeply, making correspondent records. It was the image of the station full of people leaving for the battlefield that demonstrated the trauma penetrating into the depth of the human consciousness, deforming the general state and behavior. The experience of the diarist led him to conclusion that not only Sarajevo, but also Katerynoslav was the point of the war. The epicenter of the events is in the notes on the station scenes that clearly divided the world into the lost peace and war, causing dramatic changes in human consciousness and behavior. This awareness was facilitated by the successful use of techniques belonging to naturalism, realism, impressionism, and expressionism.

Keywords: diary records, World War I, traumatism, traumatic experience of mass consciousness, restructuring of creative consciousness, ecphrastic perception of events.

Початок Першої світової війни ввійшов в історію епохальною подією, що спричинила розпад потужних імперій, зміщення їх геокультурних меж, зумовила колосальні зміни свідомості, залишила “миллионы убитых задешево” (О. Мандельштам). Питання про те, як і чому це сталося, причини та джерела цієї катастрофи, утілені в літературі, публіцистиці, мемуаристиці, багато разів опинялися в полі зору й читачів, і науковців. Та все ж саме століття історичної події переконало в тому, що настав час і потреба повернутися до тих сторінок “Щоденника” Володимира Винниченка, у яких занотовано його досвід пережитого початку війни в Катеринославі. Усього лише декілька серпневих днів 1914 р. навіть без точних дат, але яка напруга думки й почуття! Письменник/революціонер змушений був приїхати сюди під тиском політичних подій. Проте записи переконують: саме тут прийшло усвідомлення того, що вогнищем війни було не лише Сараєво, маленьке містечко в Боснії; іскри кривавого конфлікту спалахнули одночасно в різних містах світу, зокрема й у Катеринославі. Великий промисловий центр розкрився трагічним напластуванням соціально-економічних потрясінь, примножених початком війни, що знизило можливість людського опору світовим катаклізмам, формуючи стан “травматичного неврозу”. Уточнюючи причини його виникнення, З. Фрейд у праці “По той бік

принципу задоволення” зазначав: “Жахлива лише недавно пережита війна дала привід до органічного ураження нервової системи внаслідок впливу механічної дії. Картина стану під час травматичного неврозу наближається до істерії за багатством подібних моторних симптомів, але, зазвичай, перевершує її сильно виявленими ознаками суб’єктивних страждань, близьких до іпохондрії та меланхолії, і симптомами широко розмитой загальної слабкості й порушенням психічних функцій”. Усесвітньо відомий психолог зазначив, що “повного розуміння як воєнних неврозів, так і травматичних неврозів мирного часу ми ще не досягли” [25]. Проте пережите Винниченком у місті та з містом і занотоване в щоденнику не лише відтворює картину серпневої катеринославської травми 1914 р., але в річищі сучасної герменевтичної інтерпретації дає змогу розкрити причини й наслідки, як і з’ясувати позицію письменника, показати його вивільнення з-під влади “малого часу”, передусім повсякденності, з намірами ввійти у сферу “великого часу”, тобто духу як оновлюваного смислу розуміння подій. Цим і зумовлена привабливість для науковців катеринославських нотаток, які ще не були предметом аналізу навіть попри пильну увагу до постаті й творчості митця, зокрема і його щоденника (див., наприклад, праці М. Варикаші [3], О. Матвєєвої [15], Г. Сиваченко [20]).

Перша світова війна засвідчила “фундаментальні поштовхи всієї тектоніки, усього підґрунтя Європи, виявила себе подіями, які донині є для нас загадкою”, за слушним виразом видатного філософа ХХ ст. Мераба Мамардашвілі [14, 393]. Імовірно, саме цією загадковістю пояснюється певна стриманість щодо художнього висвітлення трагічних подій, їх менш помітне місце в літературному процесі, особливо на фоні літератури та кінотелевізійної панорами баталій Другої світової. Та все ж не менш значуща й думка Мілана Кундери про те, що ця війна спричинила поштовх до того унікального кроку, коли “плеяда великих романістів Центральної Європи помітила, уловила, осягнула *конечні парадокси Нового часу*” [11, 24]. Письменник і есеїст застеріг (зауважимо, дещо ігноруючи навіть щоденникові роздуми із цього приводу видатних діячів культури): “не варто сприймати їх романи як соціальні й політичні пророцтва” [11, 24]. Але не менш показове й те, як далі розгорнуто це міркування: “Період, що його п’ятдесят років тому започаткувала плеяда романістів Центральної Європи (період *конечних парадоксів*), як уявляється, далеко не завершений” [11, 25]. Промовиста теза ніби спонукає до вічного повернення цього етапу. Однак до недавнього часу навіть сам факт опрацювання, інтерпретації теми Першої світової в доробку видатних майстрів поезії і прози (Анрі Барбюс, Степан Васильченко, Олександр Грін, Микола Гумільов, Жорж Дюамель, Франц Кафка, Осип Мандельштам, Осип Маковей, Марсель Пруст, Еріх Марія Ремарк, Олексій Толстой, Костянтин Федін, Іван Шмельов, Михайло Шолохов – перелік іменитих можна суттєво поповнити), усталено сприймався не так у річищі тенденцій літературного розвитку, як у контексті власне індивідуальних історичних і естетичних пошуків митців, що, імовірно, надто стримувало критичні оцінки.

Осмилення екзистенційного досвіду Першої світової залишило в культурі не тільки неперевершені художні зразки переживань тотального проникнення війни у світ людини (Е. М. Ремарк, Ф. С. Фіцджеральд, Е. Хемінгуей, І. Шоу), а й сформовану мілітаризованим ХХ ст. проблему особливої взаємодії війни і творчості, хоч би з яким святотатством це сприймалося. “Руйнівні-творчі” смисли війни відрефлектовано в численних, переважно зарубіжних студіях авангардизму, експресіонізму, футуризму зі спрямованістю до пошуків їх естетичної врівноваженості.

Разючі зміни в осягненні Першої світової відбулися у зв’язку зі сторіччями її початку й завершення, коли гуманітарна думка активізувалася у спробах

розглянути неначе таку далеку й водночас таку близьку війну в загальному ланцюгу подій ХХ ст. як найбільшу трагічну подію світової історії, а водночас як “бродильне начало культури” [23, 7]. У такий спосіб відкривалася можливість повернутися до втраченої літератури, передусім в осягненні мемуарних, щоденникових джерел, що тривалий час перебували під суворою заборонаю цензури.

З позиції оновлених поглядів – історичних і літературознавчих – формувалося сучасне бачення теми Першої світової, з акцентом на письменницьких документальних свідченнях. Серед тих, що мають неабиякий читацький попит, загальнокультурну значущість, на першому плані опинилися відомі листування Марселя Пруста, Ернеста Хемінгуея, інтерв'ю Генрі Джеймса, щоденники Роберта Музіля, Франца Кафки, а також видатного українського письменника, художника, політичного діяча Володимира Винниченка, чії нотатки про війну суголосні з афористичним виразом Бориса Пастернака про “записний зошит людства” [17, 252].

Найдавніші збережені нотатки В. Винниченка належать до 1911 р.; позаяк враження й роздуми фіксувалися зі значними часовими перервами, то їх корпус не цілком відповідає жанровому означенню “що-денника”. А втім упорядник і публікатор цих записів, діаспорний критик Г. Костюк висловив припущення: “Можливо, за ці емігрантські, дуже наснажені літературною і політичною діяльністю роки, Винниченко нотатників не провадив. А можливо, що, вибираючись весною 1914 року нелегально в Україну, він свої записники залишив комусь із своїх добрих друзів. Коли він не повернувся незабаром, як було заплановано, ці записники пропали” [10, 12]. І все ж логіка розвитку щоденникового мислення свідчить про тривале його визрівання й вибухове творче осяяння, що виразилося в прийнятті важливого для себе рішення. Лише в травні 1914 р. Винниченко поновлює регулярну фіксацію нотаток і після тривалої паузи в листопаді пише: “Я рішив, як не щодня, то якомога частіше вести щоденник. Це сприяє самоаналізі й самоорганізації, примушує зупинятись над собою і перевіряти. Крім того це є та *увага*, те зупинення над життям, якого так треба для щастя. Розум здатний зупинити себе й усю істоту над моментами життя, прислухатись до них, вслухуватись, освітлюючи їх, як з ручного електричного ліхтаря, пучком світла – такий розум є великий помічник щастя” [5, 200]. Цей запис сприймається не як часткова ситуація творчого буття, а як новаторська концепція щоденникового мислення з потужним філософським обґрунтуванням відповідно до запитів часу. Так формувалася тональність нотаток, вивільняючись від суєтності й продукуючи пошуки власного щоденникового стилю, тоді як “блаженна гавань” філософії з роками для нього поставала дедалі більш привабливою. Фіксуючи намір вести щоденник, письменник обрав ключове слово *увага*, підкресливши його (тут подане курсивом), що мало зміст філософського концепту зі спрямованістю й зосередженістю на новій для нього формі творчої діяльності. Автор мав повертатися до нотаток із позиції часової дистанції з тим, щоб поглиблювати, розвивати чи відмовлятися від певних своїх суджень. Цією настановою можна пояснити тривалі паузи – “зупинки перед життям”, особливий статус поняття “увага”, які відображають специфіку роботи діариста. Очевидно, автор мав намір фіксувати не так щоденні, як переривчасто-відчужені й естетизовані спостереження й роздуми, які із часом набули рис індивідуального щоденникового стилю з виразними ознаками опису подій, узагальнених у цілісність.

Осягаючи нотатки Винниченка в контексті сучасної концепції пам'яті (передусім, Костянтина Ісупова), можемо з'ясувати роль відстаней/розривів

між означеними подіями. Незалежно від особливостей узагальненого матеріалу часова дистанція від подій сприймається вже як феномен пам'яті, підпорядковуючись естетичному структуруванню матеріалу. Така культурна фіксація досвіду – не стільки наслідок того, що до повсякденних нотаток узявся письменник, скільки властивість пам'яті естетизувати минуле, тобто специфіка історичного мислення як естетичного [6, 6–7]. У цьому контексті очевидний смисл уведеного до щоденникової свідомості поняття “пучок світла”: воно передусім відображає концепт, який формує “естетику зору” – одного з найважливіших чинників світогляду В. Винниченка. Вражає письменницька ерудиція стосовно багатьох законів, що зійшлися в його ідеї “пучка світла”, передусім законів Ісаака Ньютона, котрий сформулював положення про те, що кольори, використані художником, – не об'єктивні якості явищ, а відчуття розуму; більше того, це навіть не якості видимого, а елементи світла як результату видимого пізнання [16]. Імовірно, тому кольорова гама діариста не стільки подає традиційні позначення, скільки увиразнює ньютонівське розуміння кольору, синтезуючи такий підхід задля демонстрації душевних хвилювань. Один із найбільш показових у цьому плані – запис від 21 червня 1914 р., із тривожним передчуттям майбутніх подій, реалізований у формі вербального ескізу до так і не створеної картини: “Хмари наче величезні, безформні, розкидані скелі, з колоттю, і залізо нагорі червонясто-руде, а внизу й у вибоїнах – темне і сизе. Серед куп скель неправильний обрізок місяця, який, здається, став не en face, а в три чверті” [5, 67–68]. Зосереджуючи увагу на обґрунтуванні світла і розуму (ключових концептах щоденникової свідомості), В. Винниченко збагнув свої суб'єктивні можливості бути щасливим, але не від абсолютної відсутності бажань, а від намагання всупереч усьому стверджувати цінності життя. Тому рішення вести щоденник у нього співвідноситься з поняттям “філософії вчинку” з більш пильною увагою до травматично мінливого світу. Перша світова війна була тим “моментом” індивідуального великого життя, який передбачав необхідність “переживання-причетності” (за термінологією М. Бахтіна), реалізованого в щоденникових нотатках. Їх значущість безсумнівна, бо ж охоплює весь період війни з переходами до революційних подій, нових війн, подій на фронтах, долі солдат і військової еліти.

Діарист розумів масштабність розгорнутого перед ним “поточу життя”, цілісне осмислення якого було неможливим, тому митцеві імпував принцип “роздрібнювального аналізу” – політика, письменника, художника. Лише зовні “непроникні один для одного”, ці три іпостасі, проте, за своєю суттю взаємодіють, взаємодоповнюють один одного, але більш за все наділені здатністю створювати з моментів життя картину світу.

Щоденникові записи Винниченка супроводжуються “вибірками з прочитаних книг та думками автора”. Так їх визначено у виданні, неначебто щоби підбити підсумки стосовно певного періоду записів. Початок систематичних нотаток завершується цитуванням праці М. Лосського про А. Бергсона [5, 120–121], котрим В. Винниченко був захоплений, а саме: “Взаємопроникнення станів свідомості, що завдяки йому в сьогоденні зберігається минуле й окреслюється майбутнє, надає потоку життя такої неподільності й цілісності, що описувати його стає неможливо, і тому заради цілей практичного життя розум удається до роздроблювального аналізу, створює поняття про душевні стани, які немовбито перебувають відокремлено один від одного й непроникні один для одного й перетворює Я на жмуток таких станів, подібно до жмутка лозин віника, водночас утрачається уявлення про плинність душевного життя й відкидається цілісне Я” [13, 29]. Цю цитату упорядник не коментує, хоча значущість її для Винниченка очевидна.

Стратегія авторського вступу до нотаток зумовила спрямованість щодо розуміння стану людини, суспільства під час війни, “здатність зупинити себе” перед потоком життя, хаотичною наповненістю простору й “багатоманітністю неявних образів”, і безіменних, але “значущих облич” (за Гоголем), із яких погляд письменника/художника виокремлює нові для себе типи, фіксуючи їх і вербально, і візуально в портретних замальовках. Автор щоденника в описі війни набуває ролі “сукупної статі” (за термінологією Макса Шелера); відповідно до неї він постає як окрема особистість на тлі “спільноти облич”, перебуваючи ніби в іншому плані, але разом з усіма відповідальний за те, що відбувається. Тому сукупність облич – це й взаємопов’язаність переживань, до того ж у певній часовій послідовності, а отже, в історії.

Інтерес до щоденників В. Винниченка викликаний передусім тим, що в них знайшли відображення події, пов’язані з початком війни. Якщо в літературі цей період художньо осмислений у романах О. Толстого “Ходіння по муках”, М. Шолохова “Тихий Дон”, панорамно розгорнутий як у батальних сценах, так і в житті тилу, то в принагідних нотатках він розкритий, на перший погляд, досить скупі. Діарист не позначив того, як до нього прийшла звістка про початок війни. Імовірно, це було зумовлене певною розгубленістю й миттєво пережитим травматичним станом на тлі багатьох несприятливих обставин; передусім, надто пильна увага царської охоранки до постаті письменника/політика спровокувала неодноразову зміну місць нелегального проживання. Саме переслідування змусили його виїхати до Варшави, а потім перед війною прибути до Катеринослава й, незважаючи на загрозу арешту, узяти участь у роботі партійного з’їзду, але через донос стрімко вирушити до Москви.

Перебування в Катеринославі стало нетривалим, але напруженим, насиченим подіями, важливим моментом існування для Винниченка, який поділив його життя на “до і після”, про що свідчить запис 23 жовтня 1914 р., зроблений у вагоні під час поїздки до Москви: “Справді, ніби втраченим раєм здаються мені часи нашого життя до Катеринослава” [5, 96]. І водночас цей етап став визначальним фактором, що привніс у ролі організаційного описового й зображеного чинника події війни. Мить “до” з відчуттям раю здебільшого зумовлена спогляданням краєвиду з пароплава на шляху до Катеринослава. Спочатку ріка, а потім і місто постають як своєрідний топоєкфрасис. Перші враження були сприятливі, бо ж обриси річки, її берегів, островів дали відчуття єдності духу і природи, розширення побаченого до розмірів світу: “Дніпро ледве чути хлюпає в борти парохода. Лисі, піскуваті, рідко зарослі зеленими кущиками береги м’яко одсуваються назад. А далекі млини на обрії, наче попи з піднятими догори руками в широких рукавах, плавно сунуться вперед. Далечинь безмірна, безмежна, і далеко-далеко в сіро-синявій млі забуті давні могили... <...> Якась велика, передісторична, первісна мудрість і спокій у цій зеленій ширині, в цих вербах, похилих над зеленкуватими затоками. Мудрим спокоєм і певністю віє від віковичної лінії обрію, круглої, рівної, безхлибно проведеної законами більшими ніж ті, що їх видають люди” [5, 58]. Додамо, що ця цитата зі щоденника згодом у трансформованому вигляді увійшла до роману “Записки кирпатого Мефістофеля” (1917), тобто нотатка фіксує не лише минуше враження, а й стійку авторську думку, світоглядну позицію. Тому мандрівник натхненно відкривав для себе неосяжні українські простори – “обрію”, “далечинь”, “безмірність” і “безмежність” світу, життя якого визначається рухом Дніпра та його незмінними вартовими – вітряними млинами, що утворюють мальовниче тло, ніби повертаючи до надто привабливої ідилічності часу, без жодних передумов біди, що вже насувалася. І сам Винниченко немов намагається утриматися в “обіймах традиціоналізму”, на якусь історичну мить відсторонюючи від себе

модернізацію культурної доби й натиск мілітаризму. Письменник реалізує в тексті ідилічні уявлення про природний порядок, солярне коло, гармонію всесвіту. “Пароплавний” запис вибудований на біографічних мотивах і на книжкових алюзіях, що в них убачається повернення до класики на всі часи, а отже, до Гоголя; образність увиразнює щоденникову думку. Винниченкові біографічні мотиви вступають у складну взаємодію з гоголівськими алюзіями, реставруючи й водночас перекодовуючи їх, унаслідок чого традиційний, упізнаваний, закріплений у масовому уявленні образ Дніпра відступає. У щоденниковому тексті відсутнє пряме цитування класика, тому відомий образ як натяк на літературний факт немов приховується в підтексті, стає лише алюзією на відому метафоричну гоголівську думку про те, що “рідкісна птиця долетить до середини Дніпра”, перекривається, набуває виміру безмежності далечі з багатьма млинами. “Широчінь води поширює душу”, – записано в щоденнику 10 червня 1914 р., з поглядом на “сивувато-зелений обшир по тім боці, що тягнеться в неосяжну далечінь на обрії”. Краєвид викликає зізнання: “Я плачу” [5, 64]. Асоціації активізують роботу пам’яті про батька й про своє сприйняття України, що продукує найбільш натуральну форму мислення – через спогад, де перехід від однієї думки до іншої переломлюється для пошуку зв’язку речей і подій: “Все мені говорить, що я на Україні. І не тільки на Україні. А от у цю хвилину на тій Україні, на якій я жив у 17-20 літ. Я в тому чудесному краї, повнім для мене загадок, страшно, болюче, солодко поетичнім, сповитим вінком пісень” [5, 69–70]. Зізнання письменника/філософа/художника: “Я сиджу і ловлю все в душу, як у великий невід, і благословляю все, що попадає в нього” [5, 59], мабуть, зафіксоване не лише в щоденнику, а й у художніх творах. На це неодноразово вказує упорядник у примітках: “Увесь запис під датою 21.VIII перекреслено синім олівцем. Це означає, мабуть, що автор узяв його до якогось свого твору”. “У рукописі цей перший абзац перекреслено й позначено великими літерами: СМ. Це значить, що цей уривок використано для роману “Соняшна машина”. “Натяк на своє оповідання “Історія Якимового будинку”, що кінчається розбитим коханням” [5, 124–125].

Стан, пережитий від зустрічі з Україною, відповідав тим закономірностям, які означив З. Фрейд: “люди загалом і в цілому переживають свою сучасність немов наївно, не віддаючи належного її глибинному змісту; їм необхідно спершу певним чином поглянути на неї збоку; тобто сучасність має перетворитись на минуле, щоб ми могли опертись у своєму судженні про майбутнє” [24, 18]. Це й відбулось у щоденнику, коли катеринославські події занотовано на певній відстані, уже як минуле, пережите.

Безпосередня зустріч із великим промисловим містом розпочинається з робітничих околиць. І від’їзд із Варшави, і подорож на пароплаві Дніпром, і зустріч із новим урбаністичним простором позначені не так безпосередніми переходами, як моментами-контрастами: від ідилічного сприйняття світу в письменника/художника до реалістичного бачення з характерним для нового досвіду рухом від “широкої типізації до більш індивідуальної”, з “надлишковою деталізацією” [4, 209]. У цій ситуації превалює погляд політика з увагою до буднів і настроїв робітничого класу, з філософським відтінком як засобом, що набув своєї гостроти в літературно-малярському аспекті, реалізуючись у мотиві казковому, але без щасливого кінця. Життя робітників сприймається через казку, що її розповідає Дмитро – парубок, котрий працює “молотобойцем на якорях”, “рветься до ідейної боротьби”, “дуже бідував і тепер мусить дуже робити”: “Оцю казку я згадав, як стояв перед брамою заводу. Там теж є горбик. Восени, як дощ, так він робиться сковзький, що ніяким способом на нього не вилізи. А прийомщик стоїть на ньому й одбирає

пашпорти. Кругом народу – тисячі. Хто, звичайно, дужчий, у кого, значить, нігті довші, той і випихається на той горбок, щоб потрапити в рай. Тільки не в рай, а в чисте пекло” [5, 61–62]. Робітнича “казка” виштовхує остаточно ідилічне сприйняття світу Придніпров’я під тиском іще не зрозумілих сил, що вселяють почуття жаху та пригніченості. Реалії повсякденного життя пролетарів зумовили увагу Винниченка до психології мас і вияв у нього душевної травми, що відбилось не тільки в погляді, який вихопив із натовпу спотворені обличчя, а й у словесному образі “черева Катеринослава” – усепоглинущої сили (асоціації із “Черевом Парижа” Золя тут очевидні): “Над містом висять хмари, подібні до великанських шматків закоптілого з-під низу олова. Ці груди зложені одна на одну, і страшно стає, що от-от обірвуться й упадуть на ті дрібненькі біленькі хатки передмістя, похожі на малесеньку купку лушпиння від насіння, розкидану в зелені трави” [5, 63]. Ключове слово “страшно” визначає буття у світі, що провокує відокремленість існування, виконує захисну функцію; а потім автор фіксує стрімко засвоєну й не менш стрімко передану особисту зворушливу замальовку “города-картини” – “у хмарах диму, який зміястими чорними гущами впливає з димарів” [5, 64]; тут свою велич утрачає навіть ріка – “синя, широка, пощерблена пасмуга Дніпра” [5, 64]. Миттєво спотворена дніпровська ідилія накладає відбиток на все світосприйняття, породжуючи в стилі нотаток фізичне відчуття обмеження притоку життєвої енергії, пригніченості духовної діяльності, формуючи передумови до душевної травми. Винниченко відчув цей стан і зробив спробу відмовитися від безпосереднього, не рефлексивного переживання природи, дніпровської краси. Так у тексті щоденника створюється передчуття подій, що змінять світ; адже свої враження занотував відомий політичний діяч, революціонер і письменник, обізнаний зі становищем не тільки в Росії, а й у Європі. Проте не лише загострення політичної ситуації, але більшою мірою початок війни спричинив потрясіння, переживання яких у тексті щоденника реалізоване завдяки стрімкому набуттю травматичного досвіду. Зауважу: лише в останні десятиліття сучасне літературознавство, ґрунтуючись на взаємодії з культурою, історією, філософією, психологією, щільно обживає цей термін – від тлумачення етимологічного сенсу поняття (від грец. *trauma* – рана) до осмислення темних місць, на які вказував Зигмунд Фройд. З огляду на це, вивчаючи історичну специфіку травматичного досвіду, сучасний дослідник І. Калінін виокремив ситуацію, яка на мій погляд, була характерна для Винниченка в Катеринославі, з його переживанням світових подій, зафіксованим у листі: “Історія становить сцену, де індивідуальна травма зустрічається з травмою колективною. Війни й революції, соціально-політичні реформи та економічні кризи, зміна ціннісних настанов і повсякденних практик – усі ці процеси різною мірою пов’язані з досвідом насильства й болю, страждань і болісним почуттям невизначеності <...>. Будь-яка зміна звичного повсякдення підвищує рівень зовнішніх подразників і обертається необхідністю долучати додаткові механізми захисту. Від інтенсивності такого різновиду процесів залежить і результат драматичної зустрічі людини з історією” [7, 18].

Нотатки про події початку Першої світової у Винниченка підпорядковані осмисленню їх як феномену травми, тому, як вони вриваються в життя, порушуючи його звичний плін, набуваючи смислу у свідомості. Ось один із перших записів про війну в щоденнику: “Коли життя добре збовтати, вивести з спокійної норми, воно може показати деякі такі явища, які в інший час угадуються теоретично” [5, 79]. Немов розгортаючи цю думку, сучасний польський соціолог Пйотр Штомпка наголошує на причинах виникнення травматичного стану в соціумі: “Чи корениться травма в реальних травматичних подіях, чи ні, стан травми має узагальнену характеристику – порушення нормальності. Імовірно,

у природі людини є щось таке, що тяжіє до порядку, звички, повторюваності, подовженості, стандартизації, передбачуваності, само собою зрозумілої. Цим удовольняється наше прагнення до екзистенціальної безпеки. Травма з'являється тоді, коли відбувається розкол, зміщення, дезорганізація в упорядкованому, само собою зрозумілому світі" [26, 9–10]. У цьому ж контексті, напевно, часова інверсія в записах Винниченка була помилкою далеко не механічною. Її зумовило загострене сприйняття подій у дедалі більш напруженій соціально-економічній, революційній ситуації, назрівання протестів, очікуваних соціальних вибухів, у місті, яке за короткий час письменник обживав, зосереджено споглядаючи його. На все це напластовується звістка потужного травматичного змісту – початок війни. Та Винниченко-політик не зменшує свого інтересу до вибухонебезпечного стану “низів” не тільки в Катеринославі, а й у Росії загалом. На власному досвіді він створює цілісність, у якій першість соціально-економічних проблем немов *знімається*, набуваючи більш виразних форм – травматичних. При цьому автор зберігає і стиль викладу нового матеріалу – фіксує психологічний вияв і сприйняття суспільно значущих подій (занотовує власний коментар, голоси з натовпу, багатоголосся стихійних мітингів, “підслухані” розмови тощо) й естетично їх оформлює (подає портрети, “вихоплені” з натовпу, замальовки типів, характерів, які справляють ефект шоку; пейзажі, не перебиваючи травматичний стан світу, входять у нього як “спів-світ”, за Гайдеггером), надаючи всьому естетичної виразності в показі розриву усталеного життя. У такому “хаососвіті” хронологічна плутанина ведення щоденника – це ніби своєрідний прийом; використовуючи його, Винниченко немовби ухиляється від фіксації того, як він дізнався про початок війни, як сприймав цю звістку, неначебто (тобто фіктивно) намагаючись ізолювати себе від приголомшливої події, нанизуючи в нотатках приклади історичної травми. “Підтверджують своїм поведінням неможливість заповіді “Не бреші”. У них друга заповідь: “Роби все, що ти сам уважаєш за краще, аби було добре тим, кому ти робиш”. І вони вважають, що краще – це ховати правду, або переробляти її так, щоб ніхто не впізнав її. Вони з неї роблять те, що, на їх думку, може дати добро країні в цей момент, цебто підняти дух її, запалити ентузіазмом, зміцнити сили й напружити їх до потрібного ступеня. І це робиться з першого ж дня оповіщення мобілізації” [5, 71]. Винниченко-політик часто коментуватиме публікації в пресі, але найчастіше, як письменник і художник, відчуває необхідність зрозуміти стан суспільства, почуття приватної людини, зафіксувати й збагнути досвід, формований у свідомості під впливом травми війни. Це важливо тому, що “почуття несуть на собі особливий відбиток інтимності порівняно з тим, що можна назвати публічністю думки” (за Р. Коллінгвудом) [9, 149]. Та поки що це дискурсивний шок, тоді як війна була тією травматичною історичною подією, опис якої можливий через пізнання, тобто чуттєве усвідомлення випробувань, що випали на долю людини. Цим викликаний сповнений рішучості (за умови нелегального становища) запис, імовірно, зроблений 2 серпня 1914 р.: “У цей день я поїхав у город” [5, 71]. У зв'язку з тим, що Винниченко досить часто віддавав перевагу узагальненню нотаток за певний період, виокремлюючи важливі для себе моменти буття, необхідно уточнити їх хронологічне розташування. Усі записи між 24 травня і 10 червня були зроблені під час переїзду з Варшави до Катеринослава й почасті в перші дні перебування в місті. Але особливе уточнення стосується позначок із 22 липня. Г. Костюк припускає, що дата “ймовірно помилкова”: “Не може бути 22. VII, бо перед цим була ще нотатка за 23. VII і наступні дні. Не може бути 22. VII ще й тому, що далі маємо нормальне датування: 12. VIII, 13. VIII і т. д. Припускаємо, що це механічна помилка Винниченка і що цей

запис зробив він між 23. VII і 12. VIII. Правдоподібно, це запис за 2 серпня 1914 року. Це підтверджує зміст нотатки: перші вибухи патріотичних маніфестацій, загальна мобілізація, перші ешелони мобілізованих, різні сцени прощання. Все це відбувалося тільки після оголошення війни, тобто після 1 серпня 1914” [10, 123–124].

Винниченків “пучок оптики”, спрямований на місто, охоплене панікою, – це погляд “Іншого” (термін М. Бахтіна), але в цю мить невідокремленого від Я, що надає особливої достовірності побаченому/описаному, бо “втягує” Я як “Іншого” в процес психологічної репрезентації подій через настрої юрби: “Я помітив купки людей, які тривожно говорили про щось”; “скрізь стояли люди й гомоніли між собою” [5, 71]. З наближенням до центру міста “купки були частіші, нервовіші”; “екіпажі чомусь їздили швидко, з грохотом, неначе тікаючи звідкись” [5, 72]. Винниченко чітко означив свій рух від передмістя до центру, відкидаючи всі можливі побоювання, а тому його шлях підпорядкований причиновій достовірності процесів, “хвилям імовірності”. За умов реальності переміщення проглядається як інше смислове навантаження “внутрішнього типу руху” (за В. Топоровим), тобто детермінованого духовно-душевним станом під тиском подій. Перефразовуючи думку вченого, зазначу, що в ситуації, описаній Винниченком стосовно самого себе, він як “агент руху” хоча й очевидний, але неначебто витіснений на маргінес. За умови такого позиціонування час і простір є іншими порівняно з “механічним” зовнішнім рухом; це “рух без руху”, оскільки він репрезентований у тексті як експресіоністично ламаний і плутаний, навіть розірваний, проте міцно пов’язаний із метою; тому пересування містом у Винниченка засвідчує здатність “інституюватися в певні образи й поняття” (за В. Топоровим) [22, 12]. Винниченко майстерно балансує на межі опису/зображення, показуючи, як місто занурюється у вир загальної паніки, викликаній подвійним травматизмом, – диявольським поєднанням початку війни й чорносотенного розгулу. Саме в цей момент прийшло розуміння того, що ні суто науковий підхід, ні публіцистичний не розкривають реального стану дійсності, глибини травми. Тому діарист віддає перевагу демонстрації картин життя міста через екфразистичну літературоподібність: “На вулиці раптом знялася, як буря, паніка. Всі кудись бігли з круглими очима, з роззявленими ротами, обганяючи одне одного, хапаючи за плечі, за руки, як утопаючі, і щось кричали. По бруку летіли звощики, широко з жахом розмахуючи батогами й перехилившись усім тулубом до коней” [5, 72]. У щоденниковому тексті формується новий художній синтез мальовничо наповненого слова і тілесності, які перетинаються в осмисленні феномену травми. Опертя на емоційно-афектну міць слова, але не стільки літературного, скільки буденного, запозиченого з підслуханої письменником розмови, відбилося в тексті в “понівечених словах” (за В. Шкловським) під дією травми – характеристики як автора щоденника, так і юрби в паніці, відображених у замальовках найбільш виразних її фізіономій: “...індивід з товстою, якоюсь погнутою як залізо пикою, з здоровенним ротом, в якомусь драному картузі, босий і брудний надзвичайно. <...> Він одповів мені <...> коротко, злісно і рішуче <...>.”

– <...>Убили чотирьох запасних, сукини сини! Арештантюги!” [5, 71]. Та більшу виразність у відтворенні подій надає акцент на тілесності: звуки й рухи в юрбі перетворюються на “мову опису реальності”, породжують стан афекту. Натопв у паніці втрачає відчуття простору, тікаючи невідомо від кого й у нікуди: “...хвилювання було зовсім безпричинне: нічого ніде не сталося такого, що треба було тікати. Мабуть, десь хтось голосно крикнув, або побіг чого-небудь, і тривожний, нервовий, насичений уже зарані панікою настрої всіх, хто чув той крик, вибухнув ментально, передаючись як електрика, від одного до одного.

І який повинен був бути той настрій, щоб погнати без усякої причини цілу юрбу по вулицях” [5, 72–73]. У людей відсутні ознаки чуттєвості й, отже, утрачається зв’язок зі світом. Стан афекту, жаху, шоку, паніки від іще не до кінця зрозумілої травми реінтерпретує людську натуру, спотворює обличчя, розмиває обриси людської цілісності, породжуючи нові тілесні формотворення – плечі, руки, очі, роти – щось безплотне, позбавлене якості. І все ж те, що відбувається в тексті Винниченка, піддається визначенню в річищі сучасних трактувань цього психологічного феномену. К. Карут зазначає: “Травма – це не просто патологія, а й спосіб чи спроба вираження істини” [8, 561]. Її осягнення як колективного досвіду стрімке, обмежене подіями одного, другого дня Першої світової. Винниченко надав йому вертикального зрізу: від замальовок хвилювань, що фіксують перші сегменти травматичного досвіду, до відтворення шоку, афекту, паніки натовпу як колективних емоційних станів. Означено й простір – урбаністичний, де травма війни сприймається пережитою спільно. Я як “Інший” захоплений цим ритмом міста, що продукує необхідність динамічно осягнути сенс подій, мати їх правильне розуміння. Для цього необхідно було “зупинити” час подій, щоб пережити їх як минулі, як “історичний час”. Стель нотаток про події дня, імовірно, 2 серпня свідчить, що їх зроблено наступного дня й подано як глибоко пережиту і сприйняту Я/“Іншим” травму, що структурує наступні записи: “І весь той день аж до вечора настрої той не зникав. Скрізь збирались купки народу й неголосно, з таємничо-тривожними виразами говорили про *вбивство, бунт, мобілізацію, війну*. І скрізь на ці купки налітали околочні та поліцаї, теж нервові, напружені й насичені від штиблетів до своїх форменних картузів тою самою панікою, тільки з другого полюса. І очі їх були витріщені, повні напруженої рішучості й готовності битися до кінця” [5, 73] (курсив мій. – В. Н.). Невелика за обсягом, але сповнена глибшими сенсами нотатка про другий день війни має важливе значення в щоденнику, бо в ній розкрито причини “історичної травми”. У наступних записах чорносотенні погроми, бунти витісняє з тексту авторське хвилювання із приводу колективної історичної травми, що відбулося в сцені мобілізації в Катеринославі. Цьому передують погляд Винниченка-політика: “...була знов маніфестація і молебень. Молилися за те, щоб Бог поміг добре вбивати. І знов заповідь “Не убий” одсувається перед тим, що вважається більш потрібним у даний момент. А хай хтось спробує возстати проти святості й абсолютності цієї заповіді, – на нього накинуться, як на злочинця” [5, 74]. Це іронічний пасаж, розрахований на інтелегентного читача. Явлені в ньому нотки сократівської іронії репрезентують спотворений смисл біблійної максими, близької до тієї, яку в екзистенційній модифікації озвучив С. К’єркегор: із неї випливає необхідність і потреба мислити, жити згідно з абсолютним, отже, бути відданим християнській істині [12]. Розгортаючи іронічну думку, Винниченко долучає її до початку розмислів про війну, виводячи один із сегментів історичної травми, – нехтування християнських заповідей. Відчайдушні спроби протистояти такому стану справ свідчать про те, що травма стає новим досвідом життя. Наступний за цими філософськими роздумами запис розвиває висловлене, але початок його провокативно публіцистичний, змінює ракурс бачення подій – через оптику натуралізму. Документальний, детальний опис фіксує “один момент у цій молебні й маніфестації” – прихід “Єврейського общества” “з флагами і портретом царя” [5, 74]. Травматичний стан демонстрантів-юдеїв виявився вже не в паніці, а в істеричному бажанні показати свій патріотизм: “Жалько, тяжко і боляче було дивитись на нервову, запальну старанність, з якою бідні люди виявляли свій патріотизм” [5, 74]. Особливої значущості набувають елементи натуралістичної поетики – просторово-часовий герметизм у поєднанні з фізіологічним: “Я бачив їх аж

увечері; вони нізащо не хотіли розійтися і випустити з рук дорогих прапорів; вони всі похрипли; їх крик “ура” був схожий на крик чоловіка, якого душать за горло і який у цей час кричить: “Караул!”. Вони обійшли всі церкви й вулиці, вони всьому городові показали вже, які з них патріоти; вони не присіли ні на годину і на лицах їхніх зашкарубла змішана з потом пилюка. Але вони все ж таки бігли по найвидніших місцях, кричали “Геть Австрію й Германію!” і хитались, як ранені, під вагою дорогих прапорів” [5, 74].

Наступний за “патріотичністю” з підтекстом болісної реакції як тваринного крику катеринославський запис не датований. Брак часової вказівки можна розглядати як засіб у створенні образу травмованого світу, підпорядкованому не стільки хронологічній фіксації як такий, скільки показу поетапного травмування суспільства: від окремих його сегментів, що функціонують на рівні колективного позасвідомого, до тотального охоплення свідомості, почуттів, змін у нормах і моделях поведінки. Цей момент позначений у щоденнику дуже своєрідно: “Я іду далі. Але скрізь такі самі групи, скрізь те саме. Я ніде не бачу ні одного натхненного, піднятого високим чуттям одваги й патріотизму обличчя. Найбільше це байдужі, стомлені лица” [5, 77]. Запис має як реальну основу – черговий приїзд до міста, так і символічний підтекст – завершення патріотично-травматичного вибуху свідомості. Афект, шок поступається пригніченості, утомі, відчаю, болю й мукам у формі вияву травматичного стану, що набули вкоріненого “страху” (зізнання в щоденнику від 22 серпня [5, 86]) і “болю” (не менш пронизлива фраза від 24 жовтня [5, 96]).

Щоб відчути й пережити такий обсяг ураженості й водночас усвідомити різницю між травмованими суб’єктами, авторові необхідно було побачити епіцентр колективної душевної рани, тобто вокзал, із якого відходили ешелони з мобілізованими, у їх тілесній невід’ємності з рідними – дружинами, дітьми. Для цього Винниченко активізує новий ракурс бачення художника-портретиста початку ХХ ст., за теоретичним визначенням Р. Коллінгвуда, – пріоритет “уявних переживань”, далеких від “спеціалізованості їх чуттєвого базису”, у результаті чого можна назвати “їх уявним переживанням універсальної, усецілісної чи єдиної діяльності” [9, 141], що характерніше для опису як репрезентації чужих переживань у В. Винниченка-художника. Його спостережливі очі й перо діариста максимально наповнюють простір вокзалу мальовничими деталями, пильний погляд помічає: “Все обліплено людьми; на двох мостах через залізничні путі *кишать тісно зліплені тіла, як якась темно-сіра маса*. Вітер сильно тріпає хустки, шарфи й подоли спідниць. Публіку на перон не пускають і щільно забивають всякі проходи, але вона, як вода, просочується, хто його знає звідки й бурлить на пероні” [5, 74–75] (курсив мій. – В. Н.). По суті, це виразна картина, створена на засадах імпресіоністичної естетики – “бачити, відчувати, виражати”. У ній немає конкретних прикмет війни. Автор обмежує тут свою присутність, а тому не коментує й не аналізує, він тільки ділиться враженнями, не позначаючи себе. Незважаючи на це картина контрастна, бо в ній є мотив вітру як елементу композиції, що характеризує своєрідність руху, ніби задає її ритм і претендує бути генералізаційним мотивом. Але в контексті всієї відтвореної картини й “вокзального” запису загалом йому відведено роль лише вступного мотиву зі значенням вторинності. Як указував Л. Андрєєв, “імпресіонізм є двоєдністю, єдністю зовнішнього і внутрішнього, об’єктивного і суб’єктивного”, у якому “суб’єктивне займає позиції переважні – звідси й сам принцип “враження”. Але враження завжди спрямоване, завжди від чогось, ззовні. Оскільки “точного дозування складників двоєдності немає”, то “рівновагу може бути порушено” [1, 67]. В “уявній картині” катеринославського вокзалу рівновагу порушує вторгнення натуралістичної поетики, що змінює вітальний

ритм, заданий мотивом вітру, портретними замальовками “фізіологічної” людини, котра під натиском війни обірвала своє буття в статусі людської особистості. Домінантний фізіологізм виштовхнув її за межі соціальної сфери в біосферу, а та, як відомо, керує натовпом (але вже не народом!). Побачені вокзальні сцени, їх фіксація в записах/замальовках передбачали необхідність особливого топоєкфрасисного синтезу на основі естетики імпресіонізму та “імпресіоністичного натуралізму”. Із цієї позиції Винниченко створює вербальну/візуальну багатофігурну композицію із сюжетом “Катеринослав і війна”, диференціює міський світ травмованості: “По пероні бігають кондуктори, залізнодорожня адміністрація, перескакують через рельси запасні і дряпаються у свої вагони; гудки, свистки, безперестанний шаркіт ніг на пероні, часом вибух гіркого плачу” [5, 75]. Світ вокзалу, здавалось би, щільний, непроникний, але “публіка” “просочується” “як вода”. Це проникнення постає як символ феномену “все – життя” (за М. Шелером) – універсальної рушійної сили, що збереглась навіть у травмованій свідомості інстинктивно, у тендітній формі, до того ж хитко балансує з акцентами на біологічному існуванні й мобілізованих на фронт, і залишених родин. Ця “публіка” ще не натовп, у ній виокремлюються обличчя з різними проявами травми, перш за все пригніченості. Звуження світу до простору перону притлумлює вияви стану “все – життя” в замальовці етапної роти: “Вона навіть не одягнена в солдатську одіж і через те враження від набитих у клітку людей ще тяжче. Обличчя серйозні і майже не видно посмішок” [5, 75]. Одним із найбільш примітних аспектів фіксації вокзального хаосу є те, що письменник/живописець бачить у ньому обличчя, створюючи портрети зі психологічним змістом, що інтерпретуються крізь призму людських переживань, “прочитаних” на обличчях із відбитком душевної травми: “У дверях вагона стоїть бородатий, рум’яний, череватий чоловік у хороших чоботях <...>. Борода гарно розчесана, широке лице свіже, одгодоване, очі закриті товстими щоками – це, мабуть, якийсь підрядчик або трактирщик. Він чогось дуже червоний. Невеликі очі його неодривно дивляться на перон, на групу жінок. <...>...він навіть здається байдужим до всього. Але от поїзд рушає. Бородач <...> тільки слабо, ледве помітно киває головою і потім <...> схиляє її на перекладину, що йде через двері. Закрившись рукою, він плаче” [5, 75]. Привертає увагу й “молодий парубок. Він голови не схиляє, тільки одвертається від перону і дуже притуляє одну руку до очей” [5, 75]. Подано й портрет “помічника начальника станції” – “худорлявий, високий чиновник з гострою борідкою”, за велінням злих сил змушений був покинути свій затишний кабінет, який немовби огороджував від можливих травм війни. Немає згадки й про його одяг, що свідчить про соціальне походження, яке завжди захищало гоголівських і чеховських чиновників. Його портретні риси із самого початку постають немов випадковими, як і попередніх персонажів, вихоплених поглядом із вокзального натовпу, залишаються прикметами минулого життя, довоєнного. Здавалось б, саме ця грань роз’єднує соціум – одні їдуть на війну, інші – намагаються зберегти свій попередній статус. Проте загальне переживання травми не лише нівелює розмежування, а й надає особливої гостроти болісним відчуттям: “Він стоїть непорушно і дивиться в одну точку перед собою, ніби його тут поставили для розстрілу і він понуро, весь завмерши, жде кінця” [5, 75]. Такий прояв оголеності травми не лише притягує погляд письменника/художника, а й створює відчуття болю як не фізичного, а загального соціального афекту. Останній, зазначає Е. Петровська, “не підлягає символізації. Усе, що він здатен залишити – це важкорозрізняваний побічний слід у текстах-свідченнях, наявність якого можна відчутти, але неможливо засвідчити. Біль – останній антропологічний рубіж людського” [18]. У хаосі щільності вокзалу Винниченко

знаходить для себе місце: “Я спираюсь об залізний стовп і стою”. У незначній за обсягом фразі в зображенні Я як “Іншого” виразно відчутний перехід від малярської презентації особи до скульптурної, немовби це об’ємна маса, перетворена в оформлений матеріал. Такий словесний автопортрет відсилає до античності, коли статуя мала опору з дерева, тим самим увиразнюючи природність свого походження. Скульптурний стан Я/“Іншого” індивідуалізується особистістю художника, який відчуває стиль доби military. Звідси дантівське нашарування “залізних” образів, мотивів – стовп, рейки, поїзд, та й весь перон сприймаються як ворота до пекла. У цьому контексті історична травма отримує форму фізіологічну: “Повз мене хисткою ходю ідуть жінки, дівчата і діти. У всіх повіки червоні, як вивернуті, і чогось переважно закривають хустками роти, мабуть, для того, щоб сховати гримасу одчаю й муки, та все ж таки дивитись у слід червоній тупій стіні останнього вагона, що помалу котиться від станції кудись” [5,75]. Ключовими словами, які визначають цей момент життя, є не тільки “гримаса відчаю й муки”, а й вагон як “червона тупа стіна”, що розділяє травмований світ на тих, хто їде на видиму смерть, і тих, хто залишається з болем і відчаєм. Цей запис становить жанрову сцену, малярські сенси якої вирішені на основі сегментів експресіоністичної естетики, що чергується з натуралізмом. На такий синтез указував В. Топоров, зазначаючи, що досвід натуралізму й інших течій “увібрав у себе експресіонізм <...>, утворюючи новий тип художнього мислення” (панівного з 1911 до 1921 р.), майстри мистецтв якого “загалом” (а не лише поети) “передбачали, свідчили й оплакували час зламу, зрушення, вибуху, час фатальних, кривавих і невідворотних змін” [23, 6–7], тобто моделювали процеси, які, фактично, утілювали й історичну травму як наслідок Першої світової. В. Винниченко вбирав нові тенденції, адекватні його настроям і естетичним поглядам. У щоденниковому записі ситуація на пероні прописана з експресіоністичної позиції – деформованого сприйняття світу, де “вагон” постає як стіна – символ хаосу й війни, що травмує розум і душу. Безглуздя ситуації означено агресивною насиченістю червоного кольору вагона-стіни і семантично контрастної з ним барви на обличчі (“повіки червоні”), бо ж остання виражає душевний біль.

Естетична організація сцени прощання на вокзалі підпорядкована ідеї розвитку граничної травматичності. Певна пасивність імпресіоністичного “враження” в записі Винниченка виштовхується, бо протиставлена експресіоністичним почуттям, активності погляду, оголює глибину травми; адже “жоден “ізм” ХХ ст. не був так тісно переплетений з особистісними й суспільними конфліктами свого часу, як експресіонізм, жоден із них не намагався заглибитися в самий сенс суперечностей із тим, щоб їх подолати” [19, 24]. Апогей травматичного стану не лише мальовничо зображений, а й більшою мірою “озвучений”: “На пероні спочатку *тихо чується виття*, далі воно стає дужчим, голоснішим і *переривається зойком*. Це ніби знак для всіх жінок; вони, немов *обнявшись плачем, зливаються в один хор ридання і зойків*” [5, 75]; “...тут не личить виявляти свого горя; воно виривається саме, не слухаючись ні криків “ура”, ні героїства, яке повинно бути в такий мент у громадян. Тут *виють і плачуть* так щиро, як щиро *виють і плачуть звірі*” [5, 76] (курсив мій. – В. Н.). Межею людського вираження травми світу є “виття”, спочатку тихе, що переходить у плач, ридання, а в кінцевому варіанті – тваринне виття. Майстерно “озвучену” сцену В. Винниченка можна співвіднести з картиною Едварда Мунка “Крик” (1893), де чоловік із заблуканим поглядом стискає голову руками, а з рота виривається уявний зойк, позначений концентричними колами; вони наповнюють світ, охоплений огненним полум’ям. Безумовно, “крик Мунка”,

якому, за визначенням художника, “немає кінця”, у чомусь передбачив експресіоністичні пошуки Винниченка, реалізовані в серпні 1914 р. через створення уявної єдиної сюжетної лінії – від образу крику до згадки про вже не людське, а зооморфне виття. Останнє не тільки втілює, а й озвучує силу колективної травми в образі натопту, “охопленого плачем”.

Усі наступні катеринославські нотатки чимось повторюють, а загалом доповнюють, розвивають травматичну картину світу на основі сформованих естетичних підходів. У записі від 22 серпня зазначено: “Одно з характеристичних явищ війни – смерть. Не тільки страх смерти від куль, штиків і т. п., а взагалі страх людей, друзів, знайомих, навіть родичів” [5, 88]. Зустріч у стані страху з містом, мить ідилії від дніпровських вражень – усе залишилося в пам’яті, розділивши світ на “до” і “після”, що було теж одним із виявів травми, яку пережив діарист. У подальшому до травматичного виру втягуються його наповнені драматизмом роздуми про майбутнє України, долю світу. В. Винниченко був одним із тих письменників, хто усвідомив, що травматичний стан суспільства не закінчиться Першою світовою війною й матиме трагічний розвиток. Однак феномен травми політик/письменник/художник сприймав і розвивав не як патологічний стан людини й суспільства, а як закономірну реакцію, що в ній завжди є просвіт для активізації вітальних сил.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреев А. Г.* Импрессионизм = Impressionisme: Видеть. Чувствовать. Выражать. – Москва: Гелеос, 2005. – 320 с.
2. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. – Москва: Худ. литература, 1975. – 504 с.
3. *Вафикаша М. М.* Гендерный дискурс у літературі non-fiction. – Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2013. – 204 с.
4. *Венедиктова Т.* Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000. – Москва: Высшая школа, 2001. – С. 186–220.
5. *Винниченко В.* Щоденник. Том перший. 1911 – 1920. – Едмонтон-Нью-Йорк: Видання Канадського інституту Українських студій і Комісії УВН у США для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка, 1980. – 500 с.
6. *Исупов К. Г.* Русская эстетика истории. – Санкт-Петербург: Русский Христианский гуманитарный институт, 1992. – 155 с.
7. *Калинин И.* Историчность травматического опыта: рутина, революция, репрезентация // Новое литературное обозрение. – 2013. – №124 (6). – С. 18–34.
8. *Карут К.* Травма, время и история // Травма: пункты. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 561–581.
9. *Коллингвуд Р. Дж.* Принципы искусства. – Москва: Языки русской культуры, 1999. – 328 с.
10. *Костюк Г.* Записники Володимира Винниченка // *Винниченко В.* Щоденник. Том перший. 1911-1920. – Едмонтон-Нью-Йорк: Видання Канадського інституту Українських студій і Комісії УВН у США для вивчення і публікації спадщини Володимира Винниченка, 1980. – С. 5–23.
11. *Кундера М.* Искусство романа. – Санкт-Петербург: Азбука, 2013. – 224 с.
12. *Керкегор С. О.* О понятии иронии. – URL: http://www.histphil.ru/biblio/docs/kerkegor_o_poniatii_ironii.pdf.
13. *Лосский Н.О.* Интуитивная философия Бергсона. – Москва: Книга по требованию, 2013. – 120 с.
14. *Мамардашвили М.* Вена на заре XX века // *Мамардашвили М.* Как я понимаю философию. – Москва: Прогресс, 1992. – С. 388–404.
15. *Матвеева О.* “Щоденник” (1911– 1951) Володимира Винниченка: художньо-онтологічні моделі. – Київ: Наук. думка, 2016. – 221 с.
16. *Ньютон И.* Оптика, или Трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света. – Москва: Гостехиздат, 1954. – 368 с.
17. *Пастернак Б. А.* Охранная грамота // *Пастернак Б.А.* Воздушные пути: проза разных лет. – Москва: Советский писатель, 1982. – С.191–282.
18. *Петровская Е.* Боль повседневности. – URL: <http://www.nlobooks.ru/node/3197>.
19. *Ришар А.* Экспрессионизм как художественное направление // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. – Москва: Республика, 2003. – С. 5–24.
20. *Сиваченко Г.* Пророк не своєї вітчизни: експатріантський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст. – Київ: Видавничий дім “Альтернативи”, 2003. – 280 с.
21. *Толмачев В. М.* Война и культура, культура войны? // Литература и война: век двадцатый. Сборник статей к 90-летию А. Г. Андреева. – Москва: МАКС Пресс, 2013. – С. 5–7.
22. *Топоров В.* Об одном из парадоксов движения. Несколько замечаний о сверх-эмпирическом смысле глагола “стоять” преимущественно в специализированных текстах // Концепт движения в языке и культуре. – Москва: Индрик, 1996. – С. 7–88.

23. Топоров В. Н. Поэзия эпохи перемен // Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. – Москва: Московский рабочий, 1990. – С. 5–16.
24. Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. – Москва: Ренессанс, 1992. – С. 17–64.
25. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. – URL: <https://www.yourdreams.ru/biblio/pages/sigmund-freud-bpp-1.php>
26. Штомпка П. Социальное изменение как травма // Социологические исследования. – 2001. – № 1. – С. 6–16.

REFERENCES

1. Andreev, L. G. (2005) *Impressionizm = Impressionisme: Videt'. Chuvstvovat'. Vyrabat'*. Moscow: Geleos Publ. [in Russian]
2. Bahtin, M. M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki*. Moscow: Hudozhestvennaja literatura. [in Russian]
3. Varykasha, M. M. (2013) *Hendernyi dyskurs u literaturi non-fiction*. Donetsk: LANDON-XXI. [in Ukrainian]
4. Venediktova, T. (2001) Sekret sredinnogo mira. Kul'turnaja funkcija realizma XIX veka In *Zarubezhnaja literatura vtorogo tysjacheletija. 1000-2000*, 186–220. Moscow: Vysshaja shkola. [in Russian]
5. Vynnychenko, V. (1980) *Sbhodennyk. 1911–1920* (Vol. 1). Edmont-Niu-York: Vydannia Kanadskoho instytutu Ukrainskykh studii i Komisii UVAN u SSHA dlia vyvchennia i publikatsii spadshchyny Volodymyra Vynnychenka. [in Ukrainian]
6. Isupov, K.G. (1992) *Russkaya estetika istorii*. Saint Petersburg: Russkij Hristianskij gumanitarnyy institut. [in Russian]
7. Kalinin, I. (2013) Istorichnost travmaticheskogo opyta: rutina, revolyutsiya, reprezentatsiya *Novoe literaturnoe obozrenie*, 124 (6), 18–34. [in Russian]
8. Karut, K. (2009) Trauma, vremena i istoriya In *Trauma: punkty*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 561–581. [in Russian]
9. Kostjuk, H. (1980) *Zapysnyky Volodymyra Vynnychenka* In *Vynnychenko, V. Sbhodennyk. 1911–1920* (Vol. 1). Edmont-Niu-York: Vydannia Kanadskoho instytutu Ukrainskykh studii i Komisii UVAN u SSHA dlia vyvchennia i publikatsii spadshchyny Volodymyra Vynnychenka, 5–23. [in Ukrainian]
10. Kollingvud, R. Dzh. (1999) *Principy iskusstva*. Moskva: Yazyki russoj kul'tury. [in Russian]
11. Kundera, M. (2013) *Iskusstvo romana*. Saint Petersburg: Azbuka. [in Russian]
12. Kierkegor, S. O. *O ponjatii ironii*. Retrieved from: http://www.histphil.ru/biblio/docs/kerkegor-o_poniatii_ironii.pdf. [in Russian]
13. Losskij, N. O. (2013) *Intuitivnaya filosofiya Bergsona*. Moscow: Kniga po trebovaniyu. [in Russian]
14. Mamardashvili, M. (1992) *Vena na zare XX veka* In Mamardashvili, M. *Kak ja ponimaju filosofiju*. Moscow, Progress Publ., 388–404. [in Russian]
15. Matvieieva, O. (2016) “*Sbhodennyk*” (1911–1951) *Volodymyra Vynnychenka: kbudozhno-ontolobichni modeli*. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
16. Newton, I. (1954) *Optika ili Traktat ob otrazbenijab, prelomlenijab, izgibanijab i cvetab sveta*. Moscow: Gostehizdat. [in Russian]
17. Pasternak, B. L. (1982) *Obrannaja gramota*. In Pasternak, B.L. *Vozdusbnye puti: proza raznyh let, 191–282*. Moscow: Sovetskij pisatel'. [in Russian]
18. Petrovskaja, E. *Bol' povesednevnosti*. Retrieved from: <http://www.nlobooks.ru/node/3197>. [in Russian]
19. Rishar, L. (2003) *Ekspressionizm kak budozhestvennoe napravlenie Enciklopedija jekspressionizma: Zhivopis' i grafika. Skul'ptura. Arbitektura. Literatura. Dramaturgija. Teatr. Kino. Muzyka*, 5–24. Moscow: Respublika. [in Russian]
20. Syvachenko, H. (2003) *Prorok ne svoiei vitczyzny: ekspatriantskyi “metaroman” Volodymyra Vynnychenka: tekst i kontekst*. Kyiv: Vydavnychiy dim “Alternatyvy”. [in Ukrainian]
21. Tolmacheva, V.M. (2013) *Vojna i kul'tura, kul'tura vojny?* In *Literatura i vojna: vek dvadcatyj*. Moscow: MAKS Press, 5–7. [in Russian]
22. Toporov, V. (1996) Ob odnom iz paradoksov dvizhenija. Neskol'ko zamechanij o sverh-jempiricheskom smysle glagola “stojat” preimushhestvenno v specializirovannyh tekstah. In *Koncept dvizhenija v jazyke i kul'ture*, pp. 7–88. Moscow: Indrik. [in Russian]
23. Toporov, V. N. *Pojezija jepobi peremen* [Poetry of an epoch of changes]. *Sumerki chelovechestva. Lirika nemeckogo jekspressionizma* [Declining stage of mankind. Lyrics of German Expressionism]. Moscow, Moskovskij rabochij Publ., 1990, 5–16. [in Russian]
24. Freud, Z. (1992) *Budushhee odnoj illjuzii*. In Freud, Z. *Psihoanaliz. Religija. Kul'tura*, pp.17-64. Moscow: Rennans. [in Russian]
25. Freud, Z. *Po tu storonu principa udovol'stviya* [Beyond the Pleasure Principle]. Retrieved from <https://www.yourdreams.ru/biblio/pages/sigmund-freud-bpp-1.php> (Accessed 12 June 2019). [in Russian]
26. Shtompka, P. (2001) *Social'noe izmenenie kak trauma. Sociologicheskie issledovaniya*, 1, 6–16. [in Russian]

Отримано 23 травня 2019 р.

м. Дніпро