

**«Чоловік – творчість – жінка»
у прозі Володимира Винниченка**

Одна із заповрок дослідницької уваги до творчості Володимира Винниченка – його своєрідні, яскраві жіночі та чоловічі образи. Певно, без особливих винятків кожен дослідник так чи інакше враховує міжособистісні, міжстатеві стосунки героїв письменника, за об'єкт визначаються різні твори митця, пропонуються схожі і не схожі аспекти та підходи у працях Романи Багрій, Любові Богданової, Н. Блохіної, Марини Варданян, Тамари Гундорової, Ірини Дробот, Ніли Зборовської, Тетяни Карпенко, Марини Ковалик, Олександра Ковальчука, Ольги Козій, Олени Костюченко, Інни Кошової, П. Летнянчин, Тетяни Макарової, Інни Опанасенко, Володимира Панченка, Ярослава Поліщука, Людмили Реви, Г.Ф. Санжарової, О.С. Філатової і Г.В. Горянчук, Валентини Хархун та ін. Незважаючи на чималу історію питання, вона не є абсолютно вичерпною. Тому з нашого боку на матеріалі прози письменника (оповідань «Білесенька», «Віють вітри, віють буйні...»), романів «По-свій!», «Хочу!») пропонуємо розглянути коливання сили в умовному трикутнику «чоловік – творчість – жінка» з урахуванням портретних особливостей персонажів.

У творчості письменника непоодинокі випадки портретних описів, зокрема, двох типів персонажів-чоловіків, яких умовно можна означити як «чоловік-велетень» і «чоловік-дитина». Причому визначення «чоловік-дитина» натякає не стільки на «дитячий» вік, як на поведження, портретні якості тощо. Цікаво, що у Винниченкових творах «про дітей і для дітей» вже заявлений тип «чоловіка-велетня». Ним може бути як дорослий герой, так і дитина. Наприклад – Ді («Білесенька»): «Він був кремезний, лахматий та палахкий, коли треба й не треба, і звався Ді» [3, с. 92].

Цей ряд характеристик цікаво продовжується: «А вона вся рожева, струнка і така завсіди лагідна, що від неї пашіло, як від троянди, рожевою ніжністю. А звалася вона Нун. Ді займався в коробочці (будинок. – Л. З.) тим, що писав книжки про нещастя, дурість і темність людей, а вона тим, що читала книжки про нещастя, хвороби та страждання людей. А коли ні Ді, ні Нун не писали й не читали книжок про чуже нещастя, то кохалися в своєму щасті» [3, с. 92–93]. Цей епізод сплетений із суцільних контрастів, до слова, доволі поширених у творчості Винниченка, – нещастя «людського загалу» і щастя двох, маскуліне – фемінне (кремезності Ді протиставлена рожева ніжність Нун, його гарячкості – її лагідність) – ці та інші контрасти увиразнені протиставним сполучником «а», яким розпочинається кожне речення епізоду. До його цілісного розгляду спонукає і спосіб опису портретів – «сімейний», спільний. Письменник схильний удаватися до схожих описів, скажімо, в діалогах постійно поміж прямими репліками і промовами героїв відтворено чимало їхніх реакцій, однак, на відміну від «діалогізованих», портрети а la «сімейна фотографія», до того ж щаслива, не часті. Власне, відповіді на ймовірне запитання, яка причина такої частоти, можна дошкукуватися у філософсько-експериментальних пошуках щастя двох – жінки і чоловіка – як автора, так і його героїв. Здебільшого їхній досвід стверджує «моментальне», уривчасте щастя, досягнути ж перманентного щасливого стану можливо шляхом чималої праці над собою, однак якщо і вдасться поліпшити самого себе, витворити досконалу конструкцію чи наблизитися до неї, як, наприклад, Івонні Вольвен («Лепрозорій»), то виникає проблема нерозуміння з оточенням, яке надто справою вдосконалення не переймається. Звідси – і порівняно менша частота портретів-«фото» щасливо-ідеальних подружжів, їхня екзотична винятковість увиразнена оригінальними іменами – Нун та Ді, і казково-утопічний тон оповіді як усього оповідання, так і вище цитованого фрагмента. Водночас, на наш погляд, у цій казковій утопії теж не бачиться ідея абсолютного щастя, хоч і здійснена спроба прописати її. Це щастя нагадує вазу з легенди, на якій навмисне залишали який-небудь недолік, щоб не заздрили боги. Винниченкові властива й така увага: риси характеру відносні й неідеальні, а портрети часто «попсовані» якоюсь вадою – шрам, прищі тощо. Загалом героїв письменника можна охарактеризувати як романтичні через їхнє прагнення чи не абсолютної досконалості, повноти, гармонії як зі собою, так і з оточенням, однак портретна вада – знак «реалізму й антиутопії»: «... Ми не досконалі. Індуси, коли вони будують храм, залишають один кут недобудованим; тільки боги створюють дещо досконале; людина на це спроможна, – переконаний К.Г. Юнг і далі продовжує асоціативні порівняння: – В кристалі завжди буде тріщина» [22, с. 133–134]. Учений припускає, що якби людина мала однаково добре диференційовані всі чотири функції – мислення, відчуття, почуття, інтуїція – то вони стали би доступними свідомості, а значить – втратили би зв'язок із несвідомим, із нижчим світом інстинктів, тому К. Г. Юнг не називає досконалість – перевагою, привілеєм [22, с. 133–134].

Рух Винниченкових героїв по цьому життєвому колу «від романтизму – до реалізму» і визначає чимало конфліктів, філософсько-моральних суперечок, питань. У даному разі за такий «недолік» можна прийняти холеричний темперамент Ді: «палахка» риса стає передумовою

початкових суперечок про кицьку Білесеньку, які, проте, «корисні» для сюжету оповідання, оскільки динамізують його.

Більш зацікавлює розподіл творчих сил Нун і Ді: він пише, вона читає. Якщо зважити, що читання – все ж пасивний процес порівняно з письмом / його створенням, то виходить справа ще на один контраст із урахуванням ролі статі – чоловічої творчої активності і жіночого «споживацтва» результатів, що спонукає згадувати «Власний простір» Вірджинії Вульф [6].

До того ж Олена Костюченко повторює за Ф. Ніцше: той, хто говорить, творить світ. Дослідниця бере до уваги два романи Винниченка – «По-свій!» і «Записки Кирпатого Мефістофеля», у яких чоловіки-герої (відповідно – Вадим Стельмашенко і Яків Михайлюк) перебирають на себе функцію «я-мовлення», звідси «жіночий світ подається крізь призму сприйняття чоловіка. Тому нерідко комунікативний простір жінки залишається неомовленим» [9, с. 103]. Також О. Костюченко слушно зауважує, що «функціональна домінанта героя-чоловіка не обмежується наративною перспективою. Він є центром системи образів [...]». Процес реалізації етичних програм героя-експериментатора обрамлений тотальним бажанням – пошуком жінки, яка виконуватиме месіанську місію – буде духовним партнером [...]» [9, с. 103]. Еріх Фромм свої роздуми про патріархальну культуру «вибудовує» від біблійної історії, а рівноправ'я між статями, якого так шукають, бачить не в тому, щоби відкинути традиції, а в можливості для чоловіка і жінки їхньої повної реалізації [21]. Роздуми дослідників доречні і для оповідання «Білесенька»: творчість, тим паче художньо-словесна, – таки мовлення / промовляння, тому деміургом виступає Ді, Нун же наділена красою, позбавлена активної творчості, однак «змальована» як духовний партнер, як маяк у творах поетів, як жінка у чоловічій літературі [6, с. 41–42].

Отже, кременна статура Ді не тільки фізіологічна, показно-зовнішня; означення «кременний» прийнятне і для його вдачі, пов'язане з «монополією» на творчість. Примітно, що поява Білесенької вирівнює цю криву творчої праці в певній мірі: пара доглядає за кицькою доволі злагоджено: «[...] Ді спочатку парив воду, а потім бігав ув аптеку по ліки для кіточки. А Нун спочатку готувала для неї купіль, а потім шукала стару щіточку для рук. А потім обоємили свою приймачку. Ді в рукавичках тримав, а Нун легесенько ватою, намоченою в воді, в милі, в борному квасі, водила по шерсті. [...]».

Отак і стали вони жити вже вчотирьох у будиночку-коробочці: Нун, Ді, Білесенька й їхнє щастя» [3, с. 96]. Можливо, такий «сімейний» склад – доволі альтернативний і прийнятний для творчих особистостей – героїв письменника, які часто намагаються «врівноважити» сімейне і творче, проте не завжди досягають очікуваного результату.

У Винниченковій творчості розглянутий розклад творчих та фізичних сил оповідання «Білесенька» – як один із варіантів. Як нагадує Галина Сиваченко, «будь-яке увиразнення чогось можливе лише за умови перебування його в опозиції до чогось» [19, с. 15], такі зворотні опозиції в заданій темі знаходимо в інших творах автора. Санька та Гринь із оповідання «Віють вітри, віють буйні...» схожі на дорослу пару Нун та Ді зі твору «Білесенька», щоправда, вікові та художні відмінності таки спостерігаються. Передусім автор минає традиційний повний портретний опис Гриня: до кінця твору читач так і не дізнається, наприклад, про його колір очей чи форму носа, хіба видний обрис «темно-русявої стриженої голівки» [3, с. 124, 126]. Винниченко не вдається до свого фаворитного методу «погляд Іншого»: читач не бачить портрету Гриня навіть очима Саньки: наймичка його навмисне ігнорує через завдані кривди їй; оповідач як Інший теж, схоже, не ставить перед собою завдання вимальовувати звично повний портрет героя. Такий художній прийом нагадує той, який описує Галина Сиваченко, розглядаючи набуток письменника періоду муженьського андеграунду в контексті французького модернізму / екзистенціалізму: ««Автономність» героя, «відкритість» роману, підкреслене самоусунення автора повинні створити у читача ілюзію свободи в оцінці виборі того чи іншого типу моралі – таким чином він краще засвоїть філософський урок. Будь-який вибір і відкриття, здійснені ним «всупереч авторові й ніби без його відома», насправді є результатом своєрідних технічних прийомів і реалізацією прихованої волі автора» [19, с. 9]. Звісно, цей прийом в оповіданні не так спрацьовує, як у романах Винниченка: 1) на наш погляд, краще його уточнити й означити не як «авторський нейтралітет» [19, с. 10], а все-таки як «нараторський нейтралітет»; 2) спроба безпристрасної, об'єктивної оповіді з боку наратора, (він – як невидимий репортер), а часом «підлаштованої» під світовідчужання героя, також затінений статичний портрет Гриня пояснюються тим, що всі художні сили письменник зосереджує на внутрішньому світі персонажа, що в свою чергу спричинює більш яскраво заявлений від попереднього розглянутого твору психологізм. Причому це гуманітарне метафоричне поняття «внутрішній світ», власне, світом і постає в оповіданні: «Гринь лежить непорушно, тільки голову виставив з-за завісочки у той загадковий, чудний світ, що починається зараз же за піччю. Все там тепер якимось іншим, ніж звичайно [...]».

І то ж отаке діється в його, Гриньовому, царстві, де він владика, цар і бог над речами й людьми, де слово й плач його закон для мами, тата, Гаврика, Рябухи-Саньки, кішки Рудьки, собаки Жульки, для всіх стільців, скриньок, щіток, словом, усього, що там є внизу. Він, владика, тихенько лежить і не сміє ворухнутися, бо там прийшло щось дужче за нього і панує над усім. І всі

кутки, стільці, рядюжки, двері, все чисто в змові з тим тасмним і дужчим. І через те все вороже до нього» [3, с. 113]. Внутрішній світ Гринька водночас і накладається на домашній інтер'єр, і виходить за його межі – яскравий приклад художнього переплетення описів. Причому важливе значення «закріплене» за дверима: «А що вже ота чорна, чотирикутна дірка дверей до спальні, то на неї просто дивитися неможливо, така вона загадкова та моторошна» [3, с. 113]. Двері відділяють не тільки піч від спальні, але й можуть указувати на умовний перехід від зовнішнього до глибинного, потайного, за Карлом Густавом Юнгом – «тіньового світу его» [22], недарма у всьому оповіданні спостерігається мерехтіння неясного світла і тіней, а в розглянутому епізоді поставлено акцент на загадковості та чудності цього світу. Ці означення можуть натякати на те, що «тіньовий світ его» навряд чи буде спізнаний сповна: «Із цієї причини, – сказано в «Тевістокських лекціях», записаних за Юнгом, – ми постійно дізнаємося про себе щось нове» [22, с. 32].

У світі Гриня очевидні нібито полярні і страх, і «жадання влади». Однак на взаємозв'язку цих понять наголошує Альфред Адлер: інший бік страху – це жадання влади над іншими деяких індивідуумів, які потребують чієїсь підтримки, які бажають, щоб хтось постійно «беріг» їх у фокусі своєї уваги [1].

З одного боку, може здатися, що про осмислення Гриня, «відкриття себе» за К. Г. Юнгом з огляду на вік і дитячий статус безпідставно починати мову, тому краще сказати, що він переживає і відчуває «щось нове». До раціонально-наукових пояснень наратор теж не вдається, власне, то й не його завдання, натомість його справа – промовляти через художній код. Однак, з іншого боку, за Зигмундом Фройдом, дитина не проявляє страху, і проявляє його тим менше, чим менше тямить про нього [20, с. 411]. Страх, його переживання – центр оповідання, хоча Василь Марко так не вважає: «У оповіданні «Віють вітри, віють буйні...» страхові належить не основне місце. Цей стан не пов'язаний з реальними загрозами для Гриня, тому легко зникає, коли хлопчик опиняється в товаристві дівчинки-служниці» [11, с. 29]. На наш погляд, страх героя швидше не зникає, а відступає, притлумлюється казковими оповідями Рябухи і фінальним сном. Зрозуміло, що Гринь – таки страхополох, для нього не перша ситуація, коли він «купує конфетами» у Рябухи собі забуття від страху в товаристві, і, мабуть, не остання. Цікаво, що в лекції «Страх» З. Фрейда вчений описує дуже схожий випадок: перші фобії у дітей – це страх перед темнотою і самотністю; перший часто зберігається на все життя, в обох випадках відсутня любляча людина, яка дивиться за дитиною, тобто – мати. «Я чув, – розповідає Фройд, – як дитина, яка боялася темряви, кричала в сусідню кімнату: «Тьотю, поговори зі мною, мені страшно». – «Але що тобі від цього? Ти ж мене не бачиш». На що дитина відповідає: «Коли хтось говорить, стає світліше». Туга в темноті перетворюється у такий спосіб у страх перед темнотою. Ми далекі від того, щоби вважати невротичний страх лише вторинним і особливим випадком реального страху, швидше, ми переконуємося, що в маленької дитини у виді реального страху проявляється дещо таке, що має з невротичним страхом суттєву спільну рису – виникнення через невикористане лібідо» [20, с. 410–411]. Якщо діти самі собі знаходять небезпеки, про які їх не попереджували, то це свідчить про те, що в їхній конституції – чимала лібідіозна потреба чи вони передчасно були розпечені лібідіозним задоволенням [20, с. 411].

На наш погляд, спостереження і міркування З. Фрейда досить слушні і для розгляду страху Гриня. Вище було зазначено про художньо-психологічні сутінки, самоту, що спричинена відсутністю матері. Справді, Гринь має велику потребу в матері. Про неї може свідчити, як не дивно, вже цитований інтер'єрний опис, який запам'ятовується загадковим «сутінком» і нагадує фантазування; у ньому вказано на двері, піч, вимальовується кімната (спальня) – все це З. Фройд називає «символами жінки» у праці про сновидіння [20, с. 150]. Крім того, ці художньо-символічні коди підтверджуються доволі прямою характеристикою Рябухи для Гриня: «Ти сам мамин мазунчик» [3, с. 119], що знову ж повертає до Фрейда й Адлера, а також до біографії письменника. Володимир Панченко (а за ним і Андрій Печарський) у книзі про «парадокси долі і творчості» письменника стверджує, що оповідання «Віють вітри, віють буйні...» постало на основі вражень і спогадів Винниченка про солодкий дитячий період, коли письменник ще був «найменшеньким» царем, якому всі годять [14, с. 11; 15, с. 4], що в свою чергу, за А. Печарським, стало частковою причиною надмірної душевної вразливості [15, с. 4]. Любов Богданова виводить амбівалентне ставлення матері митця, що «дає підстави говорити про певні наслідки невротичних станів, пережитих у дитинстві. Володимир був наймолодшою і єдиною спільною дитиною у своїх батьків – колишнього наймита Кирила Винниченка і старшої від нього на п'ять років двічі вдови Євдокії Павленко. Родина не розкошувала, у тодішніх реаліях всім її членам доводилося багато працювати, тому ми припускаємо, що материнські почуття обтяженої великою кількістю справ жінки, крім Володі у матері було троє дітей від двох попередніх шлюбів, могли мати «дещо амбівалентний характер і разом з ніжністю, теплотою і піклуванням про здоров'я і благополуччя дітей вона могла відчувати деяку неприязнь до них» [2, с. 4–5]. В оповіданні теж можна спостерегти амбівалентне ставлення Рябухи до Гриня: за «конфетну» плату погоджується нарешті заповнити порожнечу і на якийсь час зіграти, умовно кажучи, роль матері для Гриня. Ця роль

«робить» дівчинку владною, сили додає її казкотворення, тому на відміну від красиво-рожевої, проте пасивної Нун із оповідання «Білесенька», вона постає некрасивою (прозивають її Рябухою), однак сильною, навіть владною за рахунок творчості.

Трикутник «чоловік – творчість – жінка» «розкладений» і в дорослих творах В. Винниченка. Наприклад, у романі «По-свій!» знаходимо незвичний епізод, який описує у своєму щоденнику Вадим Стельмашенко: «Я вечеряв кашу й читав «Новое время». Белехова зневажливо скривила губи й сказала, що таким жінкам, як Наташа, краще всього було б носити чоловічу одягу, а то сором за людину, коли вона зробить себе смішною. Я мимоволі поглянув по хаті, – Наташі, розуміється, не було» [4, с. 323]. У цьому творі аналізований «трикутник» теж своєрідний. По-перше, коли з'являється постать поета в романі, то герої-Інші, які його зустрічають, не відгукуються про гостя ні як про кремезного, ні як про царського. Навпаки, він постає виснаженим подорожнім: неодноразово мовиться, що очі його наче п'яні, статура висхла, руки червоні, вбрання брудне, хіба здоровим ще рум'янець залишився [4, с. 238–241]. У портретному контексті важливого значення набуває підтекст репліки Діни: «– Вибачте, ради Бога! Ніколи не бачила вашого портрета, та його здається ще й нема? Я – жінка Модеста Аркадійовича» [4, с. 240]. Очевидно, йдеться не тільки про звичне упізнавання за «одягом» – у цю репліку закладено натяк на маргінальне становище героя. Цікаво, що його творчість сприймається двоюко: за представленням тільки Олеся та Діна впізнають поета в ньому, інші приймають за робітника, а для декого він узагалі «відсутній»: «Я знаю його брата, й той мені нічого не казав. А – втім... Ну, це все одно. Який же він?» [4, с. 241]. Більше вражає, що й саме представлення Вадима Стельмашенка виражає, сказати би, ідентифікаційний сумнів / сум'яття щодо себе: «– Хто я? – перебив добродій. – Хіба я вам не сказав? Забув значить. А мені здавалось, що сказав. У мене, знаєте, такий зараз стан, що мені більше все здається... А може, й не так. Мене звуть Вадим Стельмашенко, а по ділу я неважному... Правда, не моє це діло» [4, с. 239].

Творчість Стельмашенка особливо не додає йому значеннєвої ваги, сили, статусу, як казково-утопічному Ді («Білесенька»), що спонукає за Ярославом Поліщуком порівняти цього героя з Пер Гюнтом: «Пергюнтівський тип героя став, як вважають дослідники, дуже влучною проекцією чоловіка двадцятого століття – із його неодмінною розгубленістю та невпевненістю, гіпертрофованою оцінкою, показною бравадою, що нерідко прозраджує психологічний комплекс слабкості, потребує втішання та заступництва жінки. Такий чоловік особливо нерівний у поведінці [...] Позірна чоловіча сила його є, однак, дуже нестабільною, відносною, невірноваженою» [16, с. 133]. Також підтверджується потреба Стельмашенка в жінці-заступниці, жінці, яка прийшла би і втихомирила життя Пер Гюнта і спрямувала на продуктивну творчість. У цьому контексті важливо згадати епізод «переливання сили» через жест, який описаний в іншому, але схожому на «По-свій!», романі «Хочу!»: «А от тепер... – він стиснув її руку (Андрій Халепа тисне руку Олені Андріївни прихильної до нього, як і Олеся Аркадіївна до Стельмашенка. – прим. Л. З.) – а тепер здається, що я можу бути дужим, що я зовсім не слабодухий чоловік, а навпаки, що я тільки зледащів, розпустився в цій нашій нездоровій, безпринципній, цинічній атмосфері. І це, без сумніву, ви мене заражаєте. Йй-Богу! Чисто фізично передаєте свою енергію, мимоволі вкушаєте мені це чуття. Я колись цікавився гіпнозом і один час навіть працював над вихованням волі в собі» [5, с. 140].

У своєму щоденнику Вадим Стельмашенко розмовляє сам із собою: «А я знаю, ти хотів би кохати жінку гарну, розумну, сильну духом і тілом, та тільки з такою хочеш родити дітей, це – твоя затаєна мрія» [4, с. 325].

Цей щоденниковий запис поета доволі специфічний. Його пафос іронічно-критичний щодо колись віднайдених нових світоглядних та ціннісних формул, які вслід за Я. Поліщуком можна охарактеризувати як ілюзії [16, с. 130]. Окрім того, запис нагадує роздвоєний діалог, що знову представляє Вадима Стельмашенка як пергюнтівський тип чи як «Кривенкового близнюка», за Володимиром Панченком [14, с. 61]. Тож виникає запитання: наскільки виправдане право супергероя – мінливо й уривчасто привабливого, з таким же розхитаним світоглядом, маргінального – «вимагати» супергероїню? Власне, на це запитання сам Стельмашенко і пропонує варіант відповіді: «Ні, серце, це не порядність, а такий же егоїзм, як і той, коли людина йде на нечесну службу задля вигідних умов її. Я заплутався – й нічого вже не розумію. Одне я бачу, що з собою далеко трудніше погодитись, ніж з ким іншим» [4, с. 325]. Можливо, певної ясності додадуть роздуми Еріха Фромма, який вважає, що часто поняття «любов» розуміють як успіх і визнання: «Людині потрібен хтось інший, який би не тільки о 4 годині дня, але і о 8, 10 і 12 казав їй: «Ти просто чудовий, ти – в порядку, ти робиш це так, як слід». Це одна точка зору. Відповідно до другої точки зору, свою значимість можна довести також вибором партнера. Варто самому бути супермоделлю, тільки тоді ти маєш право і обов'язок закохуватися в супермодель» [21].

Ілюзії Стельмашенка розвіюються зустріччю з Наташею. В певній мірі він зустрівся сам із собою, тому не дарма другорядна героїня Белехова каже недругорядну репліку, що краще Наташі носити би чоловічий одяг [4, с. 323]. Наташа неприваблива, причому акценти й зітхання з приводу її «невроди» зумисне перебільшені, очевидно, щоб читач пристав на бік Стельмашенка, аби

викликати ті ж відчуття відрази і жалощів, як і в головного героя. Однак зберегти вроду в умовах заслання – наскільки можливо і чи можливо взагалі, адже портрет самого Стельмашенка після повернення додому не наділений силою й особливою красою? До того ж Наташа – теж революціонерка. Ще можна було би закинути, що Наташа «програє» у дзеркальності Стельмашенку, бо не є творчою особистістю, проте «вона, виявляється, вміє співати. Знає багато українських пісень, слова яких так комічно вимовляє, що не можна слухати» [4, с. 330]. Цікаво, що «комічна» вимова Наташі, яка робить її «творчість» неприйнятною, асоціюється з характеристикою Олесі творчості самого Стельмашенка:

– Який же він?

– Страшний (підкреслення моє. – Л.З.)! Такий же надприродний надіндивідуальний, як і його вірші. Ходімте, я вас познайомлю! Хутко! [4, с. 241]. Так обоє – і Наташа, і Вадим – не втрапляють у мейнстрім, а Наташа певною мірою віддзеркалює самого поета. Загалом художній прийом віддзеркалення властивий Винниченку, Альона Дубровська характеризує його так: «Мотив двійництва потрактовується як літературний аналог мотиву дзеркала й актуалізується в художній свідомості кінця XIX – початку XX ст. Літературознавці вибудовують ланцюг «дзеркало – відбиття – двійник – тінь – маска – інший – самотність – сон (видіння) – божевілля – ірраціональність – потойбічність – містичність» [8, с. 6]. У розгляді стосунків Вадима і Наташі цей ланцюг представлений як «дзеркало – самотність». Тамара Гундорова, зіставляючи творчість Володимира Винниченка і Станіслава Пшибишевського, стверджує, що для обох митців перспектива відкриття модерністської рефлексії, яка актуалізує сферу двійника, спільна: «Остання виявляється сферою несвідомого, ірраціонального, що, за Фуко, починаючи з XIX ст., виступає тихим і ненастанним акомпанементом людини. Двійник і двійництво виявляють межі самої думки, поверненість її на саму себе» [7, с. 23]. Власне, завдяки Наташі Стельмашенко повертається сам до себе, стосунки з нею спонукають його розібратися передусім у собі, про що й свідчать «Записки Вадима Стельмашенка».

Звісно, кожен із інтерпретованих епізодів своєрідний, а персонажі індивідуальні. Однак Винниченкових героїв-чоловіків об'єднує одна потреба – потреба в жінці, незважаючи на вік. Ясна річ, що вона природня, закономірна, логічна і на ній тримається майже вся художня література.

Література

1. Адлер А. Понять природу человека / Альфред Адлер; пер. Е. А. Цыпина. – СПб : Академический проект, 1997. – 256 с.
2. Богданова Л. Амбівалентність перцепції материнства у творах Володимира Винниченка / Любов Богданова // Наукові записки Кіровоградського держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. Серія: Філол. науки (літературознавство, мовознавство). Вип. 92. – Кіровоград, 2010. – С. 3–10.
3. Винниченко В. Кумедія з Костем : оповідання / Володимир Винниченко; післям. Володимира Панченка, Світлани Присяжнюк. – К. : Школа, 2005. – 432 с.; іл.
4. Винниченко В. По-свій! : роман / Володимир Винниченко // Капрійські сюжети: «Італійська проза» Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка / упоряд. В. Панченко. – К. : Факт, 2003. – С. 222–381.
5. Винниченко В. Хочу! : роман / Володимир Винниченко // Дзеркало : Драматична поема Лесі Українки «Оргія» і роман Володимира Винниченка «Хочу!» / упоряд. Володимир Панченко. – К. : Факт, 2002. – С. 91–307.
6. Вулф В. Власний простір / Вірджинія Вулф – К. : Вид. Дім «Альтернативи», 1999. – 112 с.
7. Гундорова Т. Модернізм як еротика «нового» (В. Винниченко і С. Пшибишевський) / Тамара Гундорова // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 17–25.
8. Дубровська А.С. Дискурс ірраціонального в романістиці В. Винниченка : автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Альона Сергіївна Дубровська. – Харків, 2011. – 19 с.
9. Костюченко О. Жінка-вамп як реформатор гендерної політики (на матеріалі романістики В. Винниченка) / Олена Костюченко // Винниченкознавчі зошити / відп. ред. В.П. Хархун. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2005. – Вип. 2 – С. 102–107.
10. Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева; пер. з фр. З. Борисюк. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 262 с.
11. Марко В. Сублімація страху в художньому світі В. Винниченка. Стаття перша / Василь Марко // Наук. зап. Кіровоград. держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство). Вип. 62. – Кіровоград, 2005. – С. 26–33.
12. Мармор Дж. Изменяющиеся характеристики женственности. Психологическая подоплека / Джуд Мармор // Психологія = Psychoanalysis : Часопис / Українська асоціація психоаналізу. – К., 2003. – № 1. – С. 124–133.
13. Основи теорії гендеру : навч. посіб. – К. : К.І.С., 2004. – 536 с.
14. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість В. Винниченка 1900 – 1920 р.р. у європейському літературному контексті : монографія / Володимир Панченко. – Кіровоград, 1998. – 271 с.
15. Печарський А. Нарцисизм і трансформація особистості в житті і творчості В. Винниченка /

- Андрій Печарський // Слово і час. – 2010. – № 7. – С. 3–14.
16. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
17. Проценко О. Типи ролей у родинному дискурсі / Оксана Проценко // Наук. зап. Кіровогр. держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. Серія : Філол. науки (мовознавство) : У 2 ч. – Кіровоград, 2011. – Вип. 96 (1). – С. 488–492.
18. Радаєва К. Письменницький щоденник у жанрово-стильовому аспекті / Катерина Радаєва // Наук. зап. Кіровогр. держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. Серія : Філол. науки (мовознавство) : У 2 ч. – Кіровоград, 2011. – Вип. 96 (1). – Ч. 1. – С. 224–227.
19. Сиваченко Г. В. Винниченко у дискурсі французького модернізму / Галина Сиваченко // Винниченкознавчі зошити. / відп. ред. В. П. Хархун. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2005. – Вип. 2. – С. 8–17.
20. Фрейд З. Введение в психоанализ : лекции / З. Фрейд; пер. с нем. Г. В. Барышниковой; под ред. Е. Е. Соколовой и Т. В. Родионовой. – СПб. : Издательская группа «Азбука-классика», 2010. – 480 с.
21. Фромм Э. Мужчина и женщина / Эрих Фромм; сост. С. Левит. – М. : АСТ, 1998. – 512 с.
22. Юнг К.Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика / К.Г. Юнг; пер. с англ. В. И. Менжулина. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. – 252 с. – (Philosophy).