

ЖІНКА-ПОТВОРА В МАЛІЙ ПРОЗІ ІВАНА ДНІПРОВСЬКОГО

Анотація. У статті розглянуто образи жінок, позбавлених будь-якої романтичної ідеалізації. Автор пропонує модель жінки на грані психологічного напруження, у стані афекту, занурену в життєві інтриги. В новелах письменник репрезентує образ жінки надто далекий від канонічного ідеалу. Серед його ознак – одержимість, межові стани психіки, статеві девіації.

Ключові слова: афект, експресіонізм, новела, тіло, тілесність, дискурс.

Аннотация. В статье рассмотрены образы женщин, лишенных какой-либо романтической идеализации. Автор предлагает модель женщины на грани психологического напряжения, в состоянии аффекта, погруженную в жизненные интриги. В новеллах писатель репрезентует образ женщины далекий от канонического идеала. Среди его признаков – одержимость, пограничные состояния психики, половые девиации.

Ключевые слова: аффект, экспрессионизм, новелла, тело, телесность, дискурс.

Summary. This Article is concerned with the Women images void of romantic idealization. Author offers a model of Woman who is on the edge of psychological exhaustion, in the heat of passion, wrapped up in life's scheming. In his short stories the Author represents a Woman image far from classical ideal. Among its dimensions – obsessiveness, borderline state of mind, sexual deviation.

Keywords: affect, expressionism, short story, body, corporeity, discourse.

Іван Дніпровський (автонім – Шевченко) (1895 – 1934) – постать, без зайвих слів, ідеологічно та екзистенційно роздвоєна, а його творчість – продукт суперечливий, але в переважній більшості незнаний. Серед архівних матеріалів Івана Дніпровського знаходиться рукопис новели «Агнеса». Твір був написаний в Кам'янці-Подільському і датований листопадом 1927р. На титульній сторінці автор зробив невеличку ремарку: «Цю новелу добре обробити і дати до другого видання «Заради неї» [6, с.1]. Але твір друком так і не вийшов. Можна назвати декілька причин такої позиції. Першочергово автор «прагнув довершеності й лаконічності тексту в дусі М.Коцюбинського, В.Стефаника, Г.Косинки» [2, с.152], тому обережно ставився до надмірної презентації своїх книжок в маси, по-друге, життєвими обставинами, які вимагали від І.Дніпровського написання «правильних» текстів, пролетарського спрямування. Проте письменник активно починає писати твори, де замість вчорашнього бійця революції, активного будівника нової епохи, репрезентує людину у своїй первісній сутності, очищену «від будь-якого штучного (класового чи політичного) антуражу» [10, с.357]. Як правило, письменник зображує героїв, позбавлених будь-якої романтичної ідеалізації. У творах І. Дніпровського часто присутній один герой, який централізує дію. Так, в новелі «Агнеса» все відбувається навколо головної героїні та кризь призму її сприйняття. Іноді тільки можна спостерігати вкраплення поодиноких діалогів. Навіть починає новелу І.Шевченко, ніби акцентуючи увагу читача на домінантності образу Агнеси: «Кілька разів на безконечну добу її (виділення моє – С.О.) сусіди разом знімались з матраців на ноги, хухали в руки [...] і маршували з кутка в куток [...]» [6, с.1]. Сюжет «Агнеси» – ще одна спроба автора показати героя на грані

психологічного напруження. В криміналі певні обставини разом зібрали сімох різних людей: Агнесу, італійця «родом з Флоренції», який «має в берлінському банку два мільйони марок в золотій валюті», «якогось» отамана, прокурора губсуду, «що попавсь за розтління десятилітньої польки», селянського хлопчика, «що попавсь на підпалі «постою», учителя з прикордонного селища та коменданта губчека Мукоїда. Іван Дніпровський використовує цікаву художню схему, в основі якої лежить концепція семи смертних гріхів християнської традиції, що характерно для «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі, які ведуть до загибелі людської душі. Всі герої новели – уособлення цих пороків. Відомо, що письменник був віруючою людиною. Біблійні алюзії присутні і в його оповіданні «Марія Радости», де обігрується міф про Марію-Магдалину.

Письменник не пояснює, коли і чому потрапили в «квадратну камеру» герої новели. Але, зрештою, це неважливо. Головне – показати моральний занепад персонажів, здичавлість їхніх душ, нівеляцію всього людського, ворожість до світу прекрасного. Колоритно ілюструє цю картину активне вживання емоційно лексикки: «впитись у горло зубами», «болюча ненависть», «подертих, зарослих, худих» фігур, «тупе, підозріле й суворе» обличчя, «шматок брудного, голодного крику» тощо.

Тонко і майстерно І.Дніпровський уособлює сім смертних гріхів в героях новели, використовуючи прийом антропонімізації. Концепцію семи смертних гріхів художньо опрацьовує Іван Дніпровський в новелі «Агнеса».

Отже, всі ці персонажі сидять за власні скоєні злочини в маленькому ізольованому від світу просторі цілий місяць. Вони майже не спілкуються і скоріш за все на них чекає смерть, але, мандруючи із кутка в куток, незважаючи на очевидність

їхнього вироку, «всі вони ждуть з хвилину в хвилину на щось надзвичайне, на волю, на чудо». Невдовзі всіх переведуть до Ланцуту – концентраційного табору, звідки виходу немає, це – колонія смерті. Автор наголошує, що ніхто не зможе уникнути летального вироку, навіть італієць, в якого купа грошей.

Прикметно, що в криміналі серед сімох ув'язнених шість чоловіків і лише одна жінка – Агнеса, навколо якої сконцентровані всі події. Весь твір героїня знаходиться в стані афекту (ще за часів Аристотеля афект обговорювалась як сила, що за природою не підвладна розумові), адже героїня ненавидить все навкруги: дитину в зародиші («їй знову здалось, що в животі воно кинуло ніжками. Під грудима знову зассало. Це була ненависть. Свідома, велика, безумна ненависть»); свого батька-професора, якого вона згадує один раз, невеличким екскурсом в минуле, і який її прокляв («Це була ганебна сцена і Агнеса її не забуде! Він був подібний на орангутанга»); своїх сусідів («їй хотілось штовхнути когось на землю, упасти на нього всім тілом і впитись у горло зубами»), бо вони завжди мандрують по камері туди-сюди, а «одноманітна хода дратує Агнесу, в голові їй починає крутитись». Її напружують їхні розмови про вирішення фізіологічних проблем, про надзвичайність продовження роду людського, про жіночі «прелесті». Агнеса несвідома майбутнього материнства, єдині її мрії сконцентровані на тому, як позбутися цієї дитини, вирвати її з власного черева та шпунтувати під ноги жовнірам.

В новелі очевидний психоаналітичний дискурс, який розгортається через активність несвідомого, внутрішній монолог Агнеси, афективність, інтригу. Так, в новелі об'єктивно мало можна дізнатись про головну героїню. Вона є передусім тілом, яке виношує «нову людину». Недаремно І.Дніпровський зосереджується навіть не на фізичному описі Агнеси, а на окремих частинах її тіла, особливо на животі. Взагалі, у новелі, героїня виключно асоціюється з ним. На початку твору, коли вона ходила, всі її зачіпали за живіт, в животі билась її дитина, за місяць перебування в камері, живіт ще більше спух, погляд героїні завжди зупинявся на ньому, навіть сидіння в квадратній камері наводило на думку, що живіт став теж квадратним. Інші ж частини тіла теж подаються в нерозривному описі з ним: «За цей місяць вона вся спухла. Спухнув живіт, спухнули груди, ноги, навіть губи і здавалося їй, що жили її теж поширились, спухли і по них тече якась каламуть». В новелі чітко простежується теза Хосе Ортеги-і-Гасет про дегуманізацію, адже «куди ми не поглянули, скрізь бачимо те саме: втечу від людської особистості» [11, с.257]. Цю модель можна спроектувати на Агнесу, адже по суті людськість в ній анульована, перед реципієнтом – «жінка-ніхто», образ, характерний для поезії С.Малларме. Якщо про будь-якого іншого героя новели можна створити певне

враження чи змалювати приблизний образ, то образ Агнеси роздвоєний: вона – головна героїня новели, але вона є трохи не єдиною загадкою в творі. Наприклад, ніхто не знає, чи свідомо Агнеса завагітніла, чи є десь батько майбутньої дитини, чи колись кохала героїня. Єдиний раз вона згадує, не називаючи і не конкретизуючи нічого і нікого, під впливом розмов прокурора про закохані пари і зародження нового життя у зв'язку з цим. Після слів прокурора по обличчю Агнеси пройшли конвульсії, і буквально одним коротким абзацем з обірваними реченнями І.Дніпровський подає завуальовану картину звалтування: «Вона нічого не знає за нього. Ворог вранці впав на город – прогуркотіли грузовики – пробігла піхота – він вискочив в шинелі на-опашки в гул, а через годину бруком летіла польська кіннота. Того самого вечора взяли її, а розбиті комунари потекли до Дніпра». Зрештою, спогади про пережите і отримана після цього травма якоюсь мірою виправдовують апріорі упереджене ставлення до майбутньої дитини. Виходить, Агнеса ніколи не знала, що таке любов: батька зневажає, бо психічно скалічена ним, а для отця своєї дитини була лише об'єктом-лібідо. Звідси і атрофія до будь-чого прекрасного, що може принести задоволення, хворобливі рефлексії та відчуття безвиході. Навіть коли Агнеса народжує дитину, першою думкою є: «Загине! Хай гине! думала вона, стискаючи зуби од болю. Гинуть мільйони і ніхто не шкодує. А тут шматок м'яса...». Невідомо, якою сформується дитина за таких обставин, адже ще в 20-ті роки ХХ століття відомий психіатр О.Ранк говорив, що «перинатальні переживання і пам'ять про родову травму є справжньою основою психологічних комплексів і конфліктів» [1, с.183]. Таким чином, неприязнь та ворожість із матір'ю при пологах окреслюються на рівні архетипів та асоціативної пам'яті.

Ситуація змінюється, коли ув'язненим вдається втекти з криміналу. Прикметно, що саме на свободі народжується дитина. Конструюючи власний концепт свободи, І.Дніпровський йде за традицією багатьох українських письменників (Т.Шевченко, Леся Українка, І.Франко, О.Пчілка). Нова людина народжується вільною і на свободі, незалежною від обставин. Для письменника важливо наголосити, що всі беруть участь в народженні «нової людини»: «Кілька темних фігур впали в яму ногами, риють землю руками, оддирають її пазурями...згорблені спини раз-у-раз ниряють у яму. Ось вони вчепились в щось дуже тверде і тягнуть його руками. Запалені очі їм лізуть із лоба. Ось цемент тріснув – і щось тепле й слизьке ковзнуло їй між ногами». Всі герої після цього сядуть на воза і поїдуть. І.Дніпровський не конкретизує майбутнє місце перебування героїв, вони просто сядуть на воза та поїдуть в невідоме...майбутнє. Автор наче знімає анафему гріховності з усіх, адже кожен свідомо дозволив народитись дитині, всі подарували їй життя, нове життя.

Цікавим під час кульмінаційного моменту новели та й протягом всієї оповіді є образ учителя, який уособлює зневіру, як смертельний гріх. Його персонаж не сказав ані слова протягом всього твору, але на ньому автор досить часто зупинявся: («Учитель – Христос навшпиньках мандрує в куток і пристає до розмови»; «Учитель кинувсь убік, застряв у заметі і кричить самими очами»; «Учитель всунув їй в руки чорний пакунок»). Власне, саме учитель перший бере дитину на руки і намагається віддати Агнесі, яка «подивилась на нього каламутним невидячим оком і одкеть скинула його рукою». Але учитель був наполегливим і коли вже всі їхали возом, вмовився біля неї та «мовчки показував їй на свої руки», де була дитина. Учитель оберігав дитину до останнього, поки не «влловив в її (Агнесиному – С.О.) погляді ніжність і посунув до неї пакунок», допоміг розстібнути пальто і прикласти дитину до грудей матері: «теплі губи схопили груди і з них пішла пара». Саме в цей момент відбулось усвідомлення Агнесою материнства, вона «блаженно заплющила очі і слухала як воно смоче її і по всьому тілу тече болюча й солодка знемога». Таким чином, образ учителя набуває нового, іншого колориту в творі, адже тепер перед читачем постає не образ грішника, а образ спасителя, який наполегливо захищав права маленької людини на життя. Цікаво, що і протягом новели автор жодного разу навіть опосередковано не репрезентує учителя як людину з моральними вадами, а навпаки, кілька разів називає його «Учитель-Христос». Очевидно, І.Дніпровський таким трансформованим образом героя хотів змінити ставлення до зневіри як до смертельного гріха. І це логічно, адже зневіра, як домінанта існування більшості інтелігенції 20-х років ХХ століття, не було пороком, а скоріше вимушеним життєвим чинником. Тогочасна нова епоха, з її політичною заангажованістю та «по-більшовицьки» ідеологічно витриманою, із зображенням, без найменшого натяку на критику, минулого та майбутнього, із оспівуванням «потрібної» партії, душевно калічили митців, нівелювали їхню віру в українське майбутнє, заперечували право на існування справжніх художніх творів та вільної думки, призводило до зневіри, до мук. Описуючи учителя, Іван Дніпровський називає його наївним та порівнює із св. Стефаном. Можна припустити, що така тонка алюзія на першого християнського мученика, якого було притягнуто до суду Синедріону та побито камінням за віру в Христа, зумовлено тим, що автор намагається виступити апологетом розчарованої генерації митців, показати трагічність творчої реалізації письменників як митців.

Таким чином, у своїй новелі «Агнеса» Іван Дніпровський, виробив індивідуальний художній світ, зі своїм предметом, героєм, загальнолюдськими орієнтирами, ракурсом зображення. Цим твором він продовжив опрацювання вічних (а не тимчасових) проблем людського життя, адже був

переконаний, що мистецтво повинне шукати істину і пізнавати свій головний предмет – людину.

Крім мотиву людини, Івану Дніпровському була притаманна тема Першої світової війни, як страшної несправедливості та шляху для блискучої кар'єри вищих чинів. Такий соціальний підтекст несуть такі його твори, як «Балет у главоверха» (1931), «Анабазис» (1930), «Ацельдам» (1931). Пишучи ці твори, письменник не лише спирався на власний досвід, адже був учасником тих подій у досить молодому віці, а й «шукав в цій темі історіософське підґрунтя» [10, с.385]. Але перед тим, як звернутись до воєнної тематики в своїй творчості, Іван Дніпровський в 1925 році в Харкові пише оповідання антивоєнного спрямування «Війна помирала». Це твір, як і «Агнеса», не був опублікований і знаходиться в архіві.

В цьому творі письменник продовжує досліджувати внутрішній стан героїв під час духовної кризи. Художній світ оповідання побудований як внутрішній світ здебільшого одного героя, як своєрідна "я-дійсність". Решта персонажів подана такими, якими їх сприймає головний герой, тут автор продовжує свою традицію монологічної нарації, де оповідь зосереджена на одному з героїв й синтезує «голос» автора з «голосом» певного персонажу. Унаслідок цього автор часто використовує внутрішні монологи, невласне пряму мову, грань між мовленням оповідача та невласне прямою мовою персонажів майже зовсім розмивається.

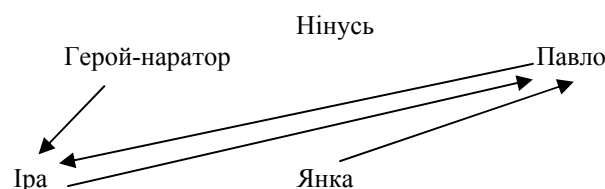
У творі «Війн помирала» Іван Дніпровський зіштовхує романтичну мрію про ідеальну жінку з досить прозаїчними реаліями життя. Цей мотив характерний і для його оповідання «Марія Радости». Два «окопних» друга під час закінчення війни, коли були «вільні від будь-якого обов'язку», «з чистим сумлінням» збираються забрати в Могілеві кохану дівчину (Ірку) одного з юнаків (наратора) і їхати до Москви будувати нове життя, бо там на них чекає кохана Петра (другого юнака) Янка. Проте події обертаються так, що все кардинально міняється, юнаки переживають суттєві духовні метаморфози, де ключову роль відіграє зрада. Врешті-решт, друзі опиняються вдвох в Жмеринському шпиталі, де намагаються зберегти свою дружбу, покалічену обставинами. Власне, саме завдяки розумінню кохання як ефемерного почуття, як лібідозного потягу, герої окреслюють свої життєві пріоритети.

У своєму оповіданні І. Дніпровський пропонує модель любові в контексті дискурсу тілесності, реалізує характерну для 20-х років минулого століття проблему «вигаданого кохання».

На початку твору письменник репрезентує образ жінки як квазі-суб'єкта. Вони або існують на фотокартці (як Янка, кохана Петра) або в пам'яті героя (Ірка, кохана героя-наратора). Той чи інший репрезентант жінки в переважній більшості абсолютний продукт уяви героїв. Між друзями існує

свого роду гра: оповідати один одному про красу своїх дівчат. Наприклад, Павло має на картці зображення Янки, але Дніпровський не подає ані приблизного опису зовнішності дівчини, натомість, хлопець повсякчас своїми губами хапає «неіснуюче кучеряве безладдя Янкиної голови»; герой-наратор «сотий раз» розповідає товаришу про надзвичайність Іри, кожен раз додаючи образу нового звучання, нових рис. При цьому Павло кожен раз провокує такі розмови аж до безпосередньої зустрічі з Іркою.

Отже, в Могілеві, в одній квартирі на Новий рік зібрались Павло, герой-оповідач, його кохана Ірка та її подруга Нінусь. Варто також розглядати Янку, образ якої протягом твору змінюється від жінки-химери до жінки-фантому. Вона не присутня безпосередньо в творі, але через розмови, згадки, фотографії її образ впливає на розвиток подій, зміну ситуацій та фінал твору. Як і в попередніх своїх прозових доробках, Іван Дніпровський уникає будь-яких описів героїнь, ігнорує їх об'єктивний світ. Ірину можна було виділити з когорти інших жінок завдяки розумному погляду



Інтерпретація героїнь в контексті тілесного дискурсу дає змогу тривимірного прочитання жіночого образу: жінка як біологічне тіло (тіло як організм); внутрішня тілесність (сукупність тілесних відчуттів людини, почуття “самості”, відчуття “Я” – тіла в тілі); зовнішня тілесність (для інших – тіло як символ, що відображає особистісні характеристики людини, а також, за допомогою якого здійснюється самовираження, те, що безпосередньо сприймається оточенням, завдяки якому людина включається в соціальні зв’язки) [9, с.3]. З огляду на константу лібідо в оповіданні «Війна помирала», жіночий образ варто розглядати саме в контексті зовнішньої тілесності. Тобто, тіло, однаково – гарне воно, потворне чи звичайне, доросле, юне чи старе, ілюзорне чи фантомне, ставиться в центр дискурсу.

Отже, в контексті твору доречною буде така типологія героїнь:

- демонічна жінка (або жінка-бажання) (Іра)
- жінка-не-бажання (Нінусь)
- жінка-ілюзія (Янка)

На початку твору І.Дніпровський Іру репрезентує як «омріяну в окопах» кохану. З ніжністю зустрічає герой-наратор свою «кохану»: «моя Іра, сподівана, описана, розмальована художніми фарбами, вимріяна в окопах під голос шрапнелі, під дихання тяжких мортир. Голова їй була закутана якоюсь сірою зимовою хусткою і з-під неї виднілись тільки великі, радісні теплі очі».

«трохи кривеньких очей», Нінусь характеризує лише її «легесенька постава», а Янку – виключно волосся, яке на фотокартці постійно цілує Павло.

«Любовна» лінія змінює сюжет твору і, власне, його ідею. Якщо на початку оповідання автор змальовує майже ідеальну картину поствоєнної дійсності: «два друга, командіри рот, закохуються в двох рідних сестер. Вони повертаються з фронту, дружать, живуть в одному будинку...цілують обох і не ревнують один одного...», в кульмінаційній дії нехтує всі моральні та духовні чинники, де жінка виступає головним елементом занепаду вічної цінності – дружби, то в фіналі оповіді вже подається романтична концепція чоловічого братерства як непохитної категорії.

Тобто, спочатку «любовна» лінія виглядала просто, традиційно і взаємно: герой-оповідач ↔ Іра; Павло ↔ Янка.

Далі події розгортаються так, що врешті утворюється цілий лабіринт природних інстинктів. Назвати його «любовним» буде не правильно, адже перипетії розлиті в реальності енергії лібідо, тому вимальовується своєрідна схема бажань:

Цей внутрішній монолог, по суті, був єдиною спробою показати свої почуття, своє бажання. Парадоксально, але ініціативу бере в свої руки Павло: почав вмовляти швидко збиратись, «з великими труднощами розлучився з рукою Іри», і чекав її «як ласкава кімнатна собачка». Для нього Іра образ «витісненого в несвідомість бажання (за Фройдом Воно)» [5, с.299], недаремно автор на початку твору акцентує надмірну увагу Павла до коханої свого найкращого друга.

Натомість, для героя-наратора «бажання володіти» Ірою внутрішньо пасивне. Він його не озвучує і практично не застосовує. Навіть, коли очевидним стає факт зради Іри з Петром, герой не веде діалогу з Іриною, а звертається до друга: «Павле! Тебе я не ревную», але й дівчину теж не звинувачує, адже жодного натяку на це в творі немає. Прикметно, що у Ролана Барта така позиція окреслена як «не-бажання-володіти», і не в буквальному сенсі, а як стримування себе заради найкращої миті для відвертості. Р.Барт каже: «слова я люблю тебе залишаються у мене в голові, але я замкнув їх позад вуст. Я не вимовлюю їх. Я мовчки говорю...: я стримуюсь вас любити» [3, с.22]. Іван Дніпровський розкриває образ демонічної жінки не безпосередньо, а опосередковано, через трикутник «бажання», тобто її силу та потужність фатальної жінки репрезентує кризь очевидні чи приховані лібідозні потяги героїв-чоловіків. Вона не активна, не намагається завойовувати, навпаки, таке відчуття, що вона мовчки

йде за тим, хто її покличе. Образ такої жінки типовий для літератури 20-х рр. ХХ століття. В українській літературі він представлений у творчості В.Винниченка, В.Підмогилюго, Є.Плужника, В.Петрова-Домонтовича, в польській – І.Віткевича, Б.Шульца. Лео Берг у своїй роботі «Надлюдина в сучасній літературі. Глава до історії розумового розвитку ХІХ століття» зазначає, що «в сутності своїй жіночий демонізм ніщо інше як легенька гра в кокетки (кокетка – жінка легкої поведінки – С.О). Це – фізіологія, яка у сучасній жінці проривається в жінці швидше і більш безпосередньо, ніж у чоловіка» [4, с.199].

Образ Нінусь – об'єкт не-бажання. Вона взагалі якось осторонь стоїть в оповіданні, незважаючи на те, що персонаж її активний. Героїня уособлює в собі пасивність, підпорядкованість та позбавлення будь-яких амбіцій. Навіть коли герой-наратор і Нінусь залишались наодинці, вони не розмовляли, а коли вона іде, то «немов легеньким привидом (виділення моє) пливе в білому окіяні снігу». Всі герої настільки були перейняті проблемами власної сексуальної реалізації, що Нінусь ніхто не помічає. Вона перетворює хаос в симетрію, накриває на стіл, кличе всіх приєднуватись, – а єдине, що міг собі дозволити герой на вдячність – потиснути їй мовчки руку. Навіть коли Нінусь розповідає всім історію про незрозуміле їй кохання, герой-оповідач її слухає (бо переважно вона розказувала йому), Павло перебиває її своїм тостом, а Іра не погоджується з висновками Нінусь щодо цієї ситуації, хоча для героїні важлива думка її подруги («Вони мовчать цілими днями. Я-б скоріше умерла, а з салдатом-би не одружилась! Правда, Іро?»)

Янка протягом оповідання з'являється або на фотокартці, або під час розмову героїв. Коли Павло дивиться на зображення героїні, то «поривами

прикладає її до губ», мріє про зустріч. Під час війни, він мав лише фотокартку та ніжні листи від Янки, які виступали немов асоціативною ниткою, за яку свідомість героя не могла не потягти, задля вималювання повного сфантазованого образу об'єкта бажання. Жан-Марі К'юбільє зазначає, що «головною перевагою ілюзії ... стає забезпечення від клопотів із зав'язуванням справжніх стосунків» [8, с.92], адже «споглядачеві ... жінка видається доступною в принципі» [8, с.92]. Таким чином, незалежно від того чи цей потяг виявиться довготривалим в реальному світі, чи ні, але ніщо не заважатиме втішатися доступністю вже зараз.

Більш характерне було усвідомлення Янки як жінки-ілюзії для героя-наратора, ніж для Павла, адже саме Павло постійно говорив другові про мрію свою, про бажання бути поруч Янки. Це стає очевидним у кінці оповідання, коли Павло відкриває тайну другові про те, що він вже був у Янки, бачив її, більше того, говорить про неї, як про жінку доступну: «Знаєш, що вона цілувала мені? Навіть в мені місце, де не були-б її губи!». Таким чином, з жінки-ілюзії Янка перетворюється на жінку-фантом: вона була жадана, вона дозволила собі бути доступною, тому апіорі не може бути омріяною коханою, з перспективою на майбутнє.

Врешті-решт герої правильно окреслюють свої життєві пріоритети. Закінчується оповідання пафосним всепрощенням друзів один одного: «Він не витрає сліз і вони, великі, прозорі течуть йому по щоках. Я обіймаю Павла за талію». «Війна помирала» – спроба автора наголосити на духовній потребі кожної людини мати друга. Дружба Павла та героя-наратора витримала складні та жорстокі ескапади війни, тому не може бути розірвана «вигаданим коханням» обох героїв, де ефемерні почуття та лібідозні потяги домінують.

Література

1. Агеева В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / Агеева В. – К.: Факт, 2006. – 432 с. – (Сер. «Висока полиця»).
2. Васків М. Романні задуми І.Дніпровського та їх реалізація. / Васків М.С. Літературознавство / Електронний ресурс. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Npkrnu/Fil/2009_18/2_01_VaskivM.pdf.
3. Барт Р. Фрагменти мови закоханого / Барт Р. – Львів, 2006. – 283с.
4. Берг Л. Сверхчеловек в современной литературе. Глава к истории умственного развития ХІХ века / Берг Л. – М.: ЛКИ, 2007. – 272с.
5. Гундорова Т. Конструювання модерністського дискурсу / Гундорова Т.// Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. – К.: Критика, 2009. – 447с.
6. Дніпровський І. Агнеса 1927. [Автограф] / Іван Дніпровський. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 144. – Оп. 1. – Од. зб. 170. – 23 арк.
7. Дніпровський І. Заради неї. / Дніпровський І. – Х.: ДВУ, 1928 – 323с.
8. К'юбільє Ж.-М. Порногламур / К'юбільє Ж.-М. – Київ: Основи, 2009. – 176с.
9. Медведева Н. Проблема співвідношення тілесності і соціальності в людині і суспільстві. – Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.03 – соціальна філософія і філософія історії. Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України, – Київ, 2005.
10. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: Монографія / Мовчан Р. – К.: ВД «Стилос», 2008. – 544 с.
11. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва / Ортега-і-Гасет Х.// Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – 420 с.

Стаття надійшла до редакції 17.04.2011