

ГЕНЕЗА ОБРАЗУ БОЖЕВІЛЬНІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

У статті аналізуються різні трактування психіатричної лікарні як топосу опозиції Розум - Безумство у творах Л.Українки, А.Варшавського, В.Винниченка, М.Куліша, МХвильового та ІМикитенка. Авторка робить висновок, що діалог між Розумом та Безумством, окреслений у творах Л.Українки, поступово згортався в українській літературі 1920-1930-х років.

Усі люди неминуче безумні, так що не бути безумним означає лише страждати на інший вид безумства.

Б.Паскаль

Починаючи з кінця ХІХ ст., для української літератури знову, як в добу романтизму, стала актуальною тема божевілля, межових психічних станів. Соціальна людина перестала бути пріоритетним об'єктом філософії, культури, науки, літератури, тепер увага сконцентрувалася на людині внутрішній, а разом з тим на її несвідомих, підсвідомих пориваннях, нюансах почуттів, змінах настрою, інтимних переживаннях. Оскільки переживання новітньої людини науковцями-позитивістами часто вважалися "ненормальними", невротичними, то набирає ваги не психологія, а психопатологія. Неврози, божевілля, істерія стають предметом обговорення не лишень спеціалізованих видань психіатрів, але перетворюються на один із центральних образів як художньої літератури, так і літературно-критичних праць.

Українська літературно-критична думка кінця ХІХ - початку ХХ ст. має певний корпус праць, що свідчить про посилену увагу різних за фахом дослідників (від літературознавців до докторів медицини) до проблеми хвороби, хворобливих станів персонажів художніх текстів та їх авторів, їх поведінки та життєвих кредо. Так, наприклад, 1898 р. в ЛНВ І.Франко у статті "З чужих літератур" [1, 63] робить огляд праці молодого датського вченого Юрія (Георга) Брандеса "Головні течії літератури ХІХ віку". Брандес твердить, що французькій літературі після Верлена "далі в тім напрямі йти вже нікуди, лишається хіба що поворот - або клініка та дім божевільних". В.Лаврівський у статті "Боротьба з алкоголізмом" принагідно згадує декаденцію того

новітнього невротичного чоловіка, котрий відчуває страхи перед дійсністю, раціональністю, чистотою думання. Відшукати втрачене щастя йому нібито допомагає алкоголь, який спиняє мислення [2]. Про сучасну хворобу, названу неврастенією, пише І.Раковський у розвідці "Впливи цивілізації на людські нерви" [3]. Цікавими є праці російських дослідників, докторів медицини, М.Баженова "Символисты и декаденты. Психиатрический этюд" [4], а також Є.Радіна "Футуризм и безуміе" [5].

Усвідомлення образу божевілля на рубежі століть, за М.Фуко, є трагічним. Він багатьма століттями притлумлювався і, доведений до межової точки, вибухнув з новою силою за часів Ніцше. Особистість модерного часу сприймала безумство як джерело, інстанцію істини, зневірившись у раціо. Відкриті Фройдом несвідоме, помінявшись місцями зі свідомістю/розумом, стає відповідною точкою у пізнанні світу, особливо людини. Та водночас це несвідоме не дається до розшифрування, мова розуму, якою оперує людина, не здатна "прочитати" істини. Перефразовуючи П.Рікера, можна сказати, що на межі ХІХ-ХХ ст. питання про свідомість, розум, психічне здоров'я стали такими ж темними, як і питання про несвідоме, а разом з ним божевілля. "Тепер на безумця дивляться одночасно і більш відсторонено, і більш прискіпливо. Відсторонено, бо в ньому відкриваються глибинні істини про людину. Прискіпливо, бо, пізнаючи безумця, неможливо не пізнати себе", - зазначає М.Фуко [6, 505].

Прискіплива увага до божевілья - це не лише спостереження останнього, але, як на нашу думку, спроба діалогу з ним задля встановлення діалогу після тривалої перерви. Століттями маячня психічно хворого не вважалося за мову. "У божевілья і розуму не було спільної мови. Відповіддю на мову маячні може бути лише повна відсутність мови, оскільки маячня - це не фрагмент діалогу, це взагалі не мова" [6, 487]. Чи не вперше несвідомому надається статус певної реальності. Ж.Лакан такою реальністю вважає мову, у якій несвідоме зазнає лінгвістичної структуризації. Психоаналіз має єдиний інструмент - слово. А кожне слово розраховане на відповідь, навіть якщо відповіддю буде мовчання.

Безумство промовляє істину про людину, але для нього самого ця істина недоступна, тому що, незалежно від свого бажання, божевілья стає жертвою самообману. Дізнатися цю правду-істину може тільки Інший по відношенню до безумства, причому за умови дотримання жорстких умов. Божевілья є тим Іншим по відношенню до Розуму, в ликах якого і пізнає себе Розум. Так бачить проблему діалогу психоаналіз. Він передбачає пару - аналітик/пацієнт. Та психоаналіз не творить діалогу на рівних правах. Аналітик упродовж психоаналітичного сеансу залишається провідним. І з початком панування психоаналітичної практики навряд чи цей діалог хоча б якоюсь мірою зберігав паритетність обох сторін.

Образ божевільного та психікарні з'явився в українській літературі за кілька років до появи першої книги "батька" психоаналізу "Глумачення сновидінь" (1900). І хоча фрейдівські ідеї активно обговорювалися на сторінках видань психіатрів у Росії та в Україні (зацікавлення нею помітно також серед літературних критиків та письменників), але психоаналітична теорія прищеплювалася на цій території, на відміну від європейських країн, важко.

Діалог Розуму і Божевілья можна простежити на прикладі образу психікарні, що наявний в українській літературі кінця XIX - початку XX ст. Цей вибір зумовлений тим, що саме психікарня є притулком, місцем, де перебувають хворі, яким поставлено діагноз. Саме в божевільні опозиція Розум - Божевілья є найбільш виразною. Невротичні персонажі, якими заселені драми Л.Українки, проза Хвильового, Винниченка, Домонтовича, Підмогильного розсіяні серед інших, встано-

вити критерій психічної норми в процесі їх аналізу неможливо, бо норми як такої не існує. Тому бінарна пара Розум/Божевілья найбільш яскраво представлена у топосі психікарні.

У 1896 р. Леся Українка пише оповідання "Місто смутку" [7], нав'язане перебуванням у психіатричному санаторії в містечку Творки під Варшавою, де працював головним лікарем дядько О.П.Драгоманов. Оповідачка, як і кожний, хто потрапляє в подібні заклади, переживає почуття "страху, жалості і, сором сказати, цікавості, що обгортає сторонню людину при вході в сю велику *verkehrte Welt* (світ навиворіт)" [7, 136]. Серед хворих її увагу привертає один молодий чоловік. Він називає себе найстарішим божевільним, і, окрім того, ще й професором нової психіатрії. Після невеликої розмови цей чоловік дав оповідачці своє, як він назвав, професорство - шойно списаний папірець і взяв слово не показувати "місцевим лікарям". Писання молодого "професора" виявилось діагнозом власної хвороби - *Mania Egotica* ("систематичний бред"), з переліком симптомів, визначенням ступеня поширення ("Не так рідко, як думають вони"), списком ліків, рекомендаціями щодо профілактики, прогнозом ("Все одно, не варт про се думати"). Діалог, хоч не сповна (бо немає остаточного порозуміння), але відбувається. Оповідачка хоче зрозуміти Божевілья: "Довго я дивилася на се писання і довго думала потім: що се? - бред чи жарт? Але в сьому місті всі жарти поважні..."

І згадався мені безумний король Лір, як він просить своїх провозахит: "Дайте мені поговорити з сим Тебанським філософом..." [7, 141]. Знаковим є останнє речення твору, яке залишилося в рукописі і не увійшло в остаточний варіант: "Я хочу сказати слово сьому самому вченому тебанцеві". Намічається продовження діалогу, незважаючи на нерозгаданість мови Божевілья.

Оповідання А.М.Варшавського "Божевільні" (1903) [8] демонструє не просто діалог, а пристрасну промову Божевілья, причому Розум лише слухає, і те, що він чує, охоплює його жахом. Несвідоме виривається зі своєї ізоляції - божевільні: витворені авторською фантазією психічно хворі люди тікають із лікарні, блукають містом, мітингують. Один виголошує промову: "Може, нормальні якраз ми, а не вони? Може б ми з нашими недоладними, збентеженими хворобою головами при-

вели людей до загального щастя швидше, ніж вони своїм ясним розумом? Люди гадають, що чинять усе добре та гаразд, коли питають ся поради у свого власного розуму; може, задля загального щастя потрібен якраз не їхній, а зовсім інший розум, інші підстави, і може, саме такі, які пропонували б ми?" [8, 156]. Хвороба кидає звинувачення світові у провині та несправедливості. Карою за провину, результатом цього "неповного" діалогу стає кривава бійня - божевільні рубають городян. Той діалог, який намічався в творі Л.Українки, не має продовження. Фіналом оповідання Варшавського є пробудження оповідача зі сну. Він із жахом визирнув на вулицю і лише тоді заспокоївся, коли побачив поліцаїв, що стояли на розі вулиці, - символ репресивного характеру соціуму. Людина несвідомо прагла істини, але істина виявилася занадто відвертою і жорстокою, щоб з нею можна було змиритися. Божевілля змушують змовкнути. Саме тому звільнення психічно хворих залишилися лише фантазією автора.

В.Винниченко зі своїм експериментаторством над людською природою не міг оминати такий вдячний матеріал, як людина з яскраво вираженою психічною патологією. 1906 р. він пише оповідання "Честь", сюжет якого взято з тодішнього військового побуту. Воно має певний автобіографічний момент.

Восени 1902 р. Винниченко мав іти до війська як відрахований студент. В армії найважче жилося студентам: начальство їх дуже не любило за поширення соціалістичних ідей серед солдатів. За кожним студентом встановлювалося стеження. Не минуло це й Винниченка. За доносом одного зі шпигів Винниченка мали заарештувати. Це змусило письменника залишити казарму й податися за кордон до Львова. За кордоном Винниченко пробув 5 місяців. Під час переправлення таємної літератури через кордон у Росію його видає підкуплений жандармами візник-контрабандист. На допитах і слідстві у київській тюрмі його впізнав один з колишніх начальників.

В очікуванні вироку за розповсюдження нелегальної літератури та за дезертирство Винниченко просидів у Лук'янівській тюрмі півтора року. Він намагався втекти звідти, але це було неможливо. Єдине, що могло сприяти втечі - це потрапити до тюремної лікарні. Він почав симулювати божевільного, та це не дало результату. Тоді він вирішив симулювати пов'ищення. Цей страшний намір ледве не закін-

чився трагічно. Винниченка вийняли з петлі неприємним і таки поклали до лікарні, але втриє збільшили охорону. Надії на втечу не було, однак його невдовзі перевели знов до фортеці.

Хоча у 1904 р. вийшов маніфест, за яким разом з іншими амністованими повинні були звільнити Винниченка од кари, але його все ж було засуджено за дезертирство на півтора року до дисциплінарного батальйону.

Така передісторія написання оповідання "Честь". Головний персонаж Гуня - людина самого "дна" тодішнього життя, людина, що майже весь свій вік провела в тюрмі - намагається уникнути служби в армії, симулюючи божевільного, до того ж досить вміло: "Що Гуня був справжній божевільний, тому вірило все "8-є отдєленіє", починаючи з професора [...] і кінчаючи "днєвальним" Мискою" [9, 277]. Та через грубу образу професора "по злобе" під час медичного огляду у вихованого у царських тюрмах, звиклого до образ, до знущання Гуні урвався терпець, він скинув машкару божевілля і гостро запротестував.

Протест не минув даремно: Гуню закидають між божевільних і доводять до того, що він дійсно втрачає розум.

Винниченко показує божевілля, психікарню як можливість уникнути соціальних обов'язків, як-от служба в армії. Це не просто екзистенційна свобода, як для Лесі Українки, вона конкретизована - звільнення від соціального примусу. Водночас злодій Гуня дійсно збожеволів, відстоюючи свою людську честь. І лише в своєму божевіллі Гуня може помститися за образу: у своїх мареннях, у своїй хворобливій дійсності персонаж здійснює свою помсту на... лікарняній подушці: "А тепер больно?...Больно?...Ха-ха-ха! - дико, зухвало зареготавсь він, шматуючи руками й зубами подушку і бігаючи по номеру" [9, 291].

У п'єсі М.Куліша "Народний Малахій" (1929) Божевілля взагалі ніхто не слухає. Хоч "божевільні" лозунги і реформи Малахія, як і вся пореволюційна ситуація, надто потребують тлумачення.

У 1931 р. Микола Осипов, пізніше біженець і доцент Карлового університету, публікує статтю "Революція і сон" (з одного його листа зрозуміло, що цей текст він збирався перекласти і передати Фройдю). Осипов порівнює сновидіння і революцію. Сновидіння, за Фройдом, - це реалізація притлумлених бажань, і революція є реалізацією притлумлених,

витіснених бажань одного класу. "Класове нарцистичне самоутвердження" революційних мас веде до таких самих глибоких порушень принципу реальності, як і химерна фантазія сновидця. Осипов твердить, що і революція, і сновидіння однаково потребують тлумачення. Тлумачення показує, що лозунги революції є маскуванням, подібно до маскуванню сновидінь.

Але аналітика-персонажа поряд з Малахієм не виявляється (можна сказати, що у творі він просто не передбачений автором). На цю роль не можуть претендувати ні коменданти, ні родина Малахія, ні санітарка Оля (у лікарні аналітиком швидше стає сам Малахій, ніж санітарка Оля). Ним має стати читач, котрий зможе побачити правду про революцію.

Ще одним аналогом божевільні є санаторійна зона в однойменній повісті Хвильового. Головний персонаж Анарх, як він сам визнає, хворий на істерію, до того ж присутність санаторійного дурня не лише не відлякує його, а навпаки, притягує: "І дивно: коли Анарх тікав від санаторійної публіки, він завжди попадав до дурня. З ним було не тільки легко - в нім він находив надто близькі йому рисочки й цілковите заспокоєння" [10, 534]. На відміну від Куліша, Хвильовий вводить до тексту об'єктивного аналітика. Але знову діалогу не відбувається. Оскільки в 20-30-х роках постає дуже болоче питання - питання влади і підлеглості. І аналітик Карно є уособленням такої всепроникаючої влади. Для Анарха Карно став вихідною точкою в аналізі самого себе. Параноїдальний стан Анарха, викликаний страхом перед Карно, призводить до детального самоаналізу. Невроз невиліковувався, він поглиблювався і призводив до самогубства. Хвильовий ніби відчував, що наближаються часи, коли реальність, зовнішнє життя стануть важливішими і страшнішими за несвідомі потяги. Сам Фройд під час окупації Відня припинив свою працю, пояснивши: "Коли свідомість перебуває під сильним враженням чогось, неможливо цікавитись несвідомим".

Психоаналіз, який передбачав діалог Розуму і Божевільня, поступово згортався в радянській країні. Але залишалися божевільні, з лікарями і психічно хворими. Серед них були і діти. Саме вони були здатні і готові до діалогу, але мова його змінилася - нею стало мистецтво. Та це мистецтво, по-перше, було невірним, як і його творці. По-друге, таке

мистецтво, з уваленнями пануючої на той час ідеології, потрібно лікувати, що означало знищувати.

Опозиція Розум - Божевільня конкретизується у парі лікар - митець у повісті І.Микитенка "Вуркагани".

Повість "Вуркагани" для дітей і про дітей. Написана в 1927 р., вона була дуже актуальною для свого часу, адже порушувала проблему безпритульних дітей та підлітків, благородного завдання "випрямлення" їхніх травмованих душ, виховання нової людини. Для нас цікава ця повість епізодом, чи не єдиним у своїй специфіці в українській літературі. Одинадцятилітній хлопчик Альоша, після конфлікту у дитячому будинку, потрапляє в психлікарню. Автор досить детально описує життя мешканців "жовтого дому", адже сам був медиком (з 1911 р. до початку першої світової війни він навчався в Херсонському військово-фельдшерському училищі, а в 1922-1926 рр. - в Одеському медичному інституті).

Одеса так само, як Київ та Харків, була одним із найпотужніших центрів психоаналізу. Цю "спадщину" залишила радянській Україні царська Росія. Отож, психоаналіз відомий був Микитенку насамперед як спеціалісту. У 20-х роках в Одесі та Харкові - найбільших, головних центрах російськомовного психоаналізу - продовжували перекладати та популяризувати вчення Фрейда його учні та послідовники. В Одесі працював відомий психоаналітик А.Халецький, чия стаття "Психоанализ личности и творчества Шевченко" була опублікована 1926 р. на сторінках київського журналу "Современная психоневрология". Микитенко напевне був знайомий з теоріями неврозу, не виключено, що й з працями Фрейда в перекладах (до кінця 20-х років в Одесі ще активно перекладали праці віденського психоаналітика).

Понад десять сторінок повісті присвячено життю Альоші в божевільні. Під час огляду героя лікарем автор вживає професійні терміни на означення процедур "акомодація", "конвергенція". Не виявивши у Альоші ніяких "патологічних рефлексів", лікар невимушено вводить читача в історію психіатрії. Так, він згадує відомих лікарів-психіатрів Бабинського, Опенгейма, Росолімо.

У повісті перед нами постає ціла галерея душевно хворих. Епілептики, до яких поселили Альошу, паралітики, шизофреніки. Атво-

сфера клініки пригнічувала хлопця: "[...] Цей коридор нагадував давні часи середньовіччя, коли дім для духовахворих був для них і вічною в'язницею, де хворих приковували цепами до холодних слизьких мурів і гнали з них злого духа катуваннями і тортурами" [11, 259].

Середньовічне розуміння божевільня переважало і в радянській психіатрії. Микитенко однією невинною фразою про видатного психіатра ще XVIII ст. робить характеристику стану радянської психіатрії в середині 20-х років: "Геній сміливого француза Пінеля, здавалось, зовсім не пролітав цим коридором, хоч уся лікарня була кращим зразком того, що досягли люди до цього часу [...]" [11, 259]. Кинувши згадку про Пінеля, Микитенко ніби тут же заперечує її, відаючи належне роботі лікарів. Але йому як медикові напевне була відома роль новацій, запроваджених Пінелем, у процесі становлення психіатричної лікарні. Французький психіатр XVIII ст. уславився тим, що зняв кайдани з божевільних, випустивши їх на волю. Таким чином він відкинув метод трактування хворих як тварин, носіїв тваринного начала, що проявляється в безумних. Звільнити людину від суворих умов - означало дати їй надію відшукати людську подобу.

Хворі в лікарні, куди потрапляє Альоша, мали статус диких звірів, котрих, заради суспільного спокою та благополуччя, необхідно тримати під пильним наглядом, умовно кажучи, "в кайданах". І навіть поодинокі "добрі" лікарі не могли змінити враження від психлікарні як від тюрми.

Цікавими в повісті є міркування Микитенка про творчість. Головний герой повісті - юний талановитий скульптор. Його творчість зачаровує навіть головного "вуркагана", підлітка Матроса. Автор наголошує на виховній, перетворюючій функції мистецтва в новому суспільстві. Але все було б надзвичайно просто, коли б Микитенко не ввів образ ще одного митця - художника Романа. І тут маємо дві різні концепції, два підходи до розуміння природи мистецтва.

Прикладом одного з цих підходів є Альоша. "Ліпять" він змалку, відколи себе пам'ятає. Найбільша мрія хлопчика - вступити до художнього училища. Навчання та "практика" - шлях до досконалості. Проте його захоплення з приводу знайденої на лікарняному подвір'ї глини лікар сприйняв як ознаку хвороби.

Для лікаря природа творчості полягає в ірраціональному, вона - як несвідомий вибух енергії. Воно, мистецтво, невідкладне розумові, якщо не засноване на тих же законах розуму. Художня творчість є синонімом божевілья.

Саме таким "класичним" божевільним і є художник Роман. Усе, від зовнішності до характеру та тематики його творчості, дозволяє лікарю поставити йому діагноз. Наведемо для прикладу: "Це був блідий юнак років вісімнадцяти, з жовтими, майже прозорими вухами, губами, наче з тонкого папірусу, під якими проступав кривавий піт. Глибокі блакитні очі юнака блищали тоскно, а хвилинами - екзальтовано" [11, 262]. "Роман приступив до своєї праці, наче в тумані, не знаючи навіть, що саме він малюватиме. Потому, немов із чарівного джерела, десь прихованого в таємних глибинах підсвідомого, пролились неясні бажання, на дикті стали загорятися фарби. Він малював страшну пожежу. Далекі заграви напинали в нічному вітрі свої огненні крила, а на передньому темному плані ночі осяяний полум'ям дзвін махав тяжким залізним язиком. Напружена рука людини хапала віршовку, розметану вітром, і стискувала її чорними перегорілими кістками пальців..."

Альоша довго дивився на його працю, глибоко вражений, схвильований і розгублений перед цією стихією фарб і темного відчаю" [11, 263].

Це залишки модерного розуміння мистецтва і митця. Це таємнича, невідома природа мистецтва. Митець не знає істини свого генія, він є лише медіумом, який сповіщає людству істину про людину і світ через мистецтво.

Роман відчужений від своїх творінь. Він не знає і не розуміє їх природи, хоча вони й тяжко ним вистраждані: "Роман мовчав. Він стояв, прихилившись до підвіконня і закривши очі. Його пальці дрижали. По обличчю пробігала молочна сивувата тінь. Він видушив з горла хрипкий вигук і, розставивши руки, раптом пішов просто, хитаючись, у напівтемну глибину коридора. Альоша злякано закричав і побіг за санітаром" [11, 263].

Одужуючи, Роман втрачав дар художника. Про фарби він почав забувати. Останні його малюнки були "безбарвні і шаблонні", як малюнки початківця, позбавлені тієї гри фан-

тазії, за яку так полюбив Романа Альоша. Лікар радів одужанню юнака, але разом з тим сумував за "смертю" митця: "Цей хворий видужує, - думав він, бігаючи по своєму кабінеті рвучкими кроками, - ланцюг свідомості знов заковано новими ланками, що були розірвані, перетерті іржею хвороби. Більше немає влади підсвідомого. Воно вже не може кидатися в зовнішнє середовище своїми незчисленими скарбами набутого за життя змісту. Годі. Тепер, мов через скупку цідилку, воля свідомості перепускатиме цяточки творчості, що припадають на долю нормальної людини. Тільки потрібне, тільки безпосередньо *корисні* (курсив наш. - Л.Ш.) образи входитимуть у поті свідомості, а решта... решта піде назад, тиснута в ковані таємничі льохи, на вічну схожанку... Творчий процес твій, Романе, стає механічний, ремісницький. Ти будеш добре фарбувати паркани, маститимеш дахи та ринви, як кожний нормальний учень у малярській справі... Нормальний. Отже, тебе можна буде цими днями й виписати..." Потім він розглядав перші його малюнки, дивувався з їхньої сили. Ніби затьмарений Врубелів геній витав над ним, запалюючи самоцвітне каміння фарб темним разючим блиском" [11, 264-265]. Словами лікаря Микитенко засвідчує перемогу пануючого пролетарського мистецтва, раціонального і пояснюваного (чи спроможного до пояснення). Але виходить це у нього якось сумно, ніби автор з жалем прощається з переможеним "незвіданим" митцем, таємничим мистецтвом.

Образ лікаря - як компроміс між минулою епохою та сучасною Микитенку.

Українська радянська література та образ психікарні, психічно хворого, - на перший погляд, два абсолютно несумісні концепти,

особливо виходячи з офіційних постулатів партії про неможливість в радянському суспільстві деградованих, нівельованих особистостей. Розуміння божевільня комуністичним режимом було специфічним, оскільки воно пов'язане із загальною концепцією людини, пропагованою пануючою ідеологією. Тема божевільня була табуованою, хоча й незримо присутньою як обов'язковий інститут влади. Тенденція до замовчування теми божевільня партійною ідеологією має подвійне значення. З одного боку, пропаганда всебічно розвиненої особистості виключає хворобу як таку, нова радянська людина не може бути хворою, адже вона покликана на боротьбу: чи за соціальне визволення, чи з ворогами країни Рад, чи за врожай... До божевільних ставилися як до хворих, причому хворих на небезпечну, "сороміцьку", ганебну хворобу. Ця ситуація дуже схожа на розуміння божевільня після Середньовіччя, коли душевнохворих ізолюють в колишні лепрозорії, місце перебування хворих на проказу в період панування її в Європі. Проказа відійшла, але система значень та образів, пов'язаних з особою прокаженого, залишилася і закріпилася за лепрозоріями. Божевільний лякає, як колись прокажений, він вилучається із соціальної групи, соціуму, відштовхується всіма, ігнорується.

З другого боку, особу, яка не виявляла особливих антипатій до пануючої ідеології і в той же час яскраво вирізнялася своєю індивідуальністю, не відповідала стандарту людини в соціалістичній дійсності, можна було "перевиховати" у відповідному медичному закладі (варто хоча б згадати випадок із В.Сосюрою, а також А.Головком). Починалася інша епоха, яка не передбачала і не потребувала будь-якого діалогу.

1. *Франко І.* З чужих літератур // ЛНВ. - 1898. - Т. 1.
2. *Лаврівський В.* Боротьба з алкоголізмом //ЛНВ. - 1903. - Т. 23.
3. *Раковський І.* Вплив цивілізації на людські нерви // ЛНВ. - 1904. - Т. 22.
4. *Баженів М.* Символісти и декаденти. Психіатричеській етюдь. - М., 1899.
5. *Радинь Е.* Футуризм и безуміє. Параллели творчествa й аналогій новаго языка кубо-футуристовь. - СПб., 1914.
6. *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху. - СПб.: Университетская книга, 1997.
7. *Українка ЛІ.* Місто смутку // *Л.Українка.* Зібрання творів: У 12 т. - К.: Наук, думка, 1976. - Т. 7.
8. *Варшавський АМ.* Божевільні // ЛНВ. - 1903. - Т. 22.
9. *Винниченко В.* Честь // *В.Винниченко.* Твори. - Київ; Відень, 1919. - Т. 2.
10. *Хвильовий М.* Санаторійна зона // *М.Хвильовий.* Новели, оповідання. - К.: Наук, думка, 1995.
11. *Микитенко І.* Вуркагани // *ІМикитенко.* Твори: В 4 т. К.: Дніпро, 1982. - Т. 1.

Liubov Shchitka

THE GENESIS OF THE IMAGE OF A MENTAL HOSPITAL IN UKRAINIAN LITERATURE IN THE FIRST DECADES OF XX CENTURY

The present article deals with different versions of mental hospital, as special place, in Ukrainian literature at the beginning of the 20-th century. The possibility of dialog between Ratio and Madness is analyzed in this article. Finally, the author came to a conclusion that Soviet literature denied dialog, projected in modern literature, which has the same plot. In particular, it has been focused on comprehending madness by writers.