

ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ: ПРОЯВИ “СТРУМЕНЯ СВІДОМОСТІ” У ТВОРАХ В. ВИННИЧЕНКА

Анотація. Є підстави вважати В. Винниченка одним із творців художнього напрямку потоку свідомості, в якому виявляються прообрази театральної виконавської практики. Продовжується традиція (засвідчена, зокрема, Т. Шевченком) створення образу автора як актора на кону світу для розкриття інфернальної суті повсякдення. Драми використовують моделі подвійної рефлексії узагальненого прийому сцени на сцені, властиві трагедії долі. Викриваються симптоми некрофільії сучасного суспільства через уявлення про долю як фантом (фатум або фортуна), що виявляє себе чинною силою.
Ключові слова: сповідь, внутрішній монолог, сцена на сцені, трагедія долі, драма честі, інфернальна картина світу.

Аннотация. Есть основания считать В. Винниченко одним из творцов художественного направления потока сознания, в котором сказываются прообразы театральной исполнительской практики. Продолжается традиция (засвидетельствованная, в частности, у Т. Шевченко) создания образа автора как актера на сцене мира для раскрытия инфернальной сущности повседневности. Драммы используют модели двойной рефлексии обобщенного приема сцены на сцене, свойственные трагедии судьбы. Вскрываются симптомы некрофилии современного общества через представления о судьбе (фатуме или фортуна), обнаруживающие себя как действенная сила.

Ключевые слова: исповедь, внутренний монолог, сцена на сцене, трагедия судьбы, драма честы, инфернальная картина мира.

Summary. There are grounds to regard V. Vynnychenko as

one of the predecessor of the artistic trend of “stream of conscience” where the sources of theatrical performing practice have found their imprint. In particular it is the structure of inner monologue implicitly accompanying the explicit cues of dramatis personae that acquires its disclosure in literary narration and justifies such conjecture. This device in its turn continues the rite of confessions where a person tries to comprehend ones own self that has become the principal source of “stream of conscience’s” literature. This tradition is attested already by T. Shevchenko who justified such approach in particular with the folklore motif of “fraudulence” where the author put different disguises upon one’s own face. More generally an author’s image is to be conceived as that of an actor playing upon the global stage with the aim of disclosing the infernal essence of daily life. The peculiar consequence of such author’s image’s transformation is the use of reiterated reflection as the generalized device of the so called scene upon scene that is peculiar for “the tragedy of fate”. In particular the fatal connotations continue both the societal criticism of the concept of inherent laical secular infernality and the subsequent restraint of laughter. Moreover one can say of the features of the drama of honor’s revival in V. Vynnychenko’s works as the entailment of the fatalistic viewpoint. The necrophile symptoms of the contemporary society are scrutinized via the images of fate or fortune that become active forces. This disclosure of human pathology refers to the antiquity of pagan rites transformed in modern times. While viewing upon world as a scene and taking participation in its “rehearsals” the author gains the opportunity of aspectual variability and of the representation of the viewpoints’ multiplicity.

Key words: confession, inner monologue, scene upon scene, the tragedy of fate, the drama of honor, infernal worldview.

Проблема способу існування літературного твору, зокрема його видовищної інтерпретації, приводить до цілої низки питань на межі літературознавства та театрознавства. Насамперед, питання про сценічну долю вже завершеного тексту обертаються завданнями дослідження його творчої історії, його задумів і редакційних версій, що виявляють несподівану подібність до перетворень, яких текст зазнає на театральному кону. Зазвичай оповідний текст становить вихідний пункт для інсценізації, визначаючи можливості театральної інтерпретації словесного матеріалу, а відтак стаючи предметом

для переробки у режисерській партитурі або лібрето (докладно ці процедури висвітлено раніше: [20]). Однак, своєю чергою, в літературному творі оповідь теж виникає як результат переробки попередніх ескізів, які віддзеркалюють участь автора в програванні соціальних ролей, у своєрідних репетиціях і спектаклях суспільства як світового театру. Коли взяти до уваги, що світ, про який розповідає твір, сам прибирає вигляду велетенського театру, то й письменник, створюючи текст, стає лицедієм світового кону, так що автор обертається на актора. Тому в ширшому сенсі можна сказати, що театр

передусь літературному задумові, а сценічна гра постає як неодмінний попередник літературної оповіді. Оповідь тоді є своєрідним протоколом сценічної репетиції, звітом про театральний досвід письменника не лише як стороннього спостерігача життя, а й співучасника творення історії.

Таке ставлення до оповіді як результату попередньої акторської гри, як звіту про гру особливо розвинулося в ХХ ст. з появою так званої літератури “струменя свідомості”. Цю течію пов’язують з іменами М. Пруста, В. Вульф, С. Моєма, відносять її витoki в сентименталізм — в експериментах Л. Стерна, безпосереднім попередником називають Л. Толстого. Однак ще не зверталася увага на театральні витoki прийомів струменя свідомості й на вікопомні відкриття, здійснені для розвитку цієї течії В. Винниченком — письменником і драматургом. Хоча й відзначалося, що “кожна з п’єс В. Винниченка є своєрідним ігровим експериментом — дослідженням можливостей і, сказати б, варіантів внутрішнього життя людини” [8, 141]. Вказували також на “характерну для психологічного театру роль драматурга-режисера”, так що В. Винниченко як письменник “виявляє себе і як режисер-експериментатор” [7, 214–215]. Ця позиція автора-актора або ж автора-режисера, а відтак і образ автора як своєрідного виконавця ролей у драмі самого життя мала наслідком звернення не лише до “струменя свідомості”, а й до того типу драматичної композиції, створеного ранніми романтиками, який історично здобув назву “трагедії долі” (нім. Schicksalstragödie), або “драми долі”. Тут В. Винниченко перебуває в рідності тогочасної проблематики — досить згадати “Кассандру” Лесі Українки, де саме ставлення до присудів долі становить основу драматичного конфлікту.

В європейському масштабі українські митці виявилися суголосними творчості М. Метерлінка, одного з лідерів символізму, творця “драми чекання”, де “відбувається наче роздвоєння долі: вона виступає проти себе як любов, активна хоча б тим, що прагне досягнення своєї мети” [14, 62]. Своєю чергою, “драма чекання”, що продовжує традицію “трагедії долі”, виявляє спільність з літературою “струменя свідомості”, очевидну хоча б з того, що репліки персонажів постають тут не стільки як вияви дії, скільки як “слова, будь-які слова як форма чекання, як захист від мовчання” [14, 52]. Відтак позиція автора-експериментатора, що пірнає в ре-

альність життя як у простір кону в ролі актора чи режисера уявної вистави зумовила не лише потребу в специфічних прийомах внутрішніх монологів, придатних для розкриття такого театру уяви, а й необхідність переосмислення концепції драматичного конфлікту та його пов’язаність із характерами дійових осіб. Тут ішлося не про відродження фаталістичного світобачення раннього романтичного містицизму, а про використання моделей розвитку драматичної дії, позначеної неминучістю, невідворотністю наслідків учинків дійових осіб, якими б зовні неприродними й несподіваними ці наслідки не видавалися. Драматичні сюрпризи тут стають антитезою театральним конвенціям, засвідчуючи ту думку, що життя завше містить більше від найвигодливіших сценічних інтриг. Відтак і само розуміння долі як дійової особи драми поставало не як наперед визначена стороння сила, а як проблема, розв’язання якої коливалося між конечністю фатуму та примхами фортуни.

Своєю чергою, В. Винниченко як письменник-лицедій, що фіксує на папері досвід власної участі в тій виставі, яка зветься життям, мав визначного попередника — Т. Шевченка. Що лицедійство було неминучим уже через особливості життєвих обставин, засвідчено багатьма біографічними фактами [17]. Відомі широкі можливості сценічного витлумачення лірики Т. Шевченка (розкриті ще інсценізаціями Л. Курбаса). Однак можливості інсценізації поетичного потенціалу, так само як і біографічні деталі, становлять лише окремі аспекти ширшої проблеми створення самого образу автора як дійової особи в уявній виставі, зафіксованій літературним твором в оповідному тексті. Замість дистанції епічного спостереження тут постає співучасть автора як дійової особи уявної вистави, що стає першоджерелом оповідного тексту.

Про позицію самого оповідача як учасника дії, а не стороннього спостерігача свідчить насамперед ракурс описів і оповідей. Такий ракурс спостерігаємо, приміром, у “Наймичці”: “Минає рік. Росте Марко — //І дійна корова // У розкоші купається...”. Помітити й виокремити деталь, яка стосується корови — годувальниці родини, може лише безпосередній небайдужий свідок подій, а не спостерігач на відстані, тож образ автора подається як дійова особа драматичної акції. Ще одне свідчення лицедійства як джерела оповіді полягає в тому, що нарративна стратегія відсилає до фольклорних казкових

мотивів мороки та постаті вигадливого хитруна. Поет переповідає те, що за його натяками може відгадати компетентний адресат. Дається взнаки тут також безперечне розігрування адресата. Про свідоме звернення до мотивів мороки свідчить, зокрема, один з останніх віршів поета: “Чи не дурю себе я знову // Своїм химерним добрим словом? / Дурю! Бо лучче одурить / Себе-таки, себе самого, // Ніж з ворогом по правді жить // І vsує нарікає на Бога!” (“Не нарікаю я на Бога...”, 05.10.1860). Самоодурення тут постає як альтернатива угодовству та компромісам. Прихованим виявляється гнів, якого поет не зрікається. Самозабуття продовжує цей мотив самоомани в площині акторської гри і створення вигаданого світу, здатного замінити неприйнятну реальність. Отже, поет постає під маскою, а тому виникає питання про те, яку ж маску він обирає.

Необхідно врахувати ще й особливу схильність до авторського маскування, яке було наслідком, зрештою, особливих умов існування поета. За приклад може правити початок відомої поеми: “У Вільні, городі преславнім, // Оце случилось недавно, / /Ще був тойді... От як на те, // Не вбогаю в віршу цього слова” (Кос-Арал, 1848). Вочевидь поет натякає на університет, що було замкнено царським урядом. Прозора конспірація дозволяє відчитати “незручне” слово, для чого автор надягає маску ампула наївного віршувальника. Автор полемізує з можливими запереченнями, усуваючи їх зауваженням про “незручність” сакраментального слова. Маскування образу автора, так само як і удавання “хитруна” для “мороки” адресата, виявляється у зауваженій мінливості ракурсів оповіді — зокрема, через феномен так званого невласне-прямого мовлення з його неозначеністю аспектів вислову. Це унаочнює вже такі рядки з ліричної мініатюри років заслання: “А душу треба розважать, // Бо їй так хочеться, так просить // Хоч слова тихого. — Не чуть, // І мов у полі сніг заносить / Неохолонувший ще труп” (Кос-Арал, 1848). Тут відчутні принаймні три голоси, чії вислови виділено підкресленням. Про значущість такої аспектуальної неозначеності свідчить її наявність в останньому вірші поета (“Чи не покинуть нам, небого”). Розвиток прийомів невласне-прямого мовлення дає підставу для перетворення властивої ліриці іманентної полемічності (заперечення можливих альтернативних образів) у реальну сценічну дискусію, зокрема, з невідомим,

уявним опонентом. “Ми заспівали й розійшлись // Без слюз і без розмов [...] // — Чи заспівасмо коли? Не тут, і певне, не такими” (Оренбург, 1850).

Така сценічна гра з її необхідністю “мороки” адресата пов’язана з інфернальною картиною світу, спільною для Шевченка і Гоголя (у якого, зокрема, відсутні позитивні герої у творах з сучасної тематики). На противагу сміховій версії цієї картини в Гоголя Шевченко дотримувався позиції так званої агеластики — утримання від сміху (“Ти смієшся, а я плачу, / /Великий мій друже”) [17]. Інферральність світобачення мала наслідком також гіперболізацію оповіді — ще одну проміжну ланку до театралізації творчості.

Інферральність породжує також відповідних специфічних героїв, упосліджених “запропонованими обставинами”. Тираноборчі мотиви зумовлює інферральне світобачення. Це повертає до ідеї внутрішньої боротьби як змагання духу, що відсилає до “духоборчої” концепції “психомахії” Г. Сковороди [16]. Особливе місце в інфернальному світобаченні посідає образ дитини, що дає підставу для зіставлення Т. Шевченка не лише з М. Гоголем, а й з гоголівським учнем — Ф. Достоєвським. Досить згадати вірш Т. Шевченка “Дівча любе, чорнобриве / Несло з льоху пиво. / А я глянув, подивився — / Та аж похилився... / Кому воно пиво носить? / Чому босе ходить? / Боже сильний! Твоя сила / Та тобі ж і шкодить” (15.01.1860). Це по суті драматичний епізод, змальований за всіма правилами внутрішнього монологу. Питання ставляться поетом про ті біографічні моменти в житті персонажа — дівчини, які передували спостереженому епізодові та які неодмінно визначатимуть долю персонажа. Відвертий натяк на цю долю міститься в апострофі до всемогутнього Бога. А ось абсолютно схожий пасаж у Ф. Достоєвського: “...через минуту она вышла, но уже книг с ней не было. Вместо книг в ее руках была какая-то глиняная чашка ...раздался пронзительный женский визг и затем ругательства ...толстая баба, одетая как мешанка ...визжала на бедную Елену, стоявшую перед ней в каком-то оцепенении с чашкой в руках” (“Униженные и оскорбленные”, 2.4). Однак само по собі зображення упосліджених нещасних дітей веде до дальших висновків. Це, насамперед, мотив сирітства в широкому сенсі — як переживання себе у світі. Автор ідентифікує себе з образом сироти, прибираючи його маску і граючи його роль. У інфернальному

світі він не знаходить притулку і сам постає наче сирота.

Інфернальний світ, відкритий Т. Шевченком, М. Гоголем, Ф. Достоевським, стає у В. Винниченка тереном художніх експериментів для аналізу і вияву глибоко прихованого в психіці сучасника тяжіння до смерті, помирання і хворобливості — симптомів некрофілії та встановлення дуже сумних діагнозів щодо суспільства сьогодення. Саме для того, щоб здійснити мандрівку Орфея до пекла, виявилось необхідним бути не стороннім споглядачем, а учасником театральної гри, здатним провести експериментальне художнє дослідження хворого суспільства. Такий підхід до розв'язання завдань викривального спрямування сам по собі не містив би особливих новацій: досить згадати, що у “Сні” Т. Шевченка образ автора постає як своєрідний лицедій — свідок, що подумки опиняється у царському палаці. Але якісно новим виявляється у В. Винниченка обізнаність з деталями театральної практики, з навичками роботи виконавців, яка уможливила принципово нові художні відкриття. Коли, створюючи “нову драму”, Леся Українка зображала головних героїв насамперед як цілковито переосмислених романтичних протестантів, то персонажі Винниченкових драм позначені водночас “романтичним відчуттям ворожості навколишнього світу прагненням одиниці і далеко не романтичним усвідомленням її власної єдності з тим світом, її залежності від нього” [5, 9]. Мотиви “Марка в пеклі”, власної присутності в пекельному світі й нерозривного зв'язку з ним власного існування стають тепер вихідними умовами для ризикованої театральної гри як своєрідного соціологічного експерименту на кшталт так званого залученого спостереження (*involved observation*), коли спостерігач подій стає водночас їх співучасником. Акторська співучасть у спектаклі світової історії замість епічної дистанції стороннього спостерігача — такими стають умови творчості.

Насамперед звернімо увагу на одну істотну особливість інфернального світобачення. Уже щойно згадані образи дитинства завжди постають у творах В. Винниченка поруч з неодмінним супутником — образом смерті. Вочевидь тут дається взнаки спадок барокової традиції, де для демонстрації припису *memento mori* зображали поруч кістяк і немовля — так зване *putti*. Таке відсилання до традиції спостерігаємо навіть у створеному на емігра-

ції “Законі” (1923), де поява дитини, яка, сказати б сучасним жаргоном, походить від донорського материнства, стає провісником загибелі родини, хоча зовні всі особи й залишаються при житті. Від проблем дитинства, актуальних для Шевченка і Достоевського як сирітства, Винниченко підходить до моторошного розумового експерименту — заглиблення в аналіз наслідків можливості вбивства дітей (відомих, зрештою, з фольклорних мотивів покритки-“дітозгубниці”), насамперед у “Чорній Пантері та Білому Ведмеді” (1911). Колись перші християнські проповідники засуджували язичницькі ритуали “діторізання” — принесення в жертву нащадків роду, дітей. Дослідник цих пам'яток зазначає, що тут “ідеться про принесення в жертву дітей-первістків”, засвідчуючи знання про “людські жертвоприношення у таврів”, де наведена назва ритуалу була калькою давньогрецького терміну *ζενοκτονία* [6, 152–153]. Тепер повернення до поганських часів відбувається під приводом або потреб мистецтва, як у “Чорній Пантері та Білому Ведмеді” (1911), або ж вигаданих законів спадковості, як у “Memento” (1909). В такому чині, прихованому шатами фразеології, автор розгледів його основу — некрофілію, адже вбивство нащадків прирікає людство на самогубство, виявляючи те, що М. Гайдеггер визначив як “буття, спрямоване до смерті” (*zum-Tode-sein*), або патологічну ознаку некрофілів, притлумлене прагнення самовбивства.

Експериментальне дослідження інфернального світу методами акторської гри та уявної співучасті у виставах світового театру виявляється не лише в творах, безпосередньо призначених для театрального кону, а й у оповідних текстах, до яких належить відомий фантастичний роман “Сонячна машина”. Зазначалося, що Винниченко на еміграції творить особливий жанр — “ігровий роман” — і що саме тут “творча свідомість письменника перебуватиме в силовому полі Іншого” [12, 165, 168]. Відтак роман стає записом спілкування Інших, виявляючи властивості драми, а точніше — внутрішнього монологу в репетиційній практиці виконавців. Маскування під чужі голоси зумовлює насамперед множинність і неозначеність ракурсів авторської оповіді, можливості її віднесення до різних персонажів, тобто те, що властиве невластивому прямому мовленню. Винниченко вдається до такого способу вислову з експериментальною дослідницькою метою критичного аналізу суспільного світу. В рома-

ні розповідається, як дивовижний винахід — “сонячна машина” — створює можливість звільнити людство від небезпеки голоду, тобто замальовується утопія (“казкова скатертина тут замінена сонячною машиною” [4, 183]) і аналізуються її наслідки: “...людство гепнуло з царства конечності в царство свободи” [2, 433] — як каже автор, глузуючи з відомого вислову Ф. Енгельса. Розвінчування технократичної утопії (традиції якої сягають від “Бурі” В. Шекспіра до “Тунелю” Б. Келермана) здійснюється реалізацією відомого з античності міфу про лотофагів — споживачів лотосу, людей, які потрапили в ідеальні умови існування, звільнилися від потреби боротися і дегенерували.

Цікаві засоби “струменя свідомості”, до яких вдається автор для здійснення такого розумового експерименту. Вже звичайні оповідні пасажі побудовані за принципом невластне-прямого мовлення: “Доктор Рудольф пильно, похмуро зиркає по боках вулиць. Та сама картина страшної помертвілої руїни. ... Доктор Рудольф часом переганяє людей із візочками. На візочках — трава та листя, прикриті мокрим покривалом; та й хазяйновито все, діловито, спокійно і звично, наче вони все життя тільки те й робили, що возили оті-о візочки з травою собі на їжу” [2, 420]. У наведеній цитаті підкреслено ті фрази, які може виголосити лише учасник подій, обізнаний з тим, що було раніше: опис тут подано з очевидного ракурсу учасника і свідка подій. Вочевидь тут дається ознака характерна неоднорідність драматичного тексту: мінливість ракурсів оповіді, зіставлення різних голосів у нібито авторському мовленні створює ефект прихованого обговорення побаченого, сперечання з собою.

Та поруч з прийомами неозначеності ракурсів і невластне-прямого мовлення ще вагоміше театральне витлумачення діалогічних епізодів, зокрема, в площині сперечання з собою як класичної солілоквиї. У “Сонячній машині” це стосується, зокрема, образу Елізи та її дискусії з Трудою. Вважають, що “Еліза ...активно чинить опір, щоб зрештою здатися..., героїня приходиться до трагічного самозаперечення, розчиняється в ми” [4, 185]. Такий висновок, проте, потребує уточнення. Справді Еліза схиляється до точки зору Труди, виходячи з власних міркувань. “Т.: Ми всі будемо королями й богами... влаштуємо величезне свято Сонячної машини... Посередині буде насипано велику гору ...Е. ...Я не маю здатності вірити в фантастику...

Т.: ...для вас краще смерть, ніж сонячна машина” [2, 532–534]. Тут неважко упізнати типовий дискурс голосів спокусників, відомих ще з барокової шкільної драми. Звільнення від спокуси дорівнює загибелі. Дальший перебіг спілкування між цими двома іпостасями по суті одного ества повертає з ситуації спокуси на ситуацію зречення, коли Еліза стає чимось на кшталт Марусі Богуславки з відомої української думи. “Е.: А тепер ідіть зараз же до ваших і скажіть, щоб усі негайно зникли й поховалися. Не пізніш, як через дві години, всі будуть арештовані... Т.: Чекайте, Елізо, я не розумію, ви ж із ними? ...Е. Не завжди ми розуміємо, що діється в нас самих...” [2, 563]. Вочевидь таке самозаперечення героїні не має нічого схожого на конформізм, як може здатися. Подібні конструкції дають підставу вбачати в текстах В. Винниченка не лише виразні ознаки літератури “струменя свідомості”, а й простежувати їх театральні витoki.

Виявлені ознаки “струменя свідомості” в прозі В. Винниченка можна витлумачувати як щабель до розуміння ширшої проблематики образу автора в драматичному творі, де його зовнішні вияви мінімізовані. Зокрема, з цим пов’язане питання про пояснення добре відомої сценічності драматичних творів письменника, їх адекватності вимогам перевтілення. Тим більше авторська роль учасника театральної гри дається ознаки в драматичній творчості як створенні репертуару для цілком конкретних акторів. Зіставлення Винниченка з провідними метрами декадансу тут аргументується тим, приміром, що С. Пшибишевського виконувала Віра Комісаржевська, а Г. д’Аннунціо писав для Елеонори Дузе. До речі, пильна увага Винниченка до С. Пшибишевського засвідчена, зокрема, його рефератом, зачитаним у Парижі 1909 р. [10, 118]. Своєю чергою, репертуарна місія драматичної творчості постає з контексту ширшої проблеми зворотного впливу театру на літературу або, радше, інверсії звичайних взаємин поміж ними. Це найвиразніше простежується в прийомах внутрішніх монологів, що перейшли з театру до оповідного стилю “струменя свідомості”. Розвиток цих прийомів, своєю чергою, виводиться з солілоквиї або розмови людини з собою.

Першоджерело тут можна знайти остаточно у “Сповіді” Св. Августина та в численних його наслідувачів. Саме сповідний спосіб вислову є обґрунтуванням для звернення до такого прийому

спершу в драматичному, а згодом в епічному оповідному жанрі. Внутрішній монолог як молитва, за християнськими принципами, належить до сталих чеснот і повинен в ідеалі проймає ціле людське життя. На принципах внутрішнього монологу як суцільного заповнення простору між репліками засновно розвиток відомого з християнської патристики принципу “неспанья” — акеметики, або постійного неперервного молитовного стану. Житіє святого за цими уявленнями подається як суцільна молитва. За Орігеном, “молиться безперестанку той, хто поєднує молитву з необхідними ділами, а діла з молитвою” [15, 250]. Сповідне покликання солілоквії позначилося на використанні її як засобу художнього пізнання світу через розкриття внутрішнього світу особистості.

Солілоквія демонструється у сценах вагання щодо прийняття остаточного рішення, у ваганнях і сумнівах, уможливаючи висвітлення мотивів чину, а відтак постає як засіб створення внутрішнього уявного театру вистави в людській уяві. Акторська техніка внутрішнього монологу ґрунтується на загальній закономірності театрального тексту: те, що персонаж висловлює вголос у репліках, становить лише верхівку айсберга всього внутрішнього мовлення. Тоді репліку слід оцінювати не лише в зіставленні з іншими висловами, а також і з тією солілоквією, яка не висловлюється, але може бути відтвореною як внутрішні монологи персонажів. Струмінь свідомості як конструктивний принцип літератури виводиться саме з таких сповідальних основ солілоквії і може вважатися свідченням впливу театру на оповідну манеру.

Розглядаючи генезу струменя свідомості під таким кутом зору, важко переоцінити значення творчості В. Винниченка. По суті про солілоквію та пов'язане з нею невластиве-пряме мовлення говорить дослідник, констатуєчи множинність голосів, прихованих за оповідним текстом від автора: “Авторський голос — амбівалентний. Він розчиняється у монологіях двох диспутантів. Звідси — відчуття розмитості фокусу, суперечливості й парадоксальності позиції автора, його дуалізму й амбівалентної “розчахнутості” між різними героями” [10, 50]. Тут ідеться про формальні ознаки невластиве-прямого мовлення, але значення цього феномену значно ширше. Сповідальні витоки зовні суто технічного прийому акторської техніки знаходять суголосність у відкритому В. Винниченком

принципі аналізу внутрішнього світу, визначеному ним як “чесність з собою”, який можна виводити з августиніанської традиції сповідального самоаналізу як підстави для звернення до прийомів солілоквії. Однак така сповідь не гарантує, що людина сама знає себе і свої можливості, отже, чи справді вона буде чесною з собою.

Складові програми “чесності з собою”, як вона уявляється в “Щаблях життя” (1907) Мироном Антоновичем Купченком, містить насамперед “лад і гармонію в душі”, тобто усунення дисгармонії у внутрішньому світі особистості, а відтак “само радощі життя є тим смыслом, який виправдовує різні способи досягнення мети” [10, 77]. Для характеристики “Щаблів життя”, де програма “чесності з собою” розвинута докладно, доцільно згадати про можливість витлумачення твору в ключі лялькового театру, де маріонетки стають носіями окремих характеристичних ознак, уособленнями узагальнених ідей. Та водночас ці ляльки суспільного ладу не редукуються до ролі наочних приладів для демонстрації моральних приписів, як у алегоріях сучасників Винниченка. Л. З. Мороз застерігає, зокрема, проти тлумачення героїв В. Винниченка за аналогією з так званими живими символами, відомими з творчості С. Пшибишевського [8, 183], де, вочевидь, джерелом були барокові алегорії шкільного театру. У “Щаблях життя” “сюжет родинної драми досить міцно злютований із переплетених ліній життєвих доль окремих персонажів, перегук окремих сцен родинно-побутового сюжету надає драматичній дії особливої глибини та об'ємності. Чи не кожен з персонажів твору, чітко окреслений з допомогою пластично виразних психологічних штрихів, разом з тим тяжіє до особливої підпорядкованості провідній своїй характерній рисі, а відтак до узагальненої маски, до засобів, близьких для театру маріонеток. Миронова ідея “чесності з собою” за всієї своєї нестандартності виявляється суголосною ідеї прибуткового господарювання (Сидір Маркович), ідеї відмови від власного коріння задля примарного аристократизму (Акулина Автономовна), ідеї свободи від будь-яких ідей (Жорж)” [5, 9]. Водночас “на рівні взаємодії “нижчого” й “вищого” сюжетів, на рівні окреслення персонажів здебільшого превалює тонка гра ...натуралістичних та узагальнюючих аспектів”, так що стає рухомою межа між справжнім і удаваним. Але в тому і ховається двозначність, а звідти і загрозовість си-

туації: “Постать Мирона експериментальна, причому ця експериментальність є не просто способом досягнення художньої образності, а невід’ємною рисою цієї образності” [5, 12], що зумовлює “невідповідність між теорією героя і його вчинками” [7, 205]. Інакше кажучи, постає вівісектор, якщо скористатися образом (винесеним до заголовка) значно пізнішого роману Патріка Уайта — людина з відвертими садомазохістськими схильностями, для якої експериментування стає вже манією, надокучливою ідеєю. Тож, заміняючи тлумачення Мирона як резонера вівісектором, ми одержуємо ще більше підстав для тих висновків, які зробила, зокрема, Любов Яновська, полемізуючи з серйозно витлумаченою “чесністю із собою” у драмі “Noli me tangere”.

Як виявляється, “чесність з собою” дозволяє через власну сповідь обґрунтувати апологію, виправдання себелюбства — тобто по суті цілковиту антитезу до каяття, яке повинне слідувати за справжньою сповіддю. Замість катарсису постає самовдоволення, через яке викривається сутність мерзеної душі. Таке себелюбство демонструє, зокрема, Кривенко з “Memento” (1909), який “себе... усіяко оберігає”, а водночас “піддає важким моральним тортурам вагітну жінку” [8, 87]. Історія художника, який переймається ідеями хворої спадкоємності, через це відмовляється мати нащадків і вбиває свою щойно народжену дитину, становить початкову версію колізії “Чорної Пантери і Білого Ведмеда”, написаної двома роками пізніше. Обговорений вище мотив повернення до язичницького “діторізання” — жертвопринесення демонічним силам — дає привід для дослідження психіки сучасника, який виявляється цілком підвладним власноручно створеним фантомам. Репліки Кривенка у його суперечках з дружиною складаються в досить послідовні тиради, якими здійснюється самонавіювання. Герой, що сповідує фактично моральний соліпсизм і впевненість у буцімто відкритих законах спадкоємності, по суті переконує сам себе в істинності свого нібито наукового фантому. Цей процес автосугестії простежується від початку драми: *Антонина* (мати дитини): ...я нічого від тебе не хочу, не жду, не вимагаю [...] *Кривенко*: Він гірше недоноска буде! Він дегенератом буде (дія 1) [3, 25]. *А.*: Селянки, неосвічені, темні, вони мають право, а я... *К.* ...селянка приводить на світ дітей несвідомо, як попало (2) [3, 44]. Остання репліка засвід-

чує те, в чому запевнив сам себе Кривенко, — у кастовій вищості над “селянкою”, в гордині, яке йому нібито забезпечує “свідомість”, у віруванні в непорушності “наукового” знання. Жодний сумнів, видається, тут не здатний зворушити цю самовпевненість.

Суперечності між сповіддю, вигляду якої прибирають ці зізнання, і відсутністю каяття розкриваються тут завдяки особливому прийому своєрідної розосередженої тиради, до якої збираються докупі, акумулюються подібні поодинокі “одкровення”, щоб у фіналі завершитися дітовбивством. Діалог спрямовується головною дійовою особою (умовним протагоністом), так що відкривається можливість перетворення драматичного тексту на солілоквию, де репліки інших дійових осіб постають як голоси уявних Інших, опонентів, нібито вигаданих самим героєм. Та комізм ситуації виявляється в тому, що спростування завчасних висновків і заперечення самовпевненості походить від третьої особи — Орісі, яка розриває замкнене коло солілоквії Кривенка: “Та звідки ви, чорт вас забирай, знаєте, що життя піде по вашому плану [...] Я дам тобі сил ... Я запалю тебе” (дія 3) [3, 63, 65]. Остання репліка стає своєрідним паролем. У поведінці Мирона можна запідозрити хворобливість некрофіла, який приховує науковістю власні вади, вдаючись до типового психологічного захисту самовиправдання. Розвінчується фразеологія честолюбців, яка має мало спільного з реальністю.

Розвінчування самозаспокоєння від “чесності з собою” видається доречним зіставити ще з одним принципом В. Винниченка — дисгармонією або, вживаючи осучаснений вираз, розірваністю свідомості, — принципом, розвиненим у драмі з відповідною назвою “Дизгармонія” (1906), яка стала сценічним дебютом письменника. Драма “Дизгармонія” виявляє своє призначення, зокрема, в тому, що “жоден із конфліктів, по суті, не розв’язано, жодну із заявлених проблем не вичерпано, тобто не висловлено ... точки зору на неї” [8, 177]. Саме тут з’являється постать Мартина з його культом сили, що робить непотрібною істину, з тирадами щодо “однобічності” правди та виправдання брехні силою, прагматичною доцільністю [8, 30–33]. Новим у подібній старій єзуїтській софістиці мети та засобів тут виявляється розчинення в хаосі. Мартин подібний тут до ще одного сучасного йому персонажа — Парвуса з “Руфіна і Прісцилли” Лесі Україн-

ки [18]. Через уявну сповідь розкривається глибина мотивація людських учинків, уможливаючи критичний аналіз стану сучасного суспільства.

Водночас, прийоми солілоквиї, внутрішнього монологу, взяті з повсякденної акторської практики і переосмислені як знаряддя вияву внутрішнього світу людини, у В. Винниченка стають вихідним щаблем для розвитку цілої системи глибинних прихованих значень сценічних подій, і тут виявляються точки сходження з тим, що вище мовилося про спадщину “трагедії долі”. Модель цього жанрового різновиду романтичної драми, попри спадок фаталістичного світобачення, відзначається тим, що уможливило узагальнене використання такого специфічного театрального прийому як “сцена на сцені”. Підставу для цього дають, зокрема, такі взірцеві першоджерела драми долі, як “Сон — життя” Франца Грільпарцера та його бароковий прообраз — “Життя є сон” Педро Кальдерона. Само розуміння примарності існування походить з фольклорних казкових мотивів (пов’язаних, зокрема, зі згаданим мотивом мороки), та воно виходить за межі суто феєричного тлумачення і стає знаряддям художнього розумового експерименту. Відзначався, зокрема, парадоксальний збіг концепцій уславленої драми П. Кальдерона та “низького” пригодницького “пікареского” роману про волоцюг, що зуміли перейти випробування жорстокого світу: в обох автор “закликає до внутрішнього спротиву обставинам навіть у ситуації фатальної приреченості”, а поза тим, “Життя є сон” більше передбачає здібність людини осмислити свої особисті вимоги в контексті світового буття і визнати їхню мізерність” [11, 82, 80]. Коли ж уявні картини сновидіння стають знаряддям випробування дійсності, то й межа між уявним і дійсним стає досить плинною. Звідси впливає той елегантний силіогізм, який наводить М. І. Балашов: “...адже сни — це також сни, отже, мінус на мінус дасть плюс. Твердження, що життя є сон — це також сон, а звідси впливає: життя не є сон!” [1, 772]. Отже, коли те, що ввижається людині як витвір власної уяви, як гра на сцені, може завжди приборати реальних вимірів, то й прийом сцени на сцені теж з видовища перетворюється на чинний елемент дії. Неважко упізнати тут загальний принцип подвійної рефлексії, коли подана на кону гра в перспективі ширшого кону, якому вона адресується, вже з гри перетворюється на реальну дію. Ситуація сцени на сцені склада-

ється тут, зокрема, внаслідок того, що передбачено наявність компетентного глядача, публіки вистави, яка дасть адекватну інтерпретацію, а відтак стане учасником дійства, його коментатором. Звідси демонстрація тих ідей, які жваво обговорювалися в епоху написання творів.

Коли до цього додати, що саме на початок ХХ ст. припадає другий (після романтичної зацікавленості, зокрема, німецьких перекладів А. В. Шлегеля) своєрідний кальдеронівський ренесанс (засвідчений, приміром, російськими перекладами К. Бальмонта), то обізнаність В. Винниченка із цим досвідом видається дуже ймовірною. Про популярність прийомів сцени на сцені в тих роках може свідчити опера “Аріадна на Накосі” Р. Штрауса (1916 р.), закроєна цілковито як обговорення акторської вистави, що зумовлює несподівані наслідки (закоханість і одруження героїв). Серед драм В. Винниченка згадують “Натусь” (1912), яку “введено в лоно жанрового поліфонізму” завдяки “ефектному застосуванню принципу «театру в театрі»” [5, 12] у зв’язку з використанням удаваних і оманливих взаємин персонажів (Чугуєнко — Христя, Роман — Дзижка). Отже, передбачається багатозаровість поданих на сцені подій, а відтак багатозначність їх витлумачення, яке відкриває не лише необмеженість інтерпретації, а й фіктивність віднайдених сенсів, випереджаючи “віртуальний” простір гри з “симулякрами” постмодерну.

Подібним чином зазвичай вважають, що у “Брехні” (1910) обмін репліками між шантажистом-провокатором Іваном Стратоновичем і Наталією Павлівною завдяки вживанням умовних, зрозумілих лише їм обом виразів спричиняється до того ж таки ефекту сцени на сцені: зокрема, “нагадування про лавровишневі краплі означає провокацію смерті, ці ж самі репліки сприймаються іншими персонажами в побутовому сенсі ... так розігрується дія в дії” [7, 214]. Але в “Брехні” наявні підстави для значно ширшого, узагальненого тлумачення сцени на сцені як подвійної рефлексії. Наталя Павлівна тут, по суті, демонструє театр одного актора, адресований насамперед трьом особам — чоловікові Андрію Карповичу, коханцеві Тосю та шантажистові Івану Стратоновичу. З цієї театральної уявної реальності треба виходити, оцінюючи сенс її реплік. Підставу для такого широкого тлумачення принципу “сцени на сцені” можна знайти й у тому, що “брехня Наталі Павлівни є не що інше, як спроби (на жаль,

марні) утримати... у рамках людяності” її удаваних прихильників, адже “брехня є саме те, чого вони потребують, — ліки від їхнього агресивного споживацтва” [8, 107]. Тож ефектом такої вистави, адресованої партнерам на сцені, виявляється “викриття справжньої суті ставлення до Наталі Павлівни тих, хто думав, що любить її, — згадаймо, як кожен із них буквально вимагав її смерті” [8, 107].

Однак стосовно “Брехні” особливо наочними видаються вже згадані паралелі з драматургією П. Кальдерона, а саме — з таким дуже специфічним жанром, як “драми честі, що завершуються кривавою розпорою над підозрюваною, але не винною в зраді жінкою” [1, 802]. Саме тут найбільшою мірою виявилися ознаки, розвинені згодом у романтичній “трагедії долі”: “Тут навіть свободу волі, одну з головних опорних точок Кальдерона, відсунуто на узбіччя”, а героїв “занурюють у безвихіддя, виявляючи трагізм розриву життєвої практики з будь-якою моральною системою” [1, 804]. Не кажучи про очевидну подібність до “чесності з собою”, ця концепція драми виводить на перший план двобій з долею та проблему осмислення самої долі як фатуму або фортуни. В такій перспективі самогубство Наталі Павлівни виявляється фатально визначеним умовами гри “драми честі”, прийняти нею в її уявному театрі одного актора. Тому не можна погодитися з твердженням про вихід героїні з гри: “Психологічний тиск призводить до того, що героїня відмовляється продовжувати цю гру і, ніби усуваючись, пропонує Івану Стратоновичу бути ініціатором” [7, 215]. Навпаки, в тому-то й полягає невблаганна логіка прийнятої героїнею ролі у сцені на сцені, що вона змушена погодитися з усіма рішеннями. Героїня прийняла правила гри “драми честі”, а за цими правилами їй випадає роль жертви. Про це свідчить її заява у вічі шантажистові: “Я завжди в твоїх руках і без листів” [3, 187]. Ідеться про внутрішню честь і сумління, а не про зовнішній тиск вимушеними обставинами.

“Брехня” демонструє можливість подвійної рефлексії додання у знятті протиставлення уяви та реальності. У сцені на сцені гра перетворюється на реальну діяльність, так що дистанція між маскою та еством виявляється нестійкою: це ество може кожної хвилини ототожнити себе з маскою або ж, навпаки, маска настільки міцно прикипить до обличчя постаті, що перетвориться на інакбуття її постаті. Відтак В. Винниченко значно розширює

й узагальнює сенс особливого прийому “сцени на сцені”, який стає в нього засобом подвійної рефлексії. А звідси випливає, зокрема, що те звинувачення в брехливості, яке висуюють Наталі її удавані коханці, можна було б висунути будь-якому акторові в театрі. Саме на театральність поведінки героїні вказує зовні малопомітний обмін репліками на самому початку драми: “Пулхера: Там, де треба плакати, вони сміються. Де сміятись — вони плачуть. *Наталя Павлівна*: А ви хіба бачили хоч раз, щоб я плакала?” [3, 146]. Отже, не брехня, а театральна вистава — от у чому суть поведінки героїні драми.

Саме в такому контексті слід витлумачувати й одну з центральних реплік героїні: “Хлопчику, що єсть істина? Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною” [3, 193]. Така відповідь на запитання Понтія Пілата може видатися звичайним релятивізмом, однак докладніший аналіз у контексті можливого внутрішнього монологу дає підстави для значно далекосяжніших висновків. Привертає увагу те, що теза не симетрична відносно обернення (яким було б твердження “брехня є постарілою істиною”), що означало б, по суті, добре відомий феномен викривлення вихідного твердження в процесі його поширення. Справді, Наталія Павлівна застерігає проти самовпевненості й довіри звичайним “істинам”, нагадуючи, що кожне знання — це лише гіпотеза про світ. Абстрактних істин не існує, а конкретика завжди спричинює необхідність враховувати такі масштабні наслідки, які не під силу охопити окремій особі. Більше того, говорячи про “постарілу брехню”, героїня відсилає вочевидь до театральних конвенцій, до умовностей, які становлять неодмінний супутник людського досвіду, зокрема й того, який демонструє актор.

Поруч з антитезою “істина-брехня” тут впроваджується ще одна категорія — радість, що, на перший погляд, відсилає до ніцшеанської ідеї “веселої науки”: “*Н*. А без радості я не можу ні...любити, ні жартувати, ні жити” [3, 165]. Та ніцшеанство тут становить лише поверховий шар цих відсилань. Легко зауважити тут відповідність ідеям радощів зі “Щаблів життя”, де виявлялася “чесність з собою”. Але доволі своєрідна це радість, згадки про яку частішають в устах героїні саме перед її самогубством: “Я здуріла, таточку, з радості” [3, 191]. “Може, незабаром ми матимемо ще одну радість” [3, 198]. Героїня позначає цим словом сценічне переживання, той ефект, який викликає її гра. От

чому саме як гру слід розглядати й завершальну сцену самогубства: “Я випилася і хочу всіх розцілувати [...] *Прошу не сміятись* [...] прийму лавровишневих крапель: може, трохи заспокоять [...] Я помилилась. Я замість капель... Випила ціаністого калію. [...] (*a parte do Івана*) Це — доказ. Тепер віриш? [3, 205–207]. Відзначаючи пародійні та мелодраматичні моменти, дослідники якось не звернули увагу на той факт, що ця сцена відсилає до одного з найвищих надбань світової драматургії — до фіналу “Гамлета”, де мати героя, королева Гертруда також “помилково” випиває отруєний келих на честь перемоги сина.

Та впровадження подвійної рефлексії як узагальнення принципу “сцени на сцені” стає джерелом для розгортання композиційних принципів, властивих саме “драмі долі”. Стосовно “Брехні” відзначено “принцип маріонетковості: герої... поводяться відповідно до авторської стратегії всупереч логіці життєвої правди” [7, 215]. Цю тезу можна, проте, підважити, оскільки на тій самій підставі ознаки маріонетки можна було б углядіти й у Фаїни з “Пісні долі” О. Блока або в Святого Антонія з однойменної драми М. Метерлінка. Не звертають звичайно уваги на постаті другорядних персонажів, у взаєминах з якими розкривається характер Наталі Павлівни, і насамперед сестри її чоловіка — Сані. Але саме Саня зізнається: “Я не вірила, що вона любить... Я написала, що коли побачу, що неправда, то при всіх поцілую її руку” [3, 159]. Поєднання понять віри і любові тут вельми прикметне. Вдруге воно повторюється в устах головної героїні у зверненні до чоловіка: “Скажи: ти любиш мене? [...] Ти віриш мені?” [3, 185]. А таке поєднання не випадкове — воно відсилає до євангельського розуміння істинного знання як любові. Тому не випадкова також ще одна євангельська ремінісценція в устах героїні, коли вона згадує про батька свого чоловіка: “... мені хотілось стати на коліна перед його батьком, обмити його ноги й витерти їх своїм волоссям” [3, 149], із цим контекстом легко співвідноситься зізнання шантажиста Івана Стратоновича до героїні: “Ненавиджу за те, що люблю вас” [3, 167]. Отже, антагоніст ненавидить саме любов — ознака, яка відверто засвідчує причетність до нечистої сили. Цілком протилежну тезу висловлює наділена інтуїцією Саня: “Я таки вже бачила людей. Поки їм потрібний, доти й хороший, а як висмокчуть, так і викинуть. ... Як хтось при мені бреше, а я на злість

візьму і скажу правду” [3, 176]. Таким чином, правда не є лише нейтральною істинною інформацією про події — вона осмислюється як знаряддя боротьби й немислима без любові. Головна героїня “Брехні” — це насамперед акторка у виставі, що відбувається у формі сцени на сцені. От чому вже вона не може брехати, бо інакше театр як такий слід було б звинуватити в брехливості. Більше того, логіка театру виявляється сильнішою від життя: вірність такій логіці позбавляє життя цю акторку, коли її глядачами та адресатами виявляються жалюгідні некрофіли. Честь цієї драми — це честь акторки, яка повинна дограти свою роль до кінця.

Модель “драми честі” проводиться і в “Гріху” (1919), хоча тут вона суміщається з композиційною схемою, що відсилає до барокового мораліте — спокуси, гріхопадіння та спокутування (докладніший аналіз подано у [20]). Автор, мабуть, мав на увазі відому євангельську тезу, з якою намагається полемізувати головна героїня Марія: “Кожен, хто чинить гріх, є рабом гріха” (*Івана, 8.34*). Коментуючи цей вислів сучасною фразеологією, можна сказати, що віртуальна реальність гріховних прагнень стає тим фантомом, тим демоном, який поневолює людську особу. Аналіз реплік головної дійової особи як солілоквії було подано нами в іншому місці [20], а тут доцільно привернути увагу до деяких подробиць реплік Марії. Вихідна теза героїні — “Гріха на світі немає ніякого” (1) [3, 483]. Драма власне присвячена практичній критиці такого надто поспішного висновку. Аргумент, яким поліцей Сталинський переконує Марію піти на поступки, полягає в буцімто жертвовності такого чину: “І чого ви готові сидіти в тюрмі, почувати себе мучениками, а дійсної жертви не можете принести? Розуміється, така жертва важча, але хіба не важче знати, що через твою моральну чистоту, через твій егоїзм страждають і гинуть близькі тобі люди?” [3, 508]. Саме ігнорування гріха змушує героїню сплутати жертву із забрудненням совісті й веде до фатального софістичного висновку: здійснивши маленьку поступку, вона змушена іти далі й потрапити в цілковиту залежність від своїх попередніх вчинків. Те, що складається в уяві героїні, перетворюється на реальну силу, фантом зухвалого вихвалання перетворюється на цілком реальну залежність від поліцейського агента, тож долання влади цього фантома лежить через акт самогубства, який виявляється не лише позбавленням життя, але насамперед симво-

лічним, а від того цілком реальним визволенням.

Повною мірою модель “трагедії долі” розгорнуто в найвідомішому творі В. Винниченка — драмі “Чорна Пантера та Білий Ведмідь” (1912). Художник Корній, на відміну від свого попередника Кривенка, вже не прагне знищити свого нащадка, але він нищить його фактично своєю цілковитою підвладністю фантомам творчості — “ідолам театру”, якщо вжити термінологію Ф. Бекона. Його дружині Риті тут протистоїть Сніжинка — цілковита протилежність Орісі, хоча зовні схожа на неї. Якщо Кривенко проповідує свої погляди, то Корній демонструє цілковиту безпорадність перед невидимим демоном творчості. Навіть структура його реплік засвідчує відсутність волі, згоду бути підлеглим будь-кому. Та справді ця позірна безвольність обертається цілковитим підпорядкуванням темній, демонічній волі створених власною уявою фантомів. Це переконливо засвідчено обміном репліками з дружиною: “*Корній*: Велить мені ніхто не може. І вже. *Пусти*. *Рита*: Я благаю тебе, не велю, а молю, благаю. *К.*: Це все одно” [3, 325]. Персонаж перебуває в цілковитій підвладності вигаданим ідолам, звідси зовні може видаватися нерішучим і охоплений ваганнями, але він стає нечутливим до найближчої людини, коли йому диктує волю фантом.

Поведінка Корнія нагадує дії наркомана або алкоголіка, цілком залежного від предмета своєї пристрасті. Створивши образ Корнія, Винниченко поставив проблему переродження творчості на зло, зокрема, перетворення мистецтва на наркоманію. Ця проблема, очевидна для сьогодення (досить згадати деякі явища “масової культури”), на початку ХХ ст. ще не була помітною, хоча сама по собі постає безумного митця, що руйнує сімейний затишок, була відома з романтичного досвіду. Та принципово новим стало тут викриття фантомів, які ведуть митця до руїни. Мотив язичницького жертвопринесення дитини демонам того, що видається мистецтвом, тут стає тим “ідолом театру”, який опановує вчинки героя і невблаганно провадить його до загибелі. Корній діє так, як чинили в трансі ті язичницькі жерці, яких колись звинувачували в “діторізання” вищезгадані християнські проповідники.

Розкриття цієї фатальної обумовленості вчинків Корнія дається через струмінь свідомості, виявлений за поодинокими репліками. Сніжинка постає тут як інакобуття самого Корнія, як голос того

фантому, якому він служить і який заохочує його до самовбивчих учинків. Так, вона проголошує право митця на садизм: “Творець мусить бути жорстоким” [3, 323]. Тут виникає питання, а на яких підставах та чи інша людина має підставу оголосити себе творцем і привласнити право на вигадану жорстокість творця. Чим той чи інший персонаж доводить, що він саме творець, а не звичайна смертна людина — це питання замовчується Сніжинкою. Саме з її уст походить ще один софізм, за яким дитина нібито джерело несвободи: “Скували ви себе лікарями, Лесиками, пелюшками” [3, 280] (дія 1). Відтак справжня залежність від вигаданих фантомів виявляється прихованою, а звинувачення зводяться на дитину. Звідси і те викривлене розуміння сміху (сатанинського, за християнськими уявленнями), який демонструє ця постать: “*С.*: ви повісилися б, якби Лесик помер. Правда? *К.*: Тут, Сніжинко, мало смішного [...] *С.* Тут тільки смішне!” (дія 2) [3, 292]. Сміх, отже, постає як торжество зла. Корній слідує саме таким приписам, відверто проголошуючи садизм. *К.*: В цю хвилину мені потрібні ви. *Р.*: Наші муки? *К.*: А так! (3) [3, 309]. Як звичайно у В. Винниченка, істину відкриває репліка другорядного персонажа — матері Рити у відповідь на міркування Корнія: “*К.*: Таке страждання. Це іменно те, що треба. *Ганна Семенівна*: Та ти в душу подивись, там ще більша мука!” [3, 306–307]. Але саме душі герой і не здатен зрозуміти. Це вже підважує його талант як митця і те право на жорстокість, яке йому надає Сніжинка.

Серед реплік Корнія міститься вельми прикметне визнання: “Ні, я не боюсь ...нікого, а тільки ...себе” [3, 324]. Це типовий симптом наркомана, який відчуває свою залежність і саме її боїться найбільше. Тут В. Винниченко сформулював важливе художнє відкриття: те, що штовхає людину в наркоманію, що робить її суїцидом — це насамперед страх перед собою. Залаякана собою, особа стає підвладною вигаданим фантомам, потрапляє в тенета того, що тепер іменують наркозалежністю, а зрештою стає спрагненим смерті некрофілом. Наркотична пристрасть і пристрасть до смерті стають виявами одного джерела — панічного переляку, страху життя, і це уособлює постать Корнія. Він стає рабом своєї фатальної приреченості, на противагу дружині — Риті, яка розпочинає боротьбу проти долі, але фактично стає виконавицею її вироку.

Фатальну приреченість зруйнованої родини ви-

ведено в “Законі” (1923): відчайдушна спроба врятувати бездітне подружжя тим, що нині називають донорським материнством (чоловік — інтелігент Мусташенко за згодою з дружиною Інною спокушає секретарку Люду, яка народжує дитину), обертається цілком протилежним наслідком — розлученням і створенням нової родини. Залізна необхідність такого розв’язання конфлікту демонструється послідовністю реплік, що складаються в суцільні внутрішні монологи — приховані супутники дії персонажів. У сценічних діалогах Винниченка взагалі зарезервоване місце для доповнення можливими репліками “убік”, які б розтлумачували сенс самому виконавцеві. Як розшифровуються окремі репліки, можна простежити за їх можливими трансформаціями *a parte*, подібно до того, що відбувається в акторській практиці. Невідворотність наслідків виявляється через послідовність ситуацій, коментованих такими уявними репліками. Спочатку маємо ситуацію залицяння: “Люда: Мені так незручно писати. (+ *a parte* ваші залицяння надто брутальні). Мусташенко: А то не треба спішити” (+ *a parte* вам буде зручно) (2) [3, 555]. Наступна дія — це зміцнення стосунків: “Люда: А чого вечір не прийшов? Вийдеш сьогодні? (+ ти мені симпатичний, у мене турботи за тебе). Мусташенко: Не можна було, не можна було — за нами слідкують” (+ в нас є перешкоди, що нас об’єднують) (3 дія) [3, 569]. Народження дитини зумовлює непередбачений наслідок — протест Люди: “Я — мати, дитина — моя! За що?! Я любила, руки цілувала... Ну, розлюбили. Але щоб отак?!” (4) [3, 584]. Несподіванка викликає розгубленість: “М.: Вона виїжджає з дитиною. Інна: Як з дитиною? М.: Так, вона не хоче віддати дитини. І.: Я не розумію. Не хоче віддати? Кому не хоче? М.: Нікому не хоче” (д. 4). (+ Твоя порада виявилася марною і я не знаю, що далі робити) [3, 587]. Нарешті, завершальний наслідок — кінець родини: “Інна.: І ти будеш ходити до них? М.: Ну, очевидно, вже ходити не буду. І.: Будеш. Там буде твоя справжня родина. Родина там, де дитина” (д. 4) (+ Нам треба розлучитися, у тебе є “твоя родина” і вона “там”, а в мене тепер інші плани) [3, 590]. Підсумок тут можна подати словами Мусташенка: “Ми самі викликали силу, що більша від нас” [3, 588]. Саме ця сила з уявного фантома перетворилася на реальність — як це і відбувається в “трагедії долі”.

Одна з цікавих знахідок В. Винниченка тут по-

лягає в тому, що інтелігент Мусташенко застосовує ту саму фразеологію, що й повія Сніжинка з “Чорної Пантери”, стосовно немовляти, яке стало на перешкоді життєвим планам. “Мусташенко: шматочок живого червоного м’яса” [3, 589]; Сніжинка: ... шматочок м’яса, яке кричить” [3, 292]. Такий знак тотожності між інтелігенцією та проституцією, попри його зовнішню скандальність, дає підстави для дальших висновків. Збіг брутальних визначень “м’ясо”, вжитих стосовно маленької людини, видається не випадковим і потребує спеціального коментаря. По суті, тут автор відсилає до того феномену, який у теології визначається як “бестіалізація” людини, прирівнювання її до тварини. Відомо, що в перекладах Біблії, зокрема, в словах про “слово, що стало тілом” вживається саме поняття “плоті”, а не інші синонімічні версії. Наголошуючи на цій обставині, О. М. Трубачов у своєму науковому заповіті — посмертно надрукованій доповіді на 13-му з’їзді славистів — спеціально зауважив: “Значення “плоть” як спочатку нарошуваний шар живого тіла ... протиставлено значенню м’яса — спочатку, мабуть, про сире м’ясо... Слов’янські перекладачі Святого Письма, мабуть, добре відчували цю культурну семантику м’яса, через що ми і не знайдемо випадку “і слово стало м’ясом”, а тільки “слово стало плотню”” [13, 33]. Так розвінчується впевненість у безпомилковості життєвих планів.

Модель “трагедії долі” простежується і в інших історіях суїцидів, виведених В. Винниченком. У “Базарі” (1910) Маруся калічить себе (позбавляє зовнішньої привабливості обличчя сірчаною кислотою). Вважають що вона водночас “втрачає колишню зосередженість і доброзичливість, стає неухважною, недовірливою” саме через те, що “роздвоєння залишилось своєрідним поштовхом до переживань дівчини” [8, 54–55]. Віднаходили також в “екстравагантному” вчинку Марусі, з одного боку, “агресивне заперечення своєї вроди, ставлення до неї як до чужого (іншого) в собі”, а з іншого боку, “пародію на театральні інтриги жорстоких мелодрам” (та, додамо, на мотиви кримінальних “жорстоких романсів” про знівечення красунь саме за допомогою сірчаної кислоти) [7, 210–211]. Але є підстави простежити ще й інше коріння, яке відсилає до вже обговорених раніше паралелей поміж “Блакитною трояндою” Лесі Українки та “Щирою любов’ю” Г. Квітки-Основ’яненка [18]. Саме в останній драмі уперше подано монолог, (4 дія,

4 ява), де відкрито симптоми автоагресії, що веде до самовбивчих наслідків: “Гая: Гарно дівчат ховають, обдарюють усіх, неначе на весіллі. Так вона-бо нічого не бачить. Я щасливіша усіх: мої похорони я буду сама бачити, ...сама і поховою себе! ...проси, щоб швидше нас звінчали: боюсь, щоб я з собою чого не зробила!” (Г. Ф. Квітка-Основ’яненко “Щира любов, або Милій дорожче щастя”, 4.4). Про правомірність такого зіставлення свідчать характерні відповіді Марусі своїм уболівальникам Леоніду і Трохиму в 1-й дії. “Т.: Я безумно люблю вас [...] М. Ви хочете ...щоб я з вами навіть не балакала? [...] Л.: Жіночка моя кохана! [...] М. В наші чисті відношення входить ...це (1)” [3, 100–102]. Мотив чистоти і страху забруднення стає дуже істотним — він повторюється в словах Марусі в 2-й дії: “Л.: Будь мою жінкою. [...] М. Потім. [...] Я хочу, щоб ми чистими пішли туди” [3, 117]. Ще одне зізнання Марусі дається після скалічення, у 4-й дії, коли вона фактично засвідчує невдоволення собою як провідний мотив її поведінки: “М.: Вони вважають мене нікчемною [...] на що-небудь я таки здатна. Да, да. На що-небудь” [3, 137]. Можна розглядати дії Марусі як полегшений варіант самогубства, так що драма демонструє історію суїциду. Доля постає тут фактично як історія хвороби — розвитку психопатологічних комплексів меншовартості та похідних фобій, що мають фатальні наслідки.

Драматург виставляє безжалний діагноз “флірту зі смертю”, і це дає підстави порівнювати “Базар” не з “Брехнею”, як звичайно роблять, а з “Привожденими (Розп’ятими)” (1915), де подібна історія хвороби простежується вже у чоловічій версії. Історія самогубства сина професора Лобковича Родіона, що розгортається на тлі взаємних звинувачень у невірності зовні добропорядного подружжя, визначається тим самим фантомом уяви про негідну спадкоємність, який бачили в “Memento”. Специфічні особливості полягають тут у тому, що об’єктом агресії стає не нащадок, а сам носій запідозрених вад. Та особливо цікавим видається аналіз невідворотного процесу прийняття рішення про самогубство, який виявляється через внутрішній монолог Родіона, що відтворюється з його розосереджених тирад і засвідчує фатальність просування до загибелі в душі “трагедії долі”. Насамперед у зверненні до батька Родіон прагне запевнити в своєму начебто нормальному стані, а на доказ вказує на звичайний перебіг подій у довкіллі: “От дерева,

будинки, люди йдуть собі, собаки бігають... Все як слід. [...] А ви вже думали, що я застрілюсь, отруюсь і таке інше?” (дія 4) [3, 462]. Але цей вихідний стан визначає лише нульову позначку в подальшому розгортанні хворобливого стану. Вирішальне значення відіграє діалог з потенційною нареченою — Калерією, що намагається переконати героя не робити фатальної помилки і постає як узагальнений голос Іншого, що пропонує альтернативні дії. Спершу герой відмовляється від ближчих контактів. “К.: Писали ви неправильно, під першим вражінням. [...] Р. Любити можна те, що знаєш. Вас я не знаю. І не хочу знати”. [3, 468–469]. Аргументи тут видаються досить вмотивованими (герой фактично посилається на відоме прислів’я “Невідомого не бажають” (*non volitum nisi cogitatum*), але по суті він боїться бути предметом співчуття через свою слабкість, як з’ясовується з подальшої пари реплік.

Спершу Калерія знаходить вірний ключ до самостійності характеру неврастеніка: “К. “З жалості до кого б то не було я не маю бажання губити себе! [...] ви в небезпеці. Не жалість, а небезпека” [3, 469]. Це звернення можна сформулювати іншими словами: ти сам впораєшся з твоїми вадами. Опір Родіон вмотивовує популярною на той час фразеологією міркувань про спадкоємність, але через мотиви слабості та її долання його думка повертається до того нормального стану, який було засвідчено у вихідній репліці: “Жити тепер я вже не можу [...] Я-божевільний! Чуєте? Божевільний, наслідствено хворий! [...] Ніякої любові мені не треба тепер! Нічого не треба! [...] коли я почну слабнути? А я ж неодмінно почну, неодмінно! [...] Не скоряюся! [...] Нічого не боюсь! Не вірю! От стіл, вікна, дерева, небо! [...] У мене в цю мить такий стан, який, мабуть, буває в у присуджених до смерті і помилуваних. [...] Я ніби трісочка на хвилях” [3, 470–473]. Страх як першоджерело неврастеніти начебто подолано, і це підтримує відповідь Калерії: “Держись на гребіню” [3, 474]. Здається, наче знайдено ключ до образів неврастеніка, але виявляється, що це лише симптом тимчасового покращення перед катастрофою. І вона надходить, коли герой у відповідь на повернену надокучливу ідею нечистоти одержує відповідь цього разу як заперечення: “Р.: “Та яка ж правда й добро можливе, коли ми, падлюки, засмічуємо життя? [...] К.: Ні! Ти хочеш бути іншим, а ці не хочуть! [...] Р. Падлюка! Ні!” [3, 475–476].

З погляду психотерапії Калерія тут припустилася помилки: вона вдалася до переконання у заперечувальній формі, апелюючи до інших як неіснуючих. Тому й останнє слово помираючого героя — заперечна частка. Негатив руйнує будь-який сугестивний ефект, і ця помилка виявилася фатальною, згідно з логікою “трагедії долі”.

Твори В. Винниченка, ставлячи героїв до двобою з долею, не лише вживали композиційні надбання загальноєвропейської традиції “трагедії долі”. Концепція долі, яку демонструють ці твори, відсилає насамперед до того, що висловив Т. Шевченко у вірші “Доля” (триптих разом з “Музою” і “Славою”): “Ми не лукавили з тобою, // Ми просто йшли: у нас нема // Зерна неправди за собою”. Саме так “просто іти” спонукає своїх персонажів В. Винниченка, розкриваючи моторошні урвища їхнього внутрішнього світу. Аналіз проблеми долі у Т. Шевченка приводить до висновку про своєрід-

ність її тлумачення і розв’язання: “Це не фаталізм, не покора долі, але й не бунт проти неї, ... це азартна гра з долею” [9, 168]. Але саме такий азарт змагань з фортуною поглинає дію Наталі з “Брехні”, Рити з “Чорної Пантери”, Марії з “Триха” й інших персонажів В. Винниченка.

Розуміння долі як фортуни, а не фатуму водночас єднає з романтичною “трагедією долі” і відрізняє від неї. Прийоми розкриття суті особистості через сповідальні за своїми витоками внутрішні монологи стають знаряддям критичного аналізу цілого суспільного світу. Постаті некрофілів і суїцидів відкриваються під цілком звичними й зовні добropорядними шатами повсякдення. Традиції викриття сучасності, що коріняться у проповідях І. Вишенського, в діалогах Г. Сковороди, у поемах Т. Шевченка, піднесли на новий щабель розвитку в драмах і прозі В. Винниченка.

Література:

1. *Балашов Н. И.* На пути к Кальдерону /Н. Балашов. Кальдерон де ла Барка П. Драмы. В 2 кн. Кн. 1. – М.: Наука, 1989. – (Литературные памятники) – С. 753–838.
2. *Винниченко В.* Сонячна машина / Винниченко В. – К.: Дніпро, 1989. – 622 с.
3. *Винниченко В.* Вибрані п’єси / Винниченко В. – К.: Мистецтво, 1991. – 606 с.
4. *Герман Н.* Роман-антиутопія у слов’янських літературах 1920-х років (твори С. Замятіна, В. Винниченка, С. І. Віткевича) / Н. Герман. – Дух і літера, 2010. – № 22. – (Польські студії) – С. 179–193.
5. *Гуменюк В. І.* Драматургія Володимира Винниченка. Проблеми поетики: автореф. дис... доктора філол. наук / В. І. Гуменюк. – К., 2002. – 36 с.
6. *Зубов М. І.* Лінгвотекстологія середньовічних слов’янських повчань проти язичництва / М. І. Зубов. – Одеса: Одеський регіональний інститут державного управління Національної академії державного управління, 2004 (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова) – 336 с.
7. *Малютіна Н. П.* Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. /Н. П. Малютіна. – К.: Академвидав, 2010. – 254 с.
8. *Мороз Л. З.* “Сто рівноцінних правд”. Парадокси драматургії В. Винниченка /Л. З. Мороз. – К.: Інститут літератури НАН України; ВІПОЛ, 1993. – 208 с.
9. *Нахлік Є.* Доля / Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка /С.Нахлік. – К.: Наукова думка, 2008. – С. 162–184.
10. *Панченко В.* Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості / В. Панченко. – К.: Твім інтер, 2004. – 288 с.
11. *Пастушенко Л. И.* “Жизнь есть сон” Кальдерона и “История жизни пройдох по имени Дон Пабло” Кеvedo / Л. И. Пастушенко //berica. Кальдерон и мировая культура. – Л.: Наука, 1986. – С. 75–84.
12. *Сиваченко Г.* Емігрантська творчість Володимира Винниченка: імагологічні інтенції в ідеологізованому дискурсі / Г. Сиваченко // Літературна компаративістика. Вип. 4. Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. 1. – К.: Стило, 2011. – (Інститут літератури НАН України) – С. 140–183.
13. *Трубачев О. Н.* Опыт этимологического словаря славянских языков: к 30-летию с начала публикации (1974–2003) / О. Н. Трубачев. – М., 2003 – (РАН. Институт русского языка. 13-й международный съезд славистов в Любляне (Словения), 2003 г. Доклад пленарного заседания) – 48 с.
14. *Шкунаева И. Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней / И. Д.Шкунаева. – М.: Искусство, 1973. – 448 с.
15. *Шпідлік Т.* Духовність християнського сходу /Т. Шпідлік. – Львів: Львівська Богословська Академія, 1999. – 496 с.
16. *Юдкін-Ріпун І.* Герметичний дискурс Григорія Сковороди /Л. Юдкін-Ріпун // Студії мистецтвознавчі. –2010. – № 2 (30). – С. 7–19.
17. *Юдкін-Ріпун І.* Джерела драматизму лірики Тараса Шевченка/І. Юдкін-Ріпун / І. Юдкін-Ріпун // Студії мистецтвознавчі. –2011. –2 (34). – С. 7–19.
18. *Юдкін-Ріпун Ігор* Підтексти драм Лесі Українки / І. Юдкін-Ріпун // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – №4. – С. 7–19.
19. *Юдкін-Ріпун І.* Гумор та гротеск в українській культурі / І. Юдкін-Ріпун // Студії мистецтвознавчі. – 2012. – № 2. – С. 7–19.
20. *Yudkin-Ripun I.* Aphoristic Foundations of Dramatic and Lyrical Poetry / I. Yudkin-Ripun. – Kiev: Osvita Ukrainy, 2013 – (National Academy of Arts of Ukraine. Institute of Culturology) – 444 p.