

ШЕВЧЕНКІВСЬКЕ ВІДЛУННЯ В ДРАМАТУРГІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА (на прикладі п'єси «Memento»)

У статті розглянута одна з ранніх п'єс Володимира Винниченка – «Memento», яка, на думку дослідника, належить до зразків модерної інтелектуальної драми. Важливим у художній системі п'єси є шевченківське відлуння. В одній з напружених сцен дійові особи співають «Заповіт», котрий виступає засобом загострення й увиразнення сценічного драматизму. Не випадково портрет Шевченка, «завішаний рушниками», висить у кімнаті однієї з головних героїнь – Орісі, а також в ательє провідного персонажа – художника Кривенка. Не менш вмотивоване й звучання в устах Кривенка першого рядка з лірико-філософського вступу до «Гайдамаків» – «Все йде, все минає...» – саме перед тим, як він бере ножа й розрізає свою картину. Т. Шевченко в поемі «Гайдамаки» не лише поетизує праведну помсту, а й об'єктивно осягає страхіття руйнівного духу, апофеозом якого є в творі легендарна сцена вбивства Гонтою власних дітей («католиків»). Відтак Кривенкове знищення картини, а у фіналі п'єси і вбивство власної дитини постає певним відлунням Шевченкової образності.

Образ убивства власної дитини як архетипний еквівалент граничного загострення суперечностей особистого й громадського, ідейного й плотського, божественного й земного тощо наявний у Біблії, у давньогрецькій трагедії. У драмі Винниченка цей мотив безпосередньо перегукується з глибокими й пристрасними художніми роздумами автора «Кобзаря».

Ключові слова: Тарас Шевченко, Володимир Винниченко, архетипна образність, інтертекстуальність.

В статье рассмотрена одна из ранних пьес Владимира Винниченко – «Memento», принадлежащая, по мнению исследователя, к жанру современной интеллектуальной драмы. Важным в художественной системе пьесы является отзвук шевченковских мотивов. В одной из напряженных сцен действующие лица поют «Заповіт», и это пение становится средством обострения драматизма. Не случайно портрет Шевченко, «завешанный рушниками», висит в комнате одной из главных героинь – Орыси, а также в ателье ведущего персонажа – художника Кривенко. Не менее красноречиво звучит в устах Кривенко поэтическая фраза, которой начинается поэма «Гайдамаки» – «Все йде, все минає...» – именно перед тем, как он берет нож и разрезает свою картину. Т. Шевченко в поэме «Гайдамаки» не только поэтизирует праведную месть, он также постигает ужас духовного опустошения, апофеозом которого в произведении является легендарная сцена убийства Гонтой собственных детей («католиков»). Таким образом, уничтожение художником картины, а в финале пьесы и убийство собственного ребенка предстает эхом образности Шевченко.

Образ убийства своего ребенка как архетипный эквивалент крайнего обострения противоречия личного и общественного, идейного и плотского, божественного и земного присутствует в Библии, в древнегреческой трагедии. В драме Винниченко соответствующий мотив непосредственно перекликается с глубокими и страстными художественными раздумьями автора «Кобзаря».

Ключевые слова: Тарас Шевченко, Владимир Винниченко, архетипная образность, интертекстуальность.

The article is focused one of the Vynnychenko's early plays – «Memento», which, as far as the author concerned, belongs to the modern intellectual drama. The author emphasizes the importance of the Shevchenko's motives in the structure of the play. He also pays attention on the fact that during one of the strained scenes

the characters sing «The Testament», which serves as the means of the intensification of the stage drama. It is no coincidence that there is Shevchenko's portrait decorated with the embroidered towel in the room of one of the main characters – Orysyia and also in the studio of the main character named Chryvenko. None the less reasoned is Chyvenko's uttering the first line from the «Haydamaks» preface – «All goes by, all slips by...» just before taking the knife and tearing his painting.

Shevchenko in his play «Haydamaks» not only poetizes vengeance but also comprehends the horror of the destructive spirit. The apotheosis of it in the play is clearly seen in the legendary scene of Honta's killing her children («catholics»). Thus the destroying of the painting by Chryvenko and killing of the children in the drop scene is a explicit Shevchenko's motif and imagery. Artistic image of killing one's own child as archetype of extreme point of confrontation of personal and social, ideological and carnal, divine and earthly can be found in ancient Greek tragedy and in Bible. In Vynnychenko's play this motif is directly connected with the deep and passionate artistic reflections of the «Kobzar» author.

Key words: Taras Shevchenko, Volodymyr Vynnychenko, archetypic imagery, intertextuality.

Драма «Memento» належить до тих творів В. Винниченка, в яких з особливою виразністю відлунилися шевченківські мотиви, котрі, як завжди, у письменника набули своєрідного творчого переосмислення та актуалізації.

Винниченкова ідея чесності з собою, яка передбачає здатність усвідомлення особистістю суспільних стереотипів і відтак можливість вивільнення від них, є насамперед художньою ідеєю, дуже далекою від часто приписуваної їй однозначності¹. Ця ідея може бути як творчою, так і руйнівною. Об'єктивний зміст перших драм і романів письменника, в яких осмисленню цієї ідеї приділяється особлива увага (пріоритет художнього осягнення ідеї диктує визнання інтелектуальності їх провідною жанровою ознакою), переконує, що ця за певних умов плідна ідея, ідея, що стимулює утвердження цінності особистості, не може слугувати абсолютною панацеєю у розв'язанні суспільних проблем. Згубність безоглядного підпорядкування індивіда будь-якій ідеї, руйнівність браку співвіднесення її з неосяжною дійсністю найбільш виразно розкривається у Винниченка в п'єсі «Memento» (1909), яку можна вважати підсумковою в циклі ранніх інтелектуальних драм письменника².

Чіткою логікою розвитку дії й стрункністю композиції «Memento» викликає асоціації з виразністю графіки. Тут автор досягає особливого лаконізму в подачі найгостріших моментів сюжету, натуралістично виразних деталей побуту, характеристичних штрихів персонажів тощо. Лаконізм зумовлений і тим, що драматург тут цілком уникає зображення суспільних рухів, революційної діяльності чи якоїсь громадської роботи, а відтак глибокого художнього розкриття складних суспільних проблем досягає, концентруючи увагу лише на суто особистісних, інтимних взаєминах

персонажів. Отож автор майже цілком звільняється від зовнішньої публіцистичності, широко використаної в його попередніх п'єсах і наявної в «Memento» здебільшого лише в деяких тирадах головного героя, душевна драма якого подана, так би мовити, крупним планом і є основною конструктивною віссю твору.

За цією зовнішньою простотою криється надзвичайна мистецька вигадливість, яка полягає передусім в акцентуванні ігрової стихії драматичної дії. «Memento» відзначається особливою витонченістю гри психологічних нюансів, не в останню чергу зумовленої використанням (водночас ефектним і ненав'язливим) принципу «театру в театрі».

Театральність як питома риса не лише мистецтва, а й життя, як чарівлива, а часом, може, й демонічна властивість саме жіночого єства пов'язана в п'єсі передусім з постаттю Ориси Вербівської, молодій панни «дуже гарної» вроди й небуденного внутрішнього світу. Це з'ясується вже з перших рядків твору, де в ремарках окреслюється затишний інтер'єр помешкання героїні («...Різні хатні прикраси, підібрані зі смаком») та особливо характерний для авторової манери (кілька виразних штрихів, які створюють цілісний образ) її портрет: «Пишна постать, злегка лінива. Зачіску змінює дуже часто, і кожного разу лице її дивно змінюється, набираючи то дитячого невинно-наївного виразу, то суворого і строгого, то задириливо-веселого, злегка навіть нахабного»³. Така риса поведінки, як часта зміна зачісок (вона також зумовлена матеріальною забезпеченістю Ориси, що має сановного батька), цілком промовисто розкриває таку особливість вдачі, як театральність, яка в даному разі має виразний стосунок до непримиренності з буденністю, до прагнення змінити дійсність на свій лад. Світоглядна антагоністка цен-

трального персонажа Кривенка, Оріся за своєю натурою в певних аспектах дуже близька йому.

Поруч з Орисею, у певному контрасті до її постаті, виведено Антонину. Антонина не така показна зовні й не така хвацька на вдачу, як Оріся, проте навіть зі вступного портрета, ще лаконічнішого, ніж відповідний портрет Орісі, видно, що автор не відмовляє їй у своєрідному лагідному чарі, як зовнішньому, так і душевному: «Дуже білява. Очі з виразом м'якості й неспілости» [с. 19]. Найвиразніша ознака нинішнього стану Антонини – вагітність. Тож тим показовіший її невлотий чар, котрий відчувається навіть за цих умов, коли героїня змушена ходити в «темно-сірому капоті» й «лице її трохи набухле, ніс припухлий», навіть за умов окресленої дальшими ремарками й з'ясованої в дійовому плинні її тривожної пригніченості.

Пригніченість Антонини розкривається зокрема в її снах, розповіді про які легкими штрихами проходять крізь сюжет драми. Такий сон зринає вже в її перших репліках: «У мене таке почування цілий день. Я прокинулась і вже почула, що сьогодні щось буде. Снилось щось таке... Наче я десь іду по якійсь стіні. І так страшно мені... І все держусь за живіт... І ще думаю: як буду падати, то треба не на живіт...» [с. 19].

У короткому діалозі героїнь, сповненому діювої динаміки, водночас у характерній для Винниченка виразній штриховій манері подається передісторія сюжету, якої б вистачило на цілий експозиційний акт традиційної драми: Оріся начебто з жалості («Ви... трошки чудна, але ви страшенно добра. У вас є така хороша жалість») найняла пристойне помешкання й оселила поруч з собою в ньому бідову Антонину, і ніби не з жалості, а цілком щиро запевняє, що між нею (Орисею) й батьком майбутньої Антонининою дитини немає навіть натяку на любовну прихильність («ні на макове зерно»), і мовби зі співчутливості згоджується підготувати майбутнього батька, який от-от має надійти, до розмови з Антониною, з якої той має довідатися про власне батьківство. Подібні експозиційні штрихи зринають і надалі в розвитковій безпосередній дії.

Поява ще одного персонажа драми знову супроводжується лаконічною портретною ремаркою, в якій пластичні деталі є одним із засобів художнього психологізму: «Брови широкі, темніші за вуса. Очі ніби злегка сонні. Вигляд має неповороткого флегматика. У вишиваній сорочці і оксамитовім чорнім піджаці» [с. 21]. Василь Кривенко стоїть у списку дійових осіб першим, і лише його

професія (художник) зазначається в цьому списку, якщо не рахувати епізодичного персонажа Козолупа (ковбасник). Флегматичність, певна вайлуватість, особлива зосередженість на власному внутрішньому світі, щоправда поєднана з неабиякою експресією у відстоюванні власних переконань, – суттєві риси вдачі персонажа. Ці риси ще виразніші у постаті Корнія з пізнішої п'єси «Чорна Пантера і Білий Медвідь», однак якщо в «Чорній Пантері...» мистецька професія героя стає одним з основних чинників образного ладу, то тут вона більшою мірою має стосунок лише до з'ясування психологічних мотивів його поведіння.

Діалог Орісі й Кривенка позначений вишуканою грою побутово-психологічних штрихів. Один з таких штрихів лаконічно вказує на своєрідність мистецького світу героя, який воліє нічого не творити, аніж творити згідно з пересічними традиціями. Діставши на своє запитання, чи малює Кривенко «щось тепер», ствердну відповідь («Умгу...»), Оріся дещо риторично резюмує не лише цю відповідь, а й, як видно, попередні, винесені за рамки дії розмови: «Он як? Значить, ви вже знайшли те, що нігде й ніколи не буває?» [с. 22].

Оріся не втримується, аби самій посмакувати тим ефектом, який справить на Кривенка звістка про його несподіване майбутнє батьківство. А на приховувані грубістю тону його ошелешені намагання з'ясувати причини її прихильності до Антонини («Що вам тут треба? Навіщо ця бульварна комедія?») зі звичною грайливістю відповідає: «Шукаю те, чого нігде й ніколи не буває» [с. 22]. Врешті Оріся цілком недвозначно з'ясовує Кривенкові (і читачеві чи глядачеві) суть подій. Кривенко, сповідуючи ідею «чесності з собою», не лише в мистецтві, а й у житті шукає небувалу гармонію, лише від вимріяної ідеальної жінки, з якою сплівся б «душею й тілом», він дозволив би собі мати дитину і в жодному разі від своїх реальних коханок, втім числі від Антонини чи Орісі. Дізнавшись, що народження дитини фактично невідворотне, бо вагітність уже в такій стадії, що її штучне припинення було б смертельним для матері, Кривенко здогадується, що все це відбувається не без участі Орісі (ймовірно, вона підкупила акушерку, яка вказала Антонині помилкові строки). Оріся й не криється, що саме вона є, так би мовити, авторкою й режисером цієї драми в драмі. Кривенкові здогади («Це ваша тут робота?») вона плумливо підтверджує: «Розуміється, моя, а не ваша!.. Правда, я ловко підстроїла вам цю штуку?» [с. 24].

Слова одного з персонажів «Блакитної троянди» Лесі Українки «Коли буде заходити на драму,

можна покинути гру»⁴ жодною мірою не вдалося б застосувати до ситуації, у яку потрапили герої «Memento». Тут гра обертається дедалі поглиблюваною драмою, яка сягає граней трагедії. Відчайдушна любовна гра Орисі веде до вкрай несподіваних і для неї самої наслідків.

Посилення драматичної напруги п'єси значною мірою пов'язане зі з'ясуванням надто складних стосунків Антоніни й Кривенка. Лейтмотивом цих стосунків є просто-таки одержиме Кривенкове небажання майбутньої дитини, поява якої має, на його переконання, зруйнувати його теорію «чесності з собою», унеможливити омріяну гармонію. Така позашлюбна дитина, до того ж народжувана в умовах, коли «вагітність проходила в сльозах, драмах, замахах на самогубство» [с. 25], до того ж така, що начебто не отримає належного виховання (Антоніна заздалегідь категорично відмовляється віддати майбутню дитину батькові, а про їх спільне життя не може бути й мови), сприймається Кривенком як «memento», як нагадування про його неспроможність бути вірним виплеканій теорії, як нагадування про те, що, за словами Орисі, «непохитність похитнулася» [с. 23].

Зазнавши шаленства свого колишнього коханця, Антоніна припускає можливість убивства Кривенком майбутньої, щойно народженої дитини, а тому, потерпаючи від думок про це, ладна ліпше зараз накласти на себе руки. І приходиться до тям, діставши заспокійливе запевнення, що Кривенко цього не зробить, мовляв, безглузда смерть Антоніни так само не вкладається в межі його теорії, як і безглузда, на його думку, поява дитини. Незважаючи на певну переускладненість та тяжкість стосунків персонажів, автор сягає лаконічної виразності в їх драматичному окресленні, вдаючись до вишуканої гри підтекстів, побутово-психологічних деталей, наближаючи бурхливі «сімейні» сцени до афористично пружних ідейних дискусій:

«К р и в е н к о. Де ж твоя чесність з собою? Це ж не чесність, а рабство, покірність темному, сліпому, животному інстинкту матері. Чесність з собою – це гармонія думок, почувань, досвіду, це – сила і цільність...

А н т о н і н а. ...Я не вб'ю своєї дитини! Ти – безумець... Яке ти маєш право рішення, якою вона буде? А може вона в двадцять раз краще тебе буде? А може з неї геній вийде?.. Що ти за бог такий всезнаючий?

К р и в е н к о. Досвід людей, наука знає це...

А н т о н і н а. Неправда! Цього наука ще не може сказати!» [с. 46 – 47].

Антоніна, попри свій пригнічений стан і фізичну кваліть, знаходить у собі сили протистояти розгорнутим аргументам Кривенка. Їй допомагає в тому нездоланий материнський інстинкт, який дедалі владніше заявляє про себе.

«Memento» – викінчений зразок камерної драми (ймовірно, що тут Винниченко деякою мірою використав досвід теоретика й практика такої драми А. Стріндберга). Тут виступають в основному три дійові особи, коли не рахувати спершу виношуваного при серці матері, а врешті народженого Василька, який є якщо не дійовою собою, то принаймні повноправним четвертим персонажем драми. Поруч з ними драматург виводить декілька другорядних та епізодичних персонажів, присутність яких відтіняє плин основних подій і певною мірою вуалює деякий схематизм сюжету (незважаючи на те, що цей схематизм є однією з прикметних рис поетики твору, драматург усе-таки приглушує його, зокрема й таким чином). У п'єсі виведений (у певному контрасті до Кривенка) учений-хімік Бурчак, безтямно закоханий в Орисю, котра так характеризує його в розмові з Кривенком: «Він з семінаристів, а тому всі принципи його з ореолами святості, як святі на іконах. Ми його називаємо “світове питання”. Кажуть, буде світилом науки, уже згоджується навіть у церкві вінчатись зі мною. Спершу не хотів. “Із принципу”, каже... Вас дуже не любить. Каже, що ви підло повелись з Антоніною... Казав, що руки вам не подасть навіть. Тоже з принципу...» [с. 31].

Рішуче відданий принципам, закоханий Бурчак (прізвище його досить промовисте), однак, не може противитись волі Орисі й виконує, пригнічуючи власне «я», так би мовити, побурчавши для годиться, будь-які її забаганки – і руку подає Кривенкові, і п'є склянку коньяку всупереч своєму бажанню, і т. д. Парадоксальність ситуації полягає в тому, що Орисі, яка повсякчас глузує над цим своїм поклонником, він глибоко неприємний (одна з ремарок стосовно її ставлення до Бурчака – «Губи стуляються жорстоко й гидливо» [с. 40] – цілком промовиста); натомість Орися, що засвідчується спершу химерним плетивом підтекстових нюансів, по-справжньому закохана в Кривенка, який глибоко в душі відповідає їй взаємністю, але все-таки йде на розрив з нею, не приймаючи її світоглядних позицій, її, за його висловом, “принципу безпринципності”.

Ще один другорядний персонаж – подруга Орисі й Антоніни, радше товаришка чи просто знайома – Паша, за зовнішньою незугарністю, ви-

кличною грубістю й бравадою якої проглядається драма самотньої добросердної жінки.

Сцени за участю згаданих другорядних дійових осіб органічно вплетені в загальну дію. А от епізоди III розділу (у ранніх п'єсах В. Винниченка вживає термін «розділ» замість вживаного «дія»), які розігруються в ательє Кривенка, здебільшого уповільнюють її. Втім ця уповільненість не позбавлена мистецького сенсу, вона зокрема вносить деяку розрядку в надто напружений перебіг подій і виконує роль ретардації (умисної затримки дії), ефектне використання якої І. Качуровський спостеріг уже в ранній прозі В. Винниченка⁵. Тут попервах відтворено дружню п'ятику Кривенка з приятелями Антонюком, Піддубним і Чупруном, постаті яких легко нашкіцовані. Кожен з них по-своєму заздрить неординарному талантові товариша, талантові, який з новою силою розкрився у щойно завершеній картині. Начебто з приводу цього завершення і влаштовано п'ятику (зазначаючи, що йому подобається «жанр вгощення», Антонюк в мить відсутності Кривенка звертається до товаришів: «Здається, він запросив нас сприснуть його картину?» [с. 54]). Між тим Кривенко більшою мірою п'є, аби приглушити свій душевний біль, викликаний наближенням, як йому здається, страхітливого батьківства. Захоплення товаришів картиною (почасти щирі, а почасті нещирі), неможливість заробити цією, як, очевидно, й попередніми своїми вистражаними картинами, на життя, що змушує його вряди-годи вдаватися до ремісництва, до виконання невибагливих замовлень (от і зараз він чекає на прихід ковбасника Козолупа, для якого слід намалювати вивіску й портрет) – усе це лише відтіняє душевну кризу героя, внаслідок якої він бере ножа й розрізає полотно, над яким так довго й натхненно працював. Картина з показовою назвою «Майбутнє» видається авторові нестерпною, бо його власне майбутнє уявляється йому тепер цілком іншим, ніж те, про яке марилося і яке опоетизоване в його творі. Тут немає розгорнутих монологів чи тирад, які б з'ясовували душевну драму героя, вона вражаюче розкривається лиш в окремих штрихах майстерно виписаної приятельської п'ятики.

Після того, як товариші, виявивши належну делікатність, залишили художника на самоті, та після карикатурного вкраплення – епізоду з ковбасником, який дав Кривенкові пристойну суму завдатку (більшість цих грошей згодом віддано Антонині), подається сцена з'ясування стосунків з Орісею, яка завітала до ательє. Навіть розрізана навпіл нова картина Кривенка викликає в Орісі

захоплення: «Вона радістю своєю всмоктує в себе душу» [с. 61]. Це захоплення стає поштовхом до серйознішої, ніж досі, розмови між ними, до діалогу, який є дуже характерним для Винниченкової драматургічної манери зразком злютованості з'ясування любовних стосунків та інтелектуального двобою. Саме в цій сцені, почасти еротичній, найвиразніше виявляється жагучий потяг героїв одне до одного, їх взаємне кохання, яке врешті стає ще однією жертвою, принесеною задля принципів. Автор, як здебільшого завжди, не абсолютизує позиції жодного з героїв, однак сентенції Орісі виявляються особливо проникливими і навіть пророчими: «Та звідки ви, чорт забирай, знаєте, що життя піде по вашому плану, по напрямку вашого майбутнього? Звідки ви знаєте, що за ці страждання, які ви добровільно приймаєте зараз, в майбутньому життя дасть вам те, чого ви хочете?» [с. 63]; «Від всього відмовляються, женуть всяку радість, всього бояться, жаліються... Во ім'я чого ж? Во ім'я якогось дальшого майбутнього, яке, може, ніколи й не буде» [с. 64].

Сцена з Орісею змінюється черговою сценою з Антоніною, яка жахається демонізму Кривенка і разом з тим без надії сподівається на перемогу в ньому батьківських почуттів.

У IV розділі п'єси драматична напруга набуває особливої сили. Народжена дитина, яку на честь батька названо Васильком, є центром загальних клопотів – Антонини, Орісі, Паші, навіть Бурчака, у діалогах з'ясовується, що й батько двічі навідувався до неї. Тим часом Оріся не без успіху вмовляє Антонину піти хоч раз, аби трохи розвіятись, до театру, і дитина лишається з Пашею, котра, коли несподівано з'являється Кривенко, з делікатності лишає його з малям наодинці. Центральною тут є окреслена ремаркою мовчазна сцена, в якій, з мукою переборюючи наплив ніжних батьківських почуттів, Кривенко відчиняє вікно й, розповивши дитину, підкочує коляску до холодного вітру... Таким чином він убиває дитину – в подальших сценах її, незважаючи на всі зусилля, не вдається врятувати. Сповненим невигоїного розпачу зойком Антонини завершується драма.

Персонаж убиває сина, говорячи й думаючи про нього як про «memento», як про нагадування про крах своїх виплеканих переконань, розриваючись між відданістю цим переконанням і зворушливим голосом нових для себе батьківських почуттів. У контексті п'єси її назва суттєво переосмислюється, обертаючись на «memento» для кожного, хто прагне живу дійсність будь-що вкласти в прокрустове ложе ідеї. Драматург наго-

лошує, що жодна ідея не може бути абсолютною й всепоглинаючою, що навіть щонайвища ідея здатна перетворюватись на свою протилежність, здатна бути плідною лише за певних умов, зокрема коли не відривається безоглядно від складної й таємничої дійсності, ширшої за будь-яку, хай щонайсильнішу і щонайпривабливішу, ідею. Тим страхотливішим є таке підпорядкування ідеї, коли воно оволодіває неординарною людиною, якою є художник Василь Кривенко. Прізвище персонажа тут цілком промовисте. Він виявився надто далеким від сповідуваної прямоти.

Винниченко не вдається до якогось спрощеного чи патетично однозначного засудження персонажа, наголошуючи на його стражданнях. Очевидно, це стало однією з істотних причин несприйняття п'єси її першими критиками – Д. Дорошенком, який писав, що ідею чесності з собою автор ілюструє тут «зовсім невдалим способом» і підмінює художність «публіцистичністю, досить нудною й софістичною»⁶, С. Єфремовим, котрий відніс «Memento» до авторових «чадних творів»⁷ та іншими.

П'єса належить до жанру інтелектуальної драми – мистецьке осягнення проблеми взаємодії ідеї й дійсності є тут провідним образотворчим чинником. Але зовнішня публіцистичність твору відзначається особливою ошадливістю, мистецька філософічність впливає передусім з окреслених чіткими штрихами життєвих реалій, з осмислення доль персонажів, глибоко психологічного розкриття їх неординарних душевних якостей. Певна нестандартність, може, навіть штучність драматичної ситуації впливає з поезики п'єси, з акцентування ігрової стихії драматичної дії, своєрідного використання принципу театру в театрі. Крім того згадана нестандартність, штучність нівелюється натуралістичною діткливою розгорнутих життєвих картин, витонченою грою психологічних підтекстів, видовищних деталей.

Виразніше з'ясувати мистецьку незглибленість п'єси може допомогти увага до використаних автором фольклорно-літературних ремінісценцій. «Memento» – це перший драматичний твір Винниченка, в мистецьку тканину якого досить широко вплетені пісні. Показово, що перша з таких пісень – «Коли розлучаються двоє» (популярний з кінця ХІХ століття дует М. Лисенка на слова Г. Гайне в перекладі М. Ставицького (Славинського)), твір, який фігурував в оповіданні «Антрепрен'юр Гаркун-Задунайський», власне в нищівно осміяній в цім оповіданні виставі, де подібні сентиментальні співи наводились як непевний рятунок від драматургічної й режисерської халтури.

Вочевидь, Винниченко свідомо використав саме цей дует, подаючи його як засіб художнього психологізму, як невід'ємну ланку драматичної дії. Оріся й Паша (Паша спершу опирається – «Всякі сентиментальні дурниці співають») виконують цей дует на наполегливе благання Антонини, яка, лежачи на ліжку й слухаючи його, дає вихід своїм гірким почуттям, породженим попередньою розмовою з Кривенком [с. 37]. Невдовзі в такому ж ключі обігрується виконання шевченківського «Як умру, то поховайте», яке завершується сплеском емоцій героїні: «Антонина при кінці співу закриває лице руками і голосно риде» [с. 42] (пізніше ще більшої витонченості досягає автор у використанні співу саме «Заповіту» в п'єсі «Брехня» [с. 183–184]). В одній з розмов з Кривенком Антонина, жахаючись можливості дітовбивства, твердо заявляє: «І спробуй тільки зроби це! Спробуй!.. Без жалю одправлю на каторгу!» [с. 47]. І, немов пізніша репліка на ці слова, під час п'яної гульні в ІІІ розділі з уст Кривенка зринає пісня «За Сибіром сонце сходить...» [с. 56]. Виконувана згодом підпилим товариством козацька пісня з характерним приспівом («...що діється на Україні і чиї ми діти») своєрідно перегукується з драматичним плином і включає його в ширший контекст. Виконувана Пашею над колискою немовляти колискова на слова Лесі Українки з циклу «Сім струн» [с. 73] – «Місяць ясененький...» (музика Я. Степового) – створює особливий лагідно-мрійливий настрій, який руйнує прихід Кривенка.

Важливим у художній системі п'єси є тактовне й ненав'язливе шевченківське відлуння. Думається, не випадково тут співають «Заповіт», не випадково портрет Шевченка, «завішаний рушниками», висить у кімнаті Орісі, і не лише в кімнаті Орісі, а й в ательє Кривенка (коли Козолуп, що, як виявляється, ще й вірші пише, хоче аби його було намальовано схожим на генія, Кривенко «знімає з стінки портрет Шевченка й ставить поруч» [с. 58]). Не менш вмотивованою видається й поява на устах Кривенка першого рядка з лірико-філософського вступу до «Гайдамаків» – «Все йде, все минає...» – саме перед тим, як він бере ножа «і помалу розрізає картину згори донизу» [с. 56]. Т. Шевченко в «Гайдамаках» не лише поетизує праведну помсту, а й об'єктивно осягає страхіття руйнівного духу, апофеозом якого є в творі легендарна сцена вбивства Гонтою власних дітей («католиків»). Відтак Кривенкове знищення картини, а згодом і вбивство власної дитини постає певним відлунням Шевченкової образності. Образ убивства власної дитини як архетипний еквівалент

граничного загострення суперечностей особистого й громадського, ідейного й плотського, божественного й земного тощо присутній в давньогрецькій трагедії, в Біблії, в творчості Шевченка... Про варіації цього образного мотиву в новелі Гі де Мопассана «Сповідь» та романі Г. д'Аннунціо «Невинна жертва» як складових контексту творчих шукань В. Винниченка розмірковує В. Панченко⁸. Про певну суттєвість у творчості В. Винниченка цього мітологічно сталого образного мотиву, здатного множитись у варіантах, свідчить його подвійне використання в драмі «Memento» (знищення картини та вбивство дитини тут вочевидь римуються), а пізніше – поява в п'єсі «Чорна Пантера і Білий Медвідь», романах «По-свій», «Записки Кирпатого Мефістофеля», в інших творах. Мітологічну символізацію образної системи твору наголошує також його латинська назва, яка заздалегідь підключає окреслену драматичну ситуацію до ширшого контексту.

Глибинна символіка образної системи драми дає можливість сказати про цей твір те ж саме, що сказав Винниченко про свій написаний у рік виходу п'єси (1909) роман «Чесність з собою», готуючи до друку його французький переклад (1926): «З дивуванням бачу, що я, не думаючи ні хвилини бути пророком, став ним: ця річ є віщуванням більшовизму»⁹.

¹ Єфремов С. Літературний намул / Сергій Єфремов // Рада. – 1908. – 7, 8, 11, 12, 14, 17 березня; Єфремов С. Гнучка чесність / Сергій Єфремов // Рада. – 1909. – 26, 27 березня.

² Винниченко В. Memento : П'єса на 4 розділи / Володимир Винниченко // Літературно-науковий вісник. – 1909. – Кн. 2. – С. 241–303.

³ Винниченко В. Вибрані п'єси / Володимир Винниченко. – К. : Мистецтво, 1991. – С. 19. Надалі п'єса цитується за цим виданням, в дужках у тексті вказується сторінка.

⁴ Українка Леся. Збір. творів : У 12 т. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1975–1979. – Т. 3. – С. 29.

⁵ Качуровський І. Про деякі технічні засоби Винниченкової прози / Ігор Качуровський // Сучасність. – 1997. – № 1. – С. 152.

⁶ Дорошенко Д. З українських журналів... / Д. Дорошенко // Рада. – 1909. – 17 березня. – С. 2–3.

⁷ У згаданій вище статті «Гнучка чесність» С. Єфремов зокрема пише: «І так ще хочеться, щоб «Memento» й інші такі чадні твори стали нашому письменникові справді за memento, або – як він сам каже – тільки «живим нагадом, як не треба робити»: чого і як не повинен він торкатися в своїх писаннях».

⁸ Панченко В. Будинок з химерами: Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті / Володимир Панченко. – Кіровоград : «Народне слово», 1998. – С. 53–61.

⁹ Цит. за: Мороз Л. З. «Сто рівноцінних прав»: Парадокси драматургії В. Винниченка / Л. З. Мороз. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. – С. 93.