

ЧАСО-ПРОСТОРОВІ ВИМІРИ ДРАМАТУРГІЇ В. ВИННИЧЕНКА: ПСИХОЛОГІЯ СПРИЙНЯТТЯ ТА СИМВОЛІКА ОПРИЯВНЕННЯ

Анотація. У статті зроблено спробу виділити й проаналізувати особливості художнього втілення домінант картини світу у драмах В. Винниченка «Memento», «Брехня», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Натусь», «Пригвожені», «Гріх», «Закон». Також було охарактеризовано як класичні константи картини світу: час, простір, людина, так і специфічні способи їх оприявнення посередництвом кольористики, звукопису. Окремий аспект — символізація заявлених елементів.

Ключові слова: картина світу, час, простір, рух, колір, звук, символ.

Аннотация. В статье предпринята попытка выделить и проанализировать особенности художественного воплощения доминант картины мира в драмах В. Винниченко «Memento», «Ложь», «Черная Пантера и Белый Медведь», «Натусь», «Пригвожденные», «Грех», «Закон». Также было охарактеризовано как классические константы картины мира: время, пространство, человек, так и специфические способы их представления посредством кольористики, звукописи. Отдельный аспект — символизация заявленных элементов.

Ключевые слова: картина мира, время, пространство, движение, цвет, звук, символ.

Summary. An attempt to separate and analyze the peculiarities of the artistic embodiment of the dominants of V. Vinnichenko's picture of the world is made in the dramas «Memento», «The lie», «The Black Panther and White Bear», «Natus», «The rooted», «The law». It was characterized as well as the classical constants of the picture of the world as for the time, the space, the man, and specific ways of present by means of colouristic and sound writing. The separate aspect — the symbolization of the above-mentioned elements.

Keywords: picture of the world, time, space, moving, colour, sound, symbol.

Картина світу — універсальна категорія на позначення того уявлення про світ, яке «складається у свідомості людей на основі досягнутих знань, на всіх рівнях і у всіх формах освоєння світу людською практикою» [12, с. 40]. Це поняття та його основні складники час і простір, головним чином, є предметом філософських, насамперед онтологічних, студій. У літературознавстві — це роботи М. Бахтіна, Ю. Лотмана, В. Топорова, Г. Клочека, Ф. Федорова та ін.

В. Винниченко, як і кожен митець, вимальовує власну картину світу. Цей аспект досліджувався у роботах наших попередників, переважно в аспекті проблеми буття людини та її сутності як константи світу (Г. Сиваченко, Є. Лащик, Н. Гусак, О. Векуа, Т. Макарова, М. Зубрицька, та ін.); лаконічно — концепти часу й простору (О. Векуа, Є. Лохіна, Т. Мейзерська, О. Петрів, Дж. Дінглі). Однак цілісно ніхто з літературознавців у своїх студіях не здійснив інтерпретації картини світу драматургії В. Винниченка, що визначило й формулювання мети статті: виділити й проаналізувати домінанти картини світу в інтерпретації В. Винниченка (за драмами «Memento», «Брехня», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Натусь», «Пригвожені», «Гріх», «Закон»), хоча, звичайно, обсяг статті обмежить наші спостереження.

Поняття «картина світу» науковці відрізняють від поняття «модель світу»: «знакове вираження картини світу», яке оформлює її в статичному вигляді [11]. Вихідними ж орієнтирами картини світу є простір і час, що співіснують у творі невіддільно один від одного, утворюючи хронотоп (за М. Бахтіним). Важливого значення у світі художнього цілого, за твердженням Г. Клочека, набуває

ступінь та особливості візуалізації, «ейдетичність», тобто тривкість та яскравість внутрішнього зорового бачення того, що зображено у творі» [7]: кольористика, звукопис та предметність (оскільки за такого відбору письменником певних матеріальних речей у світ твору «відбувається ізоляція частини дійсності» (за М. Бахтіним); «такий предмет уже наділений художньою енергетикою» [7]). Тому до аналізу були включені й ці характеристики.

Вважаємо, що картина світу, репрезентована В. Винниченком у зазначених драмах, набуває деформованого, патологічного вигляду через «розполюсацію» тривимірної системи координат. Причиною цього стає людина, яка наповнює час-простір буттям і змістом, приносить рух, зміну, відтак, світ набуває того чи іншого вигляду, втрачає свою нейтральність.

Людина, представлена В. Винниченком, бере на себе місію Творця, прагнучи змінити природний хід речей та божественне провиддя. Тому відбувається зміщення системи координат, «верх» обертається «низом» і навпаки, а тому й часо-простір набуває парадоксального вигляду: рух **часу**, який природно розвивається у «будуче», оприявнюючи перспективу для творчості — «відкритість» [16, с. 103], тут «закривається», що означає зупинку часу, «безчасся», оскільки людина сама перестає сприймати перспективи руху; **простір**, який персонажі намагаються розширити, зробити «своїм», витворити, врешті-решт стає закритим, ворожим їм; **рух**, який переважно відбувається в горизонтальній площині, перетворюється на рух по колу або заводить у глухий кут, у смерть (духовну і фізичну).

Для аналізу п'єс ми обрали тричленну ієрархічну модель побудови простору, (за В. Топоровим): «верх» — «пташки, янголи, божества (Бог)», що нами інтерпретується як вище, духовне, сакральне (любов, добро, чиста душа, мистецтво); «середина» — «люди, тварини», тобто земний олюднений простір; «низ» — «небіжчики, душі предків, демони, злі божества», еквівалентами чого є ниці, меркантильні інтереси, заздрість, гнів, ненависть і т. п. [14, с. 257].

Спільними для всіх п'єс є такі характеристики простору: він є міським, хоча тяжіє до абстрактності, тобто не прив'язаний до конкретного топоусу («всюди» і «ніде») [2, с. 50]); реальний, що іноді набуває ознак ірреального (оскільки персонажі самі конструюють світ навколо себе), та змішаний (коли реальне життя замінюється на «життя-театр»).

Для загальної характеристики часу ми скористаємося класифікацією А. Єсіна. Це дискретний, умовний час (для показу обираються найбільш значимі моменти з життя персонажів; умовність пов'язана з жанровими ознаками), характеризується завершеністю (розв'язка, як правило, це смерть), реалізує лінійно-фіналістичну концепцію (розглядає людське життя «від народження до смерті», смерть постає як «підсумок, перехід до стійкого існування: до спасіння чи загибелі» [2, с. 60]. Як неодмінну складову цього світу ми залучаємо до аналізу людину, саме через її психічні реакції на світ, час і простір набуває символічного оприявлення.

Спільним для всіх п'єс є перебування персонажів у двох паралельних просторах: «свій» і «чужий». Людина перебуває або в одному з них постійно, або балансує на межі, залежно від обставин та внутрішніх порухів. Таким простір постає у так званих «родинних драмах», у яких порушуються проблеми шлюбного співжиття. Час у цьому просторі набуває ознак статичності, де минуле перекреслюється як негативний досвід, теперішнє мислиться як засіб для майбутнього (а отже, теж перетворюється на існування, а не буття), надія на справжнє, «повне» (у просторі й часі) буття, звернена у майбутнє, проте й цьому не дано реалізуватися.

Так, у п'єсі «Закон» Інна бачить можливість майбутнього своєї сім'ї, лише отримавши дитину через сурогане материнство. У теперішньому часі вона почувається некомфортно, їй бракує заповненості простору. Відповідальність за це несе Панас, оскільки саме він звинувачується в помилці минулого (позбавлення вагітності дружини). І тепер Іннина ідея сприймається ним як абсурд, фантастика, яка ніколи не може стати реальністю: «Вибач, Інно, ти пропонуєш фантастику»... «Їй-богу, я про це навіть серйозно говорити не можу» [4, с. 232]. Обидва герої опиняються в чужому просторі, яким, як це не парадоксально, стає сім'я. Проте в міру руху горизонтальною віссю у досягненні для них сакральної цінності — дити-

ни, все більше зростає відчуження. Про це зазначає Панас: «Мені тяжко, що ми з тобою стали якісь немов чужі, щось улізло між нас» [4, с. 350]. Це відчуває й Інна: «Я буду нею (*твоєю* дружиною — А. Д.), як матиму *твою* дитину» [4, с. 251]. До кола «чужих» потрапляють і найближчі люди: Мусташенки відправляють Таму за межі їхнього дому, оскільки вона перешкоджає здійсненню Інниного сценарію. Відтак усі подальші зусилля персонажів спрямовані на пошук виходу з чужого простору.

Нецілісним виявляється і простір сім'ї Лобковичів («Пригвожені»): «У нас у сім'ї усе два табори: мати, Ольга, Настасія та батько, Ліма Марія і я» (Родіон — А. Д.) [4, с. 94]. Таким чином, виписаний простір характеризується внутрішньою розколотістю, хаосом і деструкцією. Сім'я також парадоксальним чином оприявнюється абсолютним низом — «пеклом» як покарання за колишні гріхи: для подружжя старших Лобковичів — це одруження з примусу, проте і для Настасії та Ольги шлюб за коханням обертається стражданням. Тому поява теорії Родіона, який пропонує будувати майбутнє на нових засадах, відкинувши «все батьківське», є логічною. Оскільки, як ми дізнаємося з побіжних ретроспекцій у минуле персонажа, він має «гіркий досвід», як він характеризує цей час — «час поневіряння» та «страждання» [4, с. 126]. Тому час ініціації для нього — майбутнє, у якому він хоче побудувати своє сімейне життя з «людиною, яку добре знаєш», щоб його сім'я не стала «чужим» простором.

«Цього не повинно бути, а воно є» [3, с. 23], — так характеризує теперішній час персонаж драми «Memento», оскільки помилкою минулого вважає вагітність коханки Антоніни. Це перекреслює для Кривенка майбутній час, який він хоче бачити як реалізацію теорії «чесності з собою» (фактично створення штучного простору). Отже, знову йдеться про антитезу, маємо протистояння двох світів, двох сфер, які постають у відношенні один до одного як паралельні, їхнє ж поєднання утворить тільки атмосферу «пекла». Часо-простір Антоніни — земний, у якому все відбувається за одвічними природними законами (народження дитини як продовження роду, реалізація материнського інстинкту); Кривенко ж знаходиться, як він вважає, на порядок вище. Його витворений уявою світ постає штучним утворенням, зрозумілим лише йому. Як і Родіон («Пригвожені»), Василь бачить своє майбутнє, побудоване на нових засадах, що для нього означає визволення від усього темного, земного, того, «що заважає вільно рухатись» [3, с. 33]. Для Родіона таким виступає досвід нещасливого шлюбного співжиття його рідних. Проте живучи майбутнім, він нехтує теперішнім і минулим, останнє з яких фаталістично втручається у його плани: це спадкова хвороба — шизофренія. Одруження ж із Калерією, Родіон вважає зрадою самого себе, що сприймається ним гірше за смерть. Проте на відміну від

Родіона, Калерія бачить це майбутнє. У цьому контексті можна говорити про опозицію «вічне — миттєве», «майбутнє — теперішнє», яку репрезентують Родіон і Калерія відповідно. Головне для жінки — бажання, жити у згоді з ними, сьогоднішніми, для неї означає жити у згоді з самою собою («Я не знаю, за що і як продам, але продам тільки тоді, коли буду вся, з ніг до голови хтіти цього. Підождіть! Може, я схочу продати себе й за вас (Гордого. — А. Д.). Але в цей мент цього бажання нема» [4, с. 119]), тому її не лякають майбутні труднощі життя з Родіоном, оскільки саме *зараз* вона зрозуміла, що він — саме «той». Родіон же сприймає це як свідоме дегенератство. Таким чином, він опиняється за межами часу, обравши смерть.

Жити миттєвими бажаннями пропонує Кривенкові й Оріся («Memento»): «Що буде, ти не знаєш, а зараз є щастя... Бери ж його!» [3, с. 64], оскільки вона, на відміну від Василя, розуміє, що людина не здатна передбачити своє життя, запланувати все наперед. Проте для Кривенка головне — «принципи», через які він і «жене всяку радість» [3, с. 63] сьогодні. Жити для нього означає рух у майбутнє: «Жити — значить боротися»; дитина — «це я, продовжений в глиб budouчого» [3, с. 33], але коли вона народжена «свідомо», від людини, з якою він зрієса «тілом і душею». Тому символічною є сцена нищення ним картини під назвою «Майбутнє»: небажана дитина, «дегенерат» не стане гідним продовженням Кривенка. Отже, він сумлінно шукає способу виправлення помилки.

Така ж різнополюсовість, неможливість віднайдення «діалогу» (за Ю. Лотманом, діалог може відбутися за умови «взаємного зацікавлення учасників ситуації в повідомленні і спроможність подолати неминучі семіотичні бар'єри» [10, с. 268]) між різними світами представлена і в п'єсах «Чорна Пантера і Білий Медвідь» та «Натусь». У першому випадку ця бінарність окреслена вже самими прізвиськами персонажів: Білий Медвідь і Чорна Пантера. Спрацьовує і символіка кольористики (чорне — біле), і різні топоси природного існування тварин (північ — південь). У п'єсі «Натусь» чітко виписаний «верх» і «низ» часопростору родини. Так само, як і у випадку з Кривенком і Антоніною («Memento»), Ритою і Корнієм («Чорна Пантера і Білий Медвідь»), співжиття Христі й Романа Возіїв обертається абсурдом, оскільки вони від початку — чужі люди, тобто рухаються у протилежних напрямках простору. Підкреслюємо, що відбувається проти-природний рух, оскільки у названих п'єсах «верх» зазнає постійного тиску «низу». Так, Кривенко, будучи «чесним з собою», все одно весь час відчуває на собі тягар сумління (тому й дитина для нього виступає «memento», тобто нагадуванням, як більше робити не треба); Корній постійно дає «жертви» сім'ї («Того не можна, того не можна, те їй давай, це їй давай» [3,

с. 311]), для Романа — це насильство над його Я (примус Христі зайняти посаду секретаря в прагненні матеріального достатку, задоволення всіх її, брата й тітки забаганок, більше того, відбувається насильство над душею (Петро: «Та вона вимагає, щоб він її любив» [5, с. 15])).

Проте у всіх аналізованих п'єсах письменник уводить сполучну ланку між світами, яка й заважає їм віштовхнутися один від одного, — дитину. Вона поєднує і змушує притягуватися різні полюси. Це, за В. Топоровим, означає «кульмінаційний момент руху», «місток», який з'являється «на стику двох частин, які вказують на между-перехід між двома по-різному влаштованими «підпросторами»; у цьому місці небезпека сконцентровується настільки, що «під загрозу потрапляє сама реальність шляху і можливості його подолання» [14, с. 262]. У нашому випадку це подолання перепони можливе лише через жертву одного зі світів. Цю властивість простору описує В. Топоров як «членування (аналіз) і поєднання (синтез)», оскільки передбачається розклад Старого світу, що здійснюється «розчленуванням жертви», для конструювання Нового збиранням частин «раніше розчленованої жертви» [14, с. 240].

У п'єсі «Memento» роль жертви добровільно хоче прийняти на себе Антоніна, коли опиняється у глухому куті. Цього не може допустити Кривенко, який хоче принести меншу жертву — ще ненароджену дитину, оскільки, на його думку, це не буде «руйнувати, гальмувати хід життя» [3, с. 46]: «Не в цьому річ, а в тому, що безглуздя робиться... І через щось, для чогось помирає ще одна людина. Людина, а не шматок м'яса» [3, с. 46].

У п'єсі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» можливою стає жертва від обох світів: тіло Рити або душа Корнія, яка сприймається обома як природньо допустима. Сніжинка: «Що з того? Ну, не стане на світі шматочка м'яса, яке кричить, робить неестетичні штуки і... і в'яже людей» [3, с. 290]. Рита: «Син — один, а полотен ти можеш написати багато... Це ж, Нію, один жах і егоїзм, що ти навіть вагаєшся... Ну подивись на нього, невже ти можеш допустити, щоб це твоє живе, рідне тобі творіння погубило? І ти оддаси за мертвою рядно?» [3, с. 282].

У цих випадках тиску світів, зрештою, перемагає «верх», проте обертаючись своєю протилежністю — антисвітом, «світом без Бога», в якому людина залишається духовно мертвою, оскільки її внутрішній простір тепер порожній. Кривенко («Memento») застуджує дитину, відтак, уже не буде того «memento», яке б заважало його вільному руху в просторі. Але зі смертю дитини припиняється усякий рух, а час перетворюється на безчасся.

Такою ж статикою характеризується простір і час у родині Каневичів після смерті Лесика. Корній констатує: «єсть три трупи в хаті» [3, с.

319], маючи на увазі дитину, себе та мистецтво, адже картина залишилася теж не дописана. Здається, зі зникненням сполучної ланки між світами з'являється можливість руху кожного світу за своєю природною, наперед заданою траєкторією (Сніжинка: «Лесика вже немає. Зв'язь порвано» [3, с. 322]). Корній бачить своє майбутнє у творенні «нових форм», щоб присвятити свою сім'ю служінню мистецтву. На це згоджується і Рита, але різними виявляється той простір, у якому вони хочуть втілити ці форми: для Корнія — це реальний життєвий простір, для Рити — ірреальний, потойбіччя (у який можна потрапити тільки через смерть), оскільки саме там зможуть поєднатися три світи (вона, чоловік та дитина), чого не прагне Корній.

У п'єсі «Натусь» робляться спроби уникнути жертви. Це здійснюється завдяки створенню штучного третього простору — «світу-театру»: Чуй і Петро, прагнучи закохати Романа в Дзижку, а Христю — в Чуя, у такий спосіб ніби пом'якшити межу розриву двох світів. У подальшому ми зустрічаємося з персонажами через місяць (представлений дискретний час), що позначається і на часо-просторових характеристиках: статика змінюється на динаміку, час прискорюється, бо у світ поступового тління і згасання (яким постає «пекельний» світ родини Возіїв) вноситься рух життя. Це помічає навіть Христя: «Вірите, за місяць нашого знайомства (з Дзижкою та Чуєм — А. Д.) — у нас в домі все змінилось. Йй-Богу! Ви внесли життя до нас» [5, с. 23]). Так поступово умовний світ, «світ-театр» заповнює реальний простір, надаючи йому нового вигляду, оскільки він обертається, зрештою, на свою протилежність: «чужий» простір поступово стає «своїм». Таким для Романа є світ, створений на засадах гармонії і кохання, у квартирі Дзижки, де він має змогу почувати себе вільно (Роман: «Піду від тебе туди і працювати, жить уже не буду» [5, с. 56]). Цей простір умовно можна назвати раєм — опозицією до колишнього пекла, створеного Христею (Марта: «Ой, пані, вірте слову, як мені у вас як у раю, так у неї було як у пеклі!» [5, с. 58]). Проте реальне життя неможливо розписати за сценарієм легкого «фарсу» чи «комедії» — реальний світ вимагає жертви. Такою жертвою стає сам Роман, адже він не може допустити поступового, але незворотного процесу духовного вмирання власної дитини, якщо вона залишиться жити у просторі антисвіту. Таким чином, часо-просторові межі драми залишаються відкритими, оскільки з'являється надія на перемогу в майбутньому духовного.

Іншого вигляду набуває рух у штучному «світі-театрі» Інни («Закон»), тому що за маскою зовнішнього благополуччя зростає внутрішнє відчуження, простір стає чужим. Природний процес руху порушено, і природа мстить за вину цю цього. Всі спроби Інни прискорити рух або змістити часові межі (символічне влаштування

весни серед зими), навпаки, зупиняють його, перетворивши її буття на існування. Люда забирає дитину, Панас іде за дитиною. Інні нічого не залишається, як прийняти пропозицію Круглика поїхати на Південний полюс, що ми трактуємо як метафору «світ за очі», тобто в нікуди, в забуття, оскільки майбутнє не відкриває жодної перспективи.

У драмі «Закон» примітною є кольористика, що змінюється з плином подій. Порівняємо: у першій дії локус кімнати Інни виконаний в «тонах червонявого, пожовклого листа» [4, с. 219]. Як відомо, час осені характеризується поступовим згасанням, умиранням природи; для людини час осені асоціюється зі схилом літ, коли переосмислюється минуле, змінюються певні орієнтири. Так і в Мусташенків цей період їхнього спільного життя стає періодом перегляду відносин, оскільки подальше життя без дитини уявляється їм як життя поступового згасання (тобто перетворення буття на існування). Коли ж з'являється надія на здобуття дитини, у третій дії вводиться відкритий локус (що можна назвати «простором перспективи»): «фасад сільської вілли з терасою. Просто — далекий краєвид із широкою річкою внизу» [4, с. 252], стіл, на якому все наготовано до чаювання (асоціюється з «іділічним хронотопом» (за М. Бахтінім)). І, нарешті, остання дія — влаштування весни серед зими, що символізує порушення природного колообігу, а тому планам Інни не суджено здійснитися. Це враження підсилюється музичним супроводом — плач скрипки. Так само і в п'єсі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» скрипка грає «тужно і скорбно» перед смертю Рити і Корнія, продовжує звучати і «серед мертвої тиші» [3, с. 328]. Таким чином, гра скрипки асоціюється зі смертю (духовною і фізичною).

Світ-театр влаштовує Наталя Павлівна («Брехня»), будуючи свої стосунки з оточуючими виключно на брехні. Причому брехня у теперішньому мислиться героїнею як засіб досягнення спокою в майбутньому, хоча при цьому відкидаються усілякі моральні запобіжники.

Є підстави стверджувати, що рух у такому світі подібний до лабіринту, «навмисне ускладненого шляху» [14, с. 267], щоб знайти вихід із нього, треба мати «надлюдські здібності» або «хитрість і допомогу з боку тих, хто співчуває» [14, с. 267]. Останнім уміло володіє Наталя Павлівна, будуючи свій простір відкритим, вигадуючи все нову й нову брехню та втягуючи в її коло нових співучасників. Вихід із цього «лабіринту» відомий лише їй, інші ж «допомагають їй», виконуючи свої ролі: Тось — роль коханця, Андрій Карпович — обдуреного чоловіка, який має «дати людськості нові цінності». Тось характеризує цей простір: «Я нічого не розумію. Де початок, де кінець, де...» [3, с. 149]; Іван Стратонович: «Безодня, чиста безодня» [3, с. 170] (зауваження, яке описує і простір перебування

героїв — абсолютний низ). Таким чином, персонажі втрачають орієнтири, заплутавшись у лабіринті, тому прагнуть покласти край блуканню манівцями, обравши протилежну тактику — правду. З цього моменту час прискорюється, простір максимально ущільнюється, оскільки від героїні вимагають розв'язки негайно. Так, Іван Стратонович погрожуючи викрити брехню Наталі Павлівни, пропонує як доказ її кохання до нього смерть, причому вона повинна відбутися у найближчий час, бо двигун буде здано завтра, і всі намагання героїні уповільнити час виявляються марними.

Слід зауважити, що простір драми «Брехня» також певною мірою інфантильний. Згадаємо прізвища персонажів: Тось, Адя, Санюся. Саму ж головну героїню іменують «мамуною», від неї чекають на вирішення усіх проблем («А як буде погано, то ось хто нас виручить») [3, с. 195]).

У цьому спотвореному світі брехні настільки збігається система координат, що абсолютний низ (безодня брехні) починає сприйматися оточенням як простір верху (ефект дзеркального відбиття): Карпо Федорович: «Як у раю живемо» [3, с. 176]. Саму Наталю Павлівну вважають святою (Саня: «Ви... як Матір Божа!») [3, с. 174]). Тому, на перший погляд, її вчиники і, зрештою, смерть можна трактувати як жертву. Проте від самого початку ця жертва є непотребом, як і той простір брехні, збудований героїнею.

Парадоксально, що часо-простір настільки ущільнюється, що в ньому не стає місця для його творця (за Ю. Лотманом, «периферія» заміщує «центр»). Сміслового навантаження набуває і пісенний супровід дії п'єси: пісні «Як умру, то поховайте» та «Ой сів пугач на могилі» виконуються тоді, коли героїня опиняється у стані безвиході, «глухого кута», що починає асоціюватися зі смертю. До речі, ця ж пісня звучить, коли в такому ж становищі опиняється і Антоніна у драмі «Memento».

Наталія Павлівна переходить в інший вимір буття, але її рідні так і продовжують жити в замкненому (тепер уже) світі брехні.

Особливого змісту набуває буття людини у час соціальних змін, зокрема це революція, як представлено у п'єсі «Гріх». Реальний час стає символічним часом випробування для людини, яка опиняється на межі, перед неминучим вибором. Сприйняття нею світу особливо загострюється, фактично, людина інтенсивніше починає переживати власну екзистенцію, усвідомлювати сенс світопорядку. Цей протиприродний світ, створений цивілізацією (тобто людиною), постає до неї ворожим. Відтак, рух у вертикальному просторі стає неможливим, динаміка переходить у статику, верх заміщується низом. Таким чином, у драмі простір виписаний у двох площинах:

нах: низ (який поглинає і серединний простір) і верх, уособленням якого стає незабрудненість душі, здатність вирватися за межі гріховного світу. Отже, перед нами «світ» і «антисвіт». Людина ж балансує на межі світів. А оскільки часо-просторові характеристики за таких умов максимально прискорені й ущільнені, людина легко переступає «грань». Час виписаний у двох площинах: умовний минулий, який представлений як світ, у якому не порушено систему координат, тому тут ще існує протиставлення понять духовність — антидуховність; і теперішній реальний час, який за посередництва людини обертається непорядкованим, хаотичним, у якому «помер гріх» («Гріх зостався ще в печерах у монахів та ще в печерних тіточок») [4, с. 167]).

Відтак реальний світ постає як абсолютний низ, пекло. Він замкнений, бо вийти з нього без втрати свого справжнього духовного єства неможливо. Цим світом керує диявол із людським обличчям Сталинський (якого ще називають Каїном). Його кабінет створює простір клітки, що символізує атмосферу абсолютної несвободи. Символічним постає і його предметне наповнення (інтер'єр): шафи з актами, портрети царів (що ніби навмисне нагадує про колишні зlodіяння, неперервність зла й насильства); шафа зі скляними дверцятами, яка асоціюється з оманливістю свободи, що підкреслюється ще й тим, що вона запнута зсередини сітчатим серпанком. У таких умовах час зупиняється, адже людина, яку руйнують морально й фізично, втрачає віру в можливість руху в майбутнє. Ця атмосфера підтримується і «Мефістофелем» Сталинським: «Я хочу протягти насолоду. Чого мені спшити? Я люблю протягти все приємне» [4, с. 189]. Щоб вийти з цього простору, потрібна жертва. Такою жертвою стає Марія (символічним є й ім'я біблійного походження). Відкриваючи простір для інших близьких людей (серед яких і її кохана людина Іван), вона закриває його для себе (у неї навіть право на смерть відбирають), переступивши межу в антисвіт. З цього моменту починається її стрімкий рух униз, за спіраллю, щоразу намотуючи все нові й нові гріхи — подальші арешти товаришів. Таким чином, антисвіт продовжує тиснути на світ. Щоб зупинити цей процес, потрібно знищити того, хто підтримує цей рух, тобто Марію. Отже, зупиняється рух життя окремої людини (смерть Марії) — зупиняється руйнівне начало антисвіту.

Такий напрям дослідження вважаємо перспективним, тому що вивчення картини світу, оприяминої у драмах В. Винниченка, уможливило відчитування естетичних, ціннісних орієнтирів письменника при написанні драм, що дозволяє об'єктивно, глибоко розкрити творчий задум та специфіку його втілення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1975. — 504 с.
2. Введение в литературоведение. Литературное произведение : Основные понятия и термины : учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под ред. Л. В. Чернец. — М. : Высш. шк.; ИЦ «Академия», 1999. — 556 с.
3. Винниченко В. Вибрані п'єси : у 2 т. Т. 1. / вст. ст. М. Жулинського. — К. : Мистецтво, 2008. — 336 с.
4. Винниченко В. Вибрані п'єси : у 2 т. Т. 2. / вст. ст. М. Жулинського. — К. : Мистецтво, 2008. — 288 с.
5. Винниченко В. Натусь. П'єса на 4 дії / В. К. Винниченко. — Л. ; К. : Рух, 1925. — 73 с.
6. Гетьманець М. Сучасний словник літературознавства і журналістики / М. Ф. Гетьманець, І. Л. Михайлин. — Х. : Прапор, 2009. — 384 с.
7. Ключек Г. Художній світ як категорійне поняття / Г. Ключек // Енергія художнього слова. — Кіровоград, 2007. — С. 73—102.
8. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. — Т. 2. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — 624. — (Енциклопедія ерудита).
9. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения / Д. Лихачев // Вопр. лит. — 1968. — № 8. — С. 74—87.
10. Лотман Ю. Семиосфера / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство — СПб, 2000. — 704 с.
11. Садыкова М. Сопоставление понятий «картина мира», и «модель мира»: архетип — миф — религия — наука / М. Садыкова // Совр. пробл. науки и образ. — 2007. — № 3. — С. 118—121 / Электронный ресурс / Режим доступа : www.science-education.ru / 15-397.
12. Скурту Н. Искусство и картина мира / Н. П. Скурту. — Кишинев : Штиинца, 1990. — 85 с.
13. Современный философский словарь, 3-е изд., испр. и доп. / под общ. ред. В. Е. Кемерова. — М. : Академ. Проект, 2004. — 864 с.
14. Топоров В. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст : семантика и структура / отв. ред. Т. В. Цивьян. — М. : Наука, 1983. — С. 228—283.
15. Теоретическая поэтика : Понятия и определения : Хрестоматия для студ. / авт.-сост. Н. Д. Тамарченко. — М. : РГГУ, 2002. — 467 с.
16. Философский словарь, 7-е изд., перераб. и доп. / под. ред. И. Т. Фролова. — М. : Республика, 2001. — 719 с.

Стаття надійшла до редакції 13.03.2011