

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

На правах рукопису

ДУДКА АЛЛА МИКОЛАЇВНА

УДК 821. 161. 2—2 Винниченко. 09

**КАРТИНА СВІТУ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В. ВИННИЧЕНКА-ДРАМАТУРГА:
КОНСТАНТИ Й ТРАНСФОРМАЦІЇ**

10.01.01 — українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата
філологічних наук

Науковий керівник:
Матвєєва Тетяна Степанівна,
кандидат філологічних наук,
доцент

Харків — 2012

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. Рецепція драматургії В. Винниченка в критиці та літературознавстві, теоретичні засади дослідження	8
1.1 Оцінки драматургії В. Винниченка в роботах 1900 — 1980-х років	10
1.2 П'єси В. Винниченка в оцінці літературознавців 1990-х років	17
1.3 Драматургія В. Винниченка: ракурси вивчення в ХХІ столітті	22
1.4 Картина світу та її складові: теоретичний аспект	32
Висновки до розділу 1	40
РОЗДІЛ 2. Образ світу в сприйнятті В. Винниченка: біографічна складова	43
Висновки до розділу 2	63
РОЗДІЛ 3. Людина в картині світу В. Винниченка-драматурга	65
3.1 Номінативний, віковий, соціально-політичний простір існування персонажів: загальна характеристика	67
3.2 Проблема вибору: грані художньої інтерпретації	72
3.2.1 Буттєві пріоритети: вибір «бути/мати» (соціальний, національний аспекти)	77
3.2.2 Вибір між «Я/Ми»: знеосібнення чи утвердження «себе-в-світі»	84
3.2.3 Гендерний вибір: особливості втілення	91
3.3 Ігровий феномен екзистенції	96
3.4 Наслідки екзистенційного вибору: межові ситуації	102
3.4.1 Поведінкові домінанти передпограниччя: «смертельна хвороба» відчаю, самотність як заступання «буття-до-смерті»	103

3.4.2 Творче начало смерті: парадокс чи реальність	111
Висновки до розділу 3	118
 РОЗДІЛ 4. Часопросторові координати драматургії В. Винниченка	121
4.1 Минуле — теперішнє — майбутнє: метаморфози художнього оприявнення	122
4.2 Календарно-добовий час: особливості художнього зображення	136
4.3 Простір у картині світу В. Винниченка	143
4.3.1 Опозиційність просторів «місто/село» в п'єсах В. Винниченка	143
4.3.2 Простір дому в картині світу В. Винниченка-драматурга	149
4.3.3 Опозиція «свій/чужий» простір: різноманітність сфер утілення	161
Висновки до розділу 4	179
 ВИСНОВКИ	182
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	193

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена відсутністю системного аналізу драматургії В. Винниченка, оскільки його художня спадщина впродовж тривалого періоду аналізувалася відірвано від літературного процесу в Україні, а твори були заборонені чи не рекомендовані для друку та вивчення, вилучені з літературного обігу. Тому й дотепер, незважаючи на чималу кількість монографій та дисертацій (Г. Бежнар, О. Векуа, В. Гуменюк, С. Кульчицький, С. Михида, Л. Мороз, В. Панченко, О. Петрів, Т. Свербілова, Г. Сиваченко, В. Солдатенко та ін.), циклів статей (Т. Гундорова, М. Жулинський, Є. Лащик, Є. Лохіна, Т. Макарова, Н. Пастух, Г. Сиваченко та ін.), у яких доволі глибоко, переконливо визначено й простудійовано проблемно-тематичні аспекти драматургії В. Винниченка, виокремлено її змісто- й формотвірні елементи, залишаються нерозв'язаними, в тому числі, й проблеми, дотичні до особливостей репрезентації митцем картини світу, специфіки функціонування її складових. Такий ракурс аналізу, на нашу думку, уможливить уточнення, доповнення напрацювань попередників, що сприятиме повнішому визначенню й поціновуванню ролі й місця драматурга в українському літературному процесі першої половини XX століття: започаткування нових тенденцій в українській літературі в контексті європейських культурно-мистецьких процесів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна та пов'язана з основним напрямком її роботи щодо проблеми «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури XVIII — XXI століть». Тема й план-проспект дисертації схвалені на засіданні Бюро науково-координаційної ради з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 6 від 7 грудня 2010 року).

Мета й завдання дослідження — розкрити специфіку картини світу, витвореної п'єсами В. Винниченка.

Відповідно до мети в дисертації передбачається розв'язати такі **завдання**:

- з'ясувати особливості рецепції драматургії В. Винниченка в критиці й літературознавстві;
- обґрунтувати теоретичні засади студії через вихідне поняття «картина світу» і дотичних до нього;
- дослідити роль біографічної складової в картині світу митця;
- проаналізувати особливості зображення й визначити місце людини в картині світу В. Винниченка;
- охарактеризувати специфіку часу й простору як базових елементів картини світу, репрезентованої п'єсами В. Винниченка;
- дослідити особливості вияву й взаємодії, взаємообумовленість і взаємозалежність елементів картини світу посередництвом аналізу специфіки художнього оприявлення її констант і трансформацій.

Об'єкт дослідження — п'єси В. Винниченка 1906 — 1930-х років: «Базар», «Брехня», «Великий Молох», «Великий секрет», «Голота», «Гріх», «Дизгармонія», «Дочка жандарма», «Закон», «Кол-Нідре» («Пісня Ізраїля»), «Між двох сил», «Молода кров», «Над», «Натусь», «Панна Мара», «Пригвождені», «Пророк», «Співочі товариства», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Чужі люди», «Щаблі життя», «Memento».

Предметом дослідження є картина світу в інтерпретації В. Винниченка-драматурга.

Методи дослідження. Теоретико-методологічну базу роботи склали праці вітчизняних та зарубіжних учених, присвячені вивченню поняття «картина світу» (Е. Бляхер, Н. Жукова, В. Крутько, М. Садикова, В. Топоров, В. Тюпа, В. Халізов та ін.), художнього простору й часу (М. Бахтін, Д. Лихачов, Ю. Лотман, В. Топоров, Ф. Федоров та ін.), висвітленню теоретичних проблем онтології (М. Гайдеггер, А. Камю, Ж.-П. Сартр, К. Ясперс), неофройдизму (Е. Фромм). Об'єкт дослідження зумовив звернення до робіт, присвячених вивченню теорії драми,

в тому числі «нової» драматургії (О. Анікст, В. Волькенштейн, Ч. Добров, С. Пшибишевський, В. Сахновський-Панкеєв, В. Халізов, О. Чирков, Т. Шах-Азизова, Б. Шоу, М. Яковлев та ін.), особливостей українського модернізму, виявлених, у тому числі, в драматургії (Т. Гундорова, Н. Кузякіна, Н. Малютіна, Л. Мороз, Н. Паскевич, Т. Свербілова, Л. Синявська, О. Ставицький, С. Хороб, В. Хархун та ін.), до праць, у яких аналізується драматургія В. Винниченка (Н. Блохіна, О. Векуа, В. Гуменюк, О. Ковальчук, Н. Малютіна, С. Михида, Л. Мороз, В. Панченко, Т. Свербілова, Л. Скорина та ін.).

Для досягнення мети й розв'язання поставлених завдань застосовано такі методи: архетипно-міфологічний, культурно-історичний, структурно-семіотичний, частково — біографічний; мотивний аналіз.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в дисертації вперше здійснено спробу цілісного аналізу драматургії В. Винниченка через вивчення специфіки витвореної письменником картини світу, зокрема її конститутивних елементів — людини, часу, простору. Обґрунтовано особливості їх репрезентації митцем, проведено паралелі між біографічними реаліями та художнім утіленням особистого досвіду.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження можуть бути використані у викладанні курсу «Історія української літератури першої половини XX століття», підготовці посібників із нього, у розробці спеціальних курсів та наукових семінарів, пов'язаних із вивченням особливостей розвитку української драматургії межі XIX — XX століть, для написання курсових, бакалаврських, дипломних, магістерських робіт у вищій школі, для факультативних і гурткових занять у загальноосвітній школі.

Особистий внесок здобувача. Робота виконана самостійно, без участі співавторів.

Апробація результатів. Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна та наукових конференціях у формі доповідей і повідомлень: Всеукраїнській науково-практичній конференції «Художня література

і екзистенціальна філософія» (Переяслав-Хмельницький, 14—15 квітня 2011 р.); Міжнародній науковій конференції «Крихти буття: література і практики повсякдення» (Бердянськ, 22—23 вересня 2011 р.); Всеукраїнській конференції «Харківський період» 20—30-х років XX століття в історії української літератури: ідеї, стилі, жанри» (Харків, 4—5 жовтня 2011 р.).

Публікації. Результати дослідження викладено в шести статтях, опублікованих у фахових виданнях.

Структура та обсяг дисертації. Структура роботи обумовлена її метою та завданнями. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 192 сторінки основного тексту та 26 сторінок списку використаних джерел (267 позицій).

РОЗДІЛ 1

РЕЦЕПЦІЯ ДРАМАТУРГІЇ В. ВИННИЧЕНКА В КРИТИЦІ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ, ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Українська література кінця XIX — початку XX століття зазнала кардинальних змін, про причини й наслідки яких ішлося в ґрунтовних теоретичних працях літературознавців, які (праці) активно почали з'являтися в 1990-х роках. Серед них виділимо розвідки Т. Гундорової, С. Павличко, М. Моклиці, Н. Шумило, В. Хархун, присвячені проблемі модернізації літератури, її переходу від традиційно-народницької парадигми до нових принципів художнього буття, формування літературних напрямів і стилів. Науковці, вивчаючи історичні, культурні, політичні умови існування української літератури, переконливо довели, що «українська модерна література закріплювала нову сферу людського переживання і переконання — сферу суб'єктивності, де поєднувалось бажання «переступання межі» (...мораль іншої людини, релігійні чуття, норма буденного життя, культурно-історичні ситуації буття) з потребою етизації естетичного. Саме така література формувала власну читацьку публіку (також і нового глядача. — А. Д.), вибудовувала особливий спосіб комунікації, спрямований, з одного боку, на саморекламу і навіть епатаж, з другого, — замкнутий на конституюванні виокремленої, амбівалентної, сучасної за типом психологічних переживань реальності, яка поставала різномірнішою... аніж будь-яка «позитивна» дійсність» [57, с. 282].

Докорінних змін на межі століть зазнала й українська драматургія, суть яких можна, на нашу думку, означити як переорієнтування на неаристотелівську, неміметичну драму. Про цей зсув писали сучасники В. Винниченка — теоретики театру: І. Франко у статтях «Наш театр» (1892), «Руський театр» (1893), Леся Українка в роботах «Новейшая общественная драма» (1900 — 1901), «Європейська соціальна драма в кінці XIX століття» (1901) (хоча в останніх двох ішлося про західноєвропейську драматургію, але тенденції, їй притаманні, проектувалися в

перспективі на український контекст), М. Вороний у статті «Театральне мистецтво і український театр» (1913). Лейтмотивом цих робіт є визнання необхідності «висунути на перший план психологічну та історичну правду замість декораційного блиску» [231, с. 282]; «прокладати шляхи в сферу філософічно-естетичної абстракції» [44, с. 327]. Заключна теза була раніше обґрунтована М. Вороним у розвідці «Драма живих символів» (1911), присвяченій не тільки визначенню суті нової драми як такої, що «малює боротьбу індивідууму з самим собою» [43, с. 252], а й аналізу тих драматичних зразків, які, на думку автора роботи, можна класифікувати як «нові», — п'єси В. Винниченка «Брехня», «Чорна Пантера і Білий Медвідь».

Проблема специфіки «нової драми» в подальшому розроблялася вітчизняними науковцями: Н. Малютіною, Н. Паскевич, Я. Поліщуком, Л. Синявською, Т. Свербіловою, Л. Скориною, С. Хоробом та ін. Об'єднувальною тезою їхніх оригінальних студій є, на нашу думку, наступна: «Екстра-фактором культурного вибуху на зламі століть стала криза позитивістського каузального світовідчуття, перебудова свідомості в напрямі релятивізму, апокаліптичності й катастрофізму... Період становлення нової європейської драми модерну має чіткі хронологічні рамки — кінець 80-х — 90-ті роки XIX століття. Саме в цей період відбувається й остаточне оформлення національної української драми як явища театру не тільки національного, але й європейського... Головним при цьому стає переорієнтація з міметичного принципу відтворення дійсності на моделюючий, знаковий: символічний, метафоричний, екзистенційний. Мова, слово знову стають трансцендентними, набувають ритуального кодування» [246, с. 8—9].

Виходячи з цього, ми й розглядатимемо специфіку рецепції драматургії В. Винниченка нашими попередниками, аналізуватимемо здобутки митця в аспекті вивчення особливостей утвореної всіма його п'єсами картини світу — аспекті практично не дослідженому.

Парадоксально, але причиною невизнання таланту В. Винниченка-письменника довгий час була його політична біографія насамперед тому, що мало місце ототожнення автора і його персонажів. Особливо помітно ця тенденція виявилася

в 1920-х р. р. і визначала оцінки написаного В. Винниченком практично до 1990-х років. Винятками були праці дослідників з діаспори, в тому числі, пов'язані з драматичними творами митця: Ю. Бойко-Блохин, Д. Гусар-Струк, Л. Залеська-Онишкевич, Г. Костюк, І. Лисяк-Рудницький, М. Мольнар, С. Погорілий, В. Ревуцький.

Повернення інтересу до творчості В. Винниченка відбулося на початку 1990-х років, коли в полі зору науковців опинилася вся творча спадщина митця — від малої прози до філософських і політичних трактатів. Об'єктом вивчення стала й драматургія (студії О. Гнідан, Л. Дем'янівської, Л. Йолкіної, Л. Мороз). У ХХІ столітті опубліковано розвідки про драми, написані В. Винниченком в еміграції, — «Пророк», «Кол-Нідре», «Над» (Г. Бежнар, Т. Блажеєвська, Т. Макарова, Т. Павлінчук, О. Петрів, Ю. Суздалєва та ін.).

1.1 Оцінки драматургії В. Винниченка в роботах 1900 — 1980-х років

Зазначені в назві підрозділів хронологічні рамки, на наш погляд, відбивають особливості етапів вивчення драматургії митця. На початку століття з'явилися розвідки, автори яких зайняли полярні позиції щодо інтерпретації п'єс В. Винниченка: від категоричного неприйняття до однозначного схвалення. Ішлося хоча й про специфічний, але плюралізм думок, що забезпечував (якщо відкинути політичну заангажованість деяких критиків) початки об'єктивного поцінування оригінальних, багато в чому новаторських творів письменника. Однак згодом зник і такий плюралізм, поступившись замовчуванню здобутків автора на багато десятиліть, що засвідчено в одній з перших на материковій Україні публікацій на цю тему в журналі «Слово і час» (1990. — № 2) «До історії спілкування української еміграції із Радянською країною. Листи В. Винниченка 1920 — 1925 р. р.» (автор Р. Міщук), й до певної міри їх політизуванню в середовищі діаспори (особливо в 1940-ті — 1950-ті роки), про що йшлося в роботах С. Гречанюка, М. Жулинського, В. Лозицького, Р. Міщука, В. Панченка, І. Хміль. Відтак, уважаємо, така широка

хронологія виправдовується відсутністю принципової різниці в поцінуванні драматургічної спадщини В. Винниченка, що мало місце до кінця 1980-х р.р.

Звернімося до джерел.

В окремих працях початку ХХ століття, які подають об'єктивний аналіз творчості письменника, акцентовано на новаторських тенденціях в українській літературі, поява яких, головно, пов'язана з творчістю В. Винниченка, зокрема й драматургією. Так, Леся Українка (1905), подаючи схвальну оцінку перших прозових творів письменника, особливо відзначила повість «Голота», яка засвідчила прихід в українську літературу новоромантичних тенденцій, оскільки В. Винниченко (подібно до Г. Гауптмана в п'єсі «Ткачі») «проаналізував натовп, розділив його на особистості» [223, с. 125], заявивши, що нічого «ні в природі, ні в житті» [223, с. 126] немає другорядного, а «кожна особистість суверенна» [223, с. 126].

О. Грушевський (1908) виокремив ім'я В. Винниченка з-поміж тогочасних молодих письменників: «так дотепно намалював він зразки сучасного життя..., так гостро поставив болючі питання суспільного побуту, ... багато підняв розмов своїм освітленням про питання морального життя» [51, с. 481] (на прикладі прозових творів, драм «Щаблі життя», «Дизгармонія», «Великий Молох»).

Позитивну оцінку драм «Дизгармонія», «Великий Молох», «Щаблі життя», хоча й дещо заідеологізовану, подав М. Данько (1910), виокремивши спільну рису п'єс — показ людей, «сильних духом», їх «жадність» до життя як «властивість пролетарів» [61, с. 58]. Розглядаючи питання «психології любови» та «полові» [61, с. 63], дослідник віддав належне В. Винниченку, який уперше виніс проблему проституції «на сторінки української літератури» [61, с. 66]. Позитивно поцінуються й драми «Базар» та «Чужі люди».

М. Зеров (1918) подаючи огляд драматургії за 1918 рік, її «найвидатнішими проявами» [80, с. 343] називає п'єси В. Винниченка «Панна Мара» та «Між двох сил», хоча й зауважує, що в першій «вчинки й події слабо вмотивовані психологічно», а другій «бракує суцільности драматичної будови й композиції» [80, с. 343—344].

А. Ніковський (1926) визнав В. Винниченка «майстром художньої повісти, оповідання, драми з революційного побуту» [25, с. 12]. Його революціонер, хоча й «б'ється в тенетах біологічних відносин», є духовно визволеним: сам В. Винниченко вірить у революцію і прагне створити нову людину з «новою мораллю» [25, с. 12].

Я. Мамонтов (1925) назвав В. Винниченка серед тих українських драматургів, які, «європеїзуючи» театр, заперечують принципи етнографічно-побутового театру [139, с. 47]. У статті 1926 року дослідник, хоча й заперечив приналежність В. Винниченка до «письменників-нереалістів» (Г. Ібсен, С. Пшибишевський, Г. Гауптман, А. Чехов), все ж знову акцентував на новаторській «місії» драматурга щодо українського театру: «дати репертуар з новим психологічним і соціальним змістом» [139, с. 191].

У більшості ж робіт першої третини ХХ століття драматургія В. Винниченка поціновувалася негативно.

Г. Хоткевич (1908) відзначив як «сильну річ» драму «Щаблі життя», проте зауважив, що «там, де автор починає філософувати, тратить на силі і впадає... в сексуальний шарж» [247, с. 129], тому й вийшла драма — «апотеоза самця та ще й соціяліста» [247, с. 137].

На думку М. Євшана (1912), В. Винниченкові бракує «артистичної викінченості» [69, с. 105], що позначилося й на його драмах («Співочі товариства», «Чорна Пантера і Білий Медвідь»), у яких «тенденція» виступає в занадто різкій, абстрактній формі» [69, с. 105].

Про «прописну мораль, тільки перелицьовану» [71, с. 295], яка втілилася саме в драматичних творах, писав у 1919 році С. Єфремов.

Як уважав В. Коряк (1929), використання «антигромадянських мотивів» призводить до того, що «замість реальної картини світу» постає «фантастична візія, сон про життя, витворений хорою уявою митця» [101, с. 476]. Хоча конкретні драми в підручнику детально не розглядалися (аналізується проза), В. Коряк, суперечачи собі, назвав письменника «майстром психологічної драми», «розробленої засобами натуралістичного імпресіонізму» [101, с. 561].

На думку А. Річицького (1928), Т. Зикєєва (1931), І. Очинського (1930), О. Парадиського (1930), в період «між двох революцій» [188], «добі реакції та імперіалістичної війни» [81, с. 25] В. Винниченко постав письменником «буржуазно-революційної інтелігенції з властивим їй пореволюційним упадництвом, психологізмом і половими проблемами» [188, с. 14; 77]; а його твори — «відбитком ідеології буржуазної класи в її стадії морального розкладу, занепаду» [174, с. 35; 162] («Дизгармонія», «Великий Молох», «Базар», «Щаблі життя», «Гріх»). У подібному ракурсі розглядав драми з проблем «особистого» життя та «тріумфу біологічного чинника в людині» [180, с. 115] («Закон», «Брехня», «Натусь» та ін.) і Є. Перлін.

На думку П. Христюка (1929), на світогляд В. Винниченка певною мірою вплинули тенденції розвитку мистецтва кінця XIX — початку XX століття — «західноєвропейський соціалістичний опортунізм, шкідлива бернштейнівська філософія та індивідуалістична буржуазна філософія» [249, с. 106]. Проте критик акцентує й на позитивному значенні «занепадницької» творчості українського автора: руйнування «застарілої народницької ідеології»; свідчення «попиту» життя на нових людей; розвінчання романтичного образу українського інтелігента [249, с. 147]. Хоча ці ж тези обґрунтовувалися по-іншому в дослідженні 1913 р., коли П. Христюк знаходив «негативні» перегуки з філософією Ф. Ніцше на прикладі драм «Memento» та «Щаблі життя»: пристосовувавши філософію Ніцше «для домашнього обихода» [248, с. 292], драматург насправді не дав «художньої правди ні в житті цих героїв (Мирон і Кривенко. — А. Д.), ні в їх філософії» [248, с. 293]. Плідний ґрунт для розвитку раціоналістичного індивідуалізму П. Христюк убачав у драмі «Базар» [248, с. 295].

Порівнюючи тип героя В. Винниченка («Щаблі життя») і Ф. Ніцше, Д. Донцов (1929) вживає метафору «кривого дзеркала»: у Ф. Ніцше він — «надлюдина», «blonde Bestie», у В. Винниченка — «підлюдина», «вільна скотина» [67, с. 265]. Причина цього — «перечулений ліризм» [67, с. 274], «упадочна філософія» [67, с. 275] українських письменників (згадуються Леся Українка, І. Франко, П. Тичина, Я. Галан та ін.), що заважає їм вписатися в невідпинний рух часу, вийти «на ширший світ» [67, с. 276].

Серед поодиноких позитивних оцінок драматургії В. Винниченка назвемо роботу Ю. Смолича, переконаного, що митець «підготував плідний ґрунт для його «європеїзації», «став його (українського театру. — А. Д.) першим урбанізатором» [207, с. 119]. Найціннішими, на думку дослідника, є твори, які відображують «соціальні противенства» («Молода кров», «Співочі товариства», «Панна Мара»).

Отже, в дослідженнях сучасних В. Винниченкові літературознавців та критиків кожен твір письменника оцінювався з погляду «корисності» для суспільства, натомість його художня та естетична вартість відходили на другий план, а будь-які новаторські тенденції викликали неприйняття.

1920-ті роки для В. Винниченка-політика означили розкол з українським радянським урядом через його (уряду. — А. Д.) орієнтацією на централізацію й русифікаторську політику. Тому він опинився в еміграції, автоматично перейшовши в табір «контрреволюціонерів». Парадоксально, що в цей же час діяльність В. Винниченка-письменника в Радянській Україні ще продовжує майже 15 років залишатися об'єктом активного обговорення, популяризації, зацікавлення літературної критики; його твори друкуються видавництвом «Рух» (1924 — 1928), «Книгоспілка» (1930 — 1932) тощо. Натомість події кінця 1920-х — початку 1930-х років, які в Україні пройшли під знаком репресій більшовицького уряду, остаточно підтвердили неможливість повернення В. Винниченка на батьківщину: його відкритий лист до Політбюро КП(б)У (1933) з нищівною критикою політики Й. Сталіна й П. Постишева. Отже, з 1933 року твори В. Винниченка більше не друкувалися, знищувалися й вилучалися з обігу й продажу, а слова В. Леніна «архіпогане наслідування архіпоганого Достоевського», сказані про роман «Заповіти батьків», закріпилися на означення всієї творчої спадщини до кінця 1980-х років. Закономірно, що в цей період об'єктивне поцінування творчості письменника могло відбуватися лише поза межами Радянської України.

Хоча, як зазначав М. Мольнар, в емігрантській пресі та критиці 1940-х — 1960-х років В. Винниченко-політик теж надовго «заступив В. Винниченка-письменника» [148, с. 7] (свідченням чого, наприклад, стало замовчування в пресі

ювілею автора, «а частина такою мірою ганила громадсько-політичну діяльність ювілянта, що він змушений був опублікувати «Маленьке пояснення» (1950)» [151, с. 9]]. За майже тридцять років еміграції не було видано жодної його книги, в той час як його твори були досить відомими, а п'єси активно ставилися європейськими театрами.

Спробою реабілітувати В. Винниченка-митця стало видання М. Мольнаром 1968 року в Братиславі зібрання його оповідань, у передмові до якого дослідник підкреслив значення творчості письменника для української й світової літератури: «зовсім пориває з народницькою прозою, відмовляється від етнографізму», «володів небуденним хистом до побудови соціальних і психологічних контрастів» (такі оцінки прийнятні й до драматургії) [151, с. 12].

Інші дослідники також репрезентували В. Винниченка як новатора, експериментатора й тонкого психолога у сфері драматургії, що вписав український театр у світовий контекст. В. Ревуцький (1971) та Л. Залеська-Онишкевич (1973) відзначили новітні літературні тенденції, започатковані саме В. Винниченком (експресіонізм та звернення до теми революції, психологізм), проаналізувавши драми еміграційного періоду: «Закон», «Пісня Ізраїля» (1922), «Ательє щастя» (1925), «Великий секрет»; «Над» (1927), «Пророк» (1930) [176, с. 44], «Дизгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох», «Брехня», «Гріх», «Чорна Пантера і Білий Медвідь»; «Дочка жандарма» [79].

Як акцентував С. Погорілий (1970), В. Винниченко став «відкривачем» в українській літературі «лабораторії психологічної аналізи», звертаючи особливу увагу на проблеми свободи індивідуальності, формування української інтелігенції [182, с. 13] в умовах революції («Великий Молох», «Базар», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Дизгармонія», «Брехня»).

Д. Гусар-Струк (1980) доводив неправомірність оцінки В. Винниченка як «апологета й проповідувача крайнього індивідуалізму й суцільної аморальності» [60, с. 94], закликаючи бачити основи В. Винниченкової творчості в «засадах соціалізму» [60, с. 96], тобто в реальних обставинах життя, які спонукали письменника художньо дослідити активно в той час упроваджувані постулати

політики соціалізму і його наслідки для життя. Відповідно, творчість В. Винниченка означається як «моральна лабораторія», де він провадив «художні експерименти з тими етичними проблемами, що впливали з пропонованої суспільної програми соціалістів та їхніх засобів дії» [60, с. 98].

На материковій Україні, починаючи від 1930-х і закінчуючи 1980-ми роками, В. Винниченко залишався забороненим письменником як для читачів, так і для літературно-критичного загалу. Поодинокі праці почали з'являтися лише в 1970-ті роки, проте здебільшого зберігалася тенденція оцінювати письменника з погляду «корисності» для виховання свідомості суспільства. Так, Є. Шабліовський (1970) пореволюційний період творчості В. Винниченка позначив «занепадництвом і деморалізацією» [256, с. 43], «цинізмом, натуралізмом, смакуванням морального розкладу» і т. п. У такому світлі розглянуті й згадані в розвідці драми «Гріх», «Брехня», «Дизгармонія», «Щаблі життя», «Базар», «Великий Молох». Відтак, усю письменницьку діяльність митця Є. Шабліовський прочитував як певну ідейно-естетичну деградацію — «від виразних соціальних контрастів» до апологетики «біологічного начала», «буржуазного націоналізму» [256, с. 46].

П. Федченко (1987) зазначив, що на «штучно скроєних в стилі класицистичних “мораліте” чи символістських канонів драмах з ходульними резонерами» [226, с. 54] відбилися ідеї «філософа наляканого міщанства Шопенгауера», «апологета “сильної бестії” Ніцше» [226, с. 54].

Хоча А. Загнітко двома роками пізніше підкреслив необхідність повернення в літературний обіг творів В. Винниченка, а також М. Хвильового, Г. Михайличенка, В. Підмогильного, Б. Лепкого [78].

У квітні 1989 року в Києві в Будинку літераторів під головуванням І. Дзюби відбулося засідання, присвячене поверненню В. Винниченка в Україну. Виступи В. Шевчука, Т. Гундорової, В. Мельника, Л. Мороз, Н. Шумило та інших окреслили творчий портрет В. Винниченка як письменника світового масштабу: на думку науковців, він «привів у літературу свого героя, створив власну стилістику [40, с. 71]; «унікальний у своєму роді соціальний письменник новітнього типу» [40, с. 74], у якого вчилися майстерності, «психологізму» всі молоді літератори [40, с. 72].

1.2 П'єси В. Винниченка в оцінці літературознавців 1990-х років

Ю. Барабаш у статті з парадоксальною назвою «Чи варто гаяти час на Винниченка?» (1991) пояснював причини та обставини, які сприяли зникненню імені В. Винниченка з літературної арени 1930 — 1980-х років. «Цитатно-теоретичною базою» [3, с. 120] стала вже згадувана нами фраза В. Леніна з його відгуку на роман «Заповіти батьків», що твір — «ахінея і нісенітниця», а автор — «претенціозний несосвітений дурень» [3, с. 120]. Така характеристика перетворилася на довгі роки на «ярлик» усієї творчості В. Винниченка (а не тільки згаданого роману), а самого автора «дозволялося паплюжити кожному, не читаючи» [3, с. 120].

У 1990-ті роки з'явилася значна кількість статей (у тому числі й надрукованих за кордоном), присвячених політичній діяльності В. Винниченка. Це збірка статей Г. Костюка «Володимир Винниченко та його доба» (1980, Нью-Йорк), у якій названо п'єсу «Між двох сил», що демонструє «ідею формування української нації» [102, с. 19]; «Великий Молох», «Між двох сил» репрезентують появу в літературі «людини “нового типу”». Головна ж заслуга письменника, на думку дослідника, в тому, що філософсько-моральні проблеми доби («свободи і несвободи волі, герой і юрба, родина, кохання, правда і брехня...» [102, с. 25]), репрезентовані вперше західноєвропейськими авторами, знайшли у творах В. Винниченка «власне оригінальне трактування» [102, с. 25]; саме з його ім'ям пов'язана «еволюція старого побутово-етнографічного театру М. Садовського» [102, с. 25] до психологічного.

У цей час багато розвідок В. Винниченкові присвятив М. Жулинський, акцентуючи на тому, що «...революціонер, він черпав і ситуації, і характери з особисто пережитого в тюрмах і засланнях, в еміграції, сміливо «освоюючи» гострі соціально-політичні і морально-психологічні колізії своєї епохи» [76, с. 151]; для нього не існувало тем, «негідних для сценічного втілення» [76, с. 151], тим самим він сприяв виходу українського театру «на європейську арену» [76, с. 151]. Зокрема в п'єсі «Між двох сил» В. Винниченко продовжив пошук «межі» між суспільним і

особистим, «між чесністю з собою і «служінням народів» [75, с. 62], розпочаті попередніми романами та драмами (названі «Брехня», «Дочка жандарма», «Гріх», «Закон»); «із драматургією В. Винниченка... народжувалася надія на появу нових форм і прийомів сценічної культури українського театру» [73, с. 4]; драми В. Винниченка відкрили те, що «було донедавна прихованим, прикритим фальшивою цнотою і декларованими фальшивими моральними пересторогами» [74, с. 23] тощо.

У 1990-ті роки з'являються монографії, присвячені прозі й драматургії В. Винниченка.

Студії Л. Мороз (1994; 1997) — перша спроба в українському літературознавстві охопити практично всю драматургію В. Винниченка в контексті новітніх тенденцій в літературі й мистецтві межі ХХ — ХХІ століть, порівняно з попередньою класичною традицією. Відповідно, вихідне положення дослідниці — приналежність драматургії В. Винниченка до західноєвропейської традиції «нової драми» (Г. Ібсен, А. Чехов, С. Пшибишевський, Б. Шоу та ін.), а світовідчуття самого драматурга — до «філософії життя», мистецьких уявлень — до думки Г. Гауптмана про драму як «форму мислення» чи А. Стриндберга, перекonanого, що «в кожній людині на всі вчинки є свої причини» і що «кожна із сил, які діють у драмі, обов'язково впевнена у своїй справедливості» [152, с. 6]. Виводячи психологізм як одну з головних рис В. Винниченка-драматурга «перехідного періоду», дослідниця відмічала, що він істотно відрізняється від психологізму драми ХІХ століття: В. Винниченко на початку ХХ століття творить нові принципи: «з одного боку — зв'язки людей визначають його чи впливають на нього; з другого боку — соціальні зв'язки чи взаємини особистостей зумовлені внутрішніми якостями і водночас справляють значний вплив на внутрішнє життя особистості» [153, с. 143].

Л. Мороз розглянула тематично-проблемні пласти драматургії (основні теми — «свобода особистості й її взаємини з оточенням, душевна розшарпаність людини початку ХХ ст., її марні пошуки внутрішнього комфорту й недосяжної гармонії в собі та у світі» [153, с. 14]); відзначила, що майже у всіх п'єсах переважають інтелектуальні засади (тому бракує індивідуальних характерів); акцентувала на

характерній для драматурга схильності до доксології та парадоксу (основа більшості п'єс — суперечність, а часто й протилежність «істинного й видимого», що формує своєрідну художню мову, особливості якої зумовлені розумінням В. Винниченком «багатовимірності простору — як етичного, так і естетичного» [153, с. 20]), використання широкої естетичної палітри (натуралізм, реалізм, символізм, експресіонізм). Виходячи з цього, Л. Мороз визначила художню своєрідність окремих драматичних творів, увівши їх у контекст тогочасних домінантних філософських тенденцій, головним чином екзистенціалізму, через проблему вибору, «необхідності поєднати непоєднуване» [153, с. 58]: дихотомія «гармонії — дисгармонії» як узгодження розуму й почуттів (Е. Кант, С. К'єркегор), співвідношення свободи й необхідності (Й. Фіхте) («Дизгармонія», «Великий Молох»), або «свобода “я”, обов'язок, інстинкт» [153, с. 118] («Натусь», «Закон», «Пригвождені», «Над»); людина в епоху «переоцінки цінностей» («Базар»); віднайдення межі між особистим і суспільним («Між двох сил»); вічного й минушого («Чорна Пантера і Білий Медвідь»); дослідження поведінки людини, яка знаходиться «на грані» [153, с. 64] («Гріх»); тип «сильної людини», за Ф. Ніцше («Чужі люде»); проблема «чесності з собою» («Щаблі життя», «Memento»; «Брехня»).

Як уважали О. Гнідан, Л. Дем'янівська, Л. Йолкіна (1995, 1996) змістова сутність драматургії В. Винниченка полягала в створенні «літопису» громадського життя з його гострою боротьбою за визволення особи й нації, з філософськими шуканнями, з безміром психологічних проблем» [48, с. 251] («Гріх», «Щаблі життя», «Дизгармонія», «Базар», «Великий Молох», «Дочка жандарма», «Пригвождені», «Чорна Пантера і Білий Медвідь»), відтак головна увага письменника була звернена до сфери ірраціонального, на «дослідження духовного світу людини в рамках неореалістичної психологічної драми».

На формування мистецького світогляду В. Винниченка потужний вплив мали досягнення філософії, психології та соціально-економічні теорії кінця XIX — початку XX століття. Відомо, що письменник студіював праці психіатра В. фон Яврега, філософів А. Бергсона, Ф. Ніцше, історика мистецтва Е. Ренана та ін.

На той час набули поширення й психоаналітична теорія З. Фрейда, філософія екзистенціалістів (М. Гайдеггер, Ж.-П. Сартр, А. Камю та ін.). Одним із перших про це написав А. Бондарук у роботі 1995 р., проаналізувавши фрейдівську модель людини на матеріалі п'єс «Memento», «Закон», «Брехня», «Базар», «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Також про це зазначив В. Панченко в низці праць, присвячених проблемі входження В. Винниченка в нову культурно-мистецьку парадигму початку ХХ століття [171; 172; 173], О. Векуа (1998) [21], яка розглядаючи драматургію «зрілого» В. Винниченка, вводить її в контекст західноєвропейської традиції «нової драми», філософії Ж.-П. Сартра, оскільки в центрі уваги драматурга виявляється проблема морального вибору та свободи особистості у зв'язку із цим. Також рельєфніше постає проблема щастя людини: «вона ставиться в просторі власної душі, власної сім'ї, найближчого оточення і — ширше — в суспільстві» [21].

Різні «художні практики» В. Винниченка і С. Пшибишевського В. Хархун (1999) поєднує спільним «художнім ареалом» — «територією модернізму», яку визначають тенденції антипозитивізму, антицивілізаційності, індивідуалізму, ірраціоналізму, інтелектуалізму [241, с. 112].

Модерний суб'єкт В. Винниченка — «дисгармонійна людина», «генеза» якої простежується дослідницею від «нігілістичної людини» Ф. Ніцше, оскільки нігілізм В. Винниченка і Ф. Ніцше розуміється ними не тільки як переоцінка цінностей, а й як можливість ціннісного утворення взагалі, що і визначило центром «експериментаторства» В. Винниченка морально-етичні концепції людини [240, с. 407]. Хоча В. Хархун ілюструє сказане прозовими творами письменника, вважаємо, ці характеристики цілком дотичними й до драматургії.

Чимало робіт літературознавців присвячено вивченню специфіки оприявлення характерної для екзистенціалізму дихотомічної опозиції «буття — існування», що передбачає й розгляд проблеми щастя як способу пізнання людиною себе у світі, перетворення її існування в екзистенцію.

Є. Лащик (1995), спеціально аналізуючи філософський трактат В. Винниченка «Конкордизм — система будування щастя», констатував, що бути цілісною людиною (тобто щасливою) означає жити за умови погодженості всіх цінностей,

досягнення рівноваги «всередині людини, між людиною та суспільством та між людиною і природою» [113, с. 159].

Як «першопоштовх до душевного очищення індивіда» [261, с. 127], який стає відкритим не лише до собі подібних, а й до макрокосмосу, розглядала «чесність з собою» Н. Шумило (1998).

Н. Клибанюк (1998) — на прикладі головного конфлікту драми «Чорна Пантера і Білий Медвідь»: «мужчина-художник — жінка-мати» — аналізувала наслідки протистояння «чоловічої орієнтації перетворення світу та жіночої» [88, с. 129].

Як зауважувала Н. Гусак (1999), концепція цілісності людини (щастя) може виводитися з проблеми свободи, яка в письменника репрезентована теорією «чесності з собою». Стан же щастя в системі «Конкордизму» В. Винниченком розуміється як стан гармонії людини зі світом і розглядається у всіх вимірах людського буття: родина, інтимне, суспільне життя [59, с. 15].

Значна кількість статей присвячена розгляду окремих драм. Наприклад, Ю. Бойко-Блохин (1992), П. Кононенко (1998) аналізували п'єсу «Між двох сил» в аспектах тематики («брат проти брата, сестра проти сестри, батько проти дітей» [13, с. 18]), проблематики, ідейного навантаження; йшлося про органічність як провідну рису стилю драматурга, що передбачає «єдність почуттів, мислення, буття і перспектив» [27, с. 7]. У колі досліджень Леся Танюка (1992), М. Кудрявцева (1994, 1998) — ідея, проблематика драми «Пророк» [104; 185].

Т. Блажеєвська звернула увагу на біблійні мотиви та символіку в творчості В. Винниченка, зокрема і в драматургії, доводячи, що Святе Письмо присутнє «на асоціативному рівні» (як назви творів «Гріх», «Пригвождені», «Пісня Ізраїля»), у «художньому контексті образів-символів (Месія, Ірод, Марія Магдалина)», у «використанні сюжетних ходів», іноді — «на сюжетно-стилістичному рівні» [9, с. 135] (драми «Memento», «Брехня», «Пророк»).

Отже, в 1990-ті роки зникли ідеологічно витримані оцінки, поступившись прагненню неупереджено побачити складність обставин, проаналізувати непростий життєвий і творчий шлях письменника. У це десятиліття вийшли друком перші монографії — об'ємні студії, зокрема й про драматургію автора, у яких уперше

твори отримали цілісну оцінку, були прочитані в контексті тих зсувів у культурі, мистецтві, філософії, етиці, які кардинально змінили літературний процес початку ХХ століття.

1.3 Драматургія В. Винниченка: ракурси вивчення в ХХІ столітті

У 2000-х роках інтерес до творчості В. Винниченка продовжував зростати, і хоча чимало аспектів дослідження художньої спадщини митця вже були розроблені достатньо глибоко, тим не менше написане, в тому числі про драматургію, залишило чимало простору для подальших студій.

Зокрема В. Гуменюк метою своїх досліджень (2001, 2002) [52; 53; 54; 55], серед яких монографія, присвячена поетиці драматургії Лесі Українки та В. Винниченка, докторська дисертація — ґрунтовна робота власне про драматургію В. Винниченка, — убачав з'ясування особливостей драматургічного формотворення в п'єсах автора в проекції на мистецькі тенденції його доби: жанрово-стильову специфіку, характер конфлікту, систему персонажів, настроєву тональність тощо, залучаючи до аналізу двадцять дві п'єси драматурга. Прокоментовані особливості творчого стилю письменника — поєднання натуралізму, символізму, експресіонізму, імпресіонізму посередництвом ігрової техніки відтворення драматичної дії, почасти — принципу «театру в театрі». Дослідник детально простежив «еволюцію» В. Винниченка-драматурга, пов'язуючи її також і з жанровими змінами: інтелектуальна драма («Дизгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох», «Memento»), інтелектуальна мелодрама («Базар», «Брехня», «Чорна Пантера і Білий Медвідь»), сатирична комедія («Співочі товариства», «Молода кров», «Панна Мара»), героїчна драма («Дочка жандарма», «Мохноноге»).

С. Михида (2002) головну увагу звернув на драматичний конфлікт, що віддзеркалив проблеми «нової моралі» початку ХХ століття; проаналізував літературні впливи західноєвропейських драматургів (Г. Гауптман, Г. Ібсен, С. Пшибишевський) через перегуки морально-етичної проблематики, зумовлені його (В. Винниченка. — А. Д.) зацікавленістю найновішими на той час відкриттями

психологічної та філософської науки (А. Бергсон, М. Бертель, Ф. Ніцше та В. фон Яуерг). Визначальні риси поетики — «експериментальний метод та психологізм» [145, с. 50], творчий метод — «моральна лабораторія» [145, с. 38]. Також дослідник відзначив знахідки для українського театру драматурга в царині форми: синтез зовнішньоподієвих та внутрішньопсихологічних конфліктів, використання символістської естетики, композиційна стрункість, багатство мовних прийомів тощо [145, с. 181].

Вивчаючи феномен творчості, зокрема, її філософські аспекти, Я. Поліщук назвав В. Винниченка серед українських авторів, які зверталися до цієї проблематики (Леся Українка, М. Яцків, М. Вороний), вписав його творчість у світовий літературний контекст (Г. Ібсен, М. Метерлінк, Б. Шоу), довівши тезу, що «майже кожен митець тієї епохи в той чи інший спосіб відчував свою «заангажованість» у проблематиці емансипованої творчості, таємниці мистецтва» [183, с. 111].

Окремий розділ монографії присвячений «чесним з собою» В. Винниченка, означеним Я. Поліщуком як персонажі «пергюнтівського типу», цікаві «суперечливим, плутаним, сповненим драматизму шляхом розвитку» [183, с. 150]; «це герої стихійного бунту проти життєвих обставин» [183, с. 150], «розчахнуті» між «хочу» і «повинен» [183, с. 151] («Великий Молох», «Щаблі життя», «Гріх»).

Крім того, науковець дослідив особливості втілення жіночих образів, визначивши загальним принципом їх виписування естетичну провокацію [183, с. 159] («Memento», «Гріх», «Брехня», «Чорна Пантера і Білий Медвідь»).

У цілому Я. Поліщук дійшов висновку, що в літературі межі століть легітимізується світ уяви, інтуїції, підсвідомості, сновидіння, «базовими міфами модерну» стають «діонісійський міф трагічного світовідчуття Ніцше, його ж візія пророцтва — Заратустра, комплекс Едіпа як символу сексуально-біологічної емансипованої особистості чи протилежностей людській сутності Ероса й Танатоса в трактуванні Фрейда...» [183, с. 379].

Книгу В. Панченка (2004) присвячено вивченню біографії В. Винниченка та дослідженню його художнього світу. Так, науковець пов'язав творчість письменника з напрямками й стилями доби, в яку він творив. У драматургії це:

неореалізм; натуралізм («Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Пригвожені», «Мохноноге»); неоромантизм (що у митця реалізується через уведення в дію «героя-бунтаря», який «несе виклик дійсності» [166, с. 133]). Також описує його персонажа, який утілює дуалізм поглядів самого автора: він — «експериментатор» («соціаліст-ніцшеанець», проповідник нової моралі, принципу «чесності з собою»), якому протистоять ті, «хто мучиться сумнівами і пересторогами» [166, с. 183]. Відповідно, висновок В. Панченка — «у В. Винниченка змагається художник і доктринер, «Достоевський» і «Троцький» [166, с. 183]. За допомогою компаративного аналізу дослідник розгорнув докладні паралелі щодо характеротворення у Габріеле д'Аннунціо, Г. Ібсена й Ф. Достоевського, Гі де Мопассана [165; 168; 172; 173].

Н. Малютіна (2006), розглядаючи аспекти родо-жарової динаміки української драматургії XIX — XX століть, зокрема, відзначає психологізацію драматичної дії у п'єсах драматургів цього періоду, що позначилося на «розмиванні» жанрових ознак мелодрами. Так, «експериментальний тип творчості» В. Винниченка вона пояснила «поліфонізмом» [138, с. 140] жанрових начал у межах одного дискурсу, звідси — наповнення «мелодраматичних ситуацій екзистенційним змістом» [138, с. 155], що дало змогу дослідниці зарахувати п'єси В. Винниченка до психологічної драми (згадані «Натусь», «Брехня», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Гріх», «Чужі люди» та ін.).

Першою ґрунтовною студією політичної біографії В. Винниченка стала монографія С. Кульчицького та В. Солдатенка (2005), в якій узагальнено дослідження вчених-попередників, залучено архівні документи, щоденникові матеріали письменника, що водночас уможливило доповнити уявлення і про творчу біографію митця (наприклад, сценічна історія у закордонних театрах п'єс «Брехня», «Гріх», «Закон», «Чорна Пантера і Білий Медвідь») [109].

О. Петрів та Г. Бежнар здійснили комплексний аналіз творчості В. Винниченка з позицій філософії екзистенціалізму. У докторській дисертації Г. Бежнар (2004) виокремила поняття смерті як феномену буття в його драматургічному доробку: митець зображує людину «на межі», вивчає, як «страх смерті деформує людську свідомість» [6, с. 12] («Між двох сил», «Брехня», «Пісня Ізраїля», «Пророк»).

Подолати стан дисгармонії людина намагається за допомогою «чесності з собою», яка дозволяє робити власний вибір у «світі без Бога». О. Петрів (2007) у монографії «В. Винниченко: філософський дискурс» ув'язала теорію «чесності з собою» із «екзистенціалами вини, відповідальності, страху», що має на меті урівноважити «духовне й тілесне, соціальне й індивідуальне, особисте та колективне» [178, с. 2], адже лише «межова ситуація», яка надає людині право вибору, дозволяє їй віднайти саму себе, а отже, досягти щастя (подано на прикладі роману «Сонячна машина»).

Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина (2009) віднесли драматургічну творчість В. Винниченка до «середнього» модерну (поряд із «раннім» та «пізнім»), який характеризується взаємодією різних стилів, експериментальністю, великою увагою до символізації. Поетика В. Винниченка, на думку дослідниць, відповідає естетиці неонатуралізму, що головну увагу приділяє «психофізіології окремої людини» [197, с. 76]. Насамперед визначено «одне полемічне ядро дії» п'єс В. Винниченка — «ідейний фанатизм, що несе в собі тільки смерть, загибель, порожнечу» [197, с. 81], втілений у «чесності з собою» — принципі, який обумовлює всі дії персонажів (фанатиків ідеї), і призводить до трагічних наслідків. Докладно аналізуються варіації фанатизму: конфлікт Рити й Корнія показується як конфлікт за «ідею буття як творчості» [197, с. 86] («Чорна Пантера і Білий Медвідь»); «ідеологічний» і «моральний» [197, с. 88] («Натусь»); поєднаний із біологізмом («Закон»); релігійний, «але без релігії» [197, с. 88] («Пригвождені»); «чесність з собою» як мотив дітовбивства («Memento»). Жанровим вирішенням таких ідей часу стала мелодрама, що у В. Винниченка «виступає в шатах інтелектуальної драми» [197, с. 94]. На думку дослідниць, гра — характерна риса Модерну — в драматурга заявлена на рівні ідей та жанру. Так, у ранніх драмах («Дизгармонія», «Щаблі життя») виразним є епічний елемент; «Чужі люде» містить мотиви комедії та водевілю; «Дорогу красі» нагадує «драму ідей»; у драмі «Базар» «розгортання метафори “базару” та «іронічне обігрування кліше “жорстокої мелодрами”» [197, с. 101] відображують спрямування до полемічної драми; п'єса «Панна Мара» демонструє «діалог драматурга з традицією фарсів, комедії dell'arte» [197, с. 119] і т. п.

В. Хархун (2011) обґрунтувала провідну манеру художнього письма В. Винниченка — експериментаторство, розпочате в ранніх драмах («Дизгармонія», «Великий Молох», «Щаблі життя, пізніше — «Memento»), що репрезентували основу морального виміру творів письменника загалом (теорія «чесності з собою», відображена в пізнішій творчості — драмах і прозі) [242, с. 41].

Експериментаторство В. Винниченка, на думку дослідниці, це «штучність, випробування, моделювання» тощо [242, с. 39], що пояснюється спробою автора протиставити реальній дійсності «свою, сконструйовану з ідей, реальність» [242, с. 39].

Про підвищений інтерес до творчості В. Винниченка свідчить і значна кількість статей.

Так, Т. Гундорова (2002) розглядала творчість В. Винниченка як митця «постнатуралістичного світогляду». Відповідно подала своє бачення картини світу драматурга з погляду модернізму: «речовинність світу розхитується за допомогою іронії, метафори, що переводить подію на рівень фантастики» [56, с. 22]. Еротизм, що розуміється дослідницею як сфера ірраціонального, природного й соціального несвідомого, слугує «онтологічним принципом освоєння й перетворення світу» [56, с. 22]. Світ гри стає заміником теперішнього часу, а розпука й страждання — привабливими для особи, оскільки відкривають для неї світ сатанинського й магічного, буття суб'єкта розглядається тут як «його “я”-буття, відображеного в дзеркалі іншого» [56, с. 23]. фіктивний модус його буття оприявнюється у В. Винниченка феноменом «мозкового еротизму», підґрунтям якого є «автономізація раціонального й суб'єктивного» [56, с. 24].

Т. Гундорова (2002), Н. Пастух (2006) наголошували на Винниченкових трансформаціях деяких положень філософії Ф. Ніцше: створення «суперморалі», втілення в драмах принципу «чесності з собою» [177] тощо.

Н. Блохіна (2002) зробила спробу прочитати драматургічний доробок В. Винниченка крізь призму фемінізму: суголосність ідеям Роде-Даксер, Кейт Мілет («Гріх») [11].

Л. Онишкевич (2005), спираючись на ідеї філософії екзистенціалізму, прочитувала проблематику п'єси «Дизгармонія». Герої в пошуках гармонії проходять складний шлях до досягнення «справжнього вияву свого Я» [20, с. 165]: від «самоусвідомлення загального настрою», через «самоаналіз», до «шукування вартостей життя» [20, с. 159], що тотожне пошукам людини своєї автентичності існування.

І. Луцишин (2011) досліджувала в подібному екзистенційному аспекті проблеми гріха й страху в драмі «Гріх» через уведення поняття «правдивий гріх»: небуття заміщує духовний аспект «тривогою пустоти та відсутності сенсу буття» [134, с. 193]. В іншій статті йдеться про проблему «тривоги провини», що в художній картині світу В. Винниченка розцінюється як «спроба подолати стан невизначеності між злом і добром» [133, с. 149] («Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Memento»).

Вихідним положенням статті О. Васильків (2011) стала теза про екзистенціал «свободи», оприявнений через християнський символ «любові до ближнього», який в екзистенційному вимірі втрачає свої позитивні конотації, стаючи ідеальним образом, оскільки любов без смислу перетворюється на обов'язок («Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Великий Молох»). Відтак, зробила висновок, що в картині світу В. Винниченка ідея любові доводиться до абсурду, тому що руйнуються «в екзистенційному вимірі ті опори, на яких вона тримається» [17, с. 130].

Т. Свербілова (2005) та Ю. Суздаєва (2008) аналізували змістотвірні елементи драми «Пророк» [212; 193]; М. Ковалик (2004, 2007) — «генезу та ідейно-естетичні характеристики образу-типу модерної жінки в драматургії В. Винниченка» («пухнаста самочка» [91, с. 123] — «жінка-вамп» [91, с. 127].

Окремий збірник (2008) містить розвідки, присвячені драмі В. Винниченка «Брехня». Наприклад, В. Гуменюк досліджував особливості поетики драми: стиль, жанр, характеристики персонажів. Н. Малютіна визначила жанрову специфіку твору. Т. Преображенська охарактеризувала експресіоністичні риси в п'єсі. В. Атаманчук розглянув художню еволюцію головної героїні [262]; Т. Мейзерська — особливості втілення «філософії щастя», виділивши зовнішній екзистенційний простір героїні

(окреслений «однією кімнатою, злиднями і боргами... фактично це простір смертельної задухи» [262, с. 120]) і вербальний, виписаний за принципом «домінації мови у психоаналітичному просторі» [262, с. 120].

У низці статей збірника подані характеристики власне простору драми. Л. Мороз зауважила про «домашній театр» Наталі Павлівни, який став засобом для неї побачити себе в інших і навпаки [262]. О. Шупта розглянула світ драми як у певному сенсі модель суспільства. О. Носова побачила в жертві Наталі Павлівни збереження світу брехні [262, с. 93]. Р. Тхорук інтерпретувала світ драми крізь призму філософії Ф. Ніцше як інфантильний, що дає змогу Наталі Павлівні вдовольнити материнську потребу, «буттєво не зреалізовану» [262, с. 110].

У статті О. Ковальчука (2007) йдеться про специфіку конфлікту п'єси. У раніше опублікованих статтях (2005, 2006) науковець на прикладі драм «Молода кров», «Базар» обґрунтував закономірність виникнення конфліктів станом «світу без Бога», в якому краса втрачає свою трансцендентність, «набуває обрисів чогось абстрактного» [93, с. 47], а центром стає людина — егоцентрист («Чорна Пантера і Білий Медвідь»). Аналогічно у «світі без Бога» автор розглянув і жіночу красу, яка сполучила в собі демонічне й Господнє: інтегрувавшись в людське буття, краса відривається від своєї божественної суті, набуває ознак демонічності, що дозволяє їй боротися за владу, «стати силою, здатною керувати життям» [94, с. 15], але вже заперечуючи мораль (на прикладі героїнь п'єс «Молода кров», «Базар»).

Т. Павлінчук (2006) розглядала концепцію сильної особистості на прикладі драми В. Винниченка «Пророк». Порівнювала Амара із Заратустрою, виводячи тип «сильної особистості (Райс, Кейт, Рама), які дотримуються «одного з правил “конкордистської” моралі: «будь послідовним до кінця» [164]. Подібні міркування стосовно драми «Гріх» висловив і Д. Гусар Струк (2005): найбільший гріх — брехати самому собі, порушуючи принцип «чесності з собою», що «гарантує правильну поведінку, який би не був учинок» [20, с. 25]. Це й привело головну героїню (Марію) до трагічного фіналу.

Виходом на визначення основних ознак новаторства драматургії В. Винниченка в контексті нового театру XIX — XX століть стала студія Г. Лагоди (2006),

ключовим у якій є поняття психологізму, відповідно до форм якого «змінюється структура драми» [112, с. 101].

Серед статей, які з'явилися в 2000-х роках, є присвячені розроблюваній В. Винниченком «філософії щастя», визначенню місця людини в його картині світу. Зокрема, Є. Лохіна назвала умовою досягнення рівноваги між людиною й соціумом, людиною й природним середовищем закон «чесності з собою» («Пригвождені», «Memento», «Між двох сил», «Брехня», «Гріх»). А драму «Між двох сил» розглянула ще як певну міфологічну структуру: тріада світів, де особливо виділяється положення «між», що в інтерпретації В. Винниченка обертається на «землю обітованну» [131, с. 52] в його утопії щастя.

Л. Голомб додає: гармонія для людини В. Винниченка означає узгодженість зі своїм внутрішнім Я і світом, «а в ширшому плані — як образне втілення ідеалу братерського співжиття і всезагального щастя» [20, с. 34]. Л. Ожоган, визнаючи людину В. Винниченка за антиномічну сутність («Добро і Зло, Бог і Диявол, горизонталь і вертикаль» [20, с. 12]), її поразку вбачає в неузгодженості одвічних антиномій — почуття й розуму.

Г. Сиваченко (2001) розглядала філософію «конкордизму» в екзистенціалістському дискурсі, віднаходячи паралелі з ідеями Ж.-П. Сартра й А. Камю. Із першим В. Винниченка споріднює розуміння «буття-для-іншого», де «інший» мислиться як суб'єкт. Обидва намагалися заперечити це через усвідомлення власного буття та буття-для-іншого, що вже передбачає відповідальність: «людина змушена відкривати себе й увесь світ наново», «стосунки панування й підкорення змінюються любов'ю» [200, с. 36]. Ідеї абсурдності світу А. Камю витлумачуються В. Винниченком як проблема «дискордизму» (неврівноваженість, дисгармонія).

Проблеми співвідношення духовного й матеріального — краси й сили, часто в парадоксальній площині (наприклад, краса в лабіринті смерті), гендерні смислові домінанти через зіставлення художніх прийомів зображення модерної жінки, наприклад, у драматургії В. Винниченка й Лесі Українки досліджував О. Ковальчук у численних статтях, монографії «Краса і сила у практиках повсякдення (творчість

В. Винниченка 1902—1920 р. р.)». Як уважає науковець, персонажі В. Винниченка пропагують «новий етичний кодекс» «чесності з собою» на основі культу сили (Мартин із «Дизгармонії»), яка заміщує мораль, і будують світ навколо себе, керуючися будь-якими власними бажаннями й сприймаючи «Другого» як «допоміжний засіб», який цінується «за ступенем корисності» [95, с. 140], [92; 93; 94; 95; 96].

Т. Макарова (2004, 2008) вивчаючи п'єсу «Чужі люди», розподіляє її дійових осіб на «одухотворених злотворців, добротворців та бездуховних виконавців» [135, с. 106]. Перемогу «бездуховних начал» — інстинктів [136, с. 91] констатує і в п'єсі «Memento».

Натомість простір людини як дискурс любові в драматургії митця досліджувала М. Зубрицька (2005), ув'язуючи його з духом епохи переоцінки цінностей, «світу без Бога», який, на її думку, «розширюється до медико-біологічного аспекту сексуальності і набуває діаметрального протистояння в сімейних ситуаціях «він — вона — воно (дитя)» [20, с. 43]. Зважаючи на це, дослідниця виділила чоловічий та жіночий дискурси любові, які вона розрізнила за характером відношення до об'єкта кохання за принципом «домінування — підкорення».

В окремих роботах міститься аналіз інших елементів картини світу. Зокрема, у згадуваному збірнику статей, присвяченого драмі «Брехня», є стаття В. Мержвинського, де аналізується поетика титульного комплексу п'єси. Автор констатував, що заголовки творів В. Винниченка в сукупності складають його картину світу, в якій провідними стають концепти «честь», «чесність». Концепт «брехня» ніби контрастує з ними, відповідно, й «текст драми стає випробувальним простором» [262, с. 164], у якому істина розглядається як «постаріла брехня».

На те, що імена персонажів допомагають творити необхідний для ситуації художній простір, указує Н. Заставська. Так, «пестливі Адя, Тася та Тось формують інтимний простір» [262, с. 171].

Раніше Джим Дінглі (1998) звернув увагу на місце дії драми «Між двох сил»: це кімната Сліпченків, у якій детально описано інтер'єрні деталі (особливо акцентує на портреті Т. Шевченка, який наприкінці п'єси лежить потрощений). Також дослідник

зауважив, що масштабні події мали б відбуватися в Києві, проте В. Винниченко, зображуючи поразку обох протилежних сил, переносить дію в інше українське місто [27, с. 111].

А. Бондаренко (2005), аналізуючи текстуальний простір драми «Чорна Пантера і Білий Медвідь», розглянула в ньому «освоєння змістового поля “позасоціальне в людині”, під яким вона узагальнює концепт “звір”. На її думку, в драмі виявляється неможливість узгодити два світи: вічний, який уособлює мистецтво (Корній), і буденний, «освячений традицією відтворення» [14, с. 53] (Рита), оскільки головні персонажі репрезентують «концепт неусвідомленого духовного й тілесного» [14, с. 51]. Тому смерть дитини, як це не парадоксально, означає апогей креативного примирення через негатив.

За останнє десятиліття також було захищено чимало дисертацій за драматургією В. Винниченка. Дослідників цікавлять особливості поетики драматургії, звертається увага на новаторський характер п'єс, їхнє місце в контексті становлення західноєвропейського театру (Л. Синявська (2000), В. Гуменюк (2002), [202; 52]). Н. Паскевич (2002) простежила особливості генетичного зв'язку драматургії В. Винниченка з європейською «новою драмою» — творчістю Г. Ібсена, Г. Гауптмана, С. Пшибишевського (сюжети, мотиви, образи, проблематика); А. Стриндберга (естетика експресіонізму) («Брехня», «Закон», «Пригвождені», «Гріх», «Щаблі життя», «Базар») [176].

У контексті означеної «філософії щастя» та «чесності з собою» В. Винниченка Т. Макарова (2008) розглянула концепти добра і зла в драматургії митця, розподіляючи її за періодами у градації становлення: від суб'єктивного через загальнолюдське до «свідомого» добро- та злотворення дійових осіб, «найвищого усвідомлення свого буття» («Гріх», «Пісня Ізраїля», «Над», «Пророк» [137, с. 13]).

П. Летнянчин (2009) визначив «спільний знаменник» для драматургії Б. Шоу, І. Франка та В. Винниченка — «зображення впливу об'єктивно наявної дійсності на духовний світ людини, яка протиставляє себе суспільству» [116, с. 6]; акцентував на «антропоцентричності» моделі світобудови в творах [116, с. 13].

Отже, хронологічно останні дослідження (монографії, статті, дисертації), засвідчують неабиякий інтерес літературознавців до творчості В. Винниченка. Пріоритетними напрямками розвідок стали найрізноманітніші змісто- й формотвірні елементи драматургії, вивчення її в контексті надбань світового театру, філософської науки тощо. Проте картина світу, витворена митцем у драматургії, цілісно практично не вивчається.

1.4 Картина світу та її складові: теоретичний аспект

Картина світу — фундаментальне поняття поетики як окремого художнього твору, так і творчості загалом, оскільки воно оприявнює основні змісто- й формотвірні елементи індивідуального стилю, визначає світоглядні пріоритети митця, відтак і специфіку їхнього художнього втілення. Тому, перш ніж аналізувати картину світу драматургії В. Винниченка, вважаємо за необхідне визначитися з понятійним апаратом роботи.

Термін «картина світу» був уведений у науковий обіг фізиками в кінці XIX — початку XX століття, репрезентований ім'ям Г. Герца («Три картини світу», 1914); у філософській інтерпретації — Л. Вітгенштейном («Логіко-філософський трактат», 1921), в антропології й семіотиці — Л. Вайсгербером, Ю. Лотманом, В. Топоровим, Б. Успенським, культурології — В. Руднєвим [114].

Сьогодні «картина світу» є об'єктом зацікавлення в різних областях наукового знання: фізиці, філософії, культурології, мистецтві, лінгвістиці, семіотиці.

У літературознавстві переважно послуговуються дотичним поняттям «художній світ» (твору, автора), що трактується як «створена уявою письменника і втілена в тексті твору образна картина, що складається з подій, постатей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів»; розуміється як «друга, поряд із предметною, соціальною і психологічною, власне художньо-естетична реальність»; «наділена автором антропоморфними і просторово-часовими вимірами» [122, с. 566; 122, с. 717].

Як варіанти також уживаються: «світ героя», який «входить у світогляд героя і (або) є його оточенням»; дійсність героя співвідноситься з системою цінностей («внутрішньою» — його власною, та «зовнішньою» як «естетичною оцінкою героя автором і читачем» [215, с. 177]); включає «не тільки простір-час, але й події, різноманітні варіанти дійових осіб та їх функції» [215, с. 178]; «художня дійсність» — «особлива художньо-естетична реальність, що конкретизується передусім у зв'язку з її суб'єктом (автором) і формою втілення (світ художнього твору)» [121, с. 566].

Таким чином, поняття «внутрішнього світу літературного твору» вченими вживається в синонімічному значенні до поняття «картина світу», тому, вважаємо, складові першого можуть бути прийнятними в аспекті нашого дослідження.

Картина світу — «система інтуїтивних уявлень про реальність» [189, с. 175]; «цілісний образ світу, що має історично обумовлений характер, формується в суспільстві в межах вихідних світоглядних настанов» [267]; «система образів (і зв'язків між ними) — наочних уявлень про світ і місце людини в ньому» [103, с. 115; 266]; «її ставлення до суспільства, уявлення про свободу, рівність, честь, добро і зло, право, працю, сім'ю..., смерть і душу» [108, с. 410]; характеризується цілісністю, узгодженістю частин; образи картини світу є зоровими, слуховими, тактильними, нюховими і мають емоційне забарвлення.

Головними ознаками, що детермінують особливості певної картини світу, називаються: «масштабність; чіткість; емоційна забарвленість; світло й темрява; присутність минулого, сьогодення й майбутнього; аналітизм і синтетизм; виділення суб'єкта із зовнішнього середовища; активність-пасивність; знаковість (символічність); рефлексивність; насиченість міжлюдськими стосунками; конформність; детермінованість світоустрою; ступінь загальної розвиненості; особливості розвитку репрезентативної системи» [103, с. 116]. Визначаються різновиди картини світу: наукова, релігійна, художня, міфологічна; дотичні або взаємозамінні до неї поняття: світогляд, світовідчуття, світосприйняття; культура [156; 193; 99; 204; 12; 227].

Із 60-х років XX століття картина світу розглядається в системі так званих вторинних моделюючих систем (міф, релігія, фольклор, література); В. Топоров уводить поняття «міфологічна картина світу» [108], яка включає в себе уявлення про надприродне, космос, простір і час.

Дотичними, часто синонімічними до картини світу називаються поняття «образ світу», «модель світу», «бачення світу» і т. п. Тому вважаємо за необхідне їх розмежувати.

Термін «модель» первинно відносився до сфери точних наук, у семіотиці репрезентований структуралістами (Л. Абрамян, А. Байбуурин, Н. Брагинська, К. Леві-Строс, Ю. Лотман, Е. Мелетинський, В. Топоров, Т. Цив'ян). У сучасному науковому обігу закріпилося визначення В. Топорова міфологічної моделі світу: «скорочене і спрощене відображення всієї суми уявлень про світ всередині даної традиції, узятих у їх системному й операційному аспектах» [147, с. 161], описане за допомогою універсальних бінарних опозицій.

На сьогодні в наукових колах немає одностайної думки щодо розмежування понять «картина світу» й «модель світу». М. Маяковський модель світу визначає як «знакове вираження картини світу», яка структурується і набуває оформленого вигляду за допомогою моделі світу [193]. Т. Цив'ян під цим поняттям розуміє «інструмент опису, аналізу й класифікації матеріалу» [146], відкидаючи тезу про модель світу як «каркас, арматуру» для подальшого «заповнення», в порівнянні з картиною світу, яка містить «елемент художності, емоційності». Протилежною до цих тверджень є думка В. Тхорика, який виводить поняття «картина світу» з моделі світу, що формується в певному просторі, і в результаті постає у вигляді картини світу в її статиці, оскільки однією з її (картини світу. — А. Д.) головних властивостей дослідник називає «плинність» [193]. Про специфіку «моделі світу» в художньому творі зазначає Т. Філат: «модель світу» володіє хронотопними й топонімічними константними характеристиками дійсності, що дає змогу людині встановлювати зв'язки з довкіллям «у їх просторово-часовій і каузальній визначеності» [227, с. 19].

Термін «образ світу» широко заявлений у психологічних теоріях (В. Зінченко, О. Леонтьєв, В. Петухов, С. Смирнов та ін.) і трактується ними як «цілісне утворення пізнавальної сфери особистості», що функціонує у вигляді «безперервної генерації гіпотез-моделей світу» [206, с. 23].

Щодо проблеми розмежування цих понять у науковій сфері, в тому числі й філології, погоджуємося з Н. Жуковою, на думку якої, поняття «картина світу», «модель світу», «образ світу» мають спільні характеристики: вони є «когнітивні, семіотичні, системні, структуровані, історично обумовлені утворення». Відмінності ж між ними полягають «у способі їх формування, природі складових, швидкості трансформації та функціональному призначенні». Відповідно, картина світу «містить загальні уявлення про світ, його устрій, типи об'єктів та їх взаємозв'язки, інтуїтивні уявлення про реальність, знання про дійсність, включає образи і поняття»; модель світу, хоча теж містить подібні уявлення, але «у спрощеному, скороченому вигляді», а тому є «статичним конструктом», призначення якого — «показати світ у вигляді системи знаків, наділених особливим смислом, задати людині орієнтири в світі»; образ світу — «система когнітивних репрезентацій, яка втілюється в картині світу», формується під впливом моделі світу, складеної в певному соціумі [72].

Також літературознавці виводять поняття, що за своїми характеристиками тотожні картині світу — «художній світ твору» (Ф. Федоров [225], Г. Ключек [89]) «внутрішній світ художнього твору» (Д. Лихачов [123]).

Вихідними орієнтирами для побудови будь-якої картини світу (зокрема й художньої) визначаються простір і час, оскільки вони «задають масштаби репрезентації буття, створюють основу для нормативної регуляції людських взаємин» [210, с. 129].

У філософії (Дж. Локк, І. Кант, Ф. Гегель, М. Гайдеггер, Б. Рассел, К. Ясперс та ін.) час визначається як прояв буття «з точки зору минулого, теперішнього, майбутнього» і заснованих на них відношеннях «раніше», «одночасно», «пізніше», нерозривно пов'язаний зі змінами, проте не залежний від них [230, с. 103]; форма виникнення, становлення, протікання, руйнування в світі, а

також його самого разом з усім тим, що до нього належить [228]. Час приналежний зовнішньому й внутрішньому світу людини, яка «не тільки пізнає час, а й переживає його, частково керуючи ним» [230, с. 103]. Основні його характеристики: подільність, плинність, відкритість, вимірюваність.

Простір — 1) «форма споглядання, сприйняття, показу речей, основний чинник вищого, емпіричного досвіду; 2) спосіб співіснування об'єктивного світу, нерозривно пов'язаний із часом [157]; гомогенне й безкінечне середовище, в якому розміщені об'єкти, що сприймаються нами; є тривимірним, «об'ємним»; кількісне поняття, яке неможливо зрозуміти за допомогою інтелекту» [47]. Характеризує взаємне розміщення існуючих об'єктів [230, с. 468], структурність і протяжність матеріальних систем [265].

Літературознавчу площину вивчення проблем часу й простору репрезентують праці М. Бахтіна («часопростір» [5]), Д. Лихачова («художній час і простір» [123]), Ю. Лотмана («семіосфера» [128, с. 259]), П. Флоренського; А. П'ятигорського, М. Стебліна-Камінського, В. Топорова — у дослідженнях міфу [218].

Художній час — багатовимірна категорія, «в якій розрізняють фабульно-сюжетний і оповідно-розповідний час»; «біографічний», «історичний», «космічний», «календарний», «добовий» [121, с. 248]. Виділяють також «час твору» (в який входять події, описані в тексті) і «час читача» (необхідний для прочитання твору); наративний, фабулярний, психологічно-суб'єктивний [121, с. 574]; який залежить від його наповненості важливими подіями та їх просторової осяжності [122, с. 714]; є категорією, пов'язаною із жанровою специфікою (лірика й драма оперують теперішнім часом, епос — минулим) [214, с. 167]; відрізняється від часу реального: може «прискорюватися, загальмовуватися і навіть зупинятись..., рухатись у зворотньому напрямі..., бути закритим, замкненим у собі й відкритим, включеним у потік історичного часу» [47, с. 147]; «перериватися різними спогадами, візіями, мареннями, ущільнюватися й подрібнюватися» [121, с. 574]; мати «вузькі/широкі межі», «уповільнюватися/видаватися монотонним» [121, с. 574].

Художній простір — поняття «протилежне часу, що вказує на місце дії, події, ситуації, фіксацію наративної інстанції» [121, с. 285]; «служує зображенню фону

подій» [214, с. 168]. У творі не збігається з місцем розгортання подій чи перебування персонажів: «локальний інтер'єр, пейзаж розмикаються в широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади, сни, марення)» [122, с. 714]. Просторові уявлення в літературному творі менше конкретизовані, ніж часові [238, с. 247] (останнє твердження, вважаємо, є дискусійним).

Характеристики простору описуються за допомогою опозицій «замкнений/відкритий», «земний/космічний», «реальний/уявний» [121, с. 285], «означений/неозначений», «детально описаний/фрагментарний» [121, с. 168], «статичний/динамічний» [121, с. 285]; сценічний [121, с. 565]. У літературознавстві при жанровій характеристиці певного твору вживаються терміни «романний», «повістевий», «новелістичний», «ліричний» художній простір [121, с. 565].

Час і простір — «естетичні категорії, що визначають сприйняття художнього твору як цілісної самобутньої дійсності» [47, с. 147]; важливі характеристики художнього образу, які «забезпечують цілісне сприйняття художньої дійсності й організовують композицію твору» [121, с. 487], при цьому образ, розгортаючися в часі, «відтворює просторово-часову картину світу в її символічно-ідеологічному аспекті» (символіка закритого/відкритого простору, поняття межі; «верх», «низ» і т. п.) [214, с. 171].

У літературознавчому аспекті ці концепти ще називаються «хронотоп» — «взаємозв'язок часових і просторових відношень, художньо освоєних у літературі» [5, с. 235].

Характер і особливості хронотопу залежать від родо-жанрової структури твору і є важливим чинником його стильової визначеності [122, с. 714]. «Хронотопічне начало літературного твору здатне надавати часу й простору філософської семантики, «виводити» словесну тканину на образ буття як цілого, на картину світу, навіть якщо герої й оповідачі не схильні до філософствування» [238, с. 249].

Освоєння часопростору в літературі пов'язане зі специфікою її предмета: «в центрі словесного твору — дії, тобто процеси, що протікають у часі» [238, с. 247]. Це споріднює її з мистецтвами театру й кіно. Відмінності літератури визначаються так: просторові уявлення «не мають безпосередньої почуттєвої достовірності,

матеріальної щільності й наочності, залишаються непрямими і сприймаються асоціативно» [238, с. 247], література «фіксує потік часу, тому для неї важливу роль відіграє сюжет» [236, с. 81] Письменник, «оперуючи словесними означеннями предметів, може з необмеженою швидкістю переходити від однієї картини до іншої, переносючи читача в різні місця» [19, с. 65].

У пізніших дослідженнях зазначені концепції продовжували розроблятися. Зокрема, на думку Р. Зобова, О. Мостепаненка варто розрізняти «перцептуальний» та «концептуальний» час і простір, які щодо літератури інтерпретуються як «простір-час уявлення і уяви, а вже потім — візуальний простір-час» (перцептуальний); «відображення того історичного простору й часу, в якому відбуваються зображені в книзі події» (концептуальний) [186, с. 17]. М. Каган розглядає художній час і простір як «ідеальні й ілюзорні» категорії, що є образними моделями дійсності, репрезентовані творами мистецтва [186, с. 39]. Окремі дослідження ілюструють специфіку втілення просторово-часових структур у різних видах мистецтва, зокрема й літературі: фольклор (Д. Медриш), російська поезія XIX століття (Б. Єгоров), зарубіжний роман (Т. Мотильова) [186].

Збірник «Художній час і простір» (1987) присвячено аналізу часопросторових структур у різножанрових творах російських і зарубіжних письменників (Р. Кіплінг (А. Хлебников), О. Пушкін (Ю. Чумаков), Ф. Тютчев (Л. Новинська, П. Руднев), А. Шамісо (Ф. Федоров) та ін.). Також щодо означеної проблематики виділимо збірники «Ритм, простір і час у художньому творі» (1984), «Категорія часу в художній літературі» (1987), «Жанр та композиція літературного твору» (1988) тощо.

Чимало сучасних вітчизняних науковців займаються дослідженням хронотопу: на матеріалі поезії — Л. Андрущенко, Л. Дзінковська, Л. Димитренко, М. Ільницький, В. Мовчанюк, Н. Москаленко, Е. Свенцицька та ін., на матеріалі прози — О. Алісеєнко, Н. Бернадська, М. Гуменний, Т. Денисова, О. Зарицький, В. Нечерда, Ю. Хабатюк та ін.

Не зник інтерес до часопростору і в літературознавчих розвідках кінця XX — початку XXI століття. Це ґрунтовні студії символіки простору на матеріалі «Вечорів

на хуторі біля Диканьки» та їхніх англійських перекладів М. Новикової та І. Шамай часопростір російської повісті кінця 1880-х — початку 1890-х років Т. Філат, відповідно. В українському літературознавстві зростає кількість дисертацій, написаних на матеріалі творів українських письменників (С. Скиба «Художній час і художній простір у творчості Лесі Українки» (1998), Н. Тодчук «Часопростір у творі І. Франка «Для домашнього огнища» в руслі новацій європейської літератури» (2001), О. Маланій «Художній часо-простір поезій Василя Барки» (2003) та ін.). У сфері драматургії — М. Сулима «Українська драматургія XVII — XVIII століття» (2005), Р. Козлов «Художній час і художній простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII — XVIII століття)», І. Лисенко «Поетика драматургії М. Куліша 1927—1932 років» (2006), Г. Сапожникова «Онтологічний дискурс драматургії О. Олеся» (2009) та ін. Із робіт російських науковців відзначмо: Т. Акімова «Драматургія М. С. Гумільова в контексті культури срібного віку» (2003), О. Семеницька «Поетика сюжету в драматургії Ніни Садур» (2007), О. Меркотун «Поетика одноактної драматургії Л. Петрушевської» (2009) та ін.

Аксіологічним ядром картини світу є людина. У літературознавчій проекції скористаємося думкою М. Бахтіна, який «організуючим формально-змістовим центром естетичного бачення» твору (поняття, тотожне за семантикою картині світу) називає людину «в її ціннісній наявності в світі» [4, с. 162]. Соціальні ж передумови людського існування породжують необхідність взаємоузгодженості індивідуальних часопросторів для вибудовування загальної картини світу. Як зазначає М. Бахтін, «жити — значить займати ціннісну позицію в кожному моменті життя, ціннісно визначатися», і далі: «Я та Інший — основні ціннісні категорії, які вперше дають можливість якої-небудь дійсної оцінки» [4, с. 163]. Тому саме діалог є необхідною передумовою вибудовування часопростору будь-якої картини світу, адже, на думку Ю. Лотмана, в оцінці Іншого «відбувається схвалення/заперечення нових ціннісних координат людського буття (що впливають із самого буття і ще не освоєні людською практикою або виявляються новими для певної особи/групи осіб, але є прийнятними для інших), у подальшому йдеться про «синтез», що означає повне чи часткове прийняття (у цьому випадку центр картини світу заміщується периферією)

або ж неприйняття, а отже, — збереження її автентичності. Відтак, саме людина в її різних варіантах взаємозв'язків зі світом творить картину світу й водночас апробовує її часопростір, таким чином, упорядковуючи й надаючи їй цілісного, завершеного вигляду на певному етапі людської еволюції [137].

Д. Лихачов, виокремлюючи як головну рису внутрішнього світу казки відсутність «опору середовища», розглядає часопростір жанру, ув'язуючи його з героєм, а саме зі швидкістю переміщення персонажа в просторі, також і реакціями на відсутність «психологічної інтерції».

У цьому контексті правомірно інтерпретувати й рух у просторі для досягнення його центру як найбільш сакрального місця, адже шлях між «двома відміченими точками простору в міфопоетичній і релігійній моделях світу» [218, с. 259] (тобто «початок» і «кінець») здійснюється суб'єктом, посередництвом якого долаються всі перешкоди, небезпеки й загрози на шляху, і в підсумку відкривається «доступ до сакральних цінностей», а сам герой «змінює статус» (стає святим, героєм, «казковий герой — царем чи богом і т. п.» [218, с. 259]).

Отже, центром будь-якої картини світу, її творцем й інтерпретатором є людина, яка задає її ціннісні й часо-просторові орієнтири.

Висновки до розділу 1

В. Винниченко є одним із фундаторів «нової психологічної драми» межі XIX — XX століть в українській літературі (поряд із О. Олесем, Лесею Українкою, Л. Старицькою-Черняхівською, С. Черкасенком та ін.) у контексті західноєвропейського літературного простору (Л. Андрєєв, Г. Гауптман, Г. Ібсен, Б. Шоу, А. Стриндберг, А. Чехов та ін.). Його творчість становить своєрідний «сплав» неореалізму, натуралізму, імпресіонізму та експресіонізму, а порушені на сторінках п'єс проблеми найчастіше розв'язуються в проекціях екзистенціалізму. Загалом драматургія письменника відзначається парадоксальністю, а тому проблеми, які ставляться в драмах, відкривають можливості для неоднозначного й багатоаспектного їх потрактування, а почасти — в цілком різних аспектах.

Вихідним положенням дослідників є пов'язування світогляду письменника (що знайшло, безперечно, й своє відбиття в його творчості) з постулатами екзистенціалізму щодо проблеми буття людини та її сутності. У В. Винниченка це концепти «свобода», «вибір», «чесність з собою», організуючим началом яких є одвічне прагнення людини до щастя (гармонії). Зазначені аспекти розглядаються науковцями на матеріалі філософських праць письменника (Н. Гусак, Є. Лащик, Г. Сиваченко), його драматургії (О. Векуа, Л. Голомб, Д. Донцов, Л. Залеська-Онишкевич, М. Зубрицька, Т. Макарова, Л. Ожоган, П. Христюк та ін.) або прозових та драматичних творів разом (Н. Алексеєнко, Т. Гундорова, О. Ковальчук, В. Хархун, Н. Шумило), а також на основі аналізу окремих драм (А. Бондаренко, М. Ковалик, О. Ковальчук, Є. Лохіна, І. Луцишин, Т. Мейзерська, О. Носова, Л. Онишкевич, Т. Свербілова, Р. Тхорук та ін.). Є окремі праці, у яких розглядаються концепти часу й простору (О. Векуа, Дж. Дінглі, Є. Лохіна, Т. Мейзерська, О. Петрів). Однак цілісно ніхто з літературознавців у своїх студіях не ставив за мету зінтерпретувати картину світу драматургії В. Винниченка, що й зумовило вибір предмета дослідження.

Для виконання поставленого завдання, узагальнивши напрацювання попередників, насамперед сформулюємо визначення понять «картина світу», «модель світу»; «час» і «простір», якими будемо послуговуватися в дисертації. При цьому зазначимо, що, віддавши перевагу поняттю «картина світу», свідомі того, що в науці, в тому числі й літературознавчій, остаточно не розмежовані смислові домінанти «картини світу» й «моделі світу», відтак, наш вибір є однією з можливих інтерпретацій їх (понять) взаємозв'язку й взаємозумовленості, оскільки обидва відбивають специфіку уявлень про світ і розрізняються ступенем художності, образності, наповненням і взаєморозташуванням складових. Виходячи з цього, приєднуємося до думки, що картина світу — універсальний образ світу, сума інтуїтивних і пізнавальних уявлень людини про світ у всіх його взаємозв'язках і проявах; є динамічним утворенням, характеризується цілісністю й узгодженістю складових [238, с. 24]. Художня картина світу (вужче — картина світу письменника) — «особлива художньо-естетична реальність, що конкретизується

передусім у зв'язку з її суб'єктом (автором) і формою втілення (світ художнього твору)» [121, с. 566]. Її основні параметри в їх русі і взаємодії (людина, час, простір, система інтуїтивних і когнітивних можливостей і т. п.) можуть бути описані за допомогою ідентичних понять реальної картини світу художніми засобами, що не дає можливості повністю їх ототожнювати, оскільки перша — індивідуальний витвір уяви митця, художника, а друга — складається на основі багатовікового досвіду людства. Основні складові картини світу письменника: «художній час і простір, предметний світ, система дійових осіб, художня онтологія і система інваріантних мотивів» [251]. Аксиологічним, формально-змістовим центром є людина в усіх її зв'язках зі світом.

«Каркасом» для побудови і способом репрезентації картини світу виступає її «модель», за допомогою бінарних опозицій якої стає можливим зафіксувати константи динамічної картини світу.

Невід'ємними складовими художньої картини світу є час і простір, які в літературному творі взаємопов'язані і створюють єдиний часопросторовий континуум, що дістало назву «хронотоп». Художній час і простір слід відрізняти від їх реальних еквівалентів, оскільки вони (художні) є умовними; основні характеристики художнього часу: перцептивний/об'єктивний, циклічний, лінійний, дискретний, цілісний та ін.; художнього простору: свій/чужий, закритий/відкритий, верх/низ, право/ліво і т. п. Ці категорії у творі є екзистенційними, тобто не тільки слугують тлом, де відбуваються події, а й, впливаючи на їх перебіг, виконують емоційну та характеротвірну функції.

РОЗДІЛ 2

ОБРАЗ СВІТУ В СПРИЙНЯТТІ В. ВИННИЧЕНКА: БІОГРАФІЧНА СКЛАДОВА

Художня картина світу — «друга» естетична реальність, що фіксує в образах, відбиває ставлення письменника до реального світу, в ній оприявнюються домінанти його світогляду, заявлені у варіативності втілень. Тому для того, щоб скласти об'єктивне, цілісне уявлення про картину світу В. Винниченка-драматурга, вважаємо за необхідне долучити до аналізу його щоденникові записи як найповніше відображення суб'єктивного ставлення письменника до світу в найрізноманітніших його взаємозв'язках і проявах (людина — природа, людина — суспільство, людина — інший, людина — її «я»).

Неприйняття існуючого світоустрою, заперечення його «віджилих» форм, а звідси — невписаність у свій часопростір, як засвідчують дані біографії, В. Винниченко відчував ще з ранніх років життя: бідність родини, образи батька панамми, в яких він наймитував по економіях, глузування щодо «пролетарського походження» з самого В. Винниченка викладачами та учнями Єлисаветградської гімназії, — усе це деформувало соціально-економічними та національними дисонансами його картину світу («З дитинства... прийняв в душу собі зерно ненависти до соціального визиску...» [38, с. 353]), й це, на нашу думку, викликало бажання згармонізувати її в параметрах «індивідуальне» — «загальне» — «вічне», що в проекції на життя письменника можна перефразувати як «сім'я» — «політика» — «мистецтво» — «філософія», остання з яких, за В. Винниченком, дістала назву «конкордизм» — система будування щастя, цілісно викладена в однойменному філософському трактаті.

Тлумачення поняття «картина світу» як такого в щоденнику В. Винниченка відсутнє, що почасти пояснюється, вважаємо, його впевненістю в неможливості людського розуму досягнути «грандіозну картину світів», який може «мислити тільки

в формах простору й часу», у їх конечності. Проте для самої людини необхідна «комашина метушня», сатисфакцією чого стає «щастя почувати в собі життя, і любов, і сльози, і танець радості в серці» [36, с. 408].

Щастя задає й часові координати руху картини світу В. Винниченка. На його думку, «щастя в теперішньому не буває», оскільки тільки прожиті моменти, погляд на них «збоку» дає право назвати їх щасливими. Одвічне прагнення щастя «як майбутнього стану людей» перетворює теперішнє життя на жертви й страждання, а з другого боку, «чи щасливіше буде наше життя без ідеї служіння майбутньому?» [38, с. 509]. Така часова невизначеність, зрештою, вирішується за допомогою часової градації (від конкретного до абстрактного): «коли можлива хвилина щастя, то можлива й година, і можливе щастя» [38, с. 460].

Тогочасні реалії життя, збурені соціальними катаклізмами, свідком і активним учасником яких був сам В. Винниченко, зумовили й відповідне його перцептивне сприйняття теперішнього часу як «нудного» та «огидного», що стало породженням панування «фізично дужчого» [38, с. 319]. До цього додавалися невдачі і в літературній сфері (описані в щоденнику історії публікації романів «Соняшна машина», «Хочу», п'єс «Над», «Пісня Ізраїля», видання серії творів видавництвами «Рух» і «Книгоспілка»). Причиною чого ставали зовнішні обставини (оголошення «поза законом», ярлик «буржуазного націоналіста» тощо) або «нові» ідеї (проголошення нової «небуржуазної» моралі, перегляд інституту сім'ї тощо), і тоді йому здавалося, що він зарано народився в цьому часопросторі: «Занадто я рано родився, мені год на сто треба було б запізнитись, тоді було б місце в українській пресі для того, що я можу написати» [36, с. 177].

Минулий час у записниках практично відсутній. Короткі ретроспекції подаються тільки у вигляді спогадів про дитинство, молодість. Час дитинства мислиться гармонійним, доповнюється ностальгічними мотивами повноти життя й злагоди з природою («Згадується весняний святочний ранок у селі в дитинстві. Рожеве сонце, білий цвіт дерев, запах конюшні, гною, празникової одежі. Тоді були свята, Бог, радість...» [36, с. 324]). Подібним є й обертання на картини молодості: «З духом сонця і трави пройшла рання буйна молодість» [37, с. 575]. Контрастами постає

осмислення історичного минулого своєї країни як «безупинного, безперервного ряду повстань, війн, пожарищ, голоду, набігів, військових переворотів, інтриг, сварок, підкопування» [37, с. 285], що паралелізується з тогочасною політичною реальністю.

Мінорна тональність переважає і при підведенні «підсумків» свого життя. Старість, за В. Винниченком, суміщує часові й просторові характеристики. Старість — досягнення вершечку «гори», звідси — необхідність погляду «вниз», тобто осмислення здобутків цього «сходження», які для самого В. Винниченка завжди ув'язувалися з вимогами «чогось більшого за мене», а тому слава, яка прийшла до нього в старості, вже не тішить — все більшою стає «туга за вічним» [36, с. 312], «наближення до небуття» [36, с. 394].

Взаємозв'язок часових планів В. Винниченко схематично окреслює: «Будуче — минуле, спроектоване на поріг сучасного. Це відбите і побільшене сучасне. Будуче цілком залежить від сучасного і минулого. Хотіти про силу і красу будучого — це значить бути самому в сучасному дужим і гарним до певного ступеня» [36, с. 121]. Фактично, для В. Винниченка його спрямованість у майбутнє, «реформаторський дух», вимагали праці над собою в минулому й теперішньому. Адже беручи на себе місію провідника нації, треба було самому досягти «чесності з собою», дати іншим приклад, який передбачав «дієвість» і після смерті письменника, підтвердженням переконаності в чому є «тестament» митця, написаний за життя (запис за 1927 р.), в якому йдеться про заповіт частини майна «на поширення ідей щастя людства і боротьби та праці для цього щастя» [38, с. 326].

Про превалювання майбутнього часу слушно зауважив В. Панченко: «автор діаріуша цілковито спрямований у будучину»; «відкидання віджилого», «потяг до проблем удосконалення життя, до пошуків «філософського каменя» В. Винниченком дають право визнати домінуючим у свідомості митця «утопійного» часу, почасти «фантастичного», оскільки така «схильність до конструювання моделей майбутнього (як у політичній, так і в літературній практиці), постійна заклопотаність питаннями загального щастя й гармонії вели В. Винниченка на стежку утопізму» [174]. Проте справедливим видається і запис письменника про те, що він не визнає Бернштейнівську тезу «шукування для шукування» [38, с. 525], зокрема,

прагнути «собою возвеличити українське» у політиці та літературі, для чого завжди ставив перед собою конкретні цілі. Інше питання — завада зовнішніх обставин, які надавали таким цілям «утопічного шлейфу». «Рефреном», як уважав В. Панченко, проєктів облаштування майбутнього у В. Винниченка є теза: «Ми мусимо стати нарівні з передовими націями» [170].

На початку політичної діяльності, як свідчать ранні щоденникові записи, віра, оптимізм щодо відродження нації переважають, проте подальші нотатки фіксують поступове згасання віри у «Сізіфовий труд», оскільки служіння в ім'я майбутнього обертало теперішнє життя політика на постійні жертви: «Який глупий, жорстокий, неблаганний бог політики: він вимагає не тільки жертв фізичних, але особливо духовних» [38, с. 154]; до того ж часто — марних: «...Чого ж ми досягли?.. Роздушені, розтрощені, розпорошені ворожими силами, ми стоїмо перед тим самим, що було до революції» [36, с. 354], останнім підтвердженням чого став його недопуск до Політбюро, що означало неможливість бути «одночасно українцем і революціонером». Починаючи із 1920-х років, В. Винниченко, як бачимо із записів, все далі відходить від політики, поступово стаючи пасивним спостерігачем-філософом: «Далеко, ой далеко ще до цілковитого відродження нашої нації! Не одне покоління повинно протоптувати шлях, яким ітиме вільно й нормально весь народ...» [38, с. 204]. А доти — «пошук гармонії» в іншій сфері — літературі.

Не маючи умов для писання в Україні, В. Винниченко бажає прислужитися українській справі в письменстві за кордоном. До процесу творення митець ставився відповідально, тому часто був самокритичним, незадоволеним уже написаним, адже «невдалі виступи» (як письменник говорив, зокрема, про «Мохноноге») «дискредитують ім'я українця» [36, с. 251]. Таким чином, література стала тією «лабораторією», в якій випробовувалися на право існування реформаторські ідеї письменника-утопіста щодо переоблаштування світу на засадах гармонії. Або, як уважав В. Панченко, «потік життя сприймається як матеріал для творчості, а поведінка самого В. Винниченка часом виглядає як експеримент, “провокування” сюжету» [170]. Підтвердженням чого слугують «розсипані» по всьому щоденнику «теми» для нових творів (написаних чи тільки задуманих), зібравши які, можна

скласти цілісну картину творчих зацікавлень В. Винниченка. Це опубліковані філософські трактати «Щастя (листи до юнака)» (первісно — «Книга про щастя»), закінчений 1930 року в Парижі, та «Конкордизм — система будування щастя» (1938—1948), роман «Загублений рай» («Поклади золота»), «теми» «Сповідь чекіста» та «Лік», «Боротьба з підсвідомим» утілюють філософські ідеї В. Винниченка про умови для створення щастя, пошук істини, перегляд «старої» моралі та вироблення «нової» згідно з «чесністю з собою», співвідношення понять «свідомість — підсвідомість» тощо. Нездійснений задум «Роману мого життя» мав описати всі гріхи, «темні» і «ясні» сторони свого буття, що були б «уроком» для нащадків розрізняти справжні цінності життя й минуці. Політична площина життя В. Винниченка — прагнення здобуття державності й самостійності для своєї нації (а отже, й щастя) — знайшла втілення в публіцистичній праці «Відродження нації», незакінченому романі «Хмельниччина»; захоплення духовною культурою свого народу відбилося в збірці оповідань «Намисто» на теми народних пісень. «Експерименти» з «ною» мораллю в шлюбі відображено в задумі роману «Шлюб». Визнання сили законів природи, їх первинності для поступу людства В. Винниченко зобразив у мистецьких формах картин словом і пензлем (як маляр), а турбота про «менших братів людини» стала темою для «казочки» «Білесенька» [38, с. 122].

Отже, самонастанова «підпорядкувати політика митцеві» внутрішньо гармонізувала В. Винниченка, оскільки заняття улюбленою працею (сумування за якою він навіть ставить вище за такі ж почуття до жінки [36, с. 274]) сприяє «особистій радості й мудрості життя» [37, с. 496], загартуванню волі й вірі у власні сили. А звідси — «розмикання» до вищого покликання митця — прислужитися людям, бо для В. Винниченка-письменника в можливості дати їм «цінності, силу» своєю працею, сам «процес давання..., хоч зінтелектизованих радощів життя» — «головна сатисфакція» [37, с. 608].

Час у суб'єктивному сприйнятті письменника окреслений як реальний (причому таким мислиться як теперішній час, так і майбутній (там, де В. Винниченко висловлює щире переконання в можливості досягнення цілей)); ірреальний або «утопічний» (коли сам письменник роздумує про «утопійні» мрії комуністичних

гасел, що пропагуються діячами без віри в їхнє здійснення, а тому така перспектива виявляється «туманною», або коли сам змушений бути «нечесним з собою», відчувати «провали» «іспитів волі»).

Також записи містять і уявний ірреальний час, зафіксований у снах, які переважно ілюструють викривлений підсвідомістю дисгармонійний часопростір дійсності, у якій жив письменник, тому швидше є «кошмарами». Так, власне помешкання автор щоденника бачить у спотвореному вигляді (будівля «якась поламана, коридор дугою» [36, с. 36]). Або сон про «кінець світу», коли «земля провалюється», що письменником сприймається за несправедливість, адже «я ж не скінчив того, що мав ще зробити, мені так багато треба було зробити» [36, с. 87]. Подібними є і сни на «політичні теми» Кохи («юрби голодних, змучених дітей, калік, хворих» — «І це комунізм?» [36, с. 465]), про перемовини з більшовиками, що викликає вороже ставлення до нього «колись прихильних до мене» [36, с. 570]. Практика опанування підсвідомістю виявилася у «програмуванні» власних снів або ж у виявах «телепатії» у снах В. Винниченка про хворобу Розалії [37, с. 286] та Нуци [37, с. 596].

Певною мірою в щоденниках наявний і «казковий» (у сенсі «щасливий». — А. Д.) час, репрезентований спогадами про дитинство, прожите в Україні: «...згадую вечір давній-давній, ах який давній, наче з казки» [36, с. 68], коли виникало бажання «щастям запищати» [36, с. 68]. Інша конотація «казкового» часу, пов'язана з образом України, — це примарність перспективи повернення, зневіра в можливості прислужитися національній справі, що підтверджують пізніші записи за 1927 рік, коли межі творення гармонії розмикаються письменником за принципом градації «національне — загальнолюдське» (йдеться про бажання «підданства Землі» [38, с. 339]: «Україна стає казкою, а Земля набирає плоті і крові» [38, с. 339]). У щоденнику знаходимо й «сучасну казку», розказану письменником «з приводу аеропланів, що пролетіли сьогодні над Кронштадтом» [36, с. 209]. Про дядька та німця, які разом хазяйнували й добули за золото десять тисяч рублів, поміщених на дні посилки під олівцями. Або розказана дідом казка про «сковзкий горб» перед раєм, вибратися на який можна лише маючи великі

кітці — казка, яку оповідач щоденника згадав, стоячи перед брамою заводу [36, с. 61].

На сторінках щоденника час заявлений і описами проявів природи у всіх порах року, з яких переважає літо й весна. Картини літа оприявлені в щоденнику у зв'язку зі спогадами про Україну в нюхових, зорових образах: «В густій, насиченій диханням сонця, трав і квітів, у спеці стоїть образ України» [37, с. 347]. Вторинними, похідними виступають у цьому контексті мотиви дитинства, молодості: «Спека. Соняшна ванна. Літній сум... Образ України, степів, дитинства, юнацтва» [37, с. 375].

Найбільше в щоденниках присутній час весни: через ностальгічні мотиви: «...маса зелені, цвіт яблунь, бузка, спів солов'їв, любовний спів зозуль» [36, с. 282] або «вишні в білому цвіті, обліплені бджолами» [36, с. 205], що зринають в уяві письменника і як символ «української весни» [38, с. 325]; традиційні описи: «цвірінькання горобців», «ворони кричать страшенно», «сніг вогкий, крихкий», «чисте небо», «м'який вітер» [36, с. 175] тощо. Проте більше весна репрезентована в перцептивному сприйнятті В. Винниченка як відчуття щастя, пробудження надій, яке приходить із воскресінням природи, що, всупереч соціальним катаклізмам, стверджує одвічний колообіг життя: «Не вгаває природа. Не зважа на те, що люди нищать себе тисячами в цей час, вона родить і плодить, — хвала їй!» [36, с. 205].

Осінь і зима практично не заявлені. Так, у поодиноких записах образ рідного краю та суму за ним (відповідно) подається у візіях осіннього вечора дитинства в слухових відчуттях: «гавкіт собак» [38, с. 118], «хрумкіт коней» [36, с. 68] або нюхових «сосновий дух, свіжий, солодкавий» [37, с. 175] тощо. Прихід осені констатується через зміни в природі, які письменником антропоморфізуються: «Пожовкли гори, і осінь іде» [38, с. 190], «...осіння кров рослини запікається, буріє, обертається в прах» [38, с. 231]. Зима подається в картинах зимового лісу або незвичайних метафорах снігу: «шоколадна кваша» [38, с. 32], «пластівці», «шматки мильної піни», «куліш» [38, с. 294] (розталий сніг) тощо.

Цікаве зображення пір року за допомогою нюхових відчуттів: «Париж увосени пахне смаженими каштанами. Зимою по вулицях крізь бензину, нафту ніжно струїть

чад *rommes frites* — дух мімози. В кінці зими з'являється запах мандаринів. Весна в Парижі пахне анемонами, бузком. А літо — асфальтом» [38, с. 582]. Натомість Київ має «солодкові запахи» [38, с. 289].

Частини доби в щоденнику описані здебільшого як зміни погодних умов протягом дня. Наприклад, характеристика «цілком паризького дня»: зранку — вогкий порошок..., на обід — блакитні латки, жовтявість сонячної посмішки; через дві години — дощик, далі — дощ» [38, с. 456] або ж подібна констатація явищ природи паралелізується з настроєм: «Сонце зранку, весняність, радісність. І хмурість, задума по обіді» [38, с. 482]. Особливо, як засвідчують записи, митець любив спостерігати за сходом і заходом сонця на морі, передаючи всю гамму кольорів неба: «Небо попелясто-зелене, на обрії, там, де зайшло сонце, воно буро-червоне» [36, с. 59]; «Коли сонце сходило з моря, небо на сході являло таку красу, що, дійсно, можна завмерти... Зеленявість неба чиста-чиста з переливами в тонку, ясну блакить» [38, с. 205]. Автор щоденника не конкретизує час запису, якщо це не несе додаткового значеннєвого навантаження. Ностальгічними мотивами сповнений вечір (згадка «осінніх вечорів» у дитинстві) та ранок (ранкова свіжість моря «нагадує Дніпро зранку» [37, с. 592]). Творчий процес для В. Винниченка був подібним до таємного дійства, саме тому часом для відкриття «вищого зору», зустрічі з Музою він називав ніч: «Найкраще я бачу те, що пишу вночі, коли тихо, темно навкруги і спить світ реальних речей» [36, с. 213].

У перцептивному сприйнятті В. Винниченка показаний час війн і революції як «тяжкий» час («А війну я переношу все тяжче і тяжче» [36, с. 160]), оскільки він не може спокійно спостерігати за тим, як на фронтах «тисячі тисяч людей вбивають, калічать, мордують себе» [36, с. 161]. Ще більше «обтяжує» час і постійна атмосфера «страху» — «одного із характеристичних явищ війни» [36, с. 88], що несе за собою відчуженість, ворожість людей один до одного, бо «ніхто нікому не вірить» [36, с. 88]. «Найтяжчим станом» В. Винниченко називає час «непевності і чекання» [36, с. 460], що породжувався необхідністю «боротьби за існування в цих ненормальних і тяжких умовах» [38, с. 61] (наприклад, чекання гонорару від «РУХу», перекладу «Соняшної машини»). «Чорним» видається В. Винниченкові час

тимчасового розриву з Розою [36, с. 38], і, навпаки, «після 17-ти років шлюбу з Кохою час у нас минає з такою швидкістю та приємністю, з якою, дай Боже, минав у молодожонів» [38, с. 581].

Таким чином, час, репрезентований у щоденниках, виявляється непропорційним у своїй циклічності, оскільки в записах превалює майбутній час, що задається рухом В. Винниченка в просторі до досягнення стану щастя індивідуального з виходом на національне, ширше — загальнолюдське. У річному колообігу частіше згадується весна у вигляді змін у природі й у душі самого письменника. Частини добового циклу репрезентуються лише там, де необхідно описати стан душі, звідси — різноманітність перцептивного сприйняття.

Простір виписаний у щоденниках за принципом висхідної градації як поетапного здобуття гармонії: інтимний простір (індивідуальне духовне й фізичне життя людини) — батьківщина (щастя нації) — обшири Космосу, Всесвіт (щастя людства).

У цьому контексті наскрізним простором, що є присутнім у всіх складових градаційного цілого, у В. Винниченка стає будівля: «дім», «хатина», «хата», «фортеця» тощо. Так, загальноприйняте твердження про щоденник як про «найінтимніші записи своїх думок» В. Винниченко порівнює із «помешканням людини з спальнею, клозетом, скляночкам з ліками...», прагнучи від оповідача насамперед щирості, яка ховається почасти «за парадними залями» [37, с. 377]. Життя людини митець називає «помешканням», яке потребує «вічного офарбовування», але «дужчий подув життя» легко змітає цю фарбу [37, с. 337]. Ідеться про опозиційність між уявленням і дійсністю, яка приносить розчарування в недосконалості людської природи, почуття внутрішнього дисбалансу, «суму» [37, с. 337].

Метафорою кохання до Рози письменник обирає «будинок» («Ми ж удвох з тобою взялись будувати наш зразковий будинок...» [36, с. 110]). Причому зведення «будинку» автор записів мислить у висхідній проекції, називаючи співжиття з Розою «верхів'ям», а таке «сходження», як свідчать записи, далось їм нелегко. У моменти розчарувань, краху своїх минулих мрій про щасливе злиття «плоті й духу» в шлюбі з коханою жінкою він порівнює з руїнами «Якимового

будинку», тобто розбитим коханням. Проте в подальших записах, наприклад, за 5 квітня 1924 року, В. Винниченко відчуває «гордість» за «виправданість тринадцятьма роками щастя всієї «теоретичності» будування» [37, с. 324].

Прагнучи досягти гармонії з собою, в «іспитах» волі, зокрема, боротьба зі звичкою куріння, порівнюється ним із «приступом на фортецю», її ж «взяття» дасть письменнику переконання, «що зможу коли-небудь побороти щось дуже» [36, с. 88], надії на що зникали, коли він «провалював» такі «іспити».

Відродження національної державності — своє першочергове завдання як політика порівнював із каторжною працею «тягання каміння державності» для зведення «будинку, в якому будуть так зручно жити наші нащадки» [36, с. 274].

Улюбленим місцем для роботи (писання, обдумування «тем», малювання) для В. Винниченка були його «кабінети» (Рів'єра), облаштовані в скелях на березі моря, де він любив усамотнитися. Можливість «бути самому», «віддатися роботі так само, як десь у «кабінеті», митець здобув, утіливши свою мрію про «будиночок праці» [38, с. 504] (або «куток» [38, с. 337]) на околиці Парижа.

У моменти життєвих розчарувань, які приносила здебільшого його політична практика, стан «двійництва», «нечесності з собою» викликав в уяві письменника такий локус морального прихистку: «сонце, зеленкуваті хвилі, тужна, солодка самота» [36, с. 316], «тиха вілла, папір» [36, с. 322]. Тому «втечі» від буденних справ завжди пов'язувалися з сонцем: «Вирватись, утекти на Корсіку і жити в сонці, праці, думках про більше» [38, с. 40]. Море в світі В. Винниченка змальовується в різних переписах кольорів і настроїв, є місцем спочинку й роботи; іноді доповнюється слуховими, нюховими й тактильними відчуттями, наприклад: «Море починає пахнути. Трудно переказати словами це почування. Може бути шовк у запаху? Смак солоний, теплий» [38, с. 134]; «гостро-холодна вода», «пекуча гострота води» [36, с. 108]. Найчастіше присутні кольори: «зелений», «сталево-синій», «сизо-фіолетовий», «м'яко-синій» тощо.

Інший гідронім, виписаний, порівняно із морем, менше, — Дніпро переважно виведений у психологічному сприйнятті: в одному випадку він асоціюється зі старістю з її «первісною мудрістю і спокоєм» [36, с. 58], тому іноді «Дніпро темний і

сердитий» [36, с. 283], в другому — радість від єднання з природою на березі річки споріднена дитячому захвату, а тому «вода в Дніпрі жовта, як перестояний чай, любовно хлюпочеться маленькими короткими хвилями об чистий, ніжний пісок берега» [36, с. 64]; також ув'язується із образом України: «Дніпрові луки» ваблять В. Винниченка більше, ніж «залізно-бетонова фортеця», в яку «пнеться перетворитися личакова країна» [36, с. 540].

Багатозначним у рецепції В. Винниченка постає локус лісу — улюблене місце для відпочинку. Здебільшого він подається в пейзажних замальовках після дощу. Тоді в суб'єктивному сприйнятті цей простір митця набуває конотації «чарівний, загадковий, таємничий світ» [36, с. 67]; часто з антропоморфізованими порівняннями («укриті мохом старі пні, як черепа» [36, с. 354]). Прогулянка лісом навіює ностальгію, викликану «скрекотінням коників» у траві [36, с. 367]; «сосновим духом» («осінь дитинства») [36, с. 175].

Любив В. Винниченко і прогулянки в горах. Так, розмаїття рослинності в горах поблизу St. Clair («маргаритки з жовтими сердечками», маки «кольору тільки що пролітої крові», фіолетові імортелі...» [38, с. 134]) породжує порівняння гір із «Едемом».

Часто в уяві письменника з'являються «картини» пустелі, причому в різних контекстах. Коли не зустрічався з Розою — це «коричнєве, ніби з цегли, поле, пустеля» [36, с. 100], по якій біжить білий поранений птах, що асоціюється з пораненою любов'ю. Пустеля, вкрита червоним піском зі слідами ніг, що «прямують до сонця», породжує «солодку тугу за рідним, улюбленим краєм», дух предків [36, с. 282]. Зі «спрагою» в пустелі порівнює В. Винниченко прагнення до першості видавництв «Тризуб» та «Нова Україна» (запис за 14 листопада 1926 року [38, с. 233]). Контрастними за семантикою репрезентовані в уяві образи пустелі, з якими В. Винниченко асоціює своє становище: матеріальна скрута, невдачі з виданнями творів порівнюються з «холодним, пустельним степом зимою», в якому «невдачі і прикrostі зграєю вовків скачуть на нас» [38, с. 66], і, навпаки, відірваність від зовнішнього світу (відсутність листів, газет, «звісток, чуток

і пліток» [38, с. 108]) подібна до перебування в «казковій пустелі», з відстані якої «дійсність уявляється такою далекою, маленькою, сірою і нудною» [38, с. 108].

Простір неба в картині світу письменника постає в різноманітті своїх барв і тонів, але в перцептивному сприйнятті переважає «важкість», «тиск» через низьке просторове розміщення, великі розміри, зображення його під час природних катаклізмів: «Хмари наче величезні, безформені, розкидані скелі іржавого заліза»; «небо низьке, олов'яне, з фіолетовими западинами» [38, с. 154] (картина бурі на морі); «хмари душать, дихати трудно» [36, с. 325], що водночас паралелізується з внутрішнім станом при згадці про політичну ситуацію в Україні.

Залюбленість природою підтверджується й малярською спадщиною В. Винниченка. Опинившись в богемному середовищі Парижа, він стає одним із засновників Артистичної секції при Українській громаді (1929), знайомиться з українськими митцями І. Бабієм, М. Бойчуком, М. Глущенком, О. Грищенком, А. Тараном та ін., що позначається на формуванні стилю малювання, який мистецтвознавці зараховують до французької школи «Еколь де Парі» з її «об'єктивним експресіонізмом»: «реалізм, збагачений імпресіоністичним досвідом» [41, с. 31]. Малярська спадщина В. Винниченка нараховує понад сто робіт, виконаних олією, аквареллю, тушшю чи олівцем. Жанри картин — пейзаж, портрет, натюрморт. Улюбленим для В. Винниченка був пейзаж (околиці Парижа, краєвиди Сени, Вієнни, Рів'єри, Мужена й «Закутка», спокійного моря, українські пейзажі («Вітер», «Яблуні»)), що, на думку Б. Певного, «мало чим різняться поміж собою», оскільки лагідний колорит, відсутність контрастів, «разючих, пістрявих барв» [41, с. 28] підтверджують прагнення митця в малярстві втілити «свій утопічний «конкордизм», відбиваючи «тугу за універсальною злагодою та зрівноваженістю» [41, с. 28]. Таким чином, погоджуємося з думкою М. Келлер, яка вважає, що «вся малярська Винниченкова творчість виявляє глибоку любов до життя і якусь радість, легкість та вдячність за те, що може передавати саму душу кожної своєї моделі, якщо це навіть квітка або камінь» [41, с. 22].

Надаючи природі пріоритетного місця в своєму зовнішньому й внутрішньому світі, простір щоденників містить і урбанізовані мотиви. Це насамперед зображення

міст Польщі, Росії, Франції, їх укладу життя, людей, що в них мешкають, закладів, установ. Показово, що опис українських міст у щоденнику відсутній, що пояснюється домінуванням у спогадах про Україну дитячих вражень В. Винниченка, мешканця села; іноді згадується Київ.

Провідний мотив сприйняття міст — контраст: гармонія природи — дисгармонія міста. Наприклад, опис Варшави і міст Росії: «враження чогось недокінченого, недобудованого, начорно накиданого»; «в російських же губернських і не губернських центрах запахи стоять хронічно..., всього, що є на вулиці й у хатах... А також грохіт від їзди...» [36, с. 51]. Іноді — через зіставлення їх між собою: Париж — Київ через перцептивне сприйняття свята: «Париж у цей день мовчазний... Київ же, навпаки, в цей день гомонить, грюкотить, галасує. Дзвони!» [36, с. 83]. Або — статичного «знімку» однієї з німецьких чи французьких вулиць тощо.

Гнітюча атмосфера, непривітний характер просторових характеристик міста складається на основі вражень письменника від міських установ: кафе, ресторан, готель, монастир, вокзал тощо. («Галасливо, брудно, чадно, базарно, міщансько» — кафе Парижа [38, с. 236]). Сцена прощання з «етапною ротою» на вокзалі: скупчення людей, вагони «без вікон», а там, де є двері, — «повно людських голів», на пероні «родичі, переважно жінки з дітьми», а з рухом поїзда «спочатку тихо чується виття», яке щоразу стає голоснішим. Така картина в уяві письменника породжує асоціацію із цвинтарем, хоча на вокзалі «горе щиріше» [36, с. 75—76].

Певною мірою в щоденниках прочитується опозиція просторових концептів «верх — низ». Політична площина життя письменника в щоденниках виписана в просторовій проекції верху: бажання прислужитися національній справі (в літературі й політиці) щоразу штовхало митця на шлях сходження на «гору», тобто здобуття слави, в основу якої політик кладе свою «силу, знання, працю, хист» [36, с. 391—392]. Проте сходження на гору, як засвідчують записи, вимагало від В. Винниченка постійної «нечесності з собою», тому в записі за 2 січня 1919 року він сумно констатує відчуття «повинності» цього «чомусь більшому за мене» [36, с. 313], а не самому собі. Тому така «гора» починає асоціюватися

політиком із Голгофою [36, с. 415], оскільки неможливість досягнення гармонійного поєднання соціального й національного нагадувала В. Винниченкові «розп'яття» [36, с. 440].

Щоденникові записи за еміграційні 1926 — 1928 роки — часи, коли письменник усе далі відходить від політичного життя, а мрії про повернення в Україну стають нездійсненними, наводить автора на думку про неважливість часовопросторової конкретики своєї гармонізації. Звідси — почуття себе «дома, де б я не був» [38, с. 284].

Крізь філософську призму прочитуємо порушені в щоденнику проблеми: хто така людина, питання про її зв'язки з зовнішнім світом (людина — природа, людина — інший, людина — вона сама, людина — Всесвіт).

«Фізіологічний» погляд на людину відкривається в роздумах автора діаріуша про те, що кожна людина «складається з елементів» («чуття, почування, реакції на фізичні, хемічні, політичні, моральні явища») [36, с. 428], водночас будучи елементом більшого цілого — природи, «...як риба, камінь, як лев, як мікроб. Іноді він дужчий за деякі елементи, іноді він перед ними труситься...» [38, с. 545]. Проте письменник, переосмислюючи споконвічний релігійно-ідеалістичний погляд на людину, заперечує твердження про «мерзенність людської істоти» [36, с. 174]: переконання в чеснотах людини «в абсурдному, нездійсненному, вигаданому смислі» неодмінно призводить до розвінчання її в реальному житті, що породжує зневагу до людини (в тому числі й до самого себе). Тому, на думку В. Винниченка, «інтерес керує людиною»: «людина хороша з тими, хто з нею хороший» [36, с. 174]. Звідси — питання про моральність, яке В. Винниченко узалежнює від моральних якостей середовища й «думання людини про себе» [38, с. 131]. Матеріальний достаток, віра в людину іншими, саму себе, повага сприяють внутрішній трансформації навіть «нижчого елемента суспільства», що дає підставу письменнику зробити висновок — «поганих людей на світі немає» [38, с. 132]. Розвиток цієї думки знаходить у постановці проблеми «автосугестії»: «ми є те, що самі про себе думаємо», а отже, — «Ми ніколи не можемо бути тим, до чого у нас є недовір'я» [38, с. 507]. Підсумком цих тверджень і ключем для розгадки

суперечності людської природи виводиться імператив «чесності з собою», лейтмотивним у якому звучить твердження: «Самозадоволення — це вищий стан гармонії людини, рівновага сил» [38, с. 507], а отже, — щастя.

Принцип «чесності з собою» і стає «ною» мораллю, яка зносить «підпорки, що раніш підтримували стіни громадянства» [38, с. 555]. Ця теза ілюструється можливими варіантами Божих заповідей: егоїзм породжується альтруїзмом, оскільки людина, «навіть оддаючи своє життя за інших», чекає від цього вчинку «сатисфакції, втіху, радість» [38, с. 577], звідси — теза, що «любити можна тільки оцінюючи по ступені корисності чи шкідливості людей». «Хочеш добра собі, хочеш, щоб тебе любили, високо цінили, то не домагайся цього заповідями, але своїми цінностями» [38, с. 388]. Отже, межа між категоріями морального — неморального відносна, залежно від ситуації й мети, а тому моральним є те, що не суперечить особистим переконанням, чим і досягається внутрішня рівновага («Тому й злодії й революціонери живуть спокійно, а люди, що не зробили ніякого злочинства супроти законів існуючого ладу, — часом убивають себе, зійшовши з рейок рівноваги» [38, с. 519]), до якої й прагнув автор записів. Так, в одному з записів за 1914 рік він виявляє бажання «боротися з собою», бо має «багато поганих і шкідливих якостей своєї природи, характеру, ще гірші звички» [36, с. 85], що насамперед потребує від нього самого зусиль волі, яка «зовсім не вихована, дика, як бур'ян» [36, с. 85]. Проте почасти зазнавав «фіаско», бо не міг здолати «гріхи» — гнів, нестриманість, відсутність вибачливості, терплячості і т. п., вважаючи це за спадок старого світовідчуття, оскільки нелегко дається «пручання із законів людського єства» [38, с. 535]. Зважаючи на сказане, митець обирає для себе тип світогляду — «оптимістичний скептицизм», згідно з яким будує свою «нову» картину світу [37, с. 376].

Як дізнаємося із записів, В. Винниченко любив залишатися на самоті, вважаючи саме ці моменти найщирішими, оскільки вони «зменшували практику хитрування, нещирості, боротьби з подібними до себе» [37, с. 173]. Проте будучи «вигнанцем», уявно залишався «все на Україні» [38, с. 504], відчував «прив'язаність» до політичних подій в СРСР і Європі (записи за 1926 — 1928 р. р.). Так, в одній

із нотаток за 6 серпня 1926 року письменник констатує: «я самотний, ізольований» [38, с. 171], оскільки не бачить перспектив співпраці ні з комуністами, ні з соціалістами, ні з молоддю України. Подібні хвилини розчарування викликали думки про «ізолюваність від усього українського», втечу туди, де ніхто не знайде, щоб, «обтрусивши весь бруд, сміття і гідь», «працювати для Великого Цілого» [38, с. 172] (до чого, зрештою, і прийшов В. Винниченко в кінці життя).

Домінантою відношень «Я — Інший» у щоденниках визначаємо ціннісну шкалу обумовленості поведінкової моделі: «оцінка сучасників чи нащадків є одним із могутніх факторів поводження людини» [36, с. 399]. Проте письменник болюче сприймав брак «позитивної» критики, що провокувало зневіру у своїй діяльності (насамперед ідеться про літературу). Наприклад, запис за 10 січня 1926 року про захоплений відгук французького письменника Л. Рубо на перші розділи «Соняшної машини»: «...і вже пухнуть надії, вже забуто всі ляпаса й потиличники і пишно ростуть, мов на опарі, мрії...» [38, с. 28]. І — контраст на критику радянських письменників на цей же твір — «наївні, жалюгідні дурниці й белькотання «лозунгів Москви» [38, с. 550]. Цікаво, що критика малярських здібностей В. Винниченка теж «убивала» в нього натхнення (наприклад, критика випадкового перехожого під час малювання краєвиду в Aigne Belle [38, с. 132]), чому він сам давав «психологічне пояснення»: «в романі, в літературі я почуваю свою силу і знаю, що справедливе в критиці, а що дурне. Тут же ніякої сили не відчуваю, і всяка критика здається мені справедливою» [38, с. 136]. Відповідні й алегоричні порівняння В. Винниченком своїх літературних творів із «дітьми», а малярських — із «байстрятами» [38, с. 323].

Однак взаємозв'язок «людина — інший», ширше — «людина — світ» В. Винниченком мотивується насамперед любов'ю (це почуття не тотожне в його розумінні кохання), яка «зв'язує зі світом; поєднує з предметами, явищами і людьми» [36, с. 282] і є «єдиний сенс, єдиний інтерес у житті» [36, с. 282]. У любові письменник прагнув «викінченості» бажань, нових вражень, щирості та свободи.

Проте в картині світу В. Винниченка взаємини чоловіка й жінки виписані як дисгармонійні, що стало висновком його спостережень над шлюбними парами

друзів, випадковими людьми (попутниками у вагоні, пари на пляжі), власним інтимним життям.

Характерно, що розповідь про своє інтимне життя В. Винниченком провадиться від третьої особи. Зокрема, описуючи інтимні взаємини з Розою, він називає себе Дім (Ді), а жінку — Нуна (Нун; інші інтимні її імена — Коха, Діта); як і у випадку стосунків із Лярою, «Боттічелівською голівкою», «Бабуйкою». Такий тип викладу, на нашу думку, забезпечує авторові щоденника ілюзію об'єктивного аналізу своїх інтимних відносин. Із другого боку, це демонструє й талант В. Винниченка-письменника, його зацікавленість суперечностями людської психіки, схильність зображувати світ і свої стосунки з ним у художній формі, адже такі «оповіді», розкидані по всьому щоденнику, нагадують коротенькі оповідання, часто моралізаторського змісту.

Наріжним каменем для філософських шукань митця стало питання шлюбу як союзу чоловіка й жінки на основі «чесності з собою», гармонії почуттів і розуму. Письменник розповідає історії різних шлюбів, за якими спостерігав, або про стосунки чоловіка з жінкою, конфліктні ситуації, що у зв'язку з цим виникають, свідком яких був він сам. Наприклад, історія, яку письменнику розповіла Любов Михайлівна (дружина друга), про те, як чоловік покинув свою дружину лише через те, що вона перетворилася на «торбу дітей». Ця історія викликала у В. Винниченка бажання «випороти» чоловіка (йшлося про шлюб Моргулісів). Або розповідь про нещасливу долю Кат. Бор. [36, с. 144], доньку з генеральської родини, якій не дозволяли зустрічатися з «пастушком», і яка потім мала ще декілька нещасливих романів. Після цього закохалася в Ів. Вас., але одружилася з туберкульозним робітником. Фінал цієї історії в щоденниках відсутній. Абсурдним видається шлюб Глуценка (друг, художник) з Марусиною, оскільки ні духовного, ні фізичного кохання один до одного не відчують, однак «вона йде на цей шлюб, щоб мати становище заміжньої жінки та ще маляра, що в майбутньому, може, матиме славу... Він, щоб мати ательє, безплатну любовницю і поміч у продажу його картин» [38, с. 548].

Довести можливість щасливого співжиття В. Винниченко береться прикладом власного шлюбу з Розою. Характеризуючи своє почуття до неї, порівнює його з почуттям, яке відчують віруючі люди: вони страшенно хочуть вірити в Бога, «б'ють себе кулаками в груди..., і в той же час усередині чують тяготу якоїсь нудьги». Письменник теж відчуває подібне, «тільки з тою різницею, що за скукою йде біль, сум, тоска, злоба, огида, знов біль, знов проба ніжності і так без кінця» [36, с. 107]. Хоча В. Винниченко й визнає, що з Розою в нього немає ніяких «силуваних, позувальних» зв'язків, окрім «власної волі, потягу один до одного», проте «водночас присутні відчуття обов'язку, повинності» [36, с. 39]. Мінорна настроєва тональність деяких записів про стосунки з Розалією почасти пояснюється В. Винниченком неможливістю здійснення своєї мрії мати дитину, тому в кризові моменти взаємин із Розою навіть убачав за можливе мати дитину від іншої жінки. Водночас мати дитину, на думку автора щоденника, передбачає велику відповідальність, тому він засуджує бездумне зачаття дитини Левана й Нуци («для того, щоб відтягнуть себе від кохання» [38, с. 33]), будучи хворими на туберкульоз (дитина невдовзі померла). Щоразу болісне сприйняття поразки при спостереженні за чужими дітьми (Ваня, Крошка і Вєра, які граються на землі, словесне змалювання їх портретів; замилювання немовлям, яке «ловить свої ноги і пхає їх у рот» [36, с. 98]) виливалося для В. Винниченка у відчуття, що він «поховав свою дитину і ніколи більше не матиме» [36, с. 98]. У щоденнику померла дитина асоціюється з образом птаха, що «пурхає над грубою» [36, с. 164]. Зрештою, цій проблемі присвячені твори письменника «Закон», «Memento», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Записки Кирпатого Мефістофеля» тощо. Проте своїм спільним життям подружжя Винниченків дали «зразок мудрого, вистражданого щастя» [36, с. 110].

Щодо поняття дружби між людьми, «страшними» [38, с. 540], але прийнятними для В. Винниченка стали думки Б. Паскаля та М. Метерлінка про можливість спілки між людьми, яка тримається тільки «на взаємному обмані»: «...коли б люди знали те, що про них кажуть друзі, не було б і чотирьох друзів на світі» [38, с. 540].

Найбільше він не любив у людях продажність (Віленські), лицемірство (комуністи), розходження слів зі справою, «нечесності з собою» (критика

Л. Толстого), славолюбство (С. Петлюра), самозакоханість (М. Шаповал) тощо. У таких випадках митець згадував про «виховне значення» літератури, відчуваючи «спокусу» написання п'єси про «празьке болото» «Цехмайстри над соломою» [38, с. 238], до яких він зараховує Микиту Шаповала, Я. Григорієва, А. Лівницького [38, с. 386], свідомий того, що ці люди стануть йому ворогами, «аби мій сміх породив у молодих елементів бажання справжньої дії» [38, с. 218]. І тільки сумніви в «необхідності зла» завадили йому здійснити цей задум [38, с. 386]. Характерно, що до людей «вищого покликання» (митців, політиків) у щоденнику В. Винниченко ставиться досить критично (у тому числі й до себе), вболіваючи за народ, його «убогість» через таких «національних героїв», як С. Петлюра, О. Осецький, М. Шаповал та ін. [36, с. 314]. «Бідність на культурні сили» засвідчується тим, що М. Грушевський, М. Костомаров, «і Олесь, і Коцюбинський», та й сам В. Винниченко «в генії попав» [36, с. 286]. Таке відверте зізнання щодо своїх сучасників і самого себе стверджується переконанням про те, що «ми — гній майбутніх геніїв нашої нації» [36, с. 286].

Подібні спостереження над людьми приводять до їх розподілу в картині, витвореної на сторінках щоденника, на «гармонійних» і «дисгармонійних», відносячи до останніх більшість, причому «дисгармонійність їхня настільки нормальна для них, що вона їх не вражає в інших» [38, с. 564]. Причиною цього письменник, зокрема, називає прагнення людей зводити свої природні властивості «розуму» й «чуття» до крайнощів, проте ніхто «не додумується до того, щоб зв'язати свою розірвану сутність» [38, с. 552]. Гармонійні ж люди, «послідовні, «чесні з собою» до кінця роблять вражіння сильних волею або вузьких і фанатичних, в залежності від того, в кого це вражіння відбивається» [38, с. 565]. Сам В. Винниченко, як це підтверджує досвід його власного життя, проілюстрований на сторінках щоденника, прагнув до цього, останнього, типу.

Загальноприйнятий факт, що людина є центром організації часопростору свого буття і його творцем, у В. Винниченка переосмислюється. Людина, на думку митця, — тільки частина природи, «комашка» порівняно з величию Всесвіту. Називаючи природу «Царем», В. Винниченко виводить у пряму залежність від її

«настроїв» і станів усе життя «людини-комашки». Тому часто дисгармонія в природі обертається внутрішнім станом апатії, безсилля і втоми людини як її частки: наприклад, «Дія туману на паризьких мешканців: меланхолія, пригнічення, понурі настрої, безнадійність» [38, с. 592]. Абсурдними виявляються намагання досягнути в часопросторових категоріях упорядкованість світу, такою ж є і віра в життя за своїми законами, оскільки природа-«режисер» примушує «виконувати наші ролі так, ніби ми діємо тільки для себе» [38, с. 544]. Звідси — твердження, що людина — «джерело ілюзій» [36, с. 447], тому що віра у важливість своєї «возні» [36, с. 408] для «вищої» сили породжує щоразу нові стимули для творення свого «помешкання» (винниченківська метафора життя). «Сила шукання» [37, с. 116], закладена всередині кожного, щоразу заводить людину в невідомість, оскільки її життя підпорядковане законам і цілям, які їй знати не дано, а тому втикаючи «палі» [38, с. 539] для орієнтиру на шляху до невідомого, часто в них же і заплутується. Таким чином, через неможливість людини знайти те, що вона по своїй природі досягнути не може, істотними для неї залишаються «сміх, захват, любов, жалість, добрість, ненависть, туга, сльози, втома, безнадійність» [36, с. 323].

Потреба існування залежить від рішення «Вищої сили» [38, с. 530], що не допускає до людини знання про потойбіччя, яке призвело би до того, що «люди почали масами перестрибувати на той світ»; «знання про той світ — кінець людства» [38, с. 530]. Визнаючи «покірність» людини «безжалісним, залізним законам» природи [38, с. 408], зокрема, її «основному закону» — вбивству як необхідної «умови існування живих істот» [38, с. 518], В. Винниченко застерігає людей від самознищення — війни, революції, посилаючи «прокляття» тим, хто «заради свого черева нищить життя живе мільйонів людей» [36, с. 176], бо «ніякі патріотизми, ніякі роздмухані настрої того страхіття не варті тих жертв, які несе людство» [36, с. 161]. Єдиним відомим законом є «закон життя», а людина може обирати тільки його «методи і способи» [37, с. 117]. Досягти ж гармонії зі Всесвітом можна лише утримуючи «в собі життя якомога довше», що досягається позитивними «моментами духовного, психічного характеру» («любов, симпатія, терплячість, вибачливість») [37, с. 117]. Свідомість, що «життя така коротесенька

річ», повинна бути спонукою «пити й пити на кожному місці, кожної хвилини» його [38, с. 50], радість від буття як спосіб подолання абсурду, постійне його «офарбовування» долає прірву між людиною і природою, а отже, досягається всесвітня гармонія («...все ж таки ми мільярдери. Бо хіба ж не мільярди вся планета, небо, моря, ліси, люди?» [38, с. 50]). Звідси — імператив «чесності з собою»: постійне досягнення рівноваги «своїх сил», необхідність «підводити позитивний моральний і фізичний баянс» [38, с. 519], оскільки існування в задоволенні самим собою означає гармонію, досягнувши якої для себе, можна згармонізувати загал. Таким чином, складаються в ціле діалектичні взаємовідношення «людина — природа» — «людина — Космос».

Висновки до розділу 2

Вихідним орієнтиром часопростору в картині світу В. Винниченка є пошук щастя в градації «особисте — національне — загальнолюдське». Її просторові константи означені письменником метафорою «будинку», «помешкання» (як означення щастя у всіх його масштабах: від індивідуального до загальнолюдського), що перебуває в стані творення, а тому його кінцевий вигляд залежить від фантазії і пріоритетів свого творця — людини. Відповідно, час як час творення постає відкритим, спрямованим у майбутнє, проте умови для вироблення майбутнього щастя виписані в теперішньому посередництвом морального імперативу «чесності з собою». Світ окреслений у всьому різноманітті своїх зв'язків (людина — природа, людина — суспільство, людина — інший, людина — її «я») з одним об'єднуючим центром — щастя, гармонія, рівновага, «прочитаних» крізь призму проблем кохання, природи, політики, мистецтва, філософії «чесності з собою». Людина як творець свого часопростору постає активно відносно законів природи, визнаючи водночас їх пріоритет і свою мізерність у зусиллях перебудувати світ, проте має право на вибір методів і способів влаштування особистого буття (тим самим відчуваючи гармонію з природою), найдоцільнішим із яких В. Винниченкові бачиться теорія «чесності з собою» — досягнення індивідуальної рівноваги, що відкриває перспективу світової

гармонії — «конкордизму». Такі ідеї письменника в трансформованому вигляді знаходимо, зокрема, в його драматургічному доробку.

Отже, в роботі йтиметься про авторське тлумачення й художнє відображення базових елементів картини світу — людини, часу, простору. Складність їх виокремлення й аналізу, на нашу думку, зумовлюється нетотожністю, плинністю, варіативністю, постійними трансформаціями повсякденною практикою (для В. Винниченка ще й власною «розколотістю» політика й митця), відтак поліфонічністю смислів, багатством нюансів, відтінків. До того ж художні версії світоувлення постійно прирощуються додатковими смислами, адже є полем експерименту (аж до абсурду), часто оксюморонними в поєднанні непоєднаних теорій, концепцій (наприклад, любов до ближнього — «чесність з собою»), епатажними аж до самозаперечення (наприклад, «чесність з собою» — «конкордизм»).

Щоденник же, вважаємо, — «документ», який адекватно відбив причини процесу особистісних трансформацій (відомо, що В. Винниченко не прагнув публікувати власні нотатки, а значить вони є достатньо правдивим, незаангажованим відбиттям внутрішнього життя їх автора) онтологічних констант. Тому картина світу, відтворена в драматургії митця, аналізуватиметься в системі відносин «авторське “Я” — “Я” персонажа» як апробація варіативності способів самовияву долаання суперечностей між одиничним (індивідуальним, суб’єктивним) і загальним (колективним, загальнолюдським).

РОЗДІЛ 3

ЛЮДИНА В КАРТИНІ СВІТУ В. ВИННИЧЕНКА-ДРАМАТУРГА

Об'єктом нашого дослідження є драматургія В. Винниченка, відтак, увага концентруватиметься саме на ній. Хоча ми також свідомі того, що письменник сам зазнавав мистецьких упливів і впливав як художник слова на сучасників. Тому закономірним було би звернення до літературного контексту. Однак широкі паралелі, текстуальні зіставлення означали би відхід від затвердженої теми, крім того, такі студії, очевидно, претендують на власну самостійність. Тому ми обмежимося лише найбільш промовистими аналогіями.

Доба межі XIX — XX століть — час кардинальних зрушень, філософських, культурних, мистецьких, політичних, ідеологічних, економічних — зумовив появу нових естетичних орієнтирів і, відповідно, нових проблемно-тематичних пластів, жанрових утворень, поетикальних засобів. Докорінно змінилися акценти в зображенні людини і дійсності.

В українській літературі зазначеного періоду почало працювати нове покоління митців, чий світоглядні, творчі орієнтири формувалися під упливом модернізму — в широкому розумінні як відмінної від класичної філософії творення художньої картини світу, часто експериментальної, парадоксальної, епатажної.

Проблематика, яка оприявнювала такі новації, об'єднувала кардинальні питання людської екзистенції, виписаної в часопросторових вимірах, у певні, суголосні історичному часу комплекси, художньо реалізовані в творчості багатьох митців.

Серед основних називаємо проблеми буденності, безгрунтянства, втрат моральних орієнтирів у вирі соціальних катастроф (війна, революція); проблеми взаємин поколінь; міжчасся й безчасся, долання існування на шляху до буття (межові ситуації вибору, тривоги, самотності, страху, відчаю, смерті).

Тут називаємо як літературний контекст до творчості В. Винниченка загалом і його драматургії зокрема написане М. Коцюбинським («Сміх», «Він іде!», «Хо», «В дорозі», «Невідомий»), М. Хвильовим («Санаторійна зона», «Мати», «Вальдшнепи», «Я (Романтика)», «Кіт у чоботях», «Синій листопад», «Бараки, що за містом»), В. Підмогильним («Місто», «Проблема хліба», «Невеличка драма», «Собака»), Ю. Яновським («Чотири шаблі», «Вершники», особливо новела «Подвійне коло»; «Мамутові бивні», «Історія попільниці»), Г. Косинки («На золотих богів»), В. Антоненком-Давидовичем («Смерть»), В. Домонтовичем («Без ґрунту») тощо. Йдеться про абсурдність буття, яке нищить у людині людське, викривлює (переважно в соціально-класовій площині) моральні пріоритети, заперечує Я на користь Ми (нівеляція, знеосібнення єства), змушує будувати щастя на крові «тих, хто не з нами». У драматургії це найперше твори М. Куліша («97», «Патетична соната», «Народний Малахій», «Хулій Хурина»), І. Кочерги («Майстри часу»), Я. Мамонтова («Над безоднею», «Веселий Хам», «Коли народ визволяється», «Ave Maria», «Батальйон мертвих»), І. Дніпровського («Яблуневий полон»), І. Костецького («Близнята ще зустрінуться»).

У європейській літературі це твори про «втрачене покоління» (Е.-М. Ремарк, А. Барбюс, Р. Олдінгтон, Е. Хемінгуей; у російській літературі — драми Л. Андрєєва («До зірок», «Життя людини», «Цар-Голод», «Чорні маски»), «Біг» М. Булгакова; твори А. Платонова («Чевенгур»), Б. Пастернака («Доктор Живаго»), В. Вересаєва, Є. Замятіна, С. Залігіна про характерні деформації, які провокують викривлення (аж до фантасмагорії зникнення) часу й простору, перетворення їх на Ніщо, зникнення людини й людства в апокаліптичних візіях.

Цей перелік можна би продовжувати, проте і названих творів, уважаємо, достатньо для мотивації нашого звернення до драматургії В. Винниченка, яка абсолютно вписувалася в мистецькі пошуки свого часу, репрезентуючи «нову драму» — твори «живих символів».

Центром світоустрою, своєрідним «координатором» і творцем часопростору буття є людина. Залежно від її прагнень та уподобань початково нейтральні час та простір набувають екзистенційного наповнення. В. Винниченка як представника

«нової драми», а надто очевидця кричущих дисонансів соціального й політичного життя межі століть, цікавило саме внутрішнє, психологічне життя «розшарпаної» людини, яка, проте, сама ж перетворила світ на простір абсурду й тепер шукає виходу з його «лабіринту».

3.1 Номінативний, віковий, соціально-політичний простір існування персонажів: загальна характеристика

Більшість винничекознавців тією чи іншою мірою узагальнюють характеристики персонажів: національна приналежність, вікові групи, соціальний статус тощо, проте спеціально цей аспект витворення картини світу драматургом у роботах наших попередників не заявлений. Тому спробуємо це зробити, свідомі того, що не зможемо уникнути неминучих повторень.

Коло зацікавлень драматурга охоплює широкий соціальний спектр. Насамперед, це революційне середовище: вільне козацтво, партійні діячі («Між двох сил», «Дизгармонія», «Базар», «Великий Молох», «Над»), залізничні страйкарі («Дочка жандарма»), революціонери-підпільники («Гріх») тощо. В. Винниченко вдається і до соціальної та національної диференціації людей через оприявнення конфліктів: «дворяни — бідні» («Пісня Ізраїля»), «босяки — робітники» («Чужі люди»), пани — наймити («Голота», «Панна Мара», «Молода кров», «Щаблі життя») (так ці конфлікти визначені у В. Винниченка, хоча, зрозуміло, їх можна зарахувати до соціально антагоністичних), пише про «єврейське питання» («Дизгармонія», «Пісня Ізраїля», «Співочі товариства»). Також зображує людину в сімейному просторі («Закон», «Брехня», «Пригвождені», «Молода кров», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Memento», «Натусь»). Окреслює сільське й міське середовище («Молода кров», «Голота» й «Пісня Ізраїля», «Закон», «Пригвождені», відповідно), хоча частіше автор не зазначає локусу дії. У картині світу виписані люди різних професій: здебільшого це представники інтелігенції (вчитель, викладач (професор, приват-доцент), журналіст тощо («Закон», «Натусь», «Панна Мара», «Пригвождені»); мистецька богема: художники, актори, музиканти («Чорна Пантера і Білий Медвідь»,

«Memento», «Натусь», «Пісня Ізраїля»); банкіри, фабриканти («Великий секрет») і т. п. Це люди різної вікової категорії: від немовлят і дітей («Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Натусь») до людей похилого віку (Марія Андріївна («Закон»), старше покоління Лобковичів («Пригвожені») і т. д.).

Людина в загальній картині світу В. Винниченка певним чином індивідуалізується. Це або детальний опис кожного персонажа в переліку дійових осіб на початку драми (наприклад, «Голота»: «Кирина: Висока, струнка, років 25. В неї пишне, темнорусе волосся, довга коса, обличчя серйозне, очі великі, трохи задумливі. Одягнена в звичайну спідницю, вишивану сорочку й прості черевики. Рухи спокійні, поважні» [26, с. 3]), або, частіше, — персонаж характеризується при його першій появі в дії. Слід зазначити, що, описуючи персонажа, В. Винниченко приділяє більше уваги характеротвірним деталям, що складають психологічний портрет образу. Наприклад, Рита («Чорна Пантера і Білий Медвідь»), яка має прізвисько «Чорна Пантера», дістає відповідну характеристику: «Дуже тонка, гнучка, одягнена в чорне, лице з різкими рисами, розвиненими щелепами; лице жагуче, майже дике і грубе, але гарне» [23, с. 271]. У той час як вікова приналежність зазначена непослідовно: вказується на вік усіх головних персонажів драми («Між двох сил», «Пророк», «Закон», «Голота», «Над») або деяких, коли це є допоміжним засобом індивідуалізації персонажа, що пояснюється, головним чином, призначенням для сценічного втілення. Примітно, що будь-яка індивідуалізація в драмах на революційні теми часто опускається: «Великий Молох», «Дизгармонія», «Дочка жандарма», де вказується лише на професійну приналежність, родинні чи міжособистісні зв'язки; або декілька поіменно перелічених персонажів об'єднуються однією ремаркою: «партійні товариші Зінькові» («Великий Молох»), «товариші Грицька, Ольги й Мартина» («Дизгармонія»), «робітники залізниці» («Дочка жандарма»). Уважаємо, що такий прийом допомагає письменнику точніше відобразити конфлікт драм, заглибитися в суть революції з її прагненням до нівеляції особистості, чому слугує заміна імен деяких персонажів їх «функціями»: Конспіратор, Чиновник, Шпиг («Дизгармонія») або номером: «1-й красногвардеєць, 2-й красногвардеєць, 3-й красногвардеєць»;

«1-й большевик, 2-й большевик, 3-й большевик» («Між двох сил»). В останньому випадку підтверджується масовість знеосібнення людини, адже числовий перелік може продовжуватися. Так само без будь-яких ознак індивідуалізації зображене соціальне «дно» — «чорна маса». Зокрема, в драмі «Дизгармонія» задіяні «Червоний дядько», «Пронирливий босяк», «П'яний босяк», «Дядько в світі», «Дядько з батогом» й ін. Порівняно з п'єсами «Чужі люди» й «Голота», у якій босяки й найманці означені принаймні поіменно, а в останній подана детальна зовнішня й психологічна характеристика кожної дійової особи.

Важливу характеротвірну й смислову функцію в ідентифікації персонажів в інтерпретації В. Винниченка виконує спосіб їх номінації. Найчастіше письменник називає персонажів за ім'ям, прізвищем, по батькові або ж одним із них, причому враховуючи національне середовище. Так, для більшості драм місцем дії є топоси українських міст і сіл, а в драмах «Чорна Пантера і Білий Медвідь» та «Пророк» — це Париж і Нью-Йорк, відповідно, що позначається й на номінації персонажів: Мулен, Янсон, Мігуелес, Блек («Чорна Пантера і Білий Медвідь»), Кет, Ведд, Бетті («Пророк») (до речі, в останній п'єсі використані імена апостолів — Ранджіт, Рама, Сінд, Арджуна — мають походження з давньоіндійської історії та епосу). Іноді автор називає персонажів у відповідності до їхніх сценічних функцій (крім прокоментованого випадку з драмами на революційні теми, де це підпорядковується проблематиці), що відповідає жанровій специфіці драми: Природник, Філософ, Комерсант із пакетом («Пророк»), Пані в траурі, Одна з двох панночок («Базар») тощо.

Проте частіше інтерес становлять ті прізвища й прізвиська персонажів, дані їм автором чи іншими дійовими особами, які опосередковано виконують характерну роль. Такі є прізвища Тихенький, Безумная Лічність («Співочі товариства»), Гордий («Пригвождені»), що характеризують невпевненість у собі, недоладність і запальну вдачу персонажів, відповідно. Сніжинка («Чорна Пантера і Білий Медвідь»), яка підтримує Корнія покинути «пелюшки» заради мистецтва, є своєрідним alter ego Білого Медведя, природним локусом мешкання якого є холодні краї. Жандармський підполковник Сталинський («Гріх») і справді є людиною зі «сталевим» характером,

яка за свій довгий досвід служіння настільки збайдужіла до людського горя, що вважає за можливе розпоряджатися навіть людськими душами, звідси — асоціація у похідності прізвища Сталинський від «Сталіна» — узурпатора й людини з хворою психікою, яка чинила масові розправи над невинними людьми. У цій же драмі відповідним до своїх «службових функцій» «казенної служби» є прізвище донощика Ніздрі, якого Сталинський ховає в шафі для вивідування секретів ув'язнених. Іноді застосовується «доказ від протилежного». Так, псевдонім Секлетії Лазарівни — Добросердечна («Співочі товариства»), яка під маскою «любові до народу» прикриває свої меркантильні інтереси — загарбати добро Пилипенка, стає оксюморонним. Прізвисько Над (скорочений варіант від імені Надія («Над»)), що його Іван дає своїй коханій, яка в його очах вивищується «над» усіма іншими жінками, пояснюється станом закоханості, до чого додається і її ентузіазм стати «над» меркантильним світом і збудувати «нове життя» на засадах «краси, радості, повноти життя» [28, с. 56], зрештою, стає невідповідним щодо Надії, яка, з'ясовується, не в змозі, стати «над» матеріальними цінностями.

Так само й Ангелок («Гріх»), будучи втягненим у вир революції, виконує зовсім «неангельські справи», стаючи одним із учасників підпільної друкарні. До речі, ім'я головної героїні драми теж виявляється символічним. Марія асоціюється з біблійною Божою Матір'ю, яка жертвує власним сином для спасіння людства, проте Марія В. Винниченка, навпаки, жертвує багатьма, проте й собою теж, заради визволення одного, стаючи в очах найближчого оточення Юдою.

Прізвиська головних персонажів Чорна Пантера і Білий Медвідь слугують драматургу головним засобом висвітлення ядра конфлікту однойменної драми, який прочитується через екзистенційні опозиційні пріоритети персонажів як «високе й низьке», «духовне й тілесне», «небесне й земне» з виходом на екзистенціали «життя/смерті», «вічності/миттєвості». Контрастність кольорів чорний і білий, підкріплена протиприродністю поєднання в парі Ведмеда й Пантери, доводить нерозв'язність заявленого драматургом конфлікту ні в земному (в якому він і розгортається), ні в небесному (зі смертю персонажів) просторі. Контрарними за семантикою є і прізвиська Ніни й Марії («Гріх»). Ніну Марія називає Муфтою

(«Така ти вся тепла, затишна, м'якенька» [24, с. 166]), а її дитячі звички й дитяча наївність ніяк не сумісні із революційними справами, від яких вона ніби «закутується» в муфту. Натомість прізвисько Марії, яке їй дає жандармське оточення, — Горда, підкреслює її міцний і неприступний характер, зломлення якого, проте, й стає головним завданням Сталинського, за яким закріпилися прізвиська «Каїн», «диявол», «сатана», «нечистий дух».

Підтвердженням характерних рис персонажів драми «Брехня», доповненням авторської характеристики стають прізвиська чоловіків, якими їх наділяє Наталя Павлівна: Антін Михайлович — «вогник», Іван Стратонович — «хмара», Андрій Карпович — «солоний огірок», що можна перекласти на відповідні пріоритетні типи їх темпераментів (холерик, флегматик, меланхолік).

Таким чином, у соціальній вертикалі переважає зображення середовища інтелігенції (професори, вчителі, митці тощо) та революційних діячів (порівняно менше). У деяких драмах у межах соціального конфлікту виписані представники «соціального дна» (голота, босяки, наймити, робітники) та «верху» (поміщики, дворяни, чиновники) — «Голота», «Чужі люди», «Молода кров», «Панна Мара»; репрезентоване й соціально-національне розшарування («Пісня Ізраїля», «Дизгармонія», «Співочі товариства») тощо.

Відповідно до жанрової специфіки в драмах В. Винниченка маємо кількісне співвідношення персонажів: у багатьох драмах (зокрема, на революційну тематику) відзначається густонаселеність простору за рахунок уведення значної кількості другорядних персонажів (наприклад, робітники залізниці («Дочка жандарма»), партійні товариші («Дизгармонія», «Великий Молох») або ж мистецьке й робітниче середовище в драмах «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Memento» і «Голота», «Чужі люди», відповідно). Увиразнюючи головний конфлікт, драматург доповнює перелік другорядних персонажів, пов'язаних родинними стосунками: родина Сліпченків («Між двох сил»), родини сестер Родіона («Пригвождені»), діти Сидора Марковича («Щаблі життя»), родини Михалевичів — Кендюхів («Співочі товариства») тощо. І, навпаки, обмеження кількома персонажами відзначається

в тих драмах, де конфлікт не має широкого проблемного розгалуження: «Закон», «Брехня», «Memento».

У зображенні персонажів помітною є тенденція автора драм до індивідуалізації персонажів на рівні їх номінації: більшість із них має імена, прізвища та по-батькові. Хоча В. Винниченко уводить і номінативи з прямим відсиланням до їх символіки, як, наприклад, Сніжинка, Сталинський, Марія і т. п., що, на нашу думку, надає характерам певної «схематизації», «знеосібнення» (за принципом «символ — характер» (наприклад, Пантера, Ведмідь, Сніжинка («Чорна Пантера і Білий Медвідь»)). Проте такий прийом номінації дозволяє драматургові й повніше розкрити специфіку головного екзистенційного конфлікту, прикладом чого, зокрема, слугують імена Департамент («Дизгармонія») і Абстракт («Великий Молох»).

Фактично йдеться про первинне оприявлення екзистенції: різноманітні маркери (вікові, статеві, національні, соціальні, професійні тощо) увиразнюватимуть особливості розуміння кожним персонажем власної причетності до буття, уяскравлюватимуть специфіку внутрішнього життя в «розчахнутому» світі, ставатимуть підґрунтям характеротворення, прогнозуватимуть поведінкову модель.

3.2 Проблема вибору: грані художньої інтерпретації

Як влучно зауважувала Л. Мороз, драматургія В. Винниченка є зразком «літератури-як-філософії», оскільки у творах за «зовнішньою оболонкою» життєвої історії «приховується глибокий роздум над внутрішньою суттю підмічених явищ,... людських типів» [153, с. 18]. На нашу думку, незважаючи на заперечення можливості ототожнювати автора з його персонажами, п'єси митця містять значний відсоток суб'єктивності, адже йдеться про письменника-політика В. Винниченка, для якого література й політика — дві грані його «Я». Тому певною мірою справедливою видається думка Д. Гусар-Струка, який бачить основи Винниченкової творчості в реальних обставинах життя, які спонукали автора художньо дослідити активно в той час впроваджувані постулати політики соціалізму та її наслідки для життя [60, с. 98]. До цього слід додати, що матеріалом для написання творів, як

засвідчують щоденникові записи письменника, йому також слугувало його інтимне життя, спостереження над знайомими або випадковими людьми, причому об'єктом зацікавлення ставали різні сфери: соціальне життя, інтимні стосунки чоловіка й жінки, проблеми моралі, духовності, внутрішнього Я, його деструкції та гармонії тощо. Розробляючи власну філософію «конкордизму» (своєрідна «філософія щастя»), В. Винниченко часто висував незвичайні, а то й епатажні, навіть аморальні (з погляду традиційної моралі) ідеї для досягнення щастя в проекції «особисте — соціальне — загальнолюдське»; можна навіть сказати, що драматургія була для нього тією цариною, у якій випробовувалися на «життєздатність» подібні ідеї, бо й сам письменник розумів важкість їхнього утілення в реальному житті, навіть «утопічність», чому на заваді ставали складні зовнішні обставини (революція) або ж внутрішній спротив.

На нашу думку, для В. Винниченка на перший план виходить людина внутрішня, акцентується екзистенційна складова присутності людини в світі, те, «що ніколи не стає об'єктом,.. що відноситься до себе самого, а в цьому — до своєї трансценденції» [264, с. 36]. Ідеться про людське існування, до якого застосовується термін «присутність», що «розуміє себе зі своєї екзистенції, можливості її бути самою собою чи не бути» [237]; або ж «буття-для-себе», посередництвом якого цінності приходять у світ [195].

Соціальні катаклізми ХХ століття, дві світові революції, наруга над особистістю фашизму й сталінізму були тими потрясіннями, які поставили під сумнів доцільність існування людини, єдиною реальністю для якої став абсурд. Те, що, здавалося не може визначати присутність людини в світі, стало абсолютним нищенням екзистенції: час панування «фізично дужчого, віри в законність фізичного насилля» [38, с. 319], нівеляція особистості і будь-яких морально-етичних, релігійних основ буття. Такі деформації визначили специфіку художньої картини світу В. Винниченка-драматурга, якій митець задав власні буттєві й часопросторові координати. Відтак «підняття, здавалось би, побутових, «біологічних» проблем (сім'ї, проституції, статі, кохання. — А. Д.) до рівня екзистенційних» зумовило особливість художнього бачення В. Винниченка [242, с. 38] з його ключовим постулатом про верховенство

особистої свободи людини, шлях до якої прочитуємо як градацію «індивідуальне — соціальне — загальнолюдське» — повернення до вихідних констант.

Досягти стану гармонії реально через «свободу можливої екзистенції», що В. Винниченко означає як «шукання»: «... в моїй натурі закладено силу шукання, в мені встановлено закон, який примушує мене знаходити розумність, доцільність, гармонію існування» [36, с. 117], адже «Я є усвідомленням своєї свободи», яка є «змістом мого буття» [195]. Відтак, Я, маючи свободу, завжди маю право вибору, відповідальність за який несе тільки Я, бо тільки Я обирає для себе «ситуацію» [195]. Аналогічно у В. Винниченка: «Отже, я живу і мушу жити... Але оскільки я маю в певних межах волю вибору методів і способів свого життя, тут я можу ставити питання про розумність і доцільність» [36, с. 117]. Тому, вважаємо, домінантою досліджень людської екзистенції В. Винниченка-драматурга стає екзистенціал вибору.

Вибір формує конфлікт, зображений у п'єсах як абсолютний — «або/або». Відповідно, й персонажі — адепти різних цінностей — постають утіленням життєвих контрастів.

На нашу думку, найперше має йтися про вибір між «істинним», у якому «власна розімкненість, що в ній властивість присутності як можливість-бути може бути, є істинною екзистенцією», і «неістинним» буттям, яке заперечує «властивість-буттисобою», бо в ньому «присутність» «губиться в людях» [237]. У межах означеного магістрального вибору виокремлюються й інші, які В. Винниченко-драматург утілює в різних варіантах людського буття.

Особливістю людської екзистенції є необхідність єднання з собі подібними. Необхідність Іншого для усвідомлення власної екзистенції К. Ясперс означає поняттям «комунікація»: «те, що я є сам, ніколи не буває для мене вірогідніше, ніж коли я є в повній готовності до іншого, так що я стаю самим собою остільки, оскільки в наявній тут боротьбі й Інший теж стає собою» [264, с. 37]. Так само в картині світу В. Винниченка людина постає не як ізольований індивід: вона виписана в багатоманітності зв'язків з Іншим, що й породжує її можливість буття-в-світі, проте виписані конфлікти як результат взаємодії «Я — Інший» В. Винниченко

оприявнює в загостреному вигляді, в такий спосіб випробовуючи в людині її екзистенційні потенції подолати буттєві дихотомії.

Наскрізними є стосунки «Я — Інший» у коханні: для adeptів теорії «чесності з собою» («Щаблі життя», «Memento» «Пригвождені») це вибір людини, «зрослої душею й тілом»; для когось цей вибір заснований на «псевдозв'язках» з Іншим, тому що має на увазі матеріальну чи особисту вигоду («Молода кров», «Великий секрет», «Брехня», «Натусь» «Пригвождені»); іноді він будується за принципом «домінування — підкорення» («Гріх», «Панна Мара», «Брехня») або оприявнюється абсурдним з погляду здорового глузду: вибір між сім'єю та мистецтвом («Чорна Пантера і Білий Медвідь»); як абсолютний заявлений вибір між земним і небесним коханням у драмі «Пророк» тощо.

Часто вибір в інтимній сфері посилюється й соціальним конфліктом («Я — Ми»), коли на шальки терезів кладеться сім'я і революція (родина Сліпченків («Між двох сил»), Ольга й Качуренко («Дочка жандарма»)); особисті почуття й обов'язки перед «Ми» (Ольга, Грицько («Дизгармонія»), Зінько («Великий Молох»), Марія («Гріх»), Маруся, Трохим («Базар»)) тощо. Також і соціально-національна площина, уведена поруч із інтимною, у драмах «Пісня Ізраїля», «Дизгармонія», «Співочі товариства», «Голота», «Чужі люди» зображує подібний вибір: Арона, Лії, Трохима («Пісня Ізраїля», «Дизгармонія», «Голота», відповідно) — у бік буття в істині; Нати, Хацкеля, «босяків» та найманців («Пісня Ізраїля», «Співочі товариства», «Чужі люди», «Голота») — у протилежний. У цьому випадку, на нашу думку, зображення людини в ситуації вибору не детермінується соціально-національними чинниками, оскільки В. Винниченко, втілюючи контрастні вибори у персонажах із одного середовища, доводить важливість насамперед внутрішнього вибору для кожного з них.

Більшість персонажів заявлені в драмах як такі, що вже здійснили свій вибір, оскільки оприявнені драматургом у конфлікті, який виникає як наслідок зіткнення різних «виборів» у досвіді співжиття «Я — Інший». У драмах на революційні теми контрастні вибори другорядних персонажів можна інтерпретувати як варіанти екзистенційного вибору для тих, хто ще знаходиться у стані «пошуку», як,

наприклад, Грицько й Зінько («Дизгармонія», «Великий Молох», відповідно): Мартин («Дизгармонія») пропагує примат сили, Остап («Великий Молох») — «обов'язки перед собою», як і Лія («Дизгармонія»), навпаки, Ольга та Катря, партійні товариші — обов'язки перед «Ми» (як і головні персонажі «Між двох сил», «Дочка жандарма»), Леся, мати Зінька («Великий Молох») — примат родинних обов'язків тощо.

«Споживацьким типом» людини можна назвати персонажів, які обирають для себе першорядним матеріальне накопичення як смисл існування й проєкції подальших виборів (у тому числі й вибір супутника життя): Сидір Маркович («Щаблі життя»), персонажі драм «Співочі товариства», Ївга, її батько («Молода кров»), Лобкович («Пригвождені»), Христя («Натусь»), Надія («Над»), родина Кончинських та Чубчика-Чубківського («Пісня Ізраїля», «Панна Мара», відповідно), Корнішон, Лепеті («Великий секрет»). Такі персонажі виписані «в статиці», що означає незмінність їхнього вибору протягом дії, який стає внутрішньою сутністю кожного з них (у гіперболізованому вигляді це втілюється в номінації персонажа «Базару» — Цінність Маркович; до речі, й «абсолютне злиття» вибору з людиною маємо і в постатях Абстракта («Великий Молох»), Департамента («Дизгармонія»)).

Значно менше присутні «статичні» вибори істинного буття: примат вічних цінностей над минущими: Ілько й Доня («Над»), Антось («Молода кров»), Арон («Пісня Ізраїля»), Роман («Натусь»), Пилипенко, Оксана, Панас («Співочі товариства») тощо. В усіх оговорених випадках вибір персонажів можна назвати свідомим, тобто залежним тільки від волі того, хто обирає, тому другорядними є зовнішні обставини, які провокують вибір лише опосередковано (йдеться про національне чи соціальне середовище). Значно вагомішим у цьому контексті постає «примус» у здійсненні вибору однієї людини над іншою: обравши для себе спосіб буття, вона прагне примусити й інших жити за власними правилами.

Насамперед це адепти теорії «чесності з собою»: Мирон («Щаблі життя»), Кривенко («Memento»), Родіон («Пригвождені»), які утверджують її посередництвом маніпуляції рідними. Як і члени родини в драмах «Брехня», «Закон» для Наталі Павлівни та Інни, відповідно. Іноді маємо випадки свідомого

підкорення, коли вибір зроблений як жертва для Іншого (Марія («Гріх»), Софія («Між двох сил»), Роман («Натусь»)), іноді — залежним від почуттів (Срібний («Панна Мара»), Корольчук («Дочка жандарма»)) тощо.

Таким чином, у картині світу В. Винниченка-драматурга людина виписана в різноманітності своїх екзистенційних виборів, які можна об'єднати загальним — між «істинним і неістинним буттям». Отже, на нашу думку, побутові (інтимні, родинні, у тому числі, творчі конфлікти), революційні (соціальні, національні) ситуації слугували В. Винниченку лише «матеріалом» і «тлом» для розгортання складних духовних колізій персонажів, які опинилися «на межі» балансування між вічним і минулим, справжнім і удаваним, особистим і загальним.

3.2.1 Буттєві пріоритети: вибір «бути/мати» (соціальний, національний аспекти)

Як зазначав А. Камю, «абсолютній революції необхідна абсолютна податливість природи людини, яка сприяє зведенню її до рівня звичайної сили історії» [83]. Ідеться про тотальний нігілізм моральних цінностей, нівеляцію людської індивідуальності, зведення до номеру, абстракції, деталі в налагодженому механізмі. Відбувається процес «відчуження»: «людина відчуває себе не активним носієм власних сил і багатства особистості, а позбавленою індивідуальних якостей «річчю», що залежна від зовнішніх для неї сил, на які вона перенесла свою життєву субстанцію» [233]. Феномен «буття» заступає «володіння», у якому «Я — це те, що я маю, і якщо я втрачаю те, що я маю, то хто ж тоді я є?» [233], коли людські якості перетворюються на товари, «цінні атрибути «особистісного набору», які сприяють отриманню більш високої ціни на ринку особистостей» [233], звідси — почуття тривоги, спустошеності, страху; і, навпаки, «якщо Я — те, що я є, а не те, що я маю, ніхто не в силі загрожувати моїй безпеці і позбавити мене почуття ідентичності» [233].

Ідеться про вибір людиною справжнього/несправжнього буття як еквівалентів «бути/мати». Так, у драмі «Базар» на «продаж» виносяться людські цінності:

«І краса, і розум, і травка, і дерево... все цінність» [23, с. 92], — як стверджує Цінність Маркович (символічне й ім'я персонажа), оскільки, за його «філософією», «життя — базар». Така «ринкова орієнтація» стає основою міжлюдських взаємин, де навіть кохання прирівнюється до обміну товарами, тому Цінність Маркович радить Трохиму мати більше цінностей, щоб «сторгуватися», тобто дістати прихильність Марусі. Товар Марусі, який приносить користь революційній організації, — це її краса, завдяки якій вона «не одне ще пролетарське серце зворушить» [23, с. 88] попри недосконалість її ораторського хисту й того, що «вона трошки набріхує на соціал-демократію» [23, с. 86]. Маруся ж вважає красу чинником позбавлення себе головної екзистенційної можливості — свободи в проекції себе та в зв'язках з іншими: «Вона зробила те, що я не можу бути вільною... Я не вірю людям через неї. Що б я не сказала, що б я не зробила, я ніколи не знаю, чи так, чи не так, бо завжди для всіх це гарно» [23, с. 91], що переноситься й на інтимні стосунки: сумніви в істинності почуттів до неї Леоніда й Трохима, які розвіюються з утратою «товару» (спотворення обличчя кислотою): її ледве пропускають вартові до в'язниці, робітники просять замінити Марусю в комітеті для проголошення промов, революціонери вже не можуть доручити їй самотійно виконати розпорядження; Трохим зізнається: «Зовсім інший характер став... наче краса й душу робила гарною...» [23, с. 129]; Леонід теж не може позбутися відчуття страху, непевності, коли Маруся просить його прийти до неї «як мужа» [23, с. 128]. Таким чином, Марусі немає чого робити на «базарі» без «товару». Акт самогубства в цьому випадку можна розглядати як наслідок «балансового» підходу до життя, коли смисл життя вичерпується його ціною вартісністю: коли «життя стає не вартим того, щоб жити далі, людина вбиває себе, подібно до того, як бізнесмен оголошує себе банкрутом» [233].

Отже, «ринкова орієнтація» у світі призводить до відчуження не лише від власної екзистенції, а й у дихотомії «Я — Інший». Тоді «буття-в-світі» «присутності» сприймає Іншого в модусі «застосування», «підручності», зазвичай прийнятного для речі, інструменту, який первинно відсилає до свого «для чогось», що, власне, є

патологією у людських взаєминах, оскільки тепер ідеться про існування в неістинному бутті, що його можна означити як «животіння».

Відповідно, В. Винниченка цікавило, як детермінують людину матеріальні чинники. Уже в драмі «Щаблі життя» в образі Сидора Марковича закладений тип людини зі споживацькою поведінкою, для якого проекція власної екзистенції у співбутті з іншими (означена як «щаблі») заснована на матеріальних засадах. Гіперболізованим прикладом «споживацького» типу людини є і персонажі комедії «Великий секрет», конфлікт якої й розгортається навколо грошей. Наприклад, для Корнішона життєтвірним стимулом є «ринкова орієнтація» знаходження себе у світі: бажання одружити доньку з тим, хто йому буде економічно вигіднішим («Не в коханні тут річ, а в спадщині!» [22, с. 58], щоб дружина мала «брільянти в ухах завбільшки в кулак» [22, с. 35]). Аналогічно й Лепеті легко зрікається кохання до Жакеліни, коли під загрозу ставиться отримання частки спадщини. У перспективі справжнього життя залишається Гайяр, що затіває цей «грошовий карнавал» задля шлюбу із Жакеліною, яку він кохає. Остання обирає Гайяра, а не Лепеті, головним чином, тому, що він не втратив свого людського осердя, не змінив його на матеріальний капітал («Я волю цілком неморального, але веселого, живого жуліка!» [22, с. 26]).

Людина, яка балансує на межі духовного й матеріального, схиляючися в бік останнього, що є втратою внутрішнього стрижня, а отже, вибором неістинного буття, виписана в драмах «Над», «Співочі товариства», «Молода кров». Так, Надія («Над») стає неспроможною побороти «бюрократизм, хабарництво, владолюбність, кумівство, дрібний егоїзм» [28, с. 57], яким немає місця в «новому» проекті життя, сама перетворюючися на «типову міщанку». Так само й національні «діячі» («Співочі товариства»), змагаючися один з одним у доброчинності щодо відродження української нації (виступи Михалевича проти шовінізму, промови Секлетії Лазарівни про їх зв'язки, «не відірваність» від народу тощо), коли йдеться про можливість матеріального зиску з «благородних» цілей, подібно до хамелеона, змінюють своє забарвлення, навіть не відчуваючи докорів сумління. В обох випадках перевага меркантильних інтересів дає змогу об'єднати всіх названих

персонажів в один тип «людей-споживачів», а їхнє життя назвати животінням — поступовим згасанням людських потенцій, що починає асоціюватися з буттям-до-смерті.

Опозиція духовного/тілесного, які змагаються в одній людині, досягає апогею свого розвитку, коли мова йде про тих, хто повинен бути світочем для людей, вказуючи на її «трансценденцію», що означає релігійно-моральне спасіння, причетність екзистенції до вічності [264]. Ідеться про апостолів віри («Пророк»), які разом із Пророком призначені повернути людству «загублений ним рай» [31, с. 24] перемогою меркантильної Америки, у такий спосіб врятувавши людство від морального звиродніння, але самі перетворили віру на «ремесло», а своє життя — на задоволення фізіологічних потреб, про що ремствує Рама — єдиний, хто не піддався матеріальній спокусі: «твою любов засушили і продають у пакетах по канцеляріях наших, по відділах, телефонами, телеграфами, екранами, грамофонами...» [31, с. 59]. Така «торгівля» найсокровеннішим — вірою і любов'ю, є протестом людини проти свого Творця, тобто найбільшим гріхом, найнижчим щаблем екзистенційного «падіння», за яким шлях тільки в небуття: не в сенсі переходу у вічне життя, а довічного тління у фізичному існуванні, оскільки духовний (як життєтвірний) у таких людей уже відсутній.

В. Винниченко розкриває причини змізернення людської істоти: відірваність від природи, небажання зрозуміти внутрішній сенс буття Іншого, натомість його споживацька оцінка, «підручність», тому «бути» (істинне буття) заступає його модус «володіти» (неістинне), який заснований на «прагненні до самозбереження» [235].

Причини внутрішньої метаморфози людини в гірший бік, «нечесності з собою» В. Винниченко, виходячи з фактів сучасної йому дійсності, пояснював впливами соціальних факторів: «Щирість за сучасних обставин — найбільша оригінальність, найнебезпечніша і важка. Вона може найневиннішу людину довести до тюрми і найздоровішу до божевільні» [38, с. 597]. Прояви «нещирості» людини (йдеться про «нечесність з собою», що можна інтерпретувати як неістинне буття), на думку В. Винниченка, породжені «страхом» [38, с. 597], оскільки бути «не таким як усі»

сприймалося буквально: «Хто не з нами — той проти нас». Пояснення цьому знаходимо в Е. Фромма: «соціальні структури, її цінності й норми визначають, яке із двох стремління («бути» чи «мати». — А. Д.) стане домінуючим... Суспільство, принципами якого є стягання, прибуток і власність, породжує соціальний характер, орієнтований на володіння, і щойно цей домінуючий тип характеру утверджується в суспільстві, ніхто не хоче бути аутсайдером», а тому намагається пристосуватися до більшості, хоча має з нею спільним «лише взаємний антагонізм» [233]. Відповідно, в драмах із виразним національним і соціальним конфліктом драматург передусім ставить за мету дослідити здатність людини протистояти згубним для неї зовнішнім впливам.

У драмах «Чужі люди», «Голота», «Молода кров» заявлені різні соціальні прошарки: «соціальне дно» (босяки, найманці), пани. Проте соціальний чинник детермінування персонажів, як з'ясовується, відіграє другорядну роль, оскільки увага драматурга сконцентровується на Людині. Відповідним є поділ персонажів: ті, хто обмежує свій світогляд рамками матеріального достатку (таких більшість), і ті, хто здатен досягнути ширші межі свого буття, піднятися над меркантильним світом до висот духу й у такий спосіб здобути право на повне буття, повівши за собою й інших. Так, Юхим («Голота») озвучує сенс людського буття, який для кожного є своїм: «...той за шматок хліба б'ється, той за хату, бо хліб вже є... той за гарною дівчиною, бо й хата є» [26, с. 17], досягнувши чи ні який людина опиняється у «світлі» чи «темряві» (як метафори «щастя» і «нещастя»), хоча й «вискочити» на світ вдається і «нашому брату» [26, с. 32], досягти його може не кожен. Так, для Кіндрата й Софійки мета життя полягає в прагненні задоволень («Чи є хата, чи нема, аби добре було»; «Гуляй та й годі!» [26, с. 25]). Так само й босяки («Чужі люди»), які навіть і не замислюються над цим, живучи «одним днем». Але є й такі, хто відчуває в собі «силу» до чогось «вищого», але не має «точки» (Трохим: «А от як, приміром сказати, мені знайти таку точку свою... Щоб як жити... Таку лінію» [26, с. 24]), або ж маючи «точку», не має «сили» (як Маринка, яка краде медаль, щоб здобути усім волю, але план залишається нереалізованим, оскільки їй не вистачає рішучості). В обох випадках такий стан викликає душевне сум'яття,

почуття «тривоги», яке, за М. Гайдеггером, можна означити як екзистенціал «провини», породжуваний «покликом сумління», і яке дає «присутності» зрозуміти, що «вона — мізерна основа свого мізерного начерку, що стоїть перед можливістю свого буття, тобто повинна із загубленості в людях витягнути себе назад до самого себе» [237]. Килина теж прагне «волі» як відкритості до своїх можливостей (мрії мати свій дім, бути в ньому господинею; Юхим: «Дівчина волі шукає, щоб справді жити» [26, с. 62]), тобто «бути», що не тотожне поняттю «мати» (Офіцер: «Будет іметь волі сколько угодно... — Юхим: «Ні, не тієї волі...» [26, с. 62]). Проте, зрештою, соціальна скрута виявляється сильнішою за почуття власної гідності, коли Килина погоджується прийняти пропозицію Офіцера.

Семен («Чужі люди») вже знайшов таку «точку» — кохання до Гані, що відкрило йому його духовну сутність, загублену в повсякденному житті в середовищі босяків, яке він порівнює з «базаром» («смрад ето, дух неприятный, чадный» [34, с. 21]). Перспектива, яку він обирає для подальшої екзистенції, — можливість «творення», а не «руйнування», що знімає всі соціальні «ярлики» («...хочу силу свою направить, як слід») [34, с. 21], оскільки йдеться про поєднання людських душ, тому він стає наймитом, щоб бути разом із Ганею. Проте, як з'ясовується, соціальні зв'язки для них обох виявилися міцнішими за духовні, які й обумовлюють незворотний відхід обох у напрямі до неістинного буття: ставши заручниками пересудів, вони втратили довіру один до одного, а отже, залишилися навіки «чужими» (інакше — «відчуженими»); продовжують «животіти» кожен у своєму середовищі, відчуваючи при цьому захищеність, яка й можлива за умови відчуження від Я. «Розчинення в публічності людей» призводить до «падіння» присутності, яке можна означити як «утеча від себе» [237].

Надія на поворот до своєї сутності покладається на Трохима («Голота»), який заявляє про природне право бути людиною: «Не треба тільки мовчати, треба зрозуміти, що і ми такі-ж люде, як вони» [26, с. 79], закликаючи об'єднатися для цього усіх знедолених, оскільки людина, яка сама себе не поважає, не може викликати поваги в інших. Усвідомлення ж самоцінності свого Я є першим кроком до здобуття свободи вибору своєї екзистенції. Тому справедливими є слова Семена

(«Чужі люди»): «Ето ще не звесно, хто з нас лучче: чи я, чи той, що Бога дурить і чесним називається» [34, с. 21].

Отже, ницість людської природи залежить не від соціальної приналежності, а віднесення себе до «роду» людини у високому смислі слова, що доводиться драмою «Молода кров», у якій В. Винниченко ніби переосмислює традиційний конфлікт зваблення паничем дівчини-наймички (одруження панича Антося з наймичкою Ївгою), оскільки Ївга, досягши вищого соціального щабля, ще не готова внутрішньо до аналогічної зміни в душі, що обертається для Антося розчаруванням, а для родини Морочинських — трагедією.

Під таким кутом зору В. Винниченко осмислює і міжнаціональні конфлікти. Поява в домі предводителя дворянства Кончинського єврея Арона викликає неоднозначні оцінки присутніх. Ті, хто звик мислити стереотипами, як Мітяхін, вважає неприйнятним те, що в родині християн «за вчителя сина якийсь єврей» [30, с. 11]. Але талановита гра на скрипці Арона викликає в оточуючих протилежні до Мітяхіна міркування, який згодом і сам ніяковіє. Ната, запевняючи Арона в щирості свого кохання, пропонує йому: «Ми всім покажемо, що можна бути не християнами чи євреями, а просто людьми...» [30, с. 33]. Обидва закохані задля реалізації цієї «утопії» приносять жертви: Ната — фізичні (голодування), Арон — духовні, адже своїм союзом із Натою він відрікається від свого роду й віри. Як стверджує Г. Бежнар, екзистенційний аспект проблеми «безґрунтянства» «як основи духовного життя людини проявляється в усвідомленні трагічності буття, самотності, зневірі та відчаї» [6]. Отже, такі жертви значно важчі, оскільки йдеться про перебудову світогляду, опертого на традиції й кровні зв'язки. Через два роки рідні Нати констатують: «... він — європеєць. Те, власне, що нам найбільше треба» [30, с. 71], що, як виявляється, було важливим і для Нати, для якої Арон залишився чужим не тільки за соціально-національною ознакою, а й внутрішньо, оскільки тільки він вийшов «переможцем» у «боротьбі за людину» [30, с. 33]; Арон: «З просто-людьми, я, дійсно, просто-людина, але з ненависниками мого народу я — єврей» [30, с. 78]. Ідеться про важливість не національного маркеру, а про протест проти насилля над людиною взагалі, чого не може винести Арон, тому його

самогубство (після того, як він дізнається про вбивство всієї родини) стає остаточним доказом перемоги в ньому Людини.

Так само і єврейка Лія («Дизгармонія»), вступивши на шлях революції й увірувавши в її гуманістичні ідеали, не приймає «ніяких національних обов'язків», бажаючи передусім «жити і помагати розвитку життя якнайбільше» [32, с. 15]. Проте в пореволюційні погроми вона відчуває муки сумління за те, що «не могла почувствовать того, что чувствовали все евреи, кроме меня» [32, с. 85], що прочитується нами як повернення до своєї можливості в істинному бутті через поняття «провини», коли сумління стає не засобом спокути за провину, а основою справжнього існування.

Так само національний чинник детермінування людської поведінки знімається і в драмі «Співочі товариства», оскільки не тільки єврей Хацкель приховує свою нищу прагматичну сутність благородними намірами. Аморальними виявляються обидві сторони, незважаючи на національну приналежність їх учасників.

Слушною є теза Г. Бежнар: «подібно до представників світового екзистенціалізму письменник заперечує соціальну детермінованість етичних норм, натомість виголошує їх індивідуальне походження» через «внутрішню свободу» як основу екзистенційної моралі [6]. Як це означив К. Ясперс: «за що я приймуся і що залишу, де збережу постанову простої можливості, а де стану здійснювати» є тим, «що в кінцевому результаті залежне тільки від мене» [264, с. 37], бо йдеться про вибір бути Людиною (без національного, хоча й не космополітичного, чи будь-якого іншого маркування).

3.2.2 Вибір між «Я/Ми»: знеосібнення чи утвердження себе-в-світі

«Присутність як повсякденне буття з іншим виявляється на посилках в інших», «люди є екзистенціалом і належать як вихідний феномен до позитивної побудови присутності», мають «найрізноманітніші можливості своєї присутнісовимірюваної конкретизації», а «наполегливість і вираженість їх панування можуть історично змінюватися» [233]. Останнє зауваження, на нашу думку, пояснює екзистенційний

вибір «Я/Ми» (як спроба подолання абсурду), перед яким В. Винниченко ставить своїх персонажів у драмах на революційні теми, пропонуючи як варіантні дихотомії для подолання: «сім'я й революція», «обов'язок перед собою й перед Іншими».

Уважаємо, що в подоланні конфлікту «Я/Ми» драматурга цікавить насамперед можливість зберегти межі свого Я: вступаючи в спілку подібних собі, у такий спосіб долаючи самотність, важливо не загубити те, що приналежне «мені», а не «всім» (те, що Е. Фромм назвав «людина для себе»). Як В. Винниченко пише в щоденнику: «Інстинкт громадськості — велика й страшна сила... І треба мати велику силу й упертість переконання, силу інстинкту і свідомості, щоб устояти проти цього крику інстинкту і не зрадити себе» [36, с. 171]. У цьому контексті щодо концепції людини В. Винниченка нам імпонує думка Г. Бежнар: «у центрі уваги митця — дисгармонійна особистість, інтелігент, що знаходиться в конфлікті з самим собою, відчуває суперечність між власне життям у самому собі та життям у суспільстві», що найбільш чітко, на думку дослідниці, оформлюється в драмі «Дизгармонія» [6].

В уста головного персонажа Грицька автор ніби вкладає власні думки: «Розум повинен бути в гармонії з кров'ю, з нервами, з тілом» [32, с. 23] — висновок, який робить Грицько, набувши гіркого досвіду революційної діяльності. Натомість, вийшовши з в'язниці, зіштовхується з абсурдністю революційної дійсності, оскільки «всі щось роблять і всі брешуть, бо роблять не те, що хочуть, роблять без охоти, з примусом» [32, с. 29]. Так само суперечності роздирають і Зінька («Великий Молох»), який не хоче визнавати обов'язку Я перед Ми: «Але я хотів би, щоб хтось вдумався у те,... чи справді ми повинні вбивати “я” для “ми”» [33, с. 96]. Проте для Ольги («Дизгармонія») можливість мати обов'язок означає смисл буття, від чого вона почуває «гордість і чистоту» [32, с. 30] («Да! Життя є обов'язок» [32, с. 13]), і є способом подолання абсурду, адже коли є «берег», до якого треба «плисти», то й з особи знімається відповідальність за вибір, але це водночас означає повне знеособлення, перетворення себе на раба ситуації. Усвідомлення цього, зрештою, сприймається героїнею гірше, ніж ув'язнення фізичне.

Інший спосіб подолання абсурду, вихід на істинне, проте насправді ілюзорне, буття пропонує Остап («Великий Молох»), який визнає «єдиний мій обов'язок —

обов'язок перед собою» [33, с. 36], вважаючи істинними реаліями життя переживання окремої людини, а не «громадські справи»: «У вас тільки заробітна плата, проїзводство, кризи, революції, партії, організації... А сміх, сльози, ласка, сум, поезія, — це не достойно серйозних діячів» [33, с. 65]. Такий спосіб подолання суперечностей дійсності пропонує і Лія («Дизгармонія»), дістаючи сатисфакцію від самого процесу життя: «Я хочу жити і помагати розвитку життя якнайбільше» [32, с. 15]. Проте масові розправи над євреями розбивають ілюзорність «повного» життя, який, зрештою, заступає абсурд.

Позбавляючи людину права на вільний вибір, революція пропонує тільки два варіанти екзистенції: підкорення або панування. Так, Мартин («Дизгармонія») обирає примат сили, яка, на його думку, виправдовує і справедливості брехні: «Брехня, насильство неморальні тільки тоді, коли не маєш сили для того. Дужого брехуна бояться й поважають, а з безсилюшого сміються і зневажають» [32, с. 19]. Такий тип особистості, пропагований Мартином, подібний до надлюдини Ф. Ніцше, який проголошує: «Всюди, де я знаходив живе, знаходив я і волю до влади... Щоб сильнішому прислужувався більш слабкий — до цього закликає його воля, яка хоче бути господарем над ще більш слабким» [155, с. 383]; «хто не може брехати, не знає, що є істина» [155, с. 526]. Інший варіант буття пропонує Катря («Великий Молох») — вступити до Великого Молоха, що, за її переконаннями, зробить «я» «великим, як “ми”, широким, як “ми”, дужим, як “ми”» [33, с. 68]. Проте входження Я у Ми фактично означає втрату своєї самості, яка замінюється на «людино-самість», тобто розсіяння «присутності» в масі, інакше — існування в неістинному бутті.

Обидва головні персонажі, Грицько й Зінько, тепер почувають себе вигнанцями, оскільки, незрозумілі для оточення, опиняються на роздоріжжі: бути собою, що означає самотність, або ж бути як усі, тобто втратити своє Я. Як зазначає Е. Фромм, людина, втративши зв'язки з природою, шукає інших зв'язків, страждаючи від постійної необхідності вирішувати екзистенційні дихотомії, наприклад, приєднання до «групи», а отже, утрати свого Я, що й обирає Зінько. Грицько ж, не можучи вирішити суперечності, стає «трухлявим» від постійного самоаналізу, а «трухлявим

не треба жити» [32, с. 89]. Тому арешт ставить крапку і на фізичному існуванні Грицька, духовна смерть якого вже відбулася.

Політична діяльність, як зізнається у щоденниках В. Винниченко, завжди вимагала від нього жертв не тільки фізичних, а й духовних, щоразу ставлячи перед вибором між соціальним (комуністичним) і національним, що означало: бути «українцем чи революціонером» як вибір «або/або». Такі ситуації В. Винниченко порівнював із «розп'яттям», а тому іноді єдиним виходом із «роздвоєності» бачив смерть: «Ні того, ні другого я не можу зробити, і те й друге боляче мені смертельно. А з'єднати те й друге не можна, історія не дозволяє. Коли б не було в мене ще літератури, мистецтва, я серйозно почав би думати ще про один вихід: смерть» [37, с. 445], — роздуми, що знайшли втілення в драматичних творах письменника.

Так, в образі Софії дослідники іноді вбачають *alter ego* В. Винниченка-політика (П. Кононенко), називають її «трагічною фігурою з глибинним символічним змістом» [13, с. 23]: п'єса, написана 1918 року «по гарячих слідах» (окупація Києва військами М. Муравйова), відображає суперечності самого політика, який неодноразово опинявся розполовиненим «між двох сил», адже час соціальних катаклізмів, як зазначає Є. Лохіна, ставить людину в «межову ситуацію», «в якій увиразнюються наріжні для людського існування питання й суперечності» [130, с. 45]. Так, 1920 року В. Винниченко пише в щоденнику: «І знов для мене та сама трагедія, що на протязі майже двох років стільки разів роздирала мене. Іти з руськими большевиками, — душити своїми руками свою націю, самого себе. Іти з петлюрівщиною, реакцією, — душити революцію, душити самого себе, душити те, що я вважаю добрим для всієї людськості» [36, с. 434].

Софія, вступаючи на шлях революції, прагне бути «просто людиною, яка хоче... бути чесною і хоче добра як собі, так і своїм близьким» [27, с. 38]. Проте поєднання особистого й загального (сім'ї та революції) виявляється неможливим: грошова допомога більшовикам означає зраду рідним (батько й брат — в лавах «вільного козацтва»), що так коментує Грінберг: «В социальной войне нет ни отца, ни матери, ни братьев. Братья — все социально угнетенные, враги — все угнетатели» [27, с. 59].

Парадоксально, але вибір на користь рідних робить Софію заручницею революції: задля визволення батька й брата вона погоджується стати «рабою» Грінберга.

У подібній ситуації опиняється і Марія («Гріх»), вибір якої на користь звільнення хворого коханого Івана з в'язниці означає зраду революційним справам, що обертається новими арештами партійних товаришів, а сама Марія стає «рабою» Сталинського, який, подібно до Грінберга, дістає право розпоряджатися навіть смертю заручниці: «Ви моя, зіронько, з голови до ніг, з душею, з серцем, із тілом, тепер і навіки... Ви навіть померти без моєї згоди не можете» [24, с. 208].

Ольга («Дочка жандарма») пропозицію Корольчука покинути революційні справи й створити сім'ю приймає за «особисту втіху», заради якої вона не може «жертвувати інтересами товаришів» [24, с. 22]. Так само вона зрікається й батька-жандарма, який займає ворожу позицію щодо страйкарів.

Таким чином, дихотомія «особисте/загальне» в революційному просторі Софією і Ольгою розв'язується на користь останнього. Але кінцевий вибір власної екзистенції для усіх трьох героїнь (Марія обирає особисте) є однаковим — переміщення в «буття-до-смерті».

Варто зазначити, що в драмах «Між двох сил» і «Дочка жандарма» «фатальний» вибір роблять не лише головні героїні, оскільки увага драматурга зосереджується й на виборі старшого покоління революціонерів: Сліпченка («Між двох сил») і Качуренка («Дочка жандарма»), останній з яких стріляє в доньку, інший готовий теж на це піти (доречним є порівняння Ю. Бойка-Блохина Сліпченка із Тарасом Бульбою [13]). У їхньому виборі сконцентровується більш значуще ядро конфлікту: батьки обирають радше смерть власних дітей, ніж зраду ідейним переконанням. Так само й Грінберг, маючи брата контрреволюціонера, заявляє, що у випадку його арешту «я не буду старатися освободити його» [27, с. 59]. Таким чином, письменник застерігає, що, роблячи вибір на користь загального, не слід забувати й про те, що в людині ще є людське: відречення від своєї крові стає відреченням від самого себе. Тому Панас, який обирає верстат замість революції, але потім стає вільним козаком, спиняє Сліпченка, коли той наводить револьвер на доньку. Таку ретардацію дії можна інтерпретувати як можливість востаннє віднайти справжній смисл власного

буття. Відтак самогубство Софії, можливо, стане стимулом до переакцентування екзистенційних пріоритетів її рідних.

Отже, вибір в екзистенційному пограниччі (прокоментований нами в соціальному аспекті як спроба подолати абсурд) не приносить очікуваної гармонії для людини в її зв'язках зі світом, а втрата віри в здійснення цього призводить до патологічного сприйняття нею часопростору свого існування, найбільш прийнятною метафорою якого стає ніцшеанська ідея світу, в якому «Бог помер», а отже, людина бере на себе його повноваження. Відомо, що В. Винниченко був знайомий із постулатами ніцшеанства, більше того, чимало дослідників убачають у персонажах драм відлюдника Заратустру (Т. Гундорова, О. Векуа, Л. Мороз, В. Панченко, Н. Пастух та ін.). Н. Михальчук відзначає наслідки впливу філософії Ф. Ніцше на створення «десакралізованої» картини світу В. Винниченком у малій прозі, проте, на нашу думку, є прийнятною і до драматургії: «Деміфологізація метафізичної християнської свідомості Винниченкового героя починається з кризи віри, і його нігілізм треба розуміти подібно до нігілізму Ф. Ніцше: як ситуацію абсолютного “відпадання від віри”. Фактично, персонаж «починає жити в реальному часопросторі і наповнювати “міжчасся” смислом зі своєї свідомості» [144]. Таким в інтерпретації В. Винниченка-драматурга стає закон «чесності з собою». Наприклад, один із його adeptів Мирон Антонович («Щаблі життя») пропонує братові вбити хвору матір, позбавивши її у такий спосіб страждань (Лука Антонович: «А закон ти забув: не вбий?» — Мирон Антонович: «...А для нас є більший закон: чесність з собою» [32, с. 132]). Кривенко («Memento»), не бажаючи бути «рабом батьківського сліпого інстинкту» [22, с. 47], хоче вбити ще ненароджену дитину, адже її прихід у світ сприймається персонажем за свідоме «дегенератство». Родіон («Пригвождені») пропагує «пробний шлюб», який згідно з «чесністю з собою» — «союз рівних, творящих, будуючих свою любов» [24, с. 154]. Я стає джерелом цінностей, які самé ж для себе й виробляє. Такі думки суголосні постулатам відлюдника Заратустри із його закликem насамперед «навчитися любити себе» [155, с. 447], переступивши «любов до ближнього», бо співстраждання — це гріх. Ставши «по той бік добра і зла», адепти виправдовують і користування послугами проститутток (як Мирон, який

хоче проституцію звести в інститут), «вільні» відносини з жінками (що Родіон називає «перевіркою» справжності почуттів, а Мирон — «операцією над шкаралупою» [32, с. 163], коли просить Аню піти «хоч на день в публічний дом» [32, с. 163]).

Персонажі всіх названих драм, керуючися «принципом чесності з собою», насамперед прагнуть реалізувати своє природне екзистенційне право вибору. А доводячи його до абсолюту, стають подібними до «людини аристократичного духу» Ф. Ніцше: «люди видатної породи почувають себе міркою усіх цінностей, вони не потребують схвалення, вони кажуть: «що шкідливо для мене, те шкідливе саме по собі», вони усвідомлюють себе тим, що взагалі й дає вартість речам, вони створюють цінності» [155, с. 720]. Проте, як влучно зазначає В. Панченко, «людину в собі» вони долають успішно, проте «надлюдьми» не стають, а «перетворюються в жорстоких експериментаторів над собою та іншими» [171, с. 166].

Так, Мирон зізнається, що «не може оддерти цю прокляту шкаралупу» [32, с. 158], коли не змиряється з проституцією сестри, відчуває муки сумління після вбивства матері. Кривенко теж визнає, що жити з принципами «іноді не з медом» [23, с. 61]. Родіон, даючи право Калерії «обирати», все ж таки вибухає гнівом, коли дізнається, що вона може залишитися з Гордим. Тому частіше, як показує В. Винниченко, такі теорії зазнають на практиці «фіаско» (як, до речі, він акцентує і в щоденникових записах щодо «іспитів» власної «волі»), призводячи своїх adeptів до саморуйнації аж до самознищення: Родіон: «Краще смерть, ніж брехня собі!» [24, с. 157].

Людина, роблячи вибір між Я/Ми, приречена на незадоволення, адже, амбівалентна за природою, прагне лише в певні моменти свого життя (зазвичай кризові, випробувальні) віддавати перевагу особистісному (індивідуальному) чи колективному (загальному) та й то на час, бо самотність чи, навпаки, неможливість усамітнитися, є однаково згубними для індивіда. Тим більше, коли вибір провокується глобальними зовнішніми чинниками (соціально-економічні, політичні, ідеологічні зсуви), набуваючи вилливу абсолюту, людина, «викинута» зі звичного життя, різкіше, болючіше переживає межову ситуацію. Для В. Винниченка-політика, який мав талант і художньо моделювати найпримхливіші аж до фарсовості ситуації

вибору, він (вибір) означав «розколотість», дегармонізацію, іноді й до прагнення добровільно обірвати власне існування. Тому його персонажі завжди зображуються на грані (психічних, інтелектуальних, фізичних сил), випробовуються власними фантазіями (наприклад, теорією «чесності з собою»), помноженими в деструктивності потужним зовнішнім фактором і не менш потужним внутрішнім — депресивністю, нервовим виснаженням чи, навпаки, психічним збудженням, афектованістю.

Таким чином, вибір між «Я» і «Ми», в якому опиняється людина в історичний момент перебудови світу, насправді є «вибором без вибору», оскільки збереження свого «Я» в умовах домінування «Ми» означає приречення себе на самотність, що її, людина постійно прагне подолати. В. Винниченко показує на прикладі виборів своїх персонажів, що одні для подолання самотності обирають знеосібнення, інші — утвердження свого «Я» (в крайньому вияві через спосіб «чесності з собою»), розплачуючись за це самотністю (Остап у «Великому Молосі») або ж перетворюючись на «диктаторів» своєї волі іншим (адепти теорії «чесності з собою»).

3.2.3 Гендерний вибір: особливості втілення

Проекція свого буття як первинний акт свободи породжує необхідність асиміляції свободи Іншого: «Бути в самому собі Іншим — ідеал, який завжди конкретно мається на увазі у формі буття в собі самому цим Іншим», проте така абсолютна єдність недосяжна, що породжує «конфлікти», які й визначають варіанти мого співбуття з Іншим. Перший із них — кохання, в якому той, хто любить, бажає свободи Іншого, але водночас передбачає добровільність цього акту: «він хоче вплинути на свободу Іншого, але апріорі існувати як об'єктивна межа цієї свободи» [195]. Таким чином, «поєднання свідомостей» у коханні означає збереження кожною своєї «інакшості» для того, щоб обґрунтувати Іншу.

Зі щоденникових записів В. Винниченка дізнаємося, що він також визнавав єдиним сенсом у житті любов як віднайдення людської екзистенції себе у світі:

«Любов є зв'язок зі світом; вона поєднує з предметами, явищами, людьми» [36, с. 282]. Поняття любові він відрізняв від «кохання», коли йшлося про зв'язок між чоловіком і жінкою.

Як стверджує Ж.-П. Сартр, у проєкті кохання взаємовідносин «Я — Інший» «я є, оскільки я себе віддаю» [195], що означає союз люблячих як безперервний обмін цінностями, причому процес давання одного не передбачає обов'язкової віддачі іншого, бо сам процес «давання» дає люблячому повноту буття: «Моє існування є, оскільки воно потребується» [195]. Проте іноді такий тип стосунків набуває патологічного вигляду, коли йдеться про вибір Іншого, його цінностей як чогось матеріального, тоді маємо нерівноправний тип відносин, бо Інший стає «засобом», «річчю».

Так, у комедії «Великий секрет» заручення майбутнього власника великого спадку Лепеті з донькою фабриканта Жакеліною сприймається як «економічний союз», а тому почуття виключається, що підтверджується й прагненням Корнішона за його допомогою зробити собі політичну кар'єру (Корнішон: «...не в коханні тут річ, а в спадщині!» [22, с. 58]). Натомість Гайяр пропонує Жакеліні кохання, яке, на його думку, і є єдиною підставою для шлюбу («...що таке шлюб без кохання? Це тяжке, нудне брехання вдвох під сіреньким дощиком безкрайньою дорогою» [22, с. 39]; «шлюб зо мною буде для вас вічно веселе свято» [22, с. 40]), тому кінцевий вибір Жакеліни на користь кохання автоматично означає і вибір на користь повноти буття, яке означається екзистенціалом «щастя».

Виходячи з означення щастя як результату обміну чоловіка й жінки духовними цінностями, нещасливим виписаний шлюб старших Лобковичів у драмі «Пригвождені», оскільки він теж укладався як економічна операція між Лобковичем і батьком Устини Марківни, яка й була «товаром» для Тимофія Наумовича, а отже, означає для обох замикання своїх екзистенційних можливостей, які в цьому шлюбі виключають довіру (Лобкович мучиться, бо не може дізнатися, чи всі діти є його, боячися поганої спадковості), тобто співтворчість, що асоціюється ними з «катуванням» (Устина Марківна: «Ти купив моє тіло, але волю й душу мою не купиш, ні» [24, с. 98]). Так само «гарантією» своєї вірності в шлюбі для Насті є

вексель на двадцять тисяч Вовчанському, які він отримає, якщо дружина залишить сім'ю. Хоча таке «розп'яття» сприймається Настасією як свідомий вибір.

Як об'єкт володіння насамперед матеріальними цінностями в шлюбі бачить свого чоловіка й Христа («Натусь»), застосовуючи для цього математичні розрахунки. Так, вона вимагає від Романа покинути наукову роботу й зайняти посаду секретаря банку, адже за неї дають шість тисяч, а не «якихсь паршивих сімсот-вісімсот рублів у рік» [29, с. 7]; чоловік «повинен» дати її брату Мішелю «п'ятдесят рублів» «на кар'єру» [29, с. 7]. Така економічна «повинність» Романа переноситься Христею і на «кохання», оскільки, за її принципом, вимагати кохання так само можна, як і гроші.

Неоднаковими виявилися вибори Ілька й Надії («Над») в акті співтворчості, тому що жінка обирає матеріальне. Відтак Ілько відчуває всі ці три місяці поступове «вмирання в собі» Надії: «три місяці я живу з трупом ради пам'яті про живу колишню людину» [28, с. 103]. А оскільки «труп» нове життя творити не можуть, Ілько обирає Доню, яка здатна «викликати скрипку» [28, с. 52] в Ілька.

Таким чином, сприймання Іншого як матеріальних цінностей означає його відчуження від потенційних екзистенційних можливостей, тобто зведення до якоїсь однієї з них, а оскільки в цьому випадку екзистенція позбавляється права вибору, вона перетворюється на «річ» для свого «користувача».

У випадку, коли йдеться про будівництво сімейних взаємин, чоловік і жінка повинні бути гармонійним поєднанням в одному цілому, а отже, в контексті драм, відповідальність вибору одного є не тільки перед собою, а й перед Іншим як свого співтворця. Примітно, що відповідальність за здійснення вибору в драмах переважно лежить на чоловікові і є породженням «тривоги»: «усвідомлювати відповідальність — значить усвідомлювати творіння самим собою свого «я», своєї долі, своїх життєвих негараздів, своїх почуттів і своїх страждань, якщо вони мають місце» [143]. Жінка ж у картині світу В. Винниченка, порівняно з чоловіком, стоїть наче «поза» вибором, часто навіть сама створюючи відповідну ситуацію, або займає одну непохитну позицію як утілення «цінності-альтернативи» для вибору чоловіка.

Перед вибором «земного» й «небесного», що можна означити як «цінності родини» й «вічні цінності мистецтва», постають Корній («Чорна Пантера і Білий

Медвідь»), Кривенко («Memento»), які є митцями за покликанням. А. Бергсон відзначав, що митці — люди, які володіють «особливим баченням речей» (інтуїцією), «призначення яких наче в тому й полягає, щоб бачити самим і примушувати інших бачити те, що природнім шляхом ми не помічаємо» [5, с. 11], що й виявляє конфлікт чоловіка й жінки. Так, у родині Каневичів Рита ставить Корнія перед дилемою «або/або»: «Або смерть Лесика, або продаж полотна» [23, с. 281]. Для Кривенка («Memento») це штучні «принципи» чи покора «сліпому батьківському інстинкту» [23, с. 47]. Втіленням альтернатив у виборі стають жінки: Рита й Антоніна, з одного боку, для яких природний інстинкт продовження роду є первинним (Рита: «Син — один, а полотен ти можеш написати багато» [23, с. 282]; Антоніна ж готова сама померти заради дитини); і Сніжинка й Оріся, з другого, які пропонують чоловікам свободу: Сніжинка — від родинних обов'язків («Ну, не стане на світі шматочка м'яса..», «А замість того ви станете вільним, легким, ви всі сили дасте тому, що вічно, що вище м'яса!» [23, с. 290]); Оріся — від будь-яких «принципів» («Який чорт з ваших принципів, коли ви рюмсаєте й мучитеся від них?» [23, с. 63]). Кривенко обирає принцип, тому йде на вбивство дитини, Корній — мистецтво, що також призводить до смерті сина. В обох випадках зникнення ситуації вибору як джерела тривоги не знімає її й після цього, адже тепер вибір переноситься на власне буття: чи можна продовжувати жити, будучи тепер внутрішньо спустошеним? Така дилема може залишитися риторичною (як у випадку для Кривенка й Антоніни) або ж означати вибір екзистенційної можливості смерті, яку Рита обирає для себе й чоловіка. Такий трагічний фінал О. Ковальчук розглядає як наслідок алогічного впорядкування світу «без Бога», в якому навіть краса (мистецтво) набуває «найнесподіваніших вимірів» [93, с. 32], оскільки відбувається «асиметризація естетичного і екзистенційного», коли «танатологічне поглинає все, виводячи за межі буття й саму творчість» [93, с. 44].

Абсолютним вибором для людини може бути тільки «вибір Бога як буття» [195], проте, «той, хто любить, потребує, щоб коханий зробив по відношенню до нього абсолютний вибір» [195], який передбачає моє Я центром цінностей для Іншого. Так, Амар («Пророк»), який оголосив себе намісником Божим, приходить на землю для

пробудження любові в людей до їх Творця, проте змінює любов до Бога земною любов'ю до жінки (Кет), яка тепер для нього стає втіленням самого бога: «Сам Бог говорить словами твоїми до мене» [31, с. 63]; «Сам Бог був у твоїх устах, сестро моя прекрасна!» [31, с. 64]. Такий вибір стає фатальним для Амара, який, обравши земне кохання, втратив зв'язок із Творцем, позбувся своїх надздібностей, відчужився від своєї екзистенції й загинув як Пророк і як людина.

Моральний прихисток для Зінька («Великий Молох») — вибір Лесі («пухнастої самочки»), почуття боротьби й руху — Катрі. Остаточний вибір на користь Молоха означає і вибір Катрі. Пріоритетні екзистенційні вибори Ольги й Наталі («Дочка жандарма») означають зворотню проекцію для Корольчука: Ольга відмовляється від кохання (родини) на користь революції («Такого, який товаришів покидає для своєї втіхи, такого не люблю» [24, с. 22]), Корольчук же вимагає, щоб вона «повінчалась зі мною і не мішалася до революції» [24, с. 22] — перспектива, яку може втілити Наталка, проте чоловік не кохає її. Оскільки вибір Корольчука остаточний на користь Ольги, він стає причетним до революції, виконуючи головну місію в допомозі страйкуючим.

Вибір Леоніда («Базар») — між двома жінками-революціонерками, проте які втілюють різні перспективи індивідуальної екзистенції Леоніда: Оксана — «земне» (Леонід: «...любов твоя така земна, плотська» [23, с. 96], Маруся — «небесне» як сутність абсолютної краси (зовнішня і внутрішня)). Леонід обирає Марусю, навіть не зважаючи на втрату нею фізичної краси. Подібний вибір стоїть у перспективі Івана («Гріх»): «домашня» Ніна (Марія: «Така ти вся тепла, затишна, м'якенька» [24, с. 166] і Марія, яка сама себе характеризує: «Та я ж диявол» [24, с. 167], проте сам він виявляє пасивність у його здійсненні.

Таким чином, взаємини чоловіка й жінки в інтерпретації В. Винниченка-драматурга виписані посередництвом ситуацій екзистенційного вибору (істинне/неістинне буття), відповідальність за який, примітно, завжди несуть чоловіки, жінка ж займає одну позицію, часто спонукаючи партнера до здійснення вибору, або ж залишаючи право за собою зробити останній вибір (смерть). У просторі революції для жінок вибір постає як альтернативний — родина або

революція, тобто як такі, що виключають можливість одночасного їх вибору, стаючи їх внутрішніми сутностями; чоловіки, остаточно не визначившись з вибором, постійно балансують на їх межі, а їх утіленням постає вибір Іншого.

Так письменник обігрує іншу грань вибору — гендерну, на нашу думку, штучну, подану як «чистий» експеримент: екзистенція не має статі, вона або усвідомлюється людиною (неважливо, чоловік це чи жінка) як рух від існування до буття, або не усвідомлюється, самоприрікаючись на животіння. Так само й цінності екзистенції (краса, творчість, гармонія тощо) або приймаються, або відштовхуються індивідуумом, але не можуть ставати предметом маніпуляцій, вираження в межах жіночого або чоловічого психосвіту, хоча, звичайно, й маючи певні нюанси сприйняття й розуміння залежно від статевої належності.

3.3 Ігровий феномен екзистенції

Маючи безліч варіантів утілення своїх можливостей і наділена від природи свободою вибору людина сама створює комбінацію екзистенційних проектів свого буття-в-світі. Водночас вона прагне до Іншого: чи то до соціальних формацій, чи то до окремого Я, у якому моє Я знаходить себе й таким чином стає собою або губиться в чужій суб'єктивності. Щодо загрози останнього, йдеться про можливість втрати свого Я, яке М. Гайдеггер означив як «падіння» присутності в «публічності». Повсякденна практика людського існування підтверджує необхідність виконання «соціальних» ролей, коли людина повинна на деякий час одягати «маску», за якою ховає свою справжню сутність. Проте іноді людина настільки увіходить у роль, що навіть насамоті забуває, що «гру закінчено», а «маска» ніби «приростає» до обличчя. У цьому випадку гра заступає життя, із припиненням якої зникає і Я — її учасник.

Так, у картині світу В. Винниченка-драматурга виділяємо незвичайного персонажа — «людину-маску», що її життя інтерпретується як маскарад, стираючи грань між «бути собою» або «здаватися кимось іншим».

Такий ракурс інтерпретації дійових осіб присутній у роботах наших попередників, однак цілісно, на прикладі всіх п'єс, у яких можна виділити «людину-маску», він не

заявлений. Виходячи з цього, спробуємо доповнити спостереження науковців, свідомі того, що не зможемо уникнути неминучих повторень.

Такими є персонажі з відповідними до своєї ролі, яка вже стала їх внутрішньою сутністю, іменами — Департамент («Дизгармонія») і Абстракт («Великий Молох»). Департамент підпорядковує своє життя й справи партії «постановам комітету»; його головний принцип: «Формалізм, порядок» [32, с. 18]. У той час як поняття «індивідуальне життя» йому невідоме (Департамент: «Основу індивідуального життя? Я не розумію...що...» [32, с. 17]), оскільки таких «постанов» на комітет не виносять.

Внутрішню сутність Іншого також заступає абстракція, адже людина його цікавить тільки з погляду «історичного матеріалізму». Для Абстракта інтереси «ми» вище «я», головне — дисципліна і «єднання» (звичка «пити чай» рівно о 8-ій), але не самостійних особистостей, а людей-автоматів (Абстракт: «Я і ціле, «я» і «ми» помириться не можуть... Єднання — наша сила, а не «я так хочу» [33, с. 95]). Трагедія обох персонажів полягає в неусвідомленні ними свого «людського» звання, а тому перетворюються на «абстракцію»: Абстракт: «Сподіваюсь, що моя робота й без мене має ґрунт» [33, с. 76] — «маска» — єдине, що залишилося від їх Я.

Про непоодинокість випадків перетворення людини на «функцію» свідчить уведення другорядних персонажів драми «Дизгармонія». В останній сцені арешту партійців присутній персонаж без імені й без обличчя — Шпиг, задіяний як особа «за прямим призначенням»: «додаток» до держапарату (Жандармський Офіцер: «А это... это так... человек при мне...» — Мартин: «Да, это действительно только человек...» [32, с. 91]). Маска — внутрішня сутність прийнятна і для Конспіратора (Конспіратор: «...Можна впізнати?» — Мазун: «Та розуміється, можна... Просто ваша натура конспіративна говорить» [32, с. 84]). Доповнюють цей ряд й інші держслужбовці: «Товстий поліцай», «Жандармський вахмістр».

«Безликими» виступають і представники з народу, що дозволяє їх сприймати як «масу» — характерна асоціація Людини у вирі революції («Пронінський босяк», «П'яний босяк», «Дядько з батогом», «Дядько в чумарці», «Жвавий добродій»; «Ліберал у котелку», «Ліберал у циліндрі» і т. п.).

Своєрідним «рупором» ідей сучасної йому дійсності є персонаж на ім'я Цінність Маркович («Базар»). У світі зміщених цінностей, який створює революція, головним наслідком для людини стає відчуження від своєї внутрішньої сутності, отже, зведення її до суми «цінностей»: що більше їх вона має, то більшу «ціну» за неї дають на «базарі» людських цінностей. Так, революційна діяльність Марусі перетворюється на «використання» її краси (маски), у той час як Людина вона знецінюється. Усвідомивши свою тільки зовнішню «цінність», Маруся вирішує позбавитися «маски», спотворюючи обличчя сірчаною кислотою, що відразу ж дає «результат»: робітники просять для промов на зібраннях іншого оратора, її ледве пропускають до в'язниці, і навіть Трохим відмовляється від свого кохання до неї. Прагнучи довести свою значимість і без «маски», героїня йде на останній «доказ»: підриваючи себе, рятує ув'язнених. Проте такий учинок не можна однозначно оцінювати як перемогу «людини» над її «зовнішньою» оболонкою, оскільки смерть не знімає з неї відповідальності за почуття Леоніда до неї, внутрішнє єство якого тепер спустошене.

Невідповідність «змісту» й «форми» обігрується в зміні імені Арона (Ната: «Арона Лейзеровича немає. Є Микола Леонідович» [30, с. 69] («Пісня Ізраїля»)), який не може бути байдужим, коли кривдять його родину. Йдеться не стільки про почуття солідарності з власною нацією, скільки про боротьбу за право називатися Людиною — звання, якого заслуговує тільки Арон, тому що вбивство собі подібних (роду людського), не виправдане з погляду «історичної боротьби двох світів» [30, с. 11] (як запевняє Мітяхін).

Засліплення зовнішньою красою призводить до трагедії Антося («Молода кров»), який, закохавшись в «маску» вродливої Ївги (Макар Макарович: «прекрасна дівчина; лице таке, що можна за одне лице повірити їй у всьому» [24, с. 79]), забуває про важливість насамперед краси внутрішньої: судження про внутрішні якості людини можна виносити тільки за її справами, а не обличчям. Тому коли після весілля Ївга розкриває свою справжню меркантильну сутність, Антося розуміє власну «помилку», проте «зв'язаність законом» (чого й добивалася Ївга) не дозволяє її виправити.

Певним чином можна говорити й про «психологічну» маску, що її «одягають» проповідники теорії «чесності з собою». Т. Гундорова в контексті філософії Ф. Ніцше розглядає «індивідуалізм» В. Винниченкових героїв як «відкриття “я” — жертви й провокатора водночас», що уможлиблюється феноменом «гри» (модерністична концепція): «світ гри» постає іманентним теперішнім часом» [56, с. 23].

Для adeptів теорії «гра масок» — довготривалий і «болісний» процес, адже людська природа постійно нагадує про себе, пробиваючися крізь маску в «межових ситуаціях». Тому парадоксальним чином бажання злитися зі своєю маскою, в такий спосіб досягнувши гармонії (як вважають adeptи), обертається дисгармонією при «знятті» масок, оскільки людське життя — не гра, тим більше коли йдеться про зазіхання на право чужого життя. Так, Миронові («Щаблі життя») вдається «злитися» з маскою, тобто досягти гармонії «почуття й розуму», навіть усупереч законів моралі, проте люди, які залишилися «по той бік сцени», також стають його маріонетками: вбивство хворої матері, примус Ані стати проституткою (як «операція над шкаралупою»), а тому його життя — «жорстока гра» за його ж правилами. Проте за своєю природою «гра є добровільною діяльністю», «вона — сама свобода» [46, с. 14—15], натомість реальні людські жертви вже не є грою.

Кривенко («Memento») також розпоряджається життям немовля за маскою «чесності за собою», однак смерть сина «знімає» маску, що призводить до усвідомлення жаху щодо здійсненого, проте «переграти» життя за сценарієм уже неможливо. Родіон («Пригвождені»), позбавляючи себе життя, оскільки для нього «брехати собі» вважається гіршим за смерть, безвідповідально чинить по відношенню до справжніх почуттів до нього Калерії.

«Маскарад» людських облич і характерів, вважаємо, використаний В. Винниченком свідомо, щоб підтвердити самоцінність людини внутрішньої: щоденний «маскарад» як можливість подолати бар'єр у стосунках «Я — Інший» може бути прийнятним тільки на деякий час, та й то, якщо це є добровільним актом стосунків. Коли ж маска стає сутністю людини, це може обернутися трагедією не тільки для неї самої (як знеосібнення свого Я), а й для оточуючих.

Прагнення людини розікласти своє життя «за сценарієм», тому що вона не бажає визнавати Божу даність, зображене в драмах «Закон», «Брехня», «Натусь», «Панна Мара», комедії «Великий секрет», простір яких — сімейне життя.

У комічній формі показаний «маскарад» у драмі «Панна Мара» та комедії «Великий секрет». Головні персонажі Срібний («Панна Мара») і Гайяр («Великий секрет») задля здобуття прихильності коханої влаштовують власний «театр». І той і інший «маскарадом» задумують утілити «ідеал» своїх коханих (Жакеліна: «Я волю цілком неморального, але веселого, живого жуліка!» [22, с. 26]; Мара: «...щоб був кучерявий і страшенно нахабний, це неодмінно. І щоб у той же час боязкий, як кузочка» [35, с. 14], до того ж вона мріє стати актрисою, влаштувати театр). Так, Срібний постійно змінює маску: спочатку — це «закоханий студент», потім — «нахабний садівник». Причому всі ролі йому даються так правдоподібно, що його вважають за «агітатора-провокаatora» [35, с. 62], який бунтує селян, потім — лікарем, але не тим, ким він насправді є (Калістрат: «А навіщо він має при собі, я вам кажу, пісне, й чіпляє на носа, як ніхто не дивиться? — Віт. Бор.: «Та так. Подражає панам» [35, с. 62]), проте, коли він «знімає» маски, Мара впізнає в ньому «студента», який колись «ходив у неї під вікнами», а тепер «став чорнявий» «спеціально для неї» [35, с. 89].

У п'єсі «Великий секрет» заради кохання Жакеліни Гайяр взагалі розгортає «таємну містерію» з переодяганням, міфічними істотами, інфернальними силами — грається з іншими зацікавленими в отриманні спадку Дюрандо учасниками. Так, Лепеті вмовляє брата взяти половину його майна й відмовляється від Жакеліни на його користь; Корнішон теж готовий віддати своє майно й доньку (оскільки шлюб Жакеліни для нього — «економічний союз»). Із отриманням спадку Гайяром «маскарад» завершується загальною вакханалією з Німфами, Фавнами й одруженням Гайяра з Жакеліною. Такий пафос дійства пояснюється комедійним сприйняттям п'єси й «театру», який влаштовують персонажі обох п'єс.

Проте в інших драмах розв'язка створених персонажами сценаріїв не є оптимістичною. Так, Інна («Закон») влаштовує «театр» людських доль», прагнучи піти всупереч законам природи, вимагаючи від Панаса дитину, задля чого вона вже

знайшла й дівчину на «роль» сурогатної матері — переписувачку Люду, а на роль «старого розпусника» [24, с. 248] — свого чоловіка, ставлячи як ультиматум — піти в «оперетку», щоб самій «стати забавкою людей» [24, с. 232]. Проте закони природи постійно втручаються у її «сценарій», зрештою, обертаючися для Інни трагедією. На початку між подружжям виникає відчуття відчуження, оскільки з втручанням «третього» зникає щирість у стосунках, потім — усуваються з дому ті, хто заважає планам Інни (її «друга мати» Тама). Коли ж дитина народжується і Панас іде за нею, залишаючи Інну, її «п'єса» вже розіграна, але режисером розв'язки Інна вже не є. Їй залишається прийняти пропозицію Круглика — поїхати на Південний Полюс, бо Круглик виявився передбачливішим за Інну.

Наталя Павлівна також перетворює членів родини на маріонеток за допомогою брехні, так розподіляючи ролі: Тось — коханець, Андрій Карпович — майбутнє джерело матеріальних достатків. А щоб таке «дійство» видавалося всім правдоподібним, вона також і на себе одягає маску «рятувальниці людства» (через винахід Андрія Карповича «дати людськості нові цінності» [23, с. 147]; дати «страждання» Антону Михайловичу й допомогти йому реалізувати себе як поета). «Сценарій» іде за планом, доки в нього не втручається Іван Стратонович, який і порушує ілюзію дійства, оскільки доказом кохання до нього Наталі Павлівни вимагає смерть (Іван Стратонович: «Гра тонка! Тільки я вам не вірю!..», «Смертю докажете?.. Повірю! Вашій смерті повірю» [23, с. 171]). Така смерть Наталі Павлівни робить можливою продовження ілюзії щасливого життя для її близьких.

Порятунком для Романа («Натусь») від Христі (яка перетворила їх сімейне співжиття на пекло), на думку його друзів, повинна стати розіграна ними «комедія», в яку задіяна гра людських сердець: закохати Романа в акторку Дзижку, а Христю — в Чуй-Чугуєнка, вважаючи, що таким чином Романові буде легше покинути родину, сина Натуся. Проте «гра» виходить за межі «умовного дійства», коли Роман і Дзижка закохуються один в одного насправді. До того ж і Петро «вживається» у свою роль закоханого в Дзижку. Реальна ж загроза того, що Христя не поступиться і «уб'є і себе й Натуся», обертає «комедію» на «трагедію» (Чуй: Бачите, я брався грати в комедії, а не в трагедії. Для цього у мене сцена є. В житті це

трудніше...» [29, с. 46]). Тому відхід Романа до Христі заради порятунку сина означає не тільки «провал» «комедії», а ще більше посилює страждання Романа, до яких додається нездійснене кохання. Так само й для Дзижки, яка сприймає своє кохання як «покарання Бога» за розбиті нею раніше серця.

Фактично, «гра-як-життя», прочитана крізь призму людської екзистенції в контексті драматургії В. Винниченка, доводить неможливість людини стати «володарем» світу. І хоча її сутність як свідомої істоти й становить можливість вибору, проте абсолютний вибір належить її Творцю. А тому і її намагання створити життя за «власним» сценарієм виявляються завжди марними, бо вона — тільки «маріонетка» в руках Бога. Як говорив Платон: «Тільки Бог гідний, щоб до нього ставилися із найвищою серйозністю, а людину створено Богові за іграшку, і то їй — найкраща доля» [Цит. за: 46, с. 239]. Такий погляд на людське життя є аналогічним до думки В. Винниченка про людину як «елемент» природи («як риба, камінь, як лев, як мікроб» [38, с. 545]), а тому й випрочатися із законів природи вона не в змозі, відтак її життя нагадує «комашину метушню», що є схожою на «життя-гру», яку Бог веде з людиною: «І мучиться кожна комашка, і метушиться, і страшно серйозно вовтузиться коло своєї щілинки, покірنا безжалісним, залізним, комусь потрібним законам, навіть не знаючи про ці закони й уявляючи, що живе по своїй волі» [36, с. 408].

3.4 Наслідки екзистенційного вибору: межові ситуації

А. Мерсіянова розглядає екзистенційний вибір як вибір між «альтернативами-цінностями», що, на відміну від «альтернатив-смислів» не задовольняють потреби для «тут» і «зараз», а є значимими для людини, «задаючи координати її багатомірного світу» [143]. У картині світу В. Винниченка екзистенційний вибір між буттям і небуттям часто робиться на користь останнього. Небуття інтерпретується нами в контексті філософії К. Ясперса через поняття «межових ситуацій»: «основоположні ситуації нашого існування, із яких ми не можемо вийти, яких не можемо змінити». До них належать «смерть, випадок, провина, ненадійність

світу» — «ситуації провалу», де людська екзистенція пізнає себе як щось безумовне [263].

У роботах наших попередників окреслені дотичні аспекти дослідження. Так, Г. Бежнар, аналізуючи екзистенційно-антропологічні суперечності людського буття, заявлені в прозі й драматургії митця, звертає увагу на часту присутність у творах «трагічного фіналу» — смерті: «Винниченко психологічно точно змальовує відчуття героїв “на межі”, але разом із тим його цікавить, як страх смерті змінює, деформує людську свідомість. Незвичайні, “межові” обставини, за яких відбувається дія, стають моментом істини» [6]. Також дослідниця, об’єднуючи національні й екзистенціальні («відчуження», «кризи існування», «тривоги» тощо) характеристики особистості, наголошує на неминучості вибору сенсу буття, що ув’язується з екзистенціалом свободи. Л. Онишкевич, розглядаючи п’єсу «Дизгармонія», виділяє «етапи» досягнення людиною автентичності свого буття, що реалізуються в «межових ситуаціях» (насамперед смерті) [20]. Серед екзистенційних мотивів творчості В. Винниченка, спонукувальних причин досягнення власної ситуації, в якій людина знаходиться завжди, науковці частіше виокремлюють «страх, вину, відповідальність, боротьбу» (О. Петрів), «гріх, тривогу» (І. Луцишин), «смерть» (О. Ковальчук, Є. Лохіна, В. Панченко)). Ми ж намагатимемося доповнити, поглибити напрацювання попередників, разом із тим виділивши малодосліджені аспекти.

3.4.1 Поведінкові домінанти передпограниччя: «смертельна хвороба» відчаю, самотність як заступання «буття-до-смерті»

У картині світу В. Винниченка смерть (духовна чи фізична) постає і як абсолютний кінець людської екзистенції. Таку концепцію смерті пропонує С. К’єркегор, уводячи поняття «смертельної хвороби», яка, на відміну від фізичної недуги, закінчується смертю із переходом в інший вимір буття, призводить до смерті, але до такої, за якою «вже не слідує нічого» [110]. Крайнім проявом «смертельної хвороби» є «відчай» — безнадія на життя, що полягає «в

неможливості навіть померти»: у відчай «помирати» постійно перетворюється в «жити», що стає незносною мукою для того, хто впав у відчай, тому він прагне самознищення, проте відчай відмовляє людині в цьому: «зовсім не втішуючи того, хто зневірився, нездатність відчаю його знищити, навпаки, виявляється тортурою, що постійно відновлює свій біль, свої укуси» [110]. Тому «смертельна хвороба» є навіть гіршою від смерті, оскільки прирікає людину на постійні муки, доки вона є.

У такому аспекті вважаємо за прийнятне інтерпретувати духовну смерть персонажів насамперед у драмах на «сімейні теми», оприявлену через мотив дитини, оскільки саме в них поведінкова домінанта, означена як «смертельна хвороба», виявляється найяскравіше. Хоча ми свідомі того, що і в п'єсах іншої тематики вона має місце, виявляючись здебільшого через дихотомію «відчай — жах».

Про «біль», викликаний відчуженням дружини, говорить Панас («Закон»): «Мені сумно, так, мені навіть боляче признатись, що після вісьмох літ любові... між нами я... я тепер мушу звертатися до других за роз'ясненнями» [24, с. 222]. Причиною цього стає «біль» Інни як наслідок відчаю через неможливість мати дитину. Марія Андріївна: «А Інні, думаєте, не боляче, що ви ото з чужими дітьми граєтесь» [24, с. 222]. Відтак, життя обох — «смертельна хвороба», оскільки Інна зневірюється створити «справжню родину» без дитини, без якої вона втрачає смисл свого подальшого існування. «Фантастичний план», який вона пропонує чоловіку: отримати дитину від сурогатної матері, закохавши в Панаса «дівчину із села» Люду, і повинен, за її переконаннями, принести «одужання». Проте вагітність Люди тільки збільшує відчай: через утрату щирості Панас і Інна все більше віддаляються один від одного, відсилають із дому Таму, в чому застерігає Інну Панас, пропонуючи їй відмовитися від дитини, оскільки такий стан справ, який породжує відчай, вважається ним «страшнішим за вбивство» [24, с. 261]. Своєї кульмінації відчай досягає із повідомленням про від'їзд Люди разом із дитиною. Тому жах, який відчуває Інна («У нас не буде дитини!! Ти розумієш цей жах?!») [24, с. 271] є жахом перед своєю смертю, що підтверджується наступною реплікою героїні: «Вона (Люда. — А. Д.) відбирає в нас життя» [24, с. 272]. Коли ж Люда виїждить разом із сином, за яким іде й Панас, відчай Інни досягає апогею, що передбачив Круглик:

«Я знав, що настане такий момент, коли вам треба буде або знову в оперетку, або вбити себе, або «заїхати кудись зовсім-зовсім далеко» [24, с. 267]. Останню перспективу й обирає Інна, прагнучи «втечі» від відчаю, що не дає права на смерть.

Головні персонажі драми «Чорна Пантера і Білий Медвідь» не можуть розв'язати дилему між життям і смертю: дитини (родини) й полотна (мистецтва), які й становлять їх внутрішню суть, Рити й Корнія, відповідно. Можна вважати, що відчай відчуває тільки Рита, тому що виявляє бажання померти, бачучи страждання свого сина. Корній же, навпаки, будучи митцем, черпає натхнення зі страждань (Корній: «... Саме тепер, от зараз, в цю хвилину мені потрібні ви». — Рита: «Наші муки?» — Корній: «А так!.. Це єсть іменно те, що треба...» [23, с. 308], погрожуючи задушити Лесика, коли Рита збирається порізати полотно. Проте смерть Лесика породжує «зневірення в собі», «відмову від свого Я» (тобто відчай): «Я стомлений... і порожній... Порожній, як... труп... Я — чужий собі» [23, с. 320]. Таку «мораль» В. Винниченка пояснює Є. Лохіна: «поєднання душі і тіла, духовного й біологічного начал» призводить до «розколотості, нецілісності людини», порятунком від чого «герої п'єси знаходять у смерті» [131, с. 49] як можливому способі бути разом на небесах («І ми всі троє — одно... О, тепер ми не розстанемося...» [23, с. 327]). Аналогічна ситуація в драмі «Memento» так і не знаходить вирішення: смерть Василька обертає життя Антоніни й Кривенка на довічне буття у відчаї.

Нещасливе шлюбне співжиття членів родини Лобковичів («Пригвождені») і Возіїв («Натусь») також можна назвати буттям у відчаї. Лобкович відчуває «тягар» свого життя, оскільки, знаючи про свою погану спадковість, мучиться від почуття провини, боячися за Родіона, постійно стежить за ним, позбавляючи права на вільне життя, через що відчуває «смертельну втому» [24, с. 114] — «відчай». Як і Устина Марківна, що живе в постійному страсі за своїх дітей: «Ти дав їм свою гнилу кров, а я мушу тремтіти і все життя брехати дітям?» [24, с. 98], що посилюється й щоденним «катуванням» спільного існування через відсутність довіри («Ти купив моє тіло, але волю й душу мою не купиш, ні» [24, с. 98]), що стає джерелом страху для Настасії й Вовчанського, які викрадають один в одного сина. Так само

«ув'язнення» душі Христею («Натусь») спонукає Романа на останній крок, який озвучує Петро: «Я б повісився» [29, с. 15].

Ці «наочні приклади» негармонійного співжиття в шлюбі можна означити метафорою Родіона («Пригвождені»), який асоціює їх із «розп'яттям», оскільки, породжуючи відчай у змінах на краще (неможливість поновлення кохання), перетворюють буття на животіння як повільне вмирання, тому смерть вважалася б за краще, оскільки тільки так видається можливим звільнитися від мук. Це підтверджується, зокрема, рішенням Настасії й Вовчанського знову поєднатися в шлюбі заради сина, лише підписавши вексель на двадцять тисяч. Настя, усвідомлюючи, що «буде гірше, ніж було» [24, с. 151], прирікає себе на життя у відчаї, оскільки жертвує власним життям заради сина («Для сина йду на розп'яття! Він (Вовчанський. — А. Д) же погубить його! Хай моє життя гине, а не дам хоч дитину загубить!» [24, с. 151]). Рішення Романа («Натусь») повернутися в родину також подібне до «розп'яття», оскільки знайшовши гармонію в коханні до Дзижки, змушений повернутися до Христі, щоб своєю духовною смертю «врятувати» Натуса.

Певною мірою «зневіреним» кроком у небуття можна назвати й смерть Родіона, який усвідомлює крах «чесності з собою» у випадку шлюбу з Калерією, бо, хворий на шизофренію, уже не зможе знайти заспокоєння, знаючи про своє «свідоме дегенератство»: «Яка ж тепер рівність, творчість, коли буде страх, жалість, брехня кожную хвилину» [24, с. 154]. Тому стан «туги» і «втоми», який відчуває Родіон («Уже туга. Страшенна туга!» [24, с. 157]) — прояви відчаю, що стає абсолютним із самогубством Родіона.

Відчай як зневірення в собі, тобто своїй здатності до екзистування, переростає в заперечення свого Я. У проаналізованих драмах дисгармонія, яку відчувають персонажі в шлюбі, постає запереченням духовним (коли йдеться про духовну смерть — більшість драм), або ж фізичним — як тотальне заперечення свого буття (Родіон «Пригвождені», Наталя Павлівна («Брехня»)) чи в перспективі переходу в інший вимір («Чорна Пантера і Білий Медвідь»). Слід зауважити, що в усіх випадках джерелом відчаю стає вільний вибір самих персонажів, який здебільшого виявляється помилковим, що провокує тільки свій останній варіант — смерть.

На домінанту екзистенціалу смерті в бутті людини в інтерпретації В. Винниченка-драматурга вказували Г. Бежнар, О. Ковальчук, Є. Лохіна, В. Панченко, О. Петрів, Т. Свербілова та ін., однак спеціально аспекти його художнього оприявнення на прикладі всієї драматургії письменника вони не розглядали.

На нашу думку, в драмах В. Винниченка зображені такі вибори, які в більшості випадків не відкривають перспективи для наступного, стаючи останніми для тих, хто обирає (смерть), або перекреслюють співбуття з Іншим (самотність).

Стають самотніми, обертаючись до свого Я, раніше «загубленого» серед Ми, переживши екзистенційну ситуацію вибору як альтернативну «або — або», персонажі в драмах на революційні теми.

Наприклад, у драмі «Між двох сил» Софія прирікає себе на самотність, коли, допомігши більшовикам у перемозі над вільними козаками, до яких належать її батько й брат, зраджує свою родину. Діяльність Софії «в інтересах України» парадоксальним чином такою не стає, коли на повідомлення Білянкевича про розорення «руськими товаришами» України вона відказує: «Наша любов, видно, різна» [27, с. 84]. Далі — скарги селян на здобуту «свободу», яка перетворилася на безперервний грабунок червоногвradійців, спалення українських шкіл і книг та безапеляційна заява Сорокіна: «Никакой вашей Украины не было, нет и не будет. Все это буржуазно-интеллигентная сантиментальная чепуха, с которой я буду бороться беспощадно» [27, с. 93].

Марія («Гріх»), здійснивши гріх, опиняється в ситуації страху через усвідомлення зради. Будь-якому гріху передуює страх як наслідок нової нерозкритої досі можливості, разом із гріхом індивід осягає відмінність між добром і злом, що може спровокувати новий гріх, а отже, й продовження страху [111]. У випадку з Марією один гріх тягне за собою наступні (арешти товаришів): «залишатися у гріху — значить відновлювати його, значить знову грішити» [111, с. 327], що й надалі провокує страх, сила якого досягає апогею перед покаяттям, оскільки посилюється муками сумління (доречним є порівняння Є. Лохіної героїні В. Винниченка

із Раскольниковим М. Достоевського: «Марія не грішниця доти, доки не вчинить щось проти власної совісті...» [130, с. 48]).

Таким чином, вибір Марії й Софії постає зрадою своїх і себе, породжуючи водночас самотність (Марія: «От ви зробили. Так. Зовсім невинно. Але це все ж таки зрада. І от це саме й губить вас... А далі ви починаєте страшно брехати... І бачите, як страшно ви самотні. Ах, яка страшна, чорна, безнадійна самотність!» [24, с. 202]; Тихон: «Ми чужі і тут і тут. Тут цураються, зневажають, уникають. Там кленуть, проклинають» [27, с. 99]), яку в обох випадках заступає «буття-до-смерті».

Як утечу від самотності можна розцінювати смерть (духовну) головних персонажів драм «Дизгармонія» і «Великий Молох», які не можуть подолати екзистенційну суперечність співбуття з Іншим (Ми), що вимагає повного розчинення у своїй суб'єктивності Я, яке «тоне в публічності». Єдиний вихід із цієї ситуації — примирення, тобто існування «за течією». Символічною в цьому випадку постає асоціація Ольги («Дизгармонія») свого життя з плаванням «від берега до берега», безперервною чергою «обов'язків» (проте не своїх). Або ж повне заперечення співбуття з Іншим, яке пропагує Остап («Великий Молох») («Для чого тобі близькі люди?» [33, с. 32]) через утвердження абсолютної свободи вибору Я, яка, проте, й оприявнює його самотнім («...Ти — вільний, як дикий сокіл. Ніяких кайданів ні на серці, ні на розумі. Сам!» [33, с. 32]), що й стає «каменем спотикання» для Зінька й Грицька, які, відчуваючи неістинність свого буття в «масі», все ж не можуть подолати в собі «інстинкт громадськості», боячися самотності. Постійне балансування на межі особистого й загального, оскільки немає на що «опертися», породжує в обох «скуку» — «нудьгу» як форму неістинного буття. Зінько: «Скучно, Остапе. Не те. Все це не те, не так, а як?» [33, с. 39]; Грицько: «Може, воно так і слід, може, воно й хороше й другому кому-небудь од його добре було б, а вам скучно...» [32, с. 16]. Автентичність буття може бути досягнена через вільний вибір, але який здійснити персонажі не можуть через брак сили побороти екзистенційний страх, наявний як такий у будь-якому екзистенційному виборі. Ідеться про страх самотності. А тому Грицько не може «знати, що є чистота й істина», «бо це значить остатись самому...» [32, с. 30], що робить його буття ущербним, нецілісним,

означене ним епітетом «трухляве», і, по-суті, означає рух до конечності буття, тобто смерть духовну, а, зрештою, й фізичну (арешт). Зінько стає приналежним «гурту», «отарі», втрачаючи своє право на вільний вибір (тобто істинне буття), проте в такий спосіб долаючи страх самотності.

Втрату зв'язків із Іншим означає і пріоритет в житті людини матеріальних речей, тобто сприйняття з погляду «відсилання» до «найближчого зустрічного суцього» як «засобу» через категорії «підручності» (застосування «для»), що означає патологічний модус сприйняття Іншого, коли йдеться про іншу «присутність», а не «річ». У такому випадку встановлюються псевдозв'язки з Іншим, оскільки Інший існує способом «буття-в-світі» і як «звільняюча присутність», що тепер позбавляється властивості «співприсутності» (на противагу «підручності»), що оприявнює «дефективний модус співбуття» «Я — Інший», тобто самотність [237].

Так, Надія («Над») міняє «живу» людину на матеріальні принади, втрачаючи в такий спосіб найміцніший «зв'язок» зі світом — любов. Як стверджує Е. Фромм, тільки кохання (у найширшому сенсі) є умовою «збереження відособлення й цілісності свого Я» [234] внаслідок отримання нової гармонії з Іншим. Таке відчуження від себе як духовної субстанції провокує подальше відчуження Іншими, які почувають до Надії «тільки болючий жаль і огиду»: (Ілько: «Наші друзі бояться тебе, обминають, як...труп. Нові твої приятелі зневажають тебе» [28, с. 105]), що далі провокує самотність («Ти — самотня! Самотня, як гнилий пеньок у роті» [28, с. 105]), абсолютність якої для Надії заступає як спосіб буття у відчуженні від найближчої для неї людини — Ілька. Спочатку — це «тьмяність, порох у щирості Надії», потім — «скляна стіна» («Ми бачимо, чуємо одне одного, але доторкнутись до живої істоти не можемо» [28, с. 87]), зрештою, поступове вмирання («...три місяці я живу з трупом» [28, с. 103]) аж до повного заперечення буття як можливості проекції подальшої екзистенції («ти гниєш, ти смердиш, ти, кажу тобі, труп» [28, с. 104]). Таким чином, відсутність «присутності іншого», через якого моє Я стає «наявним» у бутті, означає заперечення свого буття-в-світі, що у випадку з Надією можна інтерпретувати як його конечність можливості бути (на противагу «животіти»), тобто духовну смерть.

Ціннісний підхід до життя, за яким людина — це те, «що вона має», оприявнює для Марусі («Базар») також самотнє існування через красу, яка «затушовує» щирість зв'язків з Іншим: Маруся: «У мене нема ні приятелів, ні друга. Або закохані, або вороги» [23, с. 91]. Проте самотність, що від початку є «поворотом до себе» з усвідомлення своєї екзистенції як постійний спосіб бути, стає деструктивним фактором для особистості. «Перепусткою» до «ми» Маруся бачить єдиний спосіб — позбавлення від краси, тому спотворює обличчя сірчаною кислотою, дбаючи насамперед «про справу» [23, с. 125]. Мету досягнуто — Леонід погоджується «*тепер*» виконати революційний обов'язок, проте відчуження Марусі від світу тільки зростає: її вважають «негодною» [23, с. 125], зрештою, вона втрачає найближчу людину — Леоніда: її постійні «допити» коханого в щирості їх відносин насправді є намаганнями запевнити себе в наявності хоча б одного зв'язку для подолання абсолютної самотності: «Я вірю тобі, одному, ти все... Леоніде, скажи, що ти мене любиш, скажи, скоріше скажи, зараз, скажи так, як казав тоді, вогнем душі скажи... Щоб я зразу зогрілась» [23, с. 136]. Істеричний стан героїні в останній дії є породженням страху через усвідомлення неминучості своєї смерті (межова ситуація), провокує покаєння, але не знімає відчуження. Тому самогубство Марусі можна розцінювати як «утечу» від самотності.

Отже, смерть як кінцевий вибір людини проєктів свого буття-в-світі В. Винниченко оприявнює для більшості персонажів своїх драм, виписуючи в конфліктах загострені межові ситуації, вибір у яких стає фатальним. Винуватцем цього є людина, якій навіть межова ситуація не відкриває істинності буття, а тому, заплутавшись в системі орієнтирів, обирає хибний шлях аж до заперечення свого буття взагалі. Таким чином, смерть (духовна чи фізична), виписана посередництвом екзистенціалів «самотності», «страху», «бунту», «відчаю», є переважно абсолютним запереченням свого буття, втратою бажання жити. Тільки поодинокі випадки творчого начала смерті персонажів (смерть-жертва) утверджують можливість віднайдення істинного буття для Інших, яким смерть має стати «дороговказом» для правильності їх екзистенційного вибору.

3.4.2 Творче начало смерті: парадокс чи реальність

А. Камю вважав, що «самогубства недостатньо для абсолютного заперечення», оскільки сама «смерть стверджує деяку цінність, яка, можливо, заслуговує, щоб заради неї жили» [83]. У цьому випадку йдеться про творче начало смерті, що в контексті взаємин «Я — Інший» можна оцінювати як жертву: через заперечення свого буття — розмикання істинного буття для Інших.

Таким постає вибір «буття-до-смерті» Ольги («Дочка жандарма»), яка жертвує власним життям задля штучних цінностей «революційного» винищення одних на благо інших: вимагає від Корольчука повести потяг на Горохове для того, щоб привезти підмогу страйкуючим, замість того, щоб привезти для неї лікаря з губернії. Жертви своїм життям приносять і Софія («Між двох сил») та Маруся («Базар»). Перша чинить самогубство, оскільки нестерпним стає існування в статусі зрадниці свого народу; позбавлення себе краси Марусею, на її думку, має прислужитися революційній справі, з утратою якої останнім доказом своєї спроможності бути корисною революції стає доказ смертю.

Разом із тим В. Винниченко розглядає жертву, яку готові принести (й приносять) батьки Ольги та Софії. Качуренко («Дочка жандарма») смертельно ранить доньку, коли та стає на бік страйкарів, але не відчуває покаяння, навіть бачачи Ольгу на смертному одрі: відсилаючи потяг ніби по лікаря, насправді хоче привезти солдат для розправи із залізничниками (Качуренко: «Нічого не помітить... Він цілком вірить... Хай тільки їде, а назад може й не вертатись. Лікар і без нього приїде» [24, с. 32]). Сліпченко («Між двох сил»), шлючи гнівне прокляття своїм дітям (Тихону й Софії) за зраду свого народу, вважає за краще вбивство своєї крові: «Не діти ви мені, а вороги люті. Своєю старою рукою застрелю зрадників, братоубивців і ворогів свого народу» [27, с. 98]. Аналогічною є психологічна реакція рідних на смерть Ольги та Софії: Качуренко «ціпеніє» [24, с. 41] («Дочка жандарма»); мати — «ридає», Сліпченко — «приходить в замішання», Панас — «безсило спирається на стіл» [27, с. 110], що супроводжують «радісні крики народу» «Ура! Слава! Слава!» [27, с. 110] за вікном («Між двох сил»). У такий спосіб

демонструється абсурдність жертв для революції, яка призводить до тотальної руйнації основ буття-в-світі, що показано драматургом на прикладі розпаду роду — основи людського буття взагалі.

Маруся («Базар») погоджується на жертву «справжньої революціонерки», коли вдає псевдопочуття до Трохима, щоб загітувати його взяти участь у визволенні товаришів із в'язниці, говорячи Леоніду: «Ну, дивись на це, як на жертву...», «Це жертва вищому...боротьбі...» [23, с. 100], що, по-суті, означає принесення в жертву свого істинного буття з відреченням від Леоніда — коханої людини, яка насправді й відкривала для неї «трансцендентне» (істинне) буття. Адже не дається до порівняння брехня й кохання — альтернативи зв'язків себе зі світом для Марусі, які пропонує революція й кохана людина. Перша може дати лише псевдозв'язки, друга — відкрити істинне буття, що розуміє Маруся: страждаючи від самотності як наслідку нещирості зв'язків із Іншим, вона, проте, обирає першу перспективу, що тільки посилює відчуження від її справжньої можливості бути. Тому її остання жертва — самогубство як доказ своєї останньої спроможності бути «корисною» для революції стає її фатальною помилкою, оскільки не доводить перемоги справжніх цінностей, а, навпаки, підтверджує абсурдність неістинного буття.

Проповідники теорії «чесності з собою» приносять у жертву буття-в-світі своєму принципу, причому не тільки власне, а й Іншого. Родіон («Пригвождені») дізнається про спадкову хворобу шизофренію, яка ставить «крапку» на його вільних відносинах із Калерією. Із моменту повідомлення буття Родіона заступає спосіб «буття-до-смерті», який відкривається йому через «жах», «безглуздий, скотячий жах» [24, с. 143]. «Жах» ставить людину віч-на-віч зі *своєю* смертю, що й відкриває для неї «здатність-бути-собою». Для Родіона це означає вірність теорії чесності з собою — спосіб *його* буття, що оприявнюється «жахом» усвідомлення смерті, яка для нього є єдиним способом заступання («Краще смерть, ніж брехня собі!» [24, с. 157]). Такі постійні «напади» жаху на самоті нагадують про невідворотню, тільки свою смерть (розмови з привидами вночі, каламарчик з отрутою, який Родіон ховає у шафі, постійні галюцинації («Жах дикий, іменно —

божевільний, кричущий обхоплює. Це страшніше усього» [24, с. 156], який, зрештою, і заступає спосіб буття-до-смерті як доказ «вірності собі» для Родіона).

Інші проповідники «чесності з собою» — Кривенко («Memento») й Мирон («Щаблі життя») в жертву своєму принципу приносять не тільки своє життя (духовна смерть), й Інших — дитини й матері (відповідно), розцінюючи це як спосіб позбавлення їх від страждань у майбутньому. Таким чином, страх як усвідомлення смерті переноситься на Іншого, ніби знімаючи відповідальність за того, хто здійснює вибір буття-до-смерті за Іншого. Так, Кривенко стверджує: «Та і в чому, власне, весь страх: в тому, що ти зробиш шматок живого, несвідомого м'яса мертвим, чи в тому, що даси цьому шматку зробиться людиною і примусиш на страждання його і інших?» [23, с. 45]. Аналогічно — Мирон переносить «страх» перед смертю на такий же перед стражданнями: матері («А то не «ужасно», що вона тільки мучиться? А то не «ужасно», що ми без усякої надії полегшити їй муки, підтримуємо ще їх?» [23, с. 134]), себе й рідних («А то не «ужасно», що для того, щоб підтримувати ці муки, я служу у вас наймитом, брат чахотку має, а...а сестра в публічний дім пішла?» [32, с. 134]). У такий спосіб обирається ніби «менший» страх, оскільки смерть однієї істоти позбавить від страждань багатьох Інших. Мирон знімає з себе відповідальність за злочин «вищим» законом — «чесності з собою». Так само й Кривенко пропонує одне злочинство замість «подвійного», яким персонаж розцінює самогубство Антоніни, що пропонує власну смерть навзаєм смерті дитини («Я за його розплачусь своїм життям» [23, с. 45]). Проте, як зазначає М. Гайдеггер, «заміщення» однієї присутності іншою як цілком прийнятна «буттєва можливість буття-один-з-одним», стає неможливою, коли йдеться про «прихід присутності до кінця» [237] (смерті), яка завжди звернена до «самотньої присутності». Тому вбивство «шматочка живого м'яса» стає жертвою «виводам», «перемоги», але, всупереч сподіванням персонажа, не вільного життя, а, навпаки, смерті (духовної): його й Антоніни, як і у випадку Мирона, оскільки виправдання перед собою смерті матері не означає такого перед Богом, а тому його дійсне буття — буття в неістині, спокута за яке прийде зі смертю фізичною.

Таким чином, жертви, які приносяться персонажами в ім'я минутих цінностей, є марними, які ще більше помножують абсурдність буття, а ті, хто їх здійснює, не тільки не приносить звільнення для себе й інших (як це мислиться у первинному задумі), а й обтяжується почуттям відповідальності.

Як стверджує Ж.-П. Сартр, «людина, будучи приреченою на свободу, несе весь тягар світу на своїх плечах; вона відповідальна за світ і саму себе в якості способу буття» [195]. У драмі «Брехня» «буття-до-смерті» Наталі Павлівни стає тотальним запереченням не тільки свого буття, а й Іншого, якому в дійсному вимірі смерть того, хто обирає, задає хибний вектор буття — неістинність. Відповідальність тут узята як «усвідомлення бути безперечним автором події або об'єкта» [195]. У названій драмі головна героїня стає «автором» брехні як способу свого буття, яке через жертву (самогубство) поширюється й на буття Іншого.

Наталя Павлівна («Брехня») будує свої стосунки з оточуючими виключно на брехні, приносячи їй постійні «жертви»: одруження через обов'язок «перед людством» із Андрієм Карповичем; таємні любовні відносини з Антіном Михайловичем, у яких сатисфакцією її жертви є написані в «муках і радостях» [23, с. 148] роботи, яких він, «може, ніколи більше не напише». Отже, простір буття, створений нею, — простір брехні, тобто буття-в-неістині, в якому, проте, за власною волею й існують інші персонажі. Так, Андрій Карпович відмовляється від будь-якого вибору, розраховуючи в усьому на вибір Наталі Павлівни («А як буде погано, то ось хто нас виручить» [23, с. 195]); Тось стає заручником брехні Наталі Павлівни, продовжуючи виконувати ганебну для нього роль «кузена». Тільки Іван Стратонович — єдиний, хто стає здатним до вибору істинного буття, проте перепусткою в яке є вибір «буття-до-смерті», що його він висуває як ультимативний для Наталі Павлівни («Вашій смерті повірю. Прошу... (Показує на балкон). З третього поверху смерть буде напевне» [23, с. 171]). Несвідомо призвідцем самогубства дружини стає й Андрій Карпович, говорячи: «...якби ти (не дай Бог!) померла, це було б в сто — куди! — в тисячу раз легше. Смерть я, може, пережив би, обман...» [23, с. 184]. Фактично, самогубство Наталі Павлівни постає як вимушений крок у небуття, що можна розцінювати як жертву:

Іван Стратонович дістає «доказ» кохання, Тось і Андрій Карпович — віри в справжність зв'язків із Наталею Павлівною, проте самі ж продовжують своє буття в неістині. Таким чином, це є швидше псевдожертва, здійснена в ім'я брехні, яка сама по собі є непотребом, вона стає абсурдною і марною, оскільки цінності, утверджені після її здійснення, є несправжніми, як і буття, за яке героїня як його творець не втрачає відповідальності й після смерті.

Як різні варіанти виходу на справжнє буття можна інтерпретувати смерть головних персонажів драм «Пісня Ізраїля» й «Пророк»: здійснена обома в ім'я утвердження Людини, вона постає неоднозначною в інтерпретації цього поняття, що й задає антиномію істинного й неістинного буття, відповідно.

У драмі «Пророк» істинність життя як наслідок сходження на гріховну землю Божої благодаті в особі Амара постійно вимагає свого затвердження «на істинність» випробуванням «смертю». Як запевняє Амар, він був посланий на землю «нести життя, живу силу Бога» [31, с. 35], у такий спосіб вказати людству, яке заплуталося в гріхах, шлях до «загубленого раю». Проте в драмі постійно оприявнюється модус буття-до-смерті. Спочатку «на смерть» випробовується Амар щодо «божого походження», коли йому пропонують сісти в електричний фотель під високою напругою, що зрештою розвінчує ці сумніви, оскільки Амар, покладаючи своє життя в руки Божі, витримує випробування, зроблене руками людини (Амар: «...ніяка людська сила не може бути смертельна для післанця Бога» [31, с. 44]). Але доказом того, що Амар — «людина», стають зовсім не «божі» наслідки його вчення для інших людей, бо Амар, посланий для життя, парадоксально, не має дійсного уявлення про нього, як вірно зазначає Райт, «ви не бачите життя круг вас, і воно вас не бачить» [31, с. 56], що призводить до зворотнього ефекту його вчення (любов виявляється ворожнечею), кульмінацією чого є задум Амара обеззброїти Америку, що обернеться лише на кровопролиття, оскільки уряд не відмовиться від зброї, а наслідком цього стануть тисячі смертей ні в чому невинних людей, що намагається довести Райт: «Твоє вчення руйнує світ» [31, с. 56]; «Скрізь панує ворожнеча і зло» [31, с. 57], а, отже, — «Не Бог ти і навіть не післанець Бога, а бідна засліплена собою людина, що робить велике зло людям» [31, с. 57]. Тому порятунком Амара-

пророка Райт і Кет пропонують цілком «людську» смерть: апарат, який піднесе його на небо, а потім розірве на шматки на очах у людей, таким чином, амар'янство опанує весь світ, викликавши «віру» навіть у атеїстів (Ведд). Доречною в цьому контексті є думка Т. Свербілової, яка розглядає мотив самогубства Пророка як «частину» самогубства світу, тобто «черговою перемогою сили зла, що первинно ототожнюється з тим чи тим різновидом Сатани», чим заперечується «месіанство» самогубства (як подвига), оскільки «віра, побудована на збереженні ілюзій, не буде стійкою» [199, с. 13].

Навпаки, самогубство Арона («Пісня Ізраїля») доводить його «людську» природу, але не в сенсі її природи, а в справжній «здатності-бути-собою». Так, його союз із Натою як поєднання «двох різних світів» (донька предводителя дворянства й син бідного єврея) первинно засновується як «боротьба за людину» (як утвердження права на вільний вибір свого буття: Ната: «Ми всім покажемо, що можна бути не християнами чи євреями, а просто людьми, щасливими, сильними й вільними од цих забобонів» [30, с. 33]). Причому тут же й означається спосіб такого буття — в можливості заступання буття-до-смерті: Ната: «Що б там не було? До смерті?» — Арон: «До смерті!» [30, с. 33]. Першою апеляцією до можливості заступання в небуття стає голодування Нати, яка шантажем своєю смертю домагається згоди на шлюб у своїх батьків. Жертва Арона — духовна: для своїх батьків він уважається померлим, оскільки зрікаючись віри й свого народу, дістає прокляття від батька на все своє покоління, свідченням чого стають чутки про «ритуальне вбивство», яке нібито здійснює Лейзер як відплату за сина. Коли ж з'ясовується, що це «наклеп», «чорносотенська провокація» Мітяхіна, стає очевидною й різниця в розумінні поняття «людина» як підстава для укладення союзу Арони й Нати ними обома, що пояснює Арон: «Ти, сама того не знаючи, несвідомо, але глибоко й непохитно віриш, що людиною, справжньою людиною може бути тільки християнин... Я ж, будучи євреєм, тільки людиною бути не можу» [30, с. 79]. Смерть рідних остаточно доводить абсурдність «боротьби» за людину тими, хто заради цього приносить у жертву життя подібного собі. Тому гра Арона перед смертю пісні «скорботи і туги» («Кол-Нідре»), означає «повний кінець» у відносинах із Натою, яка поділяє

думки тих, хто вважає за прийнятне утвердження своєї вищості насиллям, а також перемогу Людини, утверджену в смерті Арона. Тому символічною постає остання сцена: Арон чинить самогубство, забираючи до кімнати свого сина, в той час як Ната залишається в кімнаті з гостями (серед яких і Мітяхін). У такий спосіб його самогубство разом із запереченням свого буття утверджує творче начало для життя, адже син, можливо, продовжить утвердження справжнього буття для себе й для Інших (хоча залишається питання, чи зможе він це зробити після побаченого).

«Творче» начало смерті, виписане в комедійному ключі, окреслено в п'єсі «Великий секрет». Головні персонажі для проектування екзистенційних виборів свого життя змушені поставити свій вибір у залежність від смерті Дюрандо, точніше, того, що він залишив після неї — спадку. Так, Корнішон сподівається зробити політичну кар'єру, уклавши шлюб доньки Жакеліни з Лепеті, оскільки вважає його єдиним гідним спадкоємцем майна. Коли ж піддається обману Гайяра, який хитрощами запевняє всіх, що дядько залишив спадок для нього, склавши «додатковий тестамент», вибір Корнішона віддається останньому претенденту на «руку й серце» доньки. Так само й Лепеті готовий відмовитися від коханої, коли йдеться про загрозу втрати частини спадку. Коли ж обман викривається і Гайяр опиняється єдиним спадкоємцем згідно з тестаментом, виявивши себе «найбільш енергійним, сильним і здатним до творення з малого великого...» [22, с. 97], опис смерті як джерела життя, за допомогою якої Гайяр отримав повноту буття (гроші й кохану), задає оптимістичну тональність фіналу п'єси, коли піднімаються келихи «За життя, що вилуплюється з смерті! За кохання, що виростає на домовинах! Слава Смерті!» [22, с. 103].

Фактично В. Винниченко-митець, експериментуючи, заперечив творче начало смерті, перетворивши його на парадокс. Письменник використав прийом доказу від зворотного: смерть його персонажів не може містити творче начало, адже завершує процес боротьби за «справжні» (лише в уяві їх адептів) цінності — соціальні (революційні) або моральні (насправді аморальні в прагненні підкорення аж до нівеляції Іншого посередництвом нав'язування певних теорій). Тому представлене

в п'єсах «буття-до-смерті» тлумачиться нами як парадокс, що заступив реальне означення смерті як постійного стимулу до самовдосконалення, заперечення Ніщо.

Пояснення цього знаходимо у Т. Свєрбілової, яка стверджувала, що В. Винниченко пропонував своєму героєві відстоювати «не на життя, а на смерть цілий комплекс ідей» [198, с. 32]. Відтак «полемічним ядром» дії драм виступає «ідейний фанатизм» (у контексті проаналізованих п'єс — політичний, раціональний. — А. Д.), «що несе в собі тільки смерть, загибель, порожнечу» [198, с. 33]. Тому кінцевий вибір буття-до-смерті ними (адептами нової моралі) в усіх випадках є тотальним запереченням свого буття без проекції буття в іншому вимірі.

Висновки до розділу 3

Людина в картині світу В. Винниченка-драматурга постає в багатоманітності варіантів своєї можливості бути й відображає екзистенційні шукання письменника. Так, переломна епоха XIX — XX століття підтверджувала нестійкість будь-яких моральних принципів, що посилювалося й соціальними катастрофами (революції, війни), у вирі яких людина втрачала будь-які орієнтири. Сам В. Винниченко-політик неодноразово фіксував у щоденник власні розходження «програм» із «ділом», відтак зауважував: якщо й політичний апарат не дає підтримки людині в державі, вона може звернутися тільки до самої себе.

Звідси — художні експерименти, витворення «третьої реальності», змодельованої із «другої» — власне авторської — наслідку трансформацій в свідомості константних світоуявлень про часопросторові виміри екзистенції, зафіксовані митцем, наприклад, у щоденнику. Тому митець починає пошуки в сфері «нової моралі» — «чесності з собою» («Дизгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох», «Memento») — як можливість не дати соціальним обставинам поневолити людську особистість. Адепти «чесності з собою» пропагують думки, суголосні ідеям Ф. Ніцше, проте В. Винниченко не показує їх як «надлюдей», оскільки здебільшого їх ідеї не мають твердого теоретичного підґрунтя, а є лише протестом проти

існуючої моралі знеосібнення. Тому ідеї В. Винниченка можна назвати суголосними з філософією Ф. Ніцше тільки у його (В. Винниченка — А. Д.) прагненні переоцінки цінностей: виділення Людини (як індивідуальності) із Ми (маси).

Ставлячи людину щоразу в незвичайну (або «межову») екзистенційну ситуацію вибору, автор має на меті вивчити здатність людини розрізняти вічні й минущі цінності, що в проекції на людське життя означає вибір у зрізі його «істинності» чи «неістинності». Такими епатажними є випробування людини в сфері сім'ї («Закон», «Брехня», «Пригвождені», «Натусь», «Чорна Пантера і Білий Медвідь»), політики («Базар», «Дочка жандарма», «Гріх») або, частіше, — в об'єднанні їх обох, виведених до рівня екзистенційних ситуацій. Здебільшого цей вибір здійснюється в площині неістинності, винуватцем чого стає сама людина через хибність своїх екзистенційних пріоритетів: перевага матеріального над духовним, віра у фізично дужчого, відмова від Божого промислу на користь егоїстичних інтересів, переконаність у праві здійснення вибору за іншого, — все це обігрується драматургом посередництвом межових ситуацій. Проте навіть балансуючи на грані життя і смерті, людина нездата зробити правильний вибір, що означає в більшості випадків «заступання» в смерть — духовну чи фізичну. Таким чином, смерть як останній вибір людини в картині світу (звідси — і її константа) В. Винниченка-драматурга є доказом абсурдності буття, створеного людиною і спотвореного нею ж.

Пріоритетними проблемами, судячи з їх утілення, як у прозі, так і в драматургії, для В. Винниченка постають «експерименти» з новою мораллю — «чесності з собою» (на основі роману «Чесність з собою» була написана драма «Щаблі життя», ця проблема присутня й у драмах «Memento», «Пригвождені»); взаємодія між статями: негармонійний шлюб (духовний, фізичний (хвороба), соціальний, національний чинники), колізія духовного й тілесного, мотив дитини — обіграні в романах «По-свій», «Божки», «Записки кирпатого Мефістофеля», «Хочу!», «Рівновага» та ін., драмах «Закон», «Брехня», «Memento», «Пригвождені», «Пісня Ізраїля», «Натусь», «Молода кров» та ін.; також це проблема співвідношення «загального/особистого», наявна в драмах «Дизгармонія», «Великий Молох» та ін..

(У прозі В. Винниченко повернувся до неї в романах «Лепрозорій» (1938) та «Слово за тобою, Сталіне!» (1950)).

У зрілому періоді творчості В. Винниченка-письменника заступає філософ, який хоче віднайти «формулу» щастя для людства. У щоденникових записах за 1926 рік зафіксований задум написати «Книгу про щастя», яка згодом була оформлена у філософський трактат «Конкордизм — система будування щастя» (завершений у 1947 році). В останній період написання драматичних творів для В. Винниченка наріжною постає проблема розмикання індивідуального щастя до обширів Всесвіту, досягнення щасливого майбутнього для всього людства. Так, у драмах «Пророк», «Над», «Пісня Ізраїля» він через філософські проблеми любові, вірності, зради, егоїзму й альтруїзму тощо ніби вказував для людини її головний екзистенційний вибір — здатність бачити світ не лише крізь призму власних, соціальних та національних чинників, а й у масштабах загальнолюдських цінностей; окреслив шляхи вироблення таких життєвих «формул», як «боротьба за людину», «любов до всієї людськості» [137, с. 14].

РОЗДІЛ 4

ЧАСОПРОСТОРОВІ КООРДИНАТИ ДРАМАТУРГІЇ В. ВИННИЧЕНКА

Будь-який художній твір, зокрема й літературний, відображує реальний світ речей та ідей у формах часу і простору. Проте картина світу, витворена цими категоріями, є певною мірою умовною, оскільки йдеться тільки про «образ», «відбиток» реальної дійсності, сконструйованої уявою і задумом митця. Відтак, і категорії часу і простору в художньому світі твору (творів) є також умовними.

Ступінь умовності найбільшою мірою пов'язаний із родом літератури, зокрема, «умовність часу і простору в драмі пов'язана з орієнтацією на театр» [18, с. 49], оскільки «якої б значної ролі не набували розповідні моменти, як би не подрібнювалася відображувана дія, як би не підпорядковувалися виголошені репліки персонажів логіці їх внутрішнього мовлення, драма схильна до замкнених у просторі й часі картин» [18, с. 50]. Будучи мистецтвом візуальним, втілення якого обмежене сценою, драма порівняно з епічним жанром має менше можливостей у виборі часу й простору: епічні докладні описи місця дії, вільний перехід і зміна часових і просторових планів, фрагментарність, «стисненість», «уповільнення» й «зупинка» — все це відобразити повною мірою у драмі не можливо. Відповідно, часопросторові елементи тільки називаються драматургом у ремарках чи проговорюються в репліках персонажів, але реально ними практично не переживаються. Тому в контексті нашого аналізу драм В. Винниченка можна говорити тільки про загальні «маркери» часу й простору, які є пріоритетними для драматурга, обмежено — про їхнє характеротвірне значення та інтерпретацію, бо «предметний» простір у його п'єсах виписаний переважно лаконічно: ремарки нерозгорнуті, стосуються здебільшого внутрішнього світу дійових осіб (перебіг емоцій, настроїв, оприявнюваний жестами, мімікою, позами, рухами), боротьби пристрастей, тобто людині «внутрішній», предметне оточення якої переважно не

несе додаткового смислового навантаження, а віддзеркалює реалії описуваного (окрім випадків, які будуть розглянуті в процесі аналізу часопростору). Однак разом із тим у п'єсах присутня низка просторових об'єктів, які утворюють наскрізний символічний ряд, посередництвом художнього втілення якого драматург піднімає конкретний простір до рівня екзистенційно оприявленого (наприклад, образ будинку (дому)). Аналогічно й з часом: йтиметься про розмикання часових реалій до екзистенційного абсолюту буттєвого часу.

4.1 Минуле — теперішнє — майбутнє: метаморфози художнього оприявлення

У художньому творі час — провідний компонент хронотопу як взаємодії просторових і часових планів, де «час згущується, ущільнюється, стає художньо видимим» [5, с. 235]. За міфологічною концепцією часопростору В. Топорова, час стає новим («четвертим») виміром простору, оскільки будь-яке означення «тут» тягне за собою означення «тепер» [218, с. 233].

Найзагальніша характеристика художнього часу драм В. Винниченка — умовність, що, як було зазначено, пов'язано зі специфікою роду драми.

Час драм мислиться абстрактним, загальним («всюди» і «ніде» [18, с. 50]) у драмах на «сімейні теми» («Закон», «Брехня», «Пригвождені», «Чорна Пантера і білий Медвідь», «Натусь», «Молода кров», «Memento») або ж набуває конкретики через ув'язування з історичними подіями — революцією («Дочка жандарма», «Великий Молох», «Дизгармонія», «Між двох сил», «Панна Мара», «Гріх», «Базар» та ін.); посередництвом інших часових означень (пора року, частина доби). Зважаючи на це, маємо час «відкритий», тобто включений в історичні події, і «закритий», що насправді таким не є. Також розрізняємо час автора (обраний і художньо втілений письменником час дії драми) і час персонажа (у його суб'єктивному сприйнятті).

Теперішнє інтерпретується як час ініціації, творчості «тут і зараз», і водночас це час відкритої перспективи в майбутнє, що надає йому смислової викінченості,

передбачає постановку цілі для подальшої її реалізації, отже, майбутнє «наповнюється», набуває ознак видимості, і в подальшому, природно, стає минулим, підтримуючи закономірну тяглість часів. У картині ж світу В. Винниченка така циклічність, тяглість порушується: хоча жанрова специфіка обумовлює вибір письменником часу теперішнього, у який і відбувається дія, у перцептивному сприйнятті персонажів переважає майбутній, набуваючи різного оприявлення.

Персонажі прагнуть спроектувати власне майбутнє «за планом», «програмою», що, зрештою, призводить до фатальних наслідків. Такі цілі Мирон називає метафорично «щаблями життя» в однойменній драмі: «Кожний чоловік живе, як по драбині лізе: од одного щабля до другого, од одної цілі до другої...» [32, с. 110]. Причому почасти для досягнення цілі потрібна жертва, що в темпоральній проекції означає заперечення теперішнього з перетворенням життя тут і тепер на існування, водночас перекреслюється й минуле, чия смислотвірна функція втрачається в часі теперішньому.

Слід відзначити, що минулий час у художньому світі драм прямо не виписаний (як безпосередній час дії), а подається в коротких ретроспекціях, згадках персонажів, попри домінантну негативну перцепцію, водночас не втрачає й позитивні конотації. Таке сприйняття минулого часу виразно прочитується в драмах революційної тематики. Так, Зінько («Великий Молох») та Грицько («Дизгармонія») опиняються на роздоріжжі, оскільки минулий час є незворотнім, а теперішній не дає перспектив для бажаного майбутнього.

Часто В. Винниченко зображує минулий час як фатум, що постійно втручається в теперішній, почасти стаючи на заваді творенню майбутнього. Він постає символічним часом первісного життя, в якому панують дикі тваринні інстинкти, а головним для людини є продовження роду. Цей «спадок» предків стає на заваді здобути омріяне майбутнє для сім'ї Мусташенків («Закон»), оскільки біологічна мати відмовляється віддавати їм свою дитину, цей «закон» спрацьовує і для Панаса. Саме про заперечення такого минулого говорять адепти теорії «чесності з собою»: Кривенко («Memento»), який майбутню дитину називає «мементо», тобто «нагадування» (у цьому випадку минулого), як робити не слід; Мирон («Щаблі

життя») називає минуле «шкарлупою», «в яку затиснуто мою душу» [32, с. 128]; для Родіона («Пригвождені») — заперечення досвіду нещасливого шлюбного співжиття його батьків та сестер, але минуле у вигляді спадкової хвороби шизофренії перекреслює надію Родіона на «союз рівних, творящих, будуєчих свою любов» [24, с. 154] з Калерією. Таким чином, минуле для adeptів «теорії» заважає їм «вільно рухатись» [32, с. 33] у майбутнє. По-суті, такі «принципи» призводять, зрештою, до того, що персонажі опиняються в безчассі: відкидаючи минуле, стають заручникам майбутнього, а теперішнє несе їм лише страждання й безкінечні обмеження (Орися («Memento»): «Від усього відмовляються, женуть всяку радість, всього бояться, жаліються... Во ім'я чого ж? Во ім'я якогось дальшого, майбутнього, яке, може, ніколи й не буде» [23, с. 63]). У цьому контексті можна говорити про опозицію «вічне — миттєве», «майбутнє — теперішнє», яку репрезентують опозиційні пари дійових осіб: Родіон і Калерія («Пригвождені»), Мирон і Орися («Memento»), відповідно. Головне для жінок — жити в згоді зі своїми сьогоденнішніми бажаннями, що і є щастям (Орися («Memento»)): «Що буде, ти не знаєш, а зараз є щастя... Бери ж його!» [23, с. 64]). Для чоловіків — «принципи», які «програмують» життя наперед. Так, для Кривенка: «Жити — значить боротися»; дитина — «це я, продовжений в глиб будучого» [23, с. 33], але коли вона народжена «свідомо», від людини, з якою він зрісся «тілом і душею». Тому символічною є сцена нищення ним картини під назвою «Майбутнє»: небажана дитина, «дегенерат» не стане гідним продовженням Кривенка. Аналогічно й Родіон, будучи хворим, вважає за свідоме «дегенератство» одруження з Калерією. Тому «відхилення» від принципів вони вирішують за допомогою смерті: своєї (Родіон) чи дитини (Кривенко).

Мирон («Щаблі життя»), навпаки, в стосунках з Анею хоче отримувати різні насолоди, тобто жити теперішніми бажаннями, заявляючи їй, що любить більше її тіло, ніж душу: «Ну, скажи, що поганого в тому, коли ми будемо так кохатись?..» [32, с. 125]. Проте повністю звести теорію з практикою персонажіві складно, а отже, й теперішній час для нього є «важким», оскільки муки сумління, постійні сумніви не дають права повністю увійти в майбутнє («Я не кажу, що це

легко» [32, с. 127]). Так, проголошуючи проституцію новим інститутом праці, він все ж таки забирає свою сестру з публічного дому.

Інша інтерпретація опозиції «вічне-миттєве» в картині світу В. Винниченка — протиставлення мистецтва, для якого не існує часових обмежувачів, і окремого людського життя, яке у вічному плині часу є тільки миттю. На цьому базується конфлікт драми «Чорна Пантера і Білий Медвідь»: знищення вічного заради миттєвого (недописана картина Корнія, яку Рита хоче продати, щоб урятувати хворого Лесика). Причому поняття «віки» означає «розведення» майбутнього Корнія як митця в протилежних напрямках: віки — це і Рита з Лесиком, тобто сім'я як природний споконвічний людський інстинкт (Корній: «Віків із себе не скинеш... Ха! А Лесик і Пантера — віки» [23, с. 193]), який в'яже душу митця з земним простором; і «віки», «вічність», які дає мистецтво, вписуючи митця до обширів позаземного, вищого простору, сконцентровуючи в собі найкращий незнищений досвід минулого — теперішнього — майбутнього й водночас щоразу даючи нові зразки краси (Корній: «От це полотно, я хотів дати щось таке, що мусить...що віки життя мусить пронизати одною ниткою» [23, с. 292]). Корнієві заважає відірватися від земного простору міцний ланцюг — дитина, зі смертю якої це стає неминучим, тому що «віки» Рити не зможуть дати митцеві «нових форм», які зможе дати мистецтво. Проте Рита «знайшла вже нове» [23, с. 327], переводячи родину в іншу вічність — простір забуття і зупинки часу, тобто смерть.

У час соціальних змін майбутнє теж залишається пріоритетом для людини, яка опиняється в новому, неосвоєному часопросторовому континуумі. Відтак, світ набуває обрисів надреального, метафізичного. М. Бердяєв означає його як час «соціалістичної метафізики», в якому «загальне визначається більш реальним, ніж індивідуальне, клас реальнішим за людину» [Цит. за: 58, с. 23], Т. Гундорова називає його «модуси» — «зав'язка» і «розв'язка історії» [58, с. 26], тоді як людина опиняється в «безчассі», оскільки лінійність часу порушується: минулий час індивідуального життя перекреслює теперішній (метафізичний), що, зрештою, доходить до самозаперечення, оскільки будучи звернений у майбутнє як час

творення «нового» життя», перетворює життя на існування, й тільки «віра» дає статус існування людини в порожнечі «тут» і «сьогодні» [58, с. 26].

Уважаємо, що в драмах В. Винниченка часто накладаються часопростори — «свій» і «чужий», що обумовлює специфіку сприйняття людиною часу в них обох. Особливо це стосується драм на «революційну тему»: «Між двох сил», «Базар», «Гріх», «Дочка жандарма», «Великий Молох», «Дизгармонія», у яких загальний («чужий») витісняє часопростір індивідуального життя («свій»), причому зміна минулого теперішнім не ілюструє лінійну закономірну тяглість часів, оскільки йдеться вже про інший часопростір, створений новими соціальними умовами і який обертається в іншій системі координат. А від минулого часопростору залишилися поодинокі спогади персонажів як часу віднайдення людиною себе, свого індивідуального «Я», хоча позитивні конотації губляться в новому часопросторі як «віджилі» форми, що заважають руху в «нове» майбутнє.

Теперішній часовий обшир п'єс контрастує з картинами минулого, тим самим ніби розмежовуючи «старий» і «новий» часопростори. Минулий час припустимо означити як «ідилічний час», у якому «єдність місця злиття всіх граней часу суттєво сприяє і створенню циклічності ритмічного часу» [5, с. 377], а основними реаліями є «любов, смерть, шлюб, праця, їжа і питво, вік і т. п.». Теперішній час порушує ідилію аж до її заперечення: із неприйняттям минулого порушується циклічність, індивідуальне людське життя та його реалії заступає «спільна справа» — революція, яка позбавляє права на інтимність. Такі опозиційні часопростори репрезентовані аналогічними персонажами: Корольчук — Ольга та страйкарі («Він цілий рік за нею ходив, от мав макогон їй в руки дати, а тут ми револьвера їй» [24, с. 21]. Корольчук: «Ви в мене одняли щастя, та щоб я його своїми руками ще й засипав?.. Верніть моє, я дам ваше...» [24, с. 23] («Дочка жандарма»)); Леся — Катря, які перед Зіньком малюють відмінні перспективи: життя на хуторі з «пухнастою самочкою» і в «шумному місті» революції, відповідно («Великий Молох»). Не можуть віднайти й колишнього, «свого» часу й Грицько з Ольгою (Ольга: «З того часу, як Грицька випустили з тюрми, все к чорту переплуталось, я вже не знаю, як жити» [32, с. 11]; Грицько: «Вам було коли-небудь так, що ви ждали чого-небудь великого?... А потім

воно приходило, тільки не таке, а менше» [32, с. 16] («Дизгармонія»)); Маруся й Леонід («Базар»), Марія й Іван (Марія: «Я ж стільки думала про цей момент, стільки уявляла, як ми зустрінемося. І ніколи не думала, що це буде так» [24, с. 185] («Гріх»)), перспективу якого заступає «чуже» майбутнє, яке дає революція.

Таким чином, персонажі ніби закинені в теперішній час, суб'єктивно-психологічне сприйняття якого ними набуває ірреальних рис, а сам він перетворюється на античас і виявляється по-різному.

Найчастіше з означенням «абсурдний», оскільки перспектива руху є примарною, а тому персонажі опиняються перед вибором: прийняти час, який є, тим самим знеособивши своє «я», або ж зберегти самість, живучи миттєвостями, але прирікаючи себе на самотність. У названих драмах частіше перемагає перше, отже, персонажі опиняються в «безчассі», існування в якому заповнює «скука» (Грицько: «Може, воно так і слід, може, воно й хороше і другому кому-небудь од його добре було б, а вам скучно...» [32, с. 16]), не можучи повністю злитися з новим часом (Зінько «Великий Молох», Грицько «Дизгармонія», Корольчук «Дочка жандарма»). Альтернатива — створити інший, теж ірреальний часопростір, живучи мріями про краще майбутнє, приносячи своє теперішнє життя в «жертву» (Маруся: «Ну, дивись на це, як на жертву...а жертва не в тому, що легко, а що важко» [24, с. 100] («Базар»)) або прагнучи подолати стан «скуки». Як, наприклад, у п'єсі «Панна Мара» суб'єктивне сприйняття часу Марою є монотонним і нудним: у домі Чубчика-Чубківського завжди зачинені вікна, а на вулиці — революція. Проте увійти в новий часопростір, як з'ясовується, героїня не готова (для неї пріоритетним є кохання до Срібного, а не його участь у революційних справах), а її бажання руху, дії пояснюється лише нестримною натурою. Балансуючи на межі двох часопросторів, Мара вирішує жити у вигаданому нею ж ірреальному часі, влаштовуючи театр.

Наступна альтернатива життя в революційний час — примирення з абсурдом, коли важливим стає життя тут і тепер, часові ознаки втрачають конкретику, оскільки існують тільки «миттєвості», які дають насолоду тепер, і безслідно зникають у минулому, вичерпавши свої ресурси, відтак створюється ілюзія справжнього життя, якого шукають як у просторі революції, так і поза нею (порівняємо:

«Дизгармонія»: Лія: «А єдиний Бог — це життя!.. Треба старатись, щоб у цей мент, як можна більше було приязних переживаній...життя. От і все!..» [32, с. 54]; і «Великий Молох»: Остап: «...Клопочись про момент і не трать сил на приготування будучого, яке від тебе не залежить» [34, с. 48]).

Отже, виправдання «жертв» повинне настати в майбутньому, яке постає в двох різновидах: час перспективи й надії, відкритий для творчості, а тому означається як «найближчий час», що його можна назвати ірреальним, який постійно присутній у свідомості персонажів, подібно ілюзії, поглинаючи таким чином і теперішній, який теж набуває обрисів надреального. Друге оприявлення майбутнього часу — час, який уже стає реальним теперішнім, це час ініціації, здійснення надій або ж, частіше, — їх розвінчання.

Варто зазначити, що В. Винниченко і в драмах іншої, сімейної, тематики використовує «жертву» для подолання дистанції між чужими часопросторами. Так, Інна («Закон»), маючи за ціль дитину, хай і отриману нечесним способом від сурогатної матері (Панас: «Так, ціль наша чиста, але засоби... нечисті» [24, с. 249]), дає в жертву своїй ідеї вісім років шлюбного співжиття з Панасом, оскільки тепер, коли в їхні відносини втручається «щось чуже», колишньої щирості вже не повернути. Безглуздими виявляються і вісім років шлюбу Христі й Романа («Натусь»), який приносить себе в жертву для майбутнього сина. Такою є і «жертва» Наталі Павлівни («Брехня»), яка влаштувала свій шлюб із Андрієм Карповичем на брехні («Я знала, що Андрій має великі математичні здібності, ну, й хотіла через нього дати людськості «нові цінності... Я теж пішла на жертву» [23, с. 147])).

Більше того, драматург-експериментатор виводить таких «нових» людей, «жертва» яких дозволяє їм увійти в «нове» майбутнє. Це Ілько й Надія («Над») — «повінчані революцією» [28, с. 26], яка відняла в них природне право бути батьками (в час революції їх дітей убивають), персонажі драми «Співочі товариства». Теперішній час стає для них часом дії. Тому вони пропонують нові проекти майбутнього — заснування «співочих товариств», організація комітету для збирання грошей для облаштування шкіл («Співочі товариства»), зведення колгоспу («Над»). Мрії, оперті на дію, тепер починають сприйматися як реальні, що «заповняють»

майбутнє, оскільки причина колишніх невдалих спроб зробити це, на думку Ілька і Надії, — брак «справжніх» дій («...екстазом тільки stare можна зруйнувати, а нового ним не збудуєш» [28, с. 51]). Тому, на їх переконання, саме «сирівець життя» допоможе створити «поему — життя» [28, с. 56], тобто побороти абсурд буття, оскільки теперішній час мислиться персонажами як «порожній», не заповнений подіями, який має конотації «тяглий, нудний», бо динаміка революції замінюється статикою. Проте своїми ж діями вони тільки помножують абсурд, оскільки продовжують рухатися в ілюзорному, вигаданому часі: заплутавшись у власних меркантильних інтересах, персонажі насправді обирають «ближче» (власний достаток) замість «дальшого» (загальне добро). Для Надії перспектива динаміки та руху закрита, як зазначає Ілько, «Ти — гниєш, ти смердиш... Ти, кажу тобі, — труп» [28, с. 104]. Метафорою абсурдного буття в п'єсі стає «скляна стіна», яка виростає між Надією й Ільком («Ми бачимо, чуємо один одного, але доторкнутись до живої істоти не можемо» [28, с. 87]). Діяльність «рятівників України» влучно характеризує Секлетія Лазарівна: «Сидять на печі та рятують Україну» [23, с. 232], що, зрештою, пояснюється їх справжньою метою — особиста вигода для обох таборів (Михалевич — Кендюх) — заволодіння майном Пилипенка. А тому надія на вихід із ірреального часопростору «новими людьми» (Оксана — Карпо («Співочі товариства»), Ілько — Доня («Над»)) знову залишається в перспективі.

Як з'ясовується на практиці, «втілене майбутнє» принесло тільки кров і нові жертви. Так, у драмі «Дизгармонія» вихід маніфесту, що мав юридично оформити очікувану свободу, натомість обертається збройним виступом, єврейськими погромами; і навіть весняний стан душі (коли «розпускаються рози») з приходом часу руху й змін прибічників революції Лії й Мазуна насправді пояснюється станом закоханості, а наслідки революції більше мають відношення до осіннього настрою Грицька, оскільки він зрозумів абсурдність насправді споживацьких цілей усіх революцій, які він окреслює в часових вимірах, так характеризуючи революціонерів: «Вони приходять в ентузіазм од своїх перемог, од того, що здобули закон про робочий день не в десять годин, а в дев'ять. А це, власне, що значить? Те, що ті

робітники зможуть цю годину просидіти в пивній і випити лишню кружку пива...» [32, с. 70]. Для Ольги замість переживати такий час краще опинитися у в'язниці (замкнений простір, де час зупиняється), бо не може витримати тиску часу. Зрештою, революція настільки ущільнює часопростір, що затягує у круговерть і своїх творців (арешт), які вже не мають віри в майбутнє, ілюстрацією чого є фінальна сцена: усі прощаються один з одним, наче востаннє (звучить слово «прощай», а не «до побачення»), ніби не чують слів жандарма, що завтра їх звільнять.

Навіть вхід у «щасливе майбутнє», який стає можливим для персонажів деяких драм, насправді таким не видається: щастя на нещасті й трупах звести не можна: загибель Ольги («Дочка жандарма»); самогубство Софії, Марії, Марусі («Між двох сил», «Гріх», «Базар», відповідно). Перспектива, яку відкриває революція для Зінька («Великий Молох»), є примарною, що в п'єсі означено й темпорально: «учора» Молох — це насильство, «сьогодні» «це дає радість», але «завтра» вже може не настати, бо неможливим є повернення, віднайдення індивідуального життя (Зінько: «До побачення, мамо» [33, с. 106], Олена Максимівна: «Не прийдеш ти» [33, с. 106]).

Тому «відкритий час», яким повинен був стати майбутній, обертається «закритим» без перспектив руху, динаміка заміщується статикою, що означає, зрештою, зупинку часу. І далі — така атемпоральність починає асоціюватися з «кінцем, зупинкою часу», тобто Апокаліпсисом («Ох, послідні дні настали» [27, с. 31] («Між двох сил»)). «Останній час» — так означено його в Біблії, час перед Другим пришествям Христа, завершенням якого стане час «Страшного суду»: «останнього часу з'являться лайливці, що чинитимуть за своїми нечестивими похотями. Це — люди, які відділяють себе від єдності у вірі, тілесні, що не мають Духа» (Послання Юди, 17—19) [160].

Так і у В. Винниченка це час, у якому знято всі моральні запобіжники, де «немає гріха» («Гріх»: «Гріх zostався ще в печерах у монахів та ще в печерних тіточок» [24, с. 167]); панує брехня («І скрізь брехня і брехня. Скрізь брехня. Вона так пройняла собою все, що її навіть не помічають» [32, с. 29] («Дизгармонія»)), яка стає засобом для «благородної цілі»: Цінність Маркович: «... Правда, брехня — це

средство проти страждання... В даному разі ваша правда не годиться... А брехня допоможе...» [23, с. 94] («Базар»). Метафорою такого часу стає «життя-базар», де все купується і продається («Базар»), а той, «хто не має ніяких товарів», повинен «йти з базару» [23, с. 133].

Тому час, виписаний В. Винниченком, набуває обрисів «легендарного», а персонажі починають асоціюватися з Біблійними. Перше послання Івана (2:18—22): «...тепер з'явилося багато антихристів, то ми якраз пізнаємо з цього, що останній час настає» [160]. А чи не Антихристом з людським обличчям є Сталинський із драми «Гріх» («Це диявол. Верно, диявол. Нечистий дух... Йому душу свою давай... У душу йому нада залізи, сковирнуть її, обплутать, обснувати, як паукові» [24, с. 179]), який спокушає Марію (символічним є і Біблійне ім'я), яка, по-суті, чинить як Юда, видаючи своїх. Юдою стає і Софія («Між двох сил»), коли, допомагаючи більшовикам, зраджує батька й брата: «І брат брата віддасть на смерть, і батько — сина, і повстануть діти на батьків і умертвлять їх» (Мт., 10:21) [160]: сім'я Сліпченків («Між двох сил»), брати Петро і Мартин («Дизгармонія»).

«Останній час» у художньому світі В. Винниченка-драматурга — час дії драми «Пророк». Як сказано в Святому Письмі, «постануть лжехристи і лжепророки, і покажуть ознаки і дива, щоб спокусити, якщо можливо, вибраних» (Мр., 13:22) [160]. Такі дива творить і пророк Амар: зрушує скелі, зціляє сліпих, витримує «перевірку» на електричному стільці, тому навіть затяті атеїсти стають його учнями (Кет) і готові заради нього йти на самопожертви. Проте, парадоксально, що всі дії Пророка, ніби спрямовані на творення добра, обертаються, врешті-решт, злом, а реальний теперішній час стає часом розбрату й Хаосу: (Райт: «Ти не знаєш, що, виявляючи любов до одних, ти цією самою любовією неминуче, необхідно виявляєш ворожнечу до других... В одну хвилину творяться багатства одиниць і руйнується майно мільйонів. А наслідком цього злидні, самогубства, злочинства, зневір'я, розпуста... Скрізь панує ворожнеча і зло» [31, с. 57]. Тому сам Пророк таким не є: його називають людиною (підтвердженням чого стає і його «земна» любов до Кет), а його діяння асоціюються з діяннями Антихриста. Амар, зрештою, як «справжній» Посланець Божий «підноситься» на небо, хоча й за

допомогою штучного літального апарату. А отже, в людей залишається «віра», тому, напевне, незабаром з'явиться новий «пророк» (як сказано в Біблії: «Багато прийде під Моїм йменням і будуть казати, що це Я, і багатьох зведуть» (Мр., 13:6) [160]), що водночас є доказом настання «останнього часу» перед Другим з'явленням Христа.

Неможливість непомітно увійти в новий, неосвоєний часопростір автор простежує і в «сімейній» драмі «Молода кров», у якій присутній «ідилічний тип відтворення «фольклорного часу» [5, с. 373]. За типом це «сімейна» разом із «землеробно-трудовою» ідилія, «орієнтована на реальне життя землероба феодального і постфеодального суспільства» [5, с. 89]. Про ідилічність часу п'єси свідчить устрій життя сім'ї Морочинської: «Тут вірять в дворянську кров, у відьму, в пристріт, а науці нема чого робить» [24, с. 77], а споконвічна прикріпленість поколінь до єдиного місця (в домі Морочинської живуть два покоління: її брати, сини) зумовлює «розмивання» часових меж («єдність місця зближує і зливає колиску й могилу, дитинство й старість» [5, с. 377]). Тому порушити старий уклад життя для Морочинської (одруження сина з «мужичкою» Ївгою) — значить порушити природний хід життя, визнати прихід нового часу в життя її родини, заперечивши старий. Подальше руйнування ідилії означає розбудову нового світу «на новій основі», який потрібно «зробити рідним, олюднити його». Це, своєю чергою, накладає відповідальність на саму людину як його творця: «Людина повинна виховати або перевиховати себе для життя в цьому великому й чужому для неї світі» [5, с. 90]. Ївга вивляється неспроможною увійти в новий часопростір, оскільки для зміни меркантильного єства, а отже, перелому світогляду, потрібний довший час.

Часова модель «зміщеного» лінійного часу з пріоритетом майбутнього в художньому світі В. Винниченка-драматурга набуває іншого вигляду в реальному часовимірі, як у драмах «Голота», «Чужі люди», та ірреальному, проте в іншому жанровому втіленні (що й зумовлює специфіку) — комедії «Великий секрет».

У першому випадку минулий час продовжує сприйматися як негативний досвід для представників соціального низу (голота, босяки, заробітчани): це постійні злидні,

зневага, бідність. Відповідно, його суб'єктивна проекція — монотонність, повторюваність, «незаповненість». Проте в картині світу В. Винниченка приділено більше місця саме часу змін, тобто теперішньому, що виписаний у зростаючій динаміці в найближче майбутнє. Такою «точкою» перелому, яка змінює ритм життя, є усвідомлення персонажами необхідності «прикріплення в просторі», тобто віднайдення мети як смислу існування, що є і означенням себе в часі майбутньому (Юхим: «Точку, хлопче, не знайдеш зразу. Багато треба сліз ковтнути, багато крові пропустити, щоб твердо стать на свою точку» [26, с. 24—25] («Голота»); Семен: «Що там Фенька, Женька, риженька, чорненька, то — пустяк, временность одна. Тут точка... У кожного челаека, брат, ета точка єсть» [34, с. 21] («Чужі люди»)). Подібні цілі сприймаються як реальні, щоправда, потребують для втілення більшого проміжку часу, оскільки спочатку має відбутися переміщення в просторі (знизу — вгору), тобто внутрішні зміни самої людини як творця свого майбутнього. Для Семена («Чужі люди») — перехід від табору босяків до заробітчан означає й духовне вивіщення, насагу чому дає кохання до Галі; для припинення постійних принижень і сваволі панів наймити повинні усвідомити свою духовну вищість (Трохим: «Не треба тільки мовчати, треба зрозуміти, що й ми ж такі люде, як вони» [26, с. 79]). Отже, майбутнє відкриває перспективу, але вже в іншому часопросторі, досягти якого мають за мету не всі. У «Голоті» драматург залишає час відкритим, в іншій драмі перспектива закрита для Семена, який міцно прив'язаний до часопростору низу.

У комедії «Великий секрет» загадка нещодавнього минулого (розподіл майна після смерті дядька Дюрандо між небожами), яка має вирішитися в теперішньому (відкриття тестаменту), визначає майбутнє для всіх персонажів. Час дії — два місяці, після яких відкриють тестамент. Проте зображений надзвичайно динамічним, оскільки Гайяр, вигдавши «великий секрет», який нібито залишив йому дядько в листі, перетворює реальний час на фантасмагоричний, навіть містичний. Відтак час настільки насичується подіями, що два місяці проходять як два дні: скасування заручин Лепеті з Жакеліною, «запевнення» Жакеліни в коханні до Гайяра, угода між братами та з Корнішоном. Складається враження Хаосу, коли все обертається «з ніг

на голову», реальне переплітається з фантастикою (дух дядечка Дюрандо, його з'ява через Медіума; Німфи й Фавни), а персонажі опиняються «в'язнями» майбутнього, яке, подібно фатуму, втручається в їх життя (Лепеті: «Я нічого не розумію. Я тільки бачу, що ми всі попали в якесь зачароване містичне коло і не сміємо мати ні своєї волі, ні своєї навіть думки. Тільки коритись і виконувати» [22, с. 78]). Таким ірреальним залишається об'єктивне й суб'єктивне сприйняття часу аж до розв'язки, коли «секрет» з'ясовується «обманом», проте фантасмагоричність дійства не закінчується (танці й гуляння Німф, Фавнів), що пояснює ремарка автора про комедійне сприйняття п'єси.

Таким чином, тріада «минуле — теперішнє — майбутнє» в картині світу В. Винниченка набуває деформованого вигляду: час теперішній переважає як час дії. Разом із тим він стає ніби містком, який оприявнює для людини новий, «чужий» часопростір. В. Топоров таку кульмінаційну частину шляху в горизонтальній площині називає «межею-переходом» між двома по-різному влаштованими «підпросторами» [218, с. 263]. І далі: «в цьому місці небезпека згущується настільки, що ставиться під загрозу сама реальність шляху й можливості його подолання» [218, с. 263]. Тому теперішній час, максимально насичений подіями, надзвичайно динамічний, у перцептивному сприйнятті є швидше ірреальним, коли людина, опинившись у його вихорі, живе вірою, мріями про подальше, уже реальне життя (наприклад, народження дитини («Закон»), урівняння розуму з почуттями («Дизгармонія», «Щаблі життя», «Memento»); здобуття рівності й свободи (драми на революційні теми) тощо), тому теперішній час ніби проходить повз персонажів, які приносять його в жертву своїм вигаданим ідеалам та ідеям. Зважаючи на це, можна говорити про пріоритет майбутнього як у перцептивному сприйнятті, так і в «теперішньому реальному» часі, коли всі цілі досягнуті, але їх результати непридатні для життя. Тому почасти час постає закритим, поступово набуваючи семантики «останнього часу», Апокаліпсису, зрештою, безчасся.

У драматичному світі В. Винниченка виписаний, окрім реального/ірреального, і казковий (у сприйнятті персонажів) час. Зауважмо, що говорити можна лише про умовний казковий час, оскільки він твориться в реальному житті реальними

персонажами. От тільки влаштувати своє життя вони хочуть ніби за сценарієм казки «зі щасливим кінцем». Ідеться про час драми «Пісня Ізраїля», у якій дворянка Ната і єврей Арон збираються взяти шлюб, який водночас стане свідченням перемоги «боротьби за людину»: «Ну, що ж, нехай сон, нехай казка! Але за цю казку можна все реальне життя оддати!» [30, с. 33]. Д. Лихачов так трактує специфіку часу казкового світу: «Все в казці здійснюється легко й відразу»; «реальний час не володіє героями» [123, с. 81]. Специфіка «казки» Нати й Арона в тому, що вона має бути втілена в реальному часі (знову йдеться про накладання часопросторів). А тому формула казки «сказано — зроблено» [123, с. 80] не спрацьовує в цьому випадку. Тому суб'єктивне сприйняття часу головними персонажами тягле, важке (голодування Нати, тяжке переживання Ароном розриву зі своєю сім'єю), що пояснюється, зокрема, сильним «опором середовища», оскільки «перешкоди» не є «несподіваними». Зрештою, реальний час витісняє «казковий» повністю, оскільки жорстокі реалії життя (погроми євреїв, убивство родини Блюмкесів) змушують персонажів розвіяти свої ілюзії.

Важливим є суб'єктивне сприйняття часу. Уважаємо, для персонажів В. Винниченка, попри насиченість подіями, їх устремління в найближче майбутнє, спрямованість, що надає часу в загальній картині світу максимального прискорення, інтенсивності, а час набуває конотації «гарячий» (особливо в драмах на революційні теми (як у драмі «Базар»: «Прямо пекло» [23, с. 120])), разом із тим це час незворотний і завершений, тому в свідомості персонажів переважає відчуття «важкого часу», повільного. Таким є час роздумів: для Зінька («Великий Молох»), який після тижня розколу з партійцями «мучився»: «Скільки я передумав за цей час, скільки червей піднялось у мене в душі» [33, с. 58]. Три місяці Ілько («Над») терпів душевний біль, коли в ньому «помирала Надія» [28, с. 104]. «Важким» був час у два тижні для Інни («Закон»), за який вона обдумувала рішення здобути нечесним шляхом дитину, такими тяглими були й дев'ять місяців очікування дитини. Тиждень виснажує психіку Наталі Павлівни («Брехня»), яка після викриття її брехні Іваном Стратоновичем (для кого, навпаки, тиждень чекання виконання обіцянки Наталі Павлівни «здається довгими роками» [23, с. 186]): «А за цей тиждень ви просто з

лица зійшли. Може, у вас горе яке, Наталю?» [23, с. 186]). «Катуванням» виявляються роки нещасливого шлюбного співжиття Устини Марківни й Лобковича, який теж за двадцять п'ять років сумнівів, його син чи ні Родіон, «стомився, смертельно стомився» [24, с. 114]. «Пекельним» видається час подружнього життя для Романа з Христею (Марта: «Ой, пані, вірте слову, як мені у вас як у раю, так у неї було як у пеклі!» [29, с. 58]). «Тяжким» є і короткий проміжок часу — ніч для Родіона («Пригвождені») — час важких вирішальних роздумів відтоді, як дізнався про свою хворобу, та Рити й Корнія (ніч, в яку помирає Лесик) («Чорна Пантера і Білий Медвідь»).

Фактично час у п'єсах залишається невикінченим, але (як це не парадоксально) він не відкривається у майбутнє, а «застигає» для «розколотих» душ у «вічному» теперішньому.

4.2 Календарно-добовий час: особливості художньої репрезентації

Календарний час у драмах або не зазначається зовсім, або глядач (читач) здогадується про нього з ремарок, діалогів персонажів. Переважно В. Винниченко користується міфологічними схемами побудови символіки пір року, які споконвіку «асоціювалися із землеробним циклом» [18, с. 54].

Символіка втілення календарного часу найчастіше репрезентована бінарною опозицією «весна — осінь» як контраст природного циклу з виходом на емоційну тональність дії та настроїв персонажів: весна як пора оновлення, розквіту сил, відродження, осінь — вмирання, згасання життєвих сил. Іноді для цього драматург уводить таку контрарну семантику пір року через метонімічне перенесення на предмети. Наприклад, через паралелізацію весни з квітами, що розпускаються. Так, у драмі «Дизгармонія» піднесений стан душі Лії й Мазуна після виходу маніфесту про здобуття свободи автор порівнює з розпусканням рози: Лія: «Я сміюсь, бо душа сміється. Ви коли-небудь наблюдали, як у вас в душі розпускаються рози? Ніжні, пахучі, молоді?» [32, с. 63]. В. Винниченко не зазначає в ремарках час дії, а тому тільки зі слів Лії можемо вважати, що зараз весна, а психічне піднесення

пояснюється революційними подіями, які принесли довгоочікувану свободу, та станом закоханості. Отож весна асоціюється з революцією, оприєвненням її результатів у часі теперішньому (як омріяного «завершеного» майбутнього). Ця пора року — час дії драм на революційні теми «Базар», «Панна Мара», до того ж час конкретизується, про що дізнаємося з ремарок («Майський сонячний день» [23, с. 85] («Базар»)), реплік персонажів («Май місяць, а ми запечатані сидимо» [35, с. 12]). Про те, що революція — саме весна, тобто час активних дій, підтверджується і очікуванням весни в драмі «Великий Молох», яка вирішить, на який бік пристане Зінько: одружиться з Лесею чи затягнеться вихором революції (Олена Максимівна: «Та вже подождіть хоч до весни... Може, й Зінько ще надумається і поїде з вами, все-таки веселіше...» [33, с. 56]). Коли такий вибір зроблено на користь останнього, можемо судити, що настала весна. Проте почасти такий весняний настрій виявляється оманливим, оскільки, як з'ясовується, революція несе кров, смерть і вимагає тисячі жертв (єврейські погроми, збройний виступ солдат після виходу маніфесту, арешт революціонерів). Тому її колір — червоний, багряний, що швидше асоціюється з осіннім настроєм Грицька в драмі «Дизгармонія»: «...коли там осінь, то й солов'їний спів скрипить і ріже як пилка» [32, с. 69]. Відтак уважаємо, що В. Винниченко у своєму художньому світі семантику весни до революції свідомо вживає як доказ від протилежного: кров, насильство, смерть не відповідні розквіту й радощам життя, що асоціюються з весняним настроєм.

У драмі «Закон» окреслена опозиція «весна — зима» через символіку колористики, яка змінюється з плином подій. Порівняємо: у першій дії інтер'єр кімнати Інни виконаний у «тонах червонявого, пожовклого листя» [24, с. 219]. Споконвіку час осені характеризується поступовим згасанням, умиранням природи; для людини — асоціюється зі схилом літ, коли переосмислюється минуле, змінюються певні орієнтири. Так і у Мусташенків цей період їхнього сумісного життя стає періодом перегляду відносин, тому що подальше життя без дитини уявляється ними як життя поступового згасання (тобто перетворення буття на існування). Остання дія заперечує ці надії: намагання Інни влаштувати весну серед зими (Інна: «На дворі починається зима, а в мене весна. Ти бачиш: це ж

свято!» [24, с. 269]). В. Винниченко вдається до метонімічного перенесення: весна — квіти. Тепер це рожеві троянди, що мовою квітів означає «кохання, грацію, ніжність, невинність» [252]. Водночас троянда символізує «досконалість, час і вічність, життя і смерть...», що можна спроектувати на переконаність Інни в швидкому здійсненні її планів, силі порушити природний колообіг життя. Як і у випадку з орхідеями («А де ж орхідеї? Ви ж повинні зараз же за орхідеями їхати!.. А я без орхідей теж не можу» [24, с. 267]): у деяких культурах ці квіти є знаком родючості й талісманом проти безсилля; «орхідея у вазі символізує згоду» [252]. З виїздом з дому Люди разом з дитиною весна так і не настає — вмирають надії мати дитину, щасливу родину — Інна знищує квіти.

Через символіку бузку прочитується й зміна весни осінню в драмі «Над». Бузок — квітка весни, символ закоханості, а звідси — молодості, народження почуттів, душевного розквіту (Надія: «Понюхай, Іль, чим пахне бузок?.. Ну, так я сама тобі скажу: коханням... Молодим, ніжним, росяним» [28, с. 67]). З бузком асоціюється і сама Надія, яку Ілько вважає коханням на все життя; саме вона заряджає коханого вірою в можливість росту, прогресу. В останній дії весну змінює осінь — час завмирання, що паралелізується й зі змінами в естві Надії, яка теж поступово перетворюється на «труп» («Потім, коли кохання старіється, воно вже не пахне» [28, с. 67]). А тому «бузком весняним» [28, с. 95] для Ілька стає Доня, яка дає сили для відродження надій Ілька, насагу для творчості.

Отже, вважаємо, що у В. Винниченковій картині світу виявляється домінантною мінорна тональність осені, яка оприявнюється через уведення контрасту весни — пори року, яка найбільше наявна як календарний час дії драм і задає оптимістичну настроєву тональність, що пов'язано зі спрямованістю руху персонажів на початку дії вперед, у майбутнє, проте, коли така перспектива стає неможливою, практично у всіх випадках весна змінюється осінню — в об'єктивному (пора року) і суб'єктивному сприйнятті.

У добовому циклі найбільше виписаний як час дії вечір, про що автор зазначає в ремарках. Причому цей проміжок часу у викривленому часопросторі трактується здебільшого в протилежому від первинного, міфологічного значення як періоду

«заспокоєння й відпочинку» [18, с. 53]. У В. Винниченка це час прийняття доленосних рішень, активних дій, розв'язання конфліктів. Це реалія, яка, проте, в драмах набуває символічного смислу.

Усі засідання революціонерів, на яких вирішується доля майбутнього і здійснюються «секретні революційні справи», відбуваються ввечері та вночі. Згідно з міфологічними уявленнями, ніч символізувала «час неподільного панування таємних, частіше за все злих сил», і навпаки, — час «спокою чи насолоди» [18, с. 53]. Дії, які заповнюють ніч у драмах на революційні теми, більше асоціюються з першим.

Так, у драмі «Гріх» починають писати прокламації, що повинно завершитись «до ранку неодмінно» [24, с. 171]; проте увечері підпільників заарештовують («Між двох сил», «Гріх», «Великий Молох»). Під час вечері вирішиться й перемога однієї зі сторін «рятівників України» («Сьогодні багато рішиться. Сьогодні все це буде ясно» [23, с. 211] («Співочі товариства»)). Увечері на ніч планується й визволення в'язнів у драмі «Базар» та збройний виступ більшовиків проти вільних козаків («Між двох сил»). Події драми «Дочка жандарма» відбуваються в нічну фазу доби: увечері страйкарі захоплюють потяг, а ніч має визначити переможців і переможених. У другій дії час доби — день («час праці» [18, с. 53]), який ніби примиряє ворогуючі сторони (Качуренко обіцяє дати Корольчукові папери на дозвіл привезти з губернії лікаря для порятунку життя пораненої Ольги). Проте в цей же час плануються протилежні за семантикою події на вечір: офіцер хоче «попсувати путь на Горохове», звідки «можуть наїхати» [24, с. 32]. До цього часу Корольчук уже сподівається повернутись (про що дізнаємося з його діалогу з матір'ю). Отже, вечір — час розв'язки. Тоді ж відбувається і «суд» над Зіньком («Великий Молох») за відступ від революції, що вирішується на його «користь»: після двох тижнів вагань він згоджується виконувати «революційні обов'язки». Обидві картини другої дії в п'єсі «Над» відбуваються «надвечір», коли Надія й Ілько задумують «віддати себе на кілька років творінню клітини майбутнього» [28, с. 55]. Однак в усіх випадках позитивні конотації таких важливих справ у ту ж частину доби втрачаються (показово, що розв'язка настає не вранці). Ніч приносить смерть

(Маруся («Базар»), Ольга («Дочка жандарма»)), кровопролиття й розбрат між членами однієї родини (сім'я Сліпченків («Між двох сил»)); увечері відбувається й остаточний розрив Надії й Ілька («Над»). Зінько поглинається Молохом без надії на повернення, таким чином, знеособлюючи своє Я. Руйнуються й егоїстичні плани Михалевича й Кендюха привернути до себе багатого поміщика Пилипенка, оскільки ввечері викривається їх справжнє обличчя.

Вечір також асоціюється із заходом сонця, підведенням підсумків дня з переходом до відпочинку вночі, а отже, є сполучною ланкою між днем і ніччю як контрастних за семантикою частин доби. Це водночас на емоційно-символічному рівні паралелізується із «заходом» людського життя — старістю, із приходом якої людина підсумовує своє життя як низку подій, готується до переходу у вічність, здобуваючи заспокоєння. У В. Винниченка також зустрічаємо подібну семантику вечора у драмах «Пісня Ізраїля», «Над», «Memento», «Чорна Пантера і Білий Медвідь». В одному випадку йдеться про «захід», «згасання» справжніх почуттів між людьми, які разом мали надії створити щасливе життя. Ната й Арон своїм союзом прагнуть створити казку життя, кінець якої — перемога в «боротьбі за людину». У фіналі дізнаємося, що «боротьба» програна, а трагічну, гнітючу атмосферу вечора, у який це сталося, посилює і гра на скрипці Арона, що для нього з Натою означає «цілковитий розрив» [30, с. 72]. Із бузком, що осипається, порівнюється й життя Надії («Над»), яка вже не здатна реалізувати себе як мати (Надія: «Мої родинні можливості скінчилися» [28, с. 68]) і не має сили для побудови «нового» життя разом з Ільком, а тому перетворюється на «труп». Символічною рамкою є час першої і останньої дії драми «Закон»: у перший вечір збирає всіх учасників майбутнього сценарію Інна, яка сподівається на дитину від сурогатної матері й свого чоловіка; у останній дії — теж вечір і ті ж учасники, проте така циклічність часу швидше нагадує рух колом, бо Інна не отримує дитини, до того ж втрачає і чоловіка, що для неї означає моральну смерть.

Мотив смерті стає домінантним у другій дії драми «Memento»: у цей вечір Антоніна вирішує розлучитися з Кривенком (намір підтверджує і її прохання заграти пісню «Коли розлучаються двоє»), тому що не може згідно з принципами

чоловіка вбити ненароджене немовля, а тому за краще обирає власну смерть. Мінорну настроєву тональність посилює і музичний супровід (співають «Як умру, то поховайте»). Увечері відходять у вічність і члени однієї родини, прагнучи там поєднатись (Рита, Корній, їх померла дитина («Чорна Пантера і Білий Медвідь»)). Характерно, що всі події за принципом доказу від протилежного відбуваються у святковий вечір, що надає їм, з одного боку, врочистості, а з другого, з настанням розв'язки посилюється контраст колишніх сподівань і їх невтішних підсумків у теперішньому. Так, події в драмі «Кол-Нідре» відбуваються у свят-вечір, коли й створюється «таїнство двох», проте через два роки, в той же день увечері, на який «скликано тих, які були на тому вечорі» [30, с. 67], розстрілюють родину Блюмкесів, а тому свято перетворюється на трагедію. Будують плани на майбутнє ввечері на десяти роковин шлюбу й Ілько з Надією («Над»), проте в кінці п'єси, через три місяці щасливим шлюбне життя не можна назвати, а тому й урочисті й святкові конотації минулого вечора також утрачаються. У вигаданий Орісею дівич-вечір («Memento») Антоніна вирішує померти.

День як час дії в картині світу В. Винниченка здебільшого відповідає своїй первісній семантиці — «час праці» [18, с. 53], тому він присутній в тих драмах, де зображується щоденний побут та життя персонажів («Голота», «Чужі люди»), а його події насичені щоденними справами (обід, жнива). Або слугує тлом для розгортання ідилічних хронотопів («Молода кров», третя дія драми «Закон»).

В. Винниченко зображує художній час як плавний, коли дія драми відбувається в короткий термін, як у п'єсі «Дочка жандарма» — два дні. Проте частіше час є дискретним (що пояснюється й специфікою жанру драми, події якої обмежені в часі, на перший план виступає подієвість як зміна подій, важливих для розвитку конфлікту й характерів, а отже, з усього потоку часу, який може охоплювати навіть століття, драматург обирає найважливіші моменти), іноді переривається спогадами, ретроспекціями в минуле або візіями в майбутнє. Останній прийом «забігання наперед» вживається В. Винниченком досить часто, оскільки, як було нами простежено, персонажі планують своє майбутнє заздалегідь, наче за сценарієм, наперед знаючи його розв'язку. Тому почасти в діалогах вживаються слова

на означення майбутнього часу, який постає перед читачем ніби на картині. Наприклад, у драмі «Великий Молох» майбутнє Зінька малюється в картинах: Леся: «Ви поїдете зо мною і все пройде... Наберете книжок, журналів, я ноти візьму... Там поле, небо широке...» [33, с. 46]; Катря: «Ти будеш робить, будемо їздить, ходить на зібрання, будеш заніматься практикою, будемо читать, любити, сміятися, плакати, гніватись... Будемо жити, Зіню!» [33, с. 86]. Або «конкретні» мрії Надії про побудову «клітини комунізму»: «Ах, Іль, уяви собі конкретно, як можна організувати комуну!.. В кожній родині своя хата-котедж. (Кухня, їдальня, розуміється, спільні!). Свій театр, оркестр, радіо, бібліотека!» [28, с. 56]. Або сценарій Інни («Закон»): «Ти свідомо шукаєш якусь жінку. Заводиш із нею роман. Маєш од неї дитину. Береш дитину до себе, всиновляєш» [24, с. 232]. Проте такі мрії сприймаються тільки як утопійні (почасти й самі персонажі не вірять в їх здійснення). Тому «забігання наперед» у кінці п'єс оприявняється в майбутньому, але вже в спотвореному, а то й протилежному вияві.

Отже, драматург виписує різні проміжки часу: це може бути декілька днів («Дочка жандарма», «Дизгармонія», «Базар», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Пригвождені», «Голота»), тижнів («Великий Молох», «Брехня», «Чужі люди»), місяців, років або, частіше, суміщатися в одному творі («Пісня Ізраїля», «Над», «Memento» і т.д.), а то й зовсім не мати суттєвого значення, коли йдеться про ідилічний час («Молода кров»). Причому мається на увазі теперішній час дії драм, оскільки йому передувало минуле, яке займало певний проміжок часу (так, Устина Марківна і Лобкович («Пригвождені») уже живуть у шлюбі тридцять три роки, Інна й Панас («Закон»), Христя й Роман («Натусь») — вісім; друзі зустрічаються після дев'яти років розлуки («Великий секрет»), за який відбулося багато змін у їх житті (Фор і Гайяр втілили колишні мрії один одного), Ілько й Надія («Над») перед тим як одружитись «перевіряли себе цілий рік» [28, с. 21], а революція відібрала у них дітей і т. п. Обираючи часом дії короткі проміжки часу, драматург максимально насичує їх подіями, завдяки чому час прискорюється й у свідомості персонажів. Так, у драмі «Дочка жандарма» з'являється метафора

«часу нема», оскільки за ніч має вирішитися доля на місяць. Останнє вважаємо і символом екзистенції, що не відбулася.

4.3 Простір у картині світу В. Винниченка

«Внутрішній світ художнього твору» є відображенням реальної дійсності. Проте таке перетворення дійсності завжди пов'язане з ідеєю твору, «тими задачами, які художник ставить перед собою» [123, с. 629]. Тільки від волі автора залежить специфіка простору й часу як конститутів «внутрішнього світу твору». Так, простір «може бути великим, охоплювати низку країн або навіть виходити за межі земної планети, але може й звужуватися до тісних меж однієї кімнати» [123, с. 629]. Останнє зауваження, вважаємо, найбільш відповідне для драматичних творів, оскільки драматург, порівняно з прозаїком, має обмежені можливості маніпуляції простором у драмі, що тяжіє до замкнених площин, є категорією умовною. Проте це зовсім не означає «другорядність» просторових (і часових) характеристик у виборі жанру: як наголошує М. Бахтін, «жанр і жанровий різновид визначаються хронотопом» [5, с. 235], який «визначає (значною мірою) й образ людини в літературі» [5, с. 235].

4.3.1 Опозиційність просторів «місто/село» в п'єсах В. Винниченка

Зважаючи на жанрову специфіку драми, яка характеризується умовністю дії і має певні обмеження щодо просторових меж, простір міста й села В. Винниченком конкретизується в тих драмах, де така визначеність місця дії несе певне смислове навантаження, оскільки більшість драм виписані в закритому локусі кімнати, дому. Про топос місця дії читач/глядач дізнається з ремарок, частіше — з діалогів персонажів, предметного наповнення тощо.

Уважаємо, що простори міста й села в загальній картині світу В. Винниченка-драматурга виписані за принципом опозиції. Місто аргіогі характеризується як комфортний для мешкання простір завдяки побутовим вигодам, однак

і небезпечним через «погану екологію, перенаселеність, переповненість транспортними комунікаціями і т. п.» [68, с. 127]. Звідси — парадоксальність, непередбачуваність міського простору, скерованого на інтенсивні, на відміну від сільського, трансформації. У п'єсах В. Винниченка домінує остання конотація міста через події, якими його насичує сама людина, таким чином, обертаючи «комфортний» простір на свою протилежність. З другого боку, місто уособлює відхід від споконвічного зв'язку людини з природою, яка стає її завойовником, тому відрив від природи прирікає людство на поступове вимирання, оскільки «принади» міського життя, цивілізованого світу, знищуючи природу, знищують саму людину як її частину. Тому в картині світу В. Винниченка місто — дисгармонійний, механізований, аморальний і бездуховний простір, а події, які його заповнюють, — революція, погроми, й похідні від них різні оприявлення Хаосу, деструкції тощо.

Найвиразніше така семантика міста прочитується в п'єсах на революційну тему. Так, у драмі «Дочка жандарма» події, які відбуваються в місті, характеризуються Хаосом і сум'яттям, що їх принесла революція, зміщені орієнтири руху в просторі якої виводять людину до простору низу: батько й донька стають непримиренними ворогами (що закінчується смертю останньої); Корольчук усупереч власним мріям щасливого співжиття з Олею змушений виконувати революційні «обов'язки», «переступаючи» через себе, тому більшим є бажання вирватися із цього простору (саме тому він висуває Ользі ультиматум: він поведе потяг для допомоги страйкуючим, тільки якщо кохана відійде від революції). Семантика інших міст, оприявлених у п'єсі, від яких спочатку чекають допомоги — Горохове (для страйкуючих), «губернія» (для їх противників) теж у подальшому втрачають таке смислове наповнення: «губернія» означатиме розгром страйкуючих (оскільки Качуренко, підробляючи перепустку, планує привезти козаків), поїздка Корольчука до Горохового, що означає перемогу повсталих, водночас обертається трагедією для самого Корольчука, оскільки забирає в нього найдорожче — життя коханої людини.

Революційне місто в драмах В. Винниченка найчастіше описане «шумним», сповненим руху, з максимально ущільненим, заповненим простором і прискореним часом, але водночас позбавленим затишку й гармонії. Так, у драмі «Дизгармонія»

вихід конституції, що приносить очікувану свободу, — мітинги, «юрби людей», «шамотня, сміх, крики» [32, с. 58], тобто хаос (Ліберал у циліндру: «...На улицах просто... хаос какой-то...» [32, с. 52]), що, зрештою, зупиняється погромом. Пореволюційні міста згадуються персонажами в контексті кривавих розправ, убивств. Так, Лія, описуючи жах від єврейських погромів, для показу масштабності таких акцій згадує міста: «І скрізь, скрізь... Гомель, Мінськ, Бердичів, Кишиньов... Вся Росія» [32, с. 79]. Примітно, що місто в національному контексті диференціації «свій/чужий» простір завжди «чуже» для євреїв. Так, у драмі «Пісня Ізраїля», місце дії якої зазначене в ремарках («Велике місто на Україні, в початках ХХ століття» [30, с. 5]), акцентується споконвічна «чужість» єврейського народу. Тому часова конкретизація (ХХ століття), уважаємо, підсилює емоційне враження відсутності прогресу в людських стосунках: неможливість позбавлення «комплексу меншовартісності» євреїв, з одного боку, й почуття зверхності однієї нації над іншою, з другого, що підтверджується в п'єсі поразкою Арона й Нати перед собою і перед нацією в «боротьбі за людину».

Сповненим руху й відкритим простором революційне місто уявляється для Марі («Панна Мара»), яка прагне вирватися з кімнати «із забитими вікнами» [35, с. 12], проте це ж місто стає небезпечним для її родини: загроза розорення примушує виїхати в село.

Катря відкриває для Зінька простір «Великого Молоху», який в однойменній драмі асоціативно переноситься на простір міста, в якому Ілько уявляє своє життя із «затятою» революціонеркою; означеннями ж такого міста Зінько називає: «шумний, великий, дужий, неспокійний, заклопотаний, жорстокий» [33, с. 24]. Поступово місто набуває конотацій чогось великого, залізного, механічного, що Зінько називає Великим Молохом («страховище, яке зветься “ми”, цей Молох, який по якомусь праву простягає свої залізні руки і мене, розтирає мою душу, моє “я” [33, с. 43]). Таким постає і простір пореволюційного комуністичного міста в драмі «Над», де кожна людина є тільки «гудзиком» у налагодженому механізмі (місто як упорядкована система), означає знеосібнення людини, перетворення її на одиницю

«сірої маси», втрату свого «я» (Ілько: «...раптом озирнусь на самого себе й регіт й жах мене візьме. Та невже це я?!» [28, с. 52]).

Отже, місто у відношенні до людини постає ворожим. У контексті драми «Чорна Пантера і Білий Медвідь» воно є «важким» у суб'єктивному сприйнятті для Рити, оскільки загрожує життю дитини, тому вона вмовляє чоловіка залишити його (Рита: «Сина треба вивезти з Парижа. І якнайшвидше» [23, с. 280]). Натомість для Корнія, який є митцем, простір Парижа зберігає свою традиційну конотацію — «безтурботний», що є найбільш сприятливим для завершення його мистецького шедевр: Корній: «Я не можу тепер із Парижа їхати» [23, с. 280]. Місто забирає життя дитини, а єдиним способом утечі з нього (як замкненого простору) тепер для Рити стає простір потойбіччя, у якому буде комфортно усім трьом (їй, чоловікові й сину).

Крайнім виявом антиморальності міста репрезентований Нью-Йорк («Пророк»), «найбільшими заповідями» якого через метонімічне перенесення означень країни, до якої входить цей топос (Америки), є «безсердечність і грошолюбство»; «суха, безлюбна і безвірна» [31, с. 23], що породжує асоціації з біблійними містами Содомом і Гоморрою як просторами абсолютного низу, тому, з одного боку, бачиться нереальність виконання поставленої Амаром мети — повернення «загубленого людством раю» [31, с. 24], а з другого, — здійснення цього означатиме перемогу «верху» над «низом». Проте тиск міста настільки посилюється, що навіть Пророк не може йому протистояти: тепер він та його апостоли живуть у дорогому палаці, мають гарний одяг і їжу, власних секретарів, хочуть налагодити зв'язки з владою міста, зробивши амар'янство державною релігією; «божих намісників» уже не лякають машини, без яких не можна «до мільйонів людей говорити» та бачити «світле лице пророка божого» [31, с. 60]. Так місто стає лакмусовим папірцем, підтверджуючи людську природу Пророка. Отже, земний простір міста не стає божественним, що є парадоксальним уже за своїм задумом (оксюморонне поєднання «штучне й природне», «людське й божественне», «земне й небесне») і підтверджується фінальною сценою п'єси: Амар брехнею здобуває «віру» людей

у любов і щастя, піднімаючися в небо за допомогою апарата — досягнення людської цивілізації, яку створило місто.

Простір села виписаний у протилежному світлі. Найчастіше це простір ідилічного життя («Закон», «Молода кров»), закорінений у традиції і відірваний від цивілізації, перевагами чого є зв'язок людини зі світом природи, гармонія, душевна рівновага, віднайдення себе. Така семантика села найвиразніше прочитується через репрезентовану в драмах опозиційність до простору міста. У п'єсі «Молода кров» село символізує ідилічне життя, що прийнятне для покоління Морочинських, тому все, що поза межами «свого», сприймається персонажами як незвичне, казкове, іноді — вороже: Явдошка: «Я в городі ще не була. А, кажуть, там їздять на возах, що без коней. Ніби екіпажі такі, карети. Та не вйокають, як у людей, а гудуть у дудки такі» [24, с. 47]. Для Ївги такий перехід у чужий простір міста (мрії Антося по весіллі переїхати в місто, вивчити кохану на вчительку, що репрезентуватиме й зміну духовних пріоритетів, долання розриву просторів міста й села) не означає виходу на вищий рівень духовного сходження, оскільки меркантильні інтереси пріоритетні для неї в будь-якому просторі.

Виходячи з твердження про первісну нейтральність будь-якого простору й пряму залежність його «семантичної наповненості» від людини, у драматичному світі В. Винниченка простір села також виписаний у гендерній проекції. Зберігаючи традиційну конотацію гармонійного простору, який ув'язує життя людини в узгодженні з природою з її законами та інстинктами, такий простір уводиться драматургом як жіночий у значенні «земного», «природнього». Так, у драмі «Великий Молох» співжиття Зінька з «пухнастою самочкою» Лесею обов'язково пов'язане з простором села, «хутору» (як протилежність — простір революціонерки Катрі — «шумне місто» [33, с. 24]). Запевняння матері Зінька про «найвищий обов'язок перед природою» — створення сім'ї, народження дітей також ув'язується з Лесиним простором — більш придатним для цього, ніж простір Катрі: «Не треба тобі нікуди йти... Їдь на хутір, женися на Лесі і все» [33, с. 53]. Для Зінька ж простір села означає забуття, повну відірваність від революційної роботи, що породжує відчуття «нудьги», зрештою, шлюб через «обов'язки» перед природою і сім'єю

(скрутне матеріальне становище родини Зінька, про що йому нагадує мати) породжує асоціацію села із замкнутим простором — «в'язницею» (Зінько: «...Так і женитись — вроді у тюрму йти» [33, с. 54]).

Присутність жінки в просторі села є обов'язковою для творення «нового життя» в драмі «Над». Село Очеретяне в мріях Ілька й Надії мало стати зародком «клітини майбутнього» нового життя — заснованому на протилежних засадах, ніж у просторі міста, яке виведене як аморальний простір, де «процвітає» «бюрократизм, хабарництво, владолюбність, чванькуватість, кумівство, дрібний егоїзм» [28, с. 57]. Натомість життя в селі обіцяє «красу, радість і повноту життя» [28, с. 56]. Проте, як з'ясовується, Надія не спроможна відмовитися від принад міського життя і, врешті, за словами Ілька, перетворюється на «типічну міщанку» [28, с. 104], яка прагне розваг (походи до ресторанів) і розкошів (приймає хабар від Смілянського в обмін на відмову будувати колгосп), отже, «гниє», «смердить». Тому Доня, для якої простір села є «своїм», стає тією жінкою, посередництвом якої Ілько ввійде в новий простір і «освоїть» його для можливості побудови «нового» життя.

Земний, заснований на природніх інстинктах простір села, пов'язується з Людою («Закон»), від якої Інна хоче отримати дитину. Від самого початку Люда почувається чужою в домі Мусташенків, хоча всі до неї ставляться як до рідної («Усі зі мною так, як із рідною...» [24, с. 244]), тому хоче повернутися у свій простір. Недарма Інна ладна жити з Людою в селі, коли та завагітніє від її чоловіка («А я вже думала: от ми літом виїдемо на село, на дачу, вам там буде вільніше» [24, с. 245]). Проте з народженням дитини Люда переходить у простір міста як природнього для батька її дитини. Хоча, зрештою, для Панаса стає неважливою локальна визначеність простору перебування дитини, оскільки перехід у простір Люди (перевага природних інстинктів) уже відбувся.

Отже, простір міста в інтерпретації В. Винниченка постає ворожим по відношенню до людини, що здебільшого пояснюється його природою: штучність, механічна впорядкованість, галаслива атмосфера, яка перетворює людину на гвинтик у цьому механізмі, позбавляючи права на вільний саморозвиток. Як наслідок — внутрішня розбалансованість і постійне відчуття дискомфорту. Село,

навпаки, зберігаючи свої традиційні конотації, постає гармонійним простором, у якому життя людини набуває вигляду ідилії. Також просторова семантика в картині світу В. Винниченка-драматурга ув'язується з людським фактором: наповненість подіями, своїм буттям; «жіночий» простір села тощо. А все разом є опредмеченими виявами екзистенції, яка відбулася (у поодиноких випадках) або не викінчилася (переважно).

4.3.2 Простір дому в картині світу В. Винниченка-драматурга

Кінцевим етапом руху в просторі є наближення до сакрального місця. До такого центру веде дорога, яка поєднує початок і кінець руху. Початком руху зазвичай є «локус, який вважається природнім для суб'єкта дороги» [218, с. 259]: для Богів — небо, для людини — дім; кінець руху — протилежний локус, що передбачає досягнення цілі всього руху в просторі.

Обмеженість у виборі місця дії драми, виходячи з її жанрової специфіки (призначеність для сценічного втілення), обумовлює вибір В. Винниченком для більшості п'єс замкнений простір — дому, кімнати. Іноді — розмикання до відкритих локусів вулиці, галявини, площі, подвір'я тощо.

Дім як архетип ґрунту, «прикріпленості» людини у Всесвіті, сакральне місце як символ батьківщини, роду в п'єсах В. Винниченка на революційні теми втрачає такі конотації, часто перетворюючись на антидім або псевдодім, оскільки, за «бунтарською ідеологією, дім стає синонімом затхлого, жалюгідного існування» [66, с. 18]. Бунтар відмовляється будувати та доглядати «свій» дім, адже його завдання — перетворення всього світу. «Входження у дім» набуває форми «пасивного супротиву руйнівній дії соціуму» [66, с. 18].

Тому частіше простір дії драм на революційні теми є відкритим: події відбуваються на вулиці, майдані («Дизгармонія»), кручі, галявині («Над»), залізниці («Дочка жандарма») тощо. Таким чином, персонажі, вступивши на шлях революції, стають «бездомними», що підтверджує й інший локус — дому, в якому відбуваються події, — кімната, сакральні властивості якої як місця індивідуального,

інтимного простору, втрачаються із входженням до неї інших людей, оскільки революція відбирає право на будь-яку інтимність. Наприклад, кімнати Грицька, Зінька, Трохима («Дизгармонія», «Великий Молох», «Базар», відповідно), що стають місцем партійних зібрань, «наси́льства над душею» [33, с. 14], «суду» тощо.

Дім — місце, «де людські норми поведінки, спираючись на традицію, яка відштовхується від сакрального, переростають у мораль» [66, с. 8]. Проте в драмі «Гріх» споконвічне священне місце дому — іконостас — десакралізується (Марія підкурює цигарку з лампадки), як і дім Софії Марківни («Дизгармонія»), перетворений на «чайну», та Сліпченків («Між двох сил») — «велика кімната», яка «одночасно служить і за їдальню, і за робітню, кабінет і вітальню» [27, с. 5]. Наслідком чого в усіх випадках є те, що «соціальне повністю поглинає особисте, тому це вже буде швидше «ке́лія революціонера, приймальня чиновника» [66, с. 22], але не дім.

Такі громадські кімнати зображені в драмах «Між двох сил» і «Гріх» — канцелярія і кабінет, відповідно, які набувають значення «антидім», а порівнянням, найбільш прийнятним для них, стає аналогія з домом Сатани, де відбувається не тільки ув'язнення тіла, а й душі. Так, предметне наповнення кабінету жандармського підполковника Сталинського в драмі «Гріх» (портрети царів, шафи з актами, шафа, запнута сітчастим серпанком) підтверджує суворі порядки цього простору. А володар цієї кімнати називається підлеглими «Каїном», «дияволом», «нечистим духом»: «Йому душу свою давай... У душу йому нада залізи, сковирнуть її, обплутать, обснувать, як паукові» [24, с. 179]. Тому вихід із нього для Марії можливий лише через зраду своїх, що асоціюється з учинком Юди. Канцелярія, яку влаштовують червоногвардійці з кімнати своїх противників, попередньо розтрощивши її, стає місцем розправ і винесення смертних вироків переможеним («Між двох сил»), «домом» для Софії, яка допомагає більшовикам, зраджує свою сім'ю. Таким чином, службові кабінети обох драм перетворюються на «в'язницю» тіла й душі героїнь, які намагалися поєднати індивідуальне із загальним, виходом з якої для них стає смерть.

Отже, «загальний» дім, який обирають персонажі, не можна назвати «домом» у його споконвічному сакральному значенні як місця домашнього вогнища, це може бути «псевдодім», але не дім. Його можливі варіанти — «дім-вокзал», у драмі «Дочка жандарма» — «станційна кімната» як «примусова зупинка у поневіряннях», у якій «немає стабільності, залишилася одна текучість — попереду дорога і надія на вогнище» [66, с. 76], для Ольги, яка відмовляється від дому батька («Я вам сказала раз: я з жандармом жити не буду» [24, с. 26]). Інший символічний дім — дім потойбіччя: для Марії («Гріх»), Софії («Між двох сил»), Марусі («Базар»), яким не залишається місця для облаштування власного простору в реальному світі через утрату свого духовного фундаменту як основи дому у вертикальному розрізі (для Марії та Софії), або ж бездуховність самого простору (асоціюється з «базаром»), у якому на духовності побудувати свій «дім» неможливо (для Марусі («Базар»)). Проте найбільше заявлений у драмах на революційну тему, прямо чи опосередковано, простір в'язниці. Цей закритий статичний (час у якому зупиняється) простір стає символічним місцем «обернення» на прожите життя, переоцінки цінностей, де людина гостріше починає відчувати власну екзистенцію. А тому цей досвід «минулого» для персонажів Грицька («Дизгармонія») й Остапа («Великий Молох») стає підґрунтям для побудови майбутнього. Для обох вихід із тюрми обертається розчаруванням, оскільки вихід із закритого простору в'язниці не змінюється на свою протилежність, більше того — ще помножує абсурдність людського буття. Для Грицька простір вільного життя — брехні й дисгармонії паралелізується із «затхлою хатою», у якій все настільки «просмерділось брехнею», «що люди звикли й не помічають смраду» [32, с. 29]. Таким чином, в'язниця, парадоксально, стає більш придатним простором для життя. Для Остапа («Великий Молох»), який, здобувши собі «повну свободу» «довгими літами неволі» [33, с. 63], тепер хоче поїхати подорожувати містами закордону, причому для нього стає неважливою просторова прикріпленість («Хіба не все одно де? Аби приємно. У всякому разі краще, ніж в одиночній камері» [33, с. 62]). Отже, простір в'язниці замінюється ним «домом-вокзалом», оскільки для Остапа поняття «вогнища» вже втрачає смисл.

«Темна кімната» [28, с. 35], до якої доносилися звуки мелодії вальсу «Дунайських хвиль» на пощербленій платівці при очікуванні Надією («Над») розстрілу, відкрила ту «межову» ситуацію, коли відбувається коригування цінностей: на перший план виходять вічні замість минулих, найбільшою з яких є саме життя: Надія: «От там, у тому закапелку, в темі, в ранах я найбільше любила його. Я любила навіть свої рани, навіть страждання своє, бо все ж таки воно життя» [28, с. 36]. Такий гіркий досвід вона назвала «талісманом» на все життя, що дозволяє у моменти відчаю і песимізму побачити, «як усе дрібне, що здається вам таким важним, виявиться в своєму справжньому світлі» [28, с. 37].

Фактично, в'язниця в драматургічному світі В. Винниченка стає простором «віднайдення» людиною самої себе, оскільки усвідомлення різниці між «тут» і «там», «до» і «після» як аналогів знаходження в «закритому» й «відкритому», земному й потойбічному просторі приходить до людини в межовій ситуації, яка й допомагає їй відрізнити справжні цінності від удаваних, звернутися до духовних основ буття, які дають їй відчуття «прикріпленості» в ньому.

В'язниця також окреслена не лише в минулому, а й у теперішньому: в ній перебувають революційні товариші, які чекають свого «дострокового» звільнення, тобто втечі, яку повинні організувати ті, хто поза межами цього простору. Таким чином, вибудовується дуалістична залежність замкненого простору від відкритого. Проте в більшості випадків відбувається зворотня проекція: звільнення вимагає духовних жертв тих, хто на волі. Так, Зінька («Великий Молох») змушують «життям ризикувати» [33, с. 13] задля звільнення його «особистого ворога» Василя: Абстракт: «Ви повинні йти, це ваш товариський обов'язок! Ви мусите йти!» [33, с. 15]. Те ж саме Цінність Маркович («Базар») вимагає від Трохима, який не може брати участі в організації втечі через причину, «яку б я не зважився в протоколі засідання записати» (Ц. М.) (ревності Марусі до Леоніда), «пересилить себе» [23, с. 86], коли «йдеться про волю дванадцяти товаришів» [23, с. 87].

Аналогічно і в драмах «Гріх» та «Між двох сил»: тепер уже «добровільні» жертви приносять Марія і Софія, бо йдеться про звільнення їх рідних. Марія («Гріх») зрадою своїх товаришів звільняє заарештованого коханого Івана, Софія («Між двох

сил») погоджується «дати хабара» свої тілом Грінбергу за звільнення батька й брата. Отже, в'язниця як замкнений простір не заявлена як ізолюваний світ — це простір, який постійно «нагадує» про себе зовнішньому світу. Більше того, він стає тим «каменем спотикання», переступивши через який, людина входить у інший простір. Його метафорично можна означити як «місток», на якому «небезпека згущується настільки, що ставиться під загрозу сама реальність шляху й можливості його подолання» [218, с. 263]. У названих драмах реальність подолання «перепони» стає можливою тільки через духовну чи фізичну жертву. Зінько («Великий Молох») приносить у жертву своє «я» для «ми», фактично, входить у «тіло» Молоха. Жертва Марусі красою замінює можливу духовну жертву Трохима («Базар»): він іде на завдання, оскільки, як тепер з'ясовується, більше любив красу Марусі, а не її душу (Трохим «... наче краса й душу робила гарною...» [23, с. 129]). Маруся ж, для якої «перепусткою» до простору в'язниці раніше слугувала краса, із її втратою, стає «негодною» [23, с. 125] ні для революційних справ (її вже не слухають на партійних зібраннях), ні для звільнення товаришів (тому її не хочуть брати на операцію). Отже, єдиним доказом її «корисності» для революції стає смерть: підриваючи бомбу, вона звільняє товаришів, але вбиває себе.

Марія («Гріх») звільняє Івана й товаришів, проте сама, зрадивши своїх, змушена тепер постачати в'язниці все нових і нових в'язнів: «І от, щоб вони (жандарми. — А. Д.) вас не видали вашим товаришам, ви мусите видавати їм своїх товаришів» [24, с. 202]. Таким чином, Марія потрапляє на довічне ув'язнення до «в'язниці» Сталинського, вийти з якої не допоможе навіть смерть, оскільки всім стане відомо про її зраду. Тому й переступивши поріг потойбіччя, вона продовжує бути «ув'язненою».

Жертва Софії («Між двох сил») не виправдовується: зрада своїх закриває для неї простір сім'ї, своєї нації, більшовиків: Тихон: «Ми чужі і тут і тут. Тут цураються, зневажають, уникають. Там кленуть, проклинають» [27, с. 99]. Тому відкриття простору в'язниці для інших закриває відкритий простір для самої Софії: звільнений батько погрожує її вбити. Відтак, «загнана в куток» дівчина обирає смерть.

В іншому оприявненні в'язниця як замкнений, ізольований простір парадоксальним чином стає кращим за відкритий простір революції. Так, у драмі «Дизгармонія» жахливі реалії пореволюційного життя: розгром мирного мітингу, єврейські погроми, щоденні «труси» чорносотенців перетворюють життя на жах, тому Ольга висловлює бажання: «...хай беруть... Я б дуже хотіла... Ах, якби забрали» [32, с. 80]. Моральний тиск, який Сталинський («Гріх») чинить на ув'язнених у своєму кабінеті для допитів, стає нестерпним для арештантів, тому в'язниця мислиться ними як більш відкритий простір (Марія: «А тепер скажіть, щоб мене відвезли в тюрму. Більше я з вами балакати не маю ніякого бажання» [24, с. 187]), оскільки тут ув'язнення душі гірше за ув'язнення тіла.

Простір в'язниці в драмах на революційні теми виписаний як простір, із якого виходять на свободу, тобто простір виправдання/розчарування очікуваного, далі — простір перебування в теперішньому, який активно впливає на перебіг подій зовнішнього світу, і, зрештою, викривлене реаліями дійсності уявлення про в'язницю (ефект дзеркального відбиття) як більш комфортного простору для влаштування «дому» людини. Отже, рух у вибудованому революцією просторі в загальному вигляді виписаний як постійна почергова зміна «закритого/відкритого», «входу/виходу», що, зрештою, асоціюється з рухом по колу. Звідси — простір революції перетворюється на «в'язницю», закритий простір, яка стає «псевдодомом» для своїх «в'язнів» — революціонерів, загальними принципами життя в якому є: «тотожність, право голосу має тільки начальник тюрми, та й то лише в межах загального принципу; життя загальмоване, різкі рухи небезпечні, а праця просто позбавлена глузду — будь-яке покращення в'язниці тільки робить міцнішими її стіни» [66, с. 74].

Для більшості драм В. Винниченка місцем дії стає багатокімнатний дім, на передньому плані якого «вітальня», «їдальня», далі — двері в інші кімнати. Вітальня пов'язана із символікою дому як місця гостинності: «саме в домі відбувається щоденний процес гостинності», оскільки дім постає «моделлю, де формуються відносини з іншим; він «навчає» необхідності віддавати те, чим володієш» [65, с. 80]. Їдальня — місце прийому їжі, символ щоденного побуту. У п'єсах зазначені локуси

почасти міняються місцями, виходячи на перший план там, де спрацьовує їх символіка через події, які відбуваються в них, предметне наповнення, колористику і т. п.

Локус вітальні часто вводиться автором як місце першого знайомства з персонажами. Так, у драмі «Пригвожені» в першій дії конфлікти всіх задіяних у драмі персонажів, які зібралися з приводу дня народження Ліми, розгортаються у вітальні: турбота Антиповича й Лобковича про хворобу Родіона і його майбутній шлюб з «непідходящою» Калерією [24, с. 95], «любовний трикутник» Калерія — Родіон — Гордий, плани Родіона влаштування власного «пробного» шлюбу й «агітація» Ліми з Голубцем, конфлікти сімейних пар: старшого покоління Лобковичів (шлюб із розрахунку, погана спадковість чоловіка), Насті й Вовчанського (неможливість розриву шлюбу через сина), Ольги й Шелудька (фізіологічна несумісність). Отже, у вітальні виписані всі основні конфлікти, які матимуть розвиток у подальших діях. Безлад у вітальні, у якій відбувається третя дія, паралелізується з подіями, що її наповнюють, оскільки примирення конфліктів, намічених на початку п'єси, так і не відбувається: Настя згоджується жити з Вовчанським заради дитини, лише підписавши вексель; перед усіма викриваються любовні стосунки Ольги з Вукулом; Родіон дізнається про спадкову хворобу, яка перекреслює його плани щодо шлюбу з Прокопенковою.

У вітальні за грою в шахи збираються члени родини Кончинських та їх друзі, під час якої обговорюють неможливість сумісності двох ворожих «світів»: християнства й єврейства, проте тут же відбувається і їх зустріч, яка закінчується спростуванням попередньо обговореного: гра на скрипці Арона викликає у всіх захват, а колишні скептичні конотації щодо єврейської нації тепер замінюються захопленими вигуками Сухоніна: «Талановита, геніальна нація!» [30, с. 22]. Так вітальня стає місцем початку примирення ворожих просторів.

Іноді в п'єсах відбувається переакцентування двох просторів: якщо на передньому плані їдальня, то двері виходять у вітальню, і навпаки, вітальня з виходом у їдальню. Така «гра» з підпросторами, вважаємо, слугує для увиразнення показу контрастності подій, які відбуваються в цих кімнатах. Так, у п'єсі «Співочі

товариства» «патріотичні» промови Секлетії Лазарівни, виголошені у вітальні, про зв'язок їх партії з народом, що, на її думку, є найголовнішою умовою організації «співочих товариств», доповнені запевняннями Пилипенка в неправильності шляху, обраному Михалевичем, його «псевдопатріотизмі», із переходом учасників засідання у їдальню втрачають свій «пафос», а події відтворюються у тій же послідовності, що й на засіданні у Михалевичів: повідомлення про «шпигів» знову відтягує вирішення справи на невизначений термін. Отже, пріоритет прагматичних інтересів обох сторін, між якими «ніякої ж різниці нема» [23, с. 257], підсилюється просторовою семантикою їдальні, в якій вечеря об'єднує за спільним столом усіх «ворогів».

Стіл, наготовлений до обіду в «їдальні старовинного дому» [23, с. 45], збирає два покоління сім'ї Морочинських. «Їжа і питво в ідилії (якою можна означити устрій сім'ї Морочинської. — А. Д.) найчастіше має сімейний характер, за їжею сходяться покоління, віки» [5]. Важливість збереження подібних сімейних традицій, їх консервативність підтверджується й категоричною відмовою Морочинської прийняти до столу Ївгу, що б означало руйнування її сімейної ідилії, порушення цілісності й закостенілості сімейного таїнства: Морочинська: «А я — дворянка і за стіл з мужичкою не сяду» [24, с. 55]. Переведення третьої дії у вітальню означає примирення ворогуючих сторін: Морочинська дає згоду на одруження Антося. Проте «довгий стіл, заставлений наїдками й напیتками» [24, с. 80] в останній дії означає порушення колишнього простору родини Морочинської, що в метонімічному значенні оприявлено залученням до столу людей із «чужого» простору — «мужиків».

Їдальня в домі Чубчика-Чубківського («Панна Мара») слугує найяскравішою ілюстрацією сімейного устрою родини, членів якої Елеонський характеризує так: «Вони трохи чудні люди. Вони страшно... одлюдно живуть» [35, с. 28]. Така консервативність сімейного простору, панська манірність і випещеність підтверджується «найбільшим жахом» для родини — «мікробів», тому в їдальні завжди «усі вікна забиті» [35, с. 12], а «картини в коштовних рамцях» [33, с. 9] на її стінах, з одного боку, свідчать про високий матеріальний статус, а з другого, —

першорядність сімейної традиції прийому їжі, за якою на столі «забороненими» стравами вважаються «огірки, капуста, оселедець» [35, с. 14].

Суміжною простору їдальні постає кухня як місце дії драми «Голота». Для представників «соціального низу» «чорна кухня» слугує місцем не тільки приготування й прийому їжі, а й своєрідним «псевдодомом» для безрідних і бездомних людей, мрії яких пов'язані з віднайденням справжнього дому, що їм подарує волю й приналежність самому собі. Тому поняття «точки», якою Трохим означає вибір кожним своєї «лінії життя», усіма мешканцями кухні неодмінно ув'язується з поняттям дому. Наприклад, Маринка викрадення «царської миндалі» пояснює своєю метою: «Продамо та купимо хату... Утічем од панів» [26, с. 45]. Аналогічно і в драмі «Чужі люди» босяк Семен, який уже знайшов свою «точку», покохавши Ганю, прагне створити з нею «справжній дім»: «Домой приходиш, чисто, благодушно, дітьоночок там якийсь зустрічає...» [34, с. 24].

Як протилежна за семантикою виступає «біла кухня», на якій готують страви для панського столу й куди Халабурда вмовляє влаштуватися за прачку Килину «по сім рублів на місяць на їхній одежі» [26, с. 17], що насправді означає потрапити до рук самого Халабурди, що стає суміжною семантиці «панських кімнат» («Чужі люди»), в які потрапляє за економку Ганя, — дім розпусти, безсоромності й безчестя, ввійшовши в який раз, вийти морально чистим уже не вдасться. Тому для Гані цей простір закриває «двері» в дім Семена, а Килина обирає аналогічний за семантикою простір квартири Офіцера, втративши надію стати повноправною господинею дому з Андрієм (Юхим: «Баба, як не крути, до свого кутка моститься. А Килина аж дрижить, щоб хазяйкою стати» [26, с. 17]).

Дім стає «початковою точкою пошуку людиною самої себе» [65, с. 9], оскільки саме він — місце зустрічі однієї людини з іншою. Маючи відчуття «володіння», дім водночас «учить віддавати те, чим володіє «я», але й саме «я», «виходячи з буття «іншого», також вибудовує себе [65, с. 9]. У кімнатах дому, в яких відбуваються сімейні події, миряться жіноче й чоловіче начала. Така семантика дому виписана посередництвом локусів кімнат.

Їдальня як пріоритетний простір для зустрічі чоловіка й жінки символізує вичерпаність їх духовного єднання, тобто «кризу» сімейного співжиття, коли зникає романтично-метафізична забарвленість відносин і на перший план виходить побут, буденність. Так, у драмі «Натусь» в їдальні відбуваються суперечки родини Возіїв з приводу сімейного бюджету, а Сидора Марковича й Акулини Автономівни («Щаблі життя») — «мужицького походження» чоловіка й прагнення жінки «поставить сім'ю на благородну ногу», які закінчуються зведенням питання до матеріального боку справи. Спільним знаменником охарактеризованих просторів вважаємо переважання жіночого начала в упорядкуванні сімейного простору, в чому «спрацьовує» споконвічна конотація дому: жінка в домі — «майстер і творець», причому «в домі жіноча невгамовна насолода переходить у турботу» [66, с. 79], формуючи чоловічу душу. Проте в цьому випадку йдеться швидше про «диктат» волі жінки над чоловіком, тому «сімейного вогнища» як гармонійного злиття чоловічого й жіночого начал тут не вдається отримати, гіперболічним еквівалентом якого можна назвати «сімейне пекло». Але є прийнятною до принципів дому Наталі Павлівни («Брехня»), яка турбується не тільки про духовне єднання (проте засноване на брехні), а й про матеріальний достаток, підтвердженням чого, зокрема, стають і її «обов'язки» влаштування застілля (Андрій Карпович: «Тасю, сьогодні бенкет. У нас є хоч трохи грошей?» [23, с. 193]), до речі, місцем сімейних «зібрань» названа «велика кімната» з «круглим столом», на якому «наготовлено до обіду» [23, с. 143]. Натомість у кімнаті Наталі Павлівни (як інтимному місці для чоловіка й жінки) — коханець Тось, якому вона зізнається у відсутності фізичних стосунків із Андрієм Карповичем. Влаштування ж свого шлюбу на брехні через обов'язки «перед людськістю» [23, с. 147] взагалі виключають можливість і духовного єднання чоловіка й жінки як необхідної передумови шлюбу. Тому такий дім «любові» перетворюється на псевдодім, у якому залишаються жити ілюзорним щасливим життям усі, крім його творця (Наталі Павлівни).

Виходячи з вищесказаного, певною мірою можна говорити про гендерний розподіл простору дому в картині світу В. Винниченка. Так, «жіночими» локусами дому переважно є власна кімната, будуар головних героїнь («Закон» (Інні), «Пісня

Ізраїля» (Нати), «Гріх» (Марії), «Натусь» (Дзижки), «Memento» (Антоніни, Орісі)), їдальня або кімната для влаштування сімейних обідніх трапез («Брехня», «Натусь» (Христя)). «Чоловічими» ж просторами можна назвати «кабінет», «ательє».

Так, обстановка кабінетів Мусташенка («Закон») і Корнішона («Великий секрет») слугує своєрідною «ілюстрацією» життєвих пріоритетів своїх господарів, виказує їх характерні риси. «Шафи з книжками, бюро, канапка, столик з машинкою для писання» [24, с. 237] створюють робочу обстанову для «професора психології та філософії» [24, с. 222] Мусташенка, який і сімейне співжиття з Інною прагнув влаштувати за «законом науки».

Характеристика кабінету Корнішона («Великий секрет») — «обставлений з кричущим буржуазним несмаком» [22, с. 32] відбиває, насправді, провідні риси характеру самого господаря, який хоче обставити стіни кабінету «аж до самої гори» книжками, що повинні слугувати тут своєрідною «вивіскою» його «великого розуму», адже, звісно, він їх перечитувати не збирається («В голову ж мені не зазирнеш, перечитав я чи ні. А книжки для чогось же є... Та ще й дві стіни займають. Розумієш? Значить справа поважно поставлена... Як же не вірити такій людині?» [22, с. 32—33]). Підтвердженням високого статусу майбутнього політика мають слугувати і «статуї поетів, письменників, філософів і всякої там подібної шантрапи» і «товстелезні томи законів» [22, с. 33]. Таким чином, ідеться про підміну змісту формою.

Для художників Кривенка («Memento») і Корнія («Чорна Пантера і Білий Медвідь») своїм простором, відповідно, виступає «ательє», у яких вони творять картини, що принесуть їм світове визнання або ж власну перемогу над природними законами життя. Цим пояснюється «сакральність» для Корнія його місця творення, яка заступає родинну (Сніжинка: «Я прийшла на хвилинку спитати: чи Білий Медвідь виїжджає, бо тоді ательє хоче взяти Клара» — Корній: «*Моє ательє?*» — Рита: «Клара може брати. Ми їдемо». — Корній: «От маєш! *Моє ательє...* З якої речі?» [23, с. 284]). Характерно, що сімейним простором для Рити й Корнія виписане теж ательє, в якому відбуваються їх конфлікти з кінцевою перемогою позиції чоловіка як господаря цього простору.

Важливого значення у світі твору, за твердженням Г. Ключека, набуває ступінь та особливості візуалізації, «ейдетичність», тобто «тривкість та яскравість внутрішнього зорового бачення того, що зображено у творі» [89]. Такими є колористика, звукопис та предметність (тому що за такого відбору письменником певних матеріальних речей у світ твору «відбувається «ізоляція частини дійсності»; «такий предмет уже наділений художньою енергетикою» [89].

Отже, символічними постають і метаморфози просторів кімнат протягом дії в драмах «Закон», «Над», «Пророк», комедії «Великий секрет».

У драмі «Закон» символічною є колористика будуару Інни, що змінюється з плином подій: спочатку — осінні тони «червонявого, пожовклого листя» [24, с. 219], потім — «кімната вбрана квітками» [24, с. 265], що переноситься на контрастні психічні реакції: втрата надій мати дитину — її повернення. Проте остання сцена — від'їзд Люди з дитиною провокує в Інни істерику, відчай, втрату сенсу життя (тобто духовна смерть). 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 й Корнія, продовжує звучати й «серед мертвої тиші» [23, с. 328], асоціюючись зі смертю (духовною і фізичною).

В інших творах — «Над» і «Пророк» — зміна предметного наповнення кімнат паралелізується зі змінами внутрішнього єства головних персонажів: підміна духовних цінностей матеріальними. У п'єсі «Над» у третій дії: «Велика кімната, обставлена просто...» [28, с. 74], у четвертій: «Та сама кімната, тільки змінена: на стінах нема килимів, вони в шпалерах, ультрамодерних, перістих, з золотом, з претензіями на багатство... Меблі розставлені інакше» [28, с. 91]. Або в драмі «Пророк»: «Велика заля, з круглою, високою, як у храмі, стелью, розкішно вбрана і оздоблена в біло-блакитних тонах», «фотель Пророка, подібний до трону», «великі, широкі двері, різьбляні, оздоблені золотом», «велика приймальня» [30, с. 48].

Гайяр («Великий секрет»), якого всі нещодавно вважали за «недотепника», «дурника» і «форменного ідіота», а тому долю спадщини покійного дядька Дюрандо вирішували на користь його брата Лепеті, власні внутрішні зміни (знаходження «своєї лінії» [22, с. 11]) означає і зміною свого помешкання, що, насамперед, надає

достовірності його «чудакуватій» поведінці. Так, кабінет перетворюється на «якусь каплицю, храм» «у диких тонах», з «богом» — Дюрандо, його статуями і портретами; кімната Гайяра доповнює враження «спіритичної містерії»: «вся чорно-синя, стеля, стіни, підлога, все», посередині — бюст Дюрандо, у ній, за здогадами прислуги, проводяться спіритичні сеанси з викликанням духу дядька [22, с. 55]. А «чорна кімната» з чорними домовинами, картинами черепів, кістяків, смерті і т. п., облаштована так для спіритичного сеансу, що надає достовірності тому, що таким не є (Медіум — підмовлена Гайяром). Парадоксально, але така підміна змісту формою протягом драми й допомагає Гайяру здобути «віру» в себе оточуючих, і, зрештою, отримати спадок.

Отже, дім у картині світу В. Винниченка виписаний у різноманітності своїх оприявнень посередництвом локусів вітальні, салону, їдальні, кухні, кімнати, кабінету, що зумовлено здебільшого жанровими обмеженнями. Спільним для всіх п'єс є пошук персонажами свого «справжнього» дому як місця повернення до своєї духовної суті. Проте почасти персонажі, замінюючи вічні цінності минулими, опиняючись на роздоріжжі вибору між духовним і матеріальним, обирають останнє, знаходячи в підсумку «псевдодім».

4.3.3 Опозиція «свій/чужий» простір: різноманітність сфер утілення

Шлях персонажів В. Винниченка у горизонтальному просторі в більшості випадків відбувається з переходом межі «свій/чужий» світ, результатом чого стає «освоєння» чужого простору з можливим переходом на вищий/нижчий щабель у вертикальній вісі координат або ж повернення до «свого» простору, що означає зупинку руху, іноді — із переходом у напрямі «низу» (така дуалістична розв'язка описана як «поразка й смерть або перемога й життя» [218, с. 262]). Опозиція «свій/чужий» простір вирізняється полісемантичністю втілень у п'єсах «Молода кров», «Чужі люди», «Голота», «Пісня Ізраїля», «Панна Мара».

Найвиразніше протиставлення просторів прочитується в соціально-моральній площині. У п'єсах «Голота» й «Чужі люди» зображений людський, серединний

простір у двох паралельних площинах, вибудованих за принципом соціальної ієрархії: низу — соціальне дно: робітники-наймити (обидві п'єси) та «босяки» (найнижчий щабель соціального низу («Чужі люди»)); та верху: пани. Така розмежованість олюдненого світу аналогічна протиставленню просторів «тьми» й «світла» («Голота»): Юхим: «...одні живуть ніби в темному канцурі весь вік і тільки на якусь там хвилину вискакують на світ, щоб не забувати, що вони в канцурі і що крім підвалля є ще світ... це — наш брат... і є другі люде, що живуть весь вік у світі в щастю і тільки на хвилину вискакують в канцур, щоб не звикнути дуже до світу — це пани» [26, с. 32]. Простір низу, своєю чергою, поділяється на два підпростори у вертикальній проекції: «дно» — босяки, на порядок вище — робітники, «голота». Рух відбувається в напрямі верху, проте обмежується об'єднуючим обширом низу.

Вихідним пунктом руху в просторі є «свій» підпростір, а весь шлях мислиться як проходження вертикальною віссю в досягненні цінностей «чужого» підпростору, оскільки в «своєму» персонажі відчують дискомфорт, не знайшовши бажаного. Так, Трохим («Голота») говорить про необхідність віднайдення кожним такої «точки», яка виведе на «світ» із манівців «тьми», яким є життя найманців: «Таку точку... Щоб як жить... Таку лінію...» [26, с. 24]. Для Кіндрата така «точка» — «аби було добре», для Софійки — «гуляй та й годі» [26, с. 25], але така неважливість закріпленості себе в просторі прирікає їх на одвічне блукання в просторі «тьми». Килина, навпаки, прагне розімкненого простору: «Мені неволя вже надокучила, я волі хочу» [26, с. 42], тому її бажання одружитися з Андрієм означає початок руху в напрямі «чужого» простору. Проте отримати бажаного в просторі низу героїні не вдається, тому вона обирає інший «курс» напряду, який передбачає перехід до іншого світу (не «підпростір», як раніше) — простору «верху»: погоджується бути коханкою офіцера в обмін на переїзд в «город», «квартирю», «300 рублів» [26, с. 67], тобто опиняється в замкненому просторі. Трохим розмикає простір пошуку в діалектиці «моє — наше», бажаючи усіх мешканців низу вивести наверх, підставою для чого є не приналежність до вищого соціального простору через здобуття матеріальних благ, а усвідомлення себе як людини, чиє духовне вивищення

дає їй право зайняти вищий щабель і в людському просторі: «Не треба тільки мовчати, треба зрозуміти, що ми такі ж люде, як вони» [26, с. 79].

«Чужими» (що заявлено в заголовку п'єси) є підпростори соціального низу «босяків» і «робітників» у драмі «Чужі люди». Точкою перетину площин стає кохання Семена й Гані, що для Семена оприявнюється балансуванням на їх межі, бінарна протилежність яких окреслюється метафорами «саду», з яким ототожнюється простір кохання разом із Ганею, і «смердючого базару»: «Тепер міне в грудях будьто сад, — ароматно, травка зельоненькая, радісно. А подумаю про нашу жисть, — будьто з садіка на базар попав, смрад ето, дух неприязний, чадний» [34, с. 21]. А оскільки його душа тепер «шукає простору» [34, с. 24] — раніше «чужий» простір тепер сприймається як більш придатний для його життя, водночас означає і перехід на вищий щабель соціальної і духовної ієрархії. Проте підняття так і не відбувається, оскільки ниці, егоїстичні інтереси «низу» (босяків) постійно впливають на простір верху: образи Гані, наклепи на Семена налаштовують ці підпростори один проти одного, які, зрештою відштовхуються. Для Семена це означає повернення до «свого» простору, для Гані — втрату цілісності колишнього простору (служіння в «кімнатах» пана, осоромлення Семеном), початок опускання в духовному просторі.

Для В. Винниченка було важливим показати, що проходження вертикальною віссю людиною може відбуватися тільки за допомогою морального вдосконалення, а не нагромадження матеріального достатку. Тому соціальний аспект у драмах переводиться на другий план, адже важливим стає духовне сходження людини до Бога, для якого не існує поділу на соціальні стани й чини, а тому драматург переглядає у своїх п'єсах традиційне опозиційне співвідношення «пани — наймити» як аналог «бездуховність — духовність», як-от у драмі «Молода кров», у якій унеможлиблюється створення спільного простору паничем Антосем і мужичкою Ївгою, що в п'єсі метафорично означено як злиття «дворянської» і «молодої» крові, яка повинна нести порятунок від його остаточного розтління (Макар Макарович: «Варвар боїться змішати свою кров, а люди двадцятого віку повинні знати, що цей страх — погибель для них» [24, с. 69]). Проте «злиття» підпросторів не відбувається,

оскільки мета руху Ївги в горизонтальному просторі мислиться як здобуття матеріальних цінностей, а Антося — духовних (кохання). Відтак входження Ївги в «чужий» простір не тільки не призводить до його освоєння, а, навпаки, веде до цілковитої руйнації (витіснення «центру»), тому простір «верху», який мріяв вибудувати Антось у шлюбі з Ївгою, обертається «низом» (Макар Макарович: «...я гіршого пекла не можу собі уявити, як це ваше весілля...» [24, с. 81]), оскільки для входження в простір «верху» необхідне моральне вивищення, а не перехід на вищий соціальний щабель.

У картині світу В. Винниченка опозиція «свій/чужий» чітко виписана і в національно-соціальній площині: «чужим» в усіх контекстах є простір євреїв. Так, у драмі «Дизгармонія», незважаючи на спільні інтереси в революційних справах, Лія відчуває ненависть до своїх співпартійців через те, що вони належать до однієї нації з чорносотенцями, які влаштовують єврейські погроми. Неможливість «відірваності» від свого народу в страшний для нього час як показник людяності виписується почуттям сорому Лії за свою революційну приналежність до «ворожої» нації, що означає її повернення до «своїх»: «Я всегда тепер скажу, что жид должен быть жидом, что я — жидовка, вы — гой! Я всегда теперь скажу, что жид должен быть жидом, если он хочет быть человеком...» [32, с. 85]. Як «боротьба за людину» [30, с. 33] означено шлюб Нати й Арона в драмі «Пісня Ізраїля», головний конфлікт якої заснований на боротьбі двох світів — «єврейства» й «християнства» [30, с. 11]: сім'я євреїв Блюмкесів — дворянська родина Кончинських. Ідея створення спільного простору мислиться обома як утопія (Арон: «Вибачте мені, але це така утопія, що...тяжко про це й говорити» [30, с. 28]), більше того, — утворення нового простору вимагає жертв від обох сторін: для Нати — фізичні (голодування), для Арона — духовні, оскільки перехід у «чужий» (навіть ворожий) для свого народу простір означає зраду як самого себе, так і свого народу, до того ж конфлікт підсилюється ще й соціальною нерівністю. Проте злиття «чужих» просторів не відбувається, бо йдеться навіть не про розходження уявлень Нати й Арона щодо співвідношення понять «велика — мала» батьківщина, а про різне розуміння ними поняття «людина»: вбивство людини (незалежно від її

національної приналежності чи релігійного віросповідання) ніколи не може сприйматися як щось закономірне й виправдане з точки зору інтересів свого народу («свого» простору). Тому для Нати «справжньою людиною може бути тільки християнин», Арон же, «будучи євреєм, тільки людиною бути не може» [30, с. 79], що відштовхує їх простори.

У сатиричному світлі показано зміну національних просторів залежно від матеріальних перспектив, які відкриває «свій» чи «чужий» у драмі «Співочі товариства». Єврей Хацкель, не визнаючи гасла політичної боротьби «Україна для українців» («Що ж до «Україна для українців», то ми в цьому не порозуміємось» [23, с. 215]), у своїх політичних переконаннях (Секлетія Лазарівна: «Він сам — соціаліст... Бернштейнівець») замінює його на «Україна для всіх» [23, с. 215]). Хоча потім меркантильні інтереси Хацкеля переважають його «національне» почуття, коли він чує про спадщину Пилипенка, яку він може отримати через одруження з Оксаною («Я навіть тепер збираюсь прийняти православ'є» [23, с. 260]). У такий спосіб персонаж легко «долає» перепони між просторами «свій» — «чужий», як тільки з'являється можливість збільшити матеріальні статки.

Своєрідна «гра» з постійним балансуванням на межі між «своїм» і «чужим» (коли свій стає чужим і навпаки) простором виписана в драмі «Панна Мара». «Чужими» в революційному місті стають члени родини Чубчика-Чубківського, оскільки боячися розорення, «конфіскацій без викупу» [35, с. 23], виїжджають на село. Мара відчуває себе некомфортно і в «замкненому» середовищі своєї родини, і у «відкритому», сільському, тому прагне влаштувати театр, який принесе для її нестримної натури заспокоєння, тобто віднайдення «свого» місцеперебування. Прагнучи вписатися в простір коханої, Срібний приміряє на себе роль садівника. Фактично, маємо уявний ірреальний «простір-театр», рух у якому для Срібного залежить від спланованих дій «режисера» (Мари). Причому «гра» Срібного виявляється настільки натуральною, що в просторі селян він сприймається за свого: його називають «агітатором-провокатором» за те, що заступається за селян, натомість його «панські звички» (читає, пише ноти, одягає пенсне) вважають за

«подражаніє панам» [35, с. 62]. Мара, «демократично» закохавшись в Срібного, насамперед боїться входження у «його» обшир, навіть покинувши заради цього своїх батьків («...він же зовсім простий, неосвічений чоловік. Як же вона з ним буде цілуватись?» [35, с. 66]). Тому «повернення» Срібного у свій справжній простір (коли з'ясовується, що він лікар і музикант) завершується створенням тепер уже реального — сімейного простору разом із Марою.

Облаштування простору комедії «Великий секрет» вибудовується за принципом градації просторових еквівалентів «мале/велике», «вузьке/широке», «замкнутість/відкритість». Особиста лінія персонажів Лепеті й Гайяра виписана за просторовою опозиційністю «закритий/відкритий» як перспектива, що її вони відкривають для Жакеліни за умови їх шлюбу: «Лепеті снує своє маленьке павутиннячко симетрично, акуратно в своєму куточку, ловить манесеньких мушок за правилами і по закону ковтає їх» [22, с. 41], натомість Гайяр закликає дівчину: «Плюньте на всякі межі!.. Невже ви не можете дати простір..., ну, хоч цікавості своїй?» [22, с. 40], а щастя від кохання в шлюбі мислиться як найголовніший засіб розмикання меж. Заданість руху в просторі виписана заповітом дядька: гідним спадщини називається той, хто найбільш здатний до творення «з малого великого, а не роблення з великого малого» [22, с. 97], що й визначає вихідну точку руху в просторі для Гайяра, який заради досягнення цілі втягує всіх у вигаданий ним ірреальний світ, овіяний загадками й таємницями, що водночас визначає і його просторову масштабність (саме тому — «великий» секрет), який, зрештою, породжує конотації інфернального, бо задіяні потойбічні сили: викликання духу Дюрандо, спілкування з ним через Медіума; відповідне предметне наповнення інтер'єру «чорної» кімнати: чорні стіни з малюнками черепів, кістяків, смерті, домовини, запнуті чорним сукном, статуї, які «роблять вражіння чорниць з похиленими головами» [22, с. 89]. Проте «моторошність» і врочистість такої обстави розвінчується після прочитання справжнього тестаменту Дюрандо, коли всі персонажі ошукуються Гайяром. Згодом «містичний» простір перетворюється на «міфологічний», у якому діють міфологічні істоти: вакханки, сатири, німфи, фавни; святкування на честь перемоги Гайяра асоціюється з міфологічними гуляннями бога

Бахуса (Діоніса) із його «свитою» (німфи, фавни, сатири, вакханки), відповідно, Гайяр — Бахус, а Жакеліна, яка дає згоду на одруження, — його кохана Аріадна (за міфом, її покинув коханець Тесей (у п'єсі — Лепеті). Зрештою, особливості простору останньої дії пояснюються ремаркою В. Винниченка щодо її комічного (гротескового, фарсового) сприйняття.

Опозиція «свій — чужий» простір у картині світу В. Винниченка-драматурга виписана і за гендерними ознаками: «жіночий — чоловічий» у драмах на «сімейні теми». Найчастіше жіночий простір знаходиться в площині земного, тілесного, такого, що пов'язаний зі споконвічними законами природи та природними інстинктами: народження, продовження роду, оберігання сімейного вогнища. Відповідно, героїні драм «Memento», «Закон», «Чорна Пантера і Білий Медвідь» намагаються своїм сімейним співжиттям витворити простір ідилії. Натомість чоловічий — простір «верху»: приналежність до богемного середовища мистецтва, як-от Кривенко («Memento»), Корній («Чорна Пантера і Білий Медвідь») або ж «раціоналісти», які прагнуть влаштувати шлюб, підкорюючи почуття (вважаючи це пережитками минулого) розуму (Кривенко «Memento», Панас «Закон», Родіон «Пригвожені»). Таким чином, гендерну опозицію в загальному вигляді можна означити як протиставлення «небесне/земне», ширше — «верх/низ» із переходом у «крайній», патологічний варіант «верху/низу» — «абсолютний низ», тобто пекло і «верх» у попередньому трактуванні. У проекції горизонталі — це «право/ліво», «спереду/позаду» за принципом дзеркального відбиття: будучи єдиним цілим, жінка й чоловік у шлюбному союзі водночас зберігають закон асиметрії, що й обумовлює ситуацію «діалогу» між первинно різними просторами.

Від початку світ чоловіка й жінки розміщений у контрарних за семантикою просторах. Тому їх поєднання в шлюбному просторі означає втрату обома сторонами «свого» простору й перехід у «чужий» простір, яким у названих драмах стає сім'я. Наявність «діалогу» між обома підпросторами стає можливою завдяки введенню сполучної ланки, третього підпростору — дитини, який, з одного боку, мислиться «містком», що означає «кульмінаційний момент руху», з'являючись «на стику двох частин, які вказують на межу-перехід між двома по-різному

влаштованими «підпросторами» [218, с. 262]; з другого боку, це «простір-зв'язка», яка й не дозволяє «розштовхнутися» по-різному облаштованим просторам. Фактично рух у просторі сім'ї — рух у напрямі шукання компромісу, далі — здобуття «свого», уже спільного простору, тобто «нашого».

Зокрема, у п'єсі «Закон» Інна бачить можливість майбутнього своєї сім'ї лише отримавши дитину, хай і нечесним способом (від сурогатної матері). Члени подружжя опиняються в чужому просторі, який назовемо сімейним (у цьому контексті). Проте в міру проходження горизонтальною віссю в досягненні сакральної цінності — дитини зростає відчуження. Про це зазначає Панас: «Мені тяжко, що ми з тобою стали якісь немов чужі, щось улізло між нас» [24, с. 350]. Це відчуває й Інна: «Я буду нею (*твоєю* дружиною. — А. Д.), як матиму *твою* (курсив. — А. Д.) дитину» [24, 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 із чужого простору, який, проте, обертається «рухом по колу», а різні полюси Інни й Панаса відштовхуються один від одного назавжди: Панас обирає «повний» підпростір Люди, яка народжує йому дитину, Інні ж 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.

«Незаповненість» внутрішнього простору через виключення з нього середовища сім'ї передбачає для Корнія Рита («Чорна Пантера і Білий Медвідь»): «Ти будеш порожній, бо життя тільки в цьому, це єсть найлюдське... Життя, Нію, не в красі, краса в житті, в любові, ось в цьому! (Показує на Лесика)» [23, с. 304].

Для Кривенка й Антоніни («Memento») дитина, навпаки, вносить «чужість» між ними (Антоніна: «Тепер приїхав, як до чужої» [23, с. 25]). «Чужими» персонажі виявляються і через різну «заданість траєкторії» руху в просторі: Антоніна — низ, Кривенко — верх (Кривенко: «...те, що я хочу дати своїй дитині, те — чуже тобі» [23, с. 33]). Простір Антоніни (як і Рити, й Інни) земний, підпорядкований природним інстинктам, тому для неї краще смерть, ніж убивство власної дитини

(«Хай я — самка, хай це — сліпий животний інстинкт, я помру за його...» [23, с. 48]). Символічним у цьому плані є і введення в п'єсу «уявного» часопростору — сну, «феномен» якого виникає у «зворотньому русі часу (з майбутнього в теперішнє), коли воно «вивернене через себе», як і все, що в ньому знаходиться або з ним пов'язане (в тому числі й простір)» [218, с. 278]. Хронотоп сну є відкритим, оскільки його обмежити неможливо, ірреальним (є продуктом підсвідомості). Сни Антоніни демонструють також «забігання наперед» (зворотній рух часу), тому їх можна назвати навіть «пророчими», бо потім утілюються в реальному просторі. Так, перший сон пов'язаний із народженням дитини й труднощами, які у зв'язку з цим виникнуть (розходження з Кривенком): «Наче ядесь іду по якійсь стіні. І так страшно мені... І все держусь за живіт... І ще думаю: як буду падать, то треба не на живіт» [23, с. 17]. Другий сон витворює площину «широкого поля і дороги», що тлумачиться як відкритий простір життя Антоніни, простування «шляхом долі», чому, проте, потім стає на заваді «чорний-чорний хрест у фаті», що трансформується в Кривенка, який у реальному обширі намагається перешкодити народженню дитини (хоча без неї Антоніна не може уявити свого життєвого «шляху»), а хрест віщує її смерть, що означає і «закритий» простір для Антоніни (порівняно з полем).

Вихідним пунктом руху для чоловіків є раціонально сконструйований «принцип» «чесності з собою», який, на їхню думку, робить можливим «вивищення» над людським простором. Так, Мирон («Щаблі життя») своє життя ототожнює з «драбиною», яка має «широкі», «великі» щаблі (цілі) [32, с. 128], а свій рух у просторі він мислить у висхідній площині в незамкненому просторі: «Лавочники люблять болото, а я люблю гори. Їм зручно в своїх черепаших шкарлупах, а мені тісно» [32, с. 191]. Заважає цьому, на його думку, «шкаралупа», якою називає вироблену віками систему моралі «лавочників», що не дає отримувати від життя «радощі». Тому одруження задля задоволення свого «полового інстинкту» бачиться Мироном найбільшою «подлістю», бо діти, народжені в шлюбі людьми, які не «сплетені душею і тілом», — «каліки» [32, с. 126]. Подібне пропагує і Родіон («Пригвождені»), прагнучи влаштувати свій шлюб із Калерією на «нових

засадах» — «пробного шлюбу», що, на його думку, убезпечить їх від простору абсолютного низу, пекла, яким обернувся шлюб його батьків і сестер. Так само й Кривенко («Memento») вважає за абсурд поєднання свого простору й Антоніни «шматком живого м'яса» [23, с. 44], тому що основний принцип його життя — «чесність з собою» означає «силу і цільність» [23, с. 45] свого внутрішнього простору, і далі — злиття з ширшим простором — «людськістю», тому що дитина — «це я, продовжений в глиб будучого» [23, с. 33], а оскільки Антоніна не може дати їй те, що їй «чуже» [23, с. 33], він хоче позбавити людськість «дегенерата».

В усіх драмах перемагає «верх»: Аня йде за Мироном («Щаблі життя»), Кривенко застуджує дитину, яка помирає («Memento»), Родіон чинить самогубство («Пригвождені»), проте насправді це обертається зворотнім процесом — «антисвітом», «світом без Бога», в якому людина стає духовно чи фізично мертвою.

Балансують на межі просторів «верху/низу» Корній («Чорна Пантера і Білий Медвідь») і Роман («Натусь»), для яких неможливим мислиться здійснення «діалогу». Бінарність окреслена вже самими прізвиськами персонажів: Білий Медвідь і Чорна Пантера. Спрацьовує і символіка колористики (чорне — біле), і різні топоси природного існування цих тварин у природі (північ — південь). У п'єсі «Натусь» простір, створений Христею, асоціюється з «пеклом», де відбувається ув'язнення людської душі (Петро: «Та вона вимагає, щоб він її любив» [29 с. 15]). Проте драматург уводить і протилежні жіночі простори «верху», які більш комфортні для чоловіків: Сніжинка («Чорна Пантера і Білий Медвідь») пропонує Корнієві взамін сім'ї красу, творчість («Послухайтеся Сніжинки. Вона вам хоче тільки краси, тільки краси» [23, с. 322]). Простір Дзижки (а не сім'ї) є «своїм» для Романа («Натусь») умовно його 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!» [29, с. 58]). Отже, цей, другий простір, найбільш відповідний для перебування чоловіків, які, проте, балансуючи на межі двох світів, не можуть переступити межу в простір «верху», чому на заваді стає сполучна ланка між світами — дитина. Вона поєднує і змушує притягуватися первинно різні полюси.

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 посередництвом «розчленування жертви» для конструювання Нового через збирання частин «раніше розчленованої жертви» [218, с. 240]. 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» [23 с. 290]. Рита: «Син — один, а полотен ти можеш написати багато...» [23, с. 282]. Зі смертю Лесика рух в обох просторах заміщується статикою. Корній констатує: «єсть три трупи в хаті» [23, 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» [23, с. 322]). Корній бачить своє майбутнє у творенні «нових форм», щоб присвятити свою сім'ю служінню мистецтву. На це згоджується й Рита, але по-різному вони уявляють 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» такою жертвою є Роман, бо він не може допустити поступового, але незворотного процесу духовного вмирання власної дитини, якщо вона залишиться жити разом із Христею. Таким чином, часо-просторові межі драми залишаються відкритими, оскільки з'являється надія на перемогу в майбутньому духовного.

На межі протилежних світів опиняються й головні персонажі драм «Великий Молох», «Базар», «Над», у яких В. Винниченко виписує теж по-різному облаштовані гендерні простори, вводячи їх у ширший, відкритий простір соціальної революції.

У драмі «Великий Молох» підпростори Катрі й Леся пропонують різні варіанти облаштування «широкого, повного» простору для Зінька [33, с. 44], для Лесі — це «поле, небо широке» [33, с. 46]; для Катрі — простір Великого Молоха («Та що є ширшого, що є більшого від цього великого, могучого бога — Молоха?» [33, с. 68]). Вибір першого означає для Зінька замкнутість простору, а отже, — закриває перспективу руху; другий варіант розмикає простір «я», проте означає його знеосібнення. Таким чином, обидва простори є чужими для Зінька, який насамперед прагне «цілісності» свого «я». Тому відкритий простір Молоха, який обирає Зінько, насправді є закритим, оскільки із нього немає виходу.

Для Ілька («Над») «своїм» простором є «верх», що пояснюється його музичними здібностями (грає на скрипці), натомість опиняється в «чужому» просторі, яким стає пореволюційне життя, принісши лише розчарування в перспективності руху: «де ж одвойовані у Саваофа врата раю?» [28, с. 52]. Цю перспективу відкриває для чоловіка простір Надії: творення «нового» життя на «нових» засадах: «без ніяких заповідів, присяг і примусів» [28, с. 22]. Такий «зв'язок» оприявнюється найміцнішим, що об'єднує два простори («Ілько: «...ти — це сам я» [28, с. 69]). «Чужим» Ілько вважає простір Варвари — тілесний, земний, без духовного підґрунтя. Проте із чим далішим рухом у горизонтальній площині для досягнення центру спільного простору з Надією зростає відчуження (метафора «скляної стіни»), що пояснюється втратою цим простором своїх цінностей: «міщанські» інтереси Надії, втрата нею жіночих принад. Віднайти ж гармонійний простір допомагає Доня, яка ніби сполучає попередні «центри» підпросторів Надії (творення «нового» життя, «скрипка») і Варвари (тілесне задоволення: є молодого («весняний бузок», як її називає Ілько)).

Отже, поєднання чоловічого й жіночого світів демонструється В. Винниченком уведенням третього, нефізичного простору — революції, який, проте, у загальній картині світу драматурга здебільшого роз'єднує різні фізичні підпростори.

Між просторами «верху» й «низу» опиняється Леонід («Базар»), який так характеризує простір Оксани (законної дружини): «... любов твоя... така земна, плотська. Думаєш ти теж про все таке...домашнє... Ми не підходимо один до

одного» [23, с. 96]. Його притягує кохання до Марусі, простір якої означає Оксана — «небо», що передбачає подальший рух Леоніда в проекції верху («Ну, лізь на небо» [23, с. 96]). Простір Марусі, як це визнають і інші учасники дії, — верх, перепусткою до якої стає її божественна краса: її називають «подвижницею», «святою», чия «чистота» порівнюється з безгрішністю дитини (Леонід дає їй пестливе прізвисько «діточка»), а її великі «жертви» особистим життям в ім'я «вищого» (соціальної боротьби): «...а жертва не в тому, що легко, а що важко» [23, с. 100]) бачаться «нелюдськими», а отже, — нагадують подвиги «святої», підтвердженням чого стає і символічне її увінчання (паралель до «тернового вінця» Ісуса, що загинув в ім'я спасіння людства). Так, Леонід обирає простір верху, цінуючи насамперед внутрішню красу Марусі. Проте Маруся — людина, тому «святість» її розвінчується зі знищенням фізичної краси (Оксана: «Вона хоч і подвижниця, а з плоті зроблена, як і ми, грішні смертні...» [23, с. 96]).

Революція розводить світи Корольчука й Ольги («Дочка жандарма»), оскільки жінка повністю переходить у нього, а коханий залишається рухатися в серединному, земному просторі. Створення сім'ї уявляється чоловіком тільки в його обширі, тому перебування у вирі революції пояснюється прагненням повернути Ольгу з нього: він обіцяє Ользі повести потяг для допомоги страйкуючим в обмін на те, «щоб ти зразу ж повінчалась зі мною й не мішалась до революції» [24, с. 22]. Таким чином, антисвіт (революція є протиприродною для жінки) постійно тисне на світ, кульмінацією чого стає смерть Ольги, тому що Корольчук так і залишається затягненим вихором антисвіту, коли виконує останнє бажання коханої — повести потяг на Горохове.

Отже, в картині світу В. Винниченка «чоловічий» і «жіночий» простори знаходяться в різних площинах вертикальної вісі. Найчастіше світ жінок — серединний, олюднений, центром організації якого є первісні інстинкти природи (продовження роду, підтримання сімейного вогнища). Чоловіків же — в іншій площині: «верху», оскільки центром у ньому є закони, чужі природнім: прагнення краси, насолод, вільного від інстинктів співжиття чоловіка й жінки, відповідальність за долю людства тощо. Тому поєднання обох завжди породжує конфлікти. Отож

драматургом уводиться суміжна ланка між цими обома обширами (спільні інтереси: дитина, революція), яка або сполучає їх (тоді вони об'єднуються в площині «низу» чи «верху», продовжуючи в подальшому рух, тепер уже по горизонталі), або ж, навпаки, розштовхує їх у різні боки (тоді рух у горизонтальній вісі продовжується в різних напрямках або ж виключається зовсім).

Для персонажів Винниченкових драм, на нашу думку, пріоритетним є вертикальний рух, але рух особливий, не матеріальний у фізичних координатах, а уявний, у психо-духовному, фігуральному просторі, оскільки насамперед ідеться про зміну їхнього єства. Звідси — перебування на перехресті, що найяскравіше присутнє в драмі «Між двох сил», а фактично — в кожній із аналізованих п'єс.

Парадоксально, але простір верху, новий, «великий», яким він уявлявся персонажами раніше, обертається простором низу, тому що входження в нього можливе ціною душі, тому «Царство будучого» (як його називає Остап («Великий Молох»)) починає асоціюватися з «Царством Люцифера», тобто Пеклом.

Цей обшир виписується в драмах за принципом поступового сходження вниз, подібно спіралі: кожне коло стає більшим за попереднє, нанизуючи більшу кількість гріхів. Так, простір Космосу, до якого прагнули персонажі, вважаючи серединний світ дисгармонійним, недосконалим, спочатку обертається Хаосом: реальний простір революції заступає уявний («Дизгармонія»), далі — сфера зміщених цінностей, де все оцінюється за ступенем «корисності», й відповідною метафоричною номінацією якої стає «базар» (однойменна драма). Тут брехня вважається за моральну, якщо це «треба» для «загального добра», виправданим є і найбільший гріх — самогубство. Тому Маруся («Базар»), втративши красу, вважає за єдиноможливий вихід — «іти з базару» [23, с. 133], підриваючи себе. Прирікають себе на поступове духовне розтління й персонажі драм «Над» і «Співочі товариства».

Зрештою, вимальовується й простір «абсолютного низу». Як називає Остап революційних діячів, «останні люди», тобто ті, хто завершить існування в цьому світі, який, спотворений самими людьми, вже не може бути придатним для життя наступних поколінь, що можна інтерпретувати як прихід «останнього часу», Апокаліпсису. Події, описані в Новому Заповіті як «останній час», нагадують події,

що зображені в п'єсах. Так, у «Першому посланні до Тимофія» (4:1—2) говориться: «... останнім часом відступлять деякі од віри, дослухаючись духів спокусників і науки бісівської, через лицемірство лжемовників, спалених у своїй совісті» [160]. Такою «бісівською наукою» сприймається і вчення соціалізму, яке проповідують його «апостоли» [33, с. 38] (як їх називає Остап («Великий Молох»)), що «вистрибує (вчення. — А. Д.) із голови» [32, с. 38], тобто відірване від практики людського життя, суперечливе Божому промислу, а отже, є «лженаукою», оскільки брехня «так проняла собою все, що її навіть не помічають» [32, с. 29]. «Також почувте про війни і про військові чутки. Глядіть, не жахайтесь; бо має все це статися. Але й це ще не кінець. Бо повстане народ на народ і царство на царство...» (Мт. 24:6—7) [160] — паралель до соціальної революції, що, як простежуємо за драмами, означає не лише повстання одного народу проти другого, а й розкол членів однієї родини, що, в свою чергу, породжує асоціацію з наступним пророцтвом: «І брат брата віддасть на смерть, і батько — сина, і повстануть діти на батьків і умертвлять їх» (Мт. 10:21) [160], тому постулат більшовика Грінберга («Між двох сил»): «В социальной войне нет ни отца, ни матери, ни братьев» [27, с. 59] стає «законом», «перепусткою» входження в новий простір. Так, розполовинюється родина Сліпченків, що водночас перекреслює споконвічний закон продовження роду, оскільки Сліпченко проклинає дітей — Тихона й Софію за зрадництво перед Батьківщиною й навіть готовий розстріляти їх за це, на що стає спроможним Качуренко («Дочка жандарма»), стріляючи в доньку. Відрікається від свого брата й Мартин («Дизгармонія»): «Для народу, для правди нема братів, та ще таких, як мій» [32, с. 41]. Зрештою, в цьому просторі «лжепророки» «воздвигають» і нового Бога, ім'я якому Молох, а бездуховність провокує народження «нових юд», «каїнів» і т. д. Тому персонажі починають асоціюватися з біблійними персонажами, частіше — з простору «низу». Так, у драмі «Дизгармонія» характеристики «димократів» — «люди, а душа в їх чортяча» [32, с. 55], «хуже чертей!.. Чорта перехрести, він і пропаде, а етих і хрестом не проймеш» [32, с. 36]. «Юдою» постає Софія, яка, вступивши в спілку з більшовиками, допомігши матеріально, стала зрадницею своїх рідних, яких засуджують до розстрілу.

Простір абсолютного низу, що керується дияволом із людським обличчям Сталинським (якого ще називають Каїном), виписаний у драмі «Гріх». Кабінет жандарма створює простір клітки, що символізує атмосферу абсолютної несвободи. У таких умовах час зупиняється, оскільки людина, яку руйнують морально й фізично, втрачає віру в можливість руху в майбутнє. Щоб вийти з цього простору, потрібна жертва. Нею 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, бо перетворюється на Юду. Щоб зупинити тиск антисвіту, потрібно знищити того, хто підтримує цей рух, — Марію.

Примітно, що часопростір революції зображений у картині світу В. Винниченка як занадто ущільнений, подібно до вихору, який затягує і з якого вже не можна вирватися — «круговерть» («Великий Молох»). Цей простір вимагає від персонажів негайних дій і рішень, які здебільшого йдуть урозріз із одвічними законами моралі, людської природи й Божого заповіту, через це — рух дійових осіб, подібно до згаданої спіралі, із щоглибшим проходженням нового «мотку» духовних «жертв», затягує своїх же творців, що означає для всіх фатальний кінець — смерть духовну («Великий Молох», «Дизгармонія», «Над», «Співочі товариства») чи фізичну («Між двох сил», «Дочка жандарма», «Базар», «Гріх»). Таким чином, серединний простір поступово об'єднується з простором низу: події «останнього часу» ще в людському просторі, далі — сходження до «абсолютного низу», тому що смерть персонажів означає їх входження в потойбіччя лише в проекції низу, адже гріхи, здійснені в серединному просторі, закривають дорогу до «верху».

«Спробою» повернути гріховному світу «втрачений рай» можна метафорично означити п'єсу «Пророк» через своєрідність виписаного в ній простору. З'явлення Амара спочатку сприймається як Боже знамення — віднайдення для людства справжніх орієнтирів руху в просторі (любви, добра, всепрощення тощо), прагнення об'єднати велику «родину» людства, «розбитої» прагматичними інтересами окремих народів, — шлях, що обіцяє вивести «сліпе» людство в «загублений рай»: Пророк: «Я обійду всю землю від краю до краю, я з'єднаю розбиту родину людства, я силою,

даною мені від Бога, введу його в загублений рай» [31, с. 24]. Обравши засобом для подолання складнощів і перепон на шляху до досягнення всесвітньої гармонії любов, віру в єдиного Бога, Амар, розмикає просторові межі: поле діянь — планета, кінцевий пункт — рай (абсолютний верх). Досягнення мети руху в просторі у п'єсі означено посередництвом просторової градації, що у творі демонструється в символічних сценах «чудес», здійснених Пророком: зцілення сліпого (аналогія з людством, що блукає манівцями гріховного простору; гармонія простору людини через скріплення віри в Бога) — зрушення скелі (метонімія — зрушення перепон між людьми, «олюднення простору»); ширше — розмикання географічних просторів: «Америка — «весь світ» (Кет: «Коли ти завоюєш нашу країну, ти завоюєш весь світ» [31, с. 23]). Проте в міру проходження горизонтальною віссю в площині «земного» простору стає очевиднішою перевага простору низу. У драмі таке «спускання» вниз демонструється «паралельними» просторами від найпершої зустрічі з Амаром: фігурально (градація змін людського й «божественного» єства (Амар і апостоли, відповідно)) й реально (просторова градація).

Уже в першій сцені описано дисонанс між добром і злом з перевагою останнього: коли в готелі очікують на прибуття Амара, служник Мустафа готовий покинути напризволяще хворого заради зустрічі з Пророком, що продовжується вже в просторі Америки, як констатує Райт: «Ти вчиш любови, а викликаєш ненависть. Ти сієш мир, а виростає ворожнеча. Ти проповідуєш братерство, а загострюєш розбрат» [31, с. 56], що ілюструється прикладом зцілення злочинця, який тепер грабує цілий штат. Таким чином, діяння Пророка, спрямовані на перетворення землі на рай, насправді прискорюють настання «останнього часу», а сам Пророк починає асоціюватися з Антихристом. Антисвіт поступово затягує ідеальний світ: спочатку це «переродження» у «звичайних» людей апостолів (торгівля благословенням Пророка (Сіндгу), «земне» кохання Арджуни до Бетті, проведення приватних проповідей (проповідь Шандри в ковбасника) і т. п.), далі — падіння самого Пророка: спочатку це гнів, потім ревності (сцена з Райтом і Кет), зрештою, — фізична близькість з Кет, що означає перевагу «людського» над «божественним», а отже, — кінцеву перемогу земного над ідеальним, смерті над життям.

Простір «брехні» — місце дії однойменної драми. Є підстави стверджувати, що рух у такому світі подібний до лабіринту — «навмисне ускладненого шляху» [218, с. 267]. Щоб знайти вихід із нього, треба мати «надлюдські здібності» або «хитрість і допомогу з боку тих, хто співчуває» [218, 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», виконуючи свої ролі: Тось — «полюбовника», Андрій Карпович — обдуреного чоловіка. Ось як Тось характеризує цей простір: «Я нічого не розумію. Де початок, де кінець, де...» [23, с. 149]; Іван Стратонович: «Бездня, чиста бездня» [23, с. 170] (зауваження, яке описує й простір перебування героїв — абсолютний низ). У цьому спотвореному світі брехні настільки суміщується система координат, що абсолютний низ (бездня брехні) починає сприйматися оточенням як простір верху (ефект дзеркального відбиття): Карпо Федорович: «Як у раю живемо» [23, с. 176]. Саму Наталю Павлівну вважають святою (Саня: «Ви... як Матір Божа!») [23, с. 174]).

Персонажі втрачають орієнтири, заплутавшись у лабіринті, тому прагнуть покласти край блуканню манівцями, обравши протилежну тактику — правду. Відтак, як і у випадку драм на революційні теми, часопростір настільки ущільнюється, що в ньому не стає місця для його творця («периферія» заміщує «центр»).

Таким чином, В. Винниченко малює за принципом доказу від протилежного штучну, створену людиною, картину світу, яка йде врозріз із Божими законами духовності, любові до ближнього, правди, всепрощення, обертаючи світ гармонії (первинно «серединний» простір), на антисвіт зі зміщеними орієнтирами руху в просторі, а сам серединний простір поступово спускається до простору абсолютного низу: простір «базару», де все продається; «брехні», яка стає навіть «корисною» задля «благородних цілей», зрештою — власне простір низу, оскільки втрата духовних цінностей призводить до знеосібнення, поступового вмирання в людині людського, тобто смерті (духовної чи фізичної), що означає перехід за межі буття, частіше (як це демонструє В. Винниченко) — у напрямі низу.

Наскрізними просторовими символами, на нашу думку, є «перехрестя» — оприявлення постійно балансуєчої людини на межі підпросторів «верху» й «низу», «місток» — переправа в «чужий», новий часопростір, яка стає можливою через «жертву» (духовну чи фізичну), що переходить у символізацію простору в вертикальній площині — пріоритетні символи «низу»: пекло, Царство Люцифера, Апокаліпсис, простір «базару», «брехні» тощо.

Висновки до розділу 4

Отже, модель часу в картині світу драматургії В. Винниченка, на нашу думку, є такою: персонажі, «вистраждавши» свої теорії в минулому (драми на «сімейні теми») або опинившись «закинутими» в теперішній бурхливий час, витворений революцією (про що йдеться в коротких ретроспекціях у недавнє минуле), прагнуть здійснення планів у найближчому, «тут» і «тепер», яким мислиться «нове» майбутнє, що його обіцяє революція. Тому константні в уявленні реальної людини, відтак і персонажів художніх творів характеристики часу: дискретність, оскільки письменник обирає найбільш значущі моменти перебігу фабульних подій (що значною мірою узалежнюється і специфікою жанру) та перериває оповідь спогадами, картинами минулого; динамічність, інтенсивність. Але зазнають трансформацій через особливості екзистенції: накладання одного часопростору на інший, перевага майбутнього з принесенням для цього «жертви» теперішнього як подолання «спадку» минулого (попереднього часопростору). Звідси — порушеність природного колообігу «минуле — теперішнє — майбутнє», добової та річної циклічності (превалювання осені та вечірнього часу доби). Такий ірреальний, витворений уявою людини «об'єктивний» час оприявнюється і в суб'єктивному сприйнятті як «важкий», «тяглий», зрештою стаючи непридатним для життя, перетворюючися на «безчасся». Тому вважаємо, що в драмах втілена «лінійно-фіналістична» концепція часу, яка «спирається на рух у часі людського існування від народження до смерті, смерть розглядається як підсумок, перехід до деякого стійкого («фінального») існування: спасіння чи загибелі» [18, с. 60]. До того ж

майже у всіх п'єсах виписаний «закритий» час: моральна чи фізична смерть, що робить неможливою його подальшу трансформацію.

Аналогічно й константа простору більшості драм: реальність трансформується через події, які його насичують, специфіку часу, а головне — сприйняття дійовими особами, набуваючи обрисів ірреальності. Так, часта присутність у свідомості персонажів майбутнього часу задає їх теперішнє на існування в «безчассі», відповідно, й простір сприймається ірреальним. «Проекти» майбутнього для досягнення щасливого сімейного, індивідуального життя («чесність з собою») («Щаблі життя», «Пригвожені», «Memento», «Закон», «Брехня») або «загального щастя» («Великий Молох», «Над») через свою відірваність від реального життя й почасти абсурдність також надають простору ірреальних ознак. Іноді простір викривлений, коли реальне життя замінюється персонажами на «життя-театр» («Панна Мара», «Брехня»).

Простір є міським і сільським, репрезентований через свої локуси, які зазначені в ремарках. Так, місто оприявлено вулицями, провулками («Дизгармонія»), міським «краєвидом» («Дочка жандарма»), «вогнями городських будинків» («Між двох сил»); село — сільськими забудовами («сільська вілла», «стайня», «клуня», «криниця з журавлем», «паркан», «вітряк» («Закон», «Панна Мара»), «сільським краєвидом» («Панна Мара», «Чужі люди») тощо. Причому назва здебільшого не конкретизується там, де це не має суттєвого впливу на розвиток конфлікту («велике місто на Україні, в початках ХХ століття» [30, с. 5] («Пісня Ізраїля»), в останньому випадку кореляція місця дії (місто — село, назва) здійснюється переважно в репліках та діях персонажів (Париж («Чорна Пантера і Білий Медвідь»), Нью-Йорк («Пророк»), Горохове («Дочка жандарма»); переїзд із міста в село («Панна Мара», «Закон») і навпаки («Молода кров»). Іноді наявний «відкритий простір»: степ, поле, «пляц на горі» («Чужі люди»), круча, галявина («Над»), «лісок, полянка» («Базар») тощо.

Серед локусів місця дії превалюють закриті локуси дому: кімната, їдальня, кухня, вітальня, салон, тераса; «робочі кімнати» — кабінет/ательє/канцелярія; хол готелю, зал («Пророк») тощо — з пріоритетом одного з них або їх поєднанням у межах

однієї драми, про що вказано в ремарках автора. Іноді — це громадські установи: тюрма як місце дії («Базар») та абстрактний простір у спогадах і діалогах персонажів («Гріх», «Між двох сил», «Дизгармонія», «Великий Молох»); кабаре («Чорна Пантера і Білий Медвідь»); депо («Дочка жандарма»). Такі константні характеристики простору зазнають трансформацій, прочитаних нами через опозицію «свій — чужий» у полісемантичності своїх утілень — соціального, національного, гендерного, релігійного, символічного й оприявленого як смислетвірна для інтерпретації руху персонажів у просторі для досягнення його центру, що в аналізованому контексті означає «освоєння» чужого (обов'язково «вищого») простору, здобуття його цінностей. Проте в п'єсах більше зображено лише «входження» в чужий простір, але не його освоєння, на заваді чого стає неготовність «чужої» людини прийняти «вищі» цінності «чужого» простору. А без морального вивищення абсурдними видаються спроби людини досягти «висот». Тому здебільшого в п'єсах початкове «сходження» вгору обертається «падінням» униз, тобто поверненням до вихідного пункту руху, відновити який вважається за можливе лише кардинально змінивши його орієнтири, або ж іще глибше падіння в «прірву», з якої вибратися вже неможливо, оскільки відбулася повна втрата людиною духовної суті (духовна смерть). Таким чином, і потенціал подальших трансформацій простору вичерпаний.

ВИСНОВКИ

Драматургія В. Винниченка стала об'єктом активного зацікавлення літературознавців на початку 1990-х років і розглядалася в річищі західноєвропейських новаторських тенденцій драматургії XIX — XX століть, які сприйняв і своєрідно трансформував на українському ґрунті В. Винниченко — один із зачинателів психологічної драми поряд із Лесею Українкою, Л. Старицькою-Черняхівською, С. Черкасенком, О. Олесем та ін.

Однак наші попередники лише принагідно торкалися тих аспектів вивчення п'єс В. Винниченка, які, в сукупності, витворювали картину світу: час — простір — людина в найрізноманітніших і навіть парадоксальних зв'язках і взаємозумовленості. До того ж до уваги бралися не всі твори, а ті, які, на думку того чи того дослідника, складали певну проблемно-тематичну єдність або виявляли подібність за формотвірними особливостями. Так само і в монографіях хоча й аналізуються практично всі драми й комедії письменника, однак не в заявленому нами як предмет вивчення ракурсі.

Для більшої переконливості, об'єктивності щодо складання цілісного уявлення про картину світу, зображеної В. Винниченком-драматургом, ми вважали за необхідне залучити щоденники письменника за 1911 — 1928 роки, які відбивають суб'єктивне ставлення автора до проблем дійсності його часу, що в трансформованому вигляді втілювалося в творчості, зокрема, й драматургії. Щоденникові записи були інтерпретовані в контексті проблем, окреслених темою дисертаційного дослідження: час, простір, людина — основні конструкти картини світу. Відповідно, було констатовано перевагу в суб'єктивному й об'єктивному сприйнятті автора й читача щоденника майбутнього часу, в перцептивному — ірреального («утопійного», «казкового»); наявні в записах добовий і річний цикли інтерпретовані посередництвом їх «психічного» оприявлення, тобто як відбиття настроєвості автора. Щодо простору, то він, на наше переконання, виписаний як градаційне ціле «індивідуальний — загальний (батьківщина — Всесвіт)», і також

відображений крізь призму його внутрішнього сприйняття у наступних варіаціях: архітектурний (домінуючі метафоричні споруди — «дім», «будинок», «фортеця» тощо), ландшафтний: водний (море, річка), земний (пустеля), небесний; урбанізований (описи міст, міських установ). У символічній проекції нами були виділені простори «верху» й «низу» в записах про політичну та особисту сфери життя В. Винниченка. Для повнішого уявлення про специфіку письменницького сприйняття простору були залучені думки мистецтвознавців щодо провідних мотивів малярської спадщини митця.

Буття особи в записах окреслене у філософській проекції як творення людини гармонійної, що продемонстровано пошуками митцем гармонії у власному житті з перспективою його «розмикання» (прикладу. — А. Д.) для інших, означеною концептом «щастя». Серед домінантних проблем, присутніх у щоденниках, які виникають внаслідок конфліктів відношень «Я — Інший», виділені ті, що належать до сфери «нової моралі» (перегляд Божих заповідей, теорія «чесності з собою» тощо), кохання (шлюб, гендерні стосунки, мотив дитини), дружби тощо. Сама людина вважається автором записів елементом природи, залежним від «вищих» законів, обмеженим у можливості досягнути смисл світопорядку, проте водночас здатним гармонізувати стосунки Людина — світ.

Картина світу як цілісна система уявлень про світ і людину, витворена уявою драматурга, була проаналізована й зафіксована нами на основі всіх опублікованих до сьогодні п'єс: драми «Базар», «Брехня», «Великий Молох», «Голота», «Гріх», «Дизгармонія», «Дочка жандарма», «Закон», «Кол-Нідре» («Пісня Ізраїля»), «Між двох сил», «Молода кров», «Над», «Натусь», «Панна Мара», «Пригвождені», «Пророк», «Співочі товариства», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Чужі люди», «Щаблі життя», «Memento», комедія «Великий секрет».

Як базові категорії картини світу нами були виділені й проаналізовані час, простір, людина в специфіці їх художнього оприявлення В. Винниченком-драматургом.

Рух і наповнення часопростору апіорі залежить від людини. Тому ми розглянули особливості функціонування людської екзистенції в картині світу В. Винниченка-

драматурга. Насамперед звернулися до первинних, об'єктивних критеріїв диференціації людини: вікові, статеві, релігійні, національні, світоглядні, соціально-класові означники, без урахування яких, на нашу думку, важко аналізувати власне психологічну сферу, «внутрішню людину», відтак виходить в екзистенційну площину — власне людське буття, за В. Винниченком — стан гармонії, досягнутий долаттям абсурду буття. Підґрунтям цього процесу стане свобода «вибору себе в світі», який ми проаналізували посередництвом взаємозв'язків з Іншим — визначальних щодо «заповнення» часопростору. Об'єднуючим вибором було визначено дихотомію «істинне/неістинне» буття, в межах якого виокремлені екзистенційні вибори персонажів, які або перебувають на межі балансування між ними, або вже визначилися з вибором (є своєрідними їх «рупорами»), спонукаючи до такого здійснення й інших. Це екзистенційні вибори: «Я — Ми» — в драмах революційного циклу як вибір загального чи індивідуального, вужче — самості чи знеосібнення; вибір між матеріальним і духовним, що задає можливі модуси буття між «бути» або «мати» (інтимний, соціальний, національний контекст), у більшості випадків якого персонажі схиляються до останнього, що дозволило нам виокремити пріоритетний «споживацький тип» людини («Щаблі життя», «Великий секрет», «Над», «Співочі товариства», «Молода кров», «Голота», «Чужі люди», «Пісня Ізраїля»), а метафорою витвореного нею часопростору — «базар» («Базар»).

В інтимній площині був здійснений гендерний розподіл вибору як вибір Іншого, що визначає водночас і Мене. У більшості випадків встановлюються псевдозв'язки, оскільки Інший мислиться як «річ». Також вибір був розподілений за ознакою статі, в якому домінує вибір чоловіка, тому що жінки переважно постають утіленими «альтернативами», між якими й балансує чоловік: родина й мистецтво («Чорна Пантера і Білий Медвідь»), родина й «принципи» («Memento», «Пригвожені»), родина й революція («Великий Молох», «Дочка жандарма», «Базар», «Гріх»).

Відповідно до поведінкової моделі персонажів та засобів її оприявлення був виділений часопростір «життя-гра», який наповнюють «люди-маски»: соціальна («Дизгармонія», «Великий Молох», «Базар»), національна («Пісня Ізраїля»), психологічна («Пригвожені», «Щаблі життя», «Memento»), або такий, що заступає

місце дії п'єси («Панна Мара», «Великий секрет», «Закон», «Брехня», «Натусь»). В усіх випадках головним для В. Винниченка залишалося акцентування на людині внутрішній, тому введення мотиву «маски», на нашу думку, слугувало своєрідним засобом застереження людині від її знеосібнення, коли драматург демонстрував неминучість закінчення «маскараду» Вищим «режисером», сміх якого над потугами людини може бути не тільки добрим («Панна Мара», «Великий секрет»), а й трагічним («Закон», «Брехня», «Натусь»).

У ході аналізу були пояснені наслідки виборів (переважно фатальні) персонажів — «межові ситуації» самотності, смерті, відчаю. Самотність, яка, з одного боку, відкриває людині своє істинне Я, є спробою врятуватися від нівеляції (особливо в драмах на революційні теми), але, з другого боку, робить неможливою людську екзистенцію, що потребує Іншого. Тому самотність через «жах» переходить у вибір «смерті» (духовної чи фізичної). Духовна була інтерпретована нами «межовою ситуацією» «відчаю» у зв'язку з мотивом дитини, «втеча» від якого здійснюється персонажами із фізичним запереченням свого буття («Пригвождені») або переходом в його інший вимір («Чорна Пантера і Білий Медвідь»). Смерть іноді розцінюється самими персонажами як «жертва»: із запереченням свого буття відбувається утвердження цінностей, які залишаються після смерті. Проте В. Винниченко доводить марність жертв, принесених в ім'я «псевдоцінностей» (революція, штучні теорії («чесність з собою»), брехня), які в подальшому переходять у заперечення буття Іншого («Щаблі життя», «Memento», «Пригвождені», «Брехня», «Пророк»). І лише в п'єсі «Пісня Ізраїля» відбувається утвердження істинного буття, проте зі смутною перспективою його втілення.

Щодо інших складових картини світу — часу й простору, то найперше йшлося про умовність, зумовлену специфікою драматичного роду літератури, часу й простору, що є, здебільшого, своєрідними «маркерами» на означення часу й місця дії драми, тяжіючи до замкненості. Проте, будучи залежними від волі автора, зазначені категорії створюють його оригінальну картину світу, набуваючи неоднозначного смислового наповнення. Зокрема, спостереження за особливостями репрезентації часу в драматургічному дискурсі зумовили наступні висновки. Як

загальні характеристики часу нами виділені такі: «умовність», абстрактність, конкретність, закритість, динамічність. Крім того, зображена й деформована міфологічна модель циклічного часу: «минуле — теперішнє — майбутнє».

Зокрема, минулий час присутній у коротких ретроспекціях, згадках персонажів, поліваріантно втілюється як «символічний час» гармонійного життя з природою («Закон», «Memento») або домінує в оприявненні «негативного» досвіду adeptів теорії «чесності з собою» («Щаблі життя», «Memento», «Пригвождені»).

Теперішній час окреслений опозиціями «вічне — миттєве» (переважно в контексті подолання абсурдності теперішнього часу соціальних змін (драми на революційні теми)) або варіантом «вічність мистецтва — короткотривалість людського життя» («Чорна Пантера і Білий Медвідь») із переходом в ірреальний, «метафізичний» (коли майбутній постає реальнішим за теперішній), іноді — це ідилічний час («Молода кров»).

Виходячи зі специфіки часопросторової організації драм, що нами була описана як накладання «свого» й «чужого» часопросторів («Закон», «Брехня», «Над», «Співочі товариства»), визначено перевагу в перцептивному сприйнятті персонажів часу майбутнього, що й стало визначальним для семантики часу теперішнього, в якому відбувається дія драм. Відповідно, домінуюче суб'єктивне сприйняття теперішнього часу в драмах окремими персонажами в межах однієї п'єси варіюється: «абсурдний» (як прийнятний для життя) або ірреальний (як альтернативний, створений в уяві персонажів для виходу з абсурдного). Майбутній час — ірреальний (оскільки відображений як «надії» теперішнього) або ж «утілений теперішній», із яким пов'язані сподівання подолати абсурд теперішнього. Проте В. Винниченко зображує останній як «закритий», що з духовною чи фізичною смертю дійових осіб перетворюється на «безчасся», а специфіка його втілення драматургом дає змогу назвати його «легендарним», що асоціюється з Біблійним Апокаліпсисом («останній час», «кінець світу») і є прийнятним для більшості драм, а превалюючим у драмі «Пророк».

Інше втілення зміщеної часової картини світу з переважанням майбутнього часу заявлене в його реальному («Чужі люди», «Голота») та ірреальному («Великий

секрет», «Пісня Ізраїля») часовимірах. Перший обіцяє подвійну перспективу: закритість/відкритість, пов'язану зі спроможністю персонажів здолати простори «верху/низу». Другий набуває обрисів «фантастичного», що пов'язане зі специфікою жанру комедії («Великий секрет») або «казкового» («Пісня Ізраїля»).

Також нами виділені наступні характеристики часу: календарний — наявний переважно в символічному вияві через опозиції «весна/осінь», «весна/зима», з перевагою мінорної настроєвої тональності, що пояснюється ув'язуванням символіки з утратою надій, поступового згасання життєвих сил (домінування осені). Добовий час репрезентований здебільшого вечором та ніччю, що не є відповідними до своєї міфологічної семантики: час прийняття доленосних рішень, руху, дії темних сил (драми на революційні теми); або ж через символічну семантику — час смерті, («Над», «Memento», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Закон» тощо). Було прокоментовано провідні суб'єктивні еквіваленти часу, що переживається персонажами: «важкий», «гарячий», «тяглий» тощо.

За основу характеристик простору нами була взята тричленна ієрархічна модель в інтерпретації В. Топорова, Ю. Лотмана: «верх — середина — низ», в її символічному (небо — земля — хтонічний низ), психо-духовному сприйнятті: верх — високості духу, середина — земний простір людини, низ — ниці, меркантильні інтереси. У драмах на революційні теми рух відбувається в динаміці протистояння «Я — Ми» в її просторових еквівалентах: «великий/малий», «широкий/вузький», перші з яких у перцептивному сприйнятті персонажів відтворені як «негативний, старий», а тому потребують заміни на другий — «новий, комфортний» посередництвом «діалогу» між ними. Проте неможливість діалогу через відсутність взаємної зацікавленості комунікантів по-різному облаштованих підпросторів, залишає новий простір неосвоєним, що змушує людину балансувати на межі, оскільки потребує духовних і фізичних жертв. Як наслідок «переступання» в бік останнього перетворення простору «верху» на «низ». Спочатку — деформація Космосу («Дизгармонія»), в якому зміщуються ціннісні орієнтири (примат сили, підміна вічних цінностей минулими тощо), далі — домінування ціннісної установки відносин між людьми та встановлення псевдозв'язків, а за ними — впорядкування

світу ототожене нами з простором «базару» («Базар», «Над», «Співочі товариства») та простором «брехні» («Брехня»), відповідно; зрештою — простір «абсолютного низу», ув'язаний із часовою проекцією Апокаліпсису посередництвом прямих аналогій, проведених із Біблійною інтерпретацією «останнього часу»: «псевдонаука», ворожість членів однієї родини («Між двох сил», «Дочка жандарма», «Дизгармонія»), зведення «нового» Бога («Великий Молох»), ототожнення з легендарними персонажами персонажів драм «Гріх», «Пророк», у яких простір «низу» абсолютизується.

Протиставлення «свій/чужий» простори було проаналізовано в соціальному, національному, гендерному та моральному аспектах.

Соціальний та національний аспекти, виписані у вертикалі соціальної ієрархії як перехід із «низу» до «верху», були інтепретовані в моральній площині: рух персонажів уможлиблювався тільки за умови духовних змін. Більшість же залишалася в просторі «низу»: перевага інтересів матеріального благополуччя («Чужі люди», «Молода кров», «Співочі товариства») або поділ на «своїх» і «чужих» («єврейське питання» в драмах «Пісня Ізраїля», «Дизгармонія»)) в намаганні освоїти єдиний простір («людини», «висот» духу) приводить їх на хибний шлях із подальшою зупинкою руху. І тільки небагатьом удавалося досягнути самоцінність Людини, тому вони продовжували рухатися в просторі «верху», вказуючи шлях іншим («Голота») або жертвували для цього своїм життям («Пісня Ізраїля», «Дизгармонія»). Іноді драматург в ігровій формі демонстрував постійний перехід із одного простору в інший, що надавало йому обрисів «світу-театру» («Панна Мара»), у комедійному сприйнятті — з переходом в «інфернальний», «міфічний» світ («Великий секрет»).

Гендерний аспект виокремлений у сімейному та революційному просторах. У проекції вертикалі в сімейному просторі його «жіночий» еквівалент мислився в проекції серединного: облаштування згідно із законами природних інстинктів, інші конотації — тілесний, земний; чоловічий — «верх»: богемний простір митців («Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Memento», «Закон»), «набутий» у практиці теорії «чесності з собою» («Memento», «Пригвождені», «Щаблі життя»);

в революційному просторі «верх» і «низ» як уособлені жіночі простори в межах однієї драми задають формування чоловічих. У проекції горизонталі — за принципом «дзеркального відбиття», який уможливорює «діалог». Рух обох просторів заданий на пошук спільного — гармонійного для обох і який у всіх випадках може бути сконструйований за допомогою «сполучної ланки» («місток», «переправа»): в сімейному середовищі — дитина, в соціальному — революція. У ході аналізу було доведено неможливість утворення компромісного простору, що завершилося руйнацією одного або обох просторів (духовна чи фізична смерть «Memento», «Закон», «Пригвождені», «Натусь», «Над», «Базар», «Дочка жандарма», «Великий Молох»), створення «ірреального» спільного простору в напрямі «верху» («Чорна Пантера і Білий Медвідь») або — руйнація простору («членування») для створення («синтез») іншого («Натусь», «Над»). Відтак символічними домінантами простору стали переважно елементи «низу»: «базар», «брехня», Апокаліпсис, пекло — психопатологічне втілення «розшарпаної душі».

Семантичне наповнення просторів міста й села в картині світу В. Винниченка було інтерпретоване нами як опозиційне. Місто постає ворожим по відношенню до людини простором, що було продемонстровано через відповідні його конотації, які, на нашу думку, найбільш прийнятні, виходячи з семантики подій, які його заповнюють: це дисгармонійний простір кровопролиття і жорстокості (революційне місто («Дизгармонія»)), аморальний, антидуховний («Голота», «Пророк», «Над», «Пісня Ізраїля»), «шумний», «великий», «механістичний», «залізний» («Великий Молох», «Над»); у суб'єктивному сприйнятті — «важкий», небезпечний для життя («Чорна Пантера і Білий Медвідь»), «казковий» («Молода кров»). Село, навпаки, пов'язане з гармонійним співжиттям людини й природи, що дозволяє його частіше асоціювати з ідилічним простором («Закон», «Молода кров»), простором духовної і фізичної захищеності («Натусь», «Панна Мара»). Такі опозиційні конотації топонімів нами були перенесені на їх гендерне розмежування («жіночі» простори).

Стимулом для початку руху в просторі було визначено пошук «свого» простору, відповідним локусом якого став «дім» (як протилежність до «псевдодому»). У просторових межах картини світу В. Винниченка дім (проаналізований на основі

його локусів — кімнат) втрачає свої традиційні означники захищеного, священного місця, перетворюючися на «псевдодім», або залишаючи людину бездомною. У драмах на революційні теми це символічний «загальний» дім як десакралізація простору «Я» («Великий Молох», «Гріх», «Дизгармонія», «Між двох сил»), «дім-вокзал» («Дочка жандарма»), здобуття дому в потойбіччі («Між двох сил», «Гріх», «Базар»), дім-в'язниця («Гріх», «Дизгармонія», «Великий Молох», «Між двох сил», «Базар»). «Закритий» простір в'язниці виписаний детальніше в зіставленні з «відкритим» за допомогою часової проекції: як минулий досвід відкриття «межової ситуації» для досягнення справжніх цінностей у «відкритому» («Дизгармонія», «Великий Молох»); взаємозумовленість просторів (звільнення фізичне часто супроводжується духовним ув'язненням тих, хто визволяє («Між двох сил», «Гріх», «Базар», «Великий Молох»), зрештою, «закритий» постає комфортнішим для життя («Дизгармонія», «Гріх»)). Постійна почергова зміна «закритого» й «відкритого» просторів стала визначальною для характеристики «псевдодому» революції. Семантика дому також була визначена на основі традиційної символіки її менших локусів — кімнат як місця дії драм: їдальня (місце «тілесного» прийняття людини («Співочі товариства», «Молода кров», «Брехня»)), вітальня (місце зустрічі, в контексті драм — зав'язки конфлікту, знайомства з персонажами («Пригвождені», «Пісня Ізраїля»)), кухня (місце приготування їжі («Панна Мара», «Чужі люди»)), в драмі «Голота» як місце мешкання («псевдодім») виписана в метафоричній опозиції «чорна — біла»). Така семантика була використана і в гендерному розмежуванні локусів дому: їдальня, кімната, будуар — жіночий, кабінет, ательє — чоловічий. Висновкові положення щодо простору дому були складені на основі подій, що там відбуваються, предметного наповнення, колористики, звукопису тощо, де це несе додаткове смислове навантаження: характеротвірні деталі інтер'єру («Гріх», «Великий секрет»), зміна колористики та реквізиту кімнати протягом дії («Закон», «Пророк», «Над»), музичний супровід скрипки («Закон», «Пісня Ізраїля») тощо, які й виражають, а частіше, посилюють психологічне сприйняття порушеної драматургом проблематики драм.

З урахуванням специфіки драматичного жанру були виділені такі часопросторові константи картини світу В. Винниченка: час — загальний, абстрактний, дискретний, заявлений у календарно-добовому колообігу; простір — закритий/відкритий, міський/сільський, у символічному зрізі — «верх — середина — низ». Проте частіше такі характеристики у В. Винниченка зазнають трансформацій: порушення пропорційності «минуле — теперішнє — майбутнє», «день (ранок) — ніч (вечір)», «весна — літо — осінь — зима» із домінуванням останнього, відповідно. Час перетворюється на «античас», що простежено нами в динаміці його конотацій: «абсурдний», «ірреальний», «закритий», зрештою, «апокаліптичний». Аналогічні й просторові трансформації: місто — дисгармонійне, аморальне, дім — десакралізований — у інваріантності своїх утілень: «антидім», «псевдодім», «бездомність», «дім-вокзал», «дім-в'язниця»; ієрархічна структурованість у соціальній, національній, гендерній площині. Відтак, накладання часопросторів «свій — чужий»: соціальний, національний, гендерний контекст із виходом на символічні обшири існування людини: «верх — середина — низ». Константою існування людини нами було виокремлено екзистенціал вибору, який змушує людину В. Винниченка постійно балансувати на межі «верху — низу». Проте, обравши останнє, вона витворює навколо себе і спотворений часопростір: «базар», «простір брехні», «життя-як-гра», як наслідок, абсолютний низ. Такий погляд на людину і створену нею картину світу відповідає модерністичній концепції світобачення драматурга. Проте, на нашу думку, ця деформована художня картина світу є «відбитком» констант реального часопростору, в якому жив письменник, що й дало йому змогу в художній формі втілити (переважно використавши прийом «доказу від протилежного») свої роздуми щодо майбутнього людства.

Фактично йшлося про ряд трансформацій, витворюваний із філософських констант, онтологічних, екзистенційних, авторських, світоглядних і художньо оприявнених як константи світоуявлень персонажів. Відтак вихідною в роботі була думка про постійні взаємопереходи констант і трансформацій, зумовлені внаслідок впливу об'єктивних і суб'єктивних причин рухом авторської свідомості, а через неї й свідомості персонажів, хоча, звичайно, ми їх не ототожнювали.

Безперечно, художні експерименти В. Винниченко проводив, маючи як приклад уже достатньо розвинуту модерну парадигму — проблемно-тематичну, поетикальну, жанрову: «нова» драматургія — п'єси «живих символів»; психологізація, ліризація творчості, синтез мистецтв і літературних родів тощо, однак зумів оригінально засвоїти досвід попередників і сучасників (Г. Ібсен, М. Метерлінк, Г. Гауптман, С. Пшибишевський, А. Стриндберг, Б. Шоу; Л. Андреев, А. Чехов; Леся Українка, О. Олесь, С. Черкасенко, В. Пачовський та ін.), модернізувати українську драматургію і театр. Крім того, художні пошуки в драматургії одночасно були ним продовжені й у прозі (особливо в романістиці).

У дослідженні ж ми прагнули на прикладі драматургічного дискурсу В. Винниченка виявити та проаналізувати специфіку сконструйованої ним картини світу посередництвом звернення до її онтологічних складових — часу, простору, людини, представивши її як грань багатовимірного, багатовекторного, одночасно й константного й постійно трансформованого світу й уявлень про нього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аникст А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века / Александр Абрамович Аникст. — М. : Наука, 1980. — 347 с. — (История учений о драме).
2. Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса / Александр Абрамович Аникст. — М. : Наука, 1983. — 288 с. — (История учений о драме).
3. Барабаш Ю. Чи варто «гаяти час» на Винниченка?.. / Ю. Барабаш // Київ. — 1991. — № 8. — С. 120—126.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. — М. : Искусство, 1979. — 424 с. — (Из истории советской эстетики и теории искусства).
5. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс] / Бахтин М. М. // Вопросы литературы и эстетики. — М. : Худож. лит., 1975. — С. 234—407. — Режим доступа к ст. : <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>.
6. Бежнар Г. Екзистенційні мотиви у творчій спадщині В. Винниченка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філ. наук. : спец. 09. 00. 05. [Електронний ресурс] / Бежнар Ганна Петрівна. — К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, 2004. — 19 с. — Режим доступу до дис. : <http://avtoreferat.net/content/view/6472/67/>.
7. Бергсон А. Восприятие изменчивости / Анри Бергсон : [пер. с фр. В. А. Флеровой]. — СПб. : Изд. М. И. Семенова, 1913. — 48 с.
8. Бергсон А. Время и свобода воли (с прилож. ст. «Введение в метафизику») / Анри Бергсон : [пер. С. И. Гессена]. — М. : Изд. журн. «Рус. мысль», 1920. — 247 с.

9. Блажеєвська Т. Своєрідність інтерпретації біблійних мотивів і символіки в творчості В. Винниченка (1907—1917 р. р.) / Т. Блажеєвська // Вісн. Харк. ун-ту. — 1999. — Сер. : Філологія, № 4. — С. 134—139.
10. Блохин Ю. Молодий театр / Юрій Блохин // Життя й революція. — 1930. — № 6. — С. 154—171.
11. Блохіна Н. Драматургія В. Винниченка : феміністичне прочитання / Н. Блохіна // Слово і час. — 2002. — № 4. — С. 33—38.
12. Бляхер Е. Д. Научная картина мира как форма миропредставления : вопросы типологии / Е. Д. Бляхер // Научная картина мира : общекультурное и внутринаучное функционирование : сб. науч. тр. — Свердловск : УрГУ, 1985. — 143 с.
13. Бойко-Блохін Ю. Драма «Між двох сил» В. Винниченка як відображення української національної революції / Юрій Бойко-Блохін // Слово і час. — 1992. — № 7. — С. 17—24.
14. Бондаренко А. Художнє мовомислення п'єси : дар інстинкту й інстинкт дару : [Про п'єсу В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь»] / Алла Бондаренко // Дивослово. — 2005. — № 8. — С. 51—53.
15. Бондарук А. Фрейдівська модель людини у драматургії В. Винниченка / А. Бондарук // Актуальні проблеми вивчення теоретико-літературних і мовознавчих дисциплін у внз : матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 9—11 листоп. 1995 р. — Рівне, 1995. — С. 32—33.
16. Брутян Г. А. Язык и картина мира / Г. А. Брутян // Фил. науки. — 1973. — № 1. — С. 108—111.
17. Васильків О. Екзистенціал любові в художній картині світу Володимира Винниченка в контексті української літератури початку ХХ століття / Олена Васильків // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. : Літературознавство. — 2011. — № 32. — С. 123—131.
18. Введение в литературоведение. Литературное произведение : Основные понятия и термины : учеб. пос. / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. ; под ред. Л. В. Чернец. — М. : Высш. шк. ; ИЦ «Академия», 1999. — 556 с.

19. Введение в литературоведение : учеб. пос. для филол. спец. ун-тов и пед. ин-тов / под. ред. Г. Н. Пospelова. — М. : Высш. шк., 1976. — 420 с.
20. В. Винниченко : у пошуках естетичної особистості і суспільної гармонії : зб. ст. / гол. ред. Л. Залеська-Онишкевич ; УВАН у США, коміс. дослідж. життя і творч. В. Винниченка. — Нью-Йорк : Видавн. Комісія УВАН у США, 2005. — 279 с.
21. Векуа О. Гуманістична основа художнього та етичного ідеалу Володимира Винниченка (на матеріалі драматичних творів) : автореф. дис. на здобуття наук. ст. канд. філол. наук : 10.01.01 : «Українська література» [Електронний ресурс] / О. Векуа // — К., 1998. — 14 с. — Режим доступу до автореф. : <http://disser.com.ua/contents/3401.html>.
22. Винниченко В. Великий секрет : Комедія на 4 дії / В. Винниченко. — Х. : Рух, 1928. — 103 с.
23. Винниченко В. Вибрані п'єси : у 2 т. Т. 1. / Володимир Винниченко ; вст. ст. М. Жулинського. — К. : Мистецтво, 2008. — 336 с.
24. Винниченко В. Вибрані п'єси : у 2 т. Т. 2. / Володимир Винниченко ; вст. ст. М. Жулинського. — К. : Мистецтво, 2008. — 288 с.
25. Винниченко В. Вибрані твори. Кн. 1. / В. Винниченко ; [за ред. і з прим. А. Ніковського]. — Б. м. : Вид. тов-во «Час», 1926. — 208 с.
26. Винниченко В. Голота : П'єса на 5 одмін / В. Винниченко ; [до друку виготов. Спілка селян. письм. «Плуг»]. — К. : Держвидав України, 1923. — 80 с.
27. Винниченко В. Між двох сил : Драма на чотири дії / В. Винниченко ; [передм. П. Кононенка ; післямова Дж. Дінглі ; вид. М. Ляшенко]. — К. : Б-ка українця, 1998. — 120 с. — (Бібліотека українця).
28. Винниченко В. Над : п'єса на 4 дії / В. Винниченко. — Х. : Рух, 1929. — 108 с.
29. Винниченко В. Натусь : п'єса на 4 дії / В. Винниченко. — К. : Спілка, 1923. — 70 с. — (Б-ка «Спілки». Сер. Драматична ; № 14).
30. Винниченко В. Пісня Ізраїля (Кол-Нідре) : п'єса на 4 дії / Володимир Кирилович Винниченко. — Х. : Рух, 1930. — 83 с.

- 31.Винниченко В. Пророк та невидані оповідання / Володимир Винниченко ; [ред. ком. Г. Костюк, В. Міяковський]. — Нью-Йорк : Вид. Канад. ін-ту укр. студій і коміс. УВАН у США для вивч. і охор. спадщ. В. Винниченка, 1960. — 84 с.
- 32.Винниченко В. Твори. Драматичні твори. Т. IX : Дизгармонія. Щаблі життя. — Вид. 2 / Володимир Винниченко ; [до друку зібр. Т. Черкаський]. — Х. : Рух, 1926. — 193 с.
- 33.Винниченко В. Твори. Драматичні твори. Т. X : Великий Молох. Memento. — Вид. 2 / Володимир Винниченко ; [до друку зібр. Т. Черкаський]. — Х. : Рух, 1926. — 201 с.
- 34.Винниченко В. Твори. Драматичні твори. Т. XI : Чужі люди. Базар. — Вид. 2 / Володимир Винниченко ; [до друку зібр. Т. Черкаський]. — Х. : Рух, 1926. — 192 с.
- 35.Винниченко В. Твори. Драматичні твори. Т. XV : Панна Мара. Гріх. Закон / Володимир Винниченко ; [до друку зібр. Т. Черкаський]. — К. : Книгоспілка, 1926. — 261 с.
- 36.Винниченко В. Щоденник : в 2 т. Т. 1 : 1911—1920 / Володимир Винниченко ; [ред., вст. ст. і прим. Г. Костюка]. — Едмонтон — Нью-Йорк : Вид. Канад. ін-ту укр. студій і коміс. УВАН у США для вивч. і публ. спадщ. В. Винниченка, 1980. — 500 с.
- 37.Винниченко В. Щоденник : в 2 т. Т. 2 : 1921—1925 / Володимир Винниченко ; [упоряд. текстів і прим. О. Мотиля]. — Едмонтон — Нью-Йорк : Вид. Канад. ін-ту укр. студій і коміс. УВАН у США для вивч. і публ. спадщ. В. Винниченка, 1983. — 700 с.
- 38.Винниченко В. Щоденник. Т. 3 : 1926—1928 / В. Винниченко ; [ред. Г. Костюк]. — К. : Смолоскип, 2010. — 624 с.
- 39.Володимир Винниченко, Грицько Григоренко : штрихи до портретів / Гнідан О. Д., Дем'янівська Л. С., Йолкіна Л. В. — К. : Вища шк., 1995. — 223 с.

40. Володимир Винниченко : повернення : [Матеріали засідання у Будинку літераторів 27 квітня 1989 р. : Виступи] // Рад. літ-во. — 1989. — № 7. — С. 69—74.
41. Володимир Винниченко-художник : Альбом / [упорядкув. та комент. С. Гальченка і Т. Маслянчук]. — К. : Мистецтво, 2007. — 224 с.
42. Волькенштейн В. Драматургия : Метод исследования драматических произведений / В. Волькенштейн. — [2-е, изд., доп.]. — М. : Федерация, 1929. — 271 с.
43. Вороний М. Драма живих символів / Микола Вороний // Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Вороний Микола Кондратійович ; [вст. ст., ред. Г. Д. Вєрвєс] ; [упорядкув., прим. Т. І. Гундорової]. — К. : Наук. думка, 1996. — С. 248—270. — (Б-ка укр. літ. Укр. новіт. літ.).
44. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр / Микола Вороний // Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Вороний Микола Кондратійович ; [вст. ст., ред. Г. Д. Вєрвєс] ; [упорядкув., прим. Т. І. Гундорової]. — К. : Наук. думка, 1996. — С. 270—356. — (Б-ка укр. літ. Укр. новіт. літ.).
45. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Ганс-Георг Гадамер ; [пер. с нем.]. — М. : Искусство, 1991. — 367 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
46. Гейзінга Й. Homo ludens / Йоган Гейзінга ; [пер. з англ. О. Мокровольський]. — К. : Основи, 1994. — 250 с.
47. Гетьманець М. Ф. Сучасний словник літературознавства і журналістики / М. Ф. Гетьманець, І. Л. Михайлин. — Х. : Прапор, 2009. — 384 с.
48. Гнідан О. Д. В. Винниченко : життя, діяльність, творчість : [навч. посібн. для студ.-філологів] / О. Д. Гнідан, Л. С. Дем'янівська. — К. : Четверта хвиля, 1996. — 255 с.
49. Гречанюк С. В. Винниченко : повернення / Сергій Гречанюк // Вітчизна. — 1989. — № 8. — С. 64—75.

- 50.Гречанюк С. Володимир Винниченко : доба і доля / Сергій Гречанюк // На тлі ХХ століття : Літературно-критичний нарис / Сергій Гречанюк ; [ред. А. М. Макаров]. — К. : Рад. письм, 1990. — С. 187—243.
- 51.Грушевський О. Сучасне українське письменство в його типових представниках / Олександр Грушевський // ЛНВ. — 1908. — № 9. — С. 481—487.
- 52.Гуменюк В. І. Драматургія В. Винниченка. Проблеми поетики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 : «Українська література» / В. І. Гуменюк. — К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, 2002. — 36 с.
- 53.Гуменюк В. І. П'єса В. Винниченка «Закон» / В. І. Гуменюк // Дивослово. — 2002. — № 4. — С. 6—8.
- 54.Гуменюк В. І. По той бік правди і брехні : Особливості поетики п'єси В. Винниченка «Брехня». Дослідження / В. І. Гуменюк. — Сімферополь : Таврія, 2001. — 20 с.
- 55.Гуменюк В. І. Сила краси : Проблеми поетики драматургії Лесі Українки та Володимира Винниченка. Монографія / В. І. Гуменюк. — Сімферополь : Таврія, 2001. — 339 с.
- 56.Гундорова Т. Модернізм як еротика «нового» (В. Винниченко і С. Пшибишевський) / Т. Гундорова // Слово і час. — 2002. — № 7. — С. 17—25.
- 57.Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискусія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. — Львів : Літопис, 1997. — 297 с.
- 58.Гундорова Т. Руйнування романтичної метафізики / Т. Гундорова // Слово і час. — 1993. — № 11. — С. 22—28.
- 59.Гусак Н. Щастя в етичній концепції «конкордизму» В. Винниченка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 09.00.07 : «Етика» / Н. Гусак. — К. : Київ. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, 1999. — 19 с.

60. Гусар-Струк Д. Винниченкова моральна лабораторія [Електронний ресурс] / Д. Гусар-Струк // Сучасність. — 1980. — Ч. 7—8. — С. 94—105. — Режим доступу до ст. : <http://www.ukrlit.vn.ua/article1/1609.html>
61. Данько М. Вол. Винниченко / М. Данько // ЛНВ. — 1910. — № 7. — С. 52—70.
62. Дзеверін І. Про В. Винниченка та його ранню прозу / Ігор Дзеверін // Рад. літ-во. — 1989. — № 11. — С. 31—42.
63. Дидье Ж. Философский словарь [Электронный ресурс] / Жюлиа Дидье : [пер. с фр.]. — М. : Междунар. отнош., 2000. — 544 с. — Режим доступа : <http://terme.ru/dictionary/878/word/%CF%D0%CE%D1%D2%D0%C0%CD%D1%D2%C2%CE>
64. Добрев Ч. Лирическая драма / Ч. Добрев. — М. : Искусство, 1983. — 120 с.
65. Дольська О. О. Метафора «Дому» в семіотичній моделі європейської культури : автореф дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук. : спец. 09.00.04 : «Філософська антропологія, філософія культури» / Дольська Ольга Олексіївна. — Х. , 2003. — 16 с.
66. Дом (Матеріали заочного «круглого стола») // Ступени. — 1997. — № 10. — С. 10—30.
67. Донцов Д. Криве дзеркало нашої літератури / Д. Донцов // Дві літератури нашої доби. — Канада : Накл. вид. «Гомін України», 1958. — 296 с.
68. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [сост. В. Андреева и др.]. — М. : Локид ; Миф, 2000. — 576 с. — («ADMARGINEM»).
69. Євшан М. Здобутки української літератури за 1911 рік / Микола Євшан // ЛНВ. — 1912. — № 1. — С. 103—109.
70. Елисеев И. А. Словарь литературоведческих терминов / И. А. Елисеев, Л. Г. Полякова. — Ростов н/Д : Феникс, 2002. — 320 с.
71. Єфремов С. Історія українського письменства. Т. 2 : Від Т. Шевченка по початок 1920-их років / Єфремов Сергій. — К. ; Ляйпціг, 1919. — 504 с. — Фотопередрук Олексі Горбача. — Мюнхен : Monachii, 1989. — (Українське літературознавство ; вип. 2).

72. Жукова Н. Картина світу, образ світу і модель світу у їх специфіці та взаємодії [Електронний ресурс] / Наталія Жукова // Наук. зап. Запорізьк. нац. ун-ту. — Вип. 89 (1). Сер. : Філол. науки. — С. 416—420. — Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Nz/89_1/statti/95.pdf.
73. Жулинський М. Володимир Винниченко : поворот на Україну / М. Г. Жулинський // Вибрані п'єси. — К. : Мистецтво, 1991. — С. 3—14.
74. Жулинський М. Драматичні парадокси долі, або Хто такий В. Винниченко / Микола Жулинський // Укр. театр. — 1990. — № 1. — С. 22—24.
75. Жулинський М. Його пером водила сама історія. Історичні передумови появи драми «Між двох сил» Володимира Винниченка / М. Жулинський // Вітчизна. — 1994. — № 2. — С. 62—63.
76. Жулинський Н. Художник, распятый на кресте политики. Судьба Владимира Винниченко / Н. Жулинский ; [пер. Е. Мовчан] // Дружба народов. — 1989. — № 12. — С. 147—160.
77. Жученко М. Українське письменство в 1917 році / М. Жученко // ЛНВ. — 1918. — Кн. 2—3. — С. 233—238.
78. Загнітко А. Відродження пам'яті : [Про творчість українських письменників : В. Винниченка, М. Хвильового, Г. Михайличенка та ін.] / Анатолій Загнітко // Донбас. — 1989. — № 4. — С. 100—106.
79. Залеська-Онишкевич Л. М. «Пророк» — остання драма Володимира Винниченка / Лариса Залеська-Онишкевич // Слово [Зб. 5 : Література, мистецтво, критика, мемуари, документи]. — Едмонтон, Алберта, Канада, 1973. — С. 194—204.
80. Зеров М. Українське письменство в 1918 році / М. Зеров // ЛНВ. — 1919. — Кн. 3. — С. 233—238.
81. Зикеев Т. Художня творчість В. Винниченка (Популярно-критичний нарис) / Тих. Зикеев. — Х. : Рад. шк., 1931. — 65 с.
82. Зубрицька М. Етичний парадокс дискурсу любові у драматичних творах В. Винниченка / Марія Зубрицька // Наук. зап. Києво-Могилян. акад., нац. ун-т. — К. , 1998. — Т. 4. — С. 69—74.

83. Камю А. Бунтующий человек [Электронный ресурс] / Камю Альбер ; [пер. Ю. М. Денисов, Ю. Н. Стефанов], 1951. — Режим доступа к книге : <http://lib.rus.ec/b/189161>.
84. Камю А. Миф о Сизифе (Эссе об абсурде) [Электронный ресурс] / Альбер Камю. — Режим доступа к кн. : <http://fege.narod.ru/librarium/camus.htm>.
85. Кисельов Й. Герой і час. Літературно-критичні нариси про сучасну українську драматургію / Йосип Кисельов. — К. : Радянський письменник, 1969. — 240 с.
86. Кисіль О. Новий український театр / Ол. Кисіль // Життя й революція. — 1925. — № 4. — С. 40—44.
87. Кисіль О. Український театр. Дослідження / Олександр Кисіль. — К. : Мистецтво, 1968. — 259 с.
88. Клибанюк Н. Три п'єси як три версії одного конфлікту. — («Коли ми, мертві, прокидаємось» Г. Ібсена (1899), «Узи» С. Пшибишевського (1908) та «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка (1911)) / Наталя Клибанюк // *Studia metodologica* : Зб. наук. пр. — Т. : ТДПУ. — Філософія. Філологія. — Вип. 4. — 1998. — С. 129—140.
89. Клочек Г. Художній світ як категорійне поняття [Електронний ресурс] / Г. Клочек // *Енергія художнього слова*. — Кіровоград, 2007. — С. 73—102. — Режим доступу до ст. : <http://anvsu.org.ua/index.files/Articles/Klochek4.htm>.
90. Ковалик М. Різними шляхами до краси (іще дві недруковані п'єси В. Винниченка) / Марія Ковалик // *Слово і час*. — 2004. — № 11. — С. 79—81.
91. Ковалик М. Це болюче «жіноче питання». Модерна жінка в драматургії Лесі Українки та В. Винниченка // *Укр. мова та літ. в сер. шк., гімназіях, ліцеях, колегіумах*. — 2007. — № 2. — С. 122—129.
92. Ковальчук О. Анатомія гріха : Драма В. Винниченка «Гріх» / О. Ковальчук // *Дивослово*. — 2003. — № 10. — С. 49—51.
93. Ковальчук О. Гримаси танаталогічного : краса у лабіринті смерті : [Про п'єсу В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь»] / Олександр Ковальчук // *Дивослово*. — 2005. — № 8. — С. 45—50.

- 94.Ковальчук О. Жіноча краса у просторі цивілізацій : пошук статусу після «смерті Бога» : на матеріалі творів В. Винниченка / Олександр Ковальчук // Дивослово. — 2006. — № 10. — С. 12—16.
- 95.Ковальчук О. Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В. Винниченка 1902—1920 р. р.) : Монографія / Олександр Ковальчук ; Ніжин. держ. ун-т. ім. М. Гоголя. — Ніжин : НДУ, 2008. — 166 с.
- 96.Ковальчук О. Шукаючи новий етичний закон (драма В. Винниченка «Брехня») / О. Ковальчук // Дивослово. — 2007. — № 12. — С. 51—58.
- 97.Кодак М. П. Поетика як система : Літ.-крит. нарис / Кодак Микола Пилипович. — К. : Дніпро, 1988. — 158 с. — (Бесіди про художню літературу).
- 98.Козлов Р. А. Художній час і художній простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII—XVIII ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 : «Теорія літератури» / Козлов Роман Анатолійович. — Кіровоград, 2005. — 20 с.
- 99.Колшанский Г. В. Объективная картина мира в познании и языке / Колшанский Геннадий Владимирович, Шахнарович А. М., Мельник С. И. ; Ин-т языкозн. АН СССР. — М. : Наука, 1990. — 107 с.
- 100.Копиця В. Є. Міфопоетична модель світу в поезії Василя Герасим'юка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 : «Українська література» / Копиця Вікторія Євгенівна. — Херсон, 2006. — 20 с.
- 101.Коряк В. Нарис історії української літератури : Буржуазне письменство / Коряк Володимир. — К. : Держвидав України, 1929. — 617 с.
- 102.Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей (1980) / Григорій Костюк ; [вст. ст. М. Жулинського] // Слово і час. — 1990. — № 7. — С. 12—26.
- 103.Крутько В. Д. Художня картина світу в ролі філософської категорії / Крутько В. Д. // Вісн. ХНУ ім. В. Н. Каразіна. — 2006. — Серія : Філософія. Філософські перипетії, № 750. — С. 113—119.

- 104.Кудрявцев М. Ідейний спектр винниченкової драми «Пророк» / Михайло Кудрявцев // Слово і час. — 1998. — № 12. — С. 56—59.
- 105.Кудрявцев М. Національна трагедія 1918 року в інтерпретації Винниченка-драматурга / Михайло Кудрявцев // Дивослово. — 1994. — № 5 / 6. — С. 3—5.
- 106.Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. — Ч. I. (1917—1934) / Н. Кузякіна. — К. : Рад. письменник, 1958. — 240 с.
- 107.Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. — Ч. II. (1935—1960) / Н. Кузякіна. — К. : Рад. письменник, 1963. — 232 с.
- 108.Культура и культурология : Словарь / коллект. автор, Кравченко Альберт Иванович. — Екатеринбург : Деловая книга ; СПб. : Академ. проект, 2003. — 928 с. — (SUMMA).
- 109.Кульчицький С. Володимир Винниченко / Кульчицький Станіслав Владиславович, Солдатенко Валерій Федорович. — К. : Альтернативи, 2005. — 374 с. — (Особистість і доба).
- 110.Кьєркегор С. Смертельная болезнь [Электронный ресурс] / Серен Кьєркегор. — Режим доступа к книге : <http://bookmate.com/books/uIsyqptp>.
- 111.Кьєркегор С. Страх и трепет / Серен Кьєркегор : [пер. с дат. Н. В. Исаевой, С. А. Исаева]. — М. : Республика, 1993. — 383 с. — (Библиотека этической мысли).
- 112.Лагода Г. Ю. Новаторство драматургії В. Винниченка в п'єсі «Брехня». Ч. 2 / Г. Ю. Лагода // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. — 2006. — № 1. — Ч. 2. — С. 97—102. — (Серія «Літературознавство»).
- 113.Лащик Є. Винниченкова філософія щастя / Євген Лащик // Сучасність. — 1995. — № 7 / 8. — С. 153—164.
- 114.Лебедев С. А. Философия науки : Словарь основных терминов [Электронный ресурс] / С. А. Лебедев. — М. : Академ. проект, 2004. — 320 с. — (Серия «Gaudeamus»). — Режим доступа : <http://terme.ru/dictionary/905/word/%CF%D0%CE%D1%D2%D0%C0%CD%D1%D2%C2%CE>

- 115.Левченко Л. Ю. Проблема самотності : гендерний контекст [Електронний ресурс] / Леся Юріївна Левченко // дис. канд. наук : 09.00.04, 2007. — Режим доступу до дис. : <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/339963.html>.
- 116.Летнянчин П. Концепція особистості у драмах Б. Шоу, І. Франка, В. Винниченка : компаративний дискурс : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 : «Порівняльне літературознавство» / Петро Петрович Летнянчин. — Т. : Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка, 2009. — 20 с.
- 117.Лисяк-Рудницький І. Суспільно-політичний світогляд Володимира Винниченка у світлі його публіцистичних писань / І. Лисяк-Рудницький // Сучасність. — 1980. — № 9. — С. 60—74.
- 118.Лівенко І. М. Модель світу та форми її художнього вираження в поезії Юрія Тарнавського / Лівенко Ірина Миколаївна. — Дніпропетровськ : Січ, 2007. — 279 с.
- 119.Литературная энциклопедия терминов и понятий / под. ред. А. Н. Николюкина. — М. : НПК «Интелвак», 2001. — 1600 с.
- 120.Литературный энциклопедический словарь / под. общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. — М. : Сов. энцикл., 1987. — 752 с.
- 121.Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — 624 с. — (Енциклопедія ерудита).
- 122.Літературознавчий словник-довідник : 2-е вид., доп., випр. / кол. авт. : Гром'як Роман Теодорович, Ковалів Юрій Іванович, Теремко Василь Іванович. — К. : Академія, 2006. — 752 с. — (Nota bene!).
- 123.Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения / Д. Лихачев // Вопр. лит. — 1968. — № 8. — С. 74—87.
- 124.Лихачев Д. С. Избранные работы : в 3 т. Т. 1. Развитие русской литературы X — XVII веков. Поэтика древнерусской литературы / Лихачев Дмитрий Сергеевич. — Л. : Худож. лит., 1987. — 655 с.
- 125.Лозицький В. Йому завжди боліла Україна / В. Лозицький // Рад. Україна. — 1990. — 26 липня.

- 126.Лозицький В. На перехресті нової доби / В. Лозицький // Наука і суспільство. — 1989. — № 8. — С. 24—29.
- 127.Лотман Ю. М. О семиосфере [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. — Режим доступа к статье : <http://semiotics.ru/sphere/semiosphere.html>.
- 128.Лотман Ю. М. Семиосфера [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. — СПб. : «Искусство — СПб», 2000. — 704 с. — Режим доступа : http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman_semiosphera.htm#_Toc17488782.
- 129.Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман — Библиотека Гум www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/Index.php.
- 130.Лохіна Є. «Між двох сил» : Утопічний простір В. Винниченка / Єлизавета Лохіна // Магістеріум : [Зб. наук. ст.]. — Вип. 4 : Літературознавчі студії. — К. : Стилос, 2000. — С. 45—52.
- 131.Лохіна Є. Пошуки морального абсолюту : Ранні драми В. Винниченка / Єлизавета Лохіна // Слово і час. — 2001. — № 10. — С. 43—50.
- 132.Лукаш Г. П. Картина світу як об'єкт вивчення лінгвокультурології [Електронний ресурс] / Лукаш Галина Павлівна. — Режим доступу : http://ntsaifonnpu.at.ua/blog/kartina_svitu_jak_ob_ekt_vivchennja_lingvokulturologiji/2010-11-15-186.
- 133.Луцишин І. Концепція провини в модерністській естетиці Володимира Винниченка / І. Луцишин // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Літературознавство. — 2011. — Вип. 32. — С. 146—150.
- 134.Луцишин І. Страх як спосіб онтологічного самообману в п'єсі Володимира Винниченка «Гріх» / Ірина Луцишин // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Літературознавство. — 2011. — Вип. 31. — С. 187—195.
- 135.Макарова Т. М. Дух соціального відчуження : [Драматургія В. Винниченка] / Т. М. Макарова // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. — 2005. — Вип. I. (Ч. 2). — С. 102—106.

- 136.Макарова Т. М. Миттєвості вічності в мистецтві (за п'єсою В. Винниченка «Memento») / Т. М. Макарова // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. — 2004. — Вип. 2. — С. 85—91.
- 137.Макарова Т. М. Поняття добра і зла в художньому світі Винниченка-драматурга : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 : «Українська література» / Т. М. Макарова. — Херсон : Херсон. держ. ун-т, 2008. — 20 с.
- 138.Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX — початку XX століття : аспекти родо-жанрової динаміки : Монографія / Н. П. Малютіна. — Одеса : Астропринт, 2006. — 352 с.
- 139.Мамонтов Я. На театральних роздоріжжях / Я. Мамонтов. — К. : Книгоспілка, 1925. — 65 с.
- 140.Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900 — 1917) / Я. Мамонтов // Червоний шлях. — 1926. — № 11—12. — С. 176—203.
- 141.Матеев Д. Феномен одиночества и проблема нарушения коммуникации : социально-философский аспект : автореф. дис... канд. филос. наук. : 09.00.11. «социальная философия» [Электронный ресурс] / Матеев Даниел Андреев. — Режим доступа к автореф. дис. : <http://www.dissercat.com/content/fenomen-odinochestva-i-problema-narusheniya-kommunikatsii-sotsialno-filosofskii-aspekt>
- 142.Меженко Ю. Шляхи українського театру в 1924 році / Юр. Меженко // Життя й революція. — 1925. — № 1—2. — С. 90—92.
- 143.Мерсиянова А. П. Основные признаки экзистенциального выбора [Электронный ресурс] / А. П. Мерсиянова — Режим доступа к ст. : sun.tsu.ru/mminfo/000063105/335/image/335-153.pdf
- 144.Михальчук Н. Мала проза Володимира Винниченка : від метафізичного до естетичного : автореф. дис. ... канд. філол. наук. : спец. 10.01.01 : «Українська література» [Електронний ресурс] / Михальчук Ніна Іванівна. — Київ. нац.

- ун-т. ім. Т. Г. Шевченка, 2005. — Режим доступу до автореф. : avtoreferat.net/content/view/12522/66/ - Україна.
145. Михида С. П. Слідами його експериментів : Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії В. Винниченка / Сергій Павлович Михида. — Кіровоград : Центр. Укр. вид-во, 2002. — 189 с.
146. Мифы древнего Рима. Миф о встрече Бахуса и Ариадны [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.mifyrima.ru/baxus-i-ariadna.html> /.
147. Мифы народов мира : в 2 т. Т. 2 : К—Я : Энциклопедия. — 2-е изд. / коллект. автор : Токарев С. А. — М. : Сов. энцикл., 1982. — 719 с.
148. Міщук Р. До історії спілкування української еміграції з Радянською країною. Листи В. Винниченка 1920—1925 р. р. / Р. Міщук // Слово і час. — 1990. — № 2. — С. 23—25.
149. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття : навч. посібник для студ. вузів. — Ч. 1 : Українська література / М. В. Моклиця. — Луцьк : Вежа, 1999. — 154 с.
150. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття : навч. посібник для студ. вузів / М. В. Моклиця. — Ч. 2 : Зарубіжна література. — Луцьк : Вежа, 1999. — 181 с.
151. Мольнар М. Забутий письменник? Кілька думок про письменницьку долю В. Винниченка / Михайло Мольнар // В. Винниченко. Оповідання / В. Винниченко. — Братислава : — Словацьке педагог. вид. в Братиславі, 1968. — С. 5—15.
152. Мороз Л. З. Драматургія В. Винниченка : ідейно-мистецьке експериментаторство на тлі « нової драми » кінця ХІХ — початку ХХ століття : автореф дис. на здобуття наук. ст. д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 : « Українська література » / Лариса Захарівна Мороз. — К. : Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 1997. — 30 с.
153. Мороз Л. З. « Сто рівноцінних правд » : Парадокси драматургії В. Винниченка / Лариса Захарівна Мороз ; відп. ред. Федченко П. М. — К. : НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 1994. — 208 с.

- 154.Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева : монография / И. И. Московкина. — Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. — 288 с.
- 155.Ницше Ф. По ту сторону добра и зла : Сочинения / Фридрих Ницше. — М. : ЭКСМО-Пресс ; Х. : Фолио, 2001. — 848 с. — (Антология мысли).
- 156.Новая философская энциклопедия : В 4 т. Т. 3 : Н—С / коллект. автор : Степин Вячеслав Семенович. — М. : Мысль, 2001. — 694 с.
- 157.Новая философская энциклопедия [Электронный ресурс] / Ин-т фил. РАН, 2007—2010. — Режим доступа : <http://iph.ras.ru/elib/2470.html>
- 158.Новейший философский словарь : 3-е изд., испр. / гл. ред. А. А. Грицанов. — Мн. : Кн. Дом, 2003. — 1280 с. — (Мир энциклопедий).
- 159.Новикова М. А. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя и их английских переводов) : учеб. пос. для филол. фак. и фак. иностр. яз. / Новикова Марина Алексеевна, Шама Ирина Николаевна ; Ин-т содержания и методов обуч., др. — Запорожье : Верже, 1996. — 171 с.
- 160.Новітній переклад Біблії у перекладі літературною українською мовою [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.ukrbible.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1041:-10-&catid=41:2009-05-11-02-17-19&Itemid=44.
- 161.Основные понятия философии К. Ясперса : экзистенция, всеобъемлющее, философская вера [Электронный ресурс]. — Режим доступа к статье : <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000197/st005.shtml>.
- 162.Очинський І. Еволюція творчості Винниченка після 1905 року / І. Очинський // Життя й рев. — 1930. — Кн. VII. — С. 133—142.
- 163.Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : Монографія / С. Д. Павличко ; гол. ред. С. Головка. — К. : Либідь, 1997. — 360 с.
- 164.Павлінчук Т. І. Смертельна гра у драмі В. Винниченка «Пророк» : боротьба за першість [Електронний ресурс] / Т. І. Павлінчук. — Режим доступу до статті : <http://studentam.net.ua/content/view/8806/95/>.

- 165.Панченко В. В. Винниченко — Гі де Мопассан — Габріеле Д'Аннунціо : кілька паралелей : Про один «нав'язливий» мотив у творах В. Винниченка 1908 — 1916 р. р. / Володимир Панченко // Сучасність. — 1997. — № 9. — С. 120—133.
- 166.Панченко В. В. Винниченко : парадокси долі і творчості : Книга розвідок і мандрівок / Володимир Євгенович Панченко. — К. : Твім інтер, 2004. — 287 с.
- 167.Панченко В. Будинок з химерами : Творчість Володимира Винниченка 1900 — 1920 р. р. у європейському літературному контексті / Володимир Панченко. — Кіровоград : [б. в.], 1998. — 272 с.
- 168.Панченко В. Володимир Винниченко і Генрік Ібсен / Володимир Панченко // Слово і час. — 2000. — № 1. — С. 80—83.
- 169.Панченко В. Творчість В. Винниченка 1902—1920 р. р. та художні течії початку ХХ століття / Володимир Панченко // Слово і час. — 2000. — № 7. — С. 9—17.
- 170.Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902—1920 р. р. у генетичних і типологічних зв'язках з європейськими літературами [Електронний ресурс] / В. Панченко // Дис. на здоб. наук. ст. докт. філол. наук за спеціальністю 10.01.01 : «Українська література». — К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, 1998. — Режим доступу до дис. : <http://library.kr.ua/books/panchenko/p1.shtml>.
- 171.Панченко В. Тінь Заратустри : Ніцшеанський слід у творчості В. Винниченка / Володимир Панченко // Всесвіт. — 1998. — № 4. — С. 163—170.
- 172.Панченко В. Триумф і банкрутство принципу : «Достоевські» питання у творчості В. Винниченка / Володимир Панченко // Кур'єр Кривбасу. — 1998. — № 93—94. — С. 136—145.
- 173.Панченко В. Триумф і банкрутство принципу : «Достоевські» питання у творчості В. Винниченка / Володимир Панченко // Кур'єр Кривбасу. — 1998. — № 95—96. — С. 140—150.

- 174.Парадиський О. В. Винниченко / Ол. Парадиський. — К. — Одеса : Держ. вид. України, 1930. — 52 с.
- 175.Паскевич Н. М. Внутрішньоконтактні зв'язки В. Винниченка-драматурга з С. Пшибишевським / Наталя Паскевич // Слово і час. — 2000. — № 7. — С. 50—52.
- 176.Паскевич Н. М. Специфіка та структура конфлікту у драматургії В. Винниченка в контексті «нової драми» кінця XIX — початку XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук НАН України : спец. 10.01.01 : «Українська література» / Наталія Мирославівна Паскевич. — К., 2002. — 19 с.
- 177.Пастух Б. Розворушити українське письменство / Б. Пастух // Дзвін. — 2006. — № 2. — С. 123—126.
- 178.Петрів О. В. Винниченко : філософський дискурс / Оксана Петрів. — Дрогобич : Вимір, 2007. — 163 с.
- 179.Петрова Л. О. Художня картина світу в російському сатирично-гумористичному наративі початку XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : 10.02.02 : «Російська мова» / Петрова Луїза Олександрівна. — К. : Б. в., 2008. — 40 с.
- 180.Перлін Є. Драматургія В. Винниченка (намічування проблеми) // Життя і рев. — 1930. — Кн. VI. — С. 115—135.
- 181.Погорілий С. Деякі особливості поетики Винниченка / Семен Погорілий // Дивослово. — 1995. — № 9. — С. 4—12.
- 182.Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка / Семен Погорілий. — Нью-Йорк, УВАН у США, Коміс. для вивч. й публ. спадщ. В. Винниченка, 1981. — 212 с. — (З нашого минулого, Ч. 4).
- 183.Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : Монографія. — 2-ге вид., доп. і перероб. / Ярослав Поліщук. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. — 392 с.

- 184.Пшибышевский С. О драме и сцене / Станислав Пшибышевский ; пер. В. Тучапской, Н. Эфроса // Полное собрание починений : в 4 т. — М. : Типография Русского Товарищества, 1905.
Т. 4 : Драмы. — 1910. — 190с.
- 185.Ревуцький В. Еміграційна драматургія В. Винниченка / Валеріан Ревуцький // Сучасність. — Мюнхен, 1971. — Грудень. — С. 43—52.
- 186.Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сборник статей / коллект. авт. : Егоров Б. Ф. — Л. : Наука, 1974. — 299 с.
- 187.Ритм, пространство, время в художественном произведении : тематический сборник научных трудов / коллект. автор : Адибаев Х. А. — Алма-Ата : Изд. Казах. пед. ин-та, 1984. — 133 с.
- 188.Річицький А. Володимир Винниченко : Літературні етапи / Андрій Річицький. — Х. : Укр. робітник, 1929. — 32 с. — (Масова літ.-крит. б-ка).
- 189.Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века : Ключевые понятия и тексты / Руднев Вадим Петрович. — М. : АГРАФ, 2001. — 599 с.
- 190.Рудницький Л. П'єси В. Винниченка на німецькій сцені / Леонід Рудницький // Укр. театр. — 1990. — № 1. — С. 24—27.
- 191.Рулін П. «Березіль» у Києві / Петро Рулін // Життя й революція. — 1929. — № 7—8. — С. 140—156.
- 192.Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років жовтня / Петро Рулін // Життя й революція. — 1932. — № 11—12. — С. 96—122.
- 193.Садыкова М. А. Сопоставление понятий «картина мира» и «модель мира» : архетип — миф — религия — наука [Электронный ресурс] / М. А. Садыкова // Совр. пробл. науки и образ. — 2007. — № 3. — С. 118—121. — Режим доступа : www.science-education.ru / 15-397.
- 194.Сапожникова Г. М. Онтологічний дискурс драматургії О. Олеся : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 : «Українська література» / Сапожникова Галина Миколаївна ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2009. — 19 с.

- 195.Сартр Ж. П. Бытие и ничто : Опыт феноменологической онтологии [Электронный ресурс] / Жан Поль Сартр : [пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко]. — М. : Республика, 2000. — 639 с. — Режим доступа к книге : psylib.org.ua/books/sartr03/index.htm
- 196.Сахновский-Панкеев В. А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В. А. Сахновский-Панкеев. — Л. : Искусство, 1969. — 196 с.
- 197.Свербілова Т. Від модерну до авангарду : жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. ; заг. ред. Л. Скорини. — Черкаси : ЧП Чабаненко, 2009. — 598 с.
- 198.Свербілова Т. Персонажі винниченкових п'єс — кати чи жертви? / Тетяна Свербілова // Слово і час. — 1993. — № 5. — С. 32—40.
- 199.Свербілова Т. Пророк та самогубство (п'єса В. Винниченка в контексті драматургії експресіонізму та постекспресіонізму) / Т. Свербілова // Слово і час. — 2005. — № 10. — С. 8—17.
- 200.Сиваченко Г. «Конкордизм» В. Винниченка в екзистенціалістському дискурсі / Галина Сиваченко // Слово і час. — 2001. — № 9. — С. 33—39.
- 201.Синявська Л. І. Концепція особистості в драматургії В. Винниченка та Лесі Українки : До постанови проблеми / Л. Синявська // Проблеми сучасного літературознавства : Зб. наук. пр. — О., 1999. Вип. 3. — С. 150—164.
202. Синявська Л. І. Художньо-естетична концепція активної особистості в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / Одес. держ. ун-т. ім. І. І. Мечникова. — О., 2000. — 17 с.
203. Скиба С. Художній час і художній простір у творчості Лесі Українки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 : «Українська література» / Скиба Станіслав Максимович. — Кіровоград, 1998. — 17 с.

- 204.Скурту Н. П. Искусство и картина мира / Н. П. Скурту. — Кишинев : Штиинца, 1990. — 85 с.
- 205.Слабошпицький М. Письменник світового масштабу : (Штрихи до портрету В. Винниченка) / М. Слабошпицький // Укр. мова і літ. в шк. — 1991. — № 2. — С. 62—68.
- 206.Смирнов С. Д. Мир образов и образ мира как парадигмы психологического мышления / С. Д. Смирнов // Мир психологии. — 2003. — № 4. — С. 18—31.
- 207.Смолич Ю. Нові п'єси В. Винниченка («Над», «Великий секрет», «Кол-Нідре») / Юрій Смолич // Укр. літ-во : респ. міжвідомч. наук. зб. — Львів : Світ, 1993. Вип. 57. — С. 119—130.
- 208.Смолич Ю. Українські драматичні театри в цьому сезоні / Юрій Смолич // Життя й революція. — 1928. — № 4. — С. 116—129.
- 209.Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927—28 року / Юрій Смолич // Життя й революція. — 1928. — № 9. — С. 147—158.
- 210.Современный философский словарь. — 3-е изд., испр. и доп. / под общ. ред. В. Е. Кемерова. — М. : Академ. Проект, 2004. — 864 с.
- 211.Степин В. С. Научная картина мира в культуре техногенной цивилизации / Степин Вячеслав Семенович, Кузнецова Лидия Федоровна. — М. : Б. и., 1994. — 274 с.
- 212.Суздалева Ю. І. П'єса В. Винниченка «Пророк» як приклад філософського дослідження моделей віри у сучасному суспільстві / Ю. І. Суздалева // Вісн. нац. авіац. ун-ту. Філософія, культурологія. — 2008. — № 2. — С. 177—182.
- 213.Танюк Л. До проблеми української пророчої п'єси («Кассандра» Лесі Українки, «Пророк» В. Винниченка, «Народний Малахій» М. Куліша) / Танюк Лесь // Березіль. — 1992. — № 10. — С. 173—183.
- 214.Теоретическая поэтика : Понятия и определения : Хрестоматия для студ. / авт.-сост. Н. Д. Тamarченко. — М. : РГГУ, 2002. — 467 с.
- 215.Теория литературы: в 2 т. Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика : учебное пособие для вузов. — 2-е изд., испр. / Тamarченко Натан Давидович, Тюпа Валерий Игоревич, Бройтман Самсон

- Наумович. — М. : Academia, 2007. — 510 с. — (Высшее профессиональное образование : Филология).
- 216.Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства. Підр. для студ. гуманіт. спец. внз. — 2-е вид., випр. і доп. / А. О. Ткаченко. — К. : ВПЦ «Київ. Ун-т», 2003. — 448 с.
- 217.Тодчук Н. Часопростір у творі І. Франка «Для домашнього огнища» в руслі новацій європейської літератури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06 : «Теорія літератури» / Тодчук Наталія Євгенівна. — Львів, 2001. — 17 с.
- 218.Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст : семантика и структура / отв. ред. Т. В. Цивьян. — М. : Наука, 1983. — 302 с.
- 219.Тресиддер Джек. Орхидея [Электронный ресурс] / Джек Тресиддер // Словарь символов. — Режим доступа к ст. : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/405.php.
- 220.Туркельтауб І. На шляхах українського театру / І. Туркельтауб // Червоний шлях. — 1927. — № 2. — С. 226—234.
- 221.Тюпа В. И. Анализ художественного текста : учеб. пос. для студ. филол. фак. высш. учеб. завед. / В. И. Тюпа. — М. : ИЦ «Академия», 2006. — 336 с.
- 222.Українка Леся. Новейшая общественная драма / Леся Українка // Зібр. тв. у 12 т., Т. 8 / Леся Українка ; [гол. ред. кол. Є. С. Шабліовський] ; [ред. тому П. Й. Колесник ; упоряд. та прим. М. Л. Гончарука]. — К. : Наук. думка, 1977. — С. 229—252.
- 223.Українка Леся. Винниченко / Леся Українка // Укр. літ-во. — 1989. — Вип. 53. — С. 113—132.
- 224.Українка Леся. Європейська соціальна драма в кінці ХІХ століття / Леся Українка // Зібр. тв. у 12 т., Т. 8 / Леся Українка ; [гол. ред. кол. Є. С. Шабліовський] ; [ред. тому П. Й. Колесник ; упоряд. та прим. М. Л. Гончарука]. — К. : Наук. думка, 1977. — С. 282—286.
- 225.Федоров Ф. П. Романтический художественный мир : пространство и время / Федоров Федор Полиектович. — Рига : Зинатне, 1988. — 456 с.

226. Федченко П. Оцінюємо з класових позицій. (Про політичне обличчя і художню творчість В. Винниченка) / П. Федченко // Київ. — 1987. — № 12. — С. 49—59.
227. Филат Т. Поэтика пространства и времени в русской повести конца 1880-х — начала 90-х годов / Филат Татьяна Витальевна. — Днепропетровск : АРТ-ПРЕСС, 2002. — 418 с.
228. Философский энциклопедический словарь. Время [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/224/ВРЕМЯ.
229. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. І. Шинкарук. — К. : Абрис, 2002. — 744 с.
230. Философский словарь : 7-е изд., перераб. и доп. / под. ред. И. Т. Фролова. — М. : Республика, 2001. — 719 с.
231. Франко І. Наш театр / І. Франко // Зібр. тв. у 50 т., Т. 28 : Літературно-критичні праці (1890—1892) / І. Франко ; [ред. кол. : Є. П. Кирилюк (гол.), Басс І. І., Бернштейн М. Д., Вєрвєс Г. Д. та ін.] ; [ред. тому Н. Є. Крутікова, С. В. Щурат ; упоряд. та комент. Н. Р. Мазєпи, О. В. Мишанича, Г. А. Нудьги та ін.]. — К. : Наук. думка, 1980. — С. 279—292.
232. Франко І. Руський театр / І. Франко // Зібр. тв. у 50 т., Т. 29 : Літературно-критичні праці (1893—1895) / І. Франко ; [ред. кол. : Є. П. Кирилюк (гол.), Басс І. І., Бернштейн М. Д., Вєрвєс Г. Д. та ін.] ; [ред. тому В. Л. Микитась, А. М. Халімончук ; упоряд. та комент. Л. А. Гаєвської, П. П. Гонтаря, М. Л. Гончарука та ін.]. — К. : Наук. думка, 1981. — С. 96—112.
233. Фромм Э. Здоровое общество [Электронный ресурс] / Эрих Фромм. — Режим доступа к книге : <http://www.gramotey.com/books/1269078496.htm>.
234. Фромм Э. Искусство любить [Электронный ресурс] / Эрих Фромм. — Режим доступа к книге : <http://tululu.ru/read52741/>.
235. Фромм Э. Человек для себя : [пер. с англ. Л. А Чернышовой] ; Иметь или быть? [пер. с англ. Н. И. Войкунской и И. И. Каменкович] / Э. Фромм. — Мн. : Изд. В. П. Ильин, 1997. — 416 с.

236. Хазагеров Г. Г. Основы теории литературы : учебник / Г. Г. Хазагеров, Н. Б. Лобанов. — Ростов н/Д : Феникс, 2009. — 310 с. — (Высшее образование).
237. Хайдеггер М. Бытие и время [Электронный ресурс] / Мартин Хайдеггер. — Режим доступа к книге : <http://lib.ru/HEIDEGGER/bytie.txt>.
238. Хализев В. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование) : монография / В. Е. Хализев. — М. : Изд. МГУ, 1986. — 135 с.
239. Хализев В. Е. Теория литературы : учебн. для вузов. — 3-е изд., испр. и доп. / В. Е. Хализев. — М. : Высш. шк., 2002. — 437 с.
240. Хархун В. Володимир Винниченко і Станіслав Пшибишевський : «нове мистецтво» / Валентина Хархун // Українська філологія : школи, постаті, проблеми : зб. наук. пр. Міжнар. конф., присвяч. 150-річчю від дня заснув. каф. укр. словесності у Львів. ун-ті (Львів. 23—25 жовтня 1998 р.). Ч. I. / [редкол. : Т. Салига (відп. ред.) та ін.]. — Львів : Світ, 1999. — С. 402—409.
241. Хархун В. Володимир Винниченко і Станіслав Пшибишевський : типологія художніх практик / Валентина Хархун // Наук. записки ; [упоряд. тому : Моренець В. П.]. — К. : Києво-Могилян. акад., 1999. — Т. 17 : Філологія. — С. 111—115.
242. Хархун В. Роман Володимира Винниченка «Записки Кирпатого Мефістофеля» : генерика, семіосфера, імагологія : [монографія] / Валентина Хархун. — Ніжин : НДУ ім. Гоголя, 2011. — 197 с.
243. Хейзинга Й. Осень Средневековья : Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV в. в. во Франции и Нидерландах / Хейзинга Йохан : [пер. Сильвестров Д. В]. — М. : Наука, 1988. — 540 с. — (Памятники исторической мысли).
244. Хмель И. Свой среди чужих, чужой среди своих : Политический портрет В. К. Винниченко / И. Хмель // Радуга. — 1991. — № 9. — С. 80—90.
245. Хміль І. Політична діяльність В. Винниченка / І. Хміль // Український історичний журнал. — 1989. — № 7. — С. 82—91.

- 246.Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX — початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб ; МОН, Прикарпат. ун-т ім. В. Стефаника. — Івано-Франківськ : Плай, 2002. — 412 с.
- 247.Хоткевич Г. Літературні вражіння / Гнат Хоткевич // ЛНВ. — 1908. — № 4. — С. 129—138.
- 248.Христюк П. В. Винниченко і Ф. Ніцше / П. Христюк // Укр. хата. — 1913. — № 4—5. — С. 275—299.
- 249.Христюк П. Письменницька творчість В. Винниченка : Спроба соціологічної аналізи / П. Христюк. — Х. : Рух, 1929. — 202 с.
- 250.Художественное пространство и время : Межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. Ф. П. Федоров. // Даугавп. пед. ин-т им. Я. Э. Калнберзина. — Даугавпилс, 1987. — 163 с.
- 251.Хуторянская А. Д. Картина мира в современной гуманитарной науке [Электронный ресурс] / А. Д. Хуторянская. — Режим доступа к ст. : / <https://docs.google.com/viewer>.
- 252.Цветочные символы. Толкование цветов [Электронный ресурс]. — Режим доступа к ст. : <http://www.deepred.ru/news/72/>.
- 253.Цивьян Т. В. Модель мира и ее роль в создании (аван)текста [Электронный ресурс] / Т. В. Цивьян. — Режим доступа к ст. : <http://www.ruthenia.ru/folklore/tcivian2.htm>.
- 254.Чирков А. Эпическая драма. (Проблемы теории и поэтики) / А. Чирков. — К. : Вища шк., 1988. — 160 с.
- 255.Чурмантаев П. С. Значення теорії межових ситуацій Карла Ясперса для аналізу поведінки людини в екстремальних ситуаціях [Електронний ресурс] / П. С. Чурмантаев. — Режим доступу до ст. : www.nbuv.gov.ua/portal/.../F21_doc.pdf.
- 256.Шабліовський Є. Про Володимира Винниченка / Євген Шабліовський // Рад. літ-во. — 1970. — № 8. — С. 40—48.
- 257.Шах-Азизова Т. К. Чехов и западно-европейская драма его времени / Т. К. Шах-Азизова. — М. : Наука, 1966. — 151 с.

- 258.Шевченко Й. Минулий театральний сезон / Йона Шевченко // Червоний шлях. — 1927. — № 7—8. — С. 285—297.
- 259.Шевченко Й. Десять років українського театру / Йона Шевченко // Червоний шлях. — 1927. — № 11. — С. 208—225.
- 260.Шоу Б. О драме и театре / Б. Шоу ; [пер. с англ., вст. ст. А. Аникста]. — М. : Изд. иностр. лит., 1963. — 640 с.
- 261.Шумило Н. Гармонійне і дисгармонійне в українській літературі початку ХХ століття (В. Винниченко і сучасники) / Наталя Шумило // Київ. старовина. — 1998. — С. 124—131.
- 262.Як тайна, як безодня... : п'єса В. Винниченка «Брехня» : Текст і контексти : зб. наук. пр. / Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. Крим. Респ. від-ня т-ва «Україна — світ» ; [відп. ред. В. І. Гуменюк]. — Сімферополь : Світ, 2008. — 199 с.
- 263.Ясперс К. Введение в философию [Электронный ресурс] / К. Ясперс. — Режим доступа к книге : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/yasp/index.php.
- 264.Ясперс К. Философия. Книга первая. Философское ориентирование в мире [Электронный ресурс] / К. Ясперс : [пер. А. К. Судакова]. — М. : Канон РОО — Реабилитация», 2012. — 384 с. — Режим доступа : rema44.ru/resurs/conspects/all/yaspers.doc.
- 265.<http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/86310/ПРОСТРАНСТВО>.
- 266.http://uk.wikipedia.org/wiki/Картина_світу.
- 267.<http://www.philosophydic.ru/kartina-mira>.