

А. М. Дудка

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Просторова семантика міста в інтерпретації В. Винниченка-драматурга

Дудка А. М. Просторова семантика міста в інтерпретації В. Винниченка-драматурга. У статті зроблено спробу на матеріалі п'єс В. Винниченка зіinterpretувати змістову специфіку представлення й художнього втілення семантики простору. Окреслені просторові доміанти: топоси міста – вулиці, його локуси – будинки, кімнати, охарактеризовано взаємозв'язок місця перебування й психічних станів дійових осіб. Окремий аспект – трансформація реального простору в невизначений, аж до абсолюту небуття.

Ключові слова: *простір, місто, топос, локус, трансформація, психічний стан.*

Дудка А. М. Пространственная семантика города в интерпретации В. Винниченка-драматурга. В статье предпринята попытка на материале пьес В. Винниченко проанализировать содержательную специфику представления и художественного воплощения семантики пространства. Очерчены пространственные доминанты: топосы города – улицы, его локусы – дома, комнаты, охарактеризована взаимосвязь места пребывания и психических состояний действующих лиц. Отдельный аспект – трансформация реального пространства в неопределенное, вплоть до абсолютного небытия.

Ключевые слова: *пространство, город, топос, локус, трансформация, психическое состояние.*

Dudka A. N. The space semantics of the city in V. Vynnychenko's interpretation. In the article was made the attempt of the interpretation substantial specificity of the representation and embodiment of the meanings of the space on the material Vynnychenko's dramas. The space dominants were outlined: toposes of the city – streets, its locuses – houses, rooms. The interrelation of the place of the stay and mental conditions of characters was characterized. The separate aspect was the transformation of the real space in the uncertain to the absolute of the non-existence.

Key words: *space, city, topos, locus, transformation, mental condition.*

Драматургія В. Винниченка, попри присвячену їй значну кількість розвідок, у багатьох аспектах залишається недостатньо вивченою. Це стосується, зокрема, й проблеми простору художнього цілого, представленого письменником як такий, що набуває рис глобально впливаючого на поведінкову модель персонажів фактору.

Відомо, що простір, як і час, є конституюючими поняттями картини світу. В. Винниченкова картина світу цікава парадоксальністю, адже просторові й часові орієнтири в ній переважно зміщені, відтак людина приречена через зовнішні обставини або частіше власні меркантильні інтереси блукати манівцями в безчасні морального нігілізму, опинятися в глухому куті без перспективи впорядкування буттєвих координат.

Про метаморфози простору в творах митця частково писали Г. Сиваченко, Є. Лащик, Н. Гусак, О. Векуа, Є. Лохіна, М. Зубрицька та інші, однак ніхто з дослідників не представив цілісного аналізу просторових доміант

п'єс В. Винниченка, що й зумовило вибір предмету й формулювання мети нашої студії: охарактеризувати просторову семантику міста в інтерпретації В. Винниченка-драматурга.

За ієрархічною класифікацією (В. Топоров), місто постає серединним простором – олюдненим, земним; являє «мікрокосмічне відображення космічних структур», побудоване в певній системі координат [1:61]. Також місто аргіогі характеризується як комфортний для мешкання простір завдяки побутовим вигодам, однак і небезпечним через «погану екологію, перенаселеність, переповненість транспортними комунікаціями і т.п.» [12:127]. Звідси – парадоксальність, непередбачуваність міського простору, скерованого на інтенсивні, на відміну від сільського, трансформації.

З-поміж характеристик простору топосів драм В. Винниченка, за браком обсягу статті, ми обрали диференційним маркером опозицію «свій – чужий» простір, оскільки саме вона найповніше виявляє людський фактор,

залежно від зовнішніх і/чи внутрішніх імперативів перетворює насправді нейтральний міський простір на «свій» (коли людина почувається в ньому комфортно) або «чужий» (коли місто викликає відчуття штучності, протиприродності). В усіх драмах, уважаємо, домінує останнє, бо практично всі персонажі відчують постійний тиск, атмосферу не-свободи. Тому часто місто нагадує в'язницю, а його мешканці – запрограмованих наперед заданим розпорядком виконавців щоденних ролей. Хоча дехто й намагається втекти із замкненого простору і створити свій, проте такі спроби найчастіше розмикаються не в свободу, а в небуття. Така семантика міста виразно прочитується в драмах революційної тематики.

Так, у п'єсі «Дизгармонія» революційне місто не виправдовує «великих» очікувань Грицька, який, повернувшись з тюрми, почуває тільки «скуку»: «Вам було коли-небудь так, що ви ждали чого-небудь великого?... А потім воно приходило, тільки не таке, менше...» [8:16]. Більше того, персонаж поступово втрачає право голосу (Ольга: «Значить, так треба» [8:31]). Навіть революція, яка повинна внести рух, зміну в природний хід речей, не стала засобом досягнення цілей її ініціаторів: мітинг робітників зірваний урядовим погромом, партійні діячі заарештовані. Відтак, замкнений простір міста-в'язниці поглинув тих, хто хотів його звільнити від абсолюту невизначеності, інертності.

Місто, у якому відбувається дія драми «Дочка жандарма», не означено номінативно, проте вводиться назва іншого міста, Горохове, із якого очікується порятунок. Щоправда, підґрунтя очікування різне: страйкуючі робітники залізниці прагнуть знайти допомогу для відсічі солдатам, Корольчук – налагодити особисте життя, адже в обмін на те, що він згодиться повести потяг у Горохове, вимагає, щоб Оля повінчалась із ним і покинула революційні справи, для самої Ольги рятунок – «в городі, в губернії» [3:27], звідти ж Качуренко очікує на прибуття військових для придушення страйку. Так особисте й загальне кладуться на різні шальки терезів. Вирішення – вибір Корольчуком кінцевого пункту призначення його потягу: Горохове – допомога страйкуючим, губернія – поразка революціонерів, але порятунок Ольги. Вона ж запевняє всіх, що її кінець невідворотній, а отже, Корольчук «іде на Горохове» [3:41].

Загалом у драмах на революційні теми місто постає «одним із» тих «міст-мурашників», де загальне заступає індивідуа-

льне. Читач лише здогадується із ремарок, у яких описується міський пейзаж, або з реплік персонажів про те, що дія відбувається саме в місті. Так, у драмі «Великий Молох» стає зрозумілим, що дія розгортається в місті, з повідомлення Лесі, що Катря не виїхала на село. Простір міста чужий для головного персонажа Зінька, бо він постійно відчуває тиск, моральне насильство над собою («Ви хочете насильства над моєю душею» [9:14]), оскільки обов'язки, які покладає на нього партія, не відповідають його внутрішнім переконанням. Проте, будучи внутрішньо розбалансованим, персонаж не може визначитися, де йому буде комфортніше: у «тихому хуторі» (перспектива, яку відкриває одруження з Лесею) чи у «шумному, неспокійному, заклопотаному, жорстокому» [9:24] місті. 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» [9:43]). Але й поїхати на хутір він теж не може, бо хоче жити повним життям, а «не одним розумом» [9:45]. Можливість звільнитися від тиску бачить Остап, пропонуючи Зінькові виїхати за кордон: «Ніяких кайданів ні на серці, ні на розумі» [9:32], що Зінько сприймає як вияв егоїзму (саме тому він і відмовився колись жити на хуторі). Насправді йому бракує іншого, незамкненого простору («... ви хочете заперти мене в стінах сем'ї, а я хочу і сем'ї, і людей, і весь світ, я хочу простору...» [9:104]), але такий простір, зрештою, заступає Великий Молох, поглинаючи Зінька разом із ілюзією його «освоїти».

У п'єсі «Над» простір галасливого комуністичного міста теж є чужим для партійних діячів Ілька й Надії з тієї ж причини нівеляції, особистісного знеособлення (Зінько: «...раптом озирнусь на самого себе й регіт й жах мене візьме. Та невже це я?!» [4:52]), де кожна людина є тільки «гудзиком» у налагодженому механізмі (місто як упорядкована система). Тому персонажі хочуть створити новий, а насправді теж штучний простір – комуну, сподіваючися досягти в ній «повноти» життя. Проте, як з'ясовується, Надія не спроможна відмовитися від принад міського життя і, врешті, за словами Ілька, перетворюється на «типічну міщанку» [4:104], яка прагне розваг (походить до ресторанів) і розкошів (приймає хабар від Смілянського в обмін на відмову будувати колгосп), отже, «гниє», «смердить». Сам же Ілько сподівається ново-

го життя в Очеретяному разом із Донею, для якої простір села є «своїм».

Фактично В. Винниченко, вибудовуючи антиномію «дім» – «місто», знімає тлумачення обох як «освоєний, одомашнений простір, де людина знаходиться в безпеці» [12:159]. Парадоксально, але й у «сімейних» драмах митця персонажі почуваються чужими у своєму місті, яке тяжіє над ними, тому що й власний дім як еквівалент домашнього затишку, родинного вогнища насправді таким не є, як би персонажі не прагнули його «одомашнити».

У п'єсі «Закон» стають чужими члени однієї родини, Інна й Панас, оскільки в цьому просторі їм не вистачає головної сполучної ланки – дитини. Розраду вони шукають у міських установах: Панас бігає по дитсадках, Інна – у кафе та оперетках. Жінка сподівається «одомашнити» простір за допомогою людини з чужого простору – дівчини з села Люда, яка повинна стати сурогатною матір'ю. Від самого початку Люда почувається чужою в домі Мусташенків, хоча всі до неї ставляться як до рідної («Усі зі мною так, як із рідною...» [3:244]), тому хоче повернутися в 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» [3:245]). Однак Мусташенки в чужому для них середовищі ще більше віддаляються один від одного. Кульмінацією стало вигнання з дому «другої матері» Інни, Тами. Коли дитина народжується, Інна сподівається мати «справжню родину», лише поселивши Люду в інше помешкання, зате в одному місті. Однак, за влучними спостереженнями Круглика, для Панаса важливим є тільки місце перебування дитини, а не приналежність її до Інниного дому («Але невже ж ви, Інно Василівно, настільки ще наївні, що думаєте, що вся річ у виїзді панни Люди? І що тоді Панас буде цілком ваш?» [3:266]). Коли ж Люда відмовляється віддавати немовля й виїздить разом із ним, свій дім для Інни стає чужим; для Панаса ж дім – там, де його дитина. Тому Інна залишає і тепер уже чуже місто – вона їде в експедицію разом із Кругликом, що нами прочитується як утрата надії мати закріплене місце в просторі.

Почуваються некомфортно в міському просторі (про що ми можемо лише здогадуватися із діалогів персонажів, зокрема, повідомлення Антиповича, що Лобкович працює в університеті (міська установа)) і персонажі п'єси «Пригвожені». Лобкович живе у постійному страсі, що Родион – не його син;

Устина Марківна почувається завжди чужою поруч зі своїм чоловіком, який колись її купив у батька; не можуть ужитися в одному просторі й Настя та Вовчанський, Ольга та Борис Шелудько. «Одомашнити» цей простір сподівається Родион, прорахувавши наперед своє майбутнє шлюбне життя з Прокопенковою, людиною з чужого простору, села. Тому рідні Родиона природньо почувають спочатку до неї деяку ворожість, підозрілість, оскільки знають про неї лише з чуток («Тільки не міщанка, а настояща крестянка... Непідходяща вона» [3:95]). Проте Родион вважає її «перевіреною» людиною, з якою можна побудувати «союз рівних, творящих, будуєчих свою любов...» [3:154]. Коли ж такий союз стає неможливим через спадкову хворобу Родиона, Калерія, щоб урятувати шлюб, пропонує змінити місце мешкання. Але міста зупинки вона не називає: «...їдемо по чужих краях, городах. Щодня разом і серед усього світу» [3:159]. Це, на нашу думку, означає безперспективність їхнього подальшого співжиття, оскільки людина, яка не має коріння, закріпленого місця в просторі, позбавлена можливості перетворити чужий простір на свій, а тим більше підтримувати сімейне вогнище. Тому Родион обирає смерть, ідучи в небуття.

Риті («Чорна Пантера і Білий Ведмідь») у Парижі знаходитися важко, оскільки клімат міста загрожує життю її дитини. Тому вона просить Корнія якомога швидше залишити це місто, покладаючи на чоловіка відповідальність за здоров'я дитини (саме він застудив Лесика, а тепер відмовляється продати своє незавершене полотно, щоб вилікувати дитину). У цьому контексті доречно звернутися до символіки імен персонажів: кольори білий і чорний є контрарними за своєю суттю, як і топоси природнього середовища пантери (теплі краї) й білого ведмедя (Північний полюс, де вічна зима). Тому закономірно, що жити комфортно в одному просторі персонажі за своєю природою ніколи не зможуть (Рита: «Сина треба вивезти з Парижа. І якнайшвидше». – Корній: «Я не можу тепер із Парижа їхати» [2:280]). Не дає відштовхнутися різним полюсам лише Лесик, але він поглинається сильнішим ворожим простором батьків, що й створює в п'єсі парадокс антиномії батьки / дитина.

Кожне місто має свою головну якість, характеристику, з якою воно асоціюється. Так, за Парижем закріпилася конотація «безтурботний». Таким безтурботним здається й богемне життя Корнія та його друзів, для яких

головне – служіння вічному мистецтву, красі, а не сім'ї, домашньому вогнищу. Безтурботною намагається бути й Рита, бачачи байдужість чоловіка до своєї дитини (кабаре, коханець), але ще сподівається, що вони зможуть створити простір, у якому їм буде добре («всі троє – одно» [2:304]). Проте зі смертю Лесика вмирає і ця надія, оскільки «зв'язь порвано». Тепер, щоб жити разом, персонажам треба змінити свою природу, суть. Рита готова до цього, вона говорить, що «я вже інша», «тепер буде інакше» [2:327], тим більше, що вона знайшла й нове місце для комфортного співжиття – небуття, шлях до якого – смерть.

Гнітючою є атмосфера міста й для Романа («Натусь»), бо він почувається чужим у власному домі через моральний тиск Христі. Але й у квартирі Дзижки, де є всі умови для вільного життя, його не полишає почуття провини перед родиною. Тому й з'являється бажання «втекти» на село. Проте насправді Роман прикутий до міста міцним ланцюгом – Натусем, тому й залишається з сином у чужому просторі, хоча має надію колись «розчистити» його для дитини. Як і в «Законі», в драмі вибудовано опозицію «место – село», за якими, відповідно, закріпилися конотації: гамір, штучність, механічність, неналежність самому собі, з одного боку, і природність, тиша, гармонія з природою і з собою, з другого. Персонажі обох драм обирають (але не завжди реалізують) останнє: Петро хоче виїхати до Петербурга («Грудну жабу лічить» [5:44]), не отримавши взаємності у Дзижки; вона ж, навпаки, пропонує Романові покинути місто, хоча знає, що її пропозиція ілюзорна.

У драмах «Гріх» та «Брехня» простір міста інтерпретується посередництвом біблійної символіки. Деякою мірою простір, який створили навколо себе Марія («Гріх») та Наталя Павлівна («Брехня»), можна означити як «Божий град» – «символ Богоматері Марії» [12:61]. Так, Наталю Павлівну, яка брехнею вибудовує комфортні для всіх членів родини умови життя, усі називають Божою Матір'ю (Саня: «Ви... як Матір Божа!» [2:174]), а їх дім – раєм («Як у раю живемо» [2:176]). Саме ім'я Марія («Гріх») конотується із біблійною Богоматір'ю, яка принесла в жертву Сина для порятунку людства. Так само й Марія проносить жертву для порятунку Івана. Проте в обох п'єсах місто втрачає епітет «святе», оскільки і Наталя Павлівна, і Марія забруднюють його простір гріхом. Наталя Павлівна будує стосунки з оточуючими виключно на брехні, втягуючи в її коло все більше й бі-

льше учасників; Марія забуває, що ієрархії гріхів не існує, і навіть за «маленький» гріх прийде час розплати, а його приховування тягне за собою нові й нові гріхи. Таким чином, персонажі стають заручниками власноруч вибудованого простору, який поглинає своїх творців, перетворюючися зі святого міста, яким, за біблійною символікою, вважається Іерусалим, на місто розбрату й гріха (аналогія до біблійних Содому й Гоморри).

Антиномічним за своєю суттю виявляється й місто у драмі «Пророк». Пророк Амар хоче перетворити Нью-Йорк на «загублений людством рай» [7:24]. Таке поєднання прочитується нами як оксюморон, що його можна розкласти на «штучне й природне», «людське й божественне», «земне й небесне». Амар заперечує блага, які дає людству місто як цивілізований олюднений простір. Так, він вважає, що «апарати (кінокамери. – А. Д.) передадуть тільки образ душі моєї» [7:35], а не життя, яке він повинен внести у цей затхлий, меркантильний світ, яким правлять гроші; хоче роззброїти місто, щоб уникнути воєн та кровопролиття. 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 із владою міста, зробивши амар'янство державною релігією; тепер «божих намісників» не лякають машини, без яких не можна «до мільйонів людей говорити» та бачити «світле лице пророка божого» [7:60]. Так місто стає лакмусовим папірцем, підтверджуючи людську природу Пророка. Отже, земний простір міста не стає божественним, що є парадоксальним уже за своїм задумом і підтверджується фінальною сценою п'єси: Амар брехнею здобуває віру людей в любов і щастя, піднімаючися в небо за допомогою апарата – досягнення людської цивілізації, яку створило місто.

«Велике місто на Україні, в початках ХХ століття» [6:5], як зазначається місце дії у ремарках п'єси «Пісня Ізраїля», стає тим, де стикаються різні світи, різні культури, де чітко диференціюється «своє» і «чуже». Чужою у цьому місті є родина євреїв Блюмкесів, богобраної, але такої, що не має «свого» простору, нації. Тому прийняти Арона в свою дворянську родину Кончинський не може, оскільки дорожить своїм становищем у великому місті. (Кончинський: «Може, він прекрасна людина, але він – чужий нам» [6:57]). Тому Арон змушений стати ворогом своїм сім'ї і йти «освоювати» територію коханої

Наталі, приносячи жертву в «боротьбі за людину» [6:33]. Проте стати своїм Аронові не вдасться. І хоча богемне середовище міста дає йому змогу розвинути таланти музиканта, зажити доброї слави, він все одно відчуває там незручно (показовою є реакція персонажа на чутки про те, що в місті було вчинено погром євреїв). Так стає очевидною неможливість підміни змісту формою, оскільки кровні зв'язки міцніші за набуті штучні принади дворянського життя (Арон: «З просто людьми я, дійсно, просто людина, але з ненависниками мого народу я – євреї» [6:78]). Арон розуміє, що своїм він ніколи не зможе стати там, де зневажається його рід. Тому обирає смерть, щоб поєднатись зі своїми у місті Божому.

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. Спільними для всіх обраних для аналізу п'єс є наступні характеристики простору: він міський, хоча тяжіє до абстрактності («всюди» або «ніде» [15:50]). Такий простір втрачає виражену характерність, оскільки навіть якщо місто й називається автором, воно «не має суттєвого впливу на характери і поведінку персонажів, на суть конфлікту і т. п.» [15:50]. Тому, на нашу думку, здебільшого В. Винниченко свідомо не називає міста дії в ремарках (за винятком п'єси «Пісня Ізраїля») – про нього ми дізнаємося з діалогів персонажів. Переважно дія усіх п'єс відбувається в обмеженому просторі – кімнаті, лише інколи він відкритий – ліс, вулиця, станція і т. п. Персонажі або прагнуть «одомашнити» цей механістичний простір, будучи поглинутими ним, або змінюють його на інший, прагнучи знайти гармонію з природою і собою, наприклад, у «Божому граді».

Такий напрям дослідження Винниченкових п'єс видається нам перспективним з огляду на можливість відкрити нове поле для інтерпретаційних студій особливостей взаємодії змісто- й формотвірних елементів.

Література

1. Бидерманн Г. Энциклопедия символов : пер. с нем. / [общ. ред. и предисл. Свенцикой Н. С.]. — М. : Республика, 1996. — 335 с.
2. Винниченко В. Вибрані п'єси : у 2 т. Т. 1. / вст. ст. М. Жулинського. — К. : Мистецтво, 2008. — 336 с.
3. Винниченко В. Вибрані п'єси : у 2 т. Т. 2. / вст. ст. М. Жулинського. — К. : Мистецтво, 2008. — 288 с.
4. Винниченко В. Над / В. Винниченко. — Х. : Рух, 1929. — 108 с.
5. Винниченко В. Натусь : п'єса на 4 дії / В. Винниченко. — К. : Спілка, 1923. — 70 с. — (Б-ка «Спілки». Сер. Драматична ; № 14).
6. Винниченко В. Пісня Ізраїля (Кол-Нідре) / В. Винниченко. — Х. : Рух, 1930. — 83 с.
7. Винниченко В. Пророк та невидані оповідання / [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.
8. Винниченко В. Твори. Драматичні твори. Т. IX. — Вид. 2. / В. Винниченко. — Х. : Рух, 1929. — 108 с.
9. Винниченко В. Твори. Драматичні твори. Т. X. — Вид. 2. / В. Винниченко. — Х. : Рух, 1929. — 108 с.
10. Винниченко В. Твори. Драматичні твори. Т. XI. — Вид. 2. / В. Винниченко. — Х. : Рух, 1929. — 108 с.
11. Винниченко В. Твори. Драматичні твори. Т. XV. / В. Винниченко. — К. : Книгоспілка, 1930. — 108 с.
12. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [сост. В. Андреева и др.]. — М. : Локид ; Миф, 2000. — 576 с. — («ADMARGINEM»).
13. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопр. лит. — 1968. — № 8. — С. 74—87.
14. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство — СПб, 2000. — 704 с.
15. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст : семантика и структура / отв. ред. Т. В. Цивьян. — М. : Наука, 1983. — 302 с.