

# Контекст

## Context

УДК 82.09:821.161.2Вин

### ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ: ПРОЯВИ «СТРУМЕНЯ СВІДОМОСТІ» У ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Ігор Юдкін-Ріпун

Є підстави вважати В. Винниченка одним із творців художнього напрямку, що має назву «струмінь свідомості», у якому виявляються прообрази театральної виконавської практики. Продовжується традиція (засвідчена, зокрібно, Т. Шевченком) створення образу автора як актора на кону світу для розкриття інферальної суті повсякдення. Драми використовують моделі подвійної рефлексії узагальненого прийому «сцена на сцені», властиві «трагедії долі». Викриваються симптоми некрофільії сучасного суспільства через уявлення про долю як фантом (фатум або фортуна), що виявляє себе чинною силою.

**Ключові слова:** сповідь, внутрішній монолог, «сцена на сцені», «трагедія долі», «драма честі», інфернальна картина світу.

Есть основания считать В. Винниченко одним из творцов художественного направления под названием «поток сознания», в котором проявляются прообразы театральной исполнительской практики. Продолжается традиция (засвидетельствованная, в частности, Т. Шевченко) создания образа автора как актера на сцене мира для раскрытия инферальной сущности повседневности. Драмы используют модели двойной рефлексии обобщенного приема «сцена на сцене», свойственные «трагедии судьбы». Разоблачаются симптомы некрофилии современного общества через представления о судьбе (фатуме или фортуна), проявляющей себя как действенная сила.

**Ключевые слова:** исповедь, внутренний монолог, «сцена на сцене», «трагедия судьбы», «драма чести», инфернальная картина мира.

There are the grounds to regard V. Vynnychenko as one of the creators of the artistic trend of *stream of consciousness* where the sources of theatrical performing practice are revealed. The tradition of the author's image creation as an actor playing upon the global stage with the aim of the infernal essence of daily life disclosing (affirmed in particular by T. Shevchenko) is continued. Dramas use the models of double reflection of the generalized way of the so called *scene upon scene* peculiar for the tragedy of fate. The necrophile symptoms of the contemporary society are scrutinized via the images of fate or fortune that is revealing as active force.

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

Проблема способу існування літературного твору, зокрема його видовищної інтерпретації, призводить до низки питань на межі літературо- й театрознавства. Насамперед питання сценічної долі вже завершеного тексту обертаються завданнями дослідження його творчої історії, задумів та редакційних версій, що виявляють несподівану схожість із тими перетвореннями, яких текст зазнає на театральному кону. Як правило, оповідний текст є вихідним пунктом для інсценізації, визначаючи можливості театральної інтерпретації словесного матеріалу, а отже, стаючи предметом для

переробки в режисерській партитурі або лібрето [див.: 20]. Однак, зі свого боку, у літературному творі оповідь теж виникає як результат переробки попередніх ескізів, які віддзеркалюють участь автора в програнні соціальних ролей, у своєрідних репетиціях та спектаклях суспільства як світового театру. Якщо взяти до уваги, що світ, про який розповідає твір, сам набуває вигляду велетенського театру, то й письменник, створюючи текст, стає лицедієм світового кону, так що **автор** обертається на **актора**. Тому в ширшому сенсі можна сказати, що театр передує літературному

## КОНТЕКСТ

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

Таке ставлення до оповіді як результату попередньої акторської гри, як звіту про гру особливо розвинулося у ХХ ст. з появою так званої літератури «струменя свідомості». Цю течію зазвичай пов'язують з іменами М. Пруста, В. Вульф, С. Моема, її витoki знаходять у сентименталізмі – в експериментах Л. Стерна, безпосереднім попередником називають Л. Толстого. Однак ще не зосереджували увагу на театральних витках прийомів «струменя свідомості» і на вікопомних відкриттях, здійснених для розвитку цієї течії В. Винниченком – письменником і драматургом. А між тим відзначалося, що «кожна з п'єс В. Винниченка є своєрідним ігровим експериментом – дослідженням можливостей і, сказати б, варіантів внутрішнього життя людини» [8, с. 141]. Вказували також на «характерну для психологічного театру роль драматурга-режисера», так що В. Винниченко як письменник «виявляє себе і як режисер-експериментатор» [7, с. 214–215]. Ця позиція автора-актора, або ж автора-режисера, а отже, і автора як своєрідного виконавця ролей у драмі самого життя, тягла за собою звернення не лише до «струменя свідомості», але й до того типу драматичної композиції, створеного ранніми романтиками, який історично отримав назву «трагедія долі» (нім. Schicksalstragödie) або «драма долі». Тут В. Винниченко перебуває в річищі тогочасної проблематики – досить згадати «Кассандру» Лесі Українки, де саме ставлення до присудів долі складає основу драматичного конфлікту.

У європейському масштабі українські митці виявилися суголосними творчості М. Метерлінка, одного з лідерів символізму, творця «драми чекання», де «відбувається наче роздвоєння долі: вона виступає проти себе як любов, активна хоча б тим, що прагне досягнення своєї мети» [14, с. 62]. Водночас «драма чекання», що продовжує

традицію «трагедії долі», виявляє спільність з літературою «струменя свідомості», очевидну хоча б завдяки тому, що репліки персонажів постають тут не стільки як вияви дії, скільки як «слова, будь-які слова як форма чекання, як захист від мовчання» [14, с. 52]. Таким чином, позиція автора-експериментатора, який пірнає в реальність життя як у простір кону в ролі актора чи режисера уявної вистави, зумовлювала не лише потребу в специфічних прийомах внутрішніх монологів, придатних для розкриття такого театру уяви, але й необхідність переосмислення концепції драматичного конфлікту та його ставлення до характерів дійових осіб. Тут ішлося не про відродження фаталістичного світобачення раннього романтичного містицизму, а про використання моделей розвитку драматичної дії, позначеної неминучістю, невідворотністю наслідків учинків дійових осіб, якими б неприродними й несподіваними ці наслідки не видавалися. Драматичні сюрпризи тут стають антитезою театральним конвенціям, засвідчуючи думку, що життя завжди містить більше від найвигадливіших сценічних інтриг. Отже, і саме розуміння долі як дійової особи драми поставало не як наперед визначена стороння сила, а як проблема, розв'язання якої коливалося між конченістю фатуму та примхами фортуни.

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

## ГОР ЮДКІН-РІПУН. ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ...

Позицію самого оповідача як учасника дії, а не стороннього спостерігача, засвідчує насамперед ракурс описів та оповідей. На такий ракурс натрапляємо, приміром, у «Наймичці»: «*Минає рік. Росте Марко – / І дійна корова / У розкоші купається*». Помітити й виокремити деталь, яка стосується корови – годувальниці родини, може лише безпосередній небайдужий свідок подій, а не спостерігач на відстані, тож образ автора подається як дійова особа драматичної акції. Ще одне свідчення лицедійства як джерела оповіді полягає в тому, що нарративна стратегія відсилає до фольклорних казкових мотивів **мороки** та постаті вигадливого хитруна. Поет переповідає те, що за його натяками може відгадати компетентний адресат. Дається взнаки й безперечно розигрування адресата. Про свідоме звернення до мотивів мороки свідчить, зокрема, один з останніх віршів поета: «*Чи не дурю себе я знову / Своім химерним добрим словом? / Дурю! Бо лучче одурить / Себе-таки, себе самого, / Ніж з ворогом по правді жить / І всує нарікать на Бога!*» («Не нарікаю я на Бога ...», 05.10.1860). Самоодурення тут постає як альтернатива угодовству та компромісам. Прихованим лишається гнів, якого поет не зрікається. Самозабуття продовжує цей мотив самоомани в площині акторської гри та створення вигаданого світу, здатного замінити неприйнятну реальність. Отже, поет постає під маскою, а тому виникає питання, яку ж маску він обирає.

Необхідно врахувати ще й особливу схильність до авторського маскування, яке впливало, зрештою, з особливих умов існування поета. Прикладом може слугувати початок відомої поеми Т. Шевченка: «*У Вільні, городі преславнім, / Оце случилося недавно, / Ще був тойді... От як на те, / Не вбгаю в віршу цього слова*» (Кос-Арал, 1848 р.). Вочевидь, поет натякає на університет, який було ліквідовано царським урядом. Прозора конспірація дозволяє відчитати «незручне» слово, для чого автор прибирає маску ампула наївного віршувальника. Автор полемізує з можливими запереченнями, усуваючи їх зауваженням про «незручність» сакраментального слова. Маскування образу

автора, як і удавання хитруна для мороки адресата, виявляється у відзначеній мінливості ракурсів оповіді – зокрема через феномен так званого невластне-прямого мовлення з його неозначеністю аспектів вислову. Це унаочнюють уже такі рядки з ліричної мініатюри років заслання: «*А душу треба розважать, / Бо їй так хочеться, так просить / Хоч слова тихого. – Не чуть, / І мов у полі сніг заносить / не охолонувший ще труп* [тут і далі пожирнення наші. – І. Ю.-Р.]» (Кос-Арал, 1848 р.). Тут відчутно принаймні три голоси, вислови яких виділено. Про значущість такої аспектуальної неозначеності свідчить її наявність в останньому вірші поета («Чи не покинуть нам, небого», 1861 р.). Розвиток прийомів невластне-прямого мовлення дає підставу для перетворення властивої ліриці іманентної полемічності (заперечення можливих альтернативних образів) на реальну сценічну дискусію, зокрема, з невідомим, уявним опонентом. «*Ми заспівали й розійшлись / Без сліз і без розмов <...> / – Чи заспіваємо коли? Не тут, і певно, не такими*» (Оренбург, 1850 р.).

Така сценічна гра з її необхідністю мороки адресата пов'язана з **інфернальною** картиною світу, спільною для Т. Шевченка й М. Гоголя (прикметного, зокрема, відсутністю позитивних героїв у творах із сучасної йому тематики). На протигагу сміховій версії цієї картини в М. Гоголя Т. Шевченко дотримувався позиції так званої агеластики – утримання від сміху («*Ти смієшся, а я плачу / Великий мій друже*») [17]. **Інфернальність** світобачення зумовила також гіперболізацію оповіді – ще одну проміжну ланку до театралізації творчості. Інфернальність породжує відповідних специфічних героїв, упосліджених «запропонованими обставинами». Тираноборчі мотиви впливають з інфернального світобачення. Це повертає до ідеї внутрішньої боротьби як змагання духу, що відсилає до «духоборчої» концепції «психомахії» Г. Сковороди [16]. Особливе місце в інфернальному світобаченні посідає образ дитини, що дає підставу для зіставлення Т. Шевченка не лише з М. Гоголем, але і з гоголівським учнем Ф. Достоєвським. Досить згадати вірш Т. Шевченка:

## КОНТЕКСТ

«Дівча любе, чорнобриве / Несло з льоху пиво. / А я глянув, подивився – / Та аж похилився. / Кому воно пиво носить? / Чому босе ходить? / Боже милий! Твоя сила / Та тобі ж і шкодить» (15.01.1860). Це фактично драматичний епізод, змальований за всіма правилами внутрішнього монологу. Питання стосуються тих біографічних моментів у житті персонажа – дівчини, які передували спостереженому епізодові та які неодмінно складатимуть долю персонажа. Відвертий натяк на цю долю міститься в апострофі до Всемогутнього Бога. А ось абсолютно схожий пасаж у Ф. Достоєвського: «Через минуту она вышла, но уже книг с ней не было. Вместо книг в ее руках была какая-то глиняная чашка <...> раздался пронзительный женский визг и затем ругательства <...> толстая баба, одетая как мещанка <...> визжала на бедную Елену, стоявшую перед ней в каком-то оцепенении с чашкой в руках» («Униженные и оскорбленные», 2.4). Однак саме зображення упосліджених нещасних дітей веде до певних висновків. Насамперед це мотив сирітства в широкому сенсі – як переживання себе у світі. Автор ідентифікує себе з образом сироти, подаючи його маску і граючи його роль. В інфернальному світі він не знаходить притулку й сам постає сиротою.

Інфернальний світ, відкритий Т. Шевченком, М. Гоголем, Ф. Достоєвським, у В. Винниченка стає тереном художніх експериментів для аналізу й вияву прихованого глибоко в психіці сучасника тяжіння до смерті, помирання і хворобливості – симптомів некрофілії, та встановлення дуже сумних діагнозів щодо суспільства сьогодення. Саме для того, щоб здійснити мандрівку Орфея до пекла, виявилось необхідним бути не відстороненим споглядачем, а учасником театральної гри, здатним провести експериментальне художнє дослідження хворого суспільства. Такий підхід до вирішення завдань викривального спрямування сам по собі не містив би особливих новацій: досить згадати, що у «Сні» Т. Шевченка автор постає як своєрідний лицедій – свідок, який подумки опиняється в царському палаці. Однак якісно нове у В. Винниченка – обізнаність з деталями театральної практики,

з навичками роботи виконавців, яка уможливила принципово нові художні відкриття. Якщо Леся Українка, створюючи «нову драму», зображала головних героїв насамперед як цілковито переосмислених романтичних протестантів, то персонажі Винниченкових драм позначені водночас «романтичним відчуттям ворожості навколишнього світу прагненням одиниці і далеко не романтичним усвідомленням її власної єдності з тим світом, її залежності від нього» [5, с. 9]. Мотиви «Марка в пеклі», власної присутності в пекельному світі й нерозривного зв'язку з ним свого існування стають тепер вихідними умовами для ризикованої театральної гри як своєрідного соціологічного експерименту на кшталт так званого «залученого спостереження» (*involved observation*), коли спостерігач подій стає одночасно співучасником. Акторська співучасть у спектаклі світової історії замість епічної дистанції стороннього спостерігача – такими стають умови творчості.

Насамперед звернімо увагу на одну суттєву особливість інфернального світобачення. Згадані образи дитинства у творах В. Винниченка завжди постають поряд з неодмінним супутником – образами смерті. Вочевидь, тут дається взнаки спадок барокової традиції, де для демонстрації припису *memento mori* зображали поруч кістяк і немовля – так зване *putti*. Таке відсилання до традиції наявне навіть у створеному в еміграції «Законі» (1923), де поява дитини, яка «походить від донорського материнства», стає провісником загибелі родини як громадської інституції, хоча зовні всі конкретні особи й лишаються при житті. Від проблем дитинства, як актуальне для Т. Шевченка й Ф. Достоєвського сирітство, В. Винниченко підходить до моторошного розумового експерименту – заглиблення в аналіз наслідків можливості вбивства дітей (відомого, зрештою, з фольклорних мотивів покривки – «дітозгубниці»), насамперед у «Чорній Пантері та Білому Ведмеді» (1911). Колись перші християнські проповідники засуджували язичницькі ритуали «діторізання» – **принесення в жертву нащадків** роду, дітей. Дослідник цих пам'яток зазначає, що тут «йдеться про принесення в жертву дітей-

## ГОР ЮДКІН-РІПУН. ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ...

первістків», засвідчуючи знання про «людські жертвоприношення у таврів», де наведена назва ритуалу була калькою давньогрецького терміна *ζευοκτονια* [6, с. 152–153]. Тепер повернення до язичницьких часів відбувається або під приводом потреб мистецтва, як у «Чорній Пантері та Білому Ведмеді» (1911), або вигаданих законів спадковості, як у «Memento» (1909). У такому чині, прихованому шатами фразеології, автор розгледів його основу – некрофілію, адже вбивство нащадків прирікає людство на самогубство, виявляючи те, що М. Гайдеггер визначив як «буття, спрямоване до смерті» (*zum-Tode-sein*), або патологічну ознаку некрофілів – притлумлене прагнення самогубства.

Експериментальне дослідження інфернального світу методами акторської гри та уявної співучасті у виставах світового театру виявляється не лише у творах, безпосередньо призначених для театральних кону, але й в оповідних текстах, до яких належить відомий фантастичний роман «Сонячна машина». Зазначалося, що В. Винниченко в еміграції створив особливий жанр – «ігровий роман» – і що саме тут «творча свідомість письменника перебуватиме в силовому полі Іншого» [12, с. 165, 168]. Роман став записом спілкування Інших, виявляючи властивості драми, а точніше – внутрішнього монологу в репетиційній практиці виконавців. Маскування під чужі голоси тягне за собою насамперед множинність і неозначеність ракурсів авторської оповіді, можливості її віднесення до різних персонажів, тобто те, що притаманне невластивому мовленню. В. Винниченко вдається до такого способу вислову з експериментальною дослідницькою метою критичного аналізу суспільного світу. У романі розповідається, як дивовижний винахід – «сонячна машина» – створює можливість звільнити людство від небезпеки голоду, тобто змальовується утопія («казкова скатертину тут замінена сонячною машиною» [4, с. 183]) і аналізуються її наслідки. «Людство гелпнуло з царства конечності в царство свободи» [2, с. 433], – каже автор, глузуючи з відомого вислову Ф. Енгельса. Розвінчування технократичної утопії (традиції якої ся-

гають від «Бурі» В. Шекспіра до «Тунелю» Б. Келермана) здійснюється реалізацією відомого з античності міфу про лотофагів – споживачів лотоса, людей, які потрапили в ідеальні умови існування, звільнилися від потреби боротися й дегенерували.

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

Однак поряд із прийомами неозначеності ракурсів і невластивого мовлення ще вагомим є театральне витлумачення діалогічних епізодів, зокрема, у площині сперечання із собою як класичної солілоквії. У «Сонячній машині» це стосується образу Елізи та її дискусії з Трудою. Уважають, що «Еліза <...> активно чинить опір, щоб зрештою здатися <...> героїня приходять до трагічного самозаперечення, розчиняється в ми» [4, с. 185]. Такий висновок, проте, потребує уточнення. Справді, Еліза схиляється до точки зору Труді, виходячи з власних міркувань. «Т.: Ми всі будемо королями й богами <...> влаштуємо величезне свято Сонячної машини <...> Посередині буде насипано велику гору <...> Е.: Я не маю здатності вірити в фантастику <...> Т.: Для вас краще смерть, ніж сонячна машина» [2, с. 532–534]. Тут неважко впізнати типовий дискурс голосів

## КОНТЕКСТ

спокусників, відомих ще з барокової шкільної драми. Звільнення від спокуси дорівнює загибелі. Подальший перебіг спілкування між цими двома іпостасями по суті одного єства повертає із ситуації спокуси на ситуацію зречення, коли Еліза стає чимось на кшталт Марусі Богуславки з відомої української думи. «Е.: *А тепер ідіть зараз же до ваших і скажіть, щоб усі негайно зникли й поховалися. Не пізніш, як через дві години, всі будуть арештовані <...>* Т.: *Чекайте, Елізо, я не розумію, ви ж із ними? <...>* Е.: *Не завсіди ми розуміємо, що діється в нас самих»* [2, с. 563]. Вочевидь, таке самозаперечення героїні не має нічого схожого з конформізмом, як може здатися. Подібні конструкції дають підставу вбачати в текстах В. Винниченка не лише виразні ознаки літератури «струменя свідомості», але й простежувати їхні театральні витoki.

Виявлені ознаки «струменя свідомості» в прозі В. Винниченка можна витлумачувати як щабель до розуміння ширшої проблематики образу автора в драматичному творі, де його зовнішні вияви мінімізовані. Зокрема, із цим пов'язане питання про пояснення добре відомої сценічності драматичних творів письменника, їхньої адекватності вимогам перевтілення. Ще більше авторська роль учасника театральної гри дається взнаки в драматичній творчості як створенні репертуару для цілком конкретних акторів. Зіставлення В. Винниченка з провідними метрами декадансу аргументується тим, приміром, що коли С. Пшибишевського виконувала Віра Комісаржевська, а Г. д'Аннунціо писав для Елеонори Дузе, то пильна увага В. Винниченка до С. Пшибишевського засвідчена, зокрема, його рефератом, зачитаним у Парижі 1909 року [10, с. 118]. У свою чергу репертуарна місія драматичної творчості постає як окремий аспект ширшої проблеми зворотного впливу театру на літературу або, радше, інверсії звичайних взаємин між ними. Це найвиразніше простежується в прийомах внутрішніх монологів, що перейшли з театру до оповідного стилю «струменя свідомості». Розвиток цих прийомів, зі свого боку,

виводиться із **солілоквії**, або розмови людини із собою.

Першоджерело тут можна знайти остаточною чином у «Сповіді» св. Августина та в численних його наслідувачів. Саме сповідний спосіб вислову слугує обґрунтуванням для звернення до такого прийому спершу в драматичному, а згодом в епічному оповідному жанрі. Внутрішній монолог як молитва, за християнськими принципами, належить до сталих чеснот і повинен в ідеалі проймає ціле людське життя. Принцип внутрішнього монологу як суцільного заповнення простору між репліками становить, зі свого боку, розвиток відомого з християнської патристики принципу «неспання» – акеметики або постійного неперервного молитовного стану. Житіє святого, за цими уявленнями, подається як суцільна молитва. За Орігеном, «молиться без перестанку той, хто поєднує молитву з необхідними ділами, а діла з молитвою» [15, с. 250]. Сповідне покликання солілоквії позначилося на використанні її як засобу художнього пізнання світу через розкриття внутрішнього світу особистості.

Солілоквія демонструється в сценах вагання щодо прийняття остаточного рішення, у коливаннях і хитаннях, уможливлуючи висвітлення мотивів чину, а тому постає як засіб створення внутрішнього уявного театру – вистави в людській уяві. Акторська техніка внутрішнього монологу спирається на загальну закономірність театрального тексту: те, що персонаж висловлює вголос у репліках, становить лише верхівку айсберга всього внутрішнього мовлення. Тоді репліку слід оцінювати в зіставленні не лише з іншими висловами, але і з тією солілоквією, яка не висловлюється, однак може бути відтворена як внутрішні монологи персонажів. «Струмінь свідомості» як конструктивний принцип літератури виводиться саме з таких сповідальних основ солілоквії і може вважатися свідченням впливу театру на оповідну манеру.

Розглядаючи генезу «струменя свідомості» під таким кутом зору, важко переоцінити значення В. Винниченка. Посутньо про солілоквію та пов'язане з нею невласне-пряме мовлення говорить В. Панченко, конста-

ГОР ЮДКІН-РІПУН. ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ...

туючи множинність голосів, прихованих за оповідним текстом від автора: «Авторський голос – амбівалентний. Він розчиняється в монологіях двох диспутантів. Звідси – відчуття розмитості фокусу, суперечливості й парадоксальності позиції автора, його дуалізму й амбівалентної “розчахнутості” між різними героями» [10, с. 50]. Тут ідеться про формальні ознаки невластиво-прямого мовлення, але значення цього феномену значно ширше. Сповідальні витоки зовні суто технічного прийому акторської техніки знаходять суголосність у відкритому В. Винниченком принципі аналізу внутрішнього світу, визначеному ним як «**чесність із собою**», який можна виводити з августиніанської традиції сповідального самоаналізу як обґрунтування прийомів солілоквиї. Однак така сповідь не гарантує, що людина сама знає себе і власні можливості, отже, чи справді вона буде чесною із собою.

Складові програми «чесності із собою», як вона уявляється Мироном Антоновичем Купченком у «Щаблях життя» (1907), містять насамперед «лад і гармонію в душі», тобто усунення дисгармонії у внутрішньому світі особистості, тому «саме радощі життя є тим смислом, який виправдовує різні способи досягнення мети» [10, с. 77]. Для характеристики «Щаблів життя», де програма «чесності із собою» розвинута докладно, доцільно згадати про можливість витлумачення твору в річищі лялькового театру, де маріонетки стають носіями окремих характеристичних ознак, уособленнями узагальнених ідей. Однак водночас ці ляльки суспільного ладу не редукуються до ролі наочних прикладів для демонстрації моральних приписів, як у алегоріях сучасників В. Винниченка. Л. Мороз застерігає, зокрема, проти тлумачення героїв письменника за аналогією з так званими «живими символами», відомими з творчості С. Пшибишевського [8, с. 183], де, вочевидь, джерелом були барокові алегорії шкільного театру. У «Щаблях життя» «сюжет родинної драми досить міцно злютований із переплетених ліній життєвих доль окремих персонажів <...> перегук окремих сцен родинно-побутового сюжету надає драматичній дії особливої глибини та об'ємності.

Чи не кожен з персонажів твору, що чітко окреслений за допомогою пластично виразних психологічних штрихів, тяжіє разом з тим до особливої підпорядкованості провідній своїй характерній рисі, а отже, до узагальненої маски, до засобів, близьких для театру маріонеток. Ідея “чесності з собою”, за всієї своєї нестандартності, виявляється суголосною ідеї прибуткового господарювання (Сидір Маркович), ідеї відмови від власного коріння задля примарного аристократизму (Акулина Автономовна), ідеї свободи від будь-яких ідей (Жорж)» [5, с. 9]. Водночас «на рівні взаємодії “нижчого” й “вищого” сюжетів, на рівні окреслення персонажів здебільшого превалює тонка гра <...> натуралістичних та узагальнюючих аспектів» [5, с. 12], так що стає рухомою межа між справжнім і удаваним. Тут приховано двозначність, а звідси – загрозу ситуації: «Постать Мирона експериментальна, причому ця експериментальність є не просто способом досягнення художньої образності, а невід'ємною рисою цієї образності» [5, с. 12], звідки впливає «невідповідність між теорією героя і його вчинками» [7, с. 205]. Інакше кажучи, постає вівісектор, якщо скористатися образом (винесеним до заголовку) значно пізнішого роману Патріка Уайта, – людина з відвертими садомазохістськими схильностями, для якої експериментування стає вже манією, нав'язливою ідеєю. Таким чином, замінивши тлумачення Мирона як резонера вівісектором, ми одержуємо ще більше підстав для тих висновків, яких дійшла, зокрема, Любов Яновська, полемізуючи із серйозно витлумаченою «чесністю із собою» у драмі «Noli me tangere».

Як виявляється, «чесність із собою» дозволяє через власну сповідь обґрунтувати апологію, виправдати себелюбство, що фактично є цілковитою антитезою до каяття, яке повинне слідувати за справжньою сповіддю. Замість катарсису постає самовдоволення, через яке викривається єство мерзеної душі. Таке себелюбство демонструє, зокрема, Кривенко з «Memento» (1909), який «себе <...> усіляко оберігає», а водночас «піддає важким моральним тортурам вагітну жінку» [8, с. 87]. Історія

## КОНТЕКСТ

художника, який переймається ідеями хворої спадкоємності, через це відмовляється мати нащадків і вбиває свою щойно народжену дитину, є початковою версією колізії роману «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», написаного двома роками пізніше. Обговорений вище мотив повернення до язичницького «діторізання» – жертвоприношення демонічним силам – дає привід для дослідження психіки сучасника, який виявляється цілком підвладним власноручно створеним фантомам. Репліки Кривенка в його сперечаннях із дружиною складаються в досить послідовні тиради, якими здійснюється самонавіювання. Герой, який сповідує фактично моральний соліпсизм і впевненість у буцім-то відкритих законах спадкоємності, посутньо переконує сам себе в істинності свого нібито наукового фантома. Цей процес автосугестії простежується від початку драми: «Антоніна (мати дитини): *Я нічого від тебе не хочу, не жду, не вимагаю* <...> Кривенко: *Він гірше недоноска буде! Він дегенератом буде*» (дія 1) [3, с. 25]. «А.: *Селянки, неосвічені, темні, вони мають право, а я* <...> К.: *Селянка приводить на світ дітей не-свідомо, як попало*» (дія 2) [3, с. 44]. Остання репліка засвідчує те, у чому сам себе запевнив Кривенко – у кастовій вищості над «селянкою», у гордині, у переконанні в непорушності «наукового» знання. Жодний сумнів, здається, не здатний порушити цю самовпевненість.

Суперечності між сповіддю, характеру якої набувають ці зізнання, і відсутністю каяття розкриваються тут завдяки особливому прийому своєрідної **розосередженої тиради**, до якої збираються разом, акумулюються подібні окремішні «одкровення», щоб у фіналі завершитися дітовбивством. Діалог спрямовується головною дійовою особою (умовним протагоністом) так, що відкривається можливість перетворення драматичного тексту на солілоквию, де репліки інших дійових осіб постають як голоси уявних Інших, опонентів, нібито вигаданих самим героєм. Комізм ситуації виявляється в тому, що спростування завчасних висновків та заперечення самовпевненості походить від третьої особи – Орісі, яка розри-

ває замкнене коло солілоквиї Кривенка: «*Та звідки ви, чорт вас забирай, знаєте, що життя піде по вашому плану <...> Я дам тобі сил <...> Я запалю тебе*» (дія 3) [3, с. 63, 65]. Остання репліка стає своєрідним паролем. У поведінці Мирона можна запідозрити хворобливість некрофіла, який приховує науковістю власні вади, удаючись до типового психологічного захисту самовиправдання. Розвінчується фразеологія честолюбців, яка має мало спільного з реальністю.

Розвінчування самозаспокоєння від «чесності із собою» видається доречним зіставити ще з одним принципом В. Винниченка – дисгармонією, або, вживаючи осучаснений вираз, розірваністю свідомості, – принципом, розвиненим у драмі з відповідною назвою «Дизгармонія» (1906), яка стала сценічним дебютом письменника. Цей твір виявляє своє призначення, зокрема, у тому, що «жоден із конфліктів, по суті, не розв'язано, жодну із заявлених проблем не вичерпано, тобто не висловлено <...> точки зору на неї» [8, с. 177]. Саме тут з'являється постать Мартина з його культом сили, що робить непотрібною істину, з тирадами щодо «однобічності» правди та виправдання брехні силою, прагматичною доцільністю [8, с. 30–31]. Нове в подібній старій єзуїтській софістиці мети та засобів тут виявляється розчинення в хаосі. Мартин виявляє схожість до ще одного сучасного йому персонажа – Парвуса з «Руфіні і Прісцілли» Лесі Українки [18]. Через уявну сповідь розкривається глибинна мотивація людських учинків, уможливаючи критичний аналіз стану сучасного суспільства.

Своєю чергою прийоми солілоквиї, внутрішнього монологу, узяті з повсякденної акторської практики й переосмислені як знаряддя вияву внутрішнього світу людини, у В. Винниченка стають вихідним шаблоном для розвитку цілої системи глибинних прихованих значень сценічних подій, і тут виявляються точки сходження з тим, що вище зазначалося про спадщину «**трагедії долі**». Модель цього жанрового різновиду романтичної драми, попри спадок фаталістичного світобачення, вирізняється тим,



ГОР ЮДКІН-РІПУН. ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ...

що уможлиблює узагальнене використання такого специфічного театрального прийому, як **«сцена на сцені»**. Підставу для цього дають, зокрема, такі взірцеві першоджерела «драми долі», як «Сон – життя» Франца Грільпарцера та його бароковий прообраз – «Життя є сон» Педро Кальдерона. Саме розуміння примарності існування походить з фольклорних казкових мотивів (пов'язаних, зокрема, зі згаданим мотивом мороки), однак воно виходить за межі суто феєричного тлумачення і стає знаряддям художнього розумового експерименту. Було відзначено, серед іншого, парадоксальний збіг концепцій уславленої драми П. Кальдерона та «низького» пригодницького «пікаресного» роману про волюцюг, що зуміли подолати випробування жорстокого світу: в обох автор «закликає до внутрішнього спротиву обставинам навіть в ситуації фатальної приреченості», а поза тим, «“Життя є сон” більше передбачає здібність людини осмислити свої особисті вимоги в контексті світового буття і визнати їхню мізерність» [11, с. 80, 82]. Коли ж уявні картини сновидіння стають знаряддям випробування дійсності, то й межа між уявним і дійсним стає досить умовною. Звідси впливає той елегантний силіогізм, що його наводить М. Балашов: «Адже сни – це також сни, отже, мінус на мінус дасть плюс. Твердження, що життя є сон – це також сон, а звідси впливає: життя не є сон!» [1, с. 772]. Отже, якщо те, що вживається людині як плід власної уяви, як гра на сцені, може завжди набути реальних вимірів, то й прийом «сцена на сцені» теж з видовища перетворюється на чинний елемент дії. Не важко впізнати тут загальний принцип подвійної рефлексії, коли подана на кону гра в перспективі ширшого кону, якому вона адресується, уже з гри перетворюється на реальну дію. Ситуація «сцени на сцені» складається тут, зокрема, унаслідок того, що передбачається наявність компетентного глядача, публіки вистави, яка б дала адекватну інтерпретацію, а отже, стала учасником дійства, його коментатором. Звідси демонстрація тих ідей, які жваво обговорювалися в епоху написання творів.

Якщо до цього додати, що саме на початок ХХ ст. припадає другий (після романтичної зацікавленості, зокрема, німецькими перекладами А.-В. Шлегеля) своєрідний кальдеронівський ренесанс (засвідчений, приміром, російськими перекладами К. Бальмонта), то обізнаність В. Винниченка із цим досвідом видається досить імовірною. Про популярність прийому «сцена на сцені» в ті роки може свідчити опера «Ариадна на Накосі» Р. Штрауса (1916), закріплена цілковито як обговорення акторської вистави, яке тягне за собою несподівані наслідки (закоханість і одруження героїв). Як правило, серед творів В. Винниченка згадують драму «Натусь» (1912), яку «введено в лоно жанрового поліфонізму» завдяки «ефектному застосуванню принципу “театру в театрі”» [5, с. 12] у зв'язку з використанням удаваних і оманливих взаємин персонажів (Чугуєнко – Христя, Роман – Дзижка). Отже, передбачається багатозаровість поданих на сцені подій, багатозначність їх витлумачення, що відкриває не лише необмеженість інтерпретації, але й фіктивність віднайдених сенсів, випереджаючи «віртуальний» простір гри із «симульакрами» постмодерну.

Подібним чином уважається, що в «Брехні» (1910) обмін репліками між шантажистом-провокатором Іваном Стратоновичем і Наталією Павлівною (завдяки вживанням умовних, зрозумілих лише їм обом виразів) спричиняється до того ж таки ефекту «сцени на сцені»: зокрема, «нагадування про лавро-вишневі краплі означає провокацію смерті, ці ж самі репліки сприймаються іншими персонажами в побутовому сенсі <...> так розігрується дія в дії» [7, с. 214]. Однак у «Брехні» наявні підстави для значно ширшого, узагальненого тлумачення «сцени на сцені» як подвійної рефлексії. Наталія Павлівна тут фактично демонструє театр одного актора, адресований насамперед трьом особам – чоловікові Андрію Карповичу, коханцеві Тосю та шантажистові Івану Стратоновичу. Із цієї театральної уявної реальності треба виходити, оцінюючи сенс її реплік. Підставу для такого широкого тлумачення принципу «сцена на сцені» можна знайти й у тому,

## КОНТЕКСТ

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

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

«Брехня» демонструє одну можливість подвійної рефлексії – долання у знят-

ті протиставлення уяви та реальності. У «сцені на сцені» гра перетворюється на реальну діяльність, а отже, дистанція між маскою та еством виявляється нестійкою: це ество може кожної хвилини ототожнити себе з маскою або ж, навпаки, маска може настільки міцно прикипіти до обличчя постаті, що перетвориться на інакбуття її постаті. Таким чином, письменник значно розширює й узагальнює сенс особливо-го прийому «сцени на сцені», який стає в нього засобом подвійної рефлексії. Звідси випливає, зокрема, що те звинувачення в брехливості, яке навперобій висувають Наталії її удавані коханці, можна було б висунути будь-якому акторові в театрі. Саме на театральність поведінки героїні вказує зовні малопомітний обмін репліками на самому початку драми: «Пульхера: *Там, де треба плакати, вони сміються. Де сміються – вони плачуть.* Наталя Павлівна: *А ви хіба бачили хоч раз, щоб я плакала?»* [3, с. 146]. Отже, не брехня, а театральна вистава – от у чому суть поведінки героїні драми.

Саме в такому контексті слід витлумачувати й одну із центральних реплік героїні: «*Хлопчику, що єсть істина? Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною*» [3, с. 193]. Така відповідь на питання Понтія Пілата може видатися звичайним релятивізмом, однак докладніший аналіз у контексті можливого внутрішнього монологу дає підстави для значно складніших висновків. Привертає увагу, що теза не симетрична відносно обернення (яким було б твердження «брехня є постарілою істиною»), що означало б по суті добре відомий феномен викривлення вихідного твердження в процесі його поширення. Справді, Наталя Павлівна застерігає від самовпевненості й довіри звичайним «істинам», нагадуючи, що кожне знання – це лише гіпотеза про світ. Абстрактних істин не існує, а конкретика завжди тягне за собою необхідність враховувати такі масштабні наслідки, які не здатна охопити окрема особа. До того ж, говорячи про «постарілу брехню», героїня відсилає, вочевидь, до театральних конвенцій, до умовностей, які є неодмінним супутником людського

ГОР ЮДКІН-РІПУН. ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ...

досвіду, у тому числі й того, який демонструє актор.

Поряд з антитезою «істина – брехня» тут впроваджується ще одна категорія – радість, що, на перший погляд, відсилає до ніцшеанської ідеї «веселої науки»: «Н.: *А без радості я не можу ні <...> любити, ні жартувати, ні жити*» [3, с. 165]. Однак ніцшеанство тут становить лише поверховий шар цих відсилань. Легко углядіти відповідність ідеям радощів зі «Щаблів життя», де виявлялася «чесність із собою». Проте ця радість, згадки про яку частішають в устах героїні саме перед її самогубством, доволі своєрідна: «*Я здуріла, таточку, з радості*» [3, с. 191]. «*Може, незабаром ми матимемо ще одну радість*» [3, с. 198]. Героїня позначає цим словом сценічне переживання, той ефект, який викликає її гра. Саме тому як гру слід розглядати й завершальну сцену самогубства: «*Я впилася і хочу всіх розцілувати <...> Прошу не сміятись <...> прийму лавро-вишневих крапель: може, трохи заспокоять <...> Я помилилась. Я замість капель. Випила ціаністого калію. <...> (а parte до Івана) Це – доказ. Тепер віриш?»* [3, с. 205–207]. Відзначаючи пародійні та мелодраматичні моменти, дослідники чомусь не звернули увагу на той факт, що ця сцена відсилає до одного з найвищих надбань світової драматургії – до фіналу «Гамлета», де мати героя, королева Гертруда, також «помилково» випиває отруєний келих на честь перемоги сина.

Та впровадження подвійної рефлексії як узагальнення принципу «сцена на сцені» стає джерелом для розгортання композиційних принципів, властивих саме «драмі долі». Стосовно «Брехні» відзначено «принцип маріонетковості: герої <...> поведуться відповідно авторській стратегії всупереч логіці життєвої правди» [7, с. 215]. Цю тезу можна, проте, підважити, оскільки на тій самій підставі ознаки маріонетки можна було б углядіти й у Фаїні з «Пісні долі» О. Блока або у св. Антонія з однойменної драми М. Метерлінка. Не звертають зазвичай уваги на постаті другорядних персонажів, у взаєминах з якими розкривається характер Наталі Павлівни. До них

насамперед належить сестра її чоловіка – Саня. Однак саме вона зізнається: «*Я не вірила, що вона любить <...> Я написала, що коли побачу, що неправда, то при всіх поцілую її руку*» [3, с. 159]. Поєднання понять віри й любові тут вельми прикметне. Удруге воно повторюється в устах головної героїні під час звернення до чоловіка: «*Скажи: ти любиш мене? <...> Ти віриш мені?»* [3, с. 185]. Таке поєднання відсилає до євангельського розуміння істинного знання як любові. Тому не випадковою є ще одна євангельська ремінісценція в устах героїні, коли вона згадує про батька свого чоловіка: «*Мені хотілось стати на коліна перед його батьком, обмити його ноги й витерти їх своїм волоссям*» [3, с. 149]. Із цим контекстом легко співвідноситься зізнання шантажиста Івана Стратоновича до героїні: «*Ненавиджу за те, що любиш вас*» [3, с. 167]. Отже, антагоніст ненавидить саме любов – ознака, яка відверто засвідчує причетність до нечистої сили. Цілком протилежну тезу висловлює наділена інтуїцією Саня: «*Я таки вже бачила людей. Поки їм потрібний, доти й хороший, а як висмокчуть, так і викинуть. <...> Як хтось при мені бреше, а я на злість візьму і скажу правду*» [3, с. 176]. Таким чином, правда не є лише нейтральною істинною інформацією про події – вона осмислюється як знаряддя боротьби й немислима без любові. Головна героїня «Брехні» – це насамперед акторка у виставі, що відбувається у формі «сцени на сцені». От чому вона вже не може брехати, бо інакше театр як такий слід було б звинуватити в брехливості. До того ж логіка театру виявляється сильнішою від життя: вірність цій логіці позбавляє життя акторку, коли її глядачами й адресатами виявляються жалюгідні некрофіли. Честь цієї драми – це честь акторки, яка повинна дограти свою роль до кінця.

Модель «драми честі» проводиться й у «Гріху» (1919), хоча тут вона суміщається з композиційною схемою, що відсилає до барокового мораліте – спокуси, гріхопадіння та спокутування [див.: 20]. Автор, мабуть, мав на увазі відому євангельську тезу, з якою намагається полемізувати головна героїня Марія: «*Кожен, що чинить гріх,*

## КОНТЕКСТ

є *рабом гріха*» (Іван, 8.34). Коментуючи цей вислів сучасною фразеологією, можна сказати, що віртуальна реальність гріховних прагнень стає тим фантомом, тим демоном, який поневолює людську особу. Додільно звернути увагу на деякі подробиці солілоквії Марії. Вихідна теза героїні – «*Гріха на світі немає ніякого*» (дія 1) [3, с. 483]. Драма, власне, присвячена практичній критиці такого надто поспішного висновку. Аргумент, яким поліцей Сталинський переконує Марію піти на поступки, полягає в буцімто жертвності такого чину: «*І чого ви готові сидіти в тюрмі, почувати себе мучениками, а дійсної жертви не можете принести? Розуміється, така жертва важча, але хіба не важче знати, що через твою моральну чистоту, через твій егоїзм страждають і гинуть близькі тобі люди?*» [3, с. 508]. Саме ігнорування гріха змушує героїню сплутати жертву із запламуванням совісті й веде до фатального софістичного висновку: здійснивши маленьку поступку, вона змушена йти далі й потрапити в цілковиту залежність від своїх попередніх вчинків. Те, що складається в уяві героїні, перетворюється на реальну силу, фантом зухвалого вихвалання перетворюється на цілком реальну залежність від поліцейського агента, тож долання влади цього фантома лежить через акт самогубства, який виявляється не лише позбавленням життя, але насамперед є символічним, а від того цілком реальним визволенням.

Повною мірою модель «трагедії долі» розгорнуто в найвідомішому творі В. Винниченка – драмі «Чорна Пантера та Білий Ведмідь» (1912). Художник Корній, на відміну від Кривенка, уже не прагне знищити свого нащадка, але він фактично нищить його цілковитою підвладністю фантомам творчості – «ідолам театру», якщо взяти термінологію Ф. Бекона. Його дружині Риті тут протистоїть Сніжинка – повна протилежність Орісі, хоча зовні схожа на неї. Якщо Кривенко проповідує свої погляди, то Корній демонструє цілковиту безпорадність перед невидимим демоном творчості. Навіть структура його реплік засвідчує відсутність волі, згоду бути підлеглим будь-кому. Однак насправді ця позірна безвольність

обертається беззаперечним підпорядкуванням темній, демонічній волі створених власною уявою фантомів. Це переконливо засвідчено обміном репліками з дружиною: «Корній: *Велить мені ніхто не може. І вже. Пусту.* Рита: *Я благаю тебе, не велю, а молю, благаю.* К.: *Це все одно*» [3, с. 325]. Персонаж перебуває під владою вигаданих ідолів, звідси те, що може зовні видаватися нерішучістю й ваганнями, але він стає нечутливим до найближчої людини, коли йому диктує волю фантомом.

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

Розкриття цієї фатальної обумовленості вчинків Корнія подається через «струміль свідомості», виявлений за поодинокими репліками. Сніжинка постає як інакобуття самого Корнія, як голос того фантома, якому він служить і який заохочує його до самовбивчих учинків. Так, вона проголошує право митця на садизм: «*Творець мусить бути жорстоким*» [3, с. 323]. Тут виникає питання: а на яких підставах та чи інша людина може оголосити себе творцем і привласнити право на вигадану жорстокість творця? Чим той чи інший персонаж доводить, що він саме творець, а не звичайна смертна людина – це питання замовчується Сніжинкою. Саме з її уст походить ще один софізм, за яким дитина нібито є джерелом несвободи:

## ГОР ЮДКІН-РІПУН. ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ...

«Скували ви себе лікарями, Лесиками, пелюшками» (дія 1) [3, с. 280]. Таким чином, справжня залежність від вигаданих фантомів виявляється прихованою, а звинувачення зводяться на дитину. Звідси й те викривлене розуміння сміху (сатанинського, за християнськими уявленнями), що його демонструє ця постать: «С.: Ви повісилися б, якби Лесик помер. Правда? К.: Тут, Сніжинко, мало смішного <...> С.: Тут тільки смішне!» (дія 2) [3, с. 292]. Отже, сміх постає як торжество зла. Корній слідує саме таким приписам, відверто проголошуючи садизм. «К.: В цю хвилину мені потрібні ви. Р.: Наші муки? К.: А так!» (дія 3) [3, с. 309]. Як і завжди у В. Винниченка, істину відкриває репліка другорядного персонажа – матері Рити – у відповідь на міркування Корнія: «К.: Таке страждання. Це іменно те, що треба. Ганна Семенівна: Та ти в душу подивись, там ще більша мука!» [3, с. 306–307]. Однак саме душі герой і не здатен зрозуміти. Це вже підважує його талант як митця і те право на жорстокість, яке йому надає Сніжинка.

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

Фатальну приреченість зруйнованої родини виведено в «Законі» (1923): відчайдушна спроба врятувати бездітне подружжя тим, що нині іменують донорським материнством (чоловік – інтелігент Мустащенко – за згодою дружини Інни спокушає

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

## КОНТЕКСТ

перетворилася на реальність – як це й відбувається в «трагедії долі».

Одна із цікавих знахідок В. Винниченка тут полягає в тому, що інтелігент Мусташенко вживає ту саму фразеологію, що й повія Сніжинка із «Чорної Пантери...», стосовно немовля, яке стало на перешкоді життєвим планам. «Мусташенко: *Шматочок живого червоного м'яса*» [3, с. 589]; «Сніжинка: *Шматочок м'яса, яке кричить*» [3, с. 292]. Такий знак тотожності між інтелігенцією та проституцією, попри його зовнішню скандальність, призводить до подальших висновків. Збіг брутальних визначень «м'ясо», вжитих стосовно маленької людини, видається не випадковим і потребує спеціального коментаря. По суті тут автор відсилає до того феномену, який у теології визначається як «бестіалізація» людини, прирівнювання її до тварини. Відомо, що в перекладах Біблії, зокрема у словах про «слово, що стало тілом», вживається саме поняття «плоті», а не інші синонімічні версії. Підкреслюючи цю обставину, О. Трубачов у своєму науковому заповіті – посмертно надрукованій доповіді на 13 З'їзді славистів – спеціально наголошував: «Значення плоть як спочатку нарощуваний шар живого тіла <...> протиставлено значенню м'яса – спочатку, мабуть, про сире м'ясо <...> Слов'янські перекладачі Святого Письма, мабуть, добре відчували цю культурну семантику м'яса, через що ми і не знайдемо випадку "і слово стало м'ясом", а тільки "слово стало плоттю"» [13, с. 33]. Так розвінчується впевненість у безпомилковості життєвих планів.

Модель «трагедії долі» простежується і в інших історіях суїцидів, введених В. Винниченком. У «Базарі» (1910) Маруся калічить себе – позбавляє зовнішньої привабливості обличчя сірчаною кислотою. Уважають, що вона водночас «втрачає колишню зосередженість і доброзичливість, стає неухважною, недовірливою» саме через те, що «роздвоєння залишилось своєрідним поштовхом до переживань дівчини» [8, с. 54–55]. В «екстравагантному» вчинку Марусі знаходили також, з одного боку, «агресивне заперечення своєї вроди, ставлення до неї як до чужого (іншого) в собі», а з дру-

гого боку, «пародію на театральні інтриги жорстоких мелодрам» (та, додамо, на мотиви кримінальних «жорстоких романсів» про знівечення красунь саме за допомогою сірчаної кислоти) [7, с. 210–211]. Однак є підстави простежити ще й інше коріння, яке відсилає до паралелей між «Блакитною трояндою» Лесі Українки та «Щирою любов'ю» Г. Квітки-Основ'яненка [18]. Саме в останній драмі вперше подано монолог, де відкрито симптоми автоагресії, що веде до самовбивчих наслідків: «Галя: *Гарно дівчат ховають, обдарюють усіх, неначе на весіллі. Так вона-бо нічого не бачить. Я щасливіша усіх: мої похорони я буду сама бачити, <...> сама і поховою себе! <...> проси, щоб швидше нас звінчали: боюсь, щоб я з собою чого не зробила!*» (Г. Квітка-Основ'яненко «Щира любов, або Милій дорогше щастя», 4.4). Про правомірність такого зіставлення свідчать характерні відповіді Марусі своїм уболівальникам – Леоніду і Трохиму в 1-й дії. «Т.: *Я безумно люблю вас <...>* М.: *Ви хочете <...> щоб я з вами навіть не балакала? <...>* Л.: *Жіночка моя кохана! <...>* М.: *В наші чисті відношення входить <...> це*» (дія 1) [3, с. 100–102]. Мотив чистоти і страху забруднення стає дуже істотним – він повторюється в словах Марусі в 2-й дії: «Л.: *Будь моєю жінкою. <...>* М.: *Потім. <...> Я хочу, щоб ми чистими пішли туди*» [3, с. 117]. Ще одне зізнання Марусі дається після скалічення, у 4-й дії, коли вона фактично засвідчує невдоволення собою, як провідний мотив її поведінки: «М.: *Вони вважають мене нікчемною <...> на що-небудь я таки здатна. Да, да. На що-небудь*» [3, с. 137]. Можна розглядати дії Марусі як полегшений варіант самогубства, отже, драма демонструє історію суїциду. Доля постає тут фактично як історія хвороби – розвиток психопатологічних комплексів меншовартості та похідних фобій, що призводить до фатальних наслідків.

Драматург ставить безжалюгідний діагноз «флірту зі смертю», і це дає підстави порівнювати «Базар» не з «Брехнею», як зазвичай роблять, а з «Пригводженими (Розіп'ятими)» (1915), де подібна історія хвороби простежується вже в чоловічій

## ГОР ЮДКІН-РІПУН. ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ...

версії. Історія самогубства сина професора Лобковича Родіона, що розгортається на тлі взаємних звинувачень у невірності зовні добropорядного подружжя, визначається тим самим фантомом уяви про негідну спадкоємність, що й у «Memento». Специфічні особливості тут полягають у тому, що об'єктом агресії стає не нащадок, а сам носій запідозрених вад. Особливо цікавим видається аналіз невідворотного процесу прийняття рішення про самогубство, який виявляється через внутрішній монолог Родіона, що відтворюється з його розосереджених тирад і засвідчує фатальність просування до загибелі в душі «трагедії долі». Насамперед у зверненні до батька Родіон прагне запевнити його у своєму начебто нормальному стані, а як доказ вказує на звичайний перебіг подій у довкіллі: «**От дерева, будинки, люди йдуть собі, собаки бігають... Все як слід.** <...> **А ви вже думали, що я застрілюсь, отруюсь і таке інше?»** (дія 4) [3, с. 462]. Однак цей вихідний стан визначає лише нульову позначку в подальшому розгортанні хворобливого стану. Вирішальне значення має діалог з потенційною нареченою – Калерією, яка намагається переконати героя не робити фатальної помилки й постає як узагальнений голос Іншого, що пропонує альтернативні дії. Спершу герой відмовляється від ближчих контактів. «К.: **Писали ви неправильно, під першим вражінням.** <...> Р.: **Любити можна те, що знаєш. Вас я не знаю. І не хочу знати**» [3, с. 468–469]. Аргументи тут видаються досить умотивованими: герой фактично посилається на відоме прислів'я – «*невідомого не бажують*» (*non volitum nisi cogitatum*), але по суті він боїться бути предметом співчуття через свою слабкість, як з'ясовується з подальшої пари реплік.

Спершу Калерія знаходить правильний ключ до самостійності характеру неврастеніка. «К.: **З жалості до кого б то не було я не маю бажання губити себе!** <...> **ви в небезпеці. Не жалість, а небезпека**» [3, с. 469]. Це звернення можна сформулювати іншими словами: ти сам впораєшся зі своїми вадами. Опір Родіон умотивовує популярною на той час фразеологією

міркувань про спадкоємність, але через мотиви слабості та її долання його думка повертається до того нормального стану, який було засвідчено у вихідній репліці: «**Жити тепер я вже не можу <...> Я – божевільний! Чуєте? Божевільний, наслідственно хворий!** <...> **Ніякої любові мені не треба тепер! Нічого не треба!** <...> **коли я почну слабнути? А я ж неодмінно почну, неодмінно!** <...> **Не скоряюсь!** <...> **Нічого не боюсь! Не вірю! От стіл, вікна, дерева, небо!** <...> **У мене в цю мить такий стан, який, мабуть, буває у присуджених до смерті і помилуваних.** <...> **Я ніби трісочка на хвилях**» [3, с. 470–473]. Страх як першоджерело неврастенії начебто подолано, що підтверджує і відповідь Калерії: «**Держись на гребіню**» [3, с. 474]. Здається, ніби знайдено ключ до образів неврастеніка, але виявляється, що це лише симптом тимчасового покращення перед катастрофою. І вона надходить, коли герой у відповідь на повернену нав'язливу ідею нечистоти одержує відповідь цього разу як заперечення. «Р.: **Та яка ж правда й добро можливе, коли ми, падлюки, засмічуємо життя?** <...> К.: **Ні! Ти хочеш бути іншим, а ці не хочуть!** <...> Р.: **Падлюка! Ні!**» [3, с. 475–476]. З погляду психотерапії Калерія тут припустилася помилки: вона вдалася до переконання в заперечувальній формі, апелюючи до Інших як неіснуючих. Тому й останнє слово героя, який помирає, – заперечна частка. Негатив руйнує будь-який сугестивний ефект, і ця помилка виявилася фатальною згідно з логікою «трагедії долі».

В. Винниченко, ставлячи героїв у своїх творах до двобою з долею, послуговувався композиційними надбаннями не лише загальноєвропейської традиції «трагедії долі». Концепція долі, яку демонструють ці твори, відсилає насамперед до того, що висловив Т. Шевченко у вірші «Доля» (з триптиха разом з «Музою» і «Славою»): «**Ми не лукавили з тобою, / Ми просто йшли: у нас нема / Зерна неправди за собою**». Саме так «просто іти» спонукає своїх персонажів В. Винниченко, розкриваючи моторошні урвища їхнього внутрішнього світу. Аналіз проблеми долі в Т. Шевченка

## КОНТЕКСТ

приводить до висновку про своєрідність її тлумачення й розв'язання: «Це не фаталізм, не покора долі, але й не бунт проти неї, <...> це азартна гра з долею» [9, с. 168]. Однак саме такий азарт змагань з фортуною поглинає всі вчинки Наталі з «Брехні», Рити із «Чорної Пантери...», Марії з «Гріха» та інших персонажів В. Винниченка. Розуміння долі як фортуни, а не фатуму, водночас єднає з романтичною «трагедією долі» і відрізняє від неї. Прийоми розкриття суті особистості через сповідальні за своїми витоками внутрішні монологи стають знаряддям критичного аналізу цілого суспільного світу. Постаті з некрофільськими та суїцидальними схильностями відкриваються під цілком звичними та зовні добропорядними шатами повсякдення. Традиції викриття сучасності, що коріняться в проповідях І. Вишенського, діалогах Г. Сковороди, поемах Т. Шевченка, здобули нового щабля розвитку в драмах і прозі В. Винниченка.

### Джерела та література

1. *Балашов Н. И.* На пути к Кальдерону / Н. И. Балашов / *Кальдерон де ла Барка П.* Драмы : в 2 кн. – Москва : Наука, 1989. – Кн. 1. – С. 753–838. – (Серия «Литературные памятники»).
2. *Винниченко В.* Сонячна машина / В. Винниченко. – Київ : Дніпро, 1989. – 622 с.
3. *Винниченко В.* Вибрані п'єси / В. Винниченко. – Київ : Мистецтво, 1991. – 606 с.
4. *Герман Н.* Роман-антиутопія у слов'янських літературах 1920-х років (твори Є. Замятіна, В. Винниченка, С. І. Віткевича) / Н. Герман // *Дух і літера.* – 2010. – № 22. – С. 179–193. – (Серія «Польські студії»).
5. *Гуменюк В. І.* Драматургія Володимира Винниченка. Проблеми поетики : автореф. дис. ... д-ра філол. наук / В. І. Гуменюк. – Київ, 2002. – 36 с.
6. *Зубов М. І.* Лінгвотекстологія середньовічних слов'янських повчань проти язичництва / М. І. Зубов. – Одеса : Одеський регіональний інститут державного управління Національної академії державного управління, 2004. – 336 с.
7. *Малютіна Н. П.* Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. / Н. П. Малютіна. – Київ : Академвидав, 2010. – 254 с.
8. *Мороз Л. З.* «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка / Л. З. Мороз. – Київ : Інститут літератури НАН України ; ВІПОЛ, 1993. – 208 с.
9. *Нахлік Є.* Доля / Є. Нахлік / *Теми і мотиви поезії Тараса Шевченка.* – Київ : Наукова думка, 2008. – С. 162–184.
10. *Панченко В.* Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості / В. Панченко. – Київ : Твім інтер, 2004. – 288 с.
11. *Пастушенко Л. И.* «Жизнь есть сон» Кальдерона и «История жизни пройдох по имени Дон Паблос» Кеведо / Л. П. Пастушенко // *Iberica.* Кальдерон и мировая культура. – Ленинград : Наука, 1986. – С. 75–84.
12. *Сиваченко Г.* Емігрантська творчість Володимира Винниченка: імагологічні інтенції в ідеологізованому дискурсі / Г. Сиваченко // *Літературна компаративістика.* Вип. 4. Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. 1. – Київ : Стило, 2011. – С. 140–183.
13. *Трубачев О. Н.* Опыт этимологического словаря славянских языков: к 30-летию с начала публикации (1974–2003) / О. Н. Трубачев ; РАН, Институт русского языка. 13-й Международный съезд славистов в Любляне (Словения), 2003 г. – Москва, 2003. – 48 с.
14. *Шкунаева И. Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней / И. Д. Шкунаева. – Москва : Искусство, 1973. – 448 с.
15. *Шпідлік Т.* Духовність християнського сходу / Т. Шпідлік. – Львів : Львівська Богословська Академія, 1999. – 496 с. – (Посібники з богослов'я, № 5).
16. *Юдкін-Ріпун І.* Герметичний дискурс Григорія Сковороди / Ігор Юдкін-Ріпун // *Студії мистецтвознавчі.* – 2010. – Чис. 2 (30). – С. 7–19.
17. *Юдкін-Ріпун І.* Джерела драматизму лірики Тараса Шевченка / Ігор Юдкін-Ріпун // *Студії мистецтвознавчі.* – 2011. – Чис. 2 (34). – С. 7–19.
18. *Юдкін-Ріпун І.* Підтексти драм Лесі Українки / Ігор Юдкін-Ріпун // *Студії мистецтвознавчі.* – 2011. – Чис. 4 (36). – С. 7–19.
19. *Юдкін-Ріпун І.* Гумор і гротеск в українській культурі / Ігор Юдкін-Ріпун // *Студії мистецтвознавчі.* – 2012. – Чис. 2 (38). – С. 7–19.
20. *Yudkin-Ripun I.* Aphoristic Foundations of Dramatic and Lyrical Poetry / I. Yudkin-Ripun ; National Academy of Arts of Ukraine, Institute of Culturology. – Kiev : Osvita Ukrainy, 2013. – 444 p.

## SUMMARY

There are the grounds to regard V. Vynnychenko as one of the creators of the artistic trend of *stream of consciousness* where the sources of theatrical performing practice are revealed. In particular it is the structure of inner monologue implicitly accompanying the explicit cues



ГОР ЮДКІН-РІПУН. ВІД СЦЕНІЧНОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ...

of dramatic personage that acquires its disclosure in literary narration and justifies such conjecture. This device in its turn continues the rite of confessions where a person tries to comprehend oneself that has become the principal source of the *stream of consciousness* in literature. This tradition was already attested by T. Shevchenko who justified such approach in particular with the folklore motif of *fraudulence* where the author puts different disguises upon one's own face. More generally an author's image is to be conceived as that of an actor playing upon the global stage with the aim of the infernal essence of daily life disclosing. The peculiar consequence of such author's image's transformation is the use of reiterated reflection as the generalized device of the so called scene upon scene that is peculiar for *the tragedy of fate*. In particular the fatal connotations continue both the societal criticism of the concept of inherent laical secular infernality and the subsequent restraint of laughter. Moreover one can say about the features of the drama of honor's revival in V. Vynnychenko's works as the entailment of the fatalistic viewpoint. The necrophile symptoms of the contemporary society are scrutinized via the images of fate or fortune that is revealing as active force. This disclosure of human pathology refers to the antiquity of pagan rites transformed in modern times. While viewing upon world as a scene and taking participation in its *rehearsals* the author gains the opportunity of aspectual variability and of the representation of the viewpoints' multiplicity.

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