

Юдкін-Ріпун І. М.,
 доктор мистецтвознавства, член-кореспондент
 Національної академії мистецтв України,
 завідувач відділу театрознавства
 Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
 Національної академії наук України

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ТВОРЧОСТІ В. ВИННИЧЕНКА

Анотація. Є підстави вважати В. Винниченка одним із творців художнього напрямку «струменя свідомості», у якому виявляються прообрази театральної виконавської практики. Продовжується традиція, засвідчена, зокрема, Т. Шевченком, створення образу автора як актора на кону світу для розкриття інфернальної суті повсякдення. Драми використовують моделі подвійної рефлексії узагальненого прийому сцени на сцені, властивої трагедії долі. Викриваються симптоми некрофілії 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.

Постановка проблеми. Проблема способу існування літературного твору та його видовищної інтерпретації, приводить до цілої низки питань на межі літературознавства та театрознавства – таких, як питання про сценічну долю як складову його творчої історії, починаючи від задумів та редакційних версій. Хоча оповідний текст становить вихідний пункт для інсценізації та переробки в режисерській партитурі [20], проте оповідь теж виникає як результат переробки попередніх ескізів, де автор обертається на актора. Тому в ширшому сенсі можна сказати, що театр передує літературному задумові, а сценічна гра – літературній оповіді, яка стає протоколом сценічної репетиції. Зокрема, відзначалося, що «кожна з п'єс В. Винниченка є своєрідним ігровим експериментом» [8, с. 141], звідки випливає очевидна користь їх аналізу для означеного кола питань.

Виклад основного матеріалу дослідження. Позиція автора-актора, а отже, і образ автора як гравця у драмі життя зумовила звернення як до «струменя свідомості», так і до романтичної «трагедії долі» (нім. Schicksalstragödie), де розвивається проблематика «Кассандри» Лесі Українки, а також «драми чекання» М. Метерлінка [14, с. 62], де репліки персонажів постають не стільки як вияви дії, скільки як «слова, будь які слова як форма чекання, як захист від мовчання» [14, с. 52]. Ця позиція експериментатора, що пірнає в реальність життя як у простір кону, тягла за собою потребу в специфічних прийомах внутрішніх монологів театру уяви і в переосмисленні концепції драматичного конфлікту. Ішлося не про відродження фаталізму, а про використання моделей розвитку драматичної дії, позначеної неминучістю, невідворотністю наслідків учинків дійових осіб, якими б зовні неприродними і несподівани-

ми ці наслідки не видавалися. Драматичні сюрпризи тут стають антитезою театральним конвенціям, засвідчуючи ту думку, що життя завше містить більше від найвигодливіших сценічних інтриг. Таким чином, і саме розуміння долі як дійової особи драми поставало не як наперед визначена стороння сила, а як проблема, розв'язання якої коливалось між конченістю фатуму та примхами фортуни.

Зі свого боку, В. Винниченко як письменник-лицедій, що фіксує на папері досвід власної участі в тій виставі, яка зветься життям, мав великого попередника – Т. Шевченка. Роль лицедійства тут засвідчена не лише біографічними фактами та досвідом інсценізації, але й способом побудови тексту [17]: замість дистанції епічного спостереження тут постає співучасть автора як дійової особи уявної вистави; про позицію самого оповідача як учасника дії, а не стороннього спостерігача, свідчить ракурс описів та оповідей; сама оповідна стратегія відсилає до фольклорних казкових мотивів мороки; необхідно врахувати ще й особливу схильність до авторського маскування, зумовлену життєвими умовами існування поета. Усе це виявляється, зокрема, через феномен так званого невластне-прямого мовлення з його неозначеністю аспектів та ракурсів вислову. Розвиток прийомів невластне-прямого мовлення дає підставу для перетворення властивої ліриці іманентної полемічності (заперечення можливих альтернативних образів) у реальну сценічну дискусію, зокрема з невідомим, уявним опонентом.

Така сценічна гра дозволяє створити інфернальну картину світу, спільну для Т. Шевченка і М. Гоголя, прикметного саме відсутністю позитивних героїв. На противагу М. Гоголю Т. Шевченко дотримувався позиції так званої агеластики – утримання від сміху [17]. Тираноборчі мотиви тут випливають з інфернального світобачення, відсилаючи 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 такий Т. Шевченка «Дівча любе, чорнобриве / Несло з льоха пива...» (15.01.1860 р.). 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...» («Униженные и оскорбленные», 2.4). Образ упосліджених нещасних дітей втілює ідею сирітства, коли автор ідентифікує себе з образом сироти. У театрі інфернального світу він не знаходить притулку і сам дістає роль сироти.

Ця інфернальність стає у В. Винниченка тереном художніх експериментів для аналізу і вияву глибоко прихованого в психіці сучасника тяжіння до смерті, помирання і хворобливості – симптомів некрофілії. 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 розв'язання завдань викривального спрямування сам по собі не містив би особливих новацій: досить згадати, що у «Сні» Т. Шевченка образ автора постає як своєрідний лицедій – свідок, що подумки опиняється в царському палаці. Але якісно новим виявляється у В. Винниченка обізнаність з деталями театральної практики. Коли, створюючи «нову драму», Леся Українка зображала головних героїв як 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» [5, с. 9]. Мотиви «Марка в пеклі» стають вихідними умовами для ризикованої театральної гри як своєрідного соціологічного експерименту.

Уже образи дитинства завжди постають у творах В. Винниченка поруч з неодмінним супутником – образами смерті. Вочевидь тут дається взнаки спадок барокової традиції, де для демонстрації припису *temento mori* зображали поруч кістяк і немовля – так зване *putti*. Це відчутно навіть у створеному на еміграції «Законі» (1923 р.), де поява дитини, яка, за сучасним жаргоном, походить від донорського материнства, стає провісником загибелі родини. В. Винниченко здійснює також аналіз наслідків можливості вбивства дітей: якщо християнські проповідники засуджували язичницькі ритуали «диторізанья», позначених калькою давньогрецького терміну ζευοκτονία [6, с. 152–153], то тепер повернення до поганських часів відбувається або під приводом потреб мистецтва, як у «Чорній пантері» (1911 р.), або ж вигаданих законів спадковості, як у «Memento» (1909 р.). Під шатами фразеології автор розглянув тут некрофілію, адже вбивство нащадків прирікає людство на самогубство.

Експериментальне дослідження інфернального світу методами акторської гри і уявної співучасті у виставах світового театру виявляється не лише у творах, безпосередньо призначених для театрального кону, але й у оповідних текстах, до числа яких належить відомий фантастичний роман «Сонячна машина». Відзначалося, що В. Винниченко в еміграції творить особливий жанр – «ігровий роман», де «творча свідомість письменника перебуватиме в силовому полі Іншого» [12, с. 165, 168]. Отже, роман стає записом спілкування Інших, виявляючи властивості драми, а точніше – внутрішнього монологу в репетиційній практиці виконавців. Маскування під чужі голоси зумовлює насамперед множинність і неозначеність ракурсів авторської оповіді, можливості її віднесення до різних персонажів, тобто те, що властиве невластивому мовленню. В. Винниченко вдається до такого способу вислову з експериментальною дослідницькою метою критичного аналізу суспільного світу. У романі розповідається, як ди-

вовижний винахід – «сонячна машина» – здійснює утопію звільнення людства від голоду [4, с. 183] і аналізуються її наслідки: «...людство гепнуло з царства конечності в царство свободи» [2, с. 433], – як каже автор, глузуючи з відомого вислову Ф. Енгельса. Розвінчування технократичної утопії (від «Бурі» В. Шекспіра до «Тунелю» Б. Келермана) здійснюється зверненням до античного міфу про лотофагів – споживачів лотосу, людей, які в ідеальних умовах існування дегенерували. Звичайні оповідні пасажі побудовані тут за принципом невластивого мовлення: мінливість ракурсів оповіді, зіставлення різних голосів у ніби то авторському мовленні створює ефект прихованого обговорення побаченого, сперечання з собою.

Та поруч з прийомами неозначеності ракурсів і невластивого мовлення ще вагомніше театральне витлумачення діалогічних епізодів, зокрема в площині сперечання з собою – солілоквії. У «Сонячній машині» це стосується, зокрема, образу Елізи та її дискусії з Трудою. Вважають, що «Еліза ... активно чинить опір, щоб зрештою здатися ..., героїня приходить 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... Е.: ...Я не маю здатності вірити в фантастику... Т.: ...для вас краще смерть, ніж сонячна машина» [2, с. 532–534]. Тут неважко упізнати типовий дискурс голосів спокусників, відомих ще з барокової шкільної драми, а звільнення від спокуси дорівнює загибелі. Дальший перебіг спілкування між цими двома іпостасями по суті одного істота повертає з 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 пізніше, як через дві години, всі будуть арештовані...» [2, с. 563]. Вочевидь таке самозаперечення героїні не має нічого схожого до конформізму, як може здатися.

Авторська роль учасника театральної гри дається взнаки в драматичній творчості як створенні репертуару в контексті ширшої проблеми зворотного впливу театру на літературу. Це найвиразніше простежується в прийомах внутрішніх монологів, що перейшли з театру до оповідного стилю «струменя свідомості». Розвиток цих прийомів зі свого боку виводиться з солілоквії – розмови людини з собою, першоджерело якої можна знайти в «Сповіді» Св. Августина. Внутрішній монолог як суцільне заповнення простору між репліками становить зі свого боку розвиток відомого з християнської патристики «неспанья» – за Орігеном, «акеметики» як неперервного молитовного стану [15, с. 250]. У В. Винниченка про солілоквію свідчить множинність голосів, прихованих за авторським оповідним текстом: «Авторський голос – амбівалентний. Він розчиняється в монологах двох диспутантів. Звідси – відчуття розмитості фокусу, суперечливості й парадоксальності позиції автора, його дуалізму й амбівалентної «розчахну тості» між різними героями» [10, с. 50]. Тут йдеться про формальні ознаки невластивого мовлення, але

значення цього феномену значно ширше. Сповідні витоки зовні суто технічного прийому акторської техніки знаходять суголосність у відкритому В. Винниченком принципі аналізу внутрішнього світу, визначеному ним як «чесність з собою», що повертає до августиніанської традиції сповідального самоаналізу. Однак така сповідь не гарантує, що людина сама знає себе у своїй можливості, отже, чи справді вона буде чесною з собою.

Складові програми «чесності з собою», як вона уявляється в «Щаблях життя» (1907 р.) Мироном Антоновичем Купченком, містить насамперед усунення дисгармонії у внутрішньому світі особистості. Для характеристики «Щаблів життя», де програма «чесності з собою» розвинута докладно, доцільно згадати про можливість витлумачення твору в ключі лялькового театру, де маріонетки стають носіями окремих характеристичних ознак, уособленнями узагальнених ідей. Та водночас ці ляльки суспільного ладу не стають наочними приладами демонстрації моральних приписів як із «живими символами» С. Пшибишевського [8, с. 183] взятими з барокових алегорій шкільного театру. Як виявляється, «чесність з собою» дозволяє через власну сповідь обґрунтувати апологію, виправдання себелюбства – тобто по суті цілковиту антитезу до каяття, яке повинне слідувати за справжньою сповіддю. Замість катарсису постає самовдоволення, через яке викривається їство мерзеної душі. Таке себелюбство демонструє, зокрема, Кривенко з «Memento» (1909 р.), який «себе ... усіляко оберігає», а водночас «піддає важким моральним тортурам вагітну жінку» [8, с. 87]. Репліки Кривенка у його сперечаннях з дружиною складаються в досить послідовні тиради, якими здійснюється самонавіювання. Герой, що сповідує фактично моральний соліпсизм і впевненість у буцімто відкритих законах спадкоємності, по суті переконує сам себе в гордині впевненості в непорушності «наукового» знання, яке справді виявляється фантомом. Суперечності між сповіддю, вигляду якої прибирають ці зізнання, і відсутністю каяття розкриваються тут завдяки особливому прийому своєрідної розосередженої тиради, до якої акумулюються поодинокі репліки. 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.

Та комізм ситуації виявляється в тому, що спростування завчасних висновків та заперечення самовпевненості походить від третьої особи – Ориси, яка розриває замкнене коло солілоквії 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]. Розвінчується фразеологія честолюбців, яка має мало спільного з реальністю. Розвінчування самозаспокоєння від «чесності з собою» видається доречним зіставити ще з одним принципом В. Винниченка – дисгармонією або, вживаючи сучасний вираз, розірваністю свідомості, – принципом, розвиненим у драмі з відповідною назвою «Дизгармонія» (1906 р.), яка стала сценічним дебютом письменника. Саме тут з'являється постать Мартина з його культом

сили, що виявляє схожість до ще одного сучасного йому персонажа – Парвуса з «Руфіна і Прісцилли» Лесі Українки [18]. Через уявну сповідь розкривається глибинна мотивація людських учинків.

Свою чергою прийоми внутрішнього монологу, стають вихідним шаблоном для втілення «трагедії долі», де уможливується узагальнене використання специфічного прийому «сцени на сцені», наявного вже у бароковому першоджерелі – «Життя як сон» Педро Кальдерона. Само розуміння примарності існування походить з фольклорних мотивів мороки, але тут відкривається парадоксальний збіг з пригодницьким «пікаресним» романом про волоцюг, що зуміли перейти випробування жорстокого світу: в обох автор «закликає до внутрішнього спротиву обставинам навіть у ситуації фатальної приреченості», а поза тим, «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 плинною: «... адже сни – це також сни, отже, мінус на мінус дасть плюс. Твердження, що життя є сон – це також сон, а звідси випливає: життя не є сон!» [1, с. 772]. Отже, коли те, що ввижається людині як плід власної уяви, як гра на сцені, може завжди прибрати реальні виміри, то й прийом сцени на сцені теж з видовища перетворюється на чинний елемент дії. Не важко упізнати тут загальний принцип подвійної рефлексії, коли подана на кону гра в ширшій перспективі з гри перетворюється на реальну дію.

У «Брехні» (1910 р.) обмін репліками між шантажистом-провокатором Іваном Стратоновичем і Наталією Павлівною завдяки вживанню умовних, зрозумілих лише їм обом виразів спричиняється до ефекту сцени на сцені [7, с. 214] та подвійної рефлексії. Наталя Павлівна тут демонструє театр одного актора, і з театральної уявної реальності треба виходити, оцінюючи сенс її реплік як провокації її удаваних прихильників, адже «брехня є саме те, чого вони потребують, – ліки від їхнього агресивного споживацтва», а ефектом її стає «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 особливо наочними видаються паралелі з таким специфічним бароковим жанром, як «драми честі» де «навіть свободу волі ... відсунуто на узбіччя» [1, с. 804]. Тут двобій з долею та проблема осмислення самої долі як фатуму або фортуни висвітлюють самогубство Наталі Павлівни як наслідок визначених умов гри, прийнятих нею в її уявному театрі одного актора. У тому то й полягає невблаганна логіка прийнятої героїнею ролі в сцені на сцені, що вона змушена прийняти всі рішення, які вимагають прийняти нею правила гри «драми честі», а за цими правилами їй випадає роль жертви. Про це свідчить її заява у вічі шантажистові: *«Я завжди в твоїх руках і без листів»* [3, с. 187].

«Брехня» демонструє одну можливість подвійної рефлексії в усуненні протиставлення уяви та реальності. У сцені на сцені гра перетворюється в реальну діяльність, так що дистанція між маскою та їством виявляється не-

стійкою: це іство може кожної хвилини ототожнити себе з маскою або ж, навпаки, маска настільки міцно прикипіти до обличчя постаті, що перетвориться на інакобуття її постаті. Таким чином, В. Винниченко значно розширює й узагальнює сенс особливого прийому «сцени на сцені», який стає в нього засобом подвійної рефлексії. А звідси впливає, зокрема, що те звинувачення в брехливості, яке навперейбій висувують Наталі 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 в чому суть поведінки героїні драми. Саме в такому контексті слід витлумачувати і одну з 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 теза не симетрична відносно обернення (яким було б твердження «брехня є постарілою істиною») тобто викривлення істини в процесі поширення). Справді Наталя Павлівна застерігає проти довіри звичайним («істинам»), нагадуючи, що кожне знання – це лише гіпотеза про світ.

Поруч з антитезою «істина-брехня» тут впроваджується ще одна категорія – радість, згадки про яку частішають в устах героїні саме перед її самогубством. Героїня позначає цим словом сценічне переживання, той ефект, який викликає її гра. От чому саме як цю гру слід розглядати і завершальну сцену самогубства. Відзначаючи пародійні та мелодраматичні моменти, дослідники якось 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. Головна героїня «Брехні» – це насамперед акторка у виставі, що відбувається у формі сцени на сцені. От чому вже вона не може брехати, бо інакше театр як такий слід було б звинуватити в брехливості. Більше того, логіка театру виявляється сильнішою від життя: вірність цій логіці позбавляє життя цю акторку, коли її глядачами і адресатами виявляються жалюгідні некрофіли. Честь цієї драми – це честь акторки, яка повинна дограти свою роль до кінця.

Модель «драми честі» проводиться і в «Гріху» (1919 р.), хоча тут вона суміщається з композиційною схемою барокового мораліте [20]. В. Винниченко мав на увазі відому євангельську тезу, з якою намагається полемізувати головна героїня Марія: «Кожен, що чинить гріх, є рабом гріха» (Іван, 8.34). Коментуючи цей вислів сучасною фразеологією, можна сказати, що віртуальна реальність гріховних прагнень стає фантомом, який поневоле людську особу. Вихідна теза героїні – «Гріха на світі немає ніякого» (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 жертвовності гріху: «І чого

ви готові сидіти в тюрмі, почувати себе мучениками, а дійсної жертви не можете принести?» [3, с. 508]. Саме ігнорування гріха вводить героїню в цю спокусу: здійснивши маленьку поступку, вона змушена іти далі і потрапити в цілковиту залежність від своїх попередніх вчинків, а відтак і від поліцейного агента, тож долання влади цього фантому лежить через акт самогубства.

Повною мірою модель «трагедії долі» розгорнуто у найвідомішому творі В. Винниченка – драмі «Чорна пантера та білий ведмідь» (1912 р.). Художник Корній нищить сина своєю цілковитою підвладністю фантомам творчості – «ідолам театру». Зовні навіть структура його реплік засвідчує відсутність волі, згоду бути підлеглим будь-кому, нерішучість і вагання. Та ця позірна безвольність обертається підвладністю темній, демонічній волі створених власною уявою фантомів, тому він стає нечутливим до найближчої людини. Поведінка Корнія нагадує дії наркомана або алкоголіка, цілком залежного від предмету своєї пристрасті. Створивши образ Корнія, В. Винниченко поставив проблему переродження творчості на зло, мистецтва на наркоманію. Розкриття цієї фатальної обумовленості вчинків Корнія дається через струмінь свідомості, виявлений за поодинокими репліками. Сніжинка постає тут як інакобуття самого Корнія, як голос того фантому, 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 без відповіді, а на яких підставах та чи інша людина може проголосити себе творцем і довести, що він саме творець, а не звичайна смертна людина. Серед реплік Корнія міститься вельми приметне визнання: «Ні, я не боюсь... нікого, а тільки... себе» [3, с. 324]. Тут В. Винниченко сформулював важливе художнє відкриття: те, що штовхає людину в наркоманію, що робить її суїцидом – це страх перед собою.

Фатальну приреченість зруйнованої родини виведено у «Законі» (1923 р.): відчайдушна спроба врятувати бездітне подружжя тим, що нині іменують донорським материнством (чоловік – інтелігент Мустащенко за згодою з дружиною Інною спокушає секретарку Люду, яка народжує дитину), обертається цілком протилежним наслідком – розлученням і створенням нової родини. Фатальність тут виявляється через доповнення тексту ролі можливими репліками «убік». Як розшифровуються окремі репліки, можна відтворити 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) (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) (3) [3, с. 569]. Підсумком стають слова Мустащенко: «Ми самі викликали силу, що більша від нас» [3, с. 588]. Фантом став реальністю.

Одна з цікавих знахідок В. Винниченка тут полягає в тому, що інтелігент Мусташенко вживає ту ж фразеологію, що й Сніжинка з «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, вживання слова «м'ясо» стосовно маленької людини видається не випадковим. 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 [13, с. 33].

Модель «трагедії долі» простежується і в інших історіях суїцидів, виведених В. Винниченком. У «Базарі» (1910 р.) Маруся калічить себе (позбавляє зовнішньої привабливості обличчя сірчаною кислотою), продовжуючи галерею героїнь «Блакитної троянди» Лесі Українки та «Щирою любові» Г. Квітки-Основ'яненка [18]. Драматург виставляє безжалюгідний діагноз «флірту зі смертю», і це дає підстави порівнювати «Базар» з «Пригводженими (Розіп'ятими)» (1915 р.): історія самогубства сина професора Лобковича Родіона на тлі взаємних звинувачень у невірності подружжя визначається фантомом уявлень про спадкоємність. Особливо цікавим видається аналіз невідворотного процесу прийняття рішення про самогубство, який виявляється через розосереджені тиради Родіона. Вирішальне значення відіграє діалог з Калерією, що намагається відвернути героя від самогубства і постає як узагальнений голос Іншого. Страх як першоджерело неврастенії спершу начебто подолано, але Калерія припустила помилку – вдалася до переконання в заперечу вальній формі, апелюючи до інших як неіснуючих. Тому й останнє слово помиряючого героя – заперечна частка. Негатив руйнує будь-який сугестивний ефект, і ця помилка виявилася фатальною, згідно з логікою «трагедії долі».

Висновки. Твори В. Винниченка, ставлячи героїв до двобою з долею, не лише вживали композиційні надбання загальноєвропейські традиції «трагедії долі». Концепція долі, яку демонструють ці твори, відсилає насамперед до проблеми долі у Т. Шевченка: «Це не фаталізм, не покора долі, але й не бунт проти неї, ... це азартна гра з долею» [9, с. 168]. Але саме такий азарт змагань з фортуною поглинає дію Наталі з «Брехні», Рити з «Чорної пантери», Марії з «Гріха». Прийоми розкриття суті особистості через сповідні внутрішні монологи стають знаряддям критичного аналізу цілого суспільного світу. Постаті некро-

філів і суїцидів відкриваються під цілком звичними і зовні добropорядними шатами повсякдення. Традиції викриття сучасності, що коріняться в проповідях І. Вишенського, у діалогах Г. Сковороди, у поемах Т. Шевченка, здобули нового шаблону розвитку в драмах і прозі В. Винниченка.

Література:

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

Юдкин-Рипун И. Н. Театральность творчества В. Винниченко

Аннотация. Есть основания считать В. Винниченко одним из творцов художественного направления «потока сознания», в котором сказываются прообразы театральной исполнительской практики. Продолжается традиция, засвидетельствованная, в частности, у Т. Шевченко, создания образа автора как актера на сцене мира для раскрытия inferнальной сущности повседневности. Драмы используют модели двойной рефлексии обобщенного приема сцены на сцене, свойственные трагедии судьбы. Вскрываются симптомы некрофилии современного общества через представления о судьбе (фатуме или фортуне), обнаруживающие себя как действенная сила.

Ключевые слова: исповедь, внутренний монолог, сцена на сцене, трагедия судьбы, драма чести, inferнальная картина мира.

Yudkin-Ripun I. The Theatrical Essence of V. Vynnychenko's Creativity

Summary. There are grounds to regard V. Vynnychenko as one of the predecessor of the artistic trend of "stream of conscience" where the sources of theatrical performing practice have found their imprint. The tradition (attested in particular by T. Shevchenko) has been continued where an author's image is to be conceived as that of an actor playing upon the global stage with the aim of disclosing the infernal essence of daily life. Drama uses the model of reiterated reflection as the generalized device of the so called scene upon scene that is peculiar for "the tragedy of fate". The necrophile symptoms of the contemporary society are scrutinized via the images of fate or fortune that become active forces.

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