

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМ. І.ФРАНКА
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

«До захисту допускаю»

Завідувач кафедри української літератури та теорії літератури

доктор філологічних наук, професор

_____ Петро Іванишин « » _____ 2025 р.

**Вивчення модерністичної драматургії Володимира
Винниченка на уроках української літератури**

Спеціальність 014 Середня освіта (Українська мова і література)

Магістерська робота
на здобуття кваліфікації – вчитель української мови і літератури, вчитель
англійської мови та зарубіжної літератури

Автор роботи: Грещук Софія Василівна _____

підпис

Науковий керівник доктор філологічних наук,
професор **Іванишин Петро Васильович** _____

підпис

Дрогобич, 2025

Вивчення модерністичної драматургії Володимира Винниченка на уроках української літератури

Оцінка за національною чотирибальною шкалою: _____

[illegible]

прізвище, ім'я

прізвище, ім'я

Збагнути масштабність і суть творчої спадщини В.Винниченка можна тільки з урахуванням усього політологічного доробку митця, і, звісно, його іпостасі як неповторної особистості, чий поривання, діяльність (хай і не надто результативна, з погляду історичної реальності), подальші роздуми були орієнтовані на втілення ідеї українського суверенітету. Останню він розумів як ресурс у досягненні цілі. Вже в цих основоположних ідеях закладено зерно парадоксальності: самі тексти художніх творів, як і щоденників Винниченка, дають підставу твердити про захист ним суверенності, самодостатності особистості як такої. За багатьма зовнішніми ознаками драми В.Винниченка мабуть таки ближчі західноєвропейській так званій новій драмі, ніж українській класичній традиції.

The scale and essence of V. Vynnychenko's creative heritage can be understood only taking into account the entire political science work of the artist, and, of course, his hypostasis as a unique personality, whose aspirations, activities (even not very effective from the point of view of historical reality), and further reflections were oriented towards the embodiment of the idea of Ukrainian sovereignty. He understood the latter as a resource in achieving the goal. Already in these fundamental ideas there is a grain of paradox: the texts of Vynnychenko's works of art themselves, as well as his diaries, give the reason to affirm about his defense of sovereignty, self-sufficiency of the individual as such. In many external signs V. Vynnychenko's dramas are probably closer to the Western European so-called new drama than to the Ukrainian classical tradition.

ЗМІСТ

Вступ.....	5
Розділ I. Філософська спрямованість драматургії В.Винниченка.....	8
Розділ II. Проблемно-тематичний аспект Винниченкових драм.....	15
Розділ III. Образи революціонерів-підпільників у драматичних творах В.Винниченка.....	22
3.1. Загальнолюдський аспект розгляду письменником думок та почуттів героїв “Дизгармонії” і “Великого Молоха”.....	22
3.2. Діалогічна сутність людського “я” у драмі “Базар”	45
Висновки.....	60
Список використаних джерел.....	62

Вступ

Актуальність дослідження. Зрозуміти масштабність і сутність мистецького доробку В.Винниченка мабуть не можна не враховуючи і його політологічну спадщину, і, так би мовити, особистісну ауру. Письменникові поривання, праця (хай і не надто результативна, з погляду історичної реальності), подальші роздуми були спрямовані на реалізацію ідеї української незалежності, яку Винниченко вважав засобом досягнути мету: “відродження, розвинення нашої національності, пробудження в нашому народі своєї національної гідності...” [21, С. 5]. А ця гідність, у свою чергу, є засобом самоствердження й самореалізації особистості, що починається від самоусвідомлення, оскільки “велика, таємна, нерозгадана людським розумом сила, що зветься на людській мові інстинктом життя, дала людині любов до самої себе, як необхідний засіб підтримання життя в собі та навкруги себе. Людина, що має живий, свіжий, здоровий інстинкт життя, мусить любити все, що дає їй це життя, що зберігає його, що відновлює, зміцнює життєві її сили. [...] І непереможна, вдячна, трохи навіть містична через свою непереможність і нерозгаданість любов живе в душі людини до всього того, серед чого відбувалась найкраща доба її існування – [...] до всіх явищ, які сприяли, які були хоч би свідками зросту її життєвої сили” [21, С. 5]. Вже в цих основоположних ідеях закладено зерно парадоксальності: самі тексти художніх творів, як і щоденників Винниченка, дають підставу твердити про захист ним суверенності, самодостатності особистості як такої. Це є те прагнення, внутрішню суперечливість якого помітив свого часу Р.Вагнер: “Усі ці риси, лінії та барви, які дають індивідуальності її ясний, визначений і помітний художній образ, мусили би бути запозичені поетом із політично пригніченого державою суспільства, а не від самої індивідуальності, котра

визначається й набуває яскравості у контакті з іншими” [21, С. 6]. До певних аналогій із театральною теорією німецького композитора ведуть і цілеспрямовані зусилля В.Винниченка через конкретних персонажів “відтворити сутність людини загалом”, і його звернення то до драматичних, то до прозових жанрів (часом і з тими самими персонажами та сюжетами), про які у Р.Вагнера знаходимо цікаві міркування: “Драма іде від внутрішнього до зовнішнього, роман – від зовнішнього до внутрішнього. [...] Драма дає нам людину, а роман розкриває громадянина держави: перша подає нам повноту людської натури, другий пояснює її бідність існуванням держави” [21, С. 6].

Володимир Винниченко-драматург, чия творчість припала на переходовий період, але, на противагу багатьом своїм сучасникам, відразу став яскравим виразником виняткової філософської спрямованості. У творах письменника, з наявністю “рельєфно відтвореного соціального побуту”, наявна чітка “тенденція, що характеризується прагненням ...ставити насущні проблеми буття, творити узагальнені художні моделі людських взаємин” [21, С. 10]. Тут власне йдеться про ряд тих особливостей, які, на думку вчених, притаманні реалізму в ХХ столітті, точніше його філософсько-інтелектуальному відгалуженню.

Тож і уявляється першочерговим дослідження його спадщини під кутом зору осмислюваних митцем проблем буття.

Метою магістерської роботи є комплексний аналіз модерністичної драматургічної спадщини Володимира Винниченка (на прикладі “Дизгармонії”, “Великого Молоха”, “Базару”).

Об’єкт дослідження – драматургія В.Винниченка, зокрема його драми “Дизгармонія”, “Великий Молох”, “Базар”.

Предметом дослідження стали когерентні аспекти драматургії українського письменника-модерніста.

Для розкриття теми нашого дослідження ми використовували такі **методи**, як біографічний, культурно-історичний, духовно-історичний, компаративний, герменевтичний, націологічний.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

- окреслити творчість В.Винниченка як філософа-драматурга;
- проаналізувати тематику і проблематику драматургії письменника;
- дослідити дизгармонійність людської особистості і як вона намагається змінити світ;
- розкрити проблему осягнення головною героїнею драми “Базар” свого “я”.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів з відповідними підрозділами, висновків і списку використаних джерел.

Розділ І. Філософська спрямованість драматургії В.Винниченка

Українська література XIX століття була феноменальною. І підтвердженням цього є узгодження та збіг (у численних пунктах) її історичної сутності та сутності онтологічної – всупереч (а може – й завдяки, в чому й основний її парадокс) змушеності її брати на себе надто широкі й не лише мистецькі функції. Усі корифеї української драматургії і театру (наприклад, М.Старицький, М.Кропивницький, І.Тобілевич (Карпенко-Карий) та ін.) вважали театр (і власну театральну діяльність) кафедрою, просвітницькою установою і зрештою засобом у збереженні та піднесенні національного духу, який пригноблювався усіма можливими способами: і в національному, і в соціальному, і в духовому аспектах. “...Щоб ми раз уяснили собі, чим власне має бути театр – чи підоймою поступу і просвіти, чи місцем розривки для публіки...” [29, С. 287], – загострював риторичне запитання І.Франко. По-перше, саме колоніальне становище України дивним чином спричинило піднесення усіх цих завдань на рівень особливого покликання, священної мети патріотично та гуманістично налаштованих літераторів, адже це стосувалося як душевного стану занедбаного читача чи глядача, так і всієї української спільноти. По-друге, принаймні такі високомистецькі літературно-сценічні твори – це своєрідний інструмент “звершення” істинного, яке є “характеристикою самого буття”, тобто, у досліджуваному об’єкті – буття людини й нації у часі й просторі.

Говорячи про драматургію як особливий літературний рід, здобуває серйозної актуальності Г.-Г.Гадамерове розуміння інтерпретації, тобто створення нового сенсу твору, а не відтворення первинного (авторового). Актуальності, бо про драматургію В.Винниченка часто висловлювали

судження або й присуди переважно у зв'язку з певними виставами, тобто на підставі різноманітних інтерпретацій Винниченкових текстів митцями й працівниками театру. Зрозуміло, що тут простір для “створення сенсу заново” тим більший, чим глибший є сенс літературного першоджерела. Та чи завжди суть вистави була адекватною сутнісним пошукам драматурга? Замислюючись над цими пошуками, аналізуючи його твори, слід пам'ятати, що “реальність, на яку спрямовано пізнавальне зусилля суб'єкта, є завжди проінтерпретована, тобто певним чином освоєна реальність” [21, С. 7], а “суб'єктом” виступає не лише режисер, а й читач, отже, й літературознавець.

У далекому 1910 р. Винниченкова творча спадщина здавалася одному з критиків у журналі “Українська хата” “універсальною, як творчість генія; глибокою, як творчість художника-філософа. Вона охоплює сучасне життя з усіма його деталями в сфері морального та соціального свого виявлення і безпосередньо виростає з усього минулого України та її понівеченого сучасного”. І ще: «“Філософ іде далі вченого”, – це, здається, сказав Стріндберг, але також відомо, що художник іде далі і вченого, і філософа. Винниченко – блискучий приклад цього» [21, С. 8]. Безперечно, що ця дещо пророча думка щодо творчості письменника тріумфально справдилася в подальшому.

У боротьбі за краще майбуття для рідного народу В.Винниченко багато чого пережив: був ув'язнений, змушений емігрувати, його шельмували, на довгий час заборонили творчість в Україні. Однак на своєму життєвому шляху ніколи байдуже не стояв осторонь від війни між Добром та Злом, включно з періодом після завершення політичної діяльності. Про громадську й творчу вагу цієї видатної особистості найповніше сказано в публікації нью-йоркського часопису “Громадський голос” від 1 квітня 1951 р. “Над свіжою могилою Володимира Винниченка (1880-1951)”. Авторка (що заховалася під криптонімом О.С-ка), гостро осуджуючи тих “діячів”, які замовчували, бойкотували, очорнювали Винниченка, твердить: драматург “був постаттю,

яка кермувала духовою формацією цілого покоління, була видимим речником поступової й народної ідеї”.

Осмислення дійсності у В.Винниченка виражалося через різноманітні види та жанри (оповідання, романи, драми, публіцистичні статті, навіть Універсали Центральної Ради). Інколи здається, що письменникові простіше осмислювати певне явище (як у моральному, так і у соціальному аспекті) під час роботи власне над літературним полотном, де необхідно певним чином умотивувати вчинки героїв, чи за потреби дати персонажеві здатність самоаналізу (виправдання або осуд своїх дій, думок, бажань). Але у ті тонкощі мало хто зі “споживачів” його творів поспішав заглибитися. До того ж, звичний спосіб спрощено-соціологізованого або політизованого трактування мистецьких творів настроював на шукання в кожному не роздумів над певними явищами буття чи ідеями, а пропаганду їх. Матеріали такого ґатунку залучатимуться у зв’язку з розмовою про конкретні твори.

Для “заспіву” ж наведемо лише два приклади дещо ширшого плану. Гарячу дискусію у пресі викликала вистава “Чорна Пантера і Білий Ведмідь”, що відбулася 16 листопада 1980 р. у Нью-Йорку у виконанні Студії мистецького слова під керівництвом режисера Лідії Крушельницької. Оцінки були діаметрально протилежні, від “тріумф” (Людмила Волянська у газеті “Свобода”, Джерсі Сіті, 13.XII.1980) до цілковитого заперечення (Л.Полтава навіть назвав драматурга “голим королем” – у “Національній трибуні”, Нью-Йорк, 20.11.1983). Це свідчить про те, що осягнення глибинної суті творчості В.Винниченка є річ непроста й що воно триває й досі. У Торонто в 1933 р. відбулася зустріч громадськості з Л.Крушельницькою, і тоді Д.Струк у своїй доповіді зазначив, що поставлена нею п’єса “...нагадала глядачам про проблеми, такі актуальні сьогодні в усьому світі, і виявила, наскільки В.Винниченко вже 60 років тому зумів їх відчутти” [2, С. 124].

Бурхливо зреагувала на виставу “Чорна Пантера...” Марта Тарнавська, яка аж до 1981 р. необізнаність з творчістю В.Винниченка кваліфікувала як

чорну пляму на совісті ...української еміграції: “Чи можлива така дивовижа, як великий письменник, що його не читають і не знають читачі власного народу? Партійні комісари від літератури – і в Україні, і на еміграції – з великим успіхом подбали про те, щоб ціле моє покоління не знало творчости Винниченка”. Твори, якими письменник “здобув собі європейську славу”, авторка зіставляла з набагато пізнішими творами А.Камю, Т.Уільямса, західних письменників-екзистенціалістів. Власне, таку думку набагато раніш висловила й науково обґрунтувала Лариса Онишкевич, котра в одній із численних своїх винниченкознавчих студій зазначала: “Він випередив західноєвропейську літературу на які три десятки років тим, що перший увів екзистенціалізм у західну драму. Він зумів передбачити, передчути і відмітити ситуацію вагань і вільного вибору, які стали щораз то гострішими проблемами для людини ХХ століття” [22, С. 204].

“Треба пізнати, – зазначав ще 1971 р. у журналі “Сучасність” Г.Костюк, – те філософічне підсоння, у якому дозрівала його система думання. А це надзвичайно велика амплітуда людського думання. Від буддизму, через християнство, до Густава Лебона, Карла Маркса і Вільгельма-Макса Вундта” [16, С. 21]. Цей перелік філософських книжок з особистої бібліотеки В.Винниченка до згаданих ще додає: “Філософія життя” і “Мораль Епікура” Ж.-М.Гюйо, “Ідея добра” А.Байє, “Два джерела моралі й релігії” А.Бергсона, праці А.Пуанкаре, Ф.-М.Вольтера, Д.Берклі та ін. Важко встановити, коли саме студіював письменник ту чи іншу працю, і ще важче – з’ясувати, які саме ідеї з них міг він запозичити чи, навпаки, заперечити.

Наш перший підступ – осягнути комплекс філософських ідей і проблем, які хвилювали драматурга, разом зі своїми (такими різними) героями. Заглиблення у світ цих роздумів та зумовлених ними взаємин персонажів допоможе водночас з’ясувати хоча б основні параметри художньої системи письменника (хоча то й не є спеціальною метою даного дослідження): адже кожна з мистецьких течій початку ХХ ст. – чи то

символізм, чи експресіонізм – мала за основу певну філософську систему.

Дещо підказує тут і сам В.Винниченко, зокрема, творами прозовими, публіцистичними і чи не найбільше Щоденником.

Ось, наприклад, запис від 14 липня 1924 р.: “Оптимістичний скептицизм. Світогляд, який найбільше відповідає моєму досвіду і виробленим поглядам. Завдання: провадити своє життя в напрямі оптимістичного скептицизму” [5, С. 376].

Думка ця, ясна річ, стосується не лише того часу, коли її занотовано. До того ж, вона цілком спроможна виконати функцію камертона в процесі осмислення творчості письменника. Адже походження філософського терміну “скептик” – грецьке (той, хто досліджує). Додаючи слово “оптимістичний”, автор Щоденника сподівається на отримання позитивного результату від здійснюваних досліджень буття і своєї місії у житті. Суть же відповідної філософської системи визначається так: “...істинність дуже багатьох (чи навіть усіх) положень, котрі визнаються всіма (чи майже всіма) людьми, не більш доведена, аніж помилковість їх; [...] питання про те, чи зможе людство коли-небудь віднайти незаперечний доказ їхньої істинності, здобути суворий критерій істини, залишається відкритим” [21, С. 11].

Письменник обрав таку світоглядну позицію, яка стала пусковим механізмом у прагненні збагнути тих, які мислять та діють відповідно до власних уявлень. І передовсім, безперечно, – своїх героїв, щодо яких, до речі, він писав у листі від 16 квітня 1909 р. до Є.Чикаленка: “Я їх не видумую для оригінальності – глибока це помилка Ваша – ні один свій твір я не видумав – кожний так чи інакше пережив, у кожному я в житті приймав більшу чи меншу участь”. І додавав: “Пишу я все щиро, бажаючи якомога менше лукавства вносити в свої роботи” [21, С. 12].

Але ця ж позиція, ця, зрештою, надзвичайно продуктивна, та мабуть-таки досить рідкісна здатність бачити мінливість життя, багатозначність явищ і фактів – давала багатьом можливість невідповідних, м’яко кажучи,

тлумачень його творів, – що, в свою чергу, парадоксально виявляє слушність світоглядного вибору В.Винниченка. Та про це йтиметься у відповідні моменти. А тут процитуємо ще фрагмент із Щоденника 1921 р., який вичерпно характеризує того, хто вже і усвідомив своє політичне фіаско, і, здається, відчув, що втратив Батьківщину назавжди. Сам себе письменник навчає:

“На кожному місці, кожної миті, години, дня, серед найбурхливішої радості і серед гнітючої, тоскної туги, втоми, хворобливого роздратування, ніколи й ніде не забувай згадувати, що ти живеш і що ця радість, і ця туга, і роздратування, і успіх, і невдача є елементи життя, що це є плян життя, що велика радість є навіть у тузі й біді; коли про це згадаєш і подумаєш, то радість твоя збільшиться, поглибиться, стане повнішою, а страждання зменшиться, втратить гостроту, зникне елемент нестерпності і виникне свідомість та розуміння того, що все минає, а так само і найбільше страждання, і що нема ніякої рації збільшувати його відчаєм та безнадійністю” [21, С. 12].

Оптимізм письменника поступово згасав, і в цьому важливу роль, на додачу до особистих, відіграли ті обставини, про які згодом (1943 р.) напише Д.Донцов у притаманній йому гострій манері: “З допомогою наших перевертнів або “інтернаціоналістів” усіх сортів (лівих і правих) зганьбив большевизм тавром “вузького шовінізму”, “провінціалізму”, старомодної “романтики”, “ретроградства”, “відсталости”, “схоластики” чи “середньовічного фанатизму” всі вартости, які надавали нашій історії блиск і силу, щоб убити в нових поколіннях спогади минулого, слави, обернути їх у безбатченків, у голоту, положенням і психікою зробити з нації плем’я гелотів” [10, С. 8]. Усе це знав, про це й писав В.Винниченко (хоча в деяких інших моментах і полемізував з Д.Донцовим). Та ще жахливішим було те, що він і просвітку не бачив, – адже й західноєвропейська цивілізація мала подібний – хоч і, сказати б, з іншого боку (не лише в географічному плані, а й

у духовному), наче з задзеркалля, – подібний до московського погляд на Україну. “Передмови Р.Р[оллян], виявляється, тому не може дати, що “С[онячна] м[ашина]” не виявляє українського [національного] життя, – з обуренням чи й розгубленістю нотував він у Щоденнику. – Для Європи треба дати такі праці, як “Holota”, “Le vœux”. (Хтось його поінформував.) Про саму “С[онячну] м[ашину]” пише, що це блискучий твір, захоплюючий і т. п. Одне слово, стара, знайома історія: укр[аїнці] повинні писати етнограф[ічні] речі. Колись російський уряд забороняв писати з життя інтелігенції і на теми ширшого характеру. Тепер Р.Р[оллян] і, очевидно, європ[ейська] критика забороняє писати на теми європейські. І тоді, і тепер – тільки етнографія наша може бути допущена”. І підсумовував: “Я все ж таки гадаю, що ми можемо дозволити собі писати так, як дозволяє наш розвиток і потреби” (запис від 28 жовтня 1926 р.) [26, С. 177].

Розділ II. Проблемно-тематичний аспект Винниченкових драм

Змістова суть Винниченкової творчої спадщини наповнена болісними роздумами про невідповідність між ідеалом і дійсністю, спостереженнями над неймовірною складністю кожної особистості (яка одночасно є істотою соціальною і безмежним індивідуалістом), наділеної безоглядною самопожертвою і шаленим егоцентризмом. Щоб досягнути її, можна скористатися щоденниковими записами митця. Наприклад: “Від чого у людей утворюється зневага до людськості, утворюється переконання, що людина взагалі мерзотна істота? Вже ж не через те, що людськість або величезна більшість цієї людськості справді така гидка. Не можна також сказати, що ці мізантропи глупі або нещирі люди. Ні, навпаки, вони щирі, розумні і часто гаряче прагнуть всякого добра. [...] Ми з дитячих літ звикаємо вважати чоловіка хорошим в абсурдному, нездійснимому, вигаданому смислі. [...] Цей погляд вчить нас таких речей, які не можуть існувати в природі. І не диво, що, бажаючи здійснити молоді надії й терплячи крах, ми сердимось і зневіряємось...” [4, С. 69].

Тематика Винниченкових драматичних творів прямо залежала від громадянської позиції автора, будучи в ув’язненні, на еміграції, потім визначним політичним діячем, який у певний період прийшов до повного розчарування й різко відійшов од громадсько-політичної діяльності. Отже, між драмами “Дизгармонія” (1906) і “Тріх” (1919) – є п’єси, де також діють революціонери (“Великий Молох”, 1907; “Базар”, 1910; “Дочка жандарма”, 1912; “Між двох сил”, 1919) або колишні революціонери (“Щаблі життя”, 1907; “Memento”, 1909). Та навіть ці твори не дають підстав різко протиставляти – за тематикою – творчість В.Винниченка всій попередній

українській драматургії, де були й такі твори, як “Зимовий вечір” та “Крест жизни” М.Старицького, і твори про бунтарів опришків (“Юрко Довбиш” М.Старицького, “Кам’яна душа” І.Франка, “Довбуш” Ю.Федьковича і ін.). Варто звернути увагу й на те, що, за винятком деяких окремих сцен, усі персонажі творів В.Винниченка – і революціонери-підпільники з названих п’єс, й інтелігенти з таких творів, як “Брехня” (1910), “Співочі товариства” (1911), “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” (1911), “Memento” (1911), “Натусь” (1912), “Молода кров” (1918), “Закон” (1923) і, врешті, “Над” (1923) – діють у побутових, домашніх умовах. До того ж, більшість із них перебувають у сімейних – подружніх та родинних – зв’язках між собою. Тобто зовні ці п’єси схожі на родинно-побутові драми. Тому дивно читати, наприклад, таке: “Винниченкова драма перенесла в український театр з його примітивною побутовщиною основи світової неореалістичної драми, драми Гавітмана, Ібсена, Чехова, з важливими ідеологічними корективами Винниченка” [21, С. 16]. Ця думка в різних варіаціях повторювалася багато разів різними авторами, які наче змовилися всіляко звинувачувати тих, хто приділяв увагу українському побутові, – навіть у порівнянні з “великим співцем побуту російських купців” О.Островським, а тим більш – із названими тут західноєвропейськими авторами.

Відмінність полягає в тому, що будь-який герой В.Винниченка вважає сімейне, особисте, інтимне щастя і громадську діяльність (свою або коханої людини) взаємозалежними.

Говорячи про громадянський, соціальний їх статус, слід зауважити, що революціонери-підпільники з названих драм переважно інтелігенти. Тому їх проблематика наближається до традиційного для української літератури питання про місце інтелігента в житті, про обов’язок його, перед “простими” людьми та його взаємини з ними, – адже освіта й розумова діяльність часто утворювали прірву між першими й другими. А у літературознавстві побутувало формулювання “інтелігенція й народ” – до такої міри звичне, що

якось і не помічалася абсурдність його, – адже виходило так, ніби то справді різні або протилежні шари суспільства, ніби, інтелігенція не є часткою народу.

У пізніших творах Винниченка – “Дочка жандарма”, “Між двох сил”, “Тріх” – також діють робітники, до речі, у першій з названих п’єс вони переважають (та, до того ж, соціальний стан головної героїні, винесений у заголовок, вносить особливий, новий нюанс у їхні взаємини). У двох останніх психологічну взаємодію та суперечності у героїв зумовлюють індивідуальні і соціальні особливості.

Персонажі з протилежного табору служать панівній владі. На початку це лише ледь окреслені постаті, котрі скоріше виконують функцію тла для основних героїв (як у п’єсі “Базар”). Чіткіша, але ще невиразна, лише загально означена роль батька героїні п’єси “Дочка жандарма”. І, врешті, яскраві, з усіма ознаками особистості, хоч і відвортної, – дійові особи “Тріха” – одного з найдосконаліших творів драматурга.

У п’єсі “Між двох сил” помітна спроба письменника вивести на сцену представників усіх соціальних шарів і прошарків України, та ще й прибульців з іншої держави для встановлення свого порядку.

Ближчими – за суто зовнішніми ознаками – до класичної української драматургії критика вважала п’єси “Чужі люде” (1909) – про неймовірно тяжкі умови, в яких опинялися селяни-заробітчани в чужих краях, “Молода кров” (1913) – про спробу поміщицького сина-інтелігента одружитися з наймичкою-селянкою, “Співочі товариства” (1911), де висміювалася нерішучість і навіть боягузтво лібералів-мужикофілів. Проте спільностей з традиціями у цих творах не більше як відмінностей.

Традиційна для української літератури тема місця євреїв у суспільстві та їхні взаємини з середовищем зачеплена коротко, але виразно ще в “Дизгармонії”. Вона стала основою п’єси “Плач Ізраїля” (інші назви – “Пісня Ізраїля”, “Кол-Нідре”, опублікована 1930 р.). Найближчу паралель до неї

дослідник вбачав у драмі Тогобочного “Жидівка-вихрестка” [27, С. 24].

Дещо специфічні комедії Винниченка “Панна Мара” (1918) й “Великий секрет” (1923, дія відбувається у Франції). Їхні сюжети рухає винахідливість головного персонажа в його (її) прагненні до свого щастя.

І, врешті, остання п’єса В.Винниченка “Пророк” (написана 1929 р.). У ній мова йде про трагічну долю незнаного досі Месії у прогресивному світі, котрий робить спроби поширювати серед найширших мас “всеспасенну, всецілющу любов”. Тісно пов’язаний з езотеричними вченнями твір, що засвідчив знайомство письменника з ведичною літературою, лише на перший, поверховий погляд не подібний до всієї попередньої творчості. Але то відмінність лише, сказати б, життєвого матеріалу, який він обирав для роздумів над ідеями, що хвилювали його. З цього приводу слухними є висловлювання Лариси Онишкевич: “...як у першій своїй п’єсі, “Дизгармонії”, так і в останній, “Пророці” (та й додамо, зрештою, в усій своїй творчості. – С.Г.), Винниченко заторкав справу гармонії між особистим та громадським життям, між теорією і практикою, між особистими ідеями, вірою та загальним добром і порядком” [22, С. 195]. Для підтвердження своїх багатолітніх спостережень дослідниця навела й запис драматурга у Щоденнику, зроблений за півроку перед початком роботи над п’єсою “Пророк”: “Коли щасливе життя є гармонічне життя, коли гармонічність є моральність, то чи можна на підставі життя якоїсь людини судити про моральність її поглядів чи вчення? Здається, це єдиний критерій, що його, до певної міри, можна вживати для перевірки тої чи іншої доктрини. Друге питання: чи може бути гармонічним індивідуальне життя без гармонізації з життям якогось колектива? Ні, не може бути. Отже, гармонічність індивідуального життя є вже гармонічність з погляду громадського. А гармонічність з громадського погляду, поєднання походження інтересів індивідуальних з інтересами колективними є якість моральна (етична) в позитивному сенсі”.

Найсуттєвішу змістову, емоційну новизну п'єс В.Винниченка вірно помітив Д.Антонович, зазначивши, що “в п'єсах Винниченка гомонять “ті пориви масового гніву”, яких намарне ждав С.Петлюра від старих українських драматургів: іменно Винниченко здійснив давню мрію Петлюри”. Дослідник, щоправда, допустився певної неточності, твердячи, що В.Винниченко “сам є і визначний діяч революції і разом з тим виступає як художник-літописець тої ж революції в своїх натхненних запалом боротьби драматичних творах” [21, С. 19]. Уточнимо: так, автор справді відображав найсуттєвіше у тому складному і напруженому часі, однак він не ставив собі за мету просто літописання, адже цікавився не стільки зовнішніми фактами, суттю того чи іншого явища, скільки внутрішнім станом особистості. В.Винниченко – психолог, не соціолог. Люди ж є різні: одна особа бере участь – більш чи менш активну – в тих подіях, творить, сказати б, їх, інша стає жертвою (втім, такими інколи стають і особи першої з умовних категорій), треті намагаються, з різною мірою успіху, триматися осторонь (і здебільшого все ж раніше чи пізніше опиняються або у першій, або у другій). Фіксація цих – зовнішніх – станів наявна у творчості В.Винниченка, зокрема, у драматургії. Але то лише перший, поверхневий шар її.

“Рідко хто з наших письменників умів переносити у твори безпосередньо питання, що хвилювали в якусь хвилину його самого та громадянство. Винниченко мав той природний розмах, що його недоставало навіть Франкові-новелістові: поставити питання руба, вивести тип гостро протиставлений пересічному середовищу” [21, С. 19], – це слова М.Рудницького щодо прози Винниченка, проте сказане стосується і його драматургії.

Які ж проблеми хвилюють драматурга та його героїв?

Під час публікації у 1980 р. Г.Костюком щоденників В.Винниченка 1911-1920 рр. примітки містили наступне: “...проблеми кохання, спадковости, свідомости й підсвідомости, інстинкту й розуму, моралі, етики, стосунків між

чоловіком і жінкою та пов'язані з цим питання суспільної поведінки людини – все це стояло тоді в центрі творчих зацікавлень В.Винниченка – письменника і філософа” [4, С. 46]. Дослідник назвав там і імена вчених, чиї праці читав (“або планував читати”) письменник: австрійський психолог Вагнер фон Яурег, французький філософ і соціолог Анрі Бергсон, французький учений широкого профілю й драматург Ернест Ренан, німецький філософ Фрідріх Ніцше та інші. А у тексті Щоденника поряд зі списком видань (Бергсона, наприклад, названо ще чотири видання) читаємо роздум автора: “У Вагнера і Ренана ідея: убити звіря в людині на користь “людини”, інстинкти “укротить” на користь розуму. Але для чого розум? Чи не для того, щоб усі інстинкти всіх людей були задоволені? Убивши ж інстинкти, чи не вбиваємо ми самих себе?” [4, С. 41].

Дещо пізніше (наприкінці 1914 р.) Винниченко написав п'єсу “Мохноноге” (на сьогодні текст її невідомий), історія якої викликає думку не лише про непрості “взаємини” письменника зі своїми творами, але й про постійний неспокій, шукання його як мислителя. Вона ж допомагає й дещо зрозуміти у складнощах долі інших його творів.

Ось ця історія у подачі Г.Костюка.

...У щоденних записах за 18.1.1917 р. читаємо:

“Коли свята творчість даватиме й надалі такі приємні переживання, які я маю тепер, то доведеться, мабуть, вибирати якусь іншу професію. За кілька днів вистава “Мохноногого”! Та п'єса, якою я місяців чотири тому був задоволений, тепер викликає таку огиду й сором за неї, що не знаю, що робити? Страшенно дивно, як я міг так різно цінити її? Що я в ній знаходив доброго?”

Пізніше, за два місяці, “Вістник Союзу Визволення України” у Відні (12 березня 1917 р., стор. 175) подав таку інформацію: “Новий твір В.Винниченка “Мохноноге”. П'єсу включено в репертуар театру Нєзлобіна”.

Посилаючись на московську газету “Биржевые ведомости”

“Вісник” цитує:

“Сам автор означає істоту “Мохноногого” в таких словах: “Воно живе в кожному з нас, живе раніше ніж свідомість і воля. Раніше того, що зветься людським, добрим або злим. Коли у згоді з нашими бажаннями, цілим світоглядом – добре, коли противне – то вже зле. Тому воно багатолике, мінливе, невловиме. Ми завжди в боротьбі з ним, хоч несвідомі цього. Але бувають інколи моменти, коли наша увага яскраво ставить питання про цю боротьбу”.

П’єса “Мохноного” ніколи не побачила української сцени.

Більше того, В.Винниченко ніколи не дав її для публікації в українській пресі і, мабуть, знищив текст, бо в архіві його жодних слідів цієї п’єси нема” [4, С. 227].

Розділ III. Образи революціонерів-підпільників у драматичних творах

В.Винниченка

3.1. Загальнолюдський аспект розгляду письменником думок та почуттів героїв “Дизгармонії” і “Великого Молоха”

Драма “Дизгармонія” відкрила читачеві В.Винниченка як драматурга. Вона вміщувала майже всі мотиви, які розвинулися і поглибляться в подальшій його творчості. Про неї І.Франко зазначив у річному “Огляді” (друкувався у газ. “Рада” 1907 р.): “Найбільше зацікавила мене драматична поема “Дизгармонія”, бо тут автор узявся змалювати психологію тої суспільної групи, що була головною активною силою недавніх рухів, групи революційно настроєної інтелігенції. І мусимо віддати справедливість д[обродієві] Винниченкові: хоч не дав нам повної і пластичної картини, то все-таки кинув багато світла на настрій і життя тих кружків, що в останніх роках звернули на себе увагу всієї Європи”. І.Франко, порівнявши п’єсу В.Винниченка з творами російських письменників на ту саму тему, вважав “Дизгармонію” значно вищою за них.

Пізніше критики М.Павловський (“новий твір Винниченка є коштовним придбанням нашої драматичної літератури”) і Д.Дорошенко (“...дає дуже цікавий і художній образ тієї внутрішньої дизгармонії, яка все дужче запановує в душах нашої революційної молоді, безперечно, під значним впливом пережитої всіма великої катастрофи”) у київській газеті “Рада”, А.Крушельницький (“...змальовує свіжу, повну життєвої правди артистичну картину”) в “Літературно-науковому віснику” (Львів) також високо оцінили твір. Не відставала й цензура – вона заборонила ставити п’єсу

на сцені.

Героями драми В.Винниченка є революціонери, члени підпільного угруповання. Основними фабульними моментами – їхня антиурядова, антидержавна діяльність і широка подача з'ясування ними своїх ідейних позицій. Однак автор вивчає почуття та думки персонажів не як правильні або неправильні щодо революційної ідеї, але розглядає загальнолюдський аспект (у кількох площинах одразу). П'єса “Дизгармонія” наскрізь полемічна, кажучи сьогодишньою мовою – публіцистична. І не суттєво, чи писав її драматург комусь відповідаючи, чи, сказати б, превентивно, а чи й просто зібравши разом свої спостереження за живим середовищем, з яким сам був тісно пов'язаний. Автор пропагує найважливіше: революція захоплює не святих із крильцями за спиною, не аскетів (хоч у деяких творах є й по одному такому персонажеві – то цілком умовні фігури, та про них мова окрема), не суперменів-інтелектуалів, котрим усе про все відомо і вони заздалегідь чітко, так би мовити, розписали варіанти розвитку подій, а звичайних людей зі своїми плюсами і мінусами.

Дихотомія “гармонія” – “дизгармонія”, що має різні тлумачення, пов'язана у п'єсі Винниченка, ймовірно, з поняттям, що вперше було введене І.Кантом як проблема узгодженості між розумом і чуттєвістю.

Ближчим до письменника за часом був С.Кіркегор, який, крім внутрішньої революції людського духу, будь-які революційні ідеали вважав чистою вигадкою, проте досить влучно висловився у трактаті “Хвороба до смерті” щодо одного з найпоширеніших відчуттів: “Нема на світі людини, яка б не впадала у розпач з якогось приводу ...нема людини, в чиїх потаємних глибинах не таїлася б якась занепокоєність, тривога, дизгармонія...” Філософ розумів існування особистості як “драматичне переживання конфлікту між сущим і тим, ...до чого прагнеш” [21, С. 23]. На думку дослідника, він своєрідно передбачав “деякі мотиви сучасного екзистенціалізму, відбиті у вченні Миколи Бердяєва” [21, С. 23]. Мислителя, котрий народився і значну

частину життя провів у Києві, ймовірно, знав Винниченко, навчаючись у Київському університеті, та й пізніше читав його книги й, зокрема, першу – “Суб’єктивізм та індивідуалізм у суспільній філософії”, що надрукована 1900 р. і, за словами автора, “являла спробу синтезувати марксизм з ідеалістичною філософією Канта й Фіхте” [21, С. 23]. Така спроба могла дати цікавий результат. Поки що, на жаль, не вдалося простудіювати її. З доступних джерел видно полемічний запал нашого співвітчизника, котрий вважав, що російська ідеалістична філософія, з її релігійною течією (мав на увазі себе й С.Булгакова), вийшла саме з надр марксизму – скоріш, утім, критичного, ніж ортодоксального.

У книзі-трактаті “Філософія свободи” (1911), як і в раніше опублікованих статтях, чітко виявилось ставлення М.Бердяєва до уявлень Фіхте про “взаємини” між свободою й необхідністю. За Фіхте, свобода полягає у добровільному (заснованому на пізнанні самої необхідності) підкоренні індивіда законам і меті розвитку людського роду. Бердяєв же міркував про трагізм буття особистості, яка не могла осмислити влади над нею людського роду, “що вічно вмирає й вічно народжується, що нещадно розбиває всі надії особистості на вічне й досконале життя”. Псевдооб’єктивізмом і псевдоуніверсалізмом називав “гніт позитивізму й теорії соціального середовища, задушливе жахіння необхідності, безглузде підкорення особистості цілям роду, насильство й наругу над вічними сподіваннями індивідуальності в ім’я фікції блага майбутніх поколінь...” [21, С. 24].

Та могли, безперечно, знайти й можливості “перегуку”, взаємодоповнення у деяких положеннях кантіанства й марксизму. Адже прямий зв’язок проглядає, наприклад, у розумінні Кантом громадянської свободи як права особи підкоритися лише тим законам, які ця особа сприйняла для себе, – із твердженням Енгельса: “Людина тільки в тому разі цілком відповідає за свої вчинки, коли вона вчинила їх, маючи повну свободу

волі...” [21, С. 24]. Не можна не побачити й, скажімо, у думці Енгельса – “моральним обов’язком є опір всякому примусові до неморального вчинку” [21, С. 24] – суттєвої спорідненості з основними вимогами морального імперативу Канта, чия теорія зовсім не була засушено-мертвотною чи безсердечною – принаймні якщо згадати такі, приміром, його твердження як: чисте уявлення про обов’язок і загалом про моральний закон, без будь-якого чужого домішку емпіричних впливів [...] має людське серце завдяки одному тільки розумові [...] значно сильніший, порівняно з усіма іншими мотивами, вплив...” [21, С. 24].

Головні герої п’єси люди молоді, за деякими натяками можна зрозуміти, що це – студенти. Вони ще не готові до розв’язання глобальних світоглядних проблем. Подекуди молодечий максималізм заважає їм прийти до мудрих врівноважених рішень чи хоча б узяти до уваги мислительний досвід попередніх поколінь. Моральні колізії, в яких борсаються вони, дуже близькі до того, про що писав ще один сучасник Винниченка оригінальний філософ Лев Шестов у книзі “Апологія безпідставності”. Книжка ця вийшла на початку 1905 р. і викликала бурю дискусій, отже, не могла бути не прочитаною майбутнім драматургом: “Усі наші судження наскрізь перейняті утилітаризмом, і якби спробувати звільнити їх від цього елемента, – що залишилося б від сучасного “світогляду”? От чому юні й недосвідчені мислителі зазвичай вірують у *harmonia praestabilita*” (визначена провидінням гармонія), навіть якщо вони нічого про Лейбніца й не чули. Вони переконують себе, що нема суперечності між ідеальними прагненнями та егоїстичними, що, наприклад, жадоба слави й жадоба корисної діяльності – це лише різні слова для однієї й тієї самої речі” [21, С. 25].

Караючись відчуттям, та й розумінням відсутності у собі й у своїх товаришів – “у нас” – гармонії між розумом і “кров’ю”, з нервами, з тілом”, Грицько – один з головних героїв драми – ясна річ, не поділяє, а може, та й імовірніше, не знає про існування тези Канта про те, що не згода, а розлад із

собою є істинно моральний умонастрій, – не самозамилування, а самокритика перед неймовірно складними завданнями, поставленими перед людиною вищими силами. (Антитезою до цієї тези будуть і міркування персонажів подальших творів Винниченка – тих, що обстоюватимуть своє право на “чесність з собою”.) Втім, для практичної діяльності важливіше знання не цієї, загалом заспокійливої (однаково, мовляв, нічого не вдієш...) тези, а іншої – тієї, яка містить у собі програму на майбутнє: “Знищення капіталізму є засіб, а ідеал соціалізму є гармонія життя, життя широкого, повного, великого!” – як каже той-таки Грицько. Процитоване з п’єси варто порівняти хоча б із тим, що напише аж у 1932 р. К. Чапек: “...революція, диктатура і як там ще все це називається – це ніякі ідеали й не програми, це у крайньому разі інструменти для досягнення мети, але аж ніяк не сама мета. Інструменти – це не предмет переконань і віри, а предмет вибору залежно від придатності” [21, С. 25].

Біда, однак, і у тому, що в процесі реалізації найкращих намірів відбувається (принаймні, в історичному досвіді нашої держави – відбулося) змішування ближчої мети з віддаленою, проміжною з кінцевою, а до того, ще й підміна мети засобами. Адже мета й засоби досягнення її, як відомо, “взаємозумовлюють, взаємозаперечують одне одного і міняються місцями: створення засобів стає найближчою ціллю: всяка реалізована ціль стає засобом постановки і реалізації інших цілей” [28, С. 755]. У реальності ж може бути затримка, часом – тривала, на першому з цих діалектичних етапів – взаємозумовленні. І статися така – без перебільшення – історична трагедія може тоді, коли здійснювати поставлену мету візьмуться люди, не спроможні побачити дальшу суспільну перспективу, вчасно перенести центр політичної уваги на кожен наступний етап. Це чітко розумів В. Винниченко. Тривожачись за дальший розвиток подій, письменник, очевидячки, передав своє розуміння суті справи своєму героєві (Грицьку), який продовжує монолог: “Це нещасна доля всіх великих ідей, що вони попадають до

маленьких людей. Спершу ці маленькі люди жахаються її, ненавидять, бояться, соромляться дивитись на її блискучу наготу. Далі вони насмілюються. Потім набираються одваги й хапають її. От тоді настає каюк її. Вони тягнуть її на базар, одягають її кожний в своє лахміття й так завішають її своїми брудними латками, що творець її напевне не пізнав би. А у нас таких хоч одбавляй. Він схопиться за один палець ідеї й дума, що тут усе, бо нема ж сили підвести голову й побачити всю ідею”. Ще й донині залишились актуальними ці думки про причини й передмови всіх суспільних дизгармоній, – адже пігмеї-виконавці здатні лише здрібнити, а зрештою, й довести до абсурду навіть найкращі та найвищі ідеї, не кажучи вже про інші, не найдосконаліші.

Оскільки моральний закон, за Кантом, “бажає, щоб вище можливе через нас благо було здійснене”, то жодна моральна людина не може уникнути питання про те, “який світ, керований практичним розумом, вона створила б, якби це було у її силах”, або хоч у якому напрямку вона спрямувала б свої вчинки, зусилля. Тим більш, це стосується людей, які за мету своєї практичної діяльності обрали зруйнування наявного суспільства і створення нового.

Справді, думки героїв “Дизгармонії” рояться навколо найрізноманітніших проблем: філософських (сенсу життя, гармонії – дизгармонії, совісті, взаємовідношення між добром та злом, пов’язаних із силою, обов’язком і свободою) чи, точніше, етичних, в широкому контексті (правди – брехні, інтимних взаємин між статями та ін.), політичних (взаємин із владною гілкою, становищем націй і под.). У невизначеності їхньої програми, вочевидь, знайшли своє відображення тодішні погляди В.Винниченка, прихильного до соціалістичних теорій, які на той час він сприймав. Сутність же їх чи не найвлучніше охарактеризував Д.Мережковський: “Сила і слабкість соціалізму як релігії в тому, що він наперед визначає майбутню соціальну творчість і тим самим мимоволі

вміщує в собі дух вічної середини, міщанства, неминучий метафізичний наслідок позитивізму як релігії, на якій і сам він, соціалізм, побудований” [21, С. 27]. З гіркотою констатував письменник, що “вся шляхетність культури, полишивши галузь суспільну, зосередилася в усамітнених особистостях, у таких великих самітниках, як Ніцше, Ібсен, Флобер...”, – а натомість – “друзі народу, такі геніальні вожді демократії, як Ласаль, Енгельс, Маркс, проповідуючи соціалізм, не тільки не попереджають практично, а й теоретично не передбачають тієї небезпеки ...“духовного міщанства”, яких так боялися Герцен і Мілль” [21, С. 27]. А щоб читачеві його книжки “Грядущий Хам” (1906) було зрозуміло, про що йдеться, – широко цитував і коментував статтю О.Герцена “Кінці й початки” (1864), зокрема, таке: “Міщанство – це є той самодержавний натовп згуртованої посередності Ст.Мілля, який усім володіє, – натовп без невігластва, але й без освіти... Він (Мілль. – С.Г.) аж ніяк не перебільшував, говорячи про звуження розуму, енергії, про зітертість особистостей, про постійне здрібнення життя...”

У своїх болісних намаганнях досягнути суть взаємин особистості з суспільством, віднайти рівновагу її інтересів із загальнолюдськими герої драми В.Винниченка “Дизгармонія” – Грицько – змушений заглибитися у такі проблеми буття, де його розум і уява загрузають, і замість пізнання істини, яка стала б йому психологічним опертям, знаходить порожнечу, нестерпну для звичайної, хоч і мислячої людини. “Іноді небезпечно засовувати далеко ніж самоаналізу... – каже він. – Дуже довго ковирав і в серці вже дірка, через яку випадає всяка віра... Правда... Правдивість... Я пам’ятаю, у мене серце замирало й билось, коли я уявляв собі, як я буду настільки дужий, що зможу бути правдивим!.. Будь правдивим!.. Будь гордим перед усіма, сміливо дивиться собі в душу!.. Це, значить, знати правду, знати, що є чистота й істина. Треба злити, згармонізувати почування й розуміння ... Звідки я знаю – може правдивість справді є убогість, а зло не є зло, а тільки

сила? Може, справді, правда в силі, а не сила в правді?..”.

І буквально через кілька рядків, у відповідь на репліку Ольги “Ти ж не зневірився в потребі організації?” – додає, наче уточнює: “Та ні... Але ж цього мало. Я не хочу бути чиновником революції. Я хочу всею істотою робить. Я хочу бути гордим, я хочу знать, на що я повинен опертись, щоб почувати себе гордим і чистим перед самим собою”.

Цей чималий монолог наведено (хоч і з скороченнями), бо в ньому підкреслені важливі основоположні моральні категорії. Найближче філософське джерело такої позиції персонажа можна добачити у політичній думці І.Канта, яка “етизується”, тобто зводиться до думки про етичні суперечності суспільного життя і про етичний, лише етичний засіб усунення їх” [21, С. 28]. Доки нема чіткості у розумінні їх (зазначених категорій), у співвіднесеності їх із життям, не може, ясна річ, бути не лише душевного комфорту, а й можливостей для дальшого руху особистості, – а саме його, можливо, найбільше потребує натура схильного до самоаналізу Грицька. Без такого самоусвідомлення він не може, зрештою, почуватися особистістю. Він прагне впевненості в собі, права самопошани, “почувати себе гордим і чистим перед самим собою”, – а для цього потрібно мати правду і чистоту. Водночас він розуміє, що для утвердження правди необхідна сила (“буду настільки дужий, що зможу бути правдивим”) – тільки не зовсім зрозуміло, фізична чи духовна, а чи обидві разом.

Один з парадоксів сприйняття творчості Винниченка полягає в тому, що саме цього героя йому чи не найбільше доводилося захищати від критичних нападів.

Над тими проблемами, що й Грицько, розмірковує, щоправда, з дещо інших позицій, і інший персонаж драми – Мартин. Ось так, наприклад: “Брехня, насильство неморальні тільки тоді, коли не маєш сили для того. Дужого брехуна бояться і поважають, а з безсилою сміються і зневажають...”.

Загалом, це дуже цікавий персонаж. Він уособлює суттєву й поширену тенденцію розвитку революційних подій, яка забезпечила значну частину наших суспільних трагедій. Цю тенденцію, по тривалих роздумах, у 30-х роках М.Бердяєв без евфемізмів та дипломатичних реверансів характеризував так: “Російський соціалізм став менш емоційним і сентиментальним, більш інтелектуально обґрунтованим і більш жорстким (порівнює з народництвом. – С.Г.). Перші російські марксисты були більш європейцями, більш західними людьми, порівняно з народниками. Прокинулось бажання могутності, прагнення набрати силу і з’явилась ідеологія сили. Мотив співчуття слабшає, не визначає вже типу революційної боротьби. Ставлення до народу-пролетаріату визначається не так співчуттям до його пригнобленого, нещасного становища, як вірою в те, що він мусить перемогти, що він майбутня сила і визволитель людства” [21, С. 29].

Варто зауважити, що з усіх персонажів драми лише про Мартина подаються деякі відомості. За зовнішніми фактами біографії (а саме вони були, та ще й досі залишаються в нас єдиною підставою для поваги й довіри громадської), це людина рішуча, стійка, ідейно переконана й навіть самовіддана: адже він пожертвував особистим матеріальним добробутом, розірвав взаємини з родиною. Лише матір він жаліє, але на її слізні прохання повернутися до університету або хоч до володіння батьківським спадком – чайною, ясна річ, пристати не може. З братом – шинкарем Петром – у нього взаємна і непогамовна ненависть такої сили, за якою проглядаються обриси майбутньої громадянської війни. Цікаві спостереження про цього персонажа читаємо у праці А.Крушельницького: “Коли кинемо оком на Мартина, побачимо дивну постать. Завзятий революціонер, що із-за своїх ідей веде боротьбу з ріднею, а попри се до тої міри засліплений у своїй фізичній силі, що на взір наймізерніших індивідів не вагається брехнею причиняти собі й сторонництву сили, коли се може з’єднати прихильників: фізична сила – отсе його девіз, в його ім’я він відносить побіди. Але рівночасно з тим він

такий слабий, що лежить у ніг Ольги. Та тої “дизгармонії” у своїй душі він не відчуває, не задумується над нею. Він далекий від усякої душевної аналізи, і під сим зглядом не рівнятися йому з Грицьком” [21, С. 30]. Цю, начеб вичерпну, характеристику все ж варто доповнити.

Саме в ньому, Мартинові, переважає деструктивне начало. Письменник не просто констатує це, але й простежує генезу ідеї. Починається усе ніби й логічно, ніби й з прагнення до справедливості, з такого, начебто, як і в Грицька, самокритичного усвідомлення невизначеності своїх – своєї групи – позицій. Ось він критикує нечіткий, на його думку, текст уже підготовленої для розповсюдження прокламації: “... треба писати виразно, а не затуманювати усякими фразами змісту... “Правда, неправда, справедливість”... Тут тон такий, ніби ми знаємо, що таке правда, і вона в нас давно вже є, а от тільки її забиває неправда...” Та й наступне міркування наче справедливе й логічне (принаймні з уявлення про класове гноблення й ази класової боротьби): “Буржуазія, аристократія панують над нами через те, що вони дужі. Брехня, насильство, неправда є прояв їхньої сили. Коли ми хочемо, щоб над нами не панували, треба бути дужими, треба побільшувати свою силу. От і все”.

Коли ж, у яку мить первісно нормальна для певного моменту людська логіка робить небезпечний поворот – і з яких причин? Чи не тому, що, уникаючи таких понять, як душа, інтелект, він робить ставку на фізичну силу? Словами “от і все” ставить крапку у своїх переконаннях, провокує Ольгу на посилення наміченого ним перекосу: “І собі брехати, насильничати, красти і т.д.?” – обурюється вона і у відповідь одержує підтвердження (вище процитовані слова про моральність брехні й насильства дужого). Остаточно все прояснює подальший хід розмови.

“Грицько. І крім сили нема нічого?

Мартин. Нема.

Грицько. Хм... Грунт твердий... Тільки для того, хто дужі ноги має.

Мартин. Всі повинні дужі ноги мати. Безногих не треба.

Ольга (*гнівно*). Паскудство! Слабим, значить, не місце на землі?

Мартин (*твердо й холодно*). Не місце.

Ольга. Дивно. Чого ж ви тоді не записуєтесь в жандарми? З вас чудовий вахмістр був би.

Мартин. Якби я виріс у жандармській середі, я був би чудовим вахмістром”.

Тут він, щоправда, кокетує: адже виріс у шинкарському середовищі, але ж не став шинкарем...

Культ сили і, зрештою, антигуманна мораль походять од відсутності душі й інтелекту. У своїй тривозі тут – і згодом – Винниченко йде далі від Достоевського, який розумів, що без морального контролю думка може й зло виправдати, й подати так, що воно сприйматиметься наче й не як зло: а вже коли й думка маніпулює в таких вузьких межах, то й поготів.

Симптоматично, що цей самий персонаж – Мартин – виступає й апологетом брехні – спочатку наче й із добрими намірами: щоб не “виставлять себе (тобто, організацію. – С.Г.) з гіршого боку”, задля авторитету тощо. “Не знаю... – заперечує йому Грицько. – Мені здається, що в брехні нема ніякої сили. Я кажу – не знаю, бо... Мені здається, що бути правдивим то є надзвичайна сила. Що тільки дужий може бути правдивим”. (Цю думку він розвиває у тому монологу, який наведено вище. Варто звернути увагу на те, що Винниченко не боїться повтору, очевидно, бажаючи наголосити на своїй точці зору.) Поки що це суперечка культурних людей. Мартин так само чемно, не нав’язуючи, висловлює свою думку: “Ну, а мені здається, що правдивість – тільки вбогість, що правдивість обмежує, примушує розвиватись тільки в одному напрямі. Розуміється, кожний має свій погляд. В даному разі, я думаю, краще збрехати для того, щоб не одбити прихильних до нашої організації. Ніколи не треба, по-моєму, показувати свого безсилля. В цьому теж є своя сила”.

Отже, брехня в ім'я ширших можливостей розвитку, в ім'я єдності й залякування ворогів... Відомо тепер, до чого все це приведе за яких три десятки літ... Утім, більш досвідчені революціонери (ті, чиї онуки вже співали “немає у революції початку, немає у революції кінця...”) суттєво змінили свою тактику. Порівнюючи відповідне гніздо слів у “Енциклопедичному словнику Брокгауза та Єфрона” (1896) та “Радянському енциклопедичному словнику” (1979), дослідник саркастично зауважує щодо другого видання: “...найнеобхідніше для всіх контекстів і статей, ключове слово “ложь” – відсутнє. І ця відсутність є чимось принципово відмінним від начебто близької “неправди” з “новомови” Дж.Оруелла. Ключове слово, в принципі ампутоване ідеологією, ...витіснене в зону своєрідної сакральної безмовності: у домівці повішеного не говорять про мотузок” [21, С. 32].

Лія (власне, її думки поділяють і Ольга, і Грицько) намагається заперечити цей культ сили, нагадуючи, що у житті ще “є краса, любов, чистота, чесність...”. Мартин “насмішкувато” (це авторська ремарка) продовжує перелік порожніх для нього понять: “щирість, добрість, правда, справедливість... Хм...” і вибухає роздратованим, уже без будь-яких “я думаю”, “мені здається-бачиться” тощо монологом. Тут варто виокремити з нього лише деякі нові для цього персонажа моменти. “Чому хитрість, лукавство, брехня гірше? Чого я повинен здержувати свої сили? Я нічим не хочу зв'язувати себе і – наплювати мені на всі моралі, на всі ржаві кайдани, що чіпляють на себе люди!...” І пов'язане з цим: “мораль видумана дужими для безсилих. Коли безсилі робляться дужими, вони заводять свою мораль, як новий хазяїн заводить нові свої шпалери на квартирі”. Бачимо тут не лише суто прагматичний підхід до поняття “мораль”, а й заперечення її як засобу регулювання поведінки людини серед людей. Тут, до речі, Мартин сам же й заперечує свою попередню думку, тому що прагматичний підхід, абсолютизуючи практичну користь, тим самим звужує можливості як пізнання, так і розвитку.

Виявляючи позиції одного, сказати б, полюсу, ця тирада дає Грицькові поштовх для висновку: “Тут, мені здається, корінь наших... Я думав про це... Ми страшенно дизгармонічні. От що! Да! Страшенно! Ми ростемо розумом і не ростемо душею. Ми тікаємо буржуазної, старої етики і з водою вихлюпуємо й дитину”. Біда, слід додати, і в тому, що втеча ця поширювалась і на етику народну, – наслідки того згубного процесу ми ще й сьогодні не спроможні оцінити в усій повноті...

З усього видно, що Мартин, по суті, є головним персонажем твору – принаймні головним, сказати б, антагоністом. Своїми висловлюваннями він провокує інших персонажів на ідейну полеміку, а вчинками – на активізацію їхніх дій. Це своєрідний Яго ХХ ст., тобто – те Зло, яке мусило б стимулювати (і тут, у п’єсі, стимулює) активізацію Добра, але, за пасивності Добра, може перетворитися на страшну загрозу. Міркування його, точніше – безапеляційні заяви – заслуговують на увагу хоча б тому, що надалі Винниченко вивчатиме такого роду мотиви й тенденції пильно й у різних ракурсах. А деякі з них можна зрозуміти як зародок тих розумувань, які дістануть розвиток пізніше, – вже як певне психологічне, а далі – й як соціальне – явище. Наприклад, з безневинного, на перший погляд, “Чого я повинен здержувати свої сили? Я нічим не хочу зв’язувати себе...” – безневинного саме тут, бо пов’язане з тим, що поки що є “тільки слова”, – цілком логічно виросте “теорія” чесності з собою, причому – в її антигуманістичній інтерпретації. Та про це буде мова окремо. Втім, тут Винниченко не “відкривав” цілком нової проблеми – скоріше, вступав у давню дискусію. Зрештою, й Л.Толстой не припускав “посередника між людиною та її совістю”. “Лише те й є добро, що твориться людиною вільно, внаслідок живого закону, який діє в ній”, – це стверджував І.Анненський 1906 р., у зв’язку, зокрема, з трагедією “Влада темряви”. І продовжував: “У вченні Толстого є одне непорозуміння чи, можливо, навіть суперечність, лише ілюзорно прикрита: це вчення, що чекає від людей смирення, саме

засноване на погорді. Хто сміє стати між мною і моєю правдою?” [21, С. 33].

З якого ж боку підійдуть до такої філософської позиції герої В.Винниченка, який роблять вибір – напрямку, мети, засобів тощо, – залежить від багатьох обставин і передумов. Найскладніші колізії виникають у середовищі революціонерів та розчарованих у революції. Найдивовижніші – виправдання часом явних збочень. З першої появи постає викінченим себелюбцем Кривенко (“Memento”), який іде до вбивства власної дитини закономірно і невідворотно. Та це крайній, майже клінічний випадок. Марно борсається у пошуках морально-етичних орієнтирів Гринько (“Дизгармонія”), відчуваючи охолодження дружини й гризучись тим, що він не може дати їй повного щастя, – не тільки тому, що хворий, а й тому, а може – передовсім тому, що не знає – як і ніхто не знає, – що таке щастя. І що є правда, а що – неправда. І як досягти душевної гармонії. “Ви думаєте, – каже він, – що я справді правдивий... Бо сказав?.. Це значить тільки, що я хочу бути правдивим... А у мене дизгармонія одного “хочу” і другого. “Хочу” розуму і “хочу” почування... Ага!.. Хм... Інстинкт... Повинен бути інстинкт правдивості і чистоти... Як інстинктивно не покладеш рук в огонь, так інстинктивно не повинен брехати... А ми ... інстинктивно брешемо... Хм... Хто правдивий?.. Шопенгауер, песиміст, котрий після обіду грав на флейту? Чи Христос?.. А для чого Христос пішов на хрест?.. Для іскуплення?.. Ні-і... Дизгармонії злякався, брехні!.. Бо він чув, що довго не видержить свого розуму і брехатиме... А хто ж правдивий?.. Хіба я знаю?.. А що я знаю?.. А чи треба знать?..” Грицько навіть радіє, коли по нього приходять жандарми, а ще ймовірніш, що йому це байдуже...

Різні моральні пошуки, ясна річ, мучать не тільки тих людей, котрі прагнуть вносити певні зміни в громадському житті. Складність присутня також в особистому самовизначенні людини, – і про це думали українські письменники в кінці XIX – на початку XX ст. “Відлюдьок” – оповідач з новели І.Франка “Сойчине крило” (написаної 1905 р. – видно, час настав

такий, що всі душі збентежив) також намагається збагнути цінності життя, своє місце у ньому. Йому зручно й до певної міри затишно під захистом його “нового світогляду”, виробленого по багатьох розчаруваннях і втратах: “Жити для себе самого, з самим собою, в самому собі. Життя – се мій скарб, мій власний, одинокий, якого найменшої частинки, одної мінутки не гідні заплатити мені всі скарби світу. Ніхто не має права жадати від мене найменшої жертви з того скарбу, так, як я не жадаю такої жертви ні від кого”. Але згодом він же таки іронічно коментує ці свої, як виявляється, самонавіювання: “і я смію ще сумніватися, щоб людина могла поступати не так, як мусить?”, “плещемо про вольну волю, про злу волю або самоволю людини...” – й приходить до висновку: “Що таке чоловік для чоловіка? І кат, і бог? З ним живеш – мучишся, а без нього ще гірше! Жорстока, безвихідна загадка!”.

Тими загадками переповнена історія людства, твори його митців і філософів. Прикладів, отже, – безліч.

Природні схильності людини засновані на її фізичній природі, тобто “не-Я”, не свідомість її, за уявленнями Фіхте, заважають виконанню морального обов’язку, й тому моральний закон людина може виконати лише перемогою над своєю чуттєвістю. Більш людяною, принаймні більш поблажливою до людини є позиція Канта, який не вважав за необхідне вимагати від людини, водночас із виконанням обов’язку, ще й внутрішньої “святості”. Не можна причину зла в людині “вбачати у чуттєвості й “природних схильностях”, навіть якщо вони перешкоджають виконанню обов’язку; ми не мусимо відповідати за те, що нам прирожденне. Не викорінення чуттєвості, а лише обмеження її й панування над нею є моральне завдання й предмет відповідальності людини” [21, С. 35].

Сучасник і ровесник І.Канта Г.Сковорода, визнаючи подвійність природи людини (як і всього світу), в якій є дві істоти – “дійсна”, “правдива” (тобто, духовна) й “тілесна”, “плотська” – “двоє в одному і одне з двох,

нероздільно й таки незіллянно”, – все ж уточнював-наполягав: “...із двох людей складена одна людина – без усякого змішання, але й без розділення, які одна одній взаємно служать”. А задля такого взаємного служіння, тобто внутрішньої гармонії – “пізнай себе”, “слухай себе”, “поглянь у себе самого”, бо лише так знайдеш напрямок свого власного, особливого життєвого шляху, водночас навчишся шанувати й право іншої людини на її індивідуальний шлях. Отже, “зовнішню” гармонію суспільства складає внутрішня гармонія кожного його представника.

Щоправда, здебільшого на цьому стикові й відбувається негарне відхилення: П.Юркевич пізніше помічав, що люди зазвичай діють із осібної користі, – та все ж не втрачав надії на “вічне самоозначення людини до добра” [32, С. 194]. І водночас, заперечуючи суто раціоналістичні критерії, доводив, що “лише за таку думку, що живе в серці людини, вона може боротися, обороняючи цю думку з самопожертвою та героїзмом, бо тільки для серця це є можливо” [32, С. 192].

Суперечності людського буття, однак, незнищенні, і так само лишаються й лишатимуться суперечності у філософських теоріях. “А тому припинімо засмучуватися розбіжностями у наших судженнях, – пропонував Л.Шестов, – і побажаємо, аби у майбутньому їх було якомога більше. Істини нема – залишається припустити, що істина у мінливих людських смаках” [21, С. 36].

Цими несходимими етапами людського духу, невпинних пошуків ступав і В.Винниченко, “засівши в душу” (як висловився І.Франко про стиль нової – “ліричної” – прози) своїх героїв.

Складну дистанцію між протилежними розуміннями внутрішньої чесності долає Зінько у драмі “Великий Молох”. Молохом на початку називає він підпільну організацію, у правила якої ніяк не може “вписатися”. “...Краще ... померти в гармонії з собою, ніж жити розриваючись”, – скаже він у фіналі, вирішивши все ж піти з друзями на ризиковану операцію.

Сутність же тієї гармонії досить повно розкрито у просторах монологах Катрі. “Ми, – каже вона, – хочемо зробити “я” великим, як “ми”, широким, як “ми”, дужим, як “ми”. Молох? Да, “ми” є Молох, але великий, прекрасний Молох!..”.

Сучасник Винниченка філософ Семен Франк у теоріях Руссо й раціоналістичного оптимізму XVIII ст. вбачав коріння соціального оптимізму – “механіко-раціоналістичної теорії щастя”, суть якої формулював так: “...усі нещастя й недосконалості людського життя витікають з помилок чи люті окремих людей чи класів. [...] Проблема людського щастя є з цієї точки зору проблемою зовнішнього влаштування суспільства; а оскільки щастя забезпечується матеріальними благами, то це є проблемою розподілу. Варто відібрати ці блага в меншості яка несправедливо володіє ними, й назавжди позбавити її можливості заволодівати ними, щоб забезпечити людський добробут” [21, С. 37].

А от які думки – гарячкові й не зовсім послідовні, але глибокі за суттю – надає Винниченко своєму героєві Грицькові у “Дизгармонії” – задовго до появи збірника “Віхи”: “Власне кажучи, за що ми боремося?.. За те, щоб одні люди мали до обіду курку (чи не буквально запозичені слова з гасел діячів Паризької Комуни. – С.Г.), а другі щоб не мали за обідом шампанського. А те, що якраз нас робить людьми, залишається “без уваги”... Ми менше боремося за те, щоб зробити свою істоту гармонічною, гарною, дужою...”.

І далі – про суто економічну боротьбу західноєвропейських робітників: “Їхні демонстрації, їхня боротьба... Вони приходять в ентузіазм од своїх перемог, од того, що здобули закон про робочий день не в десять годин, а в дев’ять. А це, власне, що значить? Те, що ті робітники зможуть цю голину просидіти в пивній і випити лишню кружку пива... Ентузіазм од кружки пива! Перемога! [...] Річ не в курці, а в нашій крові, серці, розумі. А кров наша переливається дуже мляво, серце б’ється як важкий, довгий маятник – рівно, тихо... Розум лізе в інший бік... Розгардіяш і єрунда!”

Грицько не знає, в чому мав би бути сенс їхньої колективної справи й, зрештою, самого життя, але інтуїтивно відчуває ту істину, що “...задоволення не є спроможним надати сенсу людському життю” [21, С. 37].

Та погляньмо, куди прямує “символ віри російського інтелігента” (тобто, інтелігента Російської імперії), – за визначенням С.Франка (воно відповідає дійсності): “благо народу, вдоволення потреб більшості” [21, С. 37]. Коли йдеться про “простий і вірний ключ до універсального врятування людства” [21, С. 37], – то логіка еволюції такого переконання єдино можлива. От вона: “Кого одного разу було спокушено цією оптимістичною вірою, того вже не може задовольнити альтруїстичне служіння, щоденне, найближчим потребам народу...” [21, С. 38].

І – далі найважливіше: “Теоретично в основі соціалістичної віри є той самий утилітаристський альтруїзм – прагнення до блага ближнього; але абстрактний ідеал абсолютного щастя у віддаленому майбутньому вбиває конкретне моральне ставлення людини до людини, живе почуття любові до ближніх, до сучасників та їхніх поточних потреб. Соціаліст – не альтруїст: щоправда, він також прагне людського щастя, але він любить вже не живих людей, а лише свою ідею – саме ідею вселюдського щастя. Жертвуючи заради цієї ідеї самим собою, він не вагається приносити їй у жертву й інших людей” [21, С. 38].

Сама логіка цих роздумів підводить нас до п’єси “Великий Молох”, героями якої є так само інтелігенти-революціонери-підпільники. Як виглядав соціалістичний ідеал молодого Винниченка-політика, слід ще вивчати. Але у тексті його творів бачимо нещадну правдивість художника, який буквально дивиться в корінь.

Молох, як відомо, це божество стародавніх народів, якому приносилися людські жертви. А за довідкою “Великої Радянської Енциклопедії”, – “на думку ряду дослідників, Молох не є назвою божества, а сам ритуал жертвенного спалення дітей, подробиці якого мало відомі. ...У прозивному

значенні Молох – страшна, ненаситна сила, що безперервно вимагає людських жертв”. П’єса “Великий Молох” (1907) майже зовсім позбавлена дії, – то суцільні з’ясування позицій, героїв, їхнього душевного стану. Основний конфлікт: інтереси особистості – і, сказати б, інтереси колективу, якому особистість мусить підпорядковувати все своє життя – і “зовнішнє”, і внутрішнє. Як відзначалося в одному з санкт-петербурзьких видань, протягом 1908 р. “найцікавішою появою був, мабуть, “Великий Молох” – п’єса на три дії Винниченка. Нове російське життя і нова молодь, яка ставиться до завдань цього життя з різних точок погляду, дуже оригінально, відтворилися в глибокій душі молодого автора, а слідом за цим і в його творі” [2, 311].

Цю п’єсу написано одразу ж після “Дизгармонії”, драматург наче поспішав висловити недосказане, розвинути ледь прокреслену аргументацію і контраргументацію.

Дія відбувається в середовищі молодих революціонерів. Зінько любить Катрю і ревнує її до Василя, котрий перебуває у в’язниці. Група під керівництвом старшого товариша (сухий резонер з умовним ім’ям Абстракт) готується визволити Василя з в’язниці. Зінько відмовляється брати участь у ризикованій операції, бо це суперечило б його почуттям, а чинити насильство над собою він не хоче, вважаючи це неморальним. Товариші вважають, що він злякався, а Катря умовляє його, виголошує просторі діалоги про поняття товариськості й егоїзму, про її власне розуміння “чесності з собою” (таке, зазначимо, що його мусила би підтримати і марксистська критика, яка, втім, частіше полемізувала з автором). Зрештою, Катря вирішує йти замість Зінька. Під її впливом група зголосилася звільнити Зінька від небажаного для нього доручення. Але він змінює свої позиції і йде разом з товаришами.

Розгляд змісту твору варто почати з того моменту, коли у міркуваннях Зінька виникають нотки голосу Мартина, але у вищому, порівняно, регістрі: “Ви хочете насильства над моєю душею, хочете, щоб я сам розірвав свою

волю, своє серце, свій навіть, як хочете, і розум на дві-половини і примусив їх гризти одне одного. Це – неморально. І я цього не зроблю. Плювать мені на те, що хтось, хоч би це була сама людськість, чело́віче́ство вважали це неморальним. Коли я сам з собою в гармонії, коли і воля, і розум, і серце всі разом штовхають, тягнуть мене кудись і те, що я зроблю, одобрять всі три, тоді я роблю морально, хоч би я і вбив чоловіка”.

Вже з цього видно, що проблема внутрішньої гармонії в людині й засобів досягнення її залишилась у полі зору письменника, – змінився ракурс. Напрямок тієї зміни показує сам заголовок твору. У літературі ХІХ ст. утвердився “художній символ: буржуазний прогрес – кровожерний бог” [21, С. 39]. Використання Винниченком цього образу докорінно відрізняється і від цієї традиції, й від, скажімо, трактування, здійсненого О.Купріним у відомій на той час повісті “Молох”, де символічний образ “багатоликий і багатозначний”: “соціально-економічний лад у цілому”, “велике капіталістичне підприємство”, і, зрештою, сам підприємець. У драмі це поняття вперше вживається в переносному, ясна річ, значенні, але наближеному до первісного, хоч і в прозивному; тут-таки здійснюється заміна значення новим.

Тут Молох є колектив, інтереси людей. Далі це поняття набуває розвитку, забарвлюється емоційно, пов’язуючись із поняттям особистості специфічними зв’язками. “...Не вбити хочемо ми “я”, говорю ще раз, – каже Катря переконано, – а зробити його таким, щоб кожний рух, кожна радість, кожна мука, велика мука великого Молоха були його радістю і мукою! Богами – Молохом хочемо ми зробити людей!..” Початок же цього монологу міг викликати навіть захоплення прагненням єдності людей: “Да, “ми” є Молох, але великий, прекрасний Молох? І я хочу, щоб Зінько, щоб всякий ввійшов у його, щоб серце його стало таким великим, щоб змогло, зуміло (а це не легко) вмістити в собі всі страждання і радощі цього Молоха. Да! Я хочу, щоб всі стали такими, щоб люди стали богами”. І, після

зневажливих слів про “маленьких людей зі своїми манюсенькими переживаннячками, з манюсенькими мозочками, з манюсенькими язвочками”, про “знервованих буржуйчиків, істеричних баришень, аристократів духа в лохмотях” вона ніби й звертається до них: “Чом ви бачите в “толпі” тільки маленьке і погане? Чи у вас немає органів для воспріяття великого? Вам хочеться лизать, смакувать язви? Вам хочеться великих гнойних язв? Так ідіть у “толпу”, лижіть її язви, вони великі! Спустіться з висот жалкої, бутафорської “самоти” своєї і купайтесь у морі сліз... Воно широкі! Коли ви любите смрад, то любіть же хоч великий смрад, ідіть туди, де смердить велике соціальне страховище, що починає гнити...”. Натуралістична образність із “галузі” неприємного цим ще не закінчується, а завершується монолог метафорами протилежного емоційного плану: “Не сентиментальної любові до ближніх хочу я, ні! Не знищення себе, а вищої любові до себе, до свого “я”, любові здорової, любові, яка любить сонце, ріст, боротьбу, любові смілої, відважної. Зроби свій мозок таким великим, щоб в йому помістився весь минулий досвід людей, зроби своє серце “таким широким, щоб ти міг плакати над страданнями тих, що були перед тобою, зроби все своє “я” таким широким, як минуле й будуче, як вічність!” [...]. Не в калюжці хвилини, моменту полоскати свою душу, а пустити її на великі хвилі великого моря вічності! От якої любові ми хочемо!”

У дівчині (якій дуже далекий український традиційний образ) бачимо поєднання між цими піднесено виголошеними вимогами кожному стати мало не надлюдиною, начебто заради користі всім та кожному, і дикою немилосердністю: “Я жалію тільки тих хворих, яких можна вилічити. А тих безнадійних, що ще впираються і розносять скрізь заразу, треба нищити...”. Сприйняття болю у неї відбувається тільки у випадку, якщо болить самій...

Героїня, щоправда, виявляє непослідовність, — очевидно, під впливом свого кохання до Зінька, а не з ідейних міркувань: “Ми не можемо, ми не маємо права вбивати “я”, нам для цієї самої колективності, да, для самої

колективності невігодно робити його маленьким, вузьким, ми повинні його побільшувати, а не вбивати. Мала колективність із великих “я” краще, ніж велика колективність із малих “я”.

Таке протиставлення “я – вони”, одиниці – багатом, особистості – громаді викликало в дослідника думки про близькість позиції Винниченка до “антисоціалістичних” поглядів Ніцше. «“Сама природа сотворила і повсякчас робить людей нерівними і ми грішимо проти природи, коли хочемо зробити всіх рівними і однаковими” – такі думки ми можемо знайти майже на кожній сторінці його творів, – зазначав П.Христюк. – Зрозуміла також без особливих пояснень і антисоціалістична тенденція філософії Ніцше. Соціалізм ґрунтується на тому, що кожний індивідуум підлягає громаді в ролі працюючого її члена і ставиться в оден ряд з другими. Соціалізм вважає добробут громади, маси, колектива, більшості вищим, важнішим од добробуту, вимог і мети окремих осіб, – він примушує, пригнічує індивідуальність для добробуту більшості. Все це цілком протилежне духові Ніцше» [31, С. 283-284].

Зробивши огляд надрукованого у “Літературно-науковому віснику” протягом 1907 р., Д.Дорошенко звернув увагу на першу дію п’єси: “Автор вихоплює героїв своєї драми з самого виру сучасного кипучого життя і порушує проблеми, які в більшій або меншій мірі хвилюють зараз трохи не кожну інтелігентну людину” [21, С. 41-42].

Важливо відзначити, що до своїх художніх та моральних висновків письменник прийшов через ретельний аналіз, точніше, самоаналіз своїх героїв. При цьому в ряді його творів виникають обриси постаті, популярної в ті роки й у російській літературі, зокрема, у драмах А.Чехова “Іванов” і ін.: “...нової зайвої людини, уже втомленої від своїх ідейних шукань, а іноді й від суспільної активності (але не від неможливості застосувати свої неосяжні духовні сили, як то було в літературі початку століття)” [21, С. 42].

Незважаючи, а може, й саме завдяки своїй участі у підпільному

революційному русі, В.Винниченкові було далеко до романтизму, наприклад, С.Петлюри, який гаряче вболівав і надіявся на “передового борця народних мас – пролетаріат”, мав тверде переконання щодо найбільшої вади сучасного українського театру – відсутності на кону “палкого слова, яке будило б мертвих, додавало сили несилим, тисячами вогненних іскор запалювало б смілих до нової боротьби, до тяжких, але героїчних жертв і побідних тріумфів”. Цитований тут передмові до українського перекладу 1907 р. драми Є.Чірікова “Євреї” публіцист дав заголовок “Уваги про завдання українського театру”, в якій чітко декларував: “Я глибоко впевнений в тому, що сумне становище нашого театру і ненормальний напрям сучасної драми української – явище часове. Об’єктивний процес розвитку соціальних відносин на Україні, нові потреби соціального життя мусять створити у нас і нову соціальну драму. І ця драма малюватиме нам не мертві моменти духового становища, не деталі буденного життя, не розпач або песимістичні резигнації, не покірливість та нудні, остогидлі стогнання знервованих людей, а радість життя, вічну боротьбу і красу її, красу ненастанного руху, гармонізацію її і aus einem guss (злиття воєдино (нім.) – С.Г.) могутнього героя поступу людського – маси народні...” [25, С. 51]. Із таким уявленням, ясна річ, не узгоджувалася художня тональність “Дизгармонії” й “Великого Молоха”, де, як зазначав С.Петлюра в іншій статті, “для змалювання революціонерів у автора тільки знайшлись одні фарби, що чорні та сірі, і мало яскравих та світло-радісних”. А така похмурість у тому, що “суть цього життя-боротьби не може зрозуміти навіть і Винниченко” [25, С. 73, 71].

Значно пізніше, коли вже надто очевидні будуть наслідки, суть цієї пролетарської боротьби відкриється С.Петлюрі, котрий буквально за лічені дні до своєї загибелі з болем напише: “Світ нових ідей – всесвітньої революції, диктатури пролетаріату та інше – мусив був притлумити і традиції історії, і розуміння реальних інтересів нації” [25, С. 332].

Винниченкові ж його художня інтуїція давала можливість бачити

глибше, а у невиразній плямі “мас народних” – розрізняти індивідуальні обличчя, навіть зазирнути в душу деяким із тих осіб. І побачити як те, що їх об’єднує, так і те, що може поставити їх у ситуацію розходжень чи й навіть конфліктів. А когось – і у ситуацію, що потребувала переоцінки цінностей.

3.2. Діалогічна сутність людського “я” у драмі “Базар”

Заплутується, не знаходить виходу, втрачає розуміння мети свого життя і боротьби Маруся, по-своєму витлумачивши поведінку товаришів по підпіллю. П’єсу “Базар” (1910) можна трактувати як трагічне полотно про втрату порозуміння між тими, хто займається однією справою. А можна – і як усвідомлення драматурга про ту невтішну істину, що її радянська преса визнала практично перед розвалом СРСР: “метафізичної самодостатньої цінності людського життя для пролетаріату не існує, для нього існують лише інтереси пролетарської революції” [21, С. 43].

Що ж відбувається у п’єсі?

Молоду революціонерку-агітаторку Марусю охоче слухають робітники і переймаються її думками. Але в неї виникає підозра, що увага і їхня, і її товаришів-підпільників спричинена не повагою до неї як до людини – відважного борця, а лише її надзвичайною (це весь час підкреслюється) вродою. Це ображає дівчину. Їй хочеться навіть любові коханого не через зовнішню вроду. І вона приймає рішення спотворити красиве обличчя за допомогою сірчаної кислоти, зрізає розкішну косу. Її товариші, природно, вражені, а відтепер кожний їхній погляд, вчинок вона витлумачує переінакшено. В неї навіть змінюється характер, хоч раніш вона була дуже привітна і доброзичлива до всіх. Під час ризикованої операції, визволяючи

в'язнів з тюрми, Маруся гине, надто близько підійшовши – можна думати, що не випадково, – до того місця у стіні, де було закладено вибухівку.

Чи не підказано цей сюжет, а заодно і деякі ідеї – або ж полеміка з ними – тією книжкою Л.Шестова “Апофеоз безпідставності”, де читаємо: “Світло відкриває людині красу, але воно ж відкриває нам і потворність. Хлюпніть кислотою в обличчя красуні, і пропала її краса, і нема у світі тієї сили, яка могла б нас змусити з колишнім захопленням дивитися на її спотворене обличчя: я не знаю, чи подолає найглибше і найщиріше кохання таку метаморфозу. Ідеалісти, щоправда, кажуть, що подолає, ідеалісти взагалі поспішають говорити, бо з цілковитими підставами бояться, що коли вони хоч на хвилину затнуться і між поставленим їм запитанням та одержаною відповіддю мине стільки часу, скільки треба, аби побачити, то, ймовірно, з'ясується таке, що до з'ясування не надається. Тому вони так міцно дотримуються логіки. Логіка умиць приводить нас до найвіддаленіших висновків і передбачень, – жодна дійсність не дожене її. Кохання вічне, отже, спотворена жінка буде так само любя, як коли б із нею нічого не сталося. Це, звісно, брехня, але завдяки такій брехні можна зберігати давні смаки й не бачити загрозливої для них небезпеки. Але ж дійсна небезпека ніколи не усувалася словами й теріями. Скільки б Шіллер не оспівував вічне кохання, врешті, рано чи пізно, кислота виявиться переможницею, і прекраснодушний юнак змушений буде покинути свою кохану й визнати себе ошуканцем. Світло, те світло, яке було для нього джерелом життя й надій, зруйнує і життя його, й надії. Що тоді робити? До ідеалізму він не повернеться, логіку зненавидить, світло, яке йому здавалося таким прекрасним, спротивиться йому. Він почне шукати пільми, бо пільма дає свободу, бо у пільмі царствує не логіка, що зобов'язує до висновків, а фантазія з її свавіллям. Без світла ми ніколи б не дізналися, що кислота могла спотворити красу. Без світла ми були б переможцями над дійсністю” [21, С. 44-45].

Цікава думка про жінок-революціонерів – її Л.Толстой потім вилучив з

тексту – є в одній з перших редакцій роману “Воскресіння”: “Свої дівочі пориви та мрії, в основі яких лежало бажання кохання, представляли і іншим, і собі у вигляді бажання служити людству...” [21, С. 45]. Письменник, як відомо, не визнавав служіння справі за єдину свідому мету життя: у романі “Війна і мир” він твердив, що “можна і має намагатися “бути добрим”... але це лише поезія існування, а не життя. Здоровий інстинкт має підказати людині справжній шлях”.

Драма В.Винниченка “Базар” – про те, як “поезія існування” змагається з реальним життям і до яких трагічних наслідків те змагання може привести. Як слушно зауважував польський критик Станіслав Здзярський, “драма Винниченка – це неначе жива ілюстрація, як ті, що з таким запалом закликали скинути кайдани, самі найревніше трудилися, щоб окріпити ці кайдани” [21, С. 45] (мав на увазі, ясна річ, кайдани психологічні).

Суть твору відображає і проблему людського самопізнання, саморозуміння, враховуючи ціннісний (аксіологічний), соціально-моральний аспект, а точніше – діалогічну сутність “я” людини. Зокрема, і в тій частині, яку спостеріг Л.Фейєрбах, коли сперечався з “ідеалістами”: “Ідеалізм має рацію у своїх пошуках джерела ідей у людині, але не має рації, коли він хоче вивести ідеї з відокремленої, замкненої істоти, з людини, взятої у вигляді душі, словом, коли він хоче вивести їх з Я без чуттєво даного Ти...” [21, С. 45].

До ідеалістичних тяжіють погляди головної героїні твору на ідеал. Вона, будучи молодою та чистою, мабуть, і житейськи недосвідченою, хоче високих, суто духовних, саможертвних взаємовідносин. У своєму молодечому максималізмі дівчина не зупиняється: бажає самореалізуватися абсолютно повністю – саме й особливо в духовному аспекті. Філософи пишуть про особистостей, яким в першу чергу важлива соціально-рольова належність власного “істинного Я”, – саме такий вираз має їхня потреба бути, відчувати себе особистістю [21, С. 46]. Маруся, вочевидь, належить до

таких. Її потреба бути особистістю знаходить свій вираз у притаманному багатом прагненні, яке нині можна визначити так: “здобути друге життя в інших людях, здійснити в них довготривалі зміни...” [21, С. 46]. Головна героїня обурюється, бо робітники, на її думку, не сприймають її на слух, а лише споглядають. Тому Маруся не терпить своєї небуденної вроди.

Втім, ця напруга легко знімається безкорисливими симпатіями Марусиних слухачів до неї; в самій Марусі ще так багато дитячого: вони дарують їй гарний вінок – і вона, збентежено-засоромлена, вже готова забути весь свій гнів.

Однак конфліктну ситуацію ускладнює і загострює введений автором сталий мотив: співзв’язок між духовним та тілесним у інтимній сфері людського життя; втім, на цьому мотиві він “сконцентровується” ненадовго.

Далі перед головною героїнею драми постає проблема вибору, скоріше навіть – початкова стадія: проблема самопізнання чи, чіткіше кажучи, розуміння сприйняття людьми її особистості та причини поваги.

Таким способом письменник включається в осмислення проблеми цінностей – одної із центральних у філософії 900-х років. Значну увагу, зокрема, було їй приділено у відомому збірнику “Віхи”. М.Бердяєв, розмірковуючи про таку важливу особливість свідомості сучасників, як “суспільний утилітаризм в оцінках усього”, про “поклоніння “народові” – то селянству, то пролетаріатові”, з гіркотою констатував, що “з російською інтелігенцією внаслідок історичного її становища сталося от якого роду нещастя: любов до зрівнювальної справедливості, до суспільного добра, до народного блага паралізувала любов до краси, майже знищила інтерес до істини”. Цю ідейно-поняттєву, сказати б, драму глибоко аналізував С.Франк, узявши до своєї статті за епіграф слова Ф.Ніцше: “Не навколо творців нового галасу – навколо творців нових цінностей світ обертається...” і ведучи мову про те, що людська діяльність істотно визначається прагненням до об’єктивних цінностей, серед яких називав наукову істину, художню красу,

національну гідність, релігійну віру тощо, в іншому місці – про те, що “поряд із добром, душі доступні ще ідеали істини, краси...”. Але всі вони, на жаль, далекі від радикальних російських інтелігентів, які “не знають жодних абсолютних цінностей, жодних критеріїв [...] крім морального розмежування людей, вчинків, станів на добрі й погані, добрі й злі”.

Саможертвність останніх часто знецінюється тим, що “благороду”, якому вони прагнуть служити, є здебільшого благом матеріальним, а водночас, визнаючи те служіння “вищим і взагалі єдиним обов’язком людини”, представник російської інтелігенції “не лише просто заперечує чи не сприймає інших цінностей – він навіть просто боїться і ненавидить їх”. В.Винниченко подає дві версії вияву сказаного: 1) раціональний, що граничний до цинізму (виражений у персонажі з яскравим символічним іменням Цінність Маркович), і 2) щирий, однак наївний, недосвідчений, який гарантовано спричинить трагічні помилки, – (у постаті Марусі).

І виявляється, що зникає відстань між безсумнівними для кожної нормальної людини твердженням його: “У всякого свої цінності” (це про Марусину вроду, яка всіх зачаровує) – і повчально-попереджувальним: “Треба все своїми власними руками обмацать, своїми очима обдивитись, а тоді купувать” (це вже про точність інформації, про те, кому ж усміхалася Маруся). Щоб зовсім не залишилося жодних непевностей про те, що герой думає, він викладає основи власної “теорії” перед наївно-гарячкуватим Трохимом, відповідаючи тим самим його сердитим висловлюванням: “Не можу підрахувать. Ніколи не торгувавсь і торгуватись не буду”; “Невже не торгувались? (Сміється.) Ех, ви, дворянчики! Ну, а як ви думаєте, через що Леонід більше подобається Марусі? Га? (...) Того, любчику, що Леонід уміє торгуватись. “Накипить і всю правду скажу”. Ех, ви! Їй ваша правда потрібна, як сироті трясця. Ви їй дайте ту цінність, що дає Леонід, от тоді й сторгуєтесь. Дайте їй любов до її високої душі, не кажіть, що вона програму перебріхує, от і побачите...”.

Перервемо цитування монологу для невеликого коментаря. Адже тут вжито прийом, який згодом стане основним у драматургії абсурду: парадоксальне зближення протилежних, несумісних понять – висока душа і торг.

Цінність Марковича, виписаного у незвичайній манері (колись-таки з'явиться режисер, який знайде відповідну форму подачі його на сцені), цікаво трактував М.Горький, вважаючи саму п'єсу “непорозумінням”, “помилкою” драматурга. “Ваші революціонери – не соціалісти, помітно Вам це? – запитував він у листі з острова Капрі від 17 квітня 1909 р. – Кращий з них, тобто найбільш вдалий Вам Маркович, розмірковує на 4-й сторінці більш ніж дивно. Хіба заради цього йдуть люди в масу, щоб вичавити з неї “соціальну сльозу”? До чого вона, ця сльоза, і який у ній сенс? І весь Маркович як типовий для Вас представник ідеї “лавочки” та “базару” підкреслений Вами занадто з певною незрозумілою мені ворожістю” [17, С. 54]. М.Горький чогось вирішив, що Цінність Маркович є зразком революціонера, тож приступив до “підправління” ідеології цього персонажа.

Тоді як автор п'єси дискутував з нею. Та й загалом кажучи, В.Винниченко “закладав” в текст твору абсолютно не те, що побачив там Горький і з чого зробив висновок про “цю сварку з дійсністю як боротьбу індивідуума, що відроджується для останньої передсмертної сутички – з Тією творчою, новою силою, яка незабаром назавжди придушить його”. Драматург, відповідаючи, гаряче роз'яснював: “Якраз протилежне індивідуалізму, тобто людина сама нічого не варта, тільки в обміні з людьми, тільки в розвитку своїх цінностей і у збільшенні своїх природних багатств вона повинна шукати задоволення своїх домагань на повагу та любов ближніх. “Рости, розвивайся, бери в інших і сам давай”, – говорить Маркович. Потім він каже, що все в житті цінність: і розум, і краса, і трава, і оселедець. Звідси висновок такий: якщо ти маєш цінність, то не повинен її закопувати в землю, знищувати, а навпаки, збільшувати. Справді, Маруся

своєю красою приваблювала багатьох “самців”. Але що таке краса? Я думаю, що це найбільша природна пристосованість у народженні дітей. У кожного народу, відповідно до клімату, географічного положення, історії тощо існують свої поняття про ідеальну красу, іноді зовсім відмінні від понять неспорідненого народу. Чому? Тому що його поняття про красу в його умовах життя є поняттям про найкращу здатність продовження роду. Тому цілком природно, що кожного чоловіка тягне до красивої жінки, інстинктивно, несвідомо тягне. Що в цьому поганого? Чому потяг до розумної жінки кращий, ніж до гарної? Там потяг до однієї цінності, в іншому випадку – до іншої. Добре, якщо цінності взаємопов’язані в одній особі, але це не так часто трапляється...” [17, С. 55].

Цікаво трансформуються ці думки у пізнішій драмі Винниченка “Над”:

“Надія. [...] Є в мене, скажімо, якийсь товар. Ну, вишні, наприклад. Вийшла я з ними на базар. Уподобались мені, припустимо, черевики. Я до торговця черевиками: “Бери мої вишні, давай мені черевики”. А торговцеві мої вишні не потрібні, не любить вишень. Ну, одно слово, не хоче. А я ні, причепилася та й причепилася: “Бери вишні, давай черевики”. Чи не смішна я та чи не дурна. Га, Доню?

Доня. Я не розумію, до чого тут вишні й черевики...

Надія. Не розумієте. А коли б у мене з торговцем був договір, контракт, що він за мої вишні дає мені свої черевики. Мала б я право чіплятися до нього. Мала б чи ні. Кажіть!

Доня. Ну, мала б...

Надія. А коли б у законі, чи в звичаї, чи в моралі було прийнято, що я ото й убити можу, і я убила б, то це що було б? Га? Як ви гадаєте, Доню? На мою просту думку, вбивати людину за те, що вона не хоче твоїх вишень, – божевілля, дике злочинство. [...] Люби мене, хоч ти не знаєш моїх цінностей, чи є вони в мене, чи нема. А-а, ти не любиш мене, ти не хочеш мене, тобі подобаються інші. І вчепилася в волосся або бац з револьвера. Бо ревність,

знаєте, Донечко, бо вона, значить, любить.”

Це все каже жінка доросла, яка зазнала багато і труднощів, і горя, й навіть смертельної небезпеки. Вона добре розуміє, що йдеться аж ніяк не про торгівлю. Маруся ж – надто юна, та й натура незахищена, і у її житті ця концепція відіграє фатальну роль, бо абстрактні чи принаймні достатньо узагальнені думки Цінність Марковича, якому вона довіряє, героїня проектує на себе, на своє конкретне живе буття. Тут, отже, у найскладніші взаємини вступають об’єктивне та суб’єктивне, що в принципі діалектично пов’язані, причому об’єктивне все ж походить із суб’єктивного, яке зазнає надзвичайно істотних змін під впливом-тиском обставин. За всієї готовності й, більше, – прагнення дівчини цілковито посвятити себе громадському ділу (мається на увазі революційна боротьба), інакше кажучи, об’єктивному первню, та процес усвідомлення цінності в усякому разі неодмінно проходить шляхом самопізнання та з’ясування своєї ролі в суспільному житті, серед людей.

Намагання Цінність Марковича начеб спростити проблему, зробити зрозумілішою – обертається спробою перенести людську психіку зі світу цінностей до світу вартостей, тобто цінностей утилітарних, – не прийнятною для Марусі. Вона вочевидь не усвідомлює ще, але інтуїтивно відчуває, уловлює тут підміну понять, що загрожує духовним засадам людини. Не бачачи належної відсічі цій загрозі, вона обриває своє життя: духовна істота не може перебувати у царстві істот вульгарно-матеріальних. Вона ж бо ступала тернистим шляхом, пізнаючи світ через душу. З цього приводу дуже цікаві міркування С.Пшибишевського. (“Загадки таїть Пшибишевський”, – занотує Винниченко у Щоденнику 1911 р. Неодноразово зустрічається там це ім’я, – отже, не лише читано цього письменника, а й чимало передумано...). В одному з томів Повного зібрання творів Пшибишевського бачимо, як він образно порівнює два шляхи самопізнання: “Зручний шлях – це шлях мозку, шлях жалюгідних п’яти відчуттів, що обіймають життя лише в його випадковостях, в його сумній і нерозумній буденності. Крутий шлях, який

веде через прірву, це – дорога душі, для якої життя – тяжкий сон і болісне передчуття якогось іншого життя, іншого світу, передчуття інших зв'язків, інших глибин, відмінних від тих, в які може проникнути наш жалюгідний мозок” [21, С. 52]. Наївно-матеріалістична свідомість наша завжди бунтувала проти подібних тверджень. Але навіть у її завузьких для сутності людини та буття межах процитоване можна зрозуміти не тільки в містично-релігійному значенні, а й як метафору – поетичний вираз безмежного жалю з недосконалості нашої, з того, що далеко не все ми здатні зрозуміти, навіть у собі самих. Особливо тоді, коли покладаємося повністю лише на свої відчуття фізичні. Та ще складнішу “картину” маємо у світі почуттів і передчуттів – і не лише тому, що важко, або й неможливо “перекласти” ту “інформацію” мовою наших звичних логічних понять, звести до рівня побутової свідомості. Річ у тім, що наші логічні поняття не мають універсального, вічного змісту, вони змінюють своє значення і свою важливість для нас надто швидко – швидше, ніж змінюється людська свідомість. Цей різнобій часто породжує драми, а то й трагедії.

Головна героїня п'єси “Базар” перебуває в замкненому колі. Вона не розуміє, як знайти вихід – шлях до гармонійного буття. Не хоче навіть, чи вже й не може, заморочена, згадати, якою могутньою – доброю! – перетворюючою силою була її краса, як змінювала вона тих, що пов'язані із найгидкішим місцем на землі – в'язницею: і служників, і ув'язнених – кримінальних злочинців, у яких відтавали зчерствілі серця, які раптом згадували, що й вони теж люди... Спотворивши себе, вона збільшує світову тугу за недосяжною красою, висловлену ще у “Сповіді” першого у світовій літературі психолога, автора біографії душі Августина Блаженного (IV-V ст.): “Я пізно полюбив Тебе, Красо, така давня і така нова, я пізно Тебе полюбив. Ти була всередині, а я був іззовні, я шукав Тебе там і тягнувся зі своїми потворностями до прекрасного, створеного Тобою. Ти була зі мною, а я з Тобою не був.

Ти покликала, закликала – і перервала мою глухоту; Ти заіскрилася, засяяла – і усунула мою сліпоту; Ти розсіяла пахощі, я вдихнув їх і тепер страждаю і бажаю...”

Та все це, природно, може стосуватися лише тих, хто спілкується з Марусею. Драму ж побудовано так, що всі учасники подій скоріше складають тло для головної героїні – точніше, для її душі, яка, відокремлюючись від обличчя-“маски”, займає свою позицію у, сказати б, двобой між двома підходами до життя – етичним та естетичним. Проблеми вибору тут, отже, практично не стає, Марусине, як сказав би С.Кіркегор, “естетичне “я” обране етично” [21, С. 54]. Вона знищує свою красу. Важко сказати, яка мета була для неї важливіша: чи експеримент для перевірки ставлення товаришів до неї, чи, може, прагнення до того, аби ніщо не відволікало – і їх, і її – від головного – звільнення ув’язнених.

Природну в цій ситуації реакцію товаришів – болісне здивування, гіркий жаль (світ-бо збіднів!) Маруся сприймає як підтвердження своєму неприємному припущенню: так, їхня увага була зумовлена лише наявністю її привабливої зовнішності. Ця думка утверджується для неї як постулат і більше не підлягає жодному сумніву, навіть спробі аналізу. Зникає, отже, можливість мирного розв’язання колізії, тому що виключається процес мислення, який міг би, за тим-таки Кіркегором, примирити протилежності.

Проте роздвоєності для шляху своєї героїні В.Винниченко не витворив, адже драма не є романом, і своїм завданням, вочевидь, автор вважав тільки постановку проблеми, над якою повинні думати майбутні митці слова. Роздвоєння залишилось своєрідним поштовхом до переживань дівчини: засумнівавшись у собі, в силі своєї духовності й, отже, впливу на аудиторію, а з тим у переконливості свого слова, Маруся вбачає спочатку причину уважності робітників до її промов лише у її зовнішній привабливості, а далі – вишукує чи й вигадує підстави ображатися, що її начебто сприймають як самку. Тим самим вона втрачає віру в “ідеальне” начало в людях, недооцінює

як певною мірою розумові здібності своїх слухачів, так і рівень їхньої політичної свідомості: внутрішній конфлікт, отже, виходить за межі особистості, виникає певне протистояння – хай на початку й вигадане чи передчуте нею, – героїні та оточення. Далі підозра Марусі поширюється і на її товаришів по підпільній роботі й, зокрема, на її коханого – Леоніда. (Тут вступає в силу проблема, яка постійно цікавила письменника, – співвідношення у людині біологічного, первісно-дикого та морального, “ідеологічного” начал.) Після здійсненого нею “експерименту”, суто суб’єктивного її тлумачення поведінки товаришів – починається драма взаємонерозуміння: спровокувавши її, Маруся фактично прирекла себе на самотність, бо все навколишнє вона однині трактує лише в одному аспекті. В результаті захована під маскою сутність героїні, зосередженої відтепер на одному, починає зазнавати змін під негативним впливом цієї маски. Вражене самолюбство гордої, але колись привітної й товариської, людини поступово виходить на перший план, відтісняючи всі інші її інтереси.

Підійшовши до небезпечної (для своєї особистості, точніше, “самості”) межі, Маруся знаходить сили обірвати своє життя й, отже, припинити сповзання свого “я” у прірву приниження. (Таким чином, знімається й найменша можливість звинуватити її в егоїзмі як мотиві самогубства.) Гине вона у бойовій операції визволення групи ув’язнених революціонерів. Ситуативно, отже, виправдано те, що неможливо (принаймні в межах сценічної дії) ні посумувати за нею, ані пошанувати її мужність, ані осудити за нерозважливість. Та й загалом, це нещастя перекривається, з одного боку, радістю як звільнених, так і учасників успішної ніби операції, й, з другого – вимушеністю негайно тікати, бо ж от-от з’являться переслідувачі... Чи випадково все це? Чи тільки необхідністю сценічної динаміки диктується? Може, так, а може, й ні.

На той час була надзвичайно популярною книга “Виправдання добра. Моральна філософія Володимира Соловйова”, що витримала кілька видань

підряд. Там є чимало міркувань про самовбивць – свідомих, які переконались у “неспроможності того, що вони приймали за сенс життя”. Й, зокрема, таке: “Хто хоче прийняти сенс життя як зовнішній авторитет, той закінчує тим, що за сенс життя сприймає безглуздя свого власного свавілля”. І далі – критика “морального аморфізму або ж суб’єктивізму”, який “зводить усе до нас самих, до нашої самосвідомості, які у реальності піддаються жорстоким деформаціям, і тому їх не слід абсолютизувати” [21, С. 56].

Невідомо, як ставився В.Винниченко до міркувань відомого філософа-ідеаліста (який, до речі, не ставив, як Кіркегор, людину перед вибором: краса чи обов’язок). Але у внутрішньому змісті його п’єси “Базар” прочитується і сутнісний перегук, і водночас полеміка з процитованим.

П’єси “Дизгармонія”, “Великий Молох”, “Базар” розкривають таку основну проблему: осягнення того, яку мету має суспільна соціальна трансформація і як взаємодіє із ймовірними засобами реалізації. Було б великою помилкою намагання на підставі аналізу цих творів показати В.Винниченка як противника революційної боротьби, принаймні в ті роки. Ні, революції жадали люди найрізноманітніших політичних орієнтацій, – і кожен розумів її місію чи функцію у суспільному бутті по-своєму. “Хаос революції, скасовуючи нижній космос, доторкається в одній вихідній точці до космосу вищого: на одну мить вибухає над напівзвірячим, напівбожим лицем революції вогненний язик – “світло, що світить потрійно”, “Das drimal gluhen de Liht, – Свобода. Рівність. Братерство – Син. Отець. Дух”, – так писав Д.Мережковський. Підкреслені ним слова були гаслами всіх найвідоміших революцій. І їхній результат здебільшого був сумний саме тому, що ці поняття розумілись як ідеї, які слід запровадити в життя. Насправді ж ці поняття означають цінності. Як тлумачить відомий сучасний філософ П.Гуревич, “це є те, що зростає не із знань, а із суб’єктивності особистості, з її волі, з того, заради чого особистість хоче віддати життя”, це є життєві орієнтації людини.

Якщо спробувати зіставити Катрю (“Великий Молох”) з Марусею (“Базар”), побачимо величезну відмінність. Перша постійно бере на себе роль лідера, у все втручається, з більшою чи меншою переконливістю аналізує кожен крок своїх товаришів, обґрунтовує й перспективи їхньої спільної діяльності тощо. Друга більш схильна до, сказати б, пасивно-підкореного стану, емоційно залежна від оточення. Її ставлення до інших формується на основі почуттів і вражень. Симпатії драматурга явно віддано їй, Марусі. Чи не знайшла у цьому моменті своє відбиття зацікавленість письменника ідеями А.Бергсона, чи не є це свідченням того, що він, як і французький філософ, був схильний протиставляти інтелект та інтуїцію, аби “возвеличити таємницю потаємного духовного життя над мертвою пустелею безмежних просторів матеріальності”? [21, С. 57] До того ж, роздуми В.Винниченка над проблемою цінностей у деяких моментах перегукуються з ідеями феноменологічного інтуїтивізму М.Шелера щодо “інтуїції цінностей”, а також розрізнення “дійсних і недійсних актів симпатії”. Український драматург, як і німецький філософ, до перших “відносить любов як зустріч і співучасть у житті іншого, до других – симпатію, яка порушує екзистенцію іншої особистості” [21, С. 57].

У зв’язку із цим виникають поняття про сутність і сенс життя, про обов’язок і свободу особистості, про внутрішню рівновагу, про гармонію тощо, які пов’язані з головним, – адже “цілепокладання є найвищим виявом активності людини, виявом її свободи. Воно є вираженням і способом розв’язання суперечностей між суб’єктом і об’єктом, зняттям протилежностей ідеального й матеріального, суб’єктивного та об’єктивного” [28, С. 755]. Але добродійний результат такої операції, по-перше, малоймовірний внаслідок недосконалості людської (і на етапі продумування мети, і у процесі боротьби за неї), й, по-друге, навіть за успішного здійснення її, містив би зародок подальших згубних тенденцій застою як неминучого наслідку зняття суперечностей (адже боротьба їх є джерелом активного буття

– інша річ форми, де вона може тривати без шкоди для життя).

Небезпечною є можливість ще одного варіанту подальшої підміни понять, зміщеного розуміння мети й засобу. Адже міне якихось два десятиліття й попередник фашизму Е.Юнгер поведе мову про те, що “Реальна влада розглядає індивід як засіб, а не як мету... Справжнє щастя людини в тому, що вона може бути принесена у жертву, а найвище мистецтво керувати – у вмінні знайти мету, гідну жертви” [21, С. 58].

Неминуче мусив виникнути зв’язок – сутнісний! – драматургії В.Винниченка з філософською течією ХХ ст. – екзистенціалізмом. Його твори з достатньо розвиненим трагічним началом, зумовленим постійною необхідністю героїв обирати той чи інший шлях, найчастіше – алогічний варіант, узгоджуючи антагоністичні, непримиренні явища. І здебільшого вони безсилі те зробити. Це є, мабуть, найістотнішою відмінністю його драматургії від екзистенціалістської драматургії пізнішого періоду, яку піддають критиці за “готові рішення” (так, французький філософ Ж.-М.Доменак вважає, що твори Ж.-П.Сартра повчають, виховують, але не потрясають).

Слід зазначити, що на цьому, першому, етапі, який збігся з періодом, найтяжчим у Російській імперії після поразки революції (1906-1911 р.), драматургові сама революція уявлялась як щось надто тяжке і трагічне, щось антиетичне й антиестетичне. Про це говорять і самі назви його п’єс – “Дизгармонія”, “Великий Молох”, “Базар”, і всі оцінки та роздуми автора, розглянуті вище. Активний учасник підпільної боротьби проти самодержавства, Винниченко, ясна річ, не ставив собі за мету художньо заперечити чи дискредитувати її (що неодноразово йому інкримінувалося). “Я ще не зрадник”, – з болем заперечує він М.Горькому в листі від 19 квітня 1909 р. і роз’яснює свою позицію: “Революціонери – люди, найкращі, найрозумніші, більш чуйні, більше страждали, але не більше як люди, підпорядковані всім природним законам. Якщо ж вони мають недоліки, то не

прикривати їх потрібно, а виявляти. І, знову ж таки, їхнє виявлення може відрізнитися. Можна виявляти, зловтішаючись і сердячись, можна й тужити, виявляючи. Не думаю, щоб у моєму виявленні були злість і зловтішання, бо, виявляючи інших, я себе виявляю. А сам я надто люблю людей, надто розумію, що сенс мого життя в людях, у їхньому блазі, занадто врешті я хочу тріумфу революції, щоб ліквідувати її та її діячів. Дійсно, я трохи інакше розумію шляхи до соціалізму, я хочу, щоб Я не було затерто через МИ, щоб МИ складалося з великих оригінальних Я, щоб був синтез Я і ТИ, а не абстрактне безбарвне МИ. Знищити пошуки, ініціативу, творчість я не хочу. А шукають і творять ті, які незадоволені та сильні.

Не думаю також, щоби мені довелося відмовлятися від свого досвіду. Я тепер йду в чисто робоче середовище, не зачеплене навіть культурою, голодне, але яке виробляє, творить життя. Я сам вийшов із цього середовища, не раз довго жив у ньому і знаю, що це – не ангели. Багато втішного, як соціалісту, можна знайти в ній, але багато і сумного, небажаного” [17, С. 55].

Уперто дошукуючись істини, В. Винниченко пильно аналізував усі тонкощі психології й світорозуміння тих, хто здійснював те, що Ленін назве генеральною репетицією Жовтня. З того художнього аналізу не раз поставали такі моменти, які неможливо “вирахувати” соціологічними чи політичними засобами, – і вони викликали глибоку тривогу письменника за можливі наслідки наступного перевороту...

Висновки

Володимир Винниченко є одним із найрепертуарніших і водночас найзагадковіших драматургів ХХ століття. Збурюючи, епатуючи громадську думку кожною своєю п'єсою, він “заробив” чимало докорів і навіть звинувачень, а з іншого боку – захоплено високих оцінок. Але так і не дочекався справедливого об'єктивного поціновування, осмислення всієї глибини його творів.

Пізніше, очевидно, з'являться узагальнюючі, а затим і підсумкові дослідження драматургічної спадщини В.Винниченка. Вони, безперечно, будуть значно глибшими, всеохоплюючими. Поки що можливі лише спостереження (часом і фрагментарні), роздуми з приводу певної проблеми чи певного твору. Не всі твори драматурга аналізуються рівною мірою, – та, безумовно, вони й не є рівнозначними. З двох десятків п'єс В.Винниченка – одна від одної загадковіших – ми розглянули лише три: “Дизгармонія”, “Базар”, “Великий Молох” – не так тому, що вони, можливо, найбільш характерні для митця чи найбільш відомі, як тому, що їхню таємницю частково вдалося, здається, розгадати.

Досліджувати творчість Володимира Винниченка у філософському аспекті необхідно, тому що він, як слушно підкреслює І.Дзюба, – “один із тих українських письменників і мислителів, які жили світовими ідеалами, заглиблюючи їх в національний ґрунт і національно збагачуючи й модифікуючи. Або можна сказати навпаки: йшли від українського життя до світових ідей, бачили в українському світове, загальнолюдське” [3, С. 75].

Комусь може видатися, що тут забагато імен і думок філософів – найрізноманітніших, – і звідки, мовляв, відомо, що саме вони впливали на

письменника. Нашою метою не було відшукування джерел впливу філософських шкіл чи особистостей на митця (хоча йдеться і про це – в окремих випадках, передовсім тих, де цей вплив видно “неозброєним оком”: сюжет п’єс “Базар”, “Пророк” тощо). Це дослідження є пошуковим, експериментальним – адже експериментальною є й драматургія Винниченка: це є спроба знайти “ключ розуміння”, без якого твори письменника сприймаються площинно-примітивно, без якого існує постійний ризик одновимірного, тобто спрощувального підходу до багатовимірної спадщини митця.

Власне завдяки філософській сфері буття письменник має можливість досліджувати “множинність” людської природи і спостерігати за суттю конфліктних моментів в протистоянні не лише двох, а й цілого ряду істин. Звідси випливає багатозначність Винниченкових п’єс. Фактично, їх зовнішній зміст приховує конфлікт між істинним і видимим, тоді як побудова сюжету базується на принципі парадоксу.

Драматургія В.Винниченка і сьогодні залишається актуальною та співзвучною читачам і глядачам, ураженням тривогами, як соціального, так і морального плану. До того ж, політична наелектризованість суспільства до такої міри втомлює, що вже з надією очікуєш і навіть мрієш про передбачену ще Р.Вагнером неминучість: “Драма майбутнього позбудеться політичності тому, що виникне у суспільстві, котре вже досягло свободи, і отже, у політиці не буде необхідності” [21, С. 203].

А, може, з плином життя вичерпається драматургія В.Винниченка? – Ні, і ще раз ні. Багатовимірність творів письменника свідчить про те, що кожне наступне покоління відкриватиме у них все нові і нові, досі не бачені попередніми дослідниками грані.

Список використаних джерел

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 633 с.
2. Винниченко В. Анотована бібліографія / Упорядкував В.Стельмашенко. Едмонтон. Альберта. Канада, 1989. 760 с.
3. Винниченко В. Повернення. *Радянське літературознавство*. 1989. №8. С. 69-74.
4. Винниченко В. Щоденник. 1911-1920. Едмонтон – Нью-Йорк, 1980. Т. 1. 500 с.
5. Винниченко В. Щоденник. 1921-1925. Едмонтон – Нью-Йорк, 1983. Т. 2. 700 с.
6. Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С. Володимир Винниченко: Життя, діяльність, творчість. Київ, 1996. 256 с.
7. Гречанюк С. Володимир Винниченко: доба і доля. *На тлі ХХ століття: Літературно-критичні нариси*. К.: Рад. письменник, 1990. С. 187-242.
8. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. Київ: Критика, 2009. С. 271-336.
9. Гусар-Струк Д. Винниченкова моральна лябораторія. *Сучасність*, 1980. №7-8. С. 94-105.
10. Донцов Д. Дух нашої давнини. Дрогобич, 1991. Вид. 2. 342 с.
11. Єфремов С. Володимир Винниченко. С. Єфремов. *Історія українського письменства*. Київ, 1995, Т. 2. С. 441-445.
12. Жулинський М. Володимир Винниченко. *Слово і доля*. К., 2002. С. 260-266.
13. Історія української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. Книга 2. К.: Либідь, 2006. 496 с.
14. Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. Кн. 1 / За ред. В.Г.Дончика. К., 1993. 784 с.

15. Ковальчук О. Краса і сила у практиках повсякдення (творчість В. Винниченка 1902-1920). Ніжин, 2008. 166 с.
16. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба: дослідження, критика, полеміка. Нью-Йорк, 1980. 283 с.
17. Крутікова Н. Листування М.Горького із В.Винниченком. *Слово і час*. 1993. № 2. С. 46-57.
18. Леся Українка. Винниченко. *Повне академічне зібрання творів: у 14 томах. Том 7. Літературно-критичні та публіцистичні статті*. С. 231-261.
19. Михида С. Драми «Дисгармонія» та «Щаблі життя» В.Винниченка і проблеми «нової» моралі. *Наук. записки кафедри української літератури*. Кіровоград, 1995. Вип. 1. С. 52-71.
20. Мороз Л. Прагнення гармонії: (науковий коментар до п'єси В.Винниченка «Базар»). *Друг читача*. 1990. 22 лют.
21. Мороз Л. “Сто рівноцінних правд”. Парадокси драматургії В.Винниченка. Київ, 1994. 207 с.
22. Онишкевич Л. “Пророк” – остання драма Володимира Винниченка. *Слово. Збірник 5*. Едмонтон, Альберта, Канада, 1973. С. 194-204.
23. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К.: Либідь, 1997. 358 с.
24. Панченко В. Будинок з химерами: Творчість Володимира Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті. Кіровоград, 1998. 271 с.
25. Петлюра С. Статті. К., 1993. 341 с.
26. Погорілий С. Недруковані романи Володимира Винниченка. Нью-Йорк, 1981. 212 с.
27. Ревуцький В. З драматургії Івана Щоголева (Тогобочного, 1862-1933). *Сучасність*. Мюнхен, 1974. № 5.
28. Філософський словник / За ред. В.І.Шинкарука. К., 1986. 800 с.

29. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1980. Т. 28. 438 с.
30. Харкун В. Із історії вивчення творчості Володимира Винниченка. *Київська старовина*, 2000. №1. С. 128-133.
31. Христюк П. Винниченко і Ф. Ніцше. *Українська хата*. №4-5. С. 275-299.
32. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. К., 1992. 230 с.