

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

«До захисту допускаю»

Завідувач кафедри української літератури

та теорії літератури,

доктор філологічних наук, професор

_____ П.В.Іванишин «__»____ 2025 р.

**Художньо-стильові та тематичні пошуки в драматургії
Володимира Винниченка: методично-інтерпретаційні
аспекти**

Спеціальність 014 Середня освіта (Українська мова і література)

Магістерська робота
на здобуття кваліфікації – вчитель української мови і літератури
загальної середньої освіти

Автор роботи:

Щербатий Роман (Уз2425М)

_____ *Підпис*

Науковий керівник: кандидат філологічних наук,
доцент **Баган Олег Романович** _____

підпис

Дрогобич 2025

Оцінка за стобальною шкалою: _____

Оцінка за національною чотирибальною шкалою:

Коротка мотивація захисту:

[illegible]

Дата

Голова ЕК _____
підпис

прізвище, ім'я

Секретар ЕК _____
Підпис

прізвище, ім'я

АНОТАЦІЯ

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ТА ТЕМАТИЧНІ ПОШУКИ В ДРАМАТУРГІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА: МЕТОДИЧНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ

Дослідження присвячене творчості одного із найбільших українських письменників ХХ століття, який визначально вплинув на розвиток української прози і драматургії. В епіцентрі роботи виявилася модерністська експериментальність Володимира Винниченка. Доведено, що письменник прагнув максимально оновити естетику української драматургії. Водночас він був яскравим лівим літератором за світоглядом, тому в його п'єсах присутні радикальні гасла в дусі революційної епохи.

У роботі аналізуються всі головні п'єси Винниченка раннього періоду творчості. Показано його швидку художньо-стильову еволюцію. Поставлено питання про панування в стилістиці Винниченка художніх концептів експресіонізму. Літератор прагнув загострювати моральну і психологічну проблематику у своїх п'єсах, це кардинально змінювало проблематику всього тогочасного українського театру. У роботі доведено, що Винниченко майстерно володів сценічним баченням розвитку драми, що він високо підняв рівень української драматургії. Це була вершина у розвитку модернізму в українській літературі.

ABSTRACT

ARTISTIC-STYLISTICAL AND THEMATIC SEARCHES IN THE DRAMATURGY OF VOLODYMYR VYNNYCHENKO: METHODOLOGICAL AND INTERPRETATIONAL ASPECTS

The study is devoted to the work of one of the greatest Ukrainian writers of the 20th century, who had a decisive influence on the development of Ukrainian prose and drama. The epicenter of the work was the modernist experimentalism of Volodymyr Vynnychenko. It is proved that the writer sought to maximally update the aesthetics of Ukrainian dramaturgy. At the same time, he was a bright left-wing writer in his worldview, therefore his plays contain radical slogans in the spirit of the revolutionary era.

The work analyzes all the main plays of Vynnychenko from the early period of his work. His rapid artistic and stylistic evolution is shown. The question of the dominance of artistic concepts of expressionism in Vynnychenko's style is raised. The writer sought to sharpen moral and psychological issues in his plays, which radically changed the issues of the entire Ukrainian theater of that time. The work proves that Vynnychenko masterfully possessed a stage vision of the development of drama, that he highly raised the level of Ukrainian drama. This was the pinnacle in the development of modernism in Ukrainian literature.

Зміст

Вступ	4
Розділ I. Перші експериментальні п'єси В.Винниченка на теми моралі і психології особистості.....	
Розділ II. Психологічні конфлікти як художні форми поглиблення сценічної експресії.....	
Розділ III. Моральна проблематика і шляхи зростання майстерності драматурга.....	
Висновки	
Список використаної літератури.....	

ВСТУП

Творчість Володимира Винниченка належить до вершинних явищ української літератури початку ХХ ст. Власне, цей автор, за визначенням Євгена Маланюка, відкриває ХХ ст. в українській літературі у плані засвоєння і розвитку нового естетичного мислення. Насамперед письменник надзвичайно урізноманітнив і розширив проблематику української літератури. Він заповнив її панораму оригінальними психологічними типами, розгорнув урбаністичну тему, яскраво описав життя усіх можливих верств українського суспільства. У підсумку великим завоюванням майстра стала *поетика неореалізму*, в якій він працював до кінця життя. Сучасний літературознавець Володимир Мельник так пише про значення творчості В.Винниченка і про спрямованість естетики неореалізму: «Він (реалізм) став найближче до модернізму в художніх засобах психологічного пізнання людини, але розходився з ним у меті цього пізнання: реалізові людина потрібна була для осмислення соціального оточення». В.Винниченко відкрив велику сферу морально-духовних борінь і шукань людини ХХ ст. – і в цьому виявилось його найбільше завоювання.

Стилістика письма В.Винниченка відзначається поглибленою аналітичністю, інтелектуалізмом, досконалим художнім поліфонізмом. Він не пішов за модерністськими тенденціями до надмірного ускладнення стилю і форми, до ірреальності і фантастичності у зображеннях, хоча дуже подібний до європейських модерністів (О.Вайлд, С.Пшибишевський, Г.д'Аннунціо, А.Стринберг та ін.) за проблематикою, за спробами

заглянути у підсвідоме в людській поведінці. Особливо яскраво і цікаво це виявилось у драматургії автора.

Драматургійна спадщина В.Винниченка є доволі великою, на сьогодні більшість п'єс передруковані в Україні, правда, не в достатній кількості. Очевидно, письменник розумів, яке значне місце в національній культурі замає театр, тому наполегливо працював для сцени протягом десятиліть. В.Винниченко вдало засвоїв ту естетичну революцію в драматургії, яку здійснили послідовно Г.Ібсен, Б.Шоу та А.Чехов. Тематика і проблематика драматургії під їхнім впливом стали більше локальними, камерними, психологічними та інтелігентськими. Театр вдається до мікроаналізу людської душі, ставить несподівані моральні питання, глибоко усвідомлює духовну кризу європейської цивілізації. Тож, працюючи в цьому напрямку, український письменник пробував наблизити національну літературу до наймодерніших художніх зразків, настроїв та проблем. В сучасному українському літературознавстві творчість В.Винниченка досліджується в різних напрямках. Серед найґрунтовніших і найпроникливіших дослідників назовемо імена Галини Сивченко, Лариси Мороз, Валентини Хархун, Сергія Михиди, Володимира Панченка, Сергія Гречанюка, Володимира Бурбели. Ці вчені показали у своїх працях складну літературну еволюцію письменника, його інтелектуальні шукання, стильове багатство письма. У плані вивчення драматургії В.Винниченка відзначимо праці Лариси Мороз та Сергія Михиди, які вдало розкрили його творчу лабораторію, описали цікаві нюанси її. У своїй роботі ми ж, використовуючи наробок цих вчених, більше уваги зосередили на морально-духовній проблематиці п'єс В.Винниченка.

Отже, *актуальність нашого дослідження* обумовлюється потребою уважнішого прочитання драматургії В.Винниченка під кутом зору її психологізму та морально-духовних пошуків автора. Ця тема є частиною ширшої проблеми: цілісного літературознавчого вивчення

театру В.Винниченка.

Метою роботи є системний ідейно-проблемний та поетикальний аналіз п'єс В.Винниченка 1-го періоду творчості.

Об'єктом роботи є п'єси В.Винниченка «Дизгармонія», «Щаблі життя», «Memento», «Базар», «Брехня», «Закон», «Пісня Ізраїля».

Методи дослідження: філологічний, герменевтичний, естетико-рецептивний.

Головні питання, які підлягають вивченню:

- проаналізувати художню еволюцію В.Винниченка-драматурга 1-го періоду творчості;
- систематизувати головні проблемні вузли його творчості;
- схарактеризувати систему поетикальних засобів;
- проаналізувати художній психологізм драм письменника;
- вивчити питання естетичних відкриттів В.Винниченка і його впливу на українську драматургію до 1-ї світової війни.

Розділ І. Перші експериментальні п'єси

В.Винниченка на теми моралі і психології особистості

Володимир Винниченко належить до найяскравіших авторів української літератури початку ХХ ст. З його іменем пов'язаний цілий естетичний переворот в ній. Саме цей письменник відкрив широкий простір в естетику неореалізму як потужного й різнобарвного стилю всеєвропейського масштабу. Винниченко передусім розширив спектр проблематики української прози й особливо драматургії. Він увів у письменство стільки цікавих характерно персонажів, стільки соціальних тем, психологічних конфліктів, скільки до нього не вводив жоден інший літератор. Винниченко кардинально інтелектуалізував українську прозу й драматургію. Його мова відзначалася особливим багатством, колоритністю та пластичністю. Можна навіть говорити про літературну мову до Винниченка і після Винниченка.

Окрема заслуга належить письменникові в перебудові українського театру. Адже не секрет, що на початок ХХ ст. український театр, представлений в основному знаменитим театром корифеїв, почав застарівати, стагнізувати, вичерпувати свій естетичний потенціал. Над українським театром тяжіли трафарети народницького реалізму з його просвітянською ідеологією, шароварницькими стереотипами, провінційною проблематикою. Тому життєво потрібною була кардинальна обнова палітри театру й драматургії.

Драматургійний стиль Володимира Винниченка відзначався високим рівнем експериментальності, сміливими новаторствами, нетиповими персонажами. Письменник постійно перебував у пошуку. Він прагнув кардинально оновити українську сцену, вивівши на неї

найрізноманітніших героїв, поставивши найгостріші та несподіваніші проблеми.

Наскільки цікавим і плідним був цей час для художніх пошуків, як широко виявились тут розмаїті таланти, свідчить чимало солідних джерел. Як же оцінюють їх автори цей період і місце драматурга В. Винниченка в ньому? Талановитий, дослідник драматургії й театрального мистецтва М. Вороний відзначав загальну зміну завдань, що поставали перед сценічним мистецтвом на зламі століть, а особливо в перші десятиріччя ХХ ст. Коли старий тенденційний натуралістичний театр зробився кафедрою, школою життя, став «любовно повчати» (Дж. Раскін), то новий вже керувався виключно естетичними законами, виступаючи проти накидування йому моральних, політичних та інших тенденцій. «Відповідно сьому завданню, – пише дослідник, – прийшлося наново перебудувати театр не тільки з боку ідейного, але й технічного, «Rethéâtraliser le théâtre» – лозунг, під яким виступили новатори. З'являються нові театри: Московський Художній театр, Художній театр у Мюнхені, Театр-студія в Москві, стилізовані постановки Гордона Грегга в Англії, стилізовано-класичний театр М. Райнгардта в Берліні, спроби стилізації Мейєрхольда в Петербурзі і різні «Le théâtres intimes»¹ на Заході». І додає: «Різко і ясно окреслити всі ці галузі театру досить трудно. Можна поділити їх хіба на дві визначні течії: неореалістичну, що вже більш-менш знайшла свою форму, і загальносимволічну, що не вийшла з стадії шукання» [5, с. 146].

Щодо першої, то головні засоби цього театру Микола Вороний визначає так: реальна до найменших дрібниць обстановка і дотриманий настрій у виконанні. «Символічна течія, – говориться щодо другої, – виходить з тієї тези, що не театр повинен давати толкування п'єси, не він повинен зображати її в закінченому вигляді, бо він не може відповідати за правдивість свого толкування, а сам глядач. Театр дає тільки

¹Споріднені театри (фр.).

натяки, таємничі настрої, відгадати їх – це завдання глядача. Головним засобом своєї творчості символічний театр вважає стилізацію... «Стилізувати» епоху або явище – значить, всіма виразними засобами виявити внутрішній синтез даної епохи або явища, відтворити скриті й характерні її риси, які бувають у глибоко скритому стилі якогось художнього твору.

Обидві течії – неореалістичну і символічну – єднає одна спільна риса: «відкидання натуралістичних методів старого театру» [34, с. 124]. І ось тут, на шляхах нових художніх шукань початку століття, окреслених критиком, «є надії на Винниченка, Лесю Українку, Старицьку-Черняхівську, Черкасенка, – авторів, від котрих українська драматургія може сподіватись чогось певного і кращого, ніж те, що тепер часто змушені грати наші артисти [23, с.45].

Першим в цьому ряду поставлено ім'я В. Винниченка. І першою ластівкою неореалістичного репертуару була його драма «Брехня». («Хоч постановка її та гра артистів були далеко не під стать нашим силам, тим не менш автор мав успіх і п'єса стала репертуарною», – додає М. Вороний). Саме цій «першій ластівці» і присвячено статтю критика під назвою «В путях брехні» («Брехня», п'єса В. Винниченка), що їй передувала інша, теоретична розвідка – «Драма живих символів». Очевидно, М. Вороний вважав, що названа п'єса якнайкраще репрезентує новий напрям у драматургії.

Про цей напрям сам критик пише: «... Власне неореалістична течія в драмі і звертає мою увагу. До неї належать такі імена: Ібсен (в другім періоді своєї творчості), Пшибишевський, Виспянський, Гауптман, Чехов і, оце недавно, до їх грона прилучився наш В. Винниченко. Вони утворили нову концепцію драми, дали їй іншу будову характер» [1]. І далі: «Нова драма малює боротьбу індивідуума з самим собою, це драма почувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється на психологічній концепції, через те, не

пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план [31, с. 35].

Відповідно до завдань такого поглибленого психологізму міняється і вся структура п'єси: усуваються широкі монологи, як і монолог-сповідь чи монолог-розповідь про події минулого життя героїв, превалює діалог як форма, більш відповідна передачі інтимних настроїв і почувань. Відкидаються зовсім ефекти мелодраматичні (криваві події, розв'язки типу *deus ex machina*² клінічні деталі при хворобах, всілякий зовнішній комізм і драматизм), натомість поглиблюється передача внутрішніх настроїв, психологічних конфліктів, протистоянь і ефектів. Перспектива дії зберігається, і «завіса» опадає в ту мить, коли драматична колізія досягає найвищого ступеня».

Завершуючи загальнотеоретичні міркування, автор зазначає, що п'єса Винниченка «Брехня» є першою спробою автора утворити таку драму в нашій літературі. Що забезпечило сценічний успіх п'єси в Україні Наддніпрянській і в Галичині? Звичайно, перш за все «цікава проблема, порушена автором, і оригінальна драматична концепція, так не подібна до всього того, що мали ми в драмах інших авторів до цього часу»³. Дійсно, проблема, піднята автором у драмі, цікава й значна, хоча й не нова. Насамперед, це проблема типова для кінця віку і суто інтелігентська: розум і мораль, їх взаємозв'язаність і взаємообумовленість. Інакше кажучи, постулати моралі аналізуються і випробовуються «на міцність» розумом: чи володіють вони якоюсь силою, чи дійсно щось важать у житті? Чи загальноприйняті моральні норми (не бреші, не перелюбствуй) варті уваги, розумної людини, чи це тільки умовність, фікція, зручна для унормування людських відносин?

У центрі твору — молода, смілива, темпераментна жінка з

середньобуржуазних верств Наталя Павлівна – представниця того досить розповсюдженого інтелігентського типу рубежу віків, що несе в собі елементи «сатанинського» анархізму, не підлягання загальнолюдській моралі, – філософії надлюдини. І хоча Наталя Павлівна не береться вирішувати, скажімо, вищих, суспільних проблем, а обертається в сфері вузькоінтимній, любовній – всі ознаки типу в ній виразно проявляються.

Перша й основна серед них – це прагнення і вміння маніпулювати чужою душею. Як тонко уміє розпорядитися нею Наталя Павлівна у стосунках з чоловіком, Андрієм Карповичем, використовуючи такі ретязі, як любов, що межує з обожненням, з його боку, і його ж сліпою довірою! Цей немолодий, негарний, незабезпечений, хоча й талановитий та працелюбний інженер щиро й віддано, як дитина, дивиться в очі чарівної і розумної дружини, втішаючись ілюзією сімейного затишку, приязні, щастя. А дружина? Чи кохає вона чоловіка, чи одружилася з інших міркувань, можливо, через збіг поки що невідомих нам обставин? (Пояснюючи коханцю Тосику мотиви свого одруження, героїня говорить: виходила заміж «з гордості, з абстрактної любові до людськості... ну, от як, скажемо, революціонери ідуть на смерть, на жертви за други своя»; «хотіла через нього дати людськості нові цінності»).

Отже, самопожертва в ім'я високої мети? Думається, що ні. Все це – красиві модні фрази освіченої жінки, яка хоче маніпулювати думками інших так само, як управляє душею закоханого чоловіка. Насправді ж одруження з Андрієм Карповичем ґрунтується на холодному і тверезому розрахунку. Адже суспільний статус дружини поважного, перспективного й талановитого вченого немало значить... Крім усього іншого, Наталя Павлівна цілком певна того, що з ним вона завжди буде господинею становища, несподіванок не буде, закоханий чоловік завжди в її владі, і стосунки з ним можна будувати так, як вона захоче, відвести йому те місце в своєму житті, яке вона призначить... І діє Наталя Павлівна відповідно. Впевнившись, що Андрієві Карповичу досить самої приязні й ілюзії

спокійного і злагодженого життя (адже він і не мужчина, «він зовсім хворий, та йому й не до того» за роботою над винаходом), Наталя Павлівна скрашує собі життя грою в кохання з молодим і чарівним поетом Антосем, спокійно й упевнено видаючи його вдома за «кузена».

Виявляється, що й Антосевою душею можна також маніпулювати, підкоривши її пестощами, жіночою ніжністю, палким темпераментом. Та ще з ним можна бути дещо відвертішою, ніж зі старомодним і наївно-традиційним Андрієм – приперчити, так би мовити, любовну ідилію страхом її втрати, відхиливши на мить запону над своїми небуденними думками, психологічними глибинами душі.

Ось як відверто пояснює героїня коханцеві його роль у своєму житті: «Се дурниця – самопожертва. (щодо Андрія Карповича. – Авт.) без радості. Треба десь брати, щоб давати. От я у тебе беру і даю другим. Знаєш, як рослина бере у сонця і дає бідній змореній скотинці». Отже, для гармонії самовідчуття потрібен цей акумулятор душевного тепла – любов молодого, палкого Тосика. Надійність і самоповагу, здобуту в сімейному союзі з Андрієм Карповичем, доповнює почуттєва радість, зблиски іскристого кохання. Все продумано, все розставлено по місцях, в орбіті Наталі Павлівни вже дві душі, якими вона так вправно і лагідно маніпулює.

Та сталося непередбачене: життя зіштовхує героїню з людиною, яка не визнає її влади, її розумових викладок, – її вищості. Іван Стратонович, помічник Андрія Карповича, виявивши внаслідок випадковості «закулісний» душевний світ Наталії Павлівни і розчарувавшись у жінці, яка викликала у нього раніше повагу і таємне поклоніння, стає месником за всі крутіства її, за самовпевнену зверхність. Право розпоряджатися чужою душею, карати й милувати він бере віднині на себе і з нещадністю, рівною силі його розчарування й больового потрясіння, рівною його відразі до крутіств розуму, доводить цю душу до загибелі.

Наталя Павлівна й Іван Стратонович виявилися однаковими за силою

партнерами; трагедія жінки в тому, що в хвилину, коли вона готова відмовитись від всіх хитросплетінь брехні, від усіх егоїстичних планів і скоритися рівній собі або й вищій силі, – їй не можуть повірити, не в силі пробачити духовного цинізму. Право на довіру в коханні вона може здобути тепер лише найвищою ціною – життям. І героїня, безнадійно заплутавшись у тенетах брехні, гине, не маючи можливості іншим шляхом довести свою щирість і правдивість. Просте й звичайне людське почуття долає всі крутість розуму.

В. Винниченко чи не вперше тут з усією художньою переконливістю показав крах усіляких умоглядних побудов, обмеженість і приреченість розуму, – того розуму, що силкується поставити себе над іншими людьми. Він був одним із небагатьох художників, які раніше за інших відчували й показали однобічність і самознищеність егоцентричного розуму.

Багатозначність образів п'єси, новизна проблеми і художнього її трактування зумовлювали різні думки критики про твір.

М. Вороний у цитованій вище статті висловлював думку, що Іван Стратонович – постать ірреальна, «живий символ» душі героїні (точніше, однієї з сторін її). «Іван Стратонович, – пише критик, – ніби наперед знає всі думки і почуття Наталі Павлівни. Він, як у книзі, читає в її душі і уміє найдошкульніше торкнутись всіх її болючих місць, як не потрапив би цього зробити ніхто інший. Тося вона може одурити сміхом, заспокоїти пестощами, перед Іваном Стратоновичем всі її «фокуси» і «трюки» розбиваються, як перед скелею, вона відчуває себе зламаною, знищеною вкрай, як перед грізними докорами власної совісті. Очевидно, утворюючи постать Івана Стратоновича, автор мав на увазі другу половину душі Наталі Павлівни – сильну і дужу, що не відбилася на її зверхній вдачі і, перебуваючи в потенції, подає свій виразний голос в моменти особливого зворушення, хитання її совісті, як той кантівський «категоричний імператив», той моральний закон, що незалежно від волі людини має над нею свою безумовну силу; в Наталі Павлівни він нищить всі

її плани самоодурення, всю її хитро збудовану апологію брехні. Автор, утворивши в своїй уяві (свідомо чи несвідомо – це річ не нашої компетенції) проект боротьби і конфлікту в душі Наталі Павлівни, вийняв звідти все те, що становить трагедію її життя, що йде всупереч з її вчинками, і з цього зробив нову постать, alter ego її самої – Івана Стратоновича... Репліки Івана Стратоновича для нас будуть тепер мати значення як голос другої частини душі Наталі Павлівни».

Щодо морального імперативу – тут автор має рацію. Дійсно, зіткнення моральної міри всіх речей та анархічної філософії вседозволеності лежить тут в основі психологічного конфлікту твору. Але спроба представити один з образів – Івана Стратоновича – як образ символічний, друге «я» героїні, щось на зразок чорта-двійника Івана Карамазова в романі Ф. Достоевського «Брати Карамазови», не має, на наш погляд, під собою ґрунту. Цей образ не осмислювався В. Винниченком як символічний, так само як і п'єса не є твором символічним у точному розумінні слова. Він символічний лише до такої міри, до якої є кожен вдалий, місткий і багатогранний художній образ.

Сила духу Івана Стратоновича є випробувним каменем для наскрізь аморальної теорії брехні, якою керується героїня–каменем, якого вона не може ні відкинути, ні обминути. Всесильність брехні ілюзорна – адже досить дрібного випадку, і вона може бути розкрита, викрита, всі хитросплетіння її розірвуться (Іван Стратонович досить переконливо продемонстрував це, немало нажахавши Наталю). А велика «любов душі» – чи можна досягнути її людині холодно-фальшивій? На запевнення в коханні герой відповідає:

«Ів. Ст... . Хе! Гра тонка! Тільки я вам не вірю! Ні одному слову не вірю. Вона мене любить. Ха-ха-ха! Ач як ловко! Та ви землю тут їжте – не повірю. За гроші покинула б!

Н. П. (тихо). А смерті повірили б?».

Довівши свою безумовну вищість над жінкою, він руйнує всі

хитросплетіння брехні Героїні – але убиває і її саму. Влада й сила його розуму виявляються ще більш жорстокими і безвихідно-мертвотними.

Розділ II. Психологічні конфлікти як художні форми поглиблення сценічної експресії

Близькі до «Брехні» за проблематикою й інші суто психологічні драми, – такі, як «Закон», «Натусь», «Гріх» – у них знову й знову уможлядна, а через те й антилюдяна ідея піддається випробуванню життям і під впливом його простих і одвічних законів – тих, на яких засновані й закони моралі – терпить крах, саморуйнується.

Наприклад, драматична колізія п'єси на чотири дії «Закон» повністю впливає із складного й жорстокого задуму героїні п'єси Інни Мустащенко. Сповнена палкого бажання мати дитину, «почувати її біля серця й лизати... без ніяких ваших філософій і цивілізацій» і, не маючи змогу її народити (бо «колись побувала під операційним ножом»), ця розумна, вільна від умовностей (варіант Наталі Павлівни), чарівна й забезпечена дружина молодого професора виношує карколомний план, що допоміг би здійснити мрію, яка стала вже справжньою ідеєю фікс. З егоїстичним відчуттям свого права вирішувати за інших, спрямовувати їхню волю, їхні почуття собі на користь, вона твердо й упевнено викладає чоловікові у відповідь на його наївні пропозиції свій план:

«Мустащенко. Можна взяти чийось дитину.

Інна... . Ти сам казав, що нести відповідальність за інших ти не хочеш. А я не зможу любити її так, як хочу, як мушу любити. Ми повинні мати нашу дитину. Твоя дитина – значить і моя... Ми можемо знайти яку-небудь молоду, здорову, гарну дівчину, з села, з містечка. Потім ти її забезпечиш. Вона з охотою віддасть тобі свою дитину, все одно ж вони або підкидають їх кому-небудь, або здають у захисток...

Мусташенко. І ти думаєш, що я згоджуся у своїй мудомі з якоюсь дівчиною обманювати тебе, ображати тебе перед нею?

Інна. Обману не буде ніякого, бо ж я все знатиму. Вона буде обманена, коли вже на те пішло. А образа... В чому образа? Ми хочемо мати від неї твою дитину. Оті все. Я тільки це знаю. Більш ніщо мені не цікаве і неважне.

Мусташенко. І ти гадаєш, що тобі буде легко й не-важко, коли я...

Інна. Абсолютно! Ти ж любиш її не будеш? Ну, словом, я тобі обіцяю, що з цього боку ти не матимеш ніякого клопоту. Це моє діло. Я все беру на себе. Згоджуєшся?»

І далі, владно наступаючи, Інна говорить: «Коли ми дійсно хочемо досягти своєї мети й у нас є воля, а неслиняве моралізування, то витримаємо». І як логічно, сміливо вона переконує: «Та ти не знизуй плечима, а кажи, що тут фантастичного? Що так смиренні, моральні обивателі не роблять? Ні, будемо говорити конкретно. Ти свідомо шукаєш якусь жінку. Заводиш з нею роман. Маєш од неї дитину. Береш дитину до себе, всиновляєш. Що тут фантастичного, неможливого? Що?»

Так, бездоганна логіка, гнучкий і владний розум – але від них стає моторошно. Адже ясно, що таким шляхом бездушно-логічних, побудов можна і пояснити, і виправдати все – навіть будь-який злочин (скажімо, вбивство тієї ж самої дитини, жінки чи кого завгодно). І природа, обороняючись від невблаганної і аморальної сили конструктивно-абстрагуючого розуму, висуває іншу силу: одвічну, непереможну силу материнської любові. Дівчина, призначена на роль «донора» сімейного щастя Інни Василівни, веде себе всупереч виробленій для неї схемі.

«Мусташенко. Значить, дитини в нас не буде. Вона нізащо не хоче віддати її.

Інна (мовчить, глухо). Але ж вона казала?. . Може, вона боїться, що...

Мусташенко. Вона нічого не боїться й нічого не хоче. Я пропонував їй вексель, гроші, все; я обіцяв їй ходити до неї, любити її, я грозився, що не

дам ні копійки й ніколи не бачитимуся з нею,я душив її за горло; я на колінах стояв перед нею. Ні-за-що!»

На всі вибухи люті,навіть думку про насильне відібрання дитини і про вбивство непокірної матері,батько

(Мусташенко) відповідає стогоном болю і переконаністю у власному безсиллі. Бо й він відчув одвічний закон життя – закон батьківства,материнства...

«Мусташенко (до Інни). Ти хотіла цього. Ти викликала духа. Я боявся цього... Я тоді вже зрозумів,що вона не віддасть і що смішно й дико навіть говорити про це. Її можна різати на шматки,й вона не випустить дитини з обіймів. Бо вона – мати. Ти забула,Що «закон»,як ти казала,є для всіх «закон»... »

Так,перед справжніми законами життя,простими й вічними,руйнуються й зникають всі хитросплетіння холодного розуму,втрачають силу його жорстокі логічні викладки. Людина може не розуміти й зневажати силу цих законів,вважати їх «темними інстинктами»,сміючись,відкидати теоретично – тим сильніше й страшніше помстяться вони в житті у слушну хвилину.

Недаремно антиподом усілякого теоретизування,здавалося б,найпереконливіших розрахунків,далекоглядних планів так часто виступає найсильніший життєвий інстинкт любові до дитини.

Героєві драми «Натусь», талановитому молодому вченому,вдається порвати з обивательським побутом у своєму домі,відмежуватись від істеричної і меркантильної дружини,її хижачки-матері. Він дістав можливість творчо працювати,його любить,поважає і розуміє жінка творчої професії – талановита молода співачка. І що ж? Досить маленькому синові,п'ятирічному Гнату (Натусеві) взяти батька за руку і повести за собою – весь так важко здобутий духовний комфорт,всі мрії про наукову кар'єру поступаються місцем єдиному бажанню – бути зі своєю дитиною. Батьківські почуття – ці не завжди усвідомлені,а проте,одні з

найглибших життєвих підойм і рушіїв, перемагають знову. Так починається у митця широка ревізія розуму, його всесильної, здавалося б, логіки – на користь почуття.

Двадцяте століття почалося під знаком осмислення життя. На другий план відійшли яскрава й соковита характерність, притаманна критичному реалізму, відображення побуту, звичаїв, типової психології (в українській драматургії так повно репрезентованих творчістю І. Франка, І. Карпенка-Карого, М. Старицького, М. Кропивницького). Як слушно зауважував Л. Андрєєв, «повстав новий герой: думка – людська думка, в її стражданнях, радощах і боротьбі, – ось хто істинний герой сучасного життя, а отже, ось кому і першість у драмі» [12, с. 215].

В. Винниченкові припало завдання досліджувати духовний світ людини в рамках неореалістично! психологічної драми початку ХХ ст. Саме в цей час і у цих жанрових формах художник раз у раз зіштовхує думку (ідею) з безпосереднім глибинним почуттям, ніби просвічуючи одне одним. І раз у раз показує, що життя керується не логікою умоглядної схеми, розуму, а чуттям, в основі його не раціональне, а ірраціональне. Більше того, «розум-негідник» («ум-подлец», за виразом Ф. Достоевського) страшний тим, що заради «розумних ідеалів», умоглядних ідей вершить насильство над життям [24, с. 69].

Коли героїні п'єс «Брехня», «Закон» за допомогою умоглядної ідеї прагнуть маніпулювати поведінкою, вчинками своїх ближніх, то герой «Memento» художник Кривенко наважується маніпулювати самим життям – життям власної, народженої всупереч своїй волі, дитини. Для цього герой переконує себе, що дитина не може народитися нормальною, обов'язково буде дегенеративною, а через те й повинна загинути. Він, утверджуючи свою «розумну волю», розмовляє з майбутньою матір'ю дитини, переконуючи її, що вона народить недоноска.

«Антонина. Через що ж недоноска?

Кривенко (встаючи). Він гірше недоноска буде! Він дегенератом

буде,з утроби матері хворим!

Антонина. Через що ж дегенератом?

Кривенко. Ти ще питаєш? Батько – неврастенік,мати – неврастенічка,вагітність проходила в сльозах,драмах,замахмах на самовбивство... І ти ще питаєш,через що дегенерат? Моя дитина – дегенерат! Моя дитина! Це після всіх моїх мрій,теорій,після жагучого бажання мати дитину тільки з тією,з якою... »

Борючись за ще ненароджене,але ніжно й радісно очікуване життя,слабка й нервова Антонина насмілюється все ж гостро заперечувати коханому,бо бачить,серцем відчуває всю дикість його міркувань. У відчаї вона пропонує Кривенкові позбавити життя й себе – разом з дитиною.

«Кривенко. Безглуздя робиться! Все – логіка,чуття свого «я»,досвід говорить за те,що дитина не повинна жити. Дитина,а не хто інший. І через щось,для чогось помирає ще одна людина! Людина,а не шматок м'яса! Безглуздя. На все наплювать,на власну мораль,на людей,на своє навіть життя,і все для темного,сліпого інстинкту!.. »

Антонина (скипівши). Та що тобі треба від мене? Що? *Я* не вб'ю своєї дитини! Ти – безумець... І спробуй тільки зробити це! Спробуй!... Без жалю одправляю на каторгу! Яке ти маєш право рішати,яка вона буде? А,може,вона в двадцять раз краще тебе буде? А може,з неї геній вийде? Що ти за бог такий,всезнаючий?.. »

Але нав'язлива ідея занадто захопила свідомість Кривенка – і він убиває крихітне життя,за відсутності матері навмисне застудивши дитину на холодному зимовому вітрі. Та одночасно з підготовкою акції вбивства,знищення цього несвідомого «шматка,м'яса»,починається душевний розлад,занепад самого художника: він пиячить,відмовляється від участі у виставці і знищує своє краще полотно,підпадає під владу вульгарної Ориси... Надто страшною виявляється за своїми наслідками ця «розумна акція» для всіх – і учасників,І свідків її,надто великим тягарем падає на людські душі,деформуючи і руйнуючи їх. Парадоксально,але

такий розум, який взяв на себе функцію бога – давати чи відбирати життя, оголосив себе людинобогом, вільний, здавалося б, від усього – зобов'язань, клопотів, побуту, всього дрібного, людського, – дуже скоро виявляється і позбавленим творчої сили, мертвим.

Отже, не апологетом, співцем аморальності чи духовних деформацій, патології виступає В. Винниченко, як ще зовсім недавно, стверджувалось у наших підручниках, а навпаки, – через розкриття і художнє дослідження цих деформацій митець утверджує здорову людську мораль. Як не раз уже було, сам факт сміливого звернення художника до сором'язливо приховуваних дразливих моментів життя упереджена критика представляла як надмірне зацікавлення і захоплення патологічними, а то й сексопатологічними проблемами, а отже, й прихильністю до всякої «мерзоти», підтримку її. За згущеністю ситуацій і проблем, широкою амплітудою характерів драма «Щаблі життя» посідає одне з центральних місць у драматургії В. Винниченка. Водночас п'єса є і найбільш критикованим твором драматурга⁴.

Особливо багато нападок з боку рецензентів зазнав образ головного героя твору, скромного домашнього вчителя і «вільнодумця» Мирона Антоновича, який своїми гострими «програмними» монологами з різних питань суспільної й індивідуальної етики, нетрадиційними підходами до проблем статевих, шлюбних, сімейних відносин, нарешті, своєю теорією «чесності з собою» постійно, від початку до кінця твору, епатує читача. Побачивши в цій постаті Винниченкового «новітнього героя» носія «нової моралі», представленого, мовляв, драматургом не тільки як героя позитивного, але свого alter ego, критика гостро і нещадно «викривала» і висміювала всі крайнощі його міркувань і тверджень. Ясно, що найбільше тут дісталось не героєві, а авторові, драматична творчість якого, мовляв, «може служити повчальним прикладом згубного впливу на

художника буржуазних реакційних теорій» [18, с. 48].

Про що ж ідеться у п'єсі? Як і в інших психологічних драмах, автор порушує моральні теми, ставить свого героя у неймовірно складні життєві ситуації, з яких нема і не може бути виходу. Перша з них така: Мирон Антонович дізнається від брата Луки, що сестра пішла «працювати» до публічного дому, стала повією, — бо треба було не тільки жити самій, а й підтримувати слабоумну хвору матір. Саме ця страхітлива ситуація призводить Мирона до думки про необхідність безболісно умертвити матір. Його кохана дівчина, якій він це розтлумачує, жахається.

«Мирон Антонович... . А то не «ужасно», що вона тільки мучиться? А то не «ужасно», що ми, без всякої надії полегшити її муки, підтримуємо ще їх? Га? А то не «ужасно», що для того, щоб піддержувати ці муки, я служу у вас наймитом, брат чахотку має, а... сестра в публічний дім пішла?».

Він змушує кохану стати на його точку зору, думати, як він, керуватися його логікою: «Ну, одкинь к чорту, забудь хоч на хвилину приписи, заповіді й подумай просто, подивись простими очима: ну, що тут ужасного, коли я дам своїй матері велику дозу опіуму й вона тихо засне навіки? Вилічить її не можна. Вона й од старості, і від хвороб слабоумна. У неї всякі ревматизми, катарі. Вона вже не сознає ні себе, ні того, що живе, сознає тільки болі. Тільки одні болі сознає... Ну, скажи: що ужасного, коли я не дам їй мучитись ще десять років, щоб потім умерти, й умертвлю її тепер? Що?»

Дійсно, в комплексі усіх міркувань Мирона страхітлива акція виглядає навіть гуманною, хоча «розум-негідник» і тут підтасовує, підганяє до своїх висновків всі факти. Перебільшенням виглядає, наприклад, спроба прив'язати всі нещастя сім'ї до хвороби матері; непереконливим є й твердження вчителя «я служу у вас наймитом». А що ж інше здатен робити Мирон? І чому робота задля утримування себе і частково матері, за яку «добре платять», є обов'язково «наймами», ганебним продажем своїх рук?

Непереконливість Миронової аргументації неприємно вражає, але ще

більше відштовхує самовпевнено-агресивний тон героя,небажання прислухатись до чужих резонів,до вияву нормальних людських почуттів,неодмінне прагнення виставити своїх опонентів міщанами з мораллю «лавочників»,наївними дурнями,нездатними позбутися диких забобонів (ніби традиційно-шанобливе ставлення до матері,любов до неї є тільки забобон —«гнила»,«зайва» шкаралупа,яку слід негайно відкинути без жалю). З неменшою брутальністю і розв'язністю переконує Мирон Антонович свою кохану Аню у необхідності відкинути всякі моральні перепони на шляху до їх вільного співжиття.

«Мирон Антонович (обнімаючи її). Ех, Галю! Плюнь на лавочників!їй-богу,плюнь. Будь чесна тільки з собою. Не бійся радощів життя. Кинь к чорту все зайве,й без його є доволі страждань. Гриси цю прокляту шкаралупу,бий її,вона зайва...

Аня (помовчавши). Бач,Роню: сказати «будь чесним з собою» легше,ніж зробити...

Мирон Антонович (ніби уколотий. Жорстоко). Ти хочеш цим себе оправдати? Да? Ну-да,це тяжко,це... Ну-да,я страждаю. Але я шукаю,я б'юся за це,я... А ти? Тине спотикаєшся,бо лежиш... І хочеш оправдати себе моєюпідлістю? Ну да,я підло роблю,да,я безсилий,ідіот... А ти піддержала мене? Ти хочеш сплести наші душі?Хіба ти товариш мій?

Аня (тихо). Хіба товариш повинен завжди згоджуватись з твоїми думками?

Знову, як і в попередніх драмах,умоглядні концепції чи теорії терплять крах при випробовуванні їх реальнимжиттям. Варто додати,що інший герой п'єси, Жорж, який пробує наслідувати теорії Мирона,стріляється. Слова Мирона «І не можу оддерти цю прокляту,подлу шкаралупу! (З ненавистю). Приросла проклята!» стверджують аж ніяк не переможність «новітніх ідей»,які нібито нав'язує Винниченко читачеві,а його переконання у неподоланності все того ж морального імперативу,який притаманний духовному єству кожної людини.

Істеричний, з розторганими нервами, агресивний і брутальний критик усіх існуючих інституцій і всіх норм життя, Мирон Антонович аж ніяк не може сприйматися як новітній герой, як позитивна сила, що прийшла на зміну помилкам минулого. В статті «О морали господствующих и морали угнетенных», написаній дещо згодом (1911), Винниченко зазначав, що у п'єсі «Дизгармонія» він «перш всього самого себе вивів, свій сором, свої сумніви». Ще більшою мірою, нам здається, ці слова стосуються п'єси «Щаблі життя». Як і герой п'єси, він може сказати про себе: «Я шукаю».

Коли ідея твору неширока, особистісна (як ми бачили у вищерозглянутих п'єсах), крах її загрожує лише одній людині чи небагатьом людям; страшніше, коли ідея суспільна, коли вона оволодіває багатьма і підпорядковує їх життя своїй невблаганній логіці, висушує джерела їх внутрішнього життя. Служіння абстрактному добру веде до страшних злочинів проти людини; неусвідомлено брехлива маска «борця за народні ідеали», відданого революціонера стає антиподом життя, руйнуючи нетлінні й одвічні моральні цінності. Людина, пройнявшись думкою про боротьбу за вищі цілі, поклавши життя на службу їм, вже не слідує своїй природі, насилує її, не слухає голосу своєї совісті. Ця людина – перевертень, повсякчас нечесний і нещирий з собою; а далі може переродитися взагалі у жахливого монстра, здатного лише нищити все природне і живе. Коло замикається: ідея вбиває людину.

У Винниченка є чимало п'єс, де виведено образи революціонерів – людей, готових офірувати собою заради загального блага, які підпорядковували своє життя боротьбі за щастя загальне, вселюдське, не дбаючи за себе, свідомо зрікаючись щастя особистого. Здавалося б, висока мета, що наповнює життя цих героїв, повинна очищати їх від скверни егоїзму, освітлювати теплом альтруїстичного служіння людям. Насправді ж вони переважно борсаються в тенетах суперечностей, неузгоджених потягів і вчинків, стаючи нерідко жорстокими, раціоналістично-холодними катами для самих себе, своїх ближніх, а потім і дальніх: «Дизгармонія»,

«Базар», «Великий Молох», «Дочка жандарма», «Пригвожені» – п'єси, де конфлікт людини із собою породжений саме згубним для живої душі пресом абстрактної холодно-космічної ідеї.

Почнемо з п'єси «Гріх», де сама ідея служіння загальному (абстрактному) благу людства ще не піддається письменником засудженню; тут розкривається лише певна етична ситуація, породжена смертельним протистоянням ворогуючих суспільних сил. Герої твору – революціонери, гурток молодих однодумців, яким протистоїть ворожа сила – жандарми, влада, охоронці старих основ. Групу викрито, знайдено підпільну друкарню. Всіх заарештовано, всі в руках ворога, який прагне не просто викрити, а зламати революціонерів морально. І ось у цьому двобої воль виділяються дві неординарні, сильні постаті: жандармського полковника Сталинського і причетної до гуртка революціонерів Марії – жінки з тієї ж породи, що й Наталя Павлівна або Інна Василівна, – жінки, яка розраховує лише на свій розум і свої сили, зневажливо відкидаючи застарілі моральні приписи, впевнено, самотійно і сміливо будуючи свої стосунки з людьми (в першу чергу однодумцями й соратниками по революційній роботі).

Ще до ув'язнення Марія, сестра-жалібниця, у відпустці, дещо хизуючись, цинічно розкриває перед подругою свої погляди на застарілу моральну категорію гріха.

«Марія... . Гріха на світі нема ніякого. Розумієш ти? Нема, пропав, помер гріх. Так ти й тіточці своїй скажи. Гріх зостався ще в печерах у монахів та ще в печерних тіточок. А більше ніде нема. Їй-богу, Муфто. Поїдь на фронт, і ти переконаєшся зразу. Там за одну годину робиться стільки всяких чудесних гріхів, що всім печерним монахам і тіточкам не відмолить за мільйони літ. Лежить собі, наприклад, чоловік у рівчаку, держить у руках рушницю, й «пах-пах» – убиває собі людей. Всяка тіточка тобі скаже, що вбивати – страшенний гріх.

Або ось, вривається одна купа людей до других і – лусь! хрясь! бах!

– убивають, грабують, насилують, катують. А потім сидять собі, сміються, п'ють, співають, вихваляються. А це ж великий гріх, Муфто, красти, грабувати. насилувати жінок. Правда? Як говорить про це тіточка?

А скільки,Муфто,гріхів там робиться проти сьомої заповіді! Чоловіки зраджують жінок, жінки чоловіків, любовників; лікарі мають жіночі гареми,сестри-жалібниці мають чоловічі гареми, міняються, продають. А всяке інше? Мужні герої обдирають ранених товаришів,добивають їх,крадуть у мертвих,гризуться за крадене. І головне, Муфтонько, головне в тому,що нема в цьому ніякого гріха... Та я сама вбила своїми руками з десять німців. І можу хоч зараз убити тобі кого хочеш і ніякого гріха не буду почувати. А ти мене лякаєш: «Не смієш», Я чоловіка свого під самим його носом зраджувала з близьким його другом,а ти – «не смієш»... (Сміється)».

Вражають не так самі факти,як ставлення до них героїні. Що це? Виклик? Впевненість,що у вселенському содомі світової війни все давно дозволено? Так,— але передусім тут звучить впевненість Марії у тому,що,пізнавши виворіт світ,вона зможе,не лякаючись,дивитися в обличчя життю яке воно є, керувати подіями, керувати людьми. Вона вже нічого не страшиться,ні передсудів, ні гріха,грає з небезпекою, грає з ворогом, – і гратиме аж до тих пір,поки не вчинить малесенького злочину – зради товаришів,їх справи. Переоцінивши свої сили,вона більше не зможе керувати подіями і людьми а натомість сильний і підступний супротивник підкорить її волю собі.

Глибокий і безжальний психолог,жандармський полковник Сталинський розкриває перед Марією секрет своєї влади над нею (і відповідно її падіння).

«Сталинський (встає і нахиляється до Марії, тихенько, влесливо). А сказати,у чому секрет моєї влади над вами? Га?

Марія одводять руки і мовчки дивиться на нього.

Сталинський. Сказати? Ну, слухайте. Секрет у вас самих.

Так, так, дорога моя, у вас самих. Не розумієте? Ну, поясню. Чого для вас ця історія така тяжка, а для мене байдужа й навіть навпаки? Того, думаєте, що ви порядна, а я мерзотник? Моральність тут не грає ніякої ролі.

Того, хороша моя, що ви виступаєте проти своїх, а я виступаю проти ворогів. Ви продаєте своїх. От у чому вся штука. Розумієте? Це є найбільше злочинство серед людей. Навіть ми, жандарми, не можемо цього роботи. І от чого це так вас мучить».

Перейдено межу між добром і злом, вчинено гріх проти совісті, – і от Марія, яка нікого й нічого не боїться, відкидає, сміючись, всі моральні приписи, хизується своєю незалежністю від умовностей, своєю внутрішньою силою, – підносить до уст склянку з отрутою. Доля помстилася їй за надмірну самовпевненість.

Ще раз перемагає моральний імператив, а «розум-негідник» виявляється банкрутом. Але є в цій драмі ще один «ідейний» момент (адже п'єса про партійних товаришів революціонерів) – момент, що розкриває страхітливую нелюдяність партійної етики. Марія довго з'ясовує ставлення Івана Чоботаря – людини, яку вона таємно кохає, а zarazом «поважаного всіма, чесного старого товариша» – до можливого зрадника з їхнього середовища (товариші його не знають).

Оповідючи (абстрактно), що зроблена ця «маленька, ну, зовсім маленька, майже невинна» зрада не ради своїх егоїстичних інтересів, а ради спасіння другої людини, розкриваючи всі таємні муки зрадника, героїня на пряме питання, хто ж він, відповідає:

«Марія. І ви сподіваєтесь, що я вам віддам цю людину, яка душу поклала за мене? Так, власне, душу, поклала, продала її, заплювала, втовкмачила в бруд, в гидоту, в розпусту. Щоб я її видала вам, тупим, жорстоким, сухим? Ви гадаєте, що я могла б це зробити? Могла б? Іван. Коли для вас інтереси громади важніші, то могли б.

Марія. А ви могли б? Ви могли б? По щирості. Тільки, ради Бога, подумайте, серйозно, вдумайтесь, не спішіть. Могли б?

Іван (думає). Міг би.

Марія. І могли б ту людину виставити на ганьбу, на посміховисько, на зневагу, на смерть? Могли б?

Іван (по паузі). Міг би.

Марія (сміється). Браво! Ви видержали блискуче Іспит. Браво. Я вами задоволена. Ну, так дозвольте вам сказати, що ви дуже чесний, дуже громадський, благочестивий і таке інше чоловік... »

Від такої послідовності й партійної «благочестивості» стає моторошно, бо для нас за нею вбачаються ті наступні судові процеси, на яких діти зрікаються батьків, жінки чоловіків, люди більш сильної «ідейності» засуджують слабших на смерть...

В іншій п'єсі, «Базар», партійний керівник Цінність Маркович пропонує молодій революціонерці Марусі позбутися (звичайно ж, в ім'я партійної справи) таких наївних моральних засад, як прагнення бути правдивою.

«Ц. М... . В даному разі правда не годиться, бо попсиє справу. А брехня допоможе. Будьте ж справжньою революціонеркою і принесіть у жертву колективності свою правду... Це є більша заслуга, ніж взяти і сказати йому, що не любите. Вибирайте, що важче, а що легше, коли хочете накладати на свої плечі жертви. Ну як? Згоджуєтесь?»

Заспокоюючи молодого й запального революціонера Трохима, що, закоханий у Марусю, мучиться її невинними, а то й хибними з ідейного боку виступами перед робітниками, Маркович говорить:

«Ц. М... . Яке нам діло до того, через що у маси очі горять. Нам треба, щоб вони горіли.

Трохим. Напоїть тоді горілкою, ще краще горітимуть.

Ц. М. Горітимуть не тим... У маси треба перш усього з-під мусору вивирнути соціальну сльозу. Перш усього, любчику, соціальну сльозу!.. Вона промовляє неважно, це правда, і знання у неї не багато, і... хоче бути Жанною д'Арк, але зате... у неї краса... »

Ну чим не лабораторний експеримент і з промовцем, і з тими, хто слухає?

Партійна мораль і етика, звичайна, людська, повсякчас кардинально розходяться. В ім'я все тієї ж «колективності» та громадських справ можна одурити людину в її почуттях, можна безпардонно експлуатувати ці почуття, всіляко маніпулювати ними.

А ось той же ідеолог (Цінність Маркович) повчає простолінійного Трохима, трошки відкриваючи перед ним свої «базарні», розрахункові методи. Молодий революціонер обурений.

«Трохим. А потім... Ви – справжній Цінність Маркович. Як це у вас по-торговому усе, математично. «Треба держать її на цій мрії, бо це для нас корисно...» Може, й корисно, не знаю, тільки я вам не ручаюсь за себе. Накипить, скажу всю правду, й каюк. Не обіцяю. Не можу підраховувать. Ніколи не торгувавсь і торгуватись не буду.

Ц. М. Невже не торгувались? (Сміється). Ех ви, дворянчики! Ну, а як ви думаєте, через що Леонід більше подобається Марусі? Га? (Трохим мовчки дивиться на нього). Ну, от розміркуйте, через що?. . Того, голубчику, що Леонід уміє торгуватись. «Накипить, і всю правду скажу». Ех ви! Їйваша правда потрібна як сироті трясця. Ви їй дайте ту цінність, що дає Леонід, отоді і сторгуєтесь. Дайте їй любов до її високої душі, не кажіть, що вона програму перебріхує, от і побачите».

Це вже не просто маніпулювання людською душею, – це партійне мистецтво підпорядкування душі! І якщо у психологічних драмах подібна розумова еквілібристика спиралась хоч на волю і впевненість сильної особи, то для «партійних товаришів», які беруться управляти розумом, почуттями, життям собі подібних, і цього не треба: сильну волю, вміння боротися і переконувати за допомогою розуму, логіки їм заміняє апріорне твердження: так потрібно для справи, цього вимагає служіння ідеї.

Особливо складна і гостра психологічна ситуація виникає у драмі на

дві дії «Дочка жандарма».

В сутичці батько-жандарм стріляє і тяжко ранить дочку-революціонерку. Перед страйкуючими робітниками постає дилема: відправити паровоз у губернське місто і привезти звідти хірурга для врятування Олі (але й солдатів для придушення страйку), або вирватись на цьому самому паровозі на сусідню, також страйкуючу станцію Горохове, на якій, проте, нема лікаря, (отже, приректи товаришку на неминучу смерть) і привезти підкріплення для робітників. Після довгих і тяжких хитань і роздумів (машиніст – закоханий в Олю юнак, який мріє з нею одружитися і відірвати її від нежіночих революційних справ) перемагає друге рішення – на користь страйку. Переламуючи себе, свої почуття і свій біль, Остап Корольчук рятує не кохану, а революцію, якій досі й не служив, а лише співчував.

Але по суті така дилема є нерозв'язною. Приректи на смерть кохану людину, та не зрадити робітничу солідарність, або зрадити й приректи на загибель робітників, рятуючи кохану, – обидва ці рішення однаково нелюдяні і дикі. Корольчук, затиснутий у лещата неймовірно тяжкої ситуації, з мукою питає:

«Корольчук. їхати в губернію? З цим пакетом? А не їхати – значить її на смерть оддати?.. Ух!.. Ну, що ж робить? Ну? Радьте ж, якого чорта! Що робить? Бо я візьму і розіб'ю собі голову, вона нікуди не годиться... Я нічого не можу придумати... »

Не в силах щось придумати, Ковальчук зважується перекласти розв'язання проблеми на плечі самої пораненої. Лікар приводить її до пам'яті, і Ковальчук пояснює Олі ситуацію – по суті, змушує її саму підписати собі смертний вирок. І Оля це робить не вагаючись. Так революційна етика панує над етикою людською – ціною загибелі кращих людей, чистих і послідовних революціонерів, робітничий страйк не припиняється.

Ще недавно у нас таке вирішення проблеми, така етика не викликали

б сумніву – лише захоплення. Сьогодні,коли ми знаємо,що кров і муки,всі невимовно тяжкі жертви утвердили найстрашнішу тиранію і насильство над людиною,вони здаються страшними і непотрібними.

І ще одне хочеться відзначити. Концентрація подій і екстремальних ситуацій у п'єсі «Дочка жандарма» така висока,що іноді втрачається відчуття реальності,і весь твір набуває характеру притчі (А що було б,якби сталося так? І ще так?). Винниченко ніби випробовує людину,людську душу на розрив: скільки витримає? Як деформується? Більш прості і цільні витримують (жандарм, його дочка). Страшенно деформуються ті,що замінили людські почуття ідеєю. Логіка Корольчука,виправдана з точки зору страйкуючих,нагадує логіку Івана Чоботаря з п'єси «Гріх»,вона така ж моторошна і нелюдська,хоча така ж «правильна» з точки зору партійної моралі.

Ще одне досить несподіване й нетрадиційне розвінчання умоглядних підходів до життя маємо у п'єсі «Молода кров». Тут дія перенесена з міських квартир й установ на село,в багато разів описаний попередниками Винниченка панський маєток. Студент Антось, син поміщиці Морочинської, закоханий у наймичку, сільську дівчину Ївгу; він готовий одружитися з нею, допомогти їй стати вчителькою,працювати разом з нею у школі. Проти цього шлюбу категорично заперечує мати. Підтримує Антосю його дядько, міський інтелігент, що гостює у Морочинської. Антось щиро сподівається, що дядько допоможе їм побратися, і запевняє в цьому кохану.

«Ївга. І дядюшка не согласиться... Мужичка... Ой, та що там казать...

Антось. Чекай, Їсю: ти дядюшки Макара не знаєш,значить,помовчи за нього говорить. А я тобі скажу,що не тільки согласиться,а вже согласився. Я ж тобі читав його листа. Пам'ятаєш,що він писав! «Лучше репана мужичка з чистим ясным сердцем,ніж панянка з душею,як помийниця»... Він недурно вчений. А вчені люди,Їсю,вже давно знають,що діло не в тому... Ех,чекай,от переїдемо по весіллі в город – побачиш сама.

А як будеш учителькою...

Ївга (соромливо сміється). Ой,сядьте! Учителькою... Я й читать не вмію,а вони...

Антось. Все вмітимеш! Побачиш! За рік-два видержиш екзамен на вчительку. Ех,Їсю,переїдемо в город,зараз тобі учителів,книжок. Так тебе обмундируємо,що через місяць сама себе не впізнаєш. А потім здаси екзамен,построїмо в нашому ж селі чудесну школу,ти за вчительку,я за вчителя. Хай тоді сміються з нас».

Плани майбутньої подружньої ідилії дядюшка Макар Макарович цілком підтримує, спираючись на свою теорію «молодої,нової і незайманої крові»,якою треба оживити старий дворянський рід. На фоні всіляких брудних крутійств,організованих «чистою»,«невинною» Ївгою та її батьком – куркулем Климом з метою «обкрутити» панича,досить-таки комічно звучать монологи дядька,в яких він викладає свої «наукові теорії»,переконуючи сестру:

«Макар Макарович. Ні,ти подожди. Чудесно. Ти віриш в науку. Добре. Тепер я тобі скажу так: я двадцять літ займаюсь наукою,я люблю Антосю і бажаю йому всього доброго. Значить,щиро говорю те,що думаю. І от,моя мила,коли ти віриш науці,коли бажаєш добра своєму родові,то подумай над моїми словами; Хай Антось жениться з цією дівчиною... Дівчина чудесна: здорова,розумна,з прекрасним серцем,любить Антосю,якого тобі ще дідька треба?»

Ніякі резони на «науково мислячого» дядюшку не впливають – ні твердження Морочинської, що дівчина – «лукаве, ледаче, брехливе створіння», ні слова її про те,що їхня сім'я – «неприятні люди... Коли б хоч проста бідна мужича сім'я,а то ці багатії,я не виношу їх. А ще й Клим,там просто така п'явка,такий павук»...

Завершення подій трагікомічне: на весіллі,що триває три доби (розгульне п'янство у маєтку Морочинської) і доводить всю панську родину, а першого дядюшку, до повної знемоги, розкриваються

розбещеність та крутість Івги, далеко йдучі розрахунки її батька, брутальність і хамство багатих вискочнів із села. Антося жахає переродження «сором'язливої, невинної» Їсі після весілля, її наскрізь фальшива поведінка. Коли коханець Івги сільський парубок Панас розповідає, як вона гроші йому давала за мовчання, розігрується відразлива сцена:

«Івга (до Антося). А ти, якби був порадошний муж, оборонив би мене... . Тут он усяка дрань обижає мене... Якесь мурло, хамло приходить сюди й кидає на мене болотом. Що я, полюбовниця твоя якась, чи що?».

Далі «прекрасне серце» розкривається ще повніше. Коли Антося, не витримавши комедії, вириває з рук «законної жони» книжку, яку та тримає догори ногами, і шпурляє її в куток, «Івга (схоплюється, верескливим голосом, злісно). Ти чого на мене кричиш? Чого кидаєшся книжками? Га? Я тобі не наймичка! Закон брав зо мною. Який! Учителькою... Гадюкою сичить на мене, що вчителькою йому не хочу бути. Не бачила щастя! Я в батька краще жила, як твої вчительки. Для того за тебе пішла, щоб в злиднях жити?»

В кінці п'єси дядюшка накидається на весільних гостей з кулаками, а ті у відповідь погрожують: «Коли хочете, щоб ми пішли, пожалуйте на стіл десять тисяч карбованців!»

Всі наївні мрії і фантазії інтелігента, що «займається наукою», йдуть прахом, грубий підклад життя виявляється аж ніяк із ними не сумісним. У житті панують не ілюзорно-уявні, а реальні й нерідко дуже непривабливі форми людського існування, людських стосунків.

Розділ III. Моральна проблематика і шляхи зростання майстерності драматурга

П'єса «Молода кров», написана автором в 1913 році, йшла в багатьох театрах: в театрі М. Садовського (1913), згодом в Київському драматичному театрі ім. І. Франка (1920). Критика високо оцінювала твір. Так, зокрема, театральний оглядач «Літературно-наукового вісника» Ю. Сірий писав по виході п'єси: «Український театр збагатився новою п'єсою В. Винниченка, яка, безперечно, займе в репертуарі почесне місце. Для цього вона має всі дані, а найголовніше те, що ця п'єса дає справжній малюнок життя, яке взяв для своєї праці автор... У ній автор сміливою рукою розриває перед нами завісу і показує, яка справді безодня лежить у відносинах поміщицького кола і селянського, показує, оскільки здеморалізоване наше селянство, принаймні частина його, тою культурою міста, яка, як найлютіша пошесна хвороба» калічить його душу»⁵. Інший критик, театральний оглядач журналу «Сяйво», що виступав під псевдонімом Л. Т., писав, що п'єса «зробила на публіку величезне враження»⁶.

Якщо у п'єсі «Молода кров» тема крові, спадковості згадується лише стосовно наївних теорій Макара Макаровича і не посідає якогось реально вагомого місця в ситуаціях твору, то в п'єсі «Пригвожені» (1915, перша назва «Розп'яті») на неї спирається вся драматична колізія.

Трагедія дітей, які успадкували хвору кров батьків і яким загрожує божевілля, стала темою багатьох психологічних драматичних творів зламу

століть («Примари» Г. Ібсена, «Перед сходом сонця»Г. Гауптмана, «Блакитна троянда» Лесі Українки). Ще частішою була тема різних психічних аномалій: роздвоєння особистості, появи галюцинацій, «привидів», які нерідко виявляють друге «я» героя або є якоюсь стороною його внутрішнього світу. Персонажі, з якими відбувається щось подібне, як правило, інтелігенти, інтелектуали, всі ті, хто любить заглядати у безодні внутрішнього «я», за межу реального/ І та, й друга теми, спітаючись, допомагають авторам глибше зануритись у глибини психології героїв, дослідити найдальші витoki й побудники людської поведінки (індивідуальної й соціальної), людських вчинків і взаємин.

Сім'я професора Лобковича (шестеро дітей – четверо на сцені і двоє поза нею) у п'єсі «Пригвожені», їхні родичі й друзі представляють широкий спектр для таких спостережень. Уся сім'я, починаючи від самого Лобковича, під загрозою спадкової психічної хвороби. Мати розкриває цю моторошну правду синові напередодні його одруження з красивою, здоровою, сильною і свавільною жінкою (тип самовпевнених, вольових, сміливо-жорстоких жінок, який зустрічається мало не в кожній п'єсі В. Винниченка) Калерією Прокопенко. Син вражений.

«Родіон. Спадковість? Що ти хочеш цим сказати?

Устина Марківна. Твій дід, батько твого батька, був... хворів на психічну хворобу. Він помер у психіатричній лікарні. Я вважаю за свій обов'язок сказати тобі це. Батько досі по легкодухості ховав. Але я вважаю... шкідливим далі ховати і гадаю, що ти згодишся з цим, знаючи твої погляди.

Родіон (тихо, хрипко). Але ж батько – здоровий?

Устина Марківна. Та звичайно... Але сестри, які вдалися у нього, Марія та Олімпіада, вони не здорові...

Мати відкриває цю таємницю зовсім не з бажання застерегти сина, не з вищих людських міркувань, до яких пізніше дійде Родіон (не дати плодити дегенератів, «засмічувати людство»). Вона проводить цей

експеримент над сином зі значно прозаїчнішою й реально- конкретнішою метою: схилити Родіона віддати свою частину батькової спадщини сестрі, у якої не склалося сімейне життя і якій треба почати «все спочатку». А оскільки Родіон не одружиться, то навіщо йому гроші? Експеримент блискуче вдається: юнак дедалі глибше проймається страшною правдою, її можливими наслідками. З винятковою психологічною майстерністю розкриває Винниченко цей процес прискореної віднині саморуйнації, самознищення. В розмові з палко бажаною, коханою дівчиною герой з'ясовує свої наміри:

«Родіон (тихо)... . Я тепер мушу вбити себе! Мушу. Чуєте? Жити тепер я не можу. Розумієте ви це?

Прокопенкова. Вбити себе? Тепер? Іменно тепер?»

(Адже незадовго перед цим вона призналась, що Родіон – саме той, коханий чоловік, з яким вона готова поєднати своє життя. – Авт.).

«Родіон. Так, іменно тепер... Іменно тепер. Поки я не знав, що ви мене... що у вас є чуття до мене, я... я міг жити. Як-небудь, але жити. А тепер... А тепер хіба можливий наш союз, про який я стільки... Союз рівних, творящих, будуєчих свою любов, свій шлюб? Хіба це тепер можливо? Яка ж тепер рівність, творчість, коли буде страх, жалість, брехня кожену хвилину. Та це ж буде те саме розп'яття!»

І далі у відповідь на її ніжні, ласкаві, заспокійливі слова:

«Родіон (скажено). Мовчіть!!! Не смійте так говорити зі мною! Дегенерат я, а не Родя! Розумієте? Жалість мене не прийшли? Рятуйте? Від чого рятуйте? Коли вам по- людськи жаль, то вбийте мене!.. . Та я ж і без вас підлий, і без вас! І без вас я вже брешу собі, ховаю правду. (Кричить). Я – божевільний! Чуєте? Божевільний, наслідствено хворий! Усі мої екстази, підняття, безсонниці – хвороба, а не (сміється) любов! Ніякої любові мені не треба тепер! Нічого не треба! Край всьому... І я, і я, виявляється, всього-на-всього паршивий дегенерат! А я хотів творити життя, любов, сім'ю... Я! Я? Хотів родити «сильних, здорових, нових» дітей!.

. Ви! Розумієте ви, на що ви могли наскочить? Га? Почуваєте ви цей жах? Га?

І розумієте ви, на яке злочинство ви тягнете мене?»

Агонію Родіона лише посилюють і прискорюють всі «доброзичливці» з його оточення. Кожен з них зі своєю правдою, своєю логікою, своїми уявленнями про те, ЩО треба й не треба робити, як чинити, як жити, зі своїм (по суті, вузько егоїстичним) проектуванням чужої поведінки абсолютно глухий до слів іншої людини. Вузьке егоїстичне «я» аж кричить у кожному з них, кожен зі своєї точки зору зичить добра ближньому – і в результаті цей ближній убиває себе.

Важко точніше і тонше змалювати все широке коло різнонаправлених воľ, поглядів, інтересів, ніж це зробив Винниченко у п'єсі «Пригвождені». (В іншому, умовно-міфологічному, неоромантичному стильовому ключі розмаїття людських прагнень, типів поведінки передала Леся Українка у своїх драматичних поемах і драмах «Касандра», «Руфін і Прісцилла», «Лісова пісня», ін.).

Безперечно, не всі ідеї й погляди, декларовані героями п'єси, хоч і слушні, одержують підтримку в житті (як, наприклад, ідея Родіона про необхідність попереднього спільного сімейного життя людей, які бажають одружитися, щоб не бути потім трагічно «пригвожденими» до сімейного воза, розіп'ятими на сімейному хресті). Але важливо те, що питання сім'ї, шлюбу, зумовлені ними проблеми моральні й етичні, поставлені були гостро й своєрідно.

У цілому в п'єсі проглядається така художня структура: на тлі загальної трагічно-екстремальної ситуації (спадкове божевілля в сім'ї) Особливо виразно вимальовується внутрішня суть, прихована екзистенція кожного.

Нещастя, фатум «випрозорює» до найдальших глибин душі людини, служить ніби лакмусовим папірцем, що виявляє сутнісну домінанту кожної особистості.

Драматург будує монологи і діалоги так що за словами персонажів (а слів багато, вся драма потопає в словах: у з'ясуванні поглядів, стосунків, почуттів) виразно проступають реальні життєві інтереси, брутальні й прості: слова лише камуфлюють, прикривають їх.

Про потребу відмовитись від соціологічних підходів до драматургії, замінити їх на естетичні писав у цей час (1906 р.) й І. Франко. У «Примітці до статті Ю. Кміта «Карпенко-Карий (Іран Тобілевич)» він висловив таке характерне зауваження: «Основна помилка д. Кміта, як і многих наших критиків, лежить в тім, що вони підсувають белетристам – в данім разі Карпенкові-Карому – якісь соціально-економічні та публіцистичні цілі: хотів, мовляв, змалювати стан сільського життя, причини упадку добробуту, сімейного життя і т. ін. Се фундаментальне непорозуміння самої суті артистичної творчості. Артист ніколи не кладе собі такої мети, бо, коли би так було справді, він написав би статистичну, чи економічну, чи історичну монографію і мета була б досягнута. Артист, коли кладе собі які завдання, то вони завжди лежать у обсягу психічного і морального життя» [1].

Таке ж «фундаментальне непорозуміння» справи виявив і Винниченко в розмові з режисером, тоді як Винниченко-драматург ставив собі завдання саме в царині психічного і морального життя. Очевидно, наголошування автора на соціальних завданнях і відштовхнуло такого художника сцени, як В. Немирович-Данченко, від їх постановки.

Протистояння моралі партійної і загальноприйнятої людської, християнської, намічене у п'єсах «Гріх», «Базар», «Дизгармонія», особливо виразно виявляється й у п'єсі «Великий Молох».

Людиною сильною волі, що бореться проти упокорення в ім'я (нібито) колективу («Великого Молоха»), є герой твору молодий лікар Зінько; його протагоністами виступають кохана дівчина (як і він, член партії есдеків) та інші партійні товариші (зокрема, «комісія з трьох»). Привід до зіткнення

сторін—відмова Зінька йти в тюрму визволяти — з особистих міркувань — партійного товариша Василя. На цій підставі й починає розгортатися конфлікт між героями, виростає (пропорційно опору), гостра потреба зламати злочинну волю індивідуаліста-«відщепенця».

На початку п'єси Зінько переконано боронить своє право на власну позицію, на власне ставлення до «товариша Василя»— привід явно умовний і незначний, та тим більш характерний.

«Зінько. Це самий законний мотив! Я не люблю, ненавиджу його, ну, от ненавиджу, не виношу його та й годі! Він мене так само, ми вороги особисті, він образив мене перед арештом... Ну, ви знаєте... І все це я повинен забути і витягувати його, ризикувати для нього своїм життям?! Що за абсурд!..

Катря. Хіба ви це для нього робите?

Зінько. Для кого б там не було!

Абстракт (схидно): Навіть для соціалізму?

Зінько (взапалі): Все одно! Я не признаю ніяких Молохів, для яких я повинен приносити в жертву свою душу, своє «я». Я людина, а не якась автоматична машина, начинена голими принципами».

На закиди Катрі в неморальності, невеликодушності такої заяви Зінько в запалі відповідає:

«— Що таке моральність?! Я не бачу нічого неморального. Навпаки, неморально те, що ви робите. Ви хочете насильства над моєю душею, хочете, щоб я сам розірвав свою волю, своє серце, свій навіть, як хочете, і розум занього. Це — неморально. І я цього не зроблю. Плювати мені на те, що хтось, хоч би це була сама людськість, человечество вважали це неморальним. Коли я сам з собою в гармонії, коли і воля, і розум, і серце штовхають, тягнуть мене кудись, і те, що я зроблю, одобряють всі три, тоді я роблю морально... »

І далі, все більше обурюючись: «Та хто, який бог такий, якому б я давав на заклання свою душу?»

Революціонер Абстракт лякає Зінька моментами формальними: офіційним засіданням організації, партійною дисципліною, партійним осудженням і виключенням. Ця механічна істота, яка завжди, за будь-яких обставин «рівно в вісім п'є чай», найвиразніший образ партійного чиновника, для якого всі приписи організації давно стали непорушною догмою і яка не хоче (та й не може, мабуть) сушити собі голову аналізом складної, нестандартної ситуації, а оперує єдиним невідпорним аргументом — «постановою комітету».

Але коли Молохові колективності, Молохові «ми» Абстракт служить механічно (залишається тільки дивуватися винятковій художній інтуїції автора, В. Винниченка, який намалював на зорі віку цього монстра — партійного чиновника, бюрократа від ідеї, на якого згодом спиралася вся державна тоталітарна система в СРСР), то Катря служить великому Молохові із захопленням, темпераментно, фанатично, всією душею. Саме Катря витворює для себе філософію і мораль, якою, зрештою, і перемагає «відступника». Але спочатку її романтично-високі фрази лише дратують Зінька:

«Зінько. Обов'язок серця не знає?

Катря. Не повинен знать...

Зінько. Безсмысленно... Жорстоко... Дико! Во ім'я чого ж це?

Катря. Во ім'я людей і життя!

Зінько. Так прокляття їм, коли так! На моїх стражданнях будуть рости вони? . Брехня. Це не життя говорить твоїми устами, а твій фанатизм, вузость, сектанство!»

Нарешті, переводячи всю ситуацію в особистий, інтимний план, Зінько підсумовує: «Женщина ради того, щоб докзати свою силу, готова і собі, і другому вирвати серце, розтовкти його, розтерти на порошок з геройським видом здуть з долоні. Це зветься «обов'язок»... Фу! Нема нічого поганшого, як женщина з обов'язком!»

На боці Зінька, його правди — брат Остап і закохана в нього чарівна

власниця хутора Леся. Особливо рішуче воює за Зінька колишній революціонер і колишній засланець Остап. Спираючись на свій гіркий досвід, він вступає у дискусію Катрі із Зіньком:

«Остап. Ви хочете, щоб він убив інстинкт свого «я». . Хм! Та ви знаєте, що це значить: випотрошить себе, бо це – найголовніший інстинкт життя. Але це робите ви для «ми», для інстинкту будучого. Ха-ха-ха!. . Йй-богу, мені тепер від душі хочеться сміятися, коли чую ці казочки. Та хто справді робить для цього будучого? Ні один член вашої організації ніколи зовсім і не має на увазі тих будучих людей... »

Остап виступає проти «коверкання» людини, людської природи, зокрема Зінька, проти «випотрошених і висохлих», заражених теоріями, у яких «замість серця висить «Капітал» Маркса». Говорить про партійну бездуховність, антигуманність, мізерію – всі «пльотки, хіхікання, злорадство». Він висуває врешті цілу програму звільнення від теоретичного схоластичного благодійництва:

«... Серце моє, я вірю, що проповіді Христа, апостолів соціалізму, всяких такого рода апостолів тільки пошкодили людям... Всі проповіді, що вистрибували з голови християнства, апостолів соціалізму, всяких, такого роду апостолів тільки пошкодили людям... Всі проповіді, що вистрибували з голови людей, а не з нутра життя, тільки шкодили людям... Чого ви, інтелігенти, буржуї, чого лізете до мужика, до робочого? Жалко вам його? Не ваше діло... Повірте, пролетаріат і без Марксів знайшов би способи видрать те, що необхідно. Повірте, мужик і без есерів знайде, чого йому треба, і не вони його навчать, а життя. А ви, не мужики і не робочі, тільки мішаєте мужикам і робочим!»

Отже, вже на початку віку В. Винниченко почав викривати умоглядні теорії (соціалізму передусім), показувати згубність для людини підлягання всякій кабінетній мертвонародженій догмі. Потрібні були понад сімдесятирічні жах і кров тоталітарної машини, щоб переконати сьгодні більшість у нежиттєвості й нелюдності її.

Автор п'єси «Великий Молох» не закінчує суперечки між Зіньком, Катрею, їхніми прихильниками. Катря і партійні товариші (крім Абстракта) «прощають» молодому лікарю його незалежність, інакомислення і, скерувавши його таким чином на вільний вибір свого шляху,

забирають із собою на «партійне діло». Остап не зміг переконати брата, зокрема особистим прикладом, бо він п'яничка, декласований елемент, а то й (жахливе припущення Катрі) декадент – «істеричний, маленький, хворий». З воістину єзуїтською, нежіночою жорстокістю наголошує Катря на останньому моменті. Вона ратує за силу, – нехай залізну, нелюдяну, – бо себе відчуває частиною її.

«Катря. Для вас Молох – страховище, для мене -прекрасний, великий бог, який дає мені мої радощі, мої муки, життя моє. Для вас Молох – чужий, а для мене він – рідний, бо я сама Молох, жива частина його, а ви – отброс його».

Коли Зінько дорікає Катрі за жорстокість, різкість, за те, «що ти його хворим назвала, він не любить цього». Катря відповідає: «А! Так і треба! Я жалію тільки тих хворих, яких можна вилічити (тобто зробити одностудіями. – Авт.). А тих безнадійних, що ще впираються й розносять скрізь заразу, треба нищити».

Чи не правда, знайома програма? І знайомі прийоми ставлення до інакомислячих? То, можливо, Катря просто жорстока людина, духовний монстр? Думається, що ні; в ній підкупає щирість, активність, переконаність у своїй правоті. Вона здатна піднятися на вершини романтичного пафосу, пожертвувати собою для друга, проникнутись його переживаннями. Роблячи типову інтелігентську помилку, переконуючи себе, що можна зробити так, аби й вівці були цілі, й вовки ситі, вона висуває ідею поєднання, злиття фатально непокєднаних «я» і «ми». Коли їй говорять, що колектив поглинає особу, насильницьки підпорядковує її собі, вона обурюється.

«Катря. Та де насильство?.. Я не насильства над тобою хочу, я

хочу, щоб твоє «я» стало таким широким... щоб ти сам зміг стати таким великим, як «ми»... Ось чого я хочу!»

Вона фанатично закликає Зінька:

«... Люби себе, але люби вищою любов'ю, багатій, роздавай, будь широким. Влізь в Молоха всею кров'ю своєю і розтопись у ньому, і стань сам Молохом!».

Безперечно, така проповідь сили, такий ентузіазм можуть захопити, і Зінько захоплюється думкою жити «жадно і радісно», хоча й розуміє: «Твоя правда, я з тобою згоджуюсь: але те, що ти говориш, не є те, що говорять всі... Всім треба жертви з мого «я», жертви для «ми»...

Вкінці п'єси партійне судилище — «трійка» — проймається думкою Катрі і, поки що, не виносить жорстокого вердикту щодо Зінька (можливо, тому «Що герой потрібен організації»), хоча Абстракт і протестує проти такого порушення дисципліни. Та й міра покарання була ще нестрашна — просто виключення з організації. Але й цього не сталося.

«Вас. Фед. Ну, товаришу, комісія знайшла ваше пояснення задовольняючим і ухвалює ваш вчинок;

Зінько (не розуміючи). Як?.. Ухвалює?.. »

Тож ясно, що після такої великодушності, після формально даного права вільно діяти, Зінько йде «на справу» разом з товаришами, тобто виконує-таки їхню волю.

Гострота зіткнення партійної (колективної) й індивідуально-людської моралі й етики, бурхливі суперечки довкола цих питань були знаменням часу. Форми життя мінялися, як мінялися: й світоглядні орієнтири, набираючи нерідко трагічних для людини обрисів. «Наша інтелігенція, — писав філософ С. М. Булгаков, — що майже поголовно прагне колективізму, « можливої соборності людського існування, по своєму складу представляє собою щось антисоборне, антиколективістське, бо несе в собі роз'єднуюче начало героїчного самоутвердження. При всьому своєму прагненні до демократизму інтелігенція є лише особливий різновид

станового аристократизму, що надміру протиставляє себе «обивателям»⁷.

Очевидно, саме через цю двоїстість і в п'єсі В. Винниченка немає ясного рішення питання, є лише спроби примирити непримиренне. Дещо наївне вирішення проблеми у п'єсі В. Винниченка можливе було, ще й тому, що йшлося про ранні форми партійного життя, партійної організації. Трохи згодом і партійні «правовірні» бюрократи типу Абстракта, і життєрадісні ентузіастки типу Катрі (якщо тільки не були знищені через свою емоційність), і тупувато-обмежені виконавці типу Буця й Калатала діяли зовсім інакше, приговорюючи інакомислячих аж ніяк не до виключення з організації. Винниченко показав у зародку формування тоталітарної партійної системи і проникливим оком художника побачив і виявив тут всі ті моральні деформації, яким судилося згодом розквітнути таким буйним цвітом.

- Дивовижні прояви «партійної моралі» показує Винниченко в п'єсі «Дизгармонія», тісно пов'язаній своєю проблематикою із «Великим Молохом». Тут один з героїв- революціонерів член есдеківської організації Мартин так з'ясовує основні засади діяльності партійця ще не зовсім «послідовним» товаришам:

«Мартин (бере одну прокламацію і читає). Хм... Сльозу таки пустили... «Неправда нахабно сміється над правдою і вкупі з брехнею заправляє народом... » Для чого сентиментальність? Пора б уже звертатись до дужих так, як слід.

Ольга (з маленьким роздратуванням). Значить, це фрази – правда, неправда?

Мартин. Та розуміється. Треба писати так, як є. 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.

Ольга. І собі брехать,насилничать,красти і т. д. ?

Мартин. Брехня,насилство неморальні тільки тоді,коли не маєш сили для того. Дужого брехуна бояться й поважають,а з безсилового сміються і зневажають... Грицько. І крім сили нічого нема?

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.

Бездушна,нелюдська мораль і етика «нових героїв» виявлені тут у всій повноті. Лише згодом,перемігти у масштабах цілої величезної країни,«дужі» володарі навчились прикриватися все тією ж «наївно-сентиментальною» і романтичною фразою – підпорядкували собі й цю,емоційну,зброю,щоб легше опанувати людськими душами,не відштовхнути маси «наївних» і «несильних». Поки що,аж надто відверто розкриваючи свій символ віри,наївним виглядає Мартин – герой із породи «сильних»,послідовних,логічно-правильних.

Є у п'єсі «Дизгармонія» і свій партійний бюрократ,який має таке ж абстрактне ім'я – Департамент і який у найгостріші моменти життя вимагає підкріпляти кожен крок членів організації «рішенням комітету». Характерно,що він,«неохочий до філософії»,не може відповісти на питання Грицька,що є основою індивідуального життя людини,просто не розуміє його⁸.

Носіями емоційно-романтичного начала у революційних подіях 1905 року є у п'єсі жінки – Лія і Ольга. їхні відчайдушні спроби з'єднати революційну, партійну мораль із загальнолюдською,гуманістичною,підкріпити першу другою викликають

симпатію і жаль... Дизгармонії, протистояння цих форм моралі, страшної прірви між ними вони ще не можуть збагнути, тому й заплутуються у нерозв'язних суперечностях. Взагалі світогляд ну дизгармонію переживає в рамках загальної дизгармонійної ситуації суспільного життя більшість героїв – навіть відверто-прямолінійний Мартин.

Можна з повним правом стверджувати, що ніхто, крім В. Винниченка, так повно і яскраво не відтворив трагедію народу, який в силу різних чинників кинуто було у хаос революції, ломки віковичних (у тому числі моральних) засад, у затяжний кривавий кошмар, який завершився ще більш затяжним моторошним «порядком» страхітливої політичної диктатури.

Головними героями п'єс драматурга, в яких ідеться про революційні події, є представники інтелігенції. У цьому плані й п'єси В. Винниченка, який також вершить свій художній суд над цією інтелігенцією, важко переоцінити.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження ранньої драматургії Володимира Винниченка дозволяє зробити наступні висновки. Письменник суттєво посилив тенденцію до психологізму в українській літературі, зокрема в театрі. Його п'єси цього періоду – це завершення становлення в нашій літературі жанру психологічної драми. У цьому плані В.Винниченко завершував традицію М.Кропивницького, М.Старицького, І.Карпенка-Карого з одночасним глибоким засвоєнням естетики драми західних і російських авторів – Г.Ібсена, Г.Гавптмана, Б.Шоу, А.Стринберга, А.Чехова, Л.Андрєєва.

Визначаючи родо-видо-жанрову належність драматичних творів В.Винниченка, переконуємося, що переважні більшість з них є власне драмами за проблематикою, особливостями поетики і формальними засобами. Серед різноманіття проблем, що хвилювали громадянство межі ХІХ–ХХ ст. Український письменник майже жодної не обминув своєю увагою. Перевагу він віддавав проблемам «нової моралі», тобто тих, що не вписувалися у традиційне українське культурне й етичне мислення. А це проблеми шлюбу, спадковості, статі, інстинкту та розуму, мети і засобів її досягнення, чистого мистецтва тощо.

Стрижневим життєвим принципом автора, художньо реалізованим у його драматичних творах, є принцип «чесність з собою» – відгомін етико-філософських традицій доби (ніцшеанство, соціалістичний практицизм, модерністський індивідуалізм та ін.). Саме це кредо виявилось важливим при виборі змістових орієнтирів у драматургії класика, визначило естетичні засади головних конфліктів, які є організувальними пунктами його творів.

Художнім методом В.Винниченка-драматурга є експериментальність, що, на відміну від спостережницького типу творчості в класичному реалізмі, дозволяє глибше проникнути в проблематику живої дійсності, збагнути її підсвідомі течії. Експериментальні ситуації, в які ставить своїх героїв письменник, не завжди закінчуються реалізацією задуму, але залишаються важливими для автора. У них завжди відчутне сильне бажання віднайти істину буття, розгадати загадки людської психіки, розкрити причини конфліктів між свідомістю та інстинктом. Це стосується як перших Винниченкових драматичних спроб – скандально відомих п'єс «Дизгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох» та ін., так і пізніших – «Закон», «Пісня Ізраїля», «Пророк».

До художніх відкриттів В.Винниченка у драматургії, які суттєво оновили жанрове багатство української драми, можна зачислити наступні:

- синтез зовнішньо-подієвого та внутрішньо-психологічного конфліктів, що, з одного боку, сприяло розкриттю глибин психологічного життя персонажів, а з іншого, розвивало рівень сценічності його п'єс;
- використання символістської естетики, що дозволило розширити межі сприймання глядачем картин, ситуацій, образів;
- композиційна стрункість драм В.Винниченка, що досягається за допомогою умілого використання прийому ретардації, антиципаційних прийомів, оптимального добору системи персонажів, сюжетної впорядкованості;

- багатство мовних прийомів, зокрема: поєднання літературних, просторічних форм і варваризмів (переважно – русизмів) в межах одного твору, що сприяє зануренню в контекст доби, виконує функцію характеротворення; використання полілогів, що народжує поліфонію звучання, можливість одномоментного осягання широкого спектру думок;
- значущість ремарок, котрі попри свою «технічну» функцію, виконують ще й роль психологічно-моделюючу.

Експериментування із мораллю були типовими для доби, в яку жив В.Винниченко. Європейська цивілізація на початку XX ст. виходила на новий виток свого розвитку, масштабно руйнувалося традиційне суспільство, засноване на християнській моралі, патріархальних селянських вартощах і звичаях, на доктрині порядку та ієрархії. На історичний кінець виходили деструктивні теорії соціалізму та анархізму, якими захоплювався В.Винниченко. Ці теорії прагнули відкрити перед людьми нові широкі можливості, зруйнувати всі можливі бар'єри, які заважають безупинному прогресові людства. Відтак вони передбачали й створення нового типу людини – прагматичної, цілеспрямованої, несентиментальної, з перетворювальним типом мислення. Це теж імпонувало В.Винниченкові. У своїх п'єсах він намалював широку картину, дав велику кількість типів людей циніків, серед яких зароджувалося нове світовідчуття. Цей гігантський творчий експеримент перетворив драматургію письменника у цікаву лабораторію з пізнання настроїв, шукань, суперечностей інтелігенції початку XX ст. Великою мірою це покоління зазнало краху: і морального, і політичного. Саме воно – скептичне, іррелігійне, цинічне, вирване з національної традиції – дозволило через свою ідейну, моральну й духовну слабкість прийти до влади в Російській імперії під час революції 1917 р. відвертим бандитам і демагогам. Саме це покоління так живописно сфотографував нам Володимир Винниченко і в цьому підтвердилася сила його письменницького талану.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барабаш Ю. Чи варто «гаяти Єфремов С. Історія українського письменства: В 2-х т. Мюнхен. Т. 2. 456 с.
2. Жулинський М .В. Винниченко // Історія української літератури ХХ ст.: У 2-х кн. К.: Либідь, 1998. Кн. 1. С.252-262.
3. час» на Володимира Винниченка // Київ-1999. № 8. С. 120-131.
4. Білецький О. Літературно-критичні статті. К.: Дніпро, 1990. 254 с.
5. Бойко-Блохин Ю. Драма «Між двох сил» В.Винниченка як відображення української національної революції // Слово і час. 1992. – № 7. – С. 8-19.
6. Винниченко В. Вибрані п'єси. К.: Дніпро, 1991. 630 с.
7. Винниченко В. Відродження нації: В 3-х т. – К., 1990.
8. Винниченко В. Мохноноге // Вежа. 1997. № 4-5, 6-7.
9. Винниченко В. Твори в 2 т. К.: Дніпро, 2000.
10. Винниченко В. Щоденник (1911-1920). Редактор Гр. Костюк. Едмонтон: Канадський Інститут Українських Студій, 1980. Т. 1. 516 с.
11. Винниченко В. Щоденник. Т. 2. 629 с.
12. Винниченко В. Краса і сила. К.: Дніпро, 1989. 730 с.
13. Винниченко В. Між двох сил // Вітчизна. 1991. № 2. С.59- 113.
14. Гнідан О., Дем'янівська Л. Володимир Винниченко: Життя. Діяльність. Творчість. К.: Четверта хвиля, 1996. 312 с.
15. Гречанюк С. Володимир Винниченко : доба і доля // Гречанюк С. На тлі ХХ століття. К., 1990. С.28-80.

16. Гуменюк В. Сила Краси (Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка). Сімферополь, 2001. 189 с.
17. Гусар-Струк Д. Винниченкова моральна лабораторія // «Українське слово». Хрестоматія. Кн. 1. К.: Дніпро, 1994. С. 372-389.
18. Єфремов С. Історія українського письменства: В 2-х т. Мюнхен 1989. Т. 2. 456 с.
19. Жулинський М. В. Винниченко // Історія української літератури ХХ ст.: У 2-х кн. К.: Либідь, 1998. Кн. 1. С. 252-262.
20. Жулинський М. Голгофа українця Володимира Винниченка: Післямова // Винниченко В. Заповіт борцям за визволення. К.: Криниця, 1991. С. 121-128.
21. Зборовська Н. Психоісторія модерної української літератури // Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. К: Академвидав, 2006.
22. Зеров М. Твори: У 2 т. К.: Дніпро, 1990. Т. 2. С. 435-458.
23. Качуровський І. Штрихи до портрета великого майстра (Володимир Винниченко та його прозова творчість) // Качуровський І. Променисті силуети: Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2008. С. 134-179.
24. Ключек Г. У світлі вічних критеріїв. К., 1989. С. 178-184.
25. Костельник Г. Чесність з собою // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років / Хрестоматія (За ред. . Л. Сеника). Львів, 2000. – С. 87-99.
26. Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей // «Українське слово». Хрестоматія у 4-х тт. Т. 1. К.: Дніпро, 1994. С. 380-399,
27. Лисяк-Рудницький І. Суспільно-політичний світогляд В. Винниченка у світлі його публіцистичних писань // Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. К.: Основи, 1994. Т. 2. С. 89-106.
28. Лубківська О. Моделі вияву ніцшеанської філософії в українській літературі // Сучасність. 1995. № 4. С. 142-153.

29. Марко В. В. Винниченко – драматург. Деякі аспекти художнього світу письменника // Степ. 1995. №1. С. 65-78.
30. Михида С «На «базарі» загальнолюдських цінностей (особливості поетики конфлікту драми В.Винниченка «Базар») // Вісник Запорізького державного університету. Збірник наукових статей. Філологічні науки. -Запоріжжя, 2001. С.287-296.
31. Михида С. «Воно живе в кожному з нас» // Вежа. 1997. № 4-5. С.58-65.
32. Михида С. Єврейське питання у творчості В. Винниченка // Наукові записки Кіровоградського державного педуніверситету імені В.Винниченка / Вип. 27. Кіровоград, 2000. С. 47-60.
33. Михида С. Запізнілий відгук на «дискурс модернізму» // Матеріали міжнародної наукової конференції «Українська філологія: школі постаті, проблеми». Львів, 1999. С.550-556.
34. Михида С. Марксизм В.Винниченка: «за» і «проти» // Наукові записки Кіровоградського державного педуніверситету ім. В.Винниченка / Вин. 19. Кіровоград, 1999. С.239-246.
35. Михида С. Слідами його експериментів: змістові домінанти та поетика конфліктів у драматургії Володимира Винниченка. Кіровоград: Центрально-українське в-во, 2002. 220 с.
36. Михида С. Технологія «лабораторного» аналізу в драматургії В.Винниченка // Наукові записки кафедри української літератури / Вип. 1. -Кіровоград, 1995. С.158-169.
37. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. Луцьк: Вежа, 1999. – 211 с.
38. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. К. , 1994. 212 с.
39. Мороз Л. Драматургія Володимира Винниченка: мистецьке експериментаторство на тлі «нової драми» кінця ХІХ – початку ХХ століть. К. , 1997. 398 с.

40. Панченко В. Будинок з химерами (Творчість В. Винниченка 1900-1920 рр. у європейському літературному контексті). – Кіровоград; Народне слово, 1998. 272 с.
41. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Книга розвідок та мандрівок. К.: Твім-інтер, 2004. 260 с.
42. Панченко В. Магічний кристал. Сторінки історії українського письменства. Кіровоград, 1995. 289 с.
43. Пастух Б. Ранні романи Володимира Винниченка. Львів: Паїс. 2009. 159 с.
44. Рудницький М. Володимир Винниченко // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Дрогобич: Відродження, 2010.
45. Свербілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс – кати чи жертви? // Слово і час. 1993. № 5. С. 30-41.
46. Сиваченко Г. «Кому повім печаль мою?»: Неопубліковані щоденники В.Винниченка // Київська старовина. 2000. № 3. С. 144-153.
47. Хархун В. Герой-експериментатор у В. Винниченка // Слово і час. 1998. №11. С.62-66.
48. Хархун В. Творчість Володимира Винниченка «Між двох революцій»: логіка пошуку // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. К.: 2000. Вип. 1. С. 121. – 132.
49. Чопик Р. Комплекс бешкетника у драматургії життя В. Винниченка (Генеза, уроки, штрихи до теми) // Альманах «Молода нація». К.: Смолоскип, № 5. 1997. С. 4-9.
50. Шумило Н. Гармонійне і дисгармонійне в українській літературі поч. ХХ ст. (Володимир Винниченко і сучасники) // Київська старовина. 1998. № 5. С. 128-140.