

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КІРОВОГРАДСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Випуск 27

Серія:

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

(українське літературознавство)

Кіровоград – 2000

ББК 83
Ф – 54
УДК 8

Наукові записки. – Випуск 27. – Серія: Філологічні науки (українське літературознавство). – Кіровоград: РВЦ КДПУ ім.В.Винниченка, 2000. – 208с.

ISBN 966–7401–66–9

Випуск присвячено 120-річчю від дня народження Володимира Кириловича Винниченка (1880 – 1951) – українського письменника, філософа, громадського та політичного діяча.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

1. **Клочек Г.Д.** – доктор філологічних наук, професор (відповідальний редактор).
2. **Лучик В.В.** – доктор філологічних наук, професор.
3. **Манакін В.М.** – доктор філологічних наук, професор.
4. **Марко В.П.** – доктор філологічних наук, професор.
5. **Михида С.П.** – кандидат філологічних наук, доцент (відповідальний секретар).
6. **Панченко В.Є.** – доктор філологічних наук, професор.
7. **Поляруш О.Є.** – кандидат філологічних наук, професор.
8. **Романцевич В.К.** – редактор.

Друкується за рішенням ученої ради Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка (Протокол № 7 від 29.01.2001).

*Адреса редакції: 25006, м. Кіровоград, вул. Шевченка, 1,
тел. 22-56-74*

ISBN 966–7401–66–91

© Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО Й НОБЕЛІВСЬКА ПРЕМІЯ

Микола Сулима (Київ)

У статті розглядається висунення Володимира Винниченка на Нобелівську премію.

The nomination of V. Vinnichenko for the Nobel prize is considered in this article.

Про В.Винниченка як кандидата на Нобелівську премію вголос стали говорити тоді, коли в нас було знято заборону на його ім'я і твори. Спершу посилалися на факти, відомі тим, хто бував за кордоном. Науковці ж стали шукати підтвердження цим чуткам у доступних щоденниках та інших джерелах.

Ми можемо зараз говорити про два епізоди, які можна пов'язати з обелівською премією. Перший годилося б назвати латентним і пов'язаний він із “Сонячною машиною”.

Відомо, що В.Винниченко покладав великі надії на цей роман, уважав його візитівкою української літератури, твором, який приверне “увагу до українського імені” [Винниченко 1983: 291], який “завоює Європу для України” (432) і т. ін.

У зв'язку з цим зародилася ідея якнайкраще подати цей роман у Європі. І однією зі складових частин цієї подачі, на думку В.Винниченка, мала стати передмова, написана відомим й авторитетним письменником (до таких він зараховує Г.Брандеса, А.Франса, Г.Гауптмана, А.Барбюса, Р.Роллана). Ось хроніка втілення цієї ідеї. Чи не вперше імена Георга Брандеса, Анатолія Франса та Герхарда Гауптмана як можливих авторів передмови з'являються в щоденниковому записі від 15 червня 1924 р. (361). Вони згадуються в записі від 23 червня цього ж року (366). С.Смаль-Стоцький обіцяє вплинути на дружину Г.Гауптмана, аби та допомогла зустрітися з драматургом (6. VII; 378).

Серед записів є й такий:

“31. VIII. 1924. З національної гордості він (Шаповал — М.С.) радить не давати передмов ні Брандеса, ні Гауптмана. Але для поліпшення пропаганди українства і самої речі треба” (401).

Зі щоденникових записів зникає ім'я А.Франса, залишаються тільки Г.Гауптман і Г.Брандес (31. VIII; 401).

Найдовше живе надія на Георга Брандеса (13.IX; 408 – 28.IX; 417 – 1.X; 419).

12.IX.1924 р. В.Винниченко записує, що Г.Брандес дав згоду прочитати “Сонячну машину”:

“Сонце. Мороз.

Згода Брандеса читати “Соняшну машину” і дати передмову. (Приїзд д-ра Левицького з Копенгагену)...

Візита Левицького. Розповідь про прийом Брандесом. Старий, 83 років, сивогривастий. Спочатку не хотів прийняти, потім, прийнявши, сердився, не хотів читати листа від УГК, хотів швидше позбавитись. До 90 листів щодня має читати. А таки просидів з Левицьким дві години в зацікавленій розмові. Поважно і серйозно обіцяв прочитати річ і написати передмову...” (440).

27.XII.1924 В.Винниченко записує, що в цей день Левицький має передати Г.Брандесу “Сонячну машину” (466).

А 29.XII з’ясовується, що на заваді прочитання “Сонячної машини” стає стан здоров’я Г.Брандеса (467).

2 січня 1925 В.Винниченко в листі до Шрайдера запитує, чи не візьметься той переговорити з Р.Ролланом? (485).

15.XII – ще один запис про Р.Роллана як можливого автора передмови (662).

У 1925 і 1926 рр. В.Винниченко активно читає філософські праці Моріса Метерлінка. Він часто посилається на висловлювання Анрі Бергсона.

Слід підкреслити, що всі названі вище письменники – лауреати Нобелівської премії: Моріс Метерлінк – 1911 р., Герхарт Гауптман – 1912 р., Ромен Роллан – 1915 р., А.Франс – 1921 р.

Достеменно відомо, що кандидатом на Нобелівську премію був Георг Брандес.

Для нас дуже важливим є запис у щоденнику, зроблений 28 жовтня 1926 р.: “Р.Роллян, виявляється, тому не може дати, що “С[онячна] М[ашина]” не виявляє українського національного життя. Для Європи треба дати такі праці, як “Holota”, “Je veux”. Про саму “СМ” пише, що це – блискучий твір, захоплюючий. Одне слово, стара, знайома історія: українці повинні писати етнографічні речі. Колись руський уряд забороняв писати з життя інтелігенції та на теми ширшого характеру. Тепер Р.Роллян і, очевидно, європейська критика забороняє писати на

теми європейські. І тоді, і тепер – тільки етнографія наша може бути допущена. Я все ж таки гадаю, що ми можемо дозволити собі писати так, як дозволяє нам наш розвиток і потреба” [Винниченко 2000].

Варто запам’ятати цей запис, зокрема слова Р.Роллана про творчість В.Винниченка.

Очевидно, настала мить нагадати, що таке Нобелівська премія.

Ініціатором заснування фонду для нагородження премією свого імені був підприємець, винахідник динаміту Альфред Нобель (1833–1896). За рік до смерті Альфред Нобель склав заповіт, згідно з яким увесь його капітал (а за сьогоднішніми мірками він сягав би приблизно ста мільйонів доларів) мусили розподілити так: проценти від основної суми мали йти на виплату премій тим, хто “протягом минулого року приніс найбільшу користь людству”, тобто фізикам, хімікам, фізіологам і медикам, “тим, хто помітно сприяв згуртуванню народів, знищенню рабства, зниженню кількості існуючих армій і активно впливав на процес підписання мирних домовленостей”; четвертою в заповіті стояла власне літературна нагорода – її мали вручати автору “найзначнішого літературного твору, який би відображав людські ідеали”. Як то завжди водиться, спадкоємці піддали сумніву таке розпорядження, отож певний час було витрачено на судові розгляди, вироблення принципів відбору, формування інституцій, які взяли б визначати лауреатів.

Перші премії вручили аж у 1901 р.: тоді лаврами було увінчано французького поета Р.Сюллі-Прюдому (1839–1907).

Визначає лауреатів Нобелівської премії в галузі літератури, згідно із заповітом А.Нобеля, Шведська академія мови й літератури (заснована в 1786 р.), власне 18 її академіків. Кандидатів на престижну премію висувають академічні установи, університети, лауреати Нобелівських премій, літературні організації та спілки. Пропозиції приймаються щороку до 1 лютого. Бажано, щоб літературні твори претендентів були перекладені англійською, французькою, німецькою, латинською або ж однією із скандинавських мов. 1901 р. було розглянуто двадцять п’ять кандидатів на Нобелівську премію, в останні роки на неї претендує до трьохсот поетів, прозаїків, драматургів. У березні список претендентів скорочується до 15–20 осіб, у квітні їх уже тільки п’ятеро. Протягом літа нобелівський комітет ретельно аналізує їхні твори, в разі потреби вдається до авторитетної експертизи. Після літніх

відпусток академіки щочетверга збираються для обговорення кандидатур. І, нарешті, – голосування. Претендент мусить одержати більшість голосів (кілька разів два претенденти набирали однакову кількість голосів і премію ділили між двома лауреатами). Як звичайно, рішення приймається вже у жовтні. Слід підкреслити, що все це відбувається, як то кажуть, за зачиненими дверима. Протягом 40–50 років у таємниці зберігаються “великі” й “малі” списки претендентів, протоколи обговорення не ведуться, бюлетені таємного голосування одразу ж після оголошення результатів спалюються...

Одночасно з голосуванням складається т. зв. формула присудження.

Першим про присудження премії дізнається лауреат — йому повідомляють про це чи по телефону, чи телеграфом.

Нобелівська премія вручається 10 грудня — в річницю смерті Альфреда Нобеля. Лауреати отримують її з рук короля Швеції. Церемонія вручення відбувається в стокгольмському Концертному залі. Лауреат одержує диплом і медаль із зображенням А.Нобеля й вигравіруваними словами з “Енеїди” Вергілія: “Сприяє облагородженню життя, відкриттям в галузі мистецтв”, ім’ям лауреата й року присудження премії.

Лауреат під час Нобелівських днів мусить оприлюднити т. зв. Нобелівську лекцію або ж виголосити промову під час бенкету.

Не зайве сказати, що грошова винагорода нобелівському лауреату зросла від 115,0 тисяч шведських крон (1923) до мільйона (1982) [Сулима 1999].

На нашу думку, В.Винниченко даремно образився на Р.Роллана. Гіпертрофоване розуміння значення “Сонячної машини” для України і людства засліплювало нашого письменника.

Р.Роллан відчув силу таланту раннього В.Винниченка. Саме ранні повісті та оповідання, на наш погляд, і могли вкластися в т. зв. формулу Нобелівського комітету. Скажімо, фінський прозаїк Франс Еміль Сілланпяя (премія 1939 р.) одержав нагороду “за глибоке розуміння селянства своєї країни та за велику майстерність, з якою автор змалював його спосіб життя та зв’язки з природою”, гватемалець Мігель Анхель Астуріас 1967 р. відзначався премією за твори, “закорінені у національні особливості і традиції індіанців Латинської Америки”, японець Ясунарі Кавабата (1968) увінчувався за майстерність, із якою він “виражає сутність японського погляду на світ”, американський

прозаїк Ісаак Башевіс Айзек (1978) нагороджувався за твори, які виростили “з єврейсько-польських культурних традицій і які несе у собі загальнолюдські життєві проблеми”, єгиптянин Нагіб Махфуз (1988) – за глибоко реалістичні твори, які являють собою зразки не лише арабської, але й усесвітньої літератури. На наш погляд, творчість В.Винниченка цілком вписується в ці формули. Хоча непередбачуваний Нобелівський комітет цілком міг би пригадати Володимирі Винниченку його захоплення соціалістичними ідеями, як це сталося, коли серед кандидатів на премію з’явилися імена Максима Горького й Габрієля Д’Аннунціо.

У нас є підстави думати, що десь у підсвідомості В.Винниченка жевріла впевненість у тому, що він заслуговує Нобелівської премії. Доступ до архіву письменника це підтверджує. Г.М.Сиваченко люб’язно поділилася з нами останнім щоденниковим записом В.Винниченка, датованим 1 березня 1951р. “Виїзд Майстрєнка. З “Закутка”.

– Тиша в природі. Естерель у срібно-блакитній мряці. Тиша в мене на душі і тиха надія, а може, будуть ще й якісь удачі, може, не будемо змушені продавати наш старенький “Закуток” і тинятись по притулках чи “ковбаньках”, може, буде змога в спокою робити тиху й не шкідливу для бідної змученої чужими й своїми Великої Матері.

– Майстрєнко дав майже урочисте обіцяння розпочати акцію в справі пенсії та премії Нобеля. Побачимо, чи буде він такий самий енергійний на ділі, як на словах”.

Між щоденниковими записами 1924 р. і цим останнім записом минуло багато років. За цей час лишень у Франції Нобелівську премію одержали А.Бергсон (1927), І.Бунін (1933), Р.Мартен дю Гар (1937), А.Жід (1947). В.Винниченко був свідком тріумфів цих майстрів слова. Отож, мрія про найвищу літературну нагороду, про світове визнання перестала бути латентною, письменник прямо говорить про Нобелівську премію.

Нам легко уявити, як могло організовуватися висунення кандидатури В.Винниченка на престижну премію — клопоти навколо передмови до “Сонячної машини” являють собою яскраву модель поведінки людей, які могли б цим займатися безпосередньо. Жаль, Бог не відпустив В.Винниченкові років, щоб діждатися найвищої нагороди.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко 1983 – Винниченко В. Щоденник. – Т. 2 (1921–1925).– Едмонтон– Нью-Йорк, 1983.– С. 291 (далі, посилаючись на це вид., вказуємо стор. в тексті).
2. Винниченко 2000 – Винниченко В. Уривки з щоденника // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 82.
3. Сулима 1999 – Літературні премії і їх роль у розвитку літературного процесу // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України.– 1999.– № 3. – С. 44–45.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Микола Сулима – доктор філологічних наук, заступник директора Інституту літератури АН України імені Тараса Шевченка.

Наукові інтереси: українське літературознавство.

ЕПІСТОЛЯРНА СПАДЩИНА ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА ЯК ДЖЕРЕЛО ПРОСОПОГРАФІЧНОЇ ІНФОРМАЦІЇ

Надія Миронець (Київ)

У статті аналізується епістолярна спадщина В. Винниченка як джерело інформації про його особистість: риси характеру, особисті якості, психологія, настрої, стан здоров'я, різні життєві обставини, інтимні стосунки з жінками і т.п. Робиться висновок про необхідність публікації і дослідження цих джерел.

Volodymyr Vynnychenko's epistolary legacy as a source of information about the personality: his traits, moods, psychology, state of health, various circumstances of life, intimate terms with women, etc is analysed in this report. One can come to the conclusion about necessity of publication and research of these documents.

Можна по-різному ставитися до Володимира Винниченка як до політика й письменника, але важко не погодитися з твердженням Івана Лисяка-Рудницького, що був він “однією з найталановитіших і найколеритніших постатей в українській історії першої половини ХХ століття” [Лисяк-Рудницький 1994:95]. Громадсько-політична діяльність Винниченка, його творчість як письменника й публіциста довго ще будуть привертати увагу дослідників. Всебічно вивчити й глибоко зрозуміти діяльність і творчу спадщину Винниченка можна тільки при комплексному дослідженні всієї ждерельної бази, яка стосується його особистості, в тому числі й величезної епістолярної спадщини, котра розпорошена по різних архівах і її об'єм можемо уявити лише приблизно. Найбільші архівні фонди листування Винниченка зосереджені в Колумбійському університеті (США), в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України (ЦДАВОУ) і в Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (ІР НБУ). Окремі підбірки епістоляріїв Винниченка опубліковані (див. бібліографію). Деякі дослідники, наприклад В. Панченко, вже використовували їх у своїх працях. Однак, величезний масив епістолярної спадщини Винниченка ще залишається поза увагою дослідників.

Просопографічна інформація, що міститься в приватному листуванні Винниченка (тобто дані про нього як про людину: факти

біографії, зовнішній вигляд, види діяльності, творчі плани та їх реалізація, світогляд, риси характеру, психологія, особисті якості, настрої, стан здоров'я, родинні зв'язки, стосунки з жінками тощо), є невичерпною.

В листуванні знайшли відображення багато фактів біографії Винниченка, всі види його діяльності як політика й письменника, суперечливий світогляд і його еволюція, творчі плани та їх реалізація. Але кожний із цих аспектів просопографічної інформації може бути предметом спеціального дослідження. Тут же зупинимося лише на деяких із них – про особисті якості, риси характеру, психологію, настрої, стан здоров'я, ставлення до родини, стосунки з жінками.

Приватне (і навіть інтимне) листування підтверджує, що В. Винниченко в самоідентифікації на перший план ставив належність до української нації, любов до України. У листі до М.Коцюбинського 16 жовтня 1907 року він писав: *“Волею неспокійної долі моєї я мусив покинути на довгий час Україну й їхати жити за кордоном. Але живучи хоч би в самому раю, я не можу не жити разом з тим душею на Україні”*[Федченко 1988: 40]. А Люсі Гольдмерштейн, яка походила із зросійщеної української родини Максимовичів, була одружена з Михайлом Гольдмерштейном, а 1908 року мала роман з Винниченком, він писав 24 лютого 1908 року із санаторію: *“Цілу ніч вітер хитав нашу хатину, так злісно, так завзято, ніби сердився, що я приїхав, і хотів прогнати мене, сина степів, з їхніх понурих, суворих гір. Ну, а я, як відомо, українець, українці ж усі уперті, а через те остануть і буду робить те, для чого приїхав”*[ЦДАВОУ 45: 1-1зв.].

Під впливом Винниченка Люся стала й себе усвідомлювати українкою, вивчала українську мову, нею ж писала йому листи, і він її до цього заохочував: *“Не соромся, що погано напишеш по укр[аїнськи], пиши тільки так, бо инакше ніколи не зможеш добре вивчитись”* [ЦДАВО 45: 2].

Одружившись з Розалією Ліфшиць, Винниченко писав Чикаленкові, що його жінка – єврейка, *“але ми погодилися, що сім'я буде українською і будемо мати дітей тільки тоді, коли мати їх підготується остільки, щоб вони могли бути виховані українцями”* [ІР НБУ 293: 133].

І Розалія Яківна старалася. Вона погодилася якийсь час пожити в українській родині в Галичині, щоб краще оволодіти мовою, а коли

жила 1914 року в родичів Винниченка, то заявила їм, що буде розмовляти тільки по-українськи [Кузьменко 2000: 74].

Характерною рисою характеру Винниченка була його впертість, наполегливе відстоювання своєї позиції навіть перед людьми, яких він дуже поважав. Це видно з листування з багатьма адресатами, зокрема, з Чикаленком, на критику якого він іноді зважав, але в більшості випадків відповідав упертим відстоюванням власного погляду, а про свою “неслухняність” писав, що “зроду такий” [ІР НБУ 293: 92]. Його пригнічувало те, що матеріальна скрута, постійне безгрошів’я змушували писати для заробітку, а отже, насилувати себе, прислухатися до смаку “груп читачів”. *“А чого я найбільш не любив з дитячих літ так це якраз насильства, в якій би формі воно не виявлялось”* [Миронець 1996: 7]. Чикаленко ж писав про Винниченка, що в нього натура, як у тура.

Постійний бунт проти старого, віджилого був притаманний характеру Винниченка, що позначалося і на його творчості. Він сповідував принцип постійного, невпинного неспокою, руйнівного й творчого. Чикаленкові писав: *“Я буду вважати себе тільки тоді вже здатним до труни, коли заспокоюсь і благодушно почию на якомусь болоті, хоч би він носив назву соціалізму чи що”* [ІР НБУ 293: 89]. Не терпів він болота і у власному оточенні. У листі до Л. Гольдмерштейн 25 жовтня 1909 року так писав про своє ставлення до паризької української громади: *“Не міг утерпіти і почав перетрусювати публіку. Заворушилися, як жуки потривожені на гною і вже є вороги й прихильники. Біда мені з самим собою, ніде не можу обійтись так, щоб тихо пройти, нікого не зачепивши. Уже скільки сам собі нотацій читав за це і... ніякого знаку”* [ЦДАВОУ 46: 66].

Про свою нестриманість, а часом і грубість, також писав нерідко. *“... Я, признаюсь, чоловік грубий, часто дуже не делікатний, говорю не обдуманно (за що сам каюсь)...”*, – зізнавався в листі до Чикаленка 24 серпня 1912 року [ІР НБУ 293: 142].

Свої морально-етичні принципи Винниченко в листах викладає досить часто. *“Ти знаєш, – писав Л. Гольдмерштейн, – що я дивлюсь на людей не як на ціль, а як на средство, на цінности, які я повинен добувати, щоб жити. Для цього я повинен сам давати в обмін їм свої цінности. Чим більше я зможу дати, тим більше візьму. Так я дивлюсь на етіку”* [ЦДАВОУ 45: 48]. Цю ж думку він розвиває в листі до

М. Горького, який, на його думку, не зрозумів задуму п'єси “Базар”:
“Вы, действительно, не так поняли ее. Я хотел в ней сказать то, что заключается в заглавии, т.е., что жизнь – базар, не грызня человек-волков, но обмен ценностей” [Крутікова 1993: 55].

Винниченків принцип “чесності з собою” проповідують не лише герої багатьох його творів, він трапляється часто і в приватних листах, що підтверджує шире прагнення автора йти за цим принципом у житті, хоч це вдавалося не завжди, або ж він трактував його досить своєрідно. Приймавши рішення порвати стосунки із закоханою в нього К. Голіцинською, він пише їй: *“Будьмо ж чесні і самолюбиві, – наші теперішні відносини образливі для нас. Мені дуже соромно. Я хочу бути чесним перед собою і людьми”* [ЦДАВОУ 27: 290]. А Л. Гольдмерштейн, яка була від нього вагітною, знала, що дитина йому небажана, й написала, що готова піти з життя, щоб не заповідати йому зла й довести свою любов. Він відповідав: *“Це – абсурд, безглуздя, яким ти нічого нікому не докажеш. Тільки життям можна щось доказати. Я можу повторити тільки одне: будь чесна з собою, але чесність є життя. І не вимагай від мене, щоб я був з собою не чесний[...]. Жертви всяким забобонам (предразсудкам) я ніколи не принесу, хоч би мав сам загинути! Напиши, що я повинен зробити, щоб тобі було легше. Напиши, я все зроблю”* [ЦДАВОУ 45: 42–42 зв.].

Нав'язлива проповідь “чесності з собою” у творах Винниченка приводила до зниження їхньої художньої вартості, на що йому неодноразово вказував Чикаленко, радив бути краще “розумним з собою” і не псувати свого здоров'я писанням публіцистики в художній формі. 21 грудня 1908 року Чикаленко писав, висловлюючи свою думку про п'єсу “Memento”: *“Коли Ви ще не мали наміру нас учити, тоді Ви писали талановито, художественно і, справді, научали познавати життя, а коли заходились проповідувати, то пішла така нудота, що тільки з поваги до Вашого імені люде читають”*. На полях цього ж листа Чикаленко приписав: *“Один мій приятель, прочитавши Вашу п'єсу, сказав: “Один у нас єсть талант, та й той, на жаль, “чесний з собою”* [ЦДАВОУ 35: 51, 51 зв.].

Настрої Винниченка, як свідчать його листи до різних адресатів, залежали від стану здоров'я і здатності працювати (писати). Його життєві ситуації іноді складалися так, що він опинявся ніби в зачарованому колі, і тоді приходили сумніви в здатності бути

письменником і навіть думки про самогубство, хоч і боровся він з такими настроями з усіх сил. 11 червня 1908 року він писав Чикаленкові, що зовсім не може писати: *“Не через те не можу, що не знаю, що сказати, а через те, що хворий, що не маю “чогось” живого, що штовхає писати. Не знаю, може, це вже мій справжній кінець. Коли я в цьому переконаюсь, то буду чесним з собою і доведу, що всьому негодящому і зайвому немає місця серед живих. Бути зайвим баластом я не зможу. Поки ж я шукатиму спромоги видужати або принаймні зробити напевну спробу”* [ІР НБУ 293: 90]. А Л. Гольдмерштейн 16 липня того ж року писав: *“Робити що-небудь, писати я абсолютно не можу. Взагалі я думаю покинуть ремесло письменника, взятись за инчу роботу. Таку роботу я можу знайти тільки в Росії або в Америці”* [ЦДАВОУ 29: 28 зв.].

Але робота письменника була його найбільшою пристрастю і від неї відмовитися було важко. В іншому листі до тієї ж адресатки він писав: *“Робить! це єдине, за чим жалкує, до чого рветься вся моя душа. Робить, як колись, обгорнути душу димом образів, думок, мрій, забувати про час, про сум, про світ і плакати і сумувати, і сміятись самому на самоті”* [ЦДАВОУ 29: 52 зв.].

У багатьох листах писав він про своє здоров'я, детально описував методи лікування голодом у листах до Чикаленка, Коцюбинського, Гольдмерштейн та інших адресатів, з Ю. Тищенком (Сірим) ділився рецептами вегетеріанських страв. Така велика увага до стану здоров'я пояснюється тим, що від нього залежала його працездатність, натхнення, загальний настрій. Чикаленкові писав 24 серпня 1912 року: *“Коли я хоч трошки краще себе почуваю, у мене з'являється страшенна згага робить, працюють над собою, вчиться, дивиться, думать, переживать. Я хапаюсь за все, записуюсь в бібліотеки, вчу мови, роблю конспекти книжок, тоді мені дня мало [...] Стане гірше і все залишається, а сам я себе почуваю цілком зайвим на світі, безсилим, нікчемним”* [ІР НБУ 293: 142].

При всій своїй амбітності, Винниченко умів критично оцінити свої можливості, до слави не був байдужим, але вважав, що вона має бути заслуженою. В один із найкритичніших моментів свого життя 3 серпня 1908 року він писав Чикаленкові: *“Себе за цацу велику не вважаю і дуже мені соромно було читати в “Раді” про те, що “Вол. Кир... написав нові твори” і т.д. Я дуже прохаю ніколи про мене в такому*

роді не писати. Це не самоуниження і не образа говорить в мені (не подумайте знов) а свідомість невідповідності одного з другим. Я не кажу, що не хочу слави; навпаки, хочу “і то дуже”, як говорять рутенці, бо слава, по моєму, є користність людям, цінність, сила, життєздатність. Бути сильним, цінним, життєздатним, це моє найщиріше бажання. Тепер же, в даний момент, я себе почуваю тільки хворим, у якого одна мрія: заснути цю ніч і не качатись до ранку з розплющеними очима. У якого одне бажання: могли завтра прожити до вечора без головної болі” [ІР НБУ 293: 92].

Зате який піднесений настрій переживав Винниченко, коли добре йшла робота, коли писалося. У листах бачимо немало свідчень такого настрою, які можуть бути й надзвичайно цінним джерелом для вивчення психології творчості. Особливо плідотворно, натхненно працювалося йому в недовгі часи перебування в Україні. Восени 1909 року він жив поблизу Києва і 7 вересня писав Л. Гольдмерштейн: *“Цілий день робив (писав). Я роблю тепер по 10–12 годин. Голова горить, сплю години 3–4, цю ніч і двох не міг заснути. Світ творимий перебиває дійсний, життя реальне переплутується з привидами уяви. Сміюсь, хвилююсь сам з собою. Ах, як гарно, Люсінька! І люблю своїх дорогих героїв всюю душею. Не смійся з мене, я зараз як в лихоманці, весь горю. Потім буду відповідать за це напруження. За один місяць я написав: 1) драму на 5 розділів 2) оповідання для “Ради” 3) оповідання для “Села” 4) – для “Вістника”, 5) одне таке, що цензура не пропустить і 6) половину великого роману. Якась оргія, розпуста, дикий танець мозка. Образи, як скажені, вирвались звідкись і лізуть і лізуть, лізуть зо всіх кутків у душу. Іноді спинка моя нис, але плювають! Правда?” [ЦДАВОУ 46: 58 зв.].*

Характеру Винниченка було притаманне бажання постійно вчитися. Він болісно переживав відсутність систематичної освіти, намагався надолужити її самоосвітою, а при першій же можливості прагнув здобути освіту в закордонних університетах, один час записався був вільним слухачем до університету в Парижі. Його самооцінки й плани щодо цього досить характерні. 17 листопада 1907 року він писав Чикаленкові, що бере уроки французької мови й хоче ходити слухати лекції з літератури. *“Крім того, думаю проштудіювати теорію і історію світової штуки, філософії і літератури. Хочу придбати освіту літератора. Я ж неук, як і більшість наших письменників.*

Через це почасти ми й не можемо конкурувати з рос[ійськими] і європ[ейськими] письменниками, хоч здатности, може, й не меньчі маємо. Правда, коли я буду “пекти” по 5 оповідань на місяць, то навряд чи багато вільного часу лишиться в мене. Але спробую” [Миронець 1995: 47]. 7 січня 1909 року йому ж писав, посилаючись на лист К. Голіцинської, яка цитувала пораду Чикаленка, щоб Винниченко поменше писав, а побільше читав: *“Це моє повсякчасне бажання: вчитися, до самої смерти вчитись. Скільки можу, так і роблю”* [ІР НБУ 293: 103].

Самолюбивій, амбітній натурі Винниченка важко було миритися з тим, що його праця, як він уважав, не завжди була достатньо поцінована, що йому докоряли підвищеними гонорарами, які сплачувалися за рахунок меценатів. Це приводило до частих його конфліктів з видавцями. 1 лютого 1912 року писав М. Коцюбинському, що доведеться, мабуть, йому вийти з “Вістника”: *“Я послав ультиматум; ніяких “Комітетів допомоги” я не знаю, мій гонорар єсть оцінка моїх робіт, а не філантропія (хай “Вістнику” помагають, а не особам, які навіть не просять їх про те), і щоб мене не обмежували розміром. Коли на це не пристануть, я офіційно вийду. А що буду робити далі, ще не знаю”* [Федченко 1988: 53].

Досить виразно простежується в листах суперечливість, роздвоєність особистості В. Винниченка. Він і сам про це писав не раз, зокрема, в листі до К. Голіцинської: *“В мені чудно зрослося щось дике, природне, некультивоване з культурним розумом, з рефлексом, аналізом, з бажанням боротись проти цього дивного і темного”* [ЩДАВОУ 27: 286–286 зв.).

Ці особливості його натури найповніше виявилися у ставленні до жінок, про що свідчить досить велике листування з Катериною Голіцинською, Люсею Гольдмерштейн, Софією Задвиною, Розалією Ліфшиць та багатьма іншими. Тему “Жінки у житті Володимира Винниченка” привідкрив В. Панченко в своїх працях [Панченко 1995: 121–129], однак вона надзвичайно широка і її дослідження додало б деякі риси до портрету Винниченка. Саме епістолярії поряд із відвертим щоденником Винниченка – достатня джерельна база для такого дослідження.

Відкидаючи стару “буржуазну” мораль, сповідуючи “вільне кохання”, Винниченко в житті йшов ним же виведеним положенням:

кохати можна одночасно двох, трьох, п'ятьох, стільки, скільки вистачить сили тіла й вогню; любити одночасно можна тільки одного. Для нього кохання – експеримент, який він ставив у житті, переносячи потім його сюжети в свої твори. Але інколи сюжети закручувались занадто туго, і тоді легкий роман-флірт переростав, можливо, й поза його волею, у життєву драму, яка зачіпала і його (смерть сина, тяжке з'ясування стосунків з Л. Гольдмерштейн, замах на самогубство К. Голіцинської).

У короткому повідомленні важко навіть перелічити всі аспекти інформації про особистість Винниченка, які містяться в його листуванні. Введення її в науковий обіг дасть змогу відтворити правдивий портрет такої непересічної і суперечливої особистості, як Володимир Винниченко. Для цього необхідно зібрати та опублікувати величезну його епістолярну спадщину, а на першому етапі підготувати й видрукувати її каталог.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Генік-Березовська 1992 – Генік-Березовська 3. Невідомі листи Винниченка до Олеса: Вступ, примітки і підготовка тексту // Слово і час.– 1992.– №1.
2. Кічігіна, Миронець 1994 – Кічігіна Н., Миронець Н. Листування В.Винниченка з Ю.Тищенком (серпень – грудень 1933 р.): Підготовка текстів і примітки// Розбудова держави.– 1994.– №7,8.
3. Кошелівець 1991 – Кошелівець І. Два листи Володимира Винниченка // Слово і час.– 1991.– №8.
4. Крутікова 1993 – Крутікова Н. Листування Максима Горького із Володимиром Винниченком: Вступна стаття, підготовка текстів і примітки // Слово і час.– 1993.– №2.
5. Кузьменко 2000 – Кузьменко В. Володимир і Розалія Винниченки: з подружнього листування (1914): Переднє слово, підготовка текстів і примітки // Слово і час.– 2000.– №7.
6. ЦДАВОУ – Листи Володимира Винниченка до Катерини Голіцинської // Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВОУ).– Ф. 1823, оп.1, спр.27.
7. ЦДАВОУ – Листи Володимира Винниченка до Люсі Гольдмерштейн // ЦДАВОУ.– Ф. 1823, оп.1, спр.45, 46, 47, 48.
8. ІР НБУ – Листи Володимира Винниченка до Євгена Чикаленка // Інститут рукописів Національної бібліотеки України ім. В.Вернадського (ІР НБУ).– Ф. 293.– №№73–183.
9. ЦДАВОУ – Листи Люсі Гольдмерштейн до Володимира Винниченка // ЦДАВОУ.– Ф.1823, оп.1, спр.29.
10. ЦДАВОУ – Листи Євгена Чикаленка до Володимира Винниченка // ЦДАВОУ.– Ф.1823, оп.1, спр.35.

11. Лисяк-Рудницький 1994 – Лисяк-Рудницький І. Історичні есе.– Т.2.– К., 1994.
12. Микитенко 1990 – Микитенко Ю. Одвертий лист В. Винниченка до М. Горького: Вступна стаття, підготовка тексту і коментарі // Слово і час.– 1990.– №6.
13. Миронець 1995 – Миронець Н. Листування Євгена Чикаленка з Володимиром Винниченком: Вступна стаття, підготовка текстів і примітки // Укр. Слово.– 1995.– №№ 41, 43, 45, 47, 49, 51; 1996.– №№ 1, 3, 7, 9.
14. Миронець 1997 – Миронець Н. Панченко В. Листування Володимира Винниченка і Євгена Чикаленка (1902–1916): Вступне слово, підготовка текстів і примітки // Вежа.– 1997.– №8–9.
15. Миронець 1997 – Миронець Н. З епістолярної спадщини громадсько-політичних України (917): Листування Є.Х.Чикаленка з В.К.Винниченком та П.Я.Стебницьким: Вступна стаття, підготовка текстів та примітки // Укр. історичний журнал.– 1997.– №№5,6.
16. Міщук 1990 – Міщук Р. До історії спілкування української еміграції з Радянською Україною (передмова до публікації листів В.Винниченка за 1925 р. та заяви до ЦК КП(б)У від 6.IX.1920 р.) // Слово і час.– 1990.– №2.
17. Нитченко 1990 – Нитченко Д. Листування з В.Винниченком // Слово і час.– 1990.– №8.
18. Панченко 1995 – Панченко В. Магічний кристал.– Кіровоград, 1995.
19. Панченко 1997 – Панченко В. “Я хочу собою возвеличити українське...”: Риси психологічного портрета Володимира Винниченка // Березіль.– 1997.– №11–12.
20. Панченко 1998 – Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 р.р. у європейському літературному контексті.– Кіровоград, 1998.
21. Панченко 2000 – Панченко В. Марксист, який хотів залишитися українцем // День.– 2000, 9 вересня.
22. Федченко 1988 – Федченко П. Листування М.Коцюбинського з В.Винниченком: Вступ, підготовка текстів листів та примітки // Радянське літературознавство.– 1988.– №2.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Надія Миронець – доктор історичних наук, професор кафедри історії Київського інституту “Слов’янський університет”.

Наукові інтереси: взаємозв’язки історичної науки та художньої літератури, джерелознавство.

МИСТЕЦЬКИЙ ТАЛАНТ У ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА (На матеріалі оповідання “Раб краси”)

Григорій Клочек (Кіровоград)

Досліджується майстерність Володимира Винниченка як письменника, наділеного особливою проникливістю у психологію персонажів.

The workmen ship of V.V. as a writer is researched who is spared with a particular ability to penetrate into psychology og characters.

1. “Якби я був літературним критиком, то переважно писав би про художній талант”, – проголосив одного разу відомий російський письменник Василь Белов. Думається, така позиція має свій сенс. Кожне художнє явище породжується тільки завдяки наявності у його творця художнього таланту, якого нічим не можна замінити – ні відданістю мистецтву, ні працездатністю, ні наполегливістю у досягненні мети. Ф.Гегель констатував: “Недостатність таланту нічим не компенсується”.

Ось чому розуміння природи художнього таланту є обов’язковим і дуже важливим компонентом літературної освіченості та літературознавчого професіоналізму. Річ у тому, що системний підхід до вивчення того чи того літературного явища потребує передусім вияву його системотвірних чинників, тобто вияву тих сил, які організують дане явище в певну цілісність. При розв’язанні цього завдання нам необхідно “виходити” на особистість автора – осмислювати його світогляд, особливості світосприймання, етичні принципи і т.д., і т.п. Йдеться про пізнання речей важливих, по-справжньому системотвірних. Та все ж їх осмислення стане глибинним і наблизиться до конечності, якщо нам вдасться зрозуміти їх освіченість талантом, тобто зрозуміти, що є в тому світогляді, в тих особливостях світобачення, в етичних принципах щось таке, завдяки чому і з’явився субстрат художності.

2. Проблема художньої обдарованості вже давно привертає до себе увагу психологічної науки. І реальний набуток відповідної наукової інформації в ній досить значний. Щоправда, він ще недостатньо систематизований і, сказати б, адаптований до потреб літературознавчої науки. Все це є справою майбутнього.

Художня література як засіб пізнання дійсності, як ефективний гносеологічний апарат, що спрямований своїми потужними оптичними лінзами на людину, вже нагромадила величезну інформацію про художньо обдаровану особистість. Вона цінна своєю істинністю, першоджерельністю: створюючи образи талановитих митців, письменники самовиражаються, тобто пишуть їх “із себе”. Щоправда, тут маємо справу із художньою інформацією, але ж хто сказав, що її не можна інтерпретувати мовою сучасної психологічної науки?

Річ у тому, що пізнання природи художнього таланту досі відбувається двома шляхами – 1) науковим і 2) художнім. Шляхи ті йдуть паралельно. І на одному, і на іншому є свої інформаційні набутки. Вони, ті набутки, потребують зближення, взаємоузгодження і взаєморозуміння. Наукова інформація з психології перекладається на художню. Такі переклади, до речі, здійснені Володимиром Винниченком в оповіданнях “Суд” і “Студент”. Дані тогочасної психологічної науки про психологію натовпу перекладені В.Винниченком на художньо-образну мову з точністю майже один до одного.

3. Тема митця, що, як звичайно, ґрунтується на художньому осмисленні своєрідності його творчої особистості, неодноразово зацікавлювала видатних українських письменників. Зрозуміло: чим значнішим письменник, тим глибшим є його проникнення у зазначену тему. “Перебендя” – невеличка, всього-на-всього на дві сторінки, поема Тараса Шевченка – дала Івану Франку матеріал для просторого монографічного дослідження. Новела М.Коцюбинського “Цвіт яблуні” дала нам змогу заглянути в глибини підсвідомості митця. Один абзац із знаменитого оповідання “Оддавали Катрю” (це той абзац, у якому описано четверо музик із сільського весільного оркестрику) може бути класичним зразком дивовижного письменницького вміння одним-двома штрихами глибинно розкрити образ третьорядних персонажів – тут ідеться про образи людей, кожний з яких по-своєму наділений природним мистецьким даром.

Тема творчої особистості, тема мистецького таланту домінує у творчому доробку двох наших геніальних поеток Лесі Українки та Ліни Костенко. Адекватна інтерпретація художнього осягнення ними природи мистецького таланту на мову психологічного літературознавства стала б для нашої науки вельми цінним надбанням.

4. На тлі сказаного – оповідання “Раб краси” Володимира Винниченка.

Головний персонаж оповідання заробітчанин Василь ось уже другий тиждень чекає на подвір’ї за залізничною станцією, що з’явиться якийсь наймач, приказчик з економії і найме його на роботу. Сюди, в Таврію на заробітки, він прибився зі своїм дядьком Софроном. Наймачі з’являються, але вибирають з гурту заробітчанин інших, а Софрона й Василя обходять. На них вибір якось не падав, вочевидь, Софрон не подобався тим, що був “невеличкий на зріст, жовтий і зморщений, як зів’яла вилежана груша”. На Василя наймачі теж не звертали увагу: “парубок був несміливий, дуже блідий на виду, соромливий і якийсь чудний”.

Так і лежали під кучерявими берестечками вже другий тиждень. Гнітило відчуття безнадії, якоїсь неприкаяності в цьому світі. Їхні рідні оселі були далеко. Хліб і суха таранька – їх харч – уже закінчувалися. Чого чекати, на що надіятися? А втім, якщо приглянутися уважніше, і Софрон, і Василь – кожний окремо – уже виробили систему психологічного самозахисту від нестерпності життєвих обставин, в яких опинилися. Дядько Софрон “колись добре і рішуче розміркувався собі, раз на все плюнув й одійшов на бік од свого життя. Мовляв, іди, як хочеш, бо нічого вже путнього від тебе не діждешся”. Таке собі надумав і лише злорадствував уголос, коли життя й справді підтверджувало, що від нього нічого хорошого чекати не варто. Це був стан повної безнадії і повної капітуляції перед життям.

Щодо Василя, то створювалося враження, що він відгородився од світу якоюсь невидимою оболонкою. Навколишній світ, з усіма його проблемами, існує сам по собі, а він, Василь, теж сам по собі. Так воно, напевно, і було. Та оболонка й насправді існувала. Без неї Василь просто не вижив би. Бо коли вона іноді зникала, і він оголеною душею починав сприймати світ, то поводив себе по-дивному, “не як люди”.

А втім такий висновок потребує уточнення. Василь був індеферентним до всього злого, темного, недоброго, чого було предостатньо в світі. Все це він сприймав як данність, як норму, до якої уже давно призвичаївся. Не мав батька й матері, з рідних – один дядько Софрон. Наймитував з дитинства.

Але якщо Василь призвичаївся до всього злого в житті й немовби відгородився оболонкою від нього (інакше, повторимось, при його

гіпертрофованій чутливості, він просто не зміг би жити), то залишався відкритим до всього доброго й красивого.

5. Василь – чоловік обраний. Природа обрала його одного із тисяч, а мо' й мільйонів людей і наділила здатністю відчувати красу цього світу. Те, що для інших людей є буденністю, те, на що вони, зайняті земними турботами, просто не звертають увагу, глибоко схвильовує Василя, викликає, як сказали б психологи, гостру емоційну реакцію. “Мені од всього сумно, – признається він. – Не знаю. Сонце заходить – сумно; дощ іде – сумно... А надто як сонце заходить... За це мене й прогнали з економії. Хіба я знаю? Вони кажуть, що я сплю... А я й не сплю, а так... Лежу, а воно щось ссе в грудях, хоч ріж... Давно вже се мені... У церкві співають, а я плачу...” Його перепитують: “Що ж воно таке?” Відповідає: “ – Не знаю... Сумно мені... От то як сонечко сідає та гарно так, то чогось плакати хочеться... І вже про череду забуду, про все... Тільки граю... І били мене... Один раз прикажчик як оперіщив гарапником через голову, так і розпанахав спину... А тепер прогнали з економії...”

А ось інша картина, що схвильовала Василя: “Поле. На горі буйно хитається під холодним вітром сиве жито; хитається і слухає веселих, балакучих жайворонків. Вони наче поспішають сказати йому, що вже далеко-далеко за селом сонце віялом розставило в небо свої золоті пальці і зараз буде тепло-тепло. Внизу, за гаєм, клепає хтось косу; скрипить десь віз за могилою, а попід гаєм на толоці пасеться череда, і звідти, переганяючи одна одну, біжать з хурчанням дві ноти”.

Картини, що так схвильовують Василя, для переважної більшості людей і справді звичайні. Чи ж багато знайдеться людей, яких до сліз схвильовує, скажімо, картина заходу сонця чи картина череди, що пасеться попід гаєм на толоці? А втім, більшість картин природи, які до самозабуття хвилюють Василя, є знаковими для української поезії. Такими вони стали завдяки українським поетам, причому поетам першорядним, а то й геніальним. Поперегортаймо сторінки “Сонячних кларнетів” Павла Тичини – і ми знайдемо там чимало пейзажних картин, подібних до тих, які викликали у Василя емоційне потрясіння. Згадаймо хоча б пейзажну мініатюру “Сонце” з її знаменитим образом переливу різнобарвних кольорів, що віялом грають на передсвітанковому небі, попереджуючи з’яву самого сонця: “Десь клюють та й райські птиці. Вино-зелено”. Василь бачить те ж саме:

“Далеко-далеко за селом сонце віялом розставило в небо свої золоті пальці і зараз буде тепло-тепло”. І в тичинівській мініатюрі, і у Василевій візії є одна і та ж деталь: “Косарі кують до сходу” – “Внизу, за гаєм, клепає хтось косу”.

Народження дня таке ж бентежне, як і його завершення. Захід сонця надзвичайно хвилював Василя, бо то була особлива мить у природі, сповнена філософського, якщо хочете, сенсу й тужливого настрою. Не дарма ж Ліна Костенко, відзначаючи все, що справляє на неї як на поетку особливе враження, передусім звертається до сонця:

Вечірнє сонце, дякую за день!

Вечірнє сонце, дякую за втому.

Природно думати, що вміння бачити красу природи приносить людям насолоду. Чому ж Василь не відчуває такої насолоди? Навпаки, відчуття краси сповнене для нього нестерпним сумом, душевним болем. На це питання, гадаємо, може бути кілька відповідей. У цьому разі красу природи дано відчувати соціально обездоленій людині. Вичерпне пояснення цієї ситуації знаходимо у Шевченка – в поезії “Мені тринадцятий минало...”, де відчуття щастя від краси навколишньої природи (“Мені так любо, любо стало, неначе в Бога...”) раптом змінилося на гострий душевний біль:

Поглянув я на ягнята –
Не мої ягнята!
Обернувся я на хати –
Нема в мене хати –
Не дав мені бог нічого!..
І хлинули сльози,
Тяжкі сльози!..

Інше пояснення: сприймання краси природи є справою елегійною, тобто такою, що викликає якщо не філософські роздуми, то неясні мерехтливі думки, а то й просто інтуїтивні відчуття про швидкоплинність і конечність щасливих миттєвостей, що іноді відвідують нас у цьому світі. А це сумні відчуття...

6. Є поняття “тиск почуттів”. Цей тиск залежить від емоційної реактивності людини: що вищою є її емоційна збудливість, то сильнішим є внутрішній тиск почуттів, які потребують звільнення, якогось виходу назовні. Існує чимало свідчень митців, які запевнюють, що від тиску почуттів, який часто буває нестерпним, вони можуть

звільнитися тільки через творчість. Процес творчості – це процес вираження своїх внутрішніх станів через художнє слово, музику, живопис...

Василь звільнявся від тиску почуттів через музику – з допомогою сопілки. Грав не для людей (“ – Я більше вночі люблю грати, – ніхто не чує... Як слухає хтось, то я не можу грати”, – признається він).

Василь – прекрасний музикант. Він імпровізує, творить музику – самовиражається. Першу й найголовнішу ознаку його мистецької сили треба бачити в тому, що своєю музикою він впливає на людей. Звуки його сопілки “несли з собою шматки страждання, шматки невимученої журби й були сміливі й горді через те. Вони пробиралися через тин, ставали над подвір’ям і шпурляли тим стражданням в вимучені душі лежачих людей. І люди ці зітхали, неспокійно вертілися з боку на бік і починали стиха балакати про те, що порушилось і вставало в серці і в мозку”.

Виняткова, а мо’ й геніальна музична обдарованість Василя виявлялася не лише в тому, що він з допомогою примітивної сопілки умів виразити свої душевні стани, а й у тому, що зімпровізована ним музика адекватно впливала на людей.

Живучи в селі, Василь ніколи не чув оркестрової музики. І коли тут, у місті, він почув, як грає в міському саду симфонічний оркестр, то впав у стан потрясіння. Заробітчанами треба було йти далі, вони не могли стояти біля огорожі міського саду й слухати музику. Вони вмовляли Василя йти з ними, врешті-решт силою відірвали його від огорожі й повели із собою. Але Василь втік назад, до музики, вона не відпускала його.

Василя знайшли знесиленого. Він лежав на землі і плакав: не міг вийти зі стану потрясіння.

7. Василь належить до т.зв. акцентуєваних особистостей, тобто до людей, в яких окремі психологічні риси є особливо загостреними. Павлов радив дивитися на людський характер як на систему, складовими якої є окремі риси. Серед них є провідні, котрі детермінують взаємозалежність інших рис. Василю дано бачити красу в цьому світі і з винятково загостреною емоційністю переживати її. Ця провідна психологічна риса його особистості визначає інші. У Василя ослаблена воля до діяння. Тому в практичному плані він просто безпорадний. Пастух із нього й справді був поганий. Емоційна розчуженість ослаблює його волю, позбавляє будь-якої агресивності.

На Катрю, дівчину, яка йому подобається, дивиться “покірними” очима. Коханець з нього ніякий, ініціатива йде від дівчини: “Катря помалу взяла Василеву руку й, поклавши її собі на плечі, пригорнулася до його”.

8. Але повернемося до Василя як до “раба краси”. Чи можна науково пояснити його феноменальну здатність сприймати красу навколишнього світу? Пояснювати можна. Але вичерпно пояснити навряд чи вдасться. Так, можна говорити про загострену емоційну реактивність героя оповідання В.Винниченка, про його вроджений абсолютний музичний слух (тут відчутно допомогла б нам психологія, яка поклала багато зусиль у вивчення музичної обдарованості). Безперечно, треба було б звернути увагу на таке психологічне явище, як синестезія світосприймання, коли сприйняття кольору супроводжується звуковим рядом, і, навпаки, сприймання звуку викликає у свідомості бачення кольорів. Людина, обдарована абсолютним музичним слухом, як завжди, наділена й синестезичним світосприйманням. Можна було б розмірковувати й про психологічні основи абсолютного чуття гармонійного, яке є обов’язковою складовою художнього таланту. І т.д., і т.п. Але не тішмо себе надією, що з допомогою психологічного інструментарію можна до кінця розгадати таємницю художнього таланту. На думку відомого спеціаліста з психології художньої творчості академіка П.Сімонова, пізнати “до кінця” природу художнього таланту, таїну творчої інтуїції з тим, щоб погім складати “рецепти” творчості, формулювати алгоритми творчого процесу, неможливо саме через те, що природа оберігає деякі свої таємниці. “Програмування усіх без винятку етапів творчості (якщо воно теоретично можливе) зробило б творчість неможливою, – пише П.Сімонов. – І справа тут зовсім не в обмеженості наших знань про вищі вияви діяльності мозку, а в принципових обмеженнях, накладених самою природою” [Сімонов 1981: 205–206].

9. Правомірним є запитання: чи існує якась подібність між образом Василя, що створений В.Винниченком, та реальними творчими особистостями, які виявили себе в мистецтві? Інакше кажучи, чи можна ілюструвати оповідання “Раб краси” прикладами із реального життя.

Знайомство із “Рабом краси”, з його головним персонажем супроводжується асоціацією з картиною Михайла Жука “Біле і чорне”, на якій зображено юного Павла Тичину. Михайло Жук був учителем малювання в Чернігівській семінарії, де навчався майбутній автор “Сонячних кларнетів”. На картині Павла Тичину зображено із

сопілкою. Це ангел, який чомусь опинився на землі. Картина створює враження його незахищеності. Тривога Михайла Жука справдилася: більшовицька тоталітарна система швидко зламала Тичину, знівечила його геніальний талант. Перечитуючи ранні поезії Тичини, легко приходиш до висновку, що світосприймання Тичини, його внутрішній світ дуже близький до внутрішнього світу Василя. Прислухаймось до переливу почуттів юного Тичини:

Такий цей світ прекрасний,
Такий цей світ сумний,
Що я то сокіл ясний,
То просто – навісний.

Я часто мов шалію:

На світі все люблю,

Шум річок розумію:

В гаях і дною й сплю.

Часом я, мов хмарина:

Блукаю цілий день,

Як згублена дитина,

Як туга без пісень.

Йду в поле, в гай скучати

Та сльози сльози лить:

Блакить й зелені шати

Мене не веселить.

Сльзьми я розіллюся,

Впаду на край межі.

Устану... подивлюся:

Ах, доленько, скажи,

Скажи, чого я плачу,

Мов хлопчик, що забивсь.

Чи маю таку вдачу,

Таким вже я родивсь...

Устану, попитаю

Та й знов слізьми заллюсь.

Чого так жить – не знаю,

І думати боюсь.

Дивлюсь, як ніч надходить,

Як жито шелестить...

Хтось пісню десь заводить,
А серце так болить...
 Болить воно та нись,
 Само не зна чого.
 Чи хто мене жаліє,
 Чи так... ні від чого.

10. Деякі висновки.

А) Психологічний зміст оповідання “Раб краси” дуже високий, що відповідним чином характеризує Володимира Винниченка як прозаїка з глибоким психологічним ухилом.

Б) Оповідання “Раб краси” висловлює (щоправда, непрямо) одну вкрай важливу істину, яка, незважаючи на те, що вже давно відома усьому свідомому людству, все ж постійно ним ігнорується, недопустимо забувається. Йдеться про те, що однією із найголовніших функцій мистецтва є виявлення, ствердження краси в цьому світі. Краси в природі, в людських стосунках, у побуті... Навіть поверховий аналіз того, що під виглядом мистецтва пропонується нам зараз з екранів кіно і телебачення, із книжкових прилавоків, засвідчує, що переважна більшість населення зараз “споживає” продукцію, в якій повністю або ж майже повністю відсутня здатність продукувати красу й тим самим духовно оздоровлювати суспільство.

В) Аналізоване оповідання ще і ще раз нагадує нам, що художній талант – явище рідкісне, вкрай делікатне, беззахисне. І тому зрілість суспільства, його гуманістичний потенціал треба оцінювати ще й за тим, як воно оберігає митця, сприяє його творчості. Бо митець – продуцент краси. А краса, як знаємо, має врятувати світ.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Симонов 1981 – Симонов П.В. Творчество и психология // Взаимодействие наук при изучении литературы. – Ленинград. – 1981. – С. 205-206.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Григорій Клочек – доктор філологічних наук, професор, академік АН ВШ України, завідувач кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, член спілки письменників України.

Наукові інтереси: методологія аналізу індивідуальної поетики та поетики окремого твору.

ДИВНИЙ РОМАН (В.Винниченко і К.Голіцинська)

Володимир Панченко (Кіровоград)

У статті на основі нових архівних матеріалів досліджується історія взаємин В.Винниченка і К.Голіцинської (1902-1911 рр.).

In the article, based on new archival documents, interrelations of V.V. and K.G. are researched.

Під час бурхливих подій 1905 року В.Винниченко вів “кочове” життя партійного лідера, мандруючи по Україні, зустрічаючись із безліччю людей. 1906 року, скориставшись тим, що під натиском революційних подій самодержавний поліцейний режим дещо послабився, В.Винниченко домогся відновлення його на юридичному факультеті Київського університету, склав іспити (знову екстерном!) і отримав документ про здобуття вищої освіти.

До цієї ж пори належить й один із його дивних романів. Героїня цього роману – Катерина Голіцинська.

“Енциклопедія українознавства” подає про неї скупі відомості. Народилася 1881 року, дівоче прізвище – Ярмут (партійний псевдонім – Лоза). “Революційна діячка з Київщини, 1900-04 член РУП, учений статистик, праці м.ін. про Волинь”[Енциклопедія 1993]... І ще енциклопедія повідомляє, що Катерина була дружиною Євгена Голіцинського (1878 –1932), діяча РУП, члена першого ЦК (з 1902), який у 1903–1904 рр. був зв’язковим між СВУ та Києвом, а в 1919 р. – послом УНР в Естонії. Згодом Є.Голіцинський викладав хімію в Українській господарській академії в Подєбрадах.

Катерина Голіцинська – один із перших відомих дослідникам кореспондентів Винниченка. Позналилися вони десь у 1901–1902рр. У всякому разі, в одному з листів В.Винниченко згадує, як після виключення з університету він, “вольноопределяющийся” 5-го саперного батальйону, приходив до Голіцинських, які тоді мешкали на вулиці Рейтарській. А Катерина в 1909 р. писала про “восьмий рік нашого знайомства”[ЦДАВОУ].

Пов’язувала їх, звичайно, спільна робота в РУП. Проте пов’язувала і просто молодість. То була досить складна “геометрія” стосунків: Катерина любила Володимира, хоча ця любов приносила їй більше

мук, аніж радості. Володимир приятелював з Євгеном, але про ревності Голіцинського зайшлося далеко пізніше...

Листівки від К.Голіцинської Винниченко отримував ще тоді, коли був в'язнем "Косого капоніру" (1904 р.). Читав їх у своїй камері-одиночці. Деякі слова густо закреслювали тюремні цензори. Але дещо й залишалося. Зі Львова Катерина писала про враження від Літнього українського університету для молоді. Добрий задум закінчився скандалом: *"Нічого гіршого й ніколи не бачила. Крім викладів Ганкевича та почасти Вовка та Франка не було нічого цікавого..."*.

Це – 1904 рік. Тоді ж озвався із Праги і Євген Голіцинський, втішаючи "косокапонірського" бранця приємною новиною: *"Твої твори перекладаються чеською..."* (18 листопада).

У 1906 р. ситуація змінилася кардинальним чином. Тепер уже К.Голіцинську ув'язнили в Лук'янівській тюрмі, і цензори мають мороку з Винниченковими листівками.

"Біля сього гарного куточка я пишу тепер оповідання на російській мові, – повідомляв Винниченко 22 березня 1906 р. – Грошей у мене всього 30 р., і не знаю, що робитиму далі, чим житиму, на які гроші виїжджати. Все, що мені винні були, позабірвав уже. Почуваю себе з боку нервів дуже погано. Як почуваєш себе? Вибачай, моя хороша, що питаю, але мені здається, що ти повинна видужати, інакше це буде дика, абсурдна (закреслено чужою рукою. – В.П.) ... якщо знаєш.

Від усього серця стискую твою дорогу руку.

Привіт тобі, моя хороша, дорога Катерино. Болить душа страшенно. Скажи, що треба зробити для тебе (закреслено. – В.П.). Напиши, голубко, хоч словечко. Чому так довго нема ніякої відповіді? (закреслено. – В.П.) ... не може сьогодні сказати. За що? Пиши ж, пиши!"

Після звільнення з Лук'янівки Катерина Голіцинська працювала коректором у редакції газети "Рада", під "крилом" у Євгена Чикаленка. Її листування з В.Винниченко стає особливо інтенсивним у 1907–1908 рр. Цікавими є, зокрема, листи літа 1907 року.

У липні-серпні Винниченко мешкав у містечку Любеч на Чернігівщині. Писав там свою скандальну п'єсу "Щаблі життя", маючи намір незабаром надрукувати її в збірнику "Дзвін"...

Любеч – славетне ще з давньоруських часів місто. Про нього згадано в "Повісті минулих літ": у 882 р. князь Олег по дорозі з Новгороду на

Київ “взя Любець и посади муж свой”[Чернігівщина 1990]. З 1708 р. місто належало Павлові Полуботку. Важко уявити, що Винниченко не скористався нагодою і не побував біля Любецького замку, спорудженого ще в XI–XII ст.ст. на крутому березі Дніпра, біля Антоніївського монастиря, пов’язаного з іменем Антонія Печерського...

Втім, історія – історією, а головним було те, що Винниченку добре працювалося. Серед розкішної природи й самотності в якомусь маєтку “Бабки” він знайшов спокій, можливість відпочити й зосередитися. Про це й писав К.Голіцинській 17 липня 1907 р.: *“Хороша голубка моя, вибач, що не зразу відповів на твого листа; але мені хотілось знати, де я буду вже напевно і тоді написати. Тепер я знаю, де я й де буду місяць або трохи більше.*

Я в чудовій місцевості: живу у лісі, в гарному будинку, з вікон якого ступнях в п’ятдесяти блищить і сяє Дніпро. Будинок весь (кімнат 8-9) займаю я, моя хазяйка (молода дама, що розвелася з чоловіком) і синок її, хлопчик год 7-8. Тиша надзвичайна, навкруги ліс, а за Дніпром далеко на горах темніють вершечки тополів, - там сад якогось графа.

Правда, сьогодні у мене пропав день, бо то ходив з хазяйкою збирати гриби, то купався, то знов їздив з нею на човні, а з завтрашнього дня приймаюсь за роботу. Хочу я, Катрусю, написати те, що відбувається у мене тепер в душі, хочу сказати щось те непокійне, невдоволене, шукаюче, що завелось тепер у мене там десть у невідомих і таємних глибинах духа. Хочу написати це в формі п’єси. Але, з другого боку, треба мені й до іспитів готуватись, які я неодмінно хочу скласти в початку сентября. Крім того, мушу щось написати до “Ради”, бо грошей чортма. Роботи до біса. Чи встигну я все зробити за місяць?

П’єсу (будучу) я хочу помістити в збірнику, який має видати в початку октябрю видавництво “Дзвін”. Се видавництво заклалось по моїй ініціативі тиждень назад і має на меті видавати ряд неперіодичних збірників публіцистично-белетристичного змісту. Вже є трохи фондів, і обіцяні деякі статті. Між инчим, обіцяли Коцюбинський і Леся Укр(аїнка). Може, що й вийде. Во всякому разі, я буду старатись, щоб це діло не загинуло і не пішло тим шляхом, яким звичайно йдуть всякі наші укр. начинання.

Чую я, Катерино, що починаю ставати таким, яким був до своїх арештів. Почуваю це з радісною обережністю, боюсь налякати те,

що вертається. Правда, занадто багато пережито, передумано, занадто багато викинено за борт того багажу, з яким я сідав на свій життєвий човен, але є нові придбання, новий багаж. Останніми часами я “ободиночився”, – все меньч і меньч стало у мене близьких людей. Іноді раніше почував себе від того доволі погано, а тепер якось загартувався і думаю навіть, що, може, це й найбільше сприяло придбанню найціннішого багажу мого. Ну, бувай здорова, хороший мій друже. Правда ж, ми тепер близькі друзі? Я дуже радий, що ми так щиро побалакали, тепер ти мені ще рідніша і ближча, але ближча инчою (може, на чий смак і крацюю) близістю. Пиши, що НАПЕВНЕ думаєш робити. Моя адреса: м.Любеч, Черниговской губ., имение “Бабки” – для мене”.

Цей лист цікавий з багатьох поглядів. По-перше, писався він у ту пору, коли перед українським читачем ось-ось мав постати “новий” Винниченко. Написана в Любечі п’єса “Щаблі життя” – це його перший вихід на люди з теорією “чесності з собою”. Письменник, як бачимо, був свідомий того, що в його житті настає пора “зміни вік”, тобто – пошуків моделей “нової моралі” та героїв, які були б її носіями.

По-друге, В.Винниченко точно датує час заснування видавництва “Дзвін” (липень 1907 р.), окреслює його програмні цілі, згадує як авторів, що погодилися на співпрацю з “Дзвоном”, М.Коцюбинського та Лесю Українку. І по-третє, В.Винниченко “звітує” Катерині Голіцинській про своє душевне воскресіння, яке постало після всього, що було пережито протягом трьох років, проведених у Лук’янівці та “Косому капонірі”.

Втім, масштаби цього “воскресіння” він, здається, дещо перебільшив. До того ж, В.Винниченко не міг знати, що зовсім скоро він буде заарештований утретє, і його знову чекатиме Лук’янівка (вересень-жовтень 1907 р.). А поки що він, розслаблений завершеною роботою та любецькою ізолюваністю від суєти, відповідає (8 серпня 1907 р.) К.Голіцинській на її ущипливого листа, в якому, проте, була й сумовита лірика: “Даремно ти, Катерино, підпускаєш іронію. Ніяких я розведених жон не втішаю. “Не до талії” вона мені. Ну, та про це навіть і писати не хочеться. Згадав тільки через те, що ти можеш об’ясняти моє мовчання іменно цим. Якби вона подобалась мені хоч як женицина, я, може, й одваживсь би потішити. Не писав же досі просто через те, що вперед ждав листа від тебе, а потім був весь

час захоплений своєю п'есою, яку вже скінчив. Не хотілось розривати свого настрою. Зараз у мене в гостях Есфірь і двоє молодих людей, з сестрою яких вона зацікавлена. І тут мушу здержати тебе, бо передчуваю твою хитро-іронічну посмішку. З нею ми в дружних відносинах, і у неї є жених, який сьогодні виїхав у Петербург.

А ти кумедна жєницина: для чого ти закопуєшся в Дашеві? Чудно! Це ж, справді, нова тюрма. На твоєму місці я не жив би там, мені жаль було б цілого року свого життя. Взагалі, я не можу бути разсчитливим, як инчі, і тратити свої сили потрошки, щоб надовго вистарчило. Краще рік палать, ніж десять тліть. Певна річ, що треба зуміть це зробити. А їхать у Київ і теж тліть, - нема рації. Розуміється, тобі видніше. Але ти будеш, принаймні, приїжджати у Київ?

Євген ще в тебе? Чи дістав він мою откритку? Я послав йому у Білосток. Але, маючи на увазі його скупость на листи, не дивуюсь, що не дістаю відповіді. Дуже хочеться бачити його, - особливо як глянув на фотографію. Яка ти стара на ній! Мені не подобається. Ти виглядаєш якоюсь солідною, чопорною дамою. Ну, а як твоя "родственница"? Очорносотилась? Ти дай мені її адресу, я таки хочу побачити її, мене цікавить хід психіки таких людей. Може, колись згодиться. Тим паче, що вона, здається, не робить вражіння шаблонової панни.

Написав я п'єсу, Катре, і потерпаю тепер, бо зарані передбачаю велику лайку з боку нашої "мыслящей интеллигенции". Думаю, що й ти мене вилаєш. Не буду тепер багато писати, може, в октябрі прочитаєш в друкованому виді. І не знаю, чи піддержить мене хто-небудь. Ну, та побачимо!

Я тут буду до 20 (серпня. – В.П.). Якщо встигнеш ще сюди написати, то пиши, а то пиши в Київ на ту саму адресу ("Рада")".

Голіцинська встигла. Цього разу крім листа Винниченко знайшов у конверті вірш О.Апхутіна "Из песен былых годов", для чогось вкладений Катериною.

"Скажи мені, Катре, для чого ти прислала мені ті вірші і що вони визначали? – здивувався Винниченко. – Твій настрої? Чи мене хотілося провїрити? Напиши. А в мене такого настрою вже давно не бувало. І хорошиий він, і болючий, і... Ну, я зараз не в відповідному настрою.

Збірника нового свого не присилаю тобі досі через те, що проклятий друкар весь час дурить і не випуска книжки.. Я твою адресу дав одному товаришу, який, як тільки вона вийде, зараз пришле тобі. А фотографичну свою картку пришлю, як приїду в Київ.

А що ти там писала про почерк? І не знаю, про який ти вплив говориш. Я піддаюсь щодо почерку тільки впливу своїх нервів. Ну, бувай. Міцно, міцно стискаю твою хорошу руку. Володимир” (14 серпня 1907р., “Бабки”).

Голіцинська його ревнує: він же не то простодушно, не то “помефістофельськи” розпалює її почуття. Чого вартий хоч би вигук щодо фотографії! “Яка ти стара на ній...” Не знав, що такі слова дошкулять жінці? Чи навмисне бавився, дражнив? Чи, може, у стосунках “товаришів нижчої форми” (як одного разу назвав Винниченко себе й Голіцинську) таке допускалося? Мовляв, між нами тільки дружба, тільки партійна співпраця. І ніякої там любові... Але ж і не знати, що Катерина таки любить його, – не міг.

Одного разу вона не витримала, дала волю почуттям: “Ти не бачив, скільки мук ти мені причиняв, які страждання доставляєш мені, торкаючись деколи до самих болючих ран, – написала якось Голіцинська Винниченкові. – Ти не помічав цього, бо ти груб, ти вимагаєш від других надзвичайної делікатності, жадне відношення до тебе не здається тобі досить делікатним, досить хорошим. Яке ти маєш право вимагати від других того, чого сам їм не даєш? Мене тягнуло до тебе: твій розум, твоя енергія, твій жар, твоя незаурядність...”

Але виказавши всі свої болі та докори, Катерина все одно закінчила листа словами любові: “Я тебе все-таки люблю так, як ніхто тебе не любитиме...”

Вона знала Володимира Винниченка, як мало хто. Про одну його рису, яка проявляє багато екстравагантних, замішаних на “утопізмові”, вчинків Винниченка, а також його схильність до експериментів з уможливленними “моделями” в романах і п’єсах, написала так: “Часто буває, що чоловік бачить не дійсність, а те, що йому хочеться, або треба...”

Було, було таке у Володимира Кириловича: уява, відштовхуючись від “теорії”, часом таки заносила його в “голубу далечінь”!

Настав момент істини. Лукавити Винниченкові не дозволяла його “чесність з собою”, тому він вирішив сказати Голіцинській правду. Як

собі її уявляв. *“Катерино! Мені соромно. Я не кохаю тебе; не кохаю так, як можу і хочу: не дріжить моє серце радістю на твою посмішку, не стискується холодком од сумного твого погляду, не живе тобою. Будьмо ж чесні і самолюбиві, – наші теперішні відносини образливі для нас. Мені дуже соромно. Я хочу бути чесним перед собою і людьми. Мені соромно, що наші відносини фальшиві, маленькі, дрібні; мені соромно за моє чахла чуття.*

(Тільки що була ти і, розсердившись, пішла. Я справді хотів іти з хати, мені треба було до десятої години вже вийти з дому, але ти хотіла бути ображеною і не хотіла вірити. Ну, та це не так важно).

І не того мені сором, що я нечесно відношусь до Євгена, а того, що не можу прийти до тебе і сказати: “Я люблю тебе. Покинь Євгена і живи зо мною”. Я чую, що се була б брехня, і досадно ї соромно, і за себе соромно. Соромно, що ти така, як і инчі, не маючи чуття всередині, зверху не цураєшся знаків, що бувають тільки при коханню. Досадно, що ти так байдуже, так легкодохо приняла все це і не одпихнула мене з гнівом, не кинула мені в лице палкого слова і не очистила мене своїм запалом.

Досадно, що ти все це дозволила із однієї цікавості! Навіть “кроввю” оправдати тебе не можна. І мені весь час було тяжко, і досадно, що ми брешемо. Я не розумів, для чого. А коли зрозумів, коли побачив, що ми тільки хочемо любити, хочемо, щоб нас любили, тоді досада моя пройшла і мені стало жаль нас, стало обідно за себе, стало соромно своєї брехні.

Я хочу бути чесним, чистим, Катерино, я хочу сміливо і гордо дивитися сам собі в очі. Прости мене і забудь це все. Будемо, як перше, товаришами нижчої форми. Але щирими, справжніми, не формальними товаришами! Правда, лучче було б, якби ти не “цікавилась”; не того лучче, що всього цього не було б, а того, що я не знав би про тебе того, що знав. Але, може, воно ї краще. Може, через це ми будемо щирішими “нижчими” товаришами.

Ти не сердись на мене? Не сердься, Катерино. Володимир”.

Вельми красномовний лист! Володимир Винниченко і справді хоче “життям довести свої ідеї” (як він написав згодом іншій адресатці). Але гармонія все одно втікає, стосунки з Катериною Голіцинською стають натягнутими.

У вересні 1907 р. Винниченка арештували за участь в “українській змові”. Чекати суду він не став, і в жовтні того ж року нелегально перейшов австрійський кордон.

Але листування Володимира й Катерини після цього не обірвалося. Вони продовжували обмінюватися листами, і в 1908-1911 роках, коли Винниченко мешкав за кордоном. К.Голіцинська ще якийсь час працювала в редакції газети “Рада”, а потім змушена була податися (очевидно, у зв’язку з родинними обставинами) у Полтавську губернію на хутір до Кістяківських, потім – у Дашів, ще згодом – у Житомир. Подружнє життя з Євгеном Голіцинським складалося дуже непросто. Нелегко жилося й політичному емігрантові Винниченку. Події “закручували” його у свій вир, і дивний роман з Катериною Голіцинською переходив у спомин про молодість, яка не повертається.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Енциклопедія 1993 – Енциклопедія українознавства. – Т.1 Перевидання в Україні. – Львів, 1993. – С. 393.
2. ЦДАВОУ – Центральний державний архів вищих органів України.– Фонд 1823, опис 1, справа 27. Далі всі посилання на листування В.Винниченка й К.Голіцинської подаються за цим джерелом.
3. Чернігівщина 1990 – Чернігівщина. Енциклопедичний довідник. – К., 1990.– С. 420.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Володимир Панченко – доктор філологічних наук, завідувач кафедри зарубіжної літератури і компаративістики Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: історія української літературної критики, історія української літератури кінця XIX – початку XX століть, сучасний літературний процес.

ДРАМА В.ВИННИЧЕНКА “ПРОРОК”: ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ Й КОЛІЗІЇ

Василь Марко (Кіровоград)

Аналізуються проблематика, конфлікти й стилеві особливості п'єси.

Problems, conflicts and stylistic peculiarities of the play are analyzed in the article.

Драма “Пророк” написана В.Винниченком на еміграції, в Парижі, 1930 року. В Україні п'єсу свого часу заборонили, про що автор пише в листі з Мужена до нез'ясованого адресата від 27 лютого 1930 року: “Радянська влада через те заборонила цю п'єсу, що вбачала в ній аналогію процесу, який саме почав тоді вже з'являтися в СРСР. Я не мав на увазі, пишучи п'єсу, робити якісь аналогії. Я писав в образах і реальних символах історію релігії. Коли влада радянська вже тоді бачила якусь аналогію, то тепер, на жаль, здається, та аналогія проступає ще виразніше” [Архів В.Винниченка].

Після зняття табу з імені й творчості відомого письменника й політика українська літературознавча думка вже торкалася цієї п'єси В.Винниченка [Танюк 1992: 173–183]. Дослідники Л.Танюк, Л.Мороз, М.Кудрявцев окреслюють релігійно-духовний (індуїзм, християнство), літературний, світовий і суто український контексти Винниченкової драми, з'ясовують зв'язок її проблематики з історичною епохою, певними утопічними суспільними експериментами ХХ століття, розглядають твір як ланку в ланцюгу морально-філософських пошуків самого письменника. У світлі останньої тези цікаво придивитись до характеристики Винниченкового твору, поданої в статті М.Кудрявцева: “...це своєрідна драма-притча про блукання людини в лабіринтах земного буття, про її трагічні помилки в духовно-моральному виборі, у пошуках соціально-етичних гармоній, суспільних і моральних ідеалів, врешті, якоюсь мірою це й сповідь самого письменника-політика про власне болісне пізнання істини...” [Кудрявцев 2000: 3]. Мені вже доводилось писати про В.Винниченка-драматурга [Марко 1995: 64–69]. Тут же хотів би окреслити ті риси, які вважаю істотними при розгляді п'єси “Пророк”. Перше. За всієї потужності художнього таланту, В.Винниченко належить до концептуальних письменників:

першопочатком його творчої праці майже завжди виступає ідея. Через те й п'єсу “Пророк”, незважаючи на істотну відмінність освоєних у ній сфер життя, доцільно розглядати в ракурсі улюблених ідей автора. В.Винниченко-драматург, поза сумнівом, – творець модерної драми. Але виразно простежується й зв'язок його драматургії з творчістю корифеїв українського театру, передусім І.Тобілевича, зокрема його трагедіями “Сава Чалий” та “Гандзя”. Друге. Як соціаліст, В.Винниченко вважав себе атеїстом. Однак у глибинах його свідомості (чи, може, підсвідомості) жевріла іскра християнського ідеалу, який передбачає неминучу кару за гріх (проступок), – і немає значення, чи переступ вчинено щодо ближнього, чи щодо власної особи (п'єса “Базар”), – відчуття гріховності зумовлене порушенням якоїсь із Божих заповідей (п'єси “Гріх”, “Брехня”, “Чорна Пантера і Білий Медвідь” та ін.).

У драмі “Пророк” В.Винниченко порушує одну з фундаментальних морально-філософських проблем “герой і натовп” у її вужчому варіанті “пророк і маса”. У п'єсі подано досить широке розгалуження цієї проблеми, адже кожен персонаж певним чином виражає своє ставлення до пророка Амара та його учнів-апостолів, засвідчує свою причетність або опозиційність до нього. На підставі аналізу тексту твору можемо виділити ряд опозицій: легенда – дійсність, тілесне – духовне, небесне – земне, святість – гріховність, наміри – результати, авторитет імені – спекуляція ім'ям, раціональне – ірраціональне, гармонія – внутрішня конфліктність учення Амара, – які передають багатовекторність авторських пошуків способів апробації улюбленої ідеї. В.Винниченко ніколи не зупиняється на півдорозі до омріяної істини, не обминає найменшої можливості знайти ще один доказ на ще одне заперечення, хоча загальні контури ідеї, очевидно, окреслює наперед. Через те його художні моделі людини (образи персонажів), взаємин між персонажами (сюжетні рішення) такі ж переконливі, як і в реалістичних творах. Усі перераховані вище опозиції в кінцевому підсумку зводяться до однієї, навколо якої розгортаються всі колізії: Амар – посланець Бога чи людина, звичайний смертний?

Я не торкатимусь аспектів поєднання в образі Амара індуїстського та християнського віровчень, не вдаватимусь до генетичних і типологічних зв'язків драми “Пророк” з іншими творами: без них цього разу можна обійтися, хоча самі по собі вони вельми цікаві. Я

зосереджусь на самому творі, його основних проблемах і колізіях, як важливих опорах художнього світу п'єси, адже за всієї відмінності життєвого матеріалу, освоєного письменником, п'єса "Пророк" типowo винниченківська. Автор так уміло веде інтригу, що увага до перипетій і доль героїв не згасає до самого фіналу.

В. Винниченко послідовно використовує композиційний принцип двопланового зображення пророка Амара: на рівні чуток, що передають сприймання пророка масовою свідомістю, і через безпосередній показ на сцені. Так досягається ефект постійної присутності легенди в правдоподібній атмосфері життя пророка. Це надає його образу об'ємності, засвідчує громадський резонанс його особи і його вчення. Кожному виходу Амара на сцену передує розмова про нього, яка часто переростає в гостру дискусію. Поява Амара має зняти сумніви, дискусійні моменти. Але одні питання з'ясовуються, а інші виникають. Проблеми зав'язуються в тугий вузол, якого простим способом не розв'язати. Фінал п'єси наскільки несподіваний, настільки ж і закономірний, про що докладніше йтиметься нижче.

Ось перша дія. Вона складається з двох картин. У першій картині ми одержуємо чимало інформації про пророка Амара. Насамперед передамо ситуацію ажіотажу навколо його постаті. Майже вся прислуга покинула готель і побігла подивитись на пророка, почути його слово. Тут В. Винниченко подає надзвичайно вражаючу деталь: багата американка Кет пропонує одному з працівників готелю, Мустафі, 5000 фунтів стерлінгів, якщо той відмовиться від наміру побачити Амара. Але Мустафа називає дівчину дияволом і відмовляється від грошей. Результат цього вчинку Мустафи несподіваний: пасивний досі інтерес Кет до пророка перетворюється на активне бажання побачити його.

З тих розмов, що точаться навколо постаті незвичайного героя в першій картині першої дії, усвідомлюємо, що його особистість популярна, про Амара багато знають. Щоправда, всі оті відомості В. Винниченко подає в ключі "наче", "немовби", "ніби", що створює над постаттю пророка атмосферу загадковості, навіть божественності. Посудіть самі: пророк говорить усіма мовами; від семи мудреців, що живуть у Гімалаях, одержав тайну "великого знаття", що зберігається ще з часів Атлантиди і "може планету нашу перевернути"; ті мудреці, серед яких Амар жив тридцять років, знають усі досягнення техніки й науки, і через те пророка нічим не можна здивувати; Амара оточує

якась “незрима стіна”, тому його не можна арештувати; він, можливо, і є той месія, якого так давно чекали мудреці; вся сила пророка – в любові, він ніколи й ні на кого не гнівається... (Винниченко 1992: 18).

Отже, ми ще не бачили на сцені пророка, а відчуваємо, що в масовій свідомості вже зароджуються протиріччя, з яких постане майбутній трагічний конфлікт. Ірраціональність (нелогічність, неприродність) пророка – і “жахна логіка” знання, “страхітна правильність” Райта; невіра Кет (“дияволи так само, як і пророки, залишилися тільки в Біблії!” [20]) – і її бажання віри як засобу заповнення душевної порожнечі (саме тенденція самоспалювати власну душу стане основою згоди Кет на отой страхітливий вчинок – схилити Амара до самопожертви); інтимна невдоволеність Кет (“Слухайте, Річарде: ви вмієте цілувати так, щоб губи боліли, щоб...” [20]) – і підсвідоме жадання чогось надприродного, надлюдського, що може принести пророк... Так автор заряджає твір внутрішньою інтригою, яка весь час тримає в напрузі читача.

У другій картині першої дії зображено самого пророка. Його портрет схожий на іконного Христа: “... років 30, чорнявий, лице чисте, тону слонової кістки. Довге волосся, що спадає хвилями на плечі; вуса, борідка. На лиці постійний вираз радісної любовності, величної переможності і вічно палаючого всередині екстазу” [20]. Його проповідь освячує любов як найвищий закон: “Любов – це сонце, що випікає всі болячки ненависті, гніву, насилля, зневаги...” Силою своєї любові він обіцяє заспокоїти всіх “заражених болячками, всіх покалічених тілом і душею” [21]. Діалог між пророком і Кет, дива, які творить Амар (повертає зір сліпому, поглядом зрушує з місця скелю), мають переконати юну американку, котра поводить себе виключно й нахабно, в силі духу пророка. Вражена побаченим, Кет запрошує його поїхати до Америки, бо вона, Америка, “найбільше суха, безлюбівна і безвірна. Безсердечність і грошолубство – у нас найбільші заповіді нашого життя” [23]. Зі згоди пророка поїхати з Кет до її країни розпочинається випробування його Америкою, підступністю, корисливістю, ворожістю, випробування міри його любові. Так зав’язується основний конфлікт п’єси.

У процесі розвитку конфлікту в нього втягується велика кількість людей – прибічників і противників Амара. Але найчіткіше протилежний полюс уособлює Райт, наречений Кет. Ось як дівчина ще

до зустрічі з пророком – не без іронії – характеризує Райта: “...ви все знаєте і вас нічим здивувати не можна. І не розсердити, й не обурити. Чистий пророк. Ви, Річарде, знаєте, безумовно бездоганний. Навіть фізично. Ви не занадто чорнявий і не занадто білявий. Не занадто високий і не занадто низький. Риси лица математично правильні. Ви бездоганний директор, геніальний управитель, знаменитий інженер, славетний винахідник, заступник Едісона на землі й найкоректніший, найпоштивіший жених на всьому світі” [19–20]. Оце “чистий пророк”, вимовлене Кет іронічно, стане антифразою в контексті всього твору: Райт – смертельний противник пророка, справжній анти-пророк.

Причому, В.Винниченко ніде не применшує важливості порушених Райтом проблем, не спрощує його доказів. Водночас у поведінці Райта автор чітко простежує домінанту, що передбачає не пошук істини, а компрометацію Амара, заперечення в ньому Божественного начала: “Нічого надприродного і божеського в Амара немає. Вся суть питання в оцій його невідомій нам силі” [34]. Райт не поділяє й думки про любов Амара без гніву: вся суть, мовляв, лише в тому, що не було ще ситуації, щоб гнів пророка проявився. І Райт докладає багато зусиль, аби спровокувати гнів Амара.

Тож найголовніша лінія в п’єсі – випробування пророка: він **Бог** чи **людина**. Зауважу: сам Амар не вважає себе Богом, а тільки “посланим ...Богом” [20]. То лише масова свідомість устами Райта, Кет, Бетті називає його Богом. І ці зміщення значень слова Бог розкривають не стільки образ Амара, скільки духовну (чи скоріше, бездуховну) сутність його оточення. Серед випробувань пророка найгрунтовніше подані два: любов без гніву й кохання до жінки. Щоправда, Л.Мороз у згадуваній книжці про драматургію В.Винниченка визначає лише один проступок – вибух гніву: “...невблаганна кара надходить – не за любов, а за вибух злості, ненависті – хай і найсправедливіші з людського погляду” [Мороз 1994: 208].

Але з дослідницею важко погодитись: сам текст Винниченкової п’єси протестує проти такого твердження.

Придивімося до цілісної лінії випробувань пророка пильніше.

Ще в першій дії, як згадувалось, Кет пропонує Амару зрушити скелю – і скеля падає. Цей тріумф пророка викликає захоплення Кет. Але її рішення запросити Амара до Америки Райт називає “серйозним безумством” [23]. Так народжується натяк на конфлікт.

Реальна суперечність діяльності Амара постає на межі його прагнень допомогти не окремим людям, а всім стражденим, десяткам тисяч – і його обмежених можливостей як фізичної особи. Кет пропонує подолати цю суперечність за допомогою техніки. Амар відмовляється. За його словами, він несе “живу радість і світло людям... Ваша машина висушує людину, мертвить її” [30]. В останній фразі, можливо, відбилось інтуїтивне передчуття Амаром своєї “машинної” смерті? Хто зна...

В.Винниченко вибудовує цілу смугу випробувань Амара симпатією, тілесною любов'ю. Пророк торкається руки Кет, як живої істоти. А Кет переводить цей жест у земний план. “Ти такий прекрасний!” – говорить вона. “Ти надзвичайно хвилюєш мене”, – ще одвертіше переносить взаємини з пророком на приземлений рівень. Але Амар утримується на духовному рівні: “Я радий, сестро моя люба, що душа твоя просвітлюється” [30].

Витримує Амар і випробування електричним стільцем. Райт від безсилля спалахує гнівом проти пророка й “з усієї сили б'є по лиці його” [30]. Однак і це не виводить Амара з рівноваги, співчутливий тон так пасує до його тріумфу.

Серйозним етапом у житті Амара та його учнів виявилось випробування багатством, розкішшю. Учні першими не витримують цієї перевірки, а пророк цього не помітив, за що його критикують і антагоніст Райт, і апологет – апостол Рама, тільки з різних позицій. Райт: “Амаре! Твоє вчення руйнує світ... Ти вчиш любові, а викликаєш ненависть. Ти сієш мир, а виростає ворожнеча. Ти проповідуєш братство, а загострюєш розбрат” [40]; навіть обіч тебе торгують вірою твоєю”. Мета всіх інвектив Райта – переконати себе й оточення, що Амар – “не посланець Бога, а бідна, засліплена собою людина, що робить велике зло людям” [41]. Райтові йдеться про зведення пророка до свого рівня, що також є типовою реакцією масової свідомості на людину незвичайну. А незвичайності Амара Райт заперечити не може, бо вона очевидна.

Викривальні промови Рами, наймолодшого й найвірнішого Амарового учня, істотно відрізняються від інвектив Райта. Словами Рами (його ім'я – це зворотне написання імені Амара) В.Винниченко послідовно показує внутрішню конфліктність оточення пророка: “Так, ми сіємо зло, але не того, що віра наша така, а що самі ми зраджуємо

її, що самі ми стали невірами, що від віри в нас тільки слова zostалися, ремеслом стала віра наша!” [43]. Здається, в словах Рами відчуваються особисті інтонації автора, котрий до кінця життя так і не зміг відмовитись від власних утопічних ідей.

В.Винниченко крок за кроком простежує, як пророк віддаляється від своєї суті, хоча сам цього не усвідомлює. Першим знаком катастрофи став прояв гніву на викривальну силу слів Рами, що породили серед апостолів сварку. Можливо, в словах Рами проявилися неясні передчуття й тривоги самого Амара. Тільки в Рами вони викликають біль, від якого він кричить, а в пророка – лють, якої сам жахається. Свою драму він гостро переживає, в чому зізнається Кет: “Сестро моя, втома скорботна спадає на дух мій. Тяжко мені, сестро моя!” [44].

Наступним щаблем випробувань Амара стали ревності – уже цілком земне почуття, після якого до кохання до жінки – лише один крок. І Амар зробив цей крок. Картина друга третьої дії, що містить окреслені сцени, написана майстерно. В.Винниченко, перейнятий ідеєю перевірки людини в екстремальних умовах, ставить і пророка Амара в ситуації крайньої напруги, коли неминуче має проявитися його сутність. Причому, дилема “Бог чи людина” важлива тільки для Райта й Кет, оскільки підтвердження одного з її складників матиме для обох принципово визначальні наслідки. Амар же діє спонтанно, без будь-якого задуму чи розрахунку й гостро переживає власну драму, викликану переступом своїх принципів.

Хотів би наголосити, що любовний зв’язок Амара й Кет “запрограмований” автором задовго до вияву цього зв’язку. Ще в першій дії хазяїн готелю говорить про Амара: “молодий і симпатичний” [18]. Пізніше Ведд прямо застерігає Райта, що він може втратити наречену Кет, бо пророк – “мужчина гарний і чарівний...” [26].

Мотив флірту з апостолами Амара й кохання до самого пророка кілька разів звучить у п’єсі. Вісімнадцятирічна Бетті одверто заграє з молодим учнем Амара Арджуною й має для цього цілком логічне виправдання (на рівні масової свідомості): “Коли вони в людській формі, коли їдять, п’ють, сплять, то чого ж не можуть кохатися?” [29]. Бетті помічає також внутрішній стан Кет і незвичайність її ставлення до пророка й виносить на рівень слова те, що невиразно бродило в підсвідомості старшої товаришки. “Я просто умліваю від жаху, –

висловлює свій здогад Бетті – від самої думки: закохатися в Бога, в справжнього, живого Бога, що зійшов на землю. Скажи, Кет, що ти відчуваєш?”. Кет боїться сама цієї думки, а Бетті фантазує далі: кохання до Бога – це щось надзвичайне, сильне, гаряче, пекуче, немовби “поцілувати сонце, просто в самі губи поцілувати сонце” [29]. Збентежена Кет шукає рятунок у логічній формулі, що є варіантом наскрізної дилеми: Амар – Бог чи людина? Розум мав би порятувати дівчину там, де емоції можуть вийти з-під контролю. Кет висловлює, на її думку, неспростовне твердження. Однак воно застряє в емоційному обрамленні, яке зводиться до простого звинувачення Бетті й виявляє слабкість позиції Кет: “Та як же можна бути закоханою в Бога, ідіотка ти?! Бога! Коли Бог, то яке ж може бути **кохання**? А коли кохання, то який же то **Бог**! Дурна ти, дівчино!” [29].

Але, зародившись, емоції Кет не вмирають, вони лише притишуються. І коли настає відповідний момент, відбувається непомітний і несподіваний перехід від братньої турботливості до жіночої й чоловічої ніжності...

Після вибуху гніву Амар страждає. І тут автор подає психологічно вмотивовані кроки Кет і Амара назустріч одне одному. Репліки героїв і точні ремарки передають внутрішню діалектику почуттів дівчини й пророка. Кет палко висловлює вдячність Амарові за той новий світ, який під впливом пророка вона відкрила в собі: “О вчителю! Я готова по краплині виточити життя своє й обмити рану твою... вчителю мій божественний!” [44]. Відповідь Амара супроводжується двома ремарками: “Сам Бог говорить словами твоїми до мене. (*Ясно, радісно*)... Спасибі тобі, сестро, спасибі тобі, ніжна, дорога моя. (*Обнімає й гаряче цілує*). Кет відповідає “*гарячим, довгим поцілунком*”. Автор констатує, що це був крок у невідомий їм світ, бо герої, звільнившись від обіймів, “стоять, немов чимось вражені”. Амар відчув у собі незнайоме хвилювання, для нього Кет зливається з Богом: “Сам Бог був у твоїх устах, сестро моя прекрасна!” Серце його “солодко завмирає”, й до нього “буйно вертається” його сила [45]. Тут автором зафіксована та межа, де Божественне й людське творять гармонію.

Але вривається сила руйнівна, яку втілює Райт. Очевидно, витлумачивши взаємини Амара й Кет по-своєму, він задумав підступними й нахабними діями спровокувати Амара на вчинки, протилежні його усталеній позиції, адже мета Райта, як зазначалось, –

будь-якою ціною довести, що Амар – **людина**. Перший крок Райта – звернення до Амара допомогти повернути Кет, яку він, Райт, кохав і кохає зараз. На початку цієї репліки автор ставить ключовий знак “немов у розпуці”, що надає словам Райта й усій його поведінці в цій сцені навмисності, штучності, нещирості. Зрештою, такою є й демонстрація Райтом своєї пристрасті до Кет у присутності Амара: “Кет, Кет, ради бога! Присягаюсь вам, що кохаю! Згадайте ж свої обійми, поцілунки, жагучий шепіт! Кет, я вас люблю сказано, до божевілья. І ти ж мене любиш, любиш, проклята, любиш! (*сильно притягає її до себе, обнімає й несамовито починає цілувати всю*)” [45]. На крик дівчини Амар кидається на Райта й шпурляє його до дверей, але Райт не обурюється вчинком Амара, а з “виразом злісної радості” [46] вигукує, що одержав переконливий доказ: Амар – **людина**, тобто не Божий посланець.

Провокація Райта зіграла роль каталізатора розвитку стосунків Кет і Амара за межею попередньої гармонії. Пророк опам’ятався від лютого гніву і вжахнувся свого вчинку. Кет пристрасно заспокоює вчителя, цілуєчи йому руки, одягу. А в зверненні Амара до Кет: “О, моя найсолодша, найпрекрасніша моя!..” [46] – відчувається неусвідомлений крок до інтимного зближення з дівчиною. Зізнання Кет, що вона справді колись кохала й цілувала Райта, викликає в душі Амара ревності, яких не зміг подолати, й бурю емоцій, суперечливих прагнень, у результаті яких пророк і його учениця опиняються в палких інтимних обіймах і в ліжку. Отже, випробування жінкою Амар не витримав. Як наслідок, він втрачає свою чудодійну силу й стає жертвою ділків, які використовують його славу й навіть його смерть для досягнення власної мети.

Після випробування жінкою на Амара чекає випробування слабкістю (не зміг повернути зір сліпому, хоча раніше це робив легко й часто). В. Винниченко не виводить Амара на сцену в стані безсилля. Пророк молиться на самоті. Така ситуація стала передумовою перевірки пророка брехнею, яка, перевірка, ведеться за допомогою софізмів, які, зберігаючи видимість правди, віддаляють від неї.

Райт намагається переконати Кет, а через неї й Амара, що пророком Амаром слід пожертвувати заради амар’янства, яке стало помітною суспільною силою. Для цього використовується ціла система доказів про правду і брехню, про маси людей і самопожертву пророка, скоріше

софістичних, ніж присутніх, бо мета Райта – стати земним спадкоємцем пророка (разом з Кет і Ранджитом). І Кет погодилася з цими доказами, бо повірила, що, пристаючи до думки про необхідність самогубства Амара як людини, вона рятує його як “посланця Бога, як **нелюдину**”. Остаточно роззброює Кет останній доказ Райта: коли Амар – “**велика людина**”, він згодиться на самогубство, що, на думку Райта, є, власне, самопожертвою в ім’я порятунку маси страдальців [49]. Це твердження розів’є Кет, яка за логікою дій усіх відступників (“...ти вбив у мені бога... що сам відродив”, 50) додає штрих, який має болюче вразити й принизити пророка, котрого ще недавно обожнювала: “Ти вознесешся живим на небо... але знай, не бог тебе підніме в небо, а наша машина” [50]. Коли “пророк стоїть, похиливши голову в тяжкій задумі”, Кет добиває його невблаганним вироком: “Що? Життя дорожче і від віри, і від щастя тих (людей, які чекають на допомогу пророка. – В.М.), і навіть від посмертної слави бога?” [51].

Під впливом обставин і доказів-спонук Кет, котра реалізує задум Райта, Амар приймає останнє випробування – випробування смертю. Послідовно зіставляючи різні рівні свідомості сприйняття Амара, В.Винниченко в останній сцені подає ряд деталей, які повертають усе дійство та його учасників несподіваним боком, виявляючи ту художню силу, яка, виокремлюючи долі персонажів як самостійні, що саморозвиваються, водночас засвідчує присутність автора як творця. Ось ці деталі (скрізь підкреслення моє). Перед відходом у вічність Амар звертається до Кет: “Сестро моя... дай мені в вічну дорогу останній земний, людський ...поцілунок!” [52]. Коли пророк відділяється від тераси й піднімається в небо, залягає “мертва тиша”, учні “в набожному жаху падають навколiшки, задерши голови”, Кет “з жахом жде”, Вільямс “падає на землю... з жахом шепочучи: “Бог! Бог! Бог!”. Ведд “раптом упускає Біблію на землю, падає з жахом на коліна, простягає руки догори” й тричі повторює: “Боже мій!” А коли стався вибух, який запрограмували “нащадки пророка” і який означав його смерть, чути несамовитий крик юрби, Кет зривається бігти і застигає на місці, Райт раптом постає перед нами в новій іпостасі. Він піднесено звертається до Кет: “Настала велика ера амар’янства на землі!” Він “стає на коліна й набожно здіймає руки до неба” [52]. Так закінчується п’єса “Пророк”. І так розпочинається нове коло амар’янства, тепер уже на рівні свідомого обману, на чолі із лжепророком Райтом. Так

В.Винниченко всім ходом своєї п'єси підтвердив думку про неминучі стадії, які проходить ідея після свого народження: захоплення, трагедія, комедія. Драмою “Пророк” В. Винниченко прощався зі своїми утопічними ідеями на рівні трагедії. Як показала його подальша творчість, до прощання з ними на рівні комедії він не дійшов. І в цьому полягала одна з причин його великої духовної драми.

Задуматись над величчю й малістю світу й людини, задуматись над одвічним змаганням знання й віри, задуматись над багатьма іпостасями правди й брехні, відчуті непримиренність різних рівнів свідомості – це означає перейнятися напруженими роздумами письменника над незглибимою таїною людини, тією таїною, яка ніколи не буде розкрита до кінця. Таким бачиться пафос одного з найзагадковіших драматичних творів В.Винниченка “Пророк”.

Чи варто випробувати концепцію автора зіставленням схеми позиції й долі Амара з Біблійними відомостями про Христа? Безперечно, вибухи гніву Амара мають інше спрямування, ніж гнів сина Божого (проти торгівців у храмі). Амар гнівається на учнів, що гризуться між собою, й на Райта через ревності. Безперечно, в Біблії на сторінках про Христа, не знайдемо, поруч з любов'ю до людей, кохання до конкретної жінки. Безперечно, смерть від людей зближує пророків, але Христос помер за задумом Бога-Отця, а Винниченків пророк – за задумом людей, що фактично знімає божественне начало з його образу. Так виявляється суперечність поглядів самого автора, коли підсвідоме чи свідоме прийняття християнських цінностей і думки про кару за їх зневажання йдуть поруч зі скепсисом, прирікаючи душу митця на неприкаяність, від якої порятунком стала утопія, що мала принести втіху від ілюзії примирення непримиренних суперечностей життя.

Але то вже тема іншої статті.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Архів В.Винниченка – Архів В.Винниченка в Колумбійському університеті, США. Копія цього листа, який ще не публікувався, люб'язно надана мені професором В.Панченком.
2. Винниченко 1992 – Винниченко Володимир. Пророк: П'єса на 4 дії й 8 картин // Вітчизна. – 1992. – №4. – С.18. Далі сторінки подаватиму в тексті.
3. Кудрявцев 2000 – Кудрявцев Михайло. Драма В.Винниченка “Пророк”... – С.3.
4. Марко 1995 – Марко Василь. В.Винниченко-драматург. Деякі аспекти художнього світу письменника // Степ. – 1995. – №1. – С.64-69.

5. Мороз 1994 – Мороз Лариса. “Сто рівноцінних правд”. – К., 1994.– С.126.
6. Танюк 1992 – Танюк Лесь. До проблеми української “пророчої” п’єси. “Касандра” Лесі Українки, “Пророк” Володимира Винниченка, “Народний Малахій” Миколи Куліша // Березіль. – 1992. – №2. – С.173-183; Мороз Лариса. “Сто рівноцінних правд”. Парадокси драматургії В.Винниченка. – К., 1994. – 208с.; Кудрявцев Михайло. Ідейний спектр Винниченкової драми “Пророк” // Слово і час. – 1998. – №12. – С.56-59.; Кудрявцев Михайло. Драма В.Винниченка “Пророк” як соціально-етична пересторога // Українська мова та література. – 2000. – Квітень. – Ч.14 (174).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Василь Марко – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка, проректор з наукової роботи КІРУЕ.

Наукові інтереси: література ХХ століття; концептуально-стильові пошуки; теорія літератури.

ЄВРЕЙСЬКЕ ПИТАННЯ В ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Сергій Михида (Кіровоград)

У статті простежується еволюція художньої інтерпретації Володимиром Винниченком проблеми національної самоідентифікації єврейського народу; на матеріалі п'єси "Пісня Ізраїля" увиразнюється антисемітська сутність російського шовінізму та неможливість досягнення щастя через втрату національних ідеалів.

In the article evolution of literary interpretation by V.V. of the problem of national self-identity of Jewry is retraced, based on the play "The Song of Izrael". Anti-Semitic essence of Russian chauvinism and impossibility to reach happiness by means of loss of national ideals becomes more clearly seen.

Звертаючись до творчого доробку Володимира Винниченка, не перестаю дивуватися багатоплановості, художній досконалості та неординарності погляду митця на світ. Яку сферу життя не осмислював би письменник, його відвертість просто вражає. І це нітрохи не епатажність, навпаки – гострий заглиблений погляд на життя очима неореаліста, коли дійсність постає перед читачем не просто відкритою, а оголено-болюче-достовірною. Як відомо, саме такий спосіб відображення досить часто приводив до конфліктів митця із суспільною та літературно-критичною думкою, на що він реагував відповідно до власних художніх принципів, знову ж таки, щиро та відверто.

Не стала винятком і проблема, яка на початку ХХ століття (як, зрештою, і в кінці його) вважалася досить гострою, але для художньої реалізації надто дратівливою. Йдеться про місце єврейства в суспільно-політичному й економічному житті Російської імперії та ставлення до євреїв як нації. В українській літературі ми маємо подібну сміливість хіба в Тараса Шевченка, який сформулював досить виразні характеристики представників національних меншин, зосередившись на соціальних причинах неприязні ("Гайдамаки"); у Лесі Українки та Івана Франка, які, звертаючись до теми єврейства на рівні історичних алюзій, ремінісценцій та мотивів, ілюструють таким чином свої погляди на історію власного народу. Реакцію на антисемітизм як суспільне явище висловив О. Олесь у поезії "Ви мужа убили, лежить він в крові...". Звичайно, цей ряд має продовження, та йдеться все ж

таки про відвертість. Без перебільшень можна сказати, що Винниченко досягає досить високого її рівня і протягом усього свого творчого життя раз у раз звертається до проблем стосунків єврейства з великоросійством та місця євреїв у суспільстві й конкретно в революційному русі.

Причини зосередженості на їхній художній реалізації (серед багатьох досліджених на сьогодні проблем і мотивів) слід шукати в біографії письменника. Народився і виріс він у місті, яке майже на третину було єврейським за складом населення. Євреї відігравали чи не головну роль в економічному житті Єлисаветграда. Відповідно це накладало відбиток і на його культурне та освітнє життя. Поруч із приватними пансіонами, реальним училищем, класичною чоловічою гімназією іншими навчальними закладами загального характеру місто має казенне єврейське училище, талмуд-тору та 20 початкових хедерів. Тож у школяра, а пізніше – гімназиста Винниченка була змога бачити не тільки соціальне, але й національне розшарування в суспільстві. Того разу національною меншиною, незважаючи на велику кількісну перевагу над представниками інших народів (серби, хорвати, росіяни), були саме євреї. Живими були й спогади про єврейські погроми, які прокотилися по Україні 1881 року, зачепивши невелике повітове містечко. За переказами та друкованими свідченнями (див.: Зелений П. “Из воспоминаний о южнорусских погромах 1881 года // Еврейская старина. – 1909. – Т.1. – Выпуск 4”, Антиеврейские беспорядки в Елисаветграде (Точка зрення Елисаветградского уездного земства // Систематический свод постановлений Елисаветградского уездного земского собрания за 1865 – 1895 годы, Шестопал М. Євреї на Україні. – К., 1993 тощо), то був вибух люті й ненависті, який мав як економічні, так і релігійні корені. Поширювані петербурзькими та московським антисемітами чутки про культове вживання євреями християнської крові привели до того, що православне населення Єлисаветграда, яке до цього досить лояльно ставилося до земляків-євреїв, стало мовчазним, пасивним свідком розбоїв, грабунків, нищення їхнього майна.

Через 24 роки Винниченко після чергового звільнення з в’язниці (1905) порине у вир революційної боротьби і сам стане свідком чергової низки єврейських погромів – цього разу в Києві. Документальні факти, підсилені спогадами з дитинства, ймовірно, і стали поштовхом до

написання п'єси “Дисгармонія” (1906) – першого друкованого драматичного твору митця (справедливості ради, зауважу, що драматургічним дебютом Винниченка була п'єса “Ріжними шляхами”, написана 1903 року й ніколи не опублікована; рукопис зберігається в ЦДАВО України). Проблема самоусвідомлення єврейством своєї належності до нації, як, зрештою, і ряд інших, досить легко окреслена, це скоріше штрихи до її осмислення. Проте штрихи виразні й виявляють авторське ставлення до зображеного.

Опозиції, вималювані драматургом (національне – інтернаціональне, національне – загальнолюдське), набудуть свого розвитку в новелі “Талісман” (1915), яка стала наступним серйозним зверненням до теми єврейства у Винниченка. Автор продовжує розробляти тему упослідженого століттями народу. Головний герой твору, який давно втратив національну гордість, поняття національної честі й пристосувався до знущань моральних та фізичних, волею обставин (це на рівні фабули, з погляду ж автора – чергового експерименту) стає господарем становища. Та роль керівника не може відродити втрачене. Гіпертрофоване почуття власної значущості стає крилатою кроною, яку разом зі стовбуром відрізали від кореня і поставили у воду.

Результат? Відповідний. Розв'язкою новели є смерть головного героя.

Причина? Винниченко вбачає її в неможливості самоідентифікації єврея як представника окремої нації. *“Він робив враження людини, яка прислухається до процесу всередині себе — і при тому до такого процесу, котрого сам не розуміє”* [Винниченко 1989: 673], – зауважує письменник.

До кінця усвідомити й художньо реалізувати процеси, що відбуваються у душі представника упослідженої нації, Винниченкові вдалося у п'єсі “Пісня Ізраїля”. Враховуючи високий поетикальний рівень, силу впливу на реципієнта, твір можна назвати одним з кращих у творчому доробку драматурга. Саме цей твір, на мою думку, найповніше репрезентує поставлену в статті проблему, дає змогу побачити витoki й наслідки втрати національної самоідентичності, яка дещо осібно стоїть у творчому доробку автора. Здавалося б, той же знайомий авторський почерк, ті ж екстремезвичні навіть для ультравідвертої літератури 90-х років бурхливого ХХ століття

проблеми, ті ж гострі конфлікти, які розв'язує вся загорнута в чорне, худорлява (аж занадто вже струнка) жінка з косою (пробачте, помилився, – зі слоїком з-під лавро-вишневих крапель). Іронія іронією, але..., написана 1922 року в німецькому місті Зелендорфі й видана Харківським видавництвом "РУХ" 1930 року, п'єса «Пісня Ізраїля» («Кол-Нідре») нелегко піддається аналізу.

Може, тому, що автор зійшов зі звичного шляху і в центр конфлікту поставив чоловіка (після Мирона Антоновича зі скандальних «Щаблів життя» він раз у раз звертається до образу сильної жінки)? Чи, може, спрацьовує генетично закладений системою страх перед табуйованими проблемами? Як не згадаєш тут Лесину «Бояриню» і не задумаєшся, а чи не блазнюємо й досі з «черкаськими піснями», забуваючи про справжні національні цінності й святині. Тільки тепер не перед московським царем, – благо позбулися, – перед самим собою. Та й пояснення гарне завжди напоготові: виховувалися ж бо в інтернаціоналізованому суспільстві. А там розв'язання проблем національних меншин обмежувалося дозволом національних костюмів, пісень і танців. Як страшно, що меншовартісним не відчував себе цілий народ...

Ну, ось, здається, збився з думки. А, може, ні? Може, п'єса Володимира Винниченка належить до розряду тих, які дають відповіді на питання, що стосуються таких наболілих і досі не розв'язаних національних проблем? Занадто актуальні вони сьогодні, бо ж переживають десятиліття, століття, а ми все ніяк не позбавимося комплексів меншо- і більшовартості. І тому, думаю, що не єврейське питання є головним у творі, як здається на перший погляд, а національне питання взагалі. А складність і водночас багатство драми полягає в тому, що автор не обмежується вузьконаціональними рамками, а розширює її горизонти за рахунок розгляду проблем, які без перебільшення можна назвати загальнолюдськими. Саме це й дає ключ до аналізу твору.

Розпочну його з історії написання драми. Далекий Зелендорф. Відгрімівали залпи громадянської війни, пішла в небуття століттями жадана незалежна Українська держава, що проіснувала якихось два з лишком роки і в утворенні якої Винниченко брав найбезпосереднішу участь, написані п'єса «Між двох сил» і три томи «Відродження нації», навіяні живими враженнями від перемог та поразок у національно-

визвольних змаганнях; і знову чужина, знову, як колись, у другій (1907–1914) довгій своїй еміграції, від ностальгії, несприйняття політичних опонентів (а тепер, після поразки національно-визвольних змагань та невдалої спроби знайти компроміс із більшовиками, їх безліч: табори С.Петлюри, Є.Петрушевича, П.Скоропадського), спасає творчість. Йому, як і завжди, болять Україна, її життя, її проблеми. Як наслідок – повість «На той бік» (1922), де автор намагається переосмислити колізії громадянської війни та їхній вплив на особистість, збірка дитячих оповідань «Намисто», написана на теми українських народних пісень. Та є у нього ще одна любов, якій він ніколи протягом довгого свого літературного життя не зрадив. Це – загальнолюдське. Як зауважує Григорій Костюк, Винниченко «самоізолюється від цілого світу, намагається не мати ні з ким контактів, жити з книгами, власними роздумами, з самим собою» [Винниченко 1983: 13] Тож і не дивно, що повертається до художньої розробки проблем, які, зрештою, ніколи й не виходили з поля зору його уваги, проблем, які, починаючи з кінця XIX століття, цікавлять чи не всю європейську громадськість. Це знову – стосунки між статями, конфлікт інстинктів та розуму, протистояння непримиренних ідей.

Та цього разу загальнолюдське автор еднає з національним, виводить одне з одного, віддаючи перевагу закономірностям буття. Драматург розглядає трагедію упослідженого протягом тисячоліть народу, підносить до недосяжних висот його безсмертну культуру, шукає відповіді на віковічні питання, які ставить постійно перед собою людство: чи можливе співіснування релігій, чи можна вирватися з тисячолітнього полону умовностей і правил, **залишаючись при цьому людиною.**

У п'єсі «Кол-Нідре» перед нами постає доля Арона Блюмкеса, душу якого роздирає протиріччя між палкими почуттями до коханої жінки, великим мистецьким даром, любов'ю до власної дитини й національним обов'язком. Ці чотири фактори рухають конфлікт драми, невпинно підштовхуючи головного героя до прірви самогубства. Бо ж, незважаючи на видимі здобутки: вихід з майже жебрацького становища, можливість вчитися і давати людству «нові цінності» – геніальну музику (тут В. Винниченко досить традиційний і намагається наблизитися до ідеалу – згадаємо п'єси «Брехня», «Чорна Пантера і Білий Медвідь», де головні герої дають людству «нові» цінності

(Корній) або ж сприяють цьому (Наталія Павлівна), він втрачає головне – корені, без яких не може жити не тільки дерево, позбавлене можливості жити цілющими соками, а й людина, котра відривається від свого народу. Як і в багатьох попередніх творах, шлях до щастя, добробуту героїв лежить через «незначну» перешкоду, назва якій – **засоби**.

Мрія, яку плакає Арон, підтримуваний Натою Кочинською, – здобути вищу музичну освіту, стати всесвітньовідомим музикантом, нести людям радість. Мета, що й не кажи, прекрасна. Та й засіб її втілення, за словами Нати, дуже простий: «бути людиною». Але талановитий скрипаль-самоук Арон Блюмкес – єврей, а Ната Кочинська, котра, як їй здається, готова віддати навіть своє життя заради високої мети, – донька предводителя дворянства. Їхнє одруження (а це єдиний спосіб синові бідного шевця Лейзера Блюмкеса стати музикою-професіоналом) можливе тільки за умови прийняття Ароном християнства. І це не лише зміна імені (Арон Лейзерович Блюмкес стає Миколою Леонідовичем Блюмським). Вимога, яку ставлять рідні Нати, – це повне зречення зятем своєї нації. Отже, це не просто серйозний крок, це крок до межі, за якою – прірва. Арон зробив його. Мрії здійснилися, задоволені бажання, точніше кажучи, амбіції Нати, але... Приходять муки сумління, психологічна криза поглиблюється неминучим, у зображуваних Винниченком умовах, протистоянням двох релігійних систем. Чорносотенний погром, який безпосередньо торкнувся родини Арона, повертає його до усвідомлення своєї належності до нації. Але мости вже спалено. Рідні ж бо проклинають як зрадника. Тож і вихід один – склянка з отрутою.

Як бачимо, вже на рівні фабули п'єси В. Винниченко домагається розв'язання певних морально-етичних проблем. Передусім, це проблеми **“індивід і нація”**, **“miteць і служіння красі”**, **“почуття і обов'язок”**. Однак високий драматизм твору не вичерпується лише фабульними перипетіями. На рівні поетики **“Кол-Нідре”** є прекрасним зразком нової європейської драми першої чверті ХХ століття, де морально-психологічні конфлікти набувають надзвичайної гостроти за рахунок **«анатомування»** душ персонажів.

Психологічні портрети дійових осіб драми – дуже достовірні. Це засвідчує неабиякий талант письменника. Він без видимих зусиль представляє нам найскладніші типи значною мірою завдяки серйозній

мотивації їхніх вчинків. Щоправда, інколи вони не піддаються законам логіки. Тоді в силу вступають принципи парадоксу, так слушно підмічені дослідниками, а надто Л. Мороз у монографії «Сто рівноцінних правд» [Мороз 1994]. Але саме парадоксальність, яка є однією з рис художнього мислення письменника, дозволяє йому впливати на психологію сприйняття реципієнта. Це не самоціль, а засіб аргументації деяких вчинків персонажів, який дає змогу зберегти причинно-наслідковий ланцюг «характер – проблема – конфлікт» і підвищує сценічність п'єси.

Як відомо, визначення місця окремих персонажів в художньому світі твору – композиційний засіб, що сприяє виразненню читацького сприйняття та реалізації авторського задуму. Мінімізуючи присутність Арона на сцені (якщо донька предводителя дворянства – постійна учасниця драматичної акції, то Арон з'являється на кону лише в кінці I дії, а в III та IV зникає та з'являється лише в певних ситуаціях), Винниченкові вдалося створити повноцінний, більше того, домінуючий на рівні композиції образ.

Арон Блюмкес – зрине уособлення прагнення вирватися з пут національної обмеженості, яка не дає можливості для самореалізації (тут варто згадати конфлікт самого В. Винниченка з оточенням; цей конфлікт він пережив, прагнучи “вирвати” українську літературу з лещат етнографічно-побутової обмеженості).

У той же час його доля – це яскрава ілюстрація тези про те, що повноцінний розвиток особистості можливий лише за умови повної національної самоідентифікації. Драматург подає образ Арона не статично, а чітко простежує його еволюцію, ще і ще раз засвідчуючи майстерність у сфері психологізації української літератури. Використовуючи ремарки, автор домагається розкриття внутрішніх порухів головного героя. Авторське слово підпорядковане виявленню тих зовнішніх ознак внутрішнього стану, які необхідні для повноцінного розуміння дій та вчинків персонажів “нової” драми (згадаймо розгорнуті психологізовані ремарки Лесі Українки).

У I дії Арон Блюмкес постає несміливим, скромним юнаком. Його поява в “елітарному” колі викликає посмішку, що передбачає і жаль до слабкого, і відверту зневагу. Така реакція не випадкова. Формуючи ставлення до Арона, Винниченко вдається до прийому **“подвоєння інформації”**. **Перша** іпостась героя формується у реципієнта завдяки

зображенню ставлення до нього інших (традиційно – характеристика іншими персонажами), друга – його власною поведінкою та психологічним іміджем (назвемо такий прийом зображення **психологічною самохарактеристикою**): простакуватий вираз обличчя, надмірна вибачливість тощо, який Винниченко формує немовби разом з глядачем, прогнозуючи при цьому його реакцію (відчутно, що Винниченко значно випереджує свій час не лише на рівні проблематики, але й на рівні поетики, яка саме завдяки йому набуває статусу рецептивної).

Звернімо увагу на психофізичний портрет героя у момент першої візуальної рецепції учасниками дії. Щойно він з Колею (братом Ната) входить у вітальню дому Кочинських, де зручно розташувалися Ната, її мати, Мітяхін, Памфілов та Костя. Приводом до “великосвітської бесіди”, що визначала позиції її учасників у ставленні до єврейства, був саме Арон. Історія з пиріжком, розказана перед цим Колею, стала поштовхом до антисемітських “одкровенень” вищеназваних персонажів, що, зрештою, й визначають **зовнішній конфлікт** п’єси. Власне, головним його учасником є член Державної Думи Борис Мітяхін. Але бездієвість інших нітрохи не означає їхнього альтруїзму. Видима пасивність – це лише маска, за якою приховане справжнє обличчя великоросійства, заангажованого на власній величності й приниженні, а іноді й на фізичному винищенні інакородія. Слід відзначити – ставлення традиційного і практично незмінного протягом ось уже декількох століть.

Отже, реакція на появу Арона цілком зумовлена полілогом Ната – Мітяхін – Коля – Кочинська. Реакція, відверто кажучи, негативно-зневажлива. Авторська характеристика в ремарці перед першою появою Арона “на людях”: “...високий, гарне смагляве лице з виразними семітичними рисами, [...] почуває, видно, ніяковість, посміхається **несміливою, доброю й ніжною посмішкою**”, хоч і додає до портрета героя зовнішньої привабливості, та все ж не може змінити ставлення до нього ні учасників дії, ні реципієнтів. Винниченко не зупиняється і продовжує розпочатий зображально-виражальний ряд, підсилюючи негативістські прояви нюансами, які не додають авторитету Колиному репетиторові: “**незграбно, з ніяковістю здоровкаючись, з ніжною, немов прохаючою посмішкою**”, “**мовчки й ніяково посміхаючись, уклоняється**” тощо [Винниченко 1930: 7].

Використання **градації** на рівні ремарки – прийом, який цілком можна назвати новаторським в українській драматургії. Авторська характеристика постійно підсилюється, і в результаті цього одержуємо повноцінний психологічний портрет людини далеко не впевненої в собі, з цілим рядом комплексів неповноцінності. Їх витoki – в походженні Арона. Він єврей, а це в Росії рівноцінно слову гнаний. Національна меншість – привід для приниження в умовах будь-якої імперії. А надто “великої Російської”. А приниження, як відомо, має свої наслідки, котрі умовно можна класифікувати як **примирення із своїм становищем і протест**.

У змальованій вище сцені Арон виявляє архетипічні ознаки першого варіанта поведінки в умовах національного гноблення. Тим парадоксальнішою і значущішою постає перед реципієнтом метаморфоза, яка відбувається з героєм у процесі самоідентифікації. Лишень мова заходить про національну належність, Арон Блюмкес немовби перероджується (спрацьовує другий тип поведінки). Зовнішнє перетворення як контраст до попереднього враження стає засобом вияву глибинної внутрішньої сили героя. Її корені – в тисячолітній історії єврейського народу та у власній геніальній винятковості, яка з-під укривала комплексів раз у раз виривається назовні. І недарма засобом самоствердження він обирає безсмертну пісню рідного народу – пісню Ізраїлю, пісню скорботи і смутку. Гра Арона на скрипці в кінці дії просто зачаровує усіх її учасників, за винятком хіба що Мітяхіна, в якого антисемітизм є не лише світоглядною позицією, але й фізичною сутністю. Талант Блюмкеса є фактом очевидним, а його вияв, безсумнівно, породжений глибокою вірою в національні ідеали.

Проте вже у II дії п'єси закладаються підвалини внутрішнього конфлікту, розв'язкою якого стане, зрештою, смерть героя. Арон Блюмкес відчув привабливість слави і готовий на все, аби зреалізуватися. Поштовхом до цього, як зауважувалося, стали амбіції Нати Кочинської. Саме вона змогла переконати Арона в правильності його вибору між родиною, нацією і славою. *«Ах, я не знаю і не хочу знати ніяких ваших політик, націй і тому подібного!»* – заявляє героїня. *– Я знаю, що всі ці поділи на руських, німців, євреїв, чувашів – безглузді й непотрібні. Всі – люди і більше нічого. Я не хочу бути ні руською, ні єврейкою, ні негритянкою, я хочу бути **просто людиною**. А я як хочу, так і роблю. І плюю на забобони й нісенітниці»* (С. 30). Арон

намагається протистояти аргументам, які виставляє Ната. «...Нема нічого більш ганебного, – говорить він у відповідь, – як покинути свій понижений, пригнічений, на кожному кроці ображуваний народ і перейти на бік знобителів і образників його. (...) Це – гидко і соромно» (С. 30). Але його опонент – жінка, в яку він до безтями закоханий. Для драматурга – це ще одна нагода експериментальним способом випробувати, що ж сильніше: розум чи почуття, сила волі чи інстинкт, свідоме чи підсвідоме. Перемагає друге. Арон не може встояти перед жіночою звабою. Ось одна з ремарок: «Арон спочатку несміливо, хвилюючись, гладить її плече, потім сильно обнімає й впирається довгим поцілунком. Одривається й вражено, радісно дивиться, не однімаючи рук од неї» (С. 33). Їй передує репліка Ната, яка легко пояснює його поведінку: «Ну, яких же вам ще доказів треба? Я не знаю вже, їй-богу. Я сама перша кажу вам, що люблю вас, прошу, благаю бути моїм чоловіком, готова на всі жертви за це, і ви... не вірите. Ну, скажіть. Що я повинна зробити, щоб ви повірили? Ну? (Ніжно пригортається до його)» (С. 32–33).

Ніде правди діти, В. Винниченко смакує цю сцену, – недарма ж його п'єси визнавалися найсценічнішими серед тих, які з'являлися на кращих сценах театрів Росії та Європи. Автор орієнтується на глядача, котрого, як відомо, приваблюють подібні картини. Приваблюють і водночас шокують своєю сміливістю – врахуємо, що це тільки перша чверть ХХ століття, а не його кінець, коли вже куди “еротичніші” сцени не дивують навіть дітей.

Та за сценічними прийомами, які письменник, безсумнівно, використовує для привернення уваги реципієнта, приховано глибинний підтекст, визначення якого і є головним завданням дослідника. Щоб зрозуміти поведінку та порухи душі Арона, слід звернутися до образу Ната – натури досить сильної, здатної підпорядкувати собі волю іншої людини. Як зазначено вище, сила ця у її жіночності, а інстинкти, як бачимо, спрацьовують, а також у логіці, життєвій мудрості й цілеспрямованості.

Ната Кочинська – донька предводителя дворянства в одному з провінційних міст Росії початку ХХ століття. Це «експансивна, поривчаста, з сильною волею» (С. 7) дівчина. Авторська характеристика в ремарці чітко підкреслює риси її характеру. Це людина, яка всіма силами намагається вирватися з оточення, котре

суперечить її внутрішньому поривові. Слід наголосити на тому, що Винниченко позбавляє цей порив будь-якого соціального забарвлення. В один номінативний ряд героїня ставить: вбивство міністра, потоп, землетрус – все, що є антитезою нудному, сірому й звичайному, як «втертий гривеник» життю. Досить символічною у цьому плані виступає в драмі сцена з грою в шахи. Ніщо не може вивести з рівноваги Костю, брата Нати, і студента Памфілова, що повністю поглинуті грою, як ніщо не може змінити усталений ритм життя, встановлені суспільством норми й правила, від яких, за словами дівчини, «задихнутись можна».

Арон Блюмкес стає тією фігурою, котра здатна принципово змінити ситуацію на шаховій дошці життя Нати, вирвати її з обіймів обивательщини. Арон, над яким вона насміхалась, якого всерйоз не сприймала, може вивести з міщанського болота. Кардинальні зміни в психології героїні не випадкові. Вона тонка й чутлива натура. Зовнішня непривабливість Арона не могла привернути її уваги, але коли він заграє на скрипці, то одразу набув для героїні високого смислу (що вже говорити про тонку й чутливу природу головної героїні, коли навіть Памфілов і Костя, які за грою в шахи нічого не помічали, і ті вражені мистецькою грою Арона Блюмкеса). Ната підсвідомо відчуває, що опосередковано через Арона (знову Винниченко залишається вірним собі: згадаємо Наталію Павлівну й Андрія Карповича з «Брехні») може долучитися до високої мети – створення нових цінностей, а отже, й домогтися зрушення з місця скелі нудоти міщанського середовища.

Такий підхід до розкриття образу Нати Кочинської дає можливість зрозуміти її вчинки, на перший погляд парадоксальні, її виклик оточенню, рідні, готовність до самопожертви. З одного боку, це вибрики розбещеного дівчиська, з іншого – свідомий протест проти тисячоліттями (і це аж ніяк не гіпербола) узвичаєних норм і правил поведінки у ставленні до єврейства. Третій варіант, що вичитується з підтексту і містить два попередніх, – простий протест проти традиційності в поглядах на світ представниці молодого покоління, “нової” людини, яка відчуває в собі потенції змінювати світ, але не бачить реальних способів до здійснення своєї мети. І тут з’являється Арон: несхожий на інших, невизнаний талант, який потребує підтримки. Чим не спосіб перевірки власних амбіцій, чим не матеріал для експерименту?.. Експерименту привабливого за формою та сатанинського за своєю суттю.

На якусь мить ота віковична непереможна сила людських почуттів взяла гору. Кохання заповонило дівчину і вплинуло на її рішення. Але це лише мить. Зміни, що сталися з Натаю: від несприйняття, через закоханість до прагматичного розрахунку, – ось шлях дантовими колами до центру пекла. Бути «просто людиною», іти до високої мети, приносити людству «нові цінності» – благородні, зрештою, бажання – все це для Нати Кочинської мимоволі стикається з віковичними догмами, закладеними християнством. Талант, мистецтво, як виявилось насправді, цінні для Нати лише за умови відречення Арона від своєї нації. «... *Я виходила не за єврея*» (С. 71), – заявляє Ната чоловікові, коли той, після двох років «викоренення всього єврейського» під тиском обставин заявляє про належність до своєї нації.

Боротьба двох начал: прагнення до інтернаціоналізації життя і генетична шовіністична заангажованість – ось головний чинник конфлікту, який роздирає душу героїні. Його поглиблення зумовлене глибиною почуттів Нати до Арона. Любов та спільна дитина є своєрідним бар'єром, що не дозволяє їй легко розірвати стосунки з чоловіком, в якого перемогло таки почуття національної гідності. Ната на якусь мить зупиняє свій шовіністичний (і аж ніяк не менше) порив після повідомлення про смерть Блюмкесів. Проте це лише мить. Своє негативне ставлення до єврейства вона прикриває високими батьківськими почуттями. «*А є те, – заявляє вона, – що ти – мій, Петрусів, наш. Невже два роки нашої любови, нашого щастя, ніщо для тебе! Невже твоє мистецтво теж ніщо? А Петрусь, а наші мрії?*» (С. 80). Не виникає сумніву, що ці почуття справжні. Винниченко дуже тонко вмотивовує жіночу поведінку. Але... існує щось більше за жіночність, почуття, дитину. Це «щось» – тисячолітні догми. Їх не можна перебороти, знищити, вони генетично закодовані. В образі Нати Кочинської драматург зосередив потужну внутрішню силу, яка ладна здолати все: родинні забобони, ставлення оточення. Проте сила ця – ніщо в порівнянні з кремною скелею шовінізму. Здавалося б, ураган любові, високих загальнолюдських цінностей здатен очистити світ від скверни неприязні, темряви, він зносить все на своєму шляху, але... скеля стоїть непорушно, як і закони, точніше кажучи, беззаконня, що панує в Російській імперії.

Отже, п'єса «Кол-Нідре» стала індикатором ставлення Винниченка до антисемітизму як суспільного явища. Митець, котрий, як зазна-

чалось, мав змогу спостерігати за розвитком проблеми антисемітизму в Єлисаветграді та Києві, просто не міг не виявити свого ставлення до гоніння одного народу іншим. Сили й значущості надав п'єсі не прямо висловлений протест проти ситуації, що склалася. Зовнішні вияви антисемітизму: монологи Мітяхіна, його участь в організації єврейського погрому, сам погром автор виніс на задній план. Головним же способом розкриття ідеї, як і в попередніх драматичних творах, є внутрішні конфлікти – вдала художня реалізація глибоких колізій в душах Нати Кочинської та Арона Блюмкеса. Для першої конфлікт розв'язується на користь тенденцій, що панують у суспільстві, для другого – смертю. Подібна розв'язка – не нова для поезики драми Володимира Винниченка. Це ще одна можливість художнім способом прийти до **об'єктивної** істини: досягнення мети через подолання власної сутності, зламу свого “я” – приречене.

Відзначу, що в п'єсі “Пісня Ізраїля” драматург досягнув досить високого поетикального рівня. Співіснування у творі двох внутрішніх конфліктів не заважає, а, навпаки, сприяє реалізації авторського задуму. Позбувшись схематизму, що мав місце в перших драматичних творах, Винниченко не протиставляє інтереси персонажів та їхні погляди у непримиренному двобої. Паралельно розвиваючись, конфлікти взаємодоповнюють один одного. Загальнолюдські цінності та національні прагнення стають поняттям не взаємозаперечними, а, навпаки, взаємодоповнювальними. Ідеалом має стати їхня гармонія. Смерть Арона Блюмкеса переконує в недосяжності, утопічності цього, як, зрештою, і багатьох інших ідеалів. Думаю, що не випадково саме в цей час з'явиться роман-антиутопія “Сонячна машина”, який за авторською волею чи поза нею утверджує неможливість побудови гармонійного суспільства. Парадоксально, але висновок цей не є песимістичним. Адже доки існують у світі розбіжності, доти є перспектива руху його вперед, доки існують індивідуальності, доти народ не перетворюється на натовп, а людство – на аморфну масу. Світ експериментів та парадоксів Володимира Винниченка щоразу переконує в цьому, засвідчуючи непересічний талант великого драматурга та життєвість його творів, що пережили майже століття і не втратили своєї актуальності.

І тільки одне питання залишається без відповіді: “На жаль, чи на щастя?..”

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко 1983 – Винниченко В. Щоденник. – Т. 2. – Едмонт – Нью-Йорк. – 1983. – С. 13.
2. Винниченко 1989 – Винниченко В. Талісман // Винниченко В. Краса і сила. – К., 1989. – С. 673.
3. Винниченко 1930 – Винниченко В. Пісня Ізраїля (Кол-Нідре). — Харків, 1930. – С. 7. Далі, посилаючись на це видання, вказуватиму лише сторінку в тексті.
4. Мороз 1994 – Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. – К., 1994. – С. 137-158.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Сергій Михида – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: творчість Володимира Винниченка, проблеми психології творчості.

МЕФІСТОФЕЛЬСЬКИЙ ДУХ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Нінель Заверталюк (Дніпропетровськ)

У статті простежуються характер переосмислення образу Мефістофеля в романістиці В.Винниченка, насамперед у “Записках Кирпатого Мефістофеля”, поєднання в його художній модифікації архетипічних рис праобразу і пов’язаних з ним прамотивів із новими, зумовленими морально-етичними проблемами, сповідуваними письменником.

In this article the author gives new understanding of the image of Mephistopheles in Vinnichenko's novels, mainly in his “The Notes of shub-nosed Mephistopheles”. The combination of archetypal traits of great-image and connected with it great-motives with new ones, caused by the moral and ethical problems followed by the writer is also touched upon.

Звернення письменників до тем та образів дияволяди, в тому числі й до образу Мефістофеля, – явище не нове в світовій літературі (П.Арцибашев, Х.Бенавенте, М.Булгаков, П.Валері, В.-Й Гете, Ф.Достоевський, К.Марло, Ф.Соллогуб, К.Фаррер та ін.). Дав свою їх інтерпретацію і В.Винниченко, свою “модерну концепцію” дияволяди [Гундорова 1997: 176]. Вдаючись до відомих праобразів і прамотивів, В.Винниченко підпорядковував їх переосмислення художній інтерпретації відкритих ним морально-етичних тенденцій буття людини й суспільства (чесності з собою, конкордизму, колектократії). Згадаймо “Гріх”, “Пророк”, “Записки Кирпатого Мефістофеля”, “Лепрозорій” та інші твори письменника. У більшості творів В.Винниченка постає образ-тип людини з демонічним складом психіки, яка свідомо чи несвідомо тішиться своєю силою волі, прагне керувати волею інших, підпорядковувати їхні дії своїй волі. Цей образ орієнтований на архетип Мефістофеля, закоріненого в народну німецьку легенду і в літературу (Михайлюк-Мефістофель – “Записки Кирпатого Мефістофеля”, професор Матур – “Лепрозорій”, начальник таємного відділу МДБ Белугін – “Слово за тобою, Сталіне!”), і зберігає певною мірою його характерні риси: бажання володарювати над іншими, спокушати їх на гріх, скористатися їхніми слабкостями, дух заперечення моралі, зверхність “я”. Близькість до первісного образу підкреслюється В.Винниченком і деталями демонічної зовнішності

персонажів. Скориставшись прийомом віддзеркалення, в “Записках Кирпатого Мефістофеля” автор двічі дає портрет Михайлюка: вперше, коли побачене ним у дзеркалі відображення тішить героя, він іронізує з приводу нього (“Я довгий, чорний, з довгастим лицем, гострою борідкою і густими бровами, похожими на дві лохматі гусениці <...> За все лице і постать мене називають Мефістофелем, а за ніс – Кирпатим Мефістофелем” [Винниченко 1989:1.14]*. І вдруге – коли герой у стані психологічного зламу після спроби знищити сина (змінився пафос сприйняття, але ті ж зовнішні прикмети): “...довгасте обличчя з качиним носом і довгим підборіддям з загостреною борідкою. З-під лохматих брів понуро й жорстко дивляться невеликі очі. Лице чуже й неприємне” [Винниченко 1989:5.55].

Аналогічні деталі й портрета професора Матура (“Лепрозорій”): “лице довгасте, вузьке, тьмаво-бронзове (майже як черевики) з глибокими западинами на щоках. Очі маленькі, дуже заглиблені, швидкі, а над ними сильно густі, кошлаті, чорні, мов дві гусені, брови...” [Винниченко 1999: 1.2.5]. Наведені портретні деталі асоціативно зближують героїв В.Винниченка із зображенням Мефістофеля на літографіях Е.Делакруа (“Мефістофель спускається на землю”, “Перша зустріч Фауста з Гретхен”, “Фауст і Мефістофель”).

У “Записках Кирпатого Мефістофеля” В.Винниченко безпосередньо дає паралель Михайлюк – Мефістофель, винісши друге наймення в назву роману, ввівши його в самохарактеристику. Мефістофелем неодноразово величають Якова Васильовича Михайлюка й інші персонажі твору (загалом він має кілька іменних означень). Як і в легенді та у “Фаусті” Гете, герой українського письменника несе в собі зле начало. Це людина з бісівською душею, проникливий і лукавий стосовно слабкостей інших. “Мені приємно заманити чоловіка на саму гору й зіпхнути його вниз. І той момент, коли в очах, поширених надією й захватом, блискає жах – є найкращий” [Винниченко 1989: 1.12]. На думку Т.Гундорової, “Кирпатий Мефістофель – один із носіїв сатаністської претенціозності “я”. Його “мозковий еротизм” поширюється не лише на сферу людей-об’єктів, але й на їхню свідомість, оскільки маніпулює ними, прищеплює їм невіру у себе” [Гундорова 1997: 194].

У рамках свого часу (романного часу) Михайлюк прагне володарювати над небагатьма тими, хто перебуває в одному з ним

життєвому колі. Ставлення до них виражено як і подієво (у відтворених у “записках” діях – вияв його приязні до Андрійка й Соні дратує, мучить Сосницького; спроби штовхнути “на гріх” Соню, Олександру Михайлівну, розлучити Кривуль, вбити дитину, завоювати Білу Шапочку; поради викрасти Діму), так і в афористичних самохарактеристиках (реакціях на свої дії, вчинки). “Зловтішна радість”; “А хіба не приємно посунути когось на страшне?”; “Старшне виявляється занадто страшним. Це добре” [Винниченко 1989: 2.24-32] – такі та подібні проголошені Михайлюком сентенції визначають його духовний світ, світ “злого генія”.

У людях Михайлюк бачить звіра й відповідно поводить себе з ними. Як хижак вистежує їх, вичікуючи на їхній моральний злам, лютиться, якщо вони чинять не за його задумом. У моменти найбільшої люті виявляє й безпосередньо свою звірячу суть. Як у стані афекту, зумовленого звісткою про те, що Клавдія Петровна поза його бажанням народила від нього дитину: фіксовані його свідомістю деталі психічного стану й поведінки (“дикий вихор люти”, “хапаю себе за волосся, рву його, викручуюся, б’юся головою”, “кусаю руки, реву й вию”, “захват сказу”) акцентують згадану вище його властивість.

Услід за літературною й фольклорною традицією, автор “Записок Кирпатого Мефістофеля” відтінює причетність головного персонажа до духу Зла через занурення його в тьму. Гетевський Мефістофель проголошує:

Я – части часть, которая была
Когда -то всем и свет произвела.
Свет этот – порожденье тьмы ночной
И отнял место у неё самой

[Гете 1950: 440], –

утверджуючи вагомість бісівських сил у світі, духу заперечення. Мефістофель-Михайлюк свої дії чинить у пітьмі вечора, ночі, в сутінках. У тих же часових параметрах виникають його зловісні задуми. У пізні вечірні години прагне заволодіти душею Івонни професор Жозеф Матур, герой роману В.Винниченка “Лепрозорій”. В описах одягу найближчого оточення Якова Михайлюка обв’язково виділено чорну кольорову гаму. Тільки в постаті Білої Шапочки переважає білий колір.

Зберігаючи певною мірою традиційну сутність образу Мефістофеля, Винниченко змінює подієвий план свого героя; його вчинки мають морально-психологічне вмотивування, в основі якого – еротичне бажання. У розкритті характеру героя, що виявляється через суб'єктивне “я”, домінує бінарна семантична опозиція: Зло – Добро, дійсність – казка, Мефістофель – Фауст. У Гете Мефістофель завжди поруч із Фаустом. Винниченківський Мефістофель поєднує духовні максими обох. Він може грати роль “облудного демона” [Сверстюк 1999: 639], але, як і Фауст, страждати від роздвоєння душі. Як і гетівському Мефістофелю, йому властивий дух нищення, як і Фауст, він прагне знайти щастя-казку. Його егоїзм не унеможлиблює співчуття. До того ж поруч із ним Біла Шапочка як своєрідне уособлення Маргарити-Гретхен, символу вічної жіночності та ілюзії кохання. Цинічний розум Михайлюка, як і Фауста, збанкрутував перед життям. За гріховне минуле він розплачується втратою влади над іншими й кохання-казки.

Як і його міфологічний прототип, Кирпатий Мефістофель В.Винниченка боїться шлюбу, але він мріє про нього. Вважає, що одружуватися слід лише з кохання, але діє всупереч цьому. Ця суперечність зумовлює і його маску “злого генія” стосовно родини інших, і його власні страждання, його поразку. У романі подано долі кількох родин. Усі вони складаються з чотирьох осіб. За Піфагором, 4, як і 3, є число гармонійне. У зображених у “записках” родинах панує розбрат, за винятком родини Шипунів (все, що зв'язане з Білою Шапочкою, орієнтоване на щастя, на гармонію, на казку). У структурі кожної – двоє дітей. Дитина в уявленнях Михайлюка – центр родини, основа її міцності або плід гріха й джерело чвар. Підозрюючи, що, можливо, Андрійко його син, Яків підсвідомо відчуває любов до нього, домагається його любові до себе. Це мучить Сосницького, ускладнює його стосунки із Сонею, ледве не призводить їх до розлучення. Щоб бути щасливим у новій родині, Панасу Павловичу потрібний Діма як той третій, що стане каталізатором оновлення. Через Діму Варвара Федорівна прагне зберегти сім'ю. Михайлюк мріє створити сім'ю з Білою Шапочкою, Ганною Пилипівною Забережною. Вона в його сприйнятті постійно зіставляється з дитиною: від Шапочки “дитячий свіжий запах”, її погляд “дитячий”, “по-дитячому морщить ніс”. Але коли на їх шляху “почати наше життя”, як

висловлюється Михайлюк, стає Мікі, зникає її “дитячість” і з’являється, як траур, “чорна сукня”. Ці деталі спроектовані на мотив смерті кохання, що знаходить своє безпосереднє вираження в словах героїв: Михайлюк з розпачем констатує: “Всьому кінець!”, а Шапочка визначає свій стан словами “я омертвіла”.

У співвіднесенні Михайлюк-Клавдія Петрівна-Мікі вибудовується інша концепція дитини – ланцюг, сутність якої переноситься і на означення інших дітей: “Скрізь-скрізь ці Андрійки, Діми, ці явні чи потайні ланцюги” [Винниченко 1989: 5.38]. В одній із перших згадок про Мікі акцентовано з погляду Михайлюка несвідомий жест немовляти (“холоднуваті пальчики цупко присмоктуються до ребра моєї долоні”). Наступна фраза (“чуття таке, ніби ця ручка свідомо втримує мене”) веде до семантичного зрушення, створюючи новий психологічний текст [Винниченко 1989: 4.41]. Його зміст наголошено і в подальшій, даній Михайлюком, аксіологічній характеристиці вчиненого Клавдією Петровою, в якій мотивація душевного стану героя, де сплелись лють, біль, мука, огида до себе, розпач. У поєднанні цих емоційних сплесків визначається два бажання: захистити “дитину”, Білу Шапочку (“Мене невтримно тягне схопити її, зім’яти всю в малесеньку грудочку і пригорнути, як дитину, до грудей” [Винниченко 1989:5.35] і позбутися Мікі. Способи досягнення останнього зображено за висхідною: від наміру “перестати почувати зв’язок з дитиною<...> Тоді влади не може бути”, “перестати бути батьком, і тоді все розв’язується” до “темного, невиразного, моторошного” [Винниченко 1989: 5.36–37], конкретизованого в напівсвідомих діях героя.

Фізична смерть на сталася. І справа не лише в тому, що Михайлюк нічого не доводив до кінця. Зіткнулося Зло із чистотою, невинністю дитини як уособлення божого дитя. За архетипічним змістом йому притаманна поруч із природністю, першородним станом і відсутність страху [Тресиддер 1999: 304]. В.Винниченко, виражаючи драматизм ситуацій навмисного простудження героєм дитини, як психологічну домінанту виокреслює образ “жаху” в очах Мікі. Згідно із змістом архетипу дитини – це не природне для нього відчуття. Автор же нагнітає його виявлення, повторюючи одну й ту ж деталь: “очі зі справжнім, людським жахом”, “в очах усе той самий жах”, “той самий жах” – завершуючи цей ряд антитетичним: “явний животний жах”

[Винниченко 1989: 5.46,55]. Антитеза “людський” – “тваринний” емоційно орієнтована на перемогу зла. Але відповідно до винниченківського трактування образу Михайлюка-Мефістофеля тема вкотре у своєму розвитку змінює акценти, виокреслюючи в протистоянні батько і син два дотичні один до одного психологічні плани: стан першого, домінантою у вираженні якого є експресивні образи “вихор болю й огиди”, “п’яна лють муки”, жах, та Мікі, в чуттєвій сфері якого виділено крик, плач, жах. Письменник вдається до своєрідного паралелізму: жах Михайлюка, що є виявом не тільки переляку, а й душевного сум’яття, і жах Мікі.

Образ жаху спочатку виникає як одна із прикмет переживання Михайлюка після першої спроби вчинити зло з Мікою. Попередньо він подумково і в діалозі з Білою Шапочкою морально готувався до злочину. У зв’язку з цим аксіологічна самохарактеристика (“я з жахом нахиляюсь...”) сприймається як логічна суперечність. Але в наступних епізодах стан жаху Михайлюка (“В моїй душі тихий, нюючий жах”; “з тим самим безперестаним, тихим жахом” [Винниченко 1989:5.56–57]) відтворюється паралельно до фіксації (його ж очима) жаху дитини. Таким чином письменник веде сюжет до кульмінації й розв’язки.

У розвитку сюжетних ліній опозицій Добро-Зло, Михайлюк-Мікі до розв’язки образ жаху набуває функції очищення, переродження. У парі Кирпатий Мефістофель другий втрачає свою силу, поступаючись першому. В.Винниченко створює свій унікальний тип Мефістофеля – екзистенційний, який у своєму внутрішньому бутті є невідьником абсурдності не стільки довколишнього, скільки власного світу, концептами якого є нудота, нудьга, огида. Його життя “в собі” – це постійні питання: “як могло це статись, через що, навіщо?”, біль від усвідомлення того, що ним керує якась інша сила (“роблю те, чого сам не хочу”, “весь я підвладний якимсь силам, які роблять мої вчинки випадковими, необґрунтованими, незалежними від моєї волі й свідомості” [Винниченко 1989: 2.36]. Його страшить втрата власної волі, власного “я”: “Не скорюсь!”, “Я вільний, я чистий”, але й протистояти цьому він не спроможний. Це логічно й психологічно вмотивовано. Від першої самооцінки героя (“Нікчемний, недороблений Кирпатий Мефістофель...” [Винниченко 1989: 2.30]) до підсумкової (“...Ідіот, ганчірка, баба, паршивець!” [Винниченко 1989: 2.36]), через історію його “злих” вчинків постає образ людини,

яка, опинившись у ситуації вибору, зраджує себе. У хвилини знущання над Мікою Михайлюк підсвідомо починає відчувати, що ні дитина, ні Клавдія Петрівна, ні її син Костя йому “не чужі”. І це вирішує все. Між коханням і дитиною він обирає дитину.

Винниченко не поставив свого героя перед екзистенційною проблемою – фізичним самогубством. Але духовне самогубство відбулося. Добробут у побуті, кар’єра на роботі й самотність, байдужість до матері свого сина, хоч і одружився з нею, і вона має подарувати йому ще одну дитину. “Як вона (Клавдія Петрівна – Н.З.) тепер живе, я не знаю, бо бачусь з нею дуже рідко”, “Вечорами я рідко буваю вдома” [Винниченко 1989: 5.57-58] – така квінтесенція існування-відчуження колишнього Кирпатого Мефістофеля. Він живе життям у собі, дещо відкриваючись синові, коли розповідає казку про маленьку, любу дівчинку “Білу Шапочку”. Це не мрія, це біль-спогад про ілюзію кохання.

ПРИМІТКИ

* Тут і далі подається текст твору “Записки Кирпатого Мефістофеля” за публікацією в журналі “Прапор” (1989. №1. С.20-41; №2. С.20-84; №3. С.47-101; №4. С.11-47; №5. С.17-58) з вказівкою в квадратних дужках № журналу і сторінки.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко 1999 – Винниченко В. Лепрозорій // Вітчизна. – 1999. – №1–2. – С.2.–63.
2. Гете 1950 – Гете И. – В. Фауст // Гете И.-В. Избр. произв. – М., 1950.
3. Гундорова 1997 – Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
4. Сверстюк 1999 – Сверстюк Є. На святі надій: Вибране. – К., 1999.
5. Тресиддер 1999 – Тресиддер Д. Словарь символов. – М., 1999.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Нінель Заверталюк – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Дніпропетровського національного університету.

Наукові інтереси: проблеми розвитку, поезики української літератури ХХ століття.

ГУМАНІСТИЧНА ОСНОВА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА – ДРАМАТУРГА

Світлана Барабаш (Кіровоград)

У статті аналізується проблема підґрунтя художнього мислення драматурга Володимира Винниченка крізь призму його естетичного ідеалу.

In this article the autor analyses the problem of humanistic basis of V. Vinnichenko's dramas through his aesthetic ideal.

В одній із сучасних праць про Володимира Винниченка сказано: “Старіючи, він, безперечно, не раз ловив себе на відчайдушній думці: а чи має кому світити він – самотник, утопіст, політик, який зазнав поразки, “літературний геній України”, і її, України, “падший ангел”? І часто не знаходив втішної для себе, він хотів небагато: щоб його почули лише і постаралися зрозуміти” [Панченко 1996].

Наскільки сьогоднішній читач входить у простір етично-естетичного мислення митця? Наскільки суголосні його тривоги нашим сьогоднішнім? Наскільки прогнози Володимира Винниченка справдилися? Ці питання тривожать сучасних літературознавців і мислячих читачів.

Намагаючись охопити багатство будь-якої національної культури, будь-якого мистецтва, дослідник неминуче доходить висновку: мистецтво не є віддзеркаленням реального життя, а квінтесенцією його духовних пошуків. Ця сентенція найяскравіше проявляється в перехідні епохи.

Творчість Володимира Винниченка, очевидно, одна з найяскравіших ілюстрацій до попередньої думки. Митець, чиє життя захопило пору зіткнення століть, міг бути візитною карткою українського словесного мистецтва у будь-якому жанрі: в прозі, драматургії, публіцистиці. Навіть епістолярний жанр під його пером ставав мистецтвом.

Покоління, до якого належав Винниченко, Іван Франко назвав “молодою Україною”, вірячи в його місію інтегрувати національну словесність у європейський духовний простір. Констатуємо як трагедію той факт, що на півстоліття творча спадщина цього незвичайного митця

була вилучена із духовного обігу українців, а його особистість трактувалася одноплосинно і переважно негативно.

Чекає свого часу аналіз драматургії Володимира Винниченка на стику наук, де літературознавство, етика, естетика творили б призму для заглиблення в сутність людського “Я”, котре хвилювало художника від першого написаного ним художнього твору до останніх щоденникових сповідей. Психологія вчинку, спонукою до якого є пошук самого себе, істини, правди, краси, в контексті драматичних реалій національної історії початку століття лише сьогодні може бути осягнена нами як тривожне попередження письменника про трагічні наслідки ідеологічних конфліктів епохи, спроектовані в життя конкретної людини, завершені конкретною трагедією. Тому дослідження етичних основ художнього та гуманістичного ідеалу Винниченка у сфері пошуків його як драматурга може стати в центрі сучасної літературознавчої думки. Вдамося до аргументації одного з дослідників творчості письменника Данила Гусар-Струка: “Коли уважно прочитати його твори, то стає зовсім ясно, що Винниченко не проповідував ні крайнього індивідуалізму, ні тотальної аморальності, ні проституції, ні брехні, ні вільної любові, ні звіринного віддання хіті. Радше він старався перевірити, чи ідеї, які в теорії звучать так прекрасно, здійсненні, і які з них виринають наслідки.”

Отож шляхи художнього осмислення проблем духовного буття особистості в часо-просторовому контексті у перехідні історичні моменти, морально-етичні аспекти взаємин людини і суспільної моралі стають цікавими і в контексті нинішнього дня. А літературознавча інтерпретація Винниченкової драматургії як культурно-естетичного явища на зрізі аналізу етичних аспектів його художнього та гуманістичного ідеалу має ряд аспектів: аналіз існуючої літературознавчої думки у сфері винниченкознавства; осмислення художнього і гуманістичного ідеалу Винниченка-драматурга в контексті української та європейської драматургічних традицій; дослідження естетичної основи драматичного конфлікту п'єс Винниченка крізь призму художньо-філософської концепції людини в часі.

Прочитання ранніх п'єс Винниченка під кутом своєрідності авторського художнього мислення на межі двох епох, його власних підходів до аналізу “проклятих питань доби” – одна з найголовніших проблем художника. Передовсім йдеться про своєрідність авторського

підходу до нових тем, до драми людини, яка вступала в протиріччя з усталеними суспільними і моральними нормами. В центрі уваги митця – аналіз тогочасного українського суспільства в параметрах двох соціальних процесів: процесу диференціації суспільства і процесу українізації народу. Драматургія Володимира Винниченка як художнє явище стала одним з найцінніших матеріалів до пізнання тих ідей і думок, якими жили найактивніші суспільні сфери в добу першої революції.

Подійний зріз життя у драматургії раннього Винниченка – революція, партійне життя, в'язниці, еміграція – можна розглянути як фон для глибших аналізів морально-психологічних проблем буття особистості, вписаної у час небувалих та жорстоких випробувань. В.Винниченко-художник уже в першій драмі “Дисгармонія” обминає художню констатацію безпосередніх подій, заглиблюючись у психологічні проблеми і процеси, породжені поразкою першої революції. В центрі уваги художника не сама боротьба з її основами і причинами, а психологічні трансформації, що відбуваються з людиною на фоні соціальних катаклізмів.

Глибоко психологічна драма Володимира Винниченка – нове явище в українській літературі. Вибираючи об'єктом пору революційну, автор обсервує її на зрізі проблем людської моралі, обираючи призму людського сприймання складних колізій епохи.

В аспекті такого художньо-аналітичного бачення людини в часовому просторі аналізуються драми “Дисгармонія” (1906). “Великий Молох” (1907), “Базар” (1910).

Послугуючись точним визначенням особи героя “Дисгармонії”, що дає М.Жулинський, як “динамічно” зурбанізованого інтелігента, маємо можливість простежити процес творення Володимиром Винниченком уявної постаті героя, риси якого він помічав в середовищі “більшості своїх товаришів”. Прагнення автора передбачити нову мораль, спроможну сформувати громаду в післяреволюційний час, здатну позбавитись елементарного, спрощеного, примітивного в собі, вилилося у характерах революціонерів, які за словами А.Ніковського, “відбули революції в собі, в своїй душі”, але підвладні незмінності біологічних відносин.

Дилеми “зрада – обов'язок”, “щастя громадське – щастя подружнє”, “сила – брехня” постають перед героями. Емоційно-психологічні

закономірності щасливих і нещасливих шлюбів як авторська установка художньо зреалізована автором через призму власного сумніву: “Невже справді закон співжиття чоловіка і жінки є боротьба і ворожнеча”.

Сама назва драми криє в собі багатозначну метафору. Світоглядна проблема в контексті художньої концепції Володимира Винниченка, де засіб парадоксу часом стає основоположним, у героїні драми викристалізовується в пошук гармонії суперечностей.

Проблема внутрішньої незалежності героїв дуже важлива для В.Винниченка. Але якщо для неоромантичної особистості Лесі Українки цей захист внутрішньої свободи зливався з процесом виконання зобов'язань перед нацією, то для раннього Винниченка проблема окреслювалася інакше: герой перших його драм, соціаліст за світоглядом, потрапляє в конфліктну ситуацію, коли ідея служіння громадським інтересам перебуває в трагічній суперечності з його сутністю.

Зримо відчутний вплив антропософської концепції Ф.Ніцше став ідейно-філософським опертям для Винниченкових драм, написаних між 1906 – 1910 роками. Людська природа героїв драм цього періоду вступає в різку суперечність з прагненням свідомого опанування обставин. Структура інтелектуально-психологічних пошуків героїв вибудовує драматургічну дію. Тож основою вищеназваних трьох п'єс є прагнення в художньому бутті особистості витворити такі обставини для людського “я”, котрі сприяли б його гармонійному удосконаленню через відмову від моральних забобонів, від тягара дріб'язкового власницького світу. Внутрішні колізії мають за основу трагічну суперечність між інтелектуально-світоглядними настановами Винниченкових героїв та їх природною сутністю.

Часо-просторовий фон у цих драмах іноді згушений мало не до класичних меж. Дія драми “Дисгармонія” охоплює два дні. Цього часу достатньо для художнього дослідження процесу поляризації героїв і його психологічного аналізу. Акт переоцінки традиційних норм мислення і моралі виливається в кристалізацію індивідуальних моральних законів героїв раннього Винниченка. Добровільний вибір як основа природної гармонії середовища й індивідуума осмислюється В. Винниченком у п'єсі “Великий Молох”, де проблема збереження особистісного “я” від “ми” маси стає концептуальною. Ідея “чесності з собою” трактується драматургом на основі психологічного аналізу

духовного буття гармонійно розвиненої особистості, індивідуальність котрої виявляє силу не ради виходу за грань добра і зла, як це бачив Ніцше. Акт збереження власної духовної потужності має за мету гармонію яскравої мислячої особистості із світом як протест проти деструктивного впливу змодернізованого “Молоха”.

Проблема гармонії, котра включає в себе дію волі, розуму, серця як чинників моральності, піддається сумніву з точки зору обов’язку особистості перед суспільством, що вступає у конфлікт з природнім бажанням особистості. Моральні основи “чесності з собою” і “непокори обов’язкам” опираються на вищий критерій: ступінь розвитку в людині соціального інстинкту. Винниченкове означення “щось більше за нас” – багатозначне. Воно не просто могутній інстинкт, закладений в кожному з нас. Це внутрішній стан духу, що пориває людину до високого вчинку, вписуючи її у світ непроминальної гармонії між усім живим, істинним, неперебутнім.

Авторське бачення суспільної людини крізь призму моралі й етики передбачає аналіз психології дій, думок, вчинків, персонажів Винниченкових драм, де художній ідеал письменника окреслювався в процесі пошуку нових форм мислення, що зближувало його концепцію з роздумами Г.Гауптмана про драму як про дійство, поділене на певну кількість завершених актів, чи А.Стрінберга, котрий доводив, що “в кожній людині на всі вчинки є свої причини, й що кожна із сил, які діють у драмі, обов’язково впевнена у своїй правоті”. Отож, драматургічне мислення Володимира Винниченка, зреалізоване у творах, написаних після 1910 року, виразно прямує до “нової драми” західноєвропейського зразка. Дослідники цього періоду цілком справедливо стверджують, що проблема можливості вибору у його героїв вивисується над питанням процесу буття до останнього моменту їх героя, підкреслюючи що екзистенційність В.Винниченка ближча до сартрівської, відмінніша від хайдеггерівської. Якщо виділити етичну основу Винниченкового вибору проблем, то впадає в око посиленна увага драматурга до сучасного буття, до синусоїди духовного існування його героїв в моменти найгостріших випробувань Духу, часом перебувають на грані буття й небуття.

“Шляхи досягнення можливості морального вибору, творення етично-психологічної ситуації для повного виявлення свободи у цьому

виборі для своїх героїв – той комплекс обставин, який цікавить В.Винниченка у процесі творення нових драм.

Із щоденникових записів драматурга, з його листування вимальовується психологічна основа творчих змагань письменника із обставинами власного життя, коли самотність і відчуженість мали б диктувати авторові мотив непорозуміння його героїв із оточенням. Проте філософія його драматургії опиралася на всеохопний аналіз буття людського “я” в його глибинній сутності, поза дрібним, другорядним, одномоментним, що могло б спричинити дисгармонію.

Новий аспект бачення людини крізь призму ідеалу вирізняє драматургію зрілого В.Винниченка, як художнє явище, де через внутрішнє життя людини постає час, епоха, а не навпаки, коли до сутності людини автор добирався через аналіз соціальних конфліктів.

Може, найхарактернішим в цьому аспекті явищем є драма “Чорна Пантера та Білий Ведмідь”. Естетика Володимира Винниченка-модерніста в освоєнні ідеалістичних філософських концепцій людського буття у зрілого Винниченка набирає органічного характеру. Поруч з вищеназваною драмою п’єси “Брехня”, “Гріх”, “Закон” творять світ, в якому конфлікт Винниченкового героя із самим собою ніби не міняється. Структуровані автором драматургічні ходи в його п’єсах підпорядковані моделюванню процесів морально-буттєвого формування головних героїв, за словами М.Вороного, вираженню “конфлікту протилежних переживань із зазначенням кульмінаційних пунктів в психологічній еволюції дійової особи”.

Певною мірою морально-етичні акценти зрілого Винниченка аналогічні етично-психологічній концепції драматургії Лесі Українки в тому плані, що часто жінка, яку ставить в центрі подій В.Винниченко, вивищується своїм інтелектом, духовно-емоційним спектром життя, динамікою почування і дії над чоловіком.

Досконалість художнього втілення конфлікту між підсвідомим і свідомим початками в яскравій особистості у зрілого Винниченка беззаперечна. Неодноплановість художнього потрактування сутності людини в її часово-просторових трансформаціях вписують ім’я Володимира Винниченка в середовище європейських драматургів-модерністів.

Сповідуючи принцип класичного екзистенціалізму, Володимир Винниченко спрямовує своїх героїв в будь-яких ситуаціях віднаходити

себе у власній цілісності, хоч позірно та цілісність виглядає як дисгармонія.

Гострота конфлікту драми “Брехня”, за словами Лариси Мороз, в можливості потрактування постаті героїні в найрізноманітніших аспектах через призму багатьох локальних істин. Загадковість процесу моральних пошуків сутності героїні криється в тому, що на наших очах відбувається процес переродження особистості, в якому пошук героїнею самої себе настільки завуальований, що оточення втрачає можливість зрозуміти її.

Структурно-естетичні характеристики твору виявляють його реалістичний характер, проте філософсько-психологічні нашарування в образі героїні творять ілюзію багатовимірного дійства. І якщо “Брехня” все ж має характер мелодрами, то “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” вибудована на етичному конфлікті, в котрім суперечність між мистецтвом і суспільними умовами набирає філософського характеру. Проблема щастя людини, яку Винниченко досліджував конкретно чи спорадично в ранній творчості, набирає ширшого спектру. Вона ставиться в просторі власної душі, власної сім’ї, найближчого оточення і ширше – в суспільстві. Якщо у раннього Винниченка ця лінія вималювалася у сфері побутового, то опісля його герої виходять за межі традиційних взаємин, що дає можливість читати кожен драму різноплослинно.

Психологізм В.Винниченка у драмі “Чорна Пантера і Білий Ведмідь” зреалізовано у низці проблем з багатоаспектними відповідями на них. Митець і суспільство, митець і батьківство, сім’я і мистецтво, егоїзм і жертвність - це тільки частина проблем, кожна з яких лежить в основі певного конфлікту. Новаторське розв’язання багатьох проблем у п’єсі через художній аналіз психології вчинку людини і можливості неоднозначного його потрактування стали серйозним внеском драматурга у рідну літературу. Морально-етичний аспект характеристики конфліктів у драмах Винниченка підтверджує думку, що філософія автора була основою його світосприймання і світовідтворення. І якщо дія відбувалася навіть у просторі однієї родини, як у драмі “Пригвождені”, протиставлення сутностей “щастя-нещастя”, “гармонія-дисгармонія” виходить далеко за межі сімейних перехресть. Розум і чуттєвість в аспекті їх гармонізації виростають у найбільшу проблему, котра вимагає двох рівнів осмислення -

зовнішнього подібного і внутрішнього дискусійного. Слід відзначити, що мотив спадкової хвороби суттєво обмежує можливості героїв, виказуючи момент заданості: психічні ефекти справді педалюються, позбавляючи драму глибинного психологізму. І все ж зауважимо, що п'єса “Пригвожені” на художньо-естетичному зрізі справляє враження органічного етапу Володимира Винниченка на шляху його художнього поступу, коли національні модифікації вічних колізій буття людського “я” в часовому контексті розкривалися через перипетії окремого життя в параметрах його духовних вершин і низин.

Проблема кризи людської особистості стала провідною темою в світовій літературі початку ХХ століття. Захист права людської особистості на природне буття в аспекті власної неповторності, котру тоталітарне суспільство намагалося уніфікувати або знищити, – стає головною гуманістичною проблемою і для українського мистецтва. Володимир Винниченко відчув трагедію, спровоковану тектонічними суспільними зсувами, на власному житті. Трагедії людини у вирі небувалого соціально-політичного конфлікту лягла в основу його драми “Між двох сил” (1918). Це одна з найталановитіших його драм, яка засвідчила, що тільки справжній талант, котрий не потребував часу для кристалізації вражень, зміг абсолютно свіжий історичний матеріал осмислити художньо досконало й філософськи глибоко. Новий художньо-філософський ракурс мистецького дослідження проблеми особистості зумовлений пульсуючою трагедійністю подій.

Вдамося до точної атестації цього психологічно-естетичного явища М.Жулинським: “Володимир Винниченко, по суті, продовжує художні дослідження внутрішнього світу політизованої людини, революціонера, який підкорює себе, своє особисте життя, свої морально-етичні засади і принципи служіння ідеї і намагається пізнати, де лежить та межа між особистим і суспільним, між чесністю з собою і “служінням народові”, яку змушений переступити революціонер і цим самим приректи себе на моральну поразку, на втрату свого “я”, своєї суверенності”.

Конфліктна сімейна ситуація у п'єсі розташована в двох площинах – політичного протистояння та любовно-психологічній. Особистісний характер розведення на полярні позиції таких категорійних понять як рід і народ несе в собі символ національної трагедії, руйнації народної моралі. Саме цією драмою В.Винниченко застерігає сучасників і

нащадків від сліпої віри в благотворність революційних акцій. Спонукою до її написання стала драма власної душі, спричинена віроломним нашестям муравйовських військ на рідну землю. Сутність драми головної героїні Софії полягає в тому, що трагедійні події в історії її землі проходять не тільки через її біографію, а й через її серце. Характер внутрішньої колізії героїні криється в хибному поєднанні двох ідей, серед яких соціальна гармонія має співіснувати з досягненням національної незалежності методом революції. Смерть в ім'я ідеї, що є неминучим атрибутом революцій і громадянських війн і використовується як засіб досягнення політичної влади, осмислюється героїнею так само на грані життя і смерті. Акт роздвоєння особистості, художньо втілений автором, став тривожним передбаченням Володимира Винниченка. Зрозуміло, що такий художній прогноз міг закінчитися лише смертю героїні.

Психологічні параметри художніх пошуків В.Винниченка охоплюють найделікатніші грані буття людської душі. У цьому плані п'єса "Закон", котру дослідники назвали "зразком мінімальної кількості характерів, демонструє один з найнапруженіших сюжетів. Кохання, материнство, подружня вірність, сила інстинктів – це та низка проблем, морально-етична сутність котрих має служити формуванню цілісної особистості.

Суперечність між власним життям у собі самому та життям у суспільстві під призмою художньо-психологічного аналізу В.Винниченка стає уроком, що застерігає від абсурдності буття у випадку, коли особистість іде на компроміси з такими глобальними поняттями як честь, совість, милосердя, доброчинність, коли втрачаються в суспільстві точні орієнтири істини, коли самодостатність людського життя піддається сумніву заради хибної тимчасової злочинної ідеї. І хоч вважаємо певним перебільшенням твердження Л.Онишкевич про те, що В.Винниченко "...випередив західно-європейську літературу на три десятки років тим, що перший ввів екзистенціалізм у західну драму", погоджуємося з наступною частиною її думки – "він зумів передбачити, передчути і втілити ситуацію вагань і вільного вибору, які ставали щораз то гострішим проблемами для людини ХХ століття".

Як бачимо, думання і почування В.Винниченка-драматурга органічно влітаються в контекст мистецько-культурних течій початку

XX ст., часу деструкції традиційних типів художнього мислення і пошуків нових форм мистецького самовираження в процесі психологізації мистецтва взагалі. Гуманістичний та художній ідеал драматурга формувався у відповідності до етичних норм і моральних законів, які виражали суть сучасної йому епохи. Абсолютне чуття часу, його драм зробило В.Винниченка найяскравішим виразником трагедійних конфліктів. Приймаючи естафету філософської драми від Лесі Українки, В.Винниченко прагнув “знайти, створити нову сферу моральних відносин людства, в якій було б більше розуму і раціональності взагалі” (П.Христюк). Розвинене трагічне начало, що стає провідним пафосом драматургії В.Винниченка, спровоковане необхідністю вибору, що постає перед його героями, які намагаються поєднати несумісне, згармонізувати протилежне. Світовідчуття Винниченкових героїв, народжених на екзистенційній основі, криє в собі серйозні уроки, коли людська драма має спонукати читача чи глядача до вироблення неодноплосинного мислення.

“Оптимістичний скептицизм. Світогляд, який найбільше відповідає моєму досвіду і виробленим поглядам. Завдання: проводити своє життя в напрямі оптимістичного скептицизму”, – ці тези із “Щоденника” криють в собі основу парадоксального мислення Винниченка-драматурга.

Прагнення автора відтворити обриси духовного світу, в котрих людина найповніше пізнає саму себе, приводить Винниченка до ідеї гармонії із самим собою. Цей процес відбувається через пошук істини, віднаходження ідеалу любові. Етичні закони національного буття здобувають у драматургії В.Винниченка яскравий етико-естетичний вияв. Пошуки раннього В.Винниченка у проблематиці життєвого забезпечення морального кредо, віднаходження істини на грані свободи і несвободи розвиваються в драматургії зрілого В.Винниченка, коли колізії вибору, опанування особистістю рабської психології на користь громадського чину розширюються за рахунок осмислення трагедії українського народу у вирі революційних переворотів, коли людське життя, перебуваючи в точці найстрашніших випробувань, potwierджується необхідністю пошуку гідного виходу з лабіринту власних помилок. І цей вихід оплачується самим життям.

Драматургія Володимира Винниченка, що творить автономний духовно-естетичний світ, тематично і жанрово продовжує традиції ін-

телектуальної драми Лесі Українки та Івана Франка, одночасно виводячи її поза національні межі, вписуючи її в річище європейської новітньої драми.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Панченко 1996 – Панченко В., Куценко Л. “Євангеліє чужих піль...” – Кіровоград, 1996. – С. 32.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Світлана Барабаш – завідувача кафедрою українознавства Кіровоградського державного технічного університету, кандидат філологічних наук.

Наукові інтереси: фольклор і фольклористика, класична й сучасна українська поезія, українознавство.

ФАНТАСТИЧНИЙ ЕЛЕМЕНТ ЯК ЖАНРОВИЙ ФАКТОР ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ (роман В.Винниченка “Сонячна машина” та трилогія Дж.Р.Р.Толкієна “Володар Перснів”)

Віктор Білоус (Кіровоград)

У статті автор висловлює думку про те, що жанротворчі фантастичні елементи в науково-фантастичних творах і творах фентезі мають різну природу (порівнюються роман В.Винниченка “Сонячна машина” й трилогія Дж.Р.Р.Толкієна “Володар Перснів”).

The author suggests that genre-creating fantastic elements in the works of science fiction and fantasy are of different nature (novel “The Sun Machine ” by V.Vynnychenko and “The Lord of the Rings” by g.R.R.Tolkien are compared).

Уява як здатність творчо мислити, фантазувати – одна з важливих рис людської істоти.

Уява пересічної людини допомагає їй забути про буденність існування, про дні, сповнені одноманітними турботами. Уява ж творчої особистості ширяє над площиною життя в пошуках способів зміни його одноманітності. Щоб подолати цю якість художнього світу, який вибудовує митець за естетичними законами, автори вдаються до фантастичних елементів у творі.

Такий елемент може мати різний характер, але головна мета його використання одна: “зрозуміти істотні властивості дійсності, які не в змозі досягнути реалістична література [Назаренко, 1998: 65].

Пересічна людина дивиться на джерело світла (один з головних елементів первинного світу) – і бачить свічку або каганець, може зробити з нього лампаду, навіть прожектор. А от непересічний Айзек Ньютон скерував світло через призму й одержав спектр (латиною spectrum – привид), різнокольоровий побратим такого, здавалось би, простого світла. Призму, цей привнесений елемент, можна порівняти з принципом дії фантастичного елемента в творах наукової фантастики. Він дає можливість розкласти картину первинного світу на складові для їхнього подальшого аналізу, вивчення, побудови гіпотез про взаємозв’язок цілого й частин.

Постає перед очима автора твору в жанрі наукової фантастики своєрідна “ньютонова призма” – і пливе підводний човен під командою благородного капітана Немо, завойовники з Марса летять до Землі, ріже сталь і плоть промінь гіперболоїда. Науково-фантастичний елемент має первинне коріння в технічних досягненнях людства, певну перспективу реалізації та, відповідно, можливість спричинити важкі, часом трагічні, наслідки. Порівняймо: “Наутілус” – батискаф Кусто – атомний крейсер “Курск”; Аеліта-Гагарін-Комаров; “сонячна машина” – клонування худоби – “коров’ячий сказ” в Європі. Усвідомлюємо умовність цього припущення.

Використання фантастичного елемента такого виду, тобто привнесеного, дає чудову можливість розгорнути спектральну картину навколишнього світу, окремо проаналізувати кожну складову частину, висловити своє ставлення до всієї схеми й щодо перспектив її функціонування та розвитку за умов дії якогось нового, часто ірраціонального за характером, чинника.

Автор творів у жанрі фентезі (англ. – fantasy) бачить перед собою відому послідовність кольорів спектру, але не у вигляді смуг певної ширини на білій стіні. Для нього – це різнокольорові об’єми, що сягають у туманну далечінь цього вже вторинного світу й кличуть за собою. Автор достеменно знає, що за спиною в нього призма та могутнє джерело із світу, що об’єктивно існує. Але він хоче забути про це і повністю зануритись у світ химерний.

Спробуємо порівняти фантастичні елементи в творчості двох письменників однієї історичної доби: українця Володимира Винниченка (1880–1951) та англійця Джона Роналда Руела Толкієна (1892–1973). Вибір для порівняльного аналізу “Сонячної машини” та “Володаря Перснів” може здатись суто випадковим, але ці твори є характерними з погляду використання фантастичного елемента.

Кінець XIX – початок XX сторіччя – період широких контактів між різними народами, країнами, культурами. Відоме “і чужому научайтесь, й свого не цурайтесь” [Шевченко 1980: 271] призвело до зміни орієнтирів і в українській літературі. У “Листі до молоді української” 1894 року Павло Грабовський писав: “Європеїство на ґрунті українському – то нехай буде написано на нашому стягові. Кожна народність має дорости до загальнопросвітнього рівня або загинути безслідно.” [Грабовський 1983: 47].

“Сонячна машина” Винниченка з’являється після виходу в світ “Машини часу” Г.Уелса та “Залізної п’яти” Дж.Лондона, але вона “для нас первинна, і первинна саме жанровою своєю фізіономією. У нас ніколи не було великого роману з елементами авантюри та соціальної фантастики”, – зазначає Микола Зеров [Зеров 1923: 174].

За словами дослідника Павла Федченка [Федченко 1989: 611], “творчий задум Винниченка зводився до того, щоб, по-перше: дати картину найтипівіших вад імперіалістичного світу, де необмежено володарює фінансово-промисловий капітал, по-друге – узагальнено відтворений характер найактивніших, з його погляду, і надієвіших політичних сил, що протистоять правлячій олігархії, і, по-третє, за тодішньою традицією показати один з можливих і найефективніших засобів суспільних перетворень, пов’язаних з прогресом техніки”. Зробити роман “читабельним” та звільнити його (на жаль, тільки частково!) від резонерства допомагає художній прийом фантастичного елемента, що вже довів не тільки свою життєвість, але й всебічність.

Дія роману відбувається в реальній країні Німеччині, його персонажі – робітники, банкіри, політичні функціонери – люди реальні й зрозумілі нам, у цій реальності з’являється “сонячна машина”, яка порушує колообіг матерії та енергії в природі, даючи людині можливість отримувати їжу практично без затрат праці, відкидаючи біблійне “в поті чола свого їстимеш хліб” [Кн. Буття, гл. 3, вірш 19].

До схеми усталених стосунків (політичних, економічних, соціальних) автор уводить ірраціональний чинник як центр нової системи, що дає йому можливість не тільки зробити фабулу роману досить динамічною (хоча й нерівною за темпом викладення), але й виголосити свої думки та погляди на принципи побудови справедливого суспільства, роль особистості в історії, ставлення до філософських категорій Добра і Зла.

За генезою фантастичний елемент до Винниченкового роману привнесений, тому, на наш погляд, має ряд недоліків: по-перше, стаючи центром твору, він зумовлює схематичне, площинне зображення осіб; по-друге, вимагає від автора прямого висловлення своїх політичних та соціальних поглядів.

Позитивною його рисою можна назвати те, що “робоча пара” письменник-читач з режиму монологу, авторського декларування якихось істин переходить до діалогу, а далі – до творчої співпраці, бо

навіть “найплощинніший” твір у жанрі наукової фантастики не може не змусити читача замислитись над власним варіантом розвитку сюжету.

Джон Роналд Руел Толкієн, що працював у дещо відмінному від наукової фантастики жанрі фентезі (порівняйте англ. science fiction та fantasy), на відміну від винниченківського, його фантастичний елемент не привнесений, а існує автономно, тобто самостійно чи за допомогою автора виріс із архетипів. Цей елемент – Вторинний світ, що виник як синкретизм філологічних, лінгвістичних, міфологічних інтересів автора, його моральних, релігійних, політичних поглядів та життєвих переконань. Масштабність цього світу вражає: близько 1200 миль з півночі на південь, близько 1300 миль зі сходу на захід, не менш, ніж сім народів, що вміють говорити, мають власні історію та мову. Події трилогії займають десь близько двадцяти років, але для того, щоб вони сприймалися достовірно, Толкієн створив детальну, безперервну та ймовірну історію століть розвитку придуманого ним світу.

Найголовнішою характерною рисою використаного Толкієном фантастичного елемента є Втеча (англ. – escape). У статті “Про чарівні казки” [Толкієн 1999: 388] автор пише, що “існують речі, від яких хочеться тікати... На світі є голод, спрага, злидні, біль, скорбота, несправедливість, смерть”. Сам Толкієн та деякі дослідники його творчості (В.Муравйов, Уістен Х.Оден, Клайв С.Л’юїс та ін.) стверджують, що первинний світ існує об’єктивно й паралельно до вторинного, що Втеча до вторинного світу не є Втечею Воїна з поля бою, а навпаки, Втечею В’язня з В’язниці.

Іншою характерною рисою фантастичного елемента Толкієна є добротність використаного матеріалу (епос давніх германців, ісландців, скандинавів), відсутність “прохідних” епізодів.

Ономастика та топоніміка “Беовульфа” та “Старшої Едди”, поєднані з глибокими архетипами та яскравими авторськими знахідками, допомагають відкрити скрабницю душі читача, зберегти або повернути ясний дитячий погляд на навклишній (первинний) світ.

Невід’ємною жанровою ознакою фентезі є Героїчний Пошук (англ. – quest), у використанні якого Толкієн досягає вершин письменницької майстерності, ведучи своїх героїв звивистими

стежками боротьби Добра і Зла. Щасливе закінчення Пошуку поріднює фентезі з чарівною казкою.

Порівняння фантастичних елементів в обраних творах дає підстави стверджувати про їхню жанротворчу сутність. Елемент, що є привнесеним до певної реальної ситуації (принципово новий науковий підхід, як в “Сонячній машині” Винниченка), спричиняє твір у жанрі наукової фантастики. Такі твори можуть страждати на певну схематичність в зображенні персонажів, площинність сюжету, що компенсується залученням читача до процесу творчості через надання йому можливості задіяти власну уяву для “домислення” ліній фабули.

У фентезі-творах жанротворчий фантастичний елемент існує як повномірний світ зі своїми мешканцями, законами та звичаями. Втеча до цього світу є втечею не від життя, а від сучасності, яку самі люди зробили непридатною для людей. Героїчний Пошук, що його ведуть герої у вторинному світі, допомагає висвітлити позитивні та негативні сторони первинного світу, які значно чіткіше можна побачити через міф.

Наукова фантастика – жанр, розрахований на читача певного вікового діапазону. Фентезі, цю чарівну казку, читають, визнають, люблять і дорослі, і діти, бо щасливий поворот подій (це її обов’язкова риса) дарує радість та позитивний емоційний вплив, сила якого не поступається іншим літературним жанрам.

Надати перевагу якомусь з названих фантастичних елементів було б несправедливо. Велика читацька аудиторія роману В.Винниченка, широка амплітуда оцінок “Сонячної машини” після виходу твору в світ свідчать про неабияку актуальність на той час теми, методу її подачі, власне жанру наукової фантастики.

Упродовж десятиріч, втім, елемент “толкієнського канону” (М.Назаренко) переважає. Сучасна оцінка, дана тим же Назаренком, така: “Помітна певна вичерпаність арсеналу прийомів традиційної НФ: більшість її тем... була вичерпана чи не Уелсом...; звертання до фентезі багато в чому обумовлене особливостями українського мислення і національними жанровими традиціями: Гоголь у нас є, а от Уелса не було і не очікується (Винниченко з його “Сонячною машиною” на цю роль явно претендувати не може)” [Назаренко 1998: 63].

Толкієн вважає фантазію правом людини. Реалізуючи це право, обидва автори використали фантастичні елементи в своїх творах, щоб на весь світ сказати, вигукнути, прохрипіти вустами героїв: “Людство під загрозою! Станьмо ж на захист себе!”

Оцінка дієвості творчих прийомів, життєздатності фантастичних елементів у жанрах НФ та фентезі – прерогатива дослідників. Втім, без широкої читацької аудиторії літературний процес стає фантомом: крик душі автора почують лише жерці храму мистецтв, “втаємничені”.

На користь Винниченка – порядковий номер один серед соціальних утопій української літератури першої половини ХХ сторіччя, гостра актуальність теми на період написання роману та мужність митця, що творив, незважаючи на побутові негаразди. На користь Толкієна (а отже – фентезі) промовисто свідчать наклади його “Володаря Перснів”, що перекладений багатьма мовами світу. Об’єднує ж цих авторів глибокий гуманізм, щира турбота про Людину та її долю, намагання зробити наш світ кращим.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Біблія.
2. Грабовський 1983 – Грабовський П. Вибрані твори.– 1983.
3. Зеров 1923 – Зеров М. “Сонячна машина” як літературний твір// Від Куліша до Винниченка. – К., 1923.
4. Назаренко 1998 – Назаренко М. Українська фантастика: шлях до самовизначення// Art Line.– №4.– 1998.– С. 63–69.
5. Толкієн 1999 – Толкієн Дж.Р.Р. Приклучення Тома Бомбадила и другие истории: Сборник. – Спб., 1999.
6. Федченко 1989 – Післямова/ Винниченко В.В. Сонячна машина: Роман, К., 1989 с.
7. Шевченко 1980 – Шевченко Т.Г. Кобзар. – К., 1980.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Віктор Білоус – старший викладач кафедри загальнофілологічних дисциплін Кіровоградського інституту регіонального управління та економіки.

Наукові інтереси: творчість Володимира Винниченка.

ФУНКЦІЇ ЗАЙМЕННИКОВИХ СЛІВ У СТРУКТУРІ ТЕКСТУ ПРОЗИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Ганна Волчанська (Кіровоград)

У статті аналізуються особливості функціонування займенникових слів у структурі тексту прози Володимира Винниченка у формально-синтаксичному аспекті.

The peculiarities of pronominals functioning in structure of the text of Volodymyr Vynnychenko's prose in the formal-syntactic aspect are analyzed in this paper.

"...художня манера Винниченка настільки своєрідна, що його голос ніколи не загубиться в хорі української прози, як існуючої, так і майбутньої"
(В.Русанівський).

Текст являє собою цілісну систему нерозривно взаємопов'язаних і взаємодіючих елементів усіх рівнів мовної структури [Ковалик 1984: 27]. "Саме тут функції мовних одиниць...реалізуються повною мірою...Найбільш високим можливим рівнем реалізації функцій мовних одиниць є рівень цілісного тексту" [Бондарко 1984: 40,41]. Мовні засоби, що утворюють текст, водночас є й одиницями мови, і мовлення. Функції слова як одиниці мовної системи відрізняються від функцій цього ж слова як елемента структури художнього тексту.

"У кожному тексті важливу роль відіграють частини мови в усій багатогранності їх функцій, передусім іменники та дієслова, які становлять семантичну основу будь-якого висловлювання, прикметники та якісні прислівники, що характеризують предмети та дії, і суть не тільки в наявності цих частин мови (без них не обходиться майже жодне висловлювання), а в їх ролі у тексті, в доцільності чи недоцільності їх використання" [Мельничайко 1999: 13].

Окрім названих частин мови, важливу функцію виконують у тексті прономінативи. Хоча їх існує небагато, але вживаються вони дуже часто. Важко уявити собі зв'язний текст, у якому відсутні займенникові слова.

Займенникові слова "більш тісно об'єднують речення, ніж повтор чи використання синонімічної лексики; другі речення з займенниками більшою мірою несамотійні за змістом, ніж при ланцюговому зв'язку за допомогою лексичного повтору й при ланцюговому синонімічному зв'язку...Простота "механізму" утворення й нейтральність, універсальність ланцюгового займенникового зв'язку визначили його широке використання в мовленні" [Солганик 1973: 70].

Довільно вибрана сторінка тексту прози В.Винниченка, що налічує триста п'ятдесят вісім слів, містить п'ятдесят шість прономінативів. У тридцяти п'яти реченнях, якими закінчується оповідання "Момент", вжито лише один раз основну номінацію героїні (Муся), в інших випадках (сімнадцять разів) вживаються займенникові слова. Таку значну кількість прономінативів можна пояснити тим, що вони використовуються передусім для зв'язку самотійних речень.

Нами проаналізовано всі твори, що входять до книги "Краса і сила". Як свідчить мовний матеріал, якщо в першому реченні складного синтаксичного цілого є іменник, що виступає в ролі підмета чи додатка, то в наступному реченні (майже завжди) цей субстантив буде замінений відповідним прономінативом, оскільки основний принцип мови художньої літератури щодо зв'язку завершених речень – це намагання зробити синтаксичний зв'язок між реченнями не таким помітним і відкритим, тому з-поміж ланцюгових зв'язків широко розповсюдженими є нейтральні стосовно стилістики зв'язки з особово-вказівними займенниковими словами, вказівним прономінативом **це** [Солганик 1973: 90].

Широке розповсюдження ланцюгових зв'язків пояснюється тим, що вони найбільше відповідають специфіці мислення. Там, де думка розвивається лінійно, послідовно, де кожне наступне речення розвиває попереднє, ніби впливає з нього, ланцюгові зв'язки неминучі [Солганик 1973: 84]. "Переважання того чи іншого різновиду ланцюгового зв'язку багато в чому залежить від індивідуального стилю письменника, його творчих намірів, від жанру твору, характеру тексту" [Солганик 1973: 90]. "Для читача, який звертається до творів вишуканого письменника, властиво багато що тримати в думці, у голові і надто часто наявний зв'язок між нитками тексту заважатиме йому" [Феллер 2000: 6].

Як відомо, займенникові іменники "у структурі речення виконують... формально-синтаксичні функції підмета і сильнокерованого другорядного члена речення і семантико-синтаксичні функції суб'єкта, об'єкта, адресата, знаряддя..., у тексті як ряді висловлювань займенникові іменники служать засобом зв'язку речень" [Вихованець 1988: 49]

Аналіз мовного матеріалу показує, що в ролі анафоричних займенникових слів у структурі прози Володимира Винниченка виступають переважно прономінативні субстантиви **він, воно, вона, вони**, які в основному виконують функцію власне-анафори, напр.: *Схилився **Ілько** на тин і завмер, – ні думок, ні бажань, навіть дихання не чув він у собі, тільки чув, як сонце гріло, пекло в спину, як розливалось якісь лінощі на тілі і байдужість до всього. Байдуже дивився **він**, як піднявся вихор. <...> Пройшовши іще деякий час, з-за паровика, трохи задихавшись, з'явилася рум'яна, здорова **Хима**. Пошукавши очима й забачивши економа, **вона** з діловитим, поважним виглядом підійшла до його. <...> А демонстранти все підходили та підходили то парами, то поодиночі, а то й цілими валками. І **Максим** виразно бачив у кожного на лиці якусь блідість і нервовість, а у деяких своїх знайомих робітників навіть щось таке, чого він ніколи перше не бачив. **Він** радісно здоровкався з ними. іноді проводив їх кілька ступнів і знов одходив назад, все більше та більше захоплюючись і турбуючись.*

Займенникові слова **він, вона, воно** можуть заступати як окреме слово, так і словосполучення, напр.: *По шляхах і по межах подекуди суне поважно **гарба** зі снопами. На **ній**, задравши догори голову, лежить собі який-небудь засмалений, з білими плямами **хлопець** і хльоска іноді згори батіжком. **Йому** сонце не вадить. Часом, підвівшись, **він** крикне ліниво "гей", плюне через губу і знов розляжеться й тягне безкраю пісню свою. <...> **Кость** надів картуз і якось раптом весь зирнувся. Губи **йому** посиніли, тоненький носик побілів і витягнувся, очі забігали неспокійно. **Він** навіть застібнув піджачок. <...> Прокинувся **Юхим** від якогось штовхання в бік. Підвівши голову **він** озирнувся і зразу перед собою бліде, довгасте, худорляве личко Маринки, що стоячи біля його на колінах, дивилась просто на його своїми широко розплющеними синенькими оченятами. <...> Біля тину, проти сонця, на койці сидів **старий Дем'ян**, ватажок штундарів, із симпатичним лицем і добрими очима дідошок. Поруч*

сиділи **"брати"** його, себто одної з **ним** віри дядьки, – один рудий, бородатий, огрядний; другий носатий, чорний і худий. Проти їх, на другій койці, сидів Гаврило, "челаєк з понятієм" – високий, худий й тонкий, схожий, як сам про себе не без гордоців казав на святого Антонія, чудотворця Печерського. <...> Була неділя. Коло одної хати на вулиці й на подвір'ї стояла, сиділа й навіть лежала **ціла юрба дядьків, жінок, парубків, дівчат, дітей**. **Всі** були червоні, спітнілі, у деяких лікті були перев'язані хустками. **Вони** всі разом кричали, обнімались, сміялись, співали; якась стара баба, високо піднявши спідницю, заносисто танцювала, а круг неї реготали й грали на губах.

Як бачимо, прономінатив заступає словосполучення в тому випадку, якщо в попередньому реченні відповідний член речення є складеним.

На наш погляд, треба звернути увагу на те, яким субстантивом (власна чи загальна назва) виражений референт. Найчастіше займенникові субстантиви заступають окреме слово тоді, коли в попередньому реченні референтом виступає іменник-власна назва. Якщо ж референтом є іменник-загальна назва, то займенниковий субстантив замінює (переважно) словосполучення, оскільки семантично він тісніше пов'язаний саме із словосполученням, напр.: **Василь** одвернувся і ліг лицем на розстелену свитку. **Він** лежав так до вечора. А коли дядько Софрон, бурмочучи, вмоствився коло **його** й засопів носом, **він** підвівся і сів. Вгорі крізь листя береста, як золоті цвяшки, жовтіли зорі; десь важко, стомлено тихтів паровоз; за тином гомоніли люди. **Він** вийняв сопілку, нерішуче приставив до губ і знов одняв її. Потім тихо встав і пішов між рядами сплячих за тин. <...> Юрба насовується. Серед неї видно **якогось чоловіка в сукняному "кацапському" картузі з цапиною борідкою й жовтим, тоненьким носиком**. **Він**, видно, несе щось важке в одній руці, бо схилився на один бік і посовується дуже помалу, щось викрикуючи й обертаючись до юрби. <...> Чоловік з борідкою скінчив, і почав говорити **чоловік з кучерявим чубом**. **Він** виймав гнилі, одкладені вбік слова і став шпурляти ними в лице хазяїну їх. **Він** обливав їх піною свого задимленого маленького роздратовання і ляпав ними в лице противникові. **Він** злорадісно посміхавсь і шпурляв своїм роздратованням в лице противникові; і противник від того кусав його поглядами, а в клітці стояв сміх і крики.

Наступні приклади задля стислості викладення наведемо в скороченому вигляді, напр.: **чоловік з блідим лицем**→**він**; **чоловік з кучерявим чубом**→**він**; **дві робітничі постаті**→**вони**; **якась сіренька собака з обгризеними вухами**→**вона**→**вона**; **щирого українця**→**він**; **Хима**→**вона**; **Карпо**→**він**; **Гудзик**→**йому**→**проти його**→**йому**; **Гаркун**→**він**; **Максим**→**він**; **Людмила**→**вона**; **Назад**→**він** тощо.

Однак не можна стверджувати, що ця особливість простежується в усьому тексті.

Іменникові прономінативи можуть виконувати й функцію катафори, напр.: *Крізь туман, що стоїть навкруги, видно щось велике і червоне, чути як сердито гуде і грюкоче **воно**. Тільки оговтавшись трохи, починаєш розуміти сю просту картину. Стоїть собі **добросердна, ненажерлива звірюка**, гуде, грукотить, а люди пхають їй в пащу і не вспівають нагодувати її. З радісним ревом хапає **вона** сніп за снопом, трощить його залізними зубами своїми і знов голодно й жалибно реве та гуде...*

Займенникові слова **він, вона, воно, вони** виступають у функції підмета, додатка або обставини. При цьому наявний такий ланцюговий зв'язок:

- 1) підмет→підмет, напр.: *Репетиція почалась. **Гаркун** був справдешнім режисьором. **Він** кричав, лаявся, бюндючився, викривлявся і весь час коверзував Петренками, як сам хотів;*
- 2) підмет→додаток, напр.: *Вийшовши на улличку, на яку виходило й віконце "квартири", **Людмила** пильно озирнулася на всі боки і спустивши на лице вуаль, хутко пішла нагору, струнко хитаючись своїм повним, рівним станом. Але не встигла зробити й десяти ступнів, як зразу зупинила трохи ходу і стала вдивлятися в якусь постать, що чогось нерухомо стояла біля тину й пильно дивилась просто **їй** в лице;*
- 3) підмет→підмет→підмет→підмет, напр.: *Дійсно **Максим** змінився. **Він** уже не сидів цілими годинами, байдуже дивлячись в куток, не усміхався жалько й безнадійно, не збирався ні стріляти, ні в тюрму. Цілими днями **він** десь бігав, з кимсь вів якісь справи, переходив з фабрики до фабрики й завше мав десь за пазухою цілий жмут прокламацій. **Він** навіть дістав собі десь якусь кумедну роботу, на яку ходив тільки зрання до обіду*

або з обіду до вечора, так що другу половину дня ходив уже собі, де знав;

- 4) підмет→обставина, напр.: *Задихана, червона, з розірваним рукавом, стояла Людмила під ворітьми якогось будинку і дрижачою рукою витирала піт на лиці. Біля неї стояло декілька робітників і два студенти і, також важко дихаючи, червоні, пом'яті, дивились туди де тільки що були;*
- 5) додаток→підмет→підмет, напр.: *Партнера мов пришибло. Він справді сховався в покої і тихо сів на якийсь стілець, нічого не чуючи. Довго він так сидів, не слухаючи і відповідаючи якоюсь несенітницею на слова і питання переляканої жінки та дітей, довго щось думав, потім встав, одягся як у дорогу і вийшов у двір.*

Таким чином, займенникові іменники виконують функцію анафори та функцію зв'язку між реченнями. Характерним для цього виду зв'язку є порядок слів другого речення, що зумовлений структурою першого речення і видом зв'язку. Як завжди, на початку другого речення міститься прономінатив, який несе на собі значне смислове навантаження й тісно об'єднує речення [Солганик 1973: 72].

Окрім того, наявність займенникових іменників у структурі речення може бути умовою виокремлення абзацу. Це відбувається тоді, коли речення починається займенниковими словами **він, вона, воно**, які не належать до останнього іменника попереднього речення [Лосева 1980: 92], напр.: *Карпо зразу ж побачив по її лиці, по знайомому йому дуже виразі в очах і куточках губ, навіть по тому, як вона ступала, що недурно Янек приїздив...*

Він міцніше стулив губи, нахмурився і ще з більшим запалом замахав вилами.

Займенникові прикметники "у структурі речення виконують типову прикметникову формально-синтаксичну функцію прикметникового другорядного члена речення..." [Вихованець 1988: 162]. У структурі тексту "окремі служать засобом зв'язку висловлювання ..., а інші – транспозитором, що переводять речення в приіменникову формально-синтаксичну позицію і надають йому атрибутивної семантико-синтаксичної функції" [Вихованець 1988: 162].

Пронмінатив **той** може виконувати функцію власне-анафори, що властива займенниковим іменникам, зокрема заступати іменник

попереднього речення, напр.: *Софійка і Андрій покинули видирати одне в одного червоний пояс і разом з усіма стали дивитись на Трохима, який непомітно наклав жарину одним шматочком хліба, другим підняв її і, хутко замінивши її обома шматочками, кинув **Тікаєві**. Той аж зубами клямкнув, роззявлючи рота і хапаючи доволі великий шматок...* У цьому випадку ми спостерігаємо еміграційну трансформацію в системі займенникових слів. "Прономінативні ад'єктиви здебільшого підлягають синтаксичному ступеню субстантивзації, переміщуючись у типову для іменника формально-синтаксичну позицію..." [Ожоган 1998: 196].

Займенникові прикметники **той, та, ті** виконують функцію власне анафори, є засобом зв'язку контактних речень, напр.: *А в ідальні картина зоставалась та сама, тільки трошки відмінилася: в кутку, біля дверей, що вели до спальної, замість трьох стільців стояв **невеликий** стіл. Той стіл, – мета для сіреньких свідків вінта, спокуса для сумирних салонниць і розвага нещасливим у картах...<...> Дні минали. Дядько Софрон і Василь уже не раз спускались в город за яким-небудь городським наймачем і щоразу вертались, несучи по **кілька десятків копійок** в кишенях. І важко, мабуть, було нести **ті копійки**, бо вони так помалу раз у раз вертались і так мляво посовувались їм ноги!..*

Посесивні ад'єктиви **його, її**, окрім функції зв'язку, виконують і функцію введення нових слів, напр.: *Суперечка обірвалася, і в кімнаті затихло. **Ганенко** провів рукою по виду й усміхнувся якоюсь гіркою та іронічною усмішкою. Сухе, негарне **лице його** з борідкою, що вкупі з стриженою головою скидалось на гречану стерню, з маленькими слабими очима й тонкими синіми губами вражало своїм гострим, злим виразом. <...> **Мотря** махнула на себе хусткою, сіла на призьбі і задумалась. Лько, пильно слідкуючи за нею, проти волі задивився на **красу її**, що тепер іще якось виразніше виявлялась на сірому тлі стіни, – на ту красу, що не б'є у вічі, що на перший погляд ледве примітна, а тільки в неї вдивившись, можна впиться й очима, й серцем, всею істотою...*

Варто відзначити, що ці ад'єктиви в реченні посідають постпозицію щодо означуваного слова, напр.: *лице **його**, в норах **її**, робота **їх**, у черевиках **його**, лиця **їх**, красу **її**, очі **її**, краса **його**, брати **його**, зубами **своїми**, очі **його**, ніс **його**, талант **його**, постать **його**.*

Прономінатив **все** у структурі тексту прози Володимира Винниченка досить часто виступає в ролі катафори, що пов'язано з його узагальнювальним дейктичним значенням, напр.: *По обіді все завмирало. Спали батюшка, Текля, коні, свині, навіть кури ховались під тинами і сиділи, сумно схиливши голови, немов чекаючи, поки прокинеться життя у дворі.*

Заслугує на особливу увагу функціонування прonomінатива **це**. Він може вживатися як в анафоричній, так і в катафоричній позиції, напр.: *Але ні плач, ні цей понурий, мокрий ранок не можуть зігнати з Явтухового лиця того спокою й твердої віри, що світиться в маленьких, сіреньких очах. І всі вірять, хочуть вірити йому. І ніхто вже не дивується тому, ніхто не питається, як то так сталося, що цей Явтух, якого мало навіть і примічали в селі, тепер мов староста або старшина між ними. А сталося **це** зовсім несподівано. До вчорашнього дня жило собі село, як і перше: голодали, боліли, умирали; хіба що відзначалося тепер тим, що стали ходити якісь чутки між селянами, ніби скрізь встають мужики на панів і одбирають собі їхню землю. У цьому випадку займенникове слово **це** своєю семантикою пов'язане і з попереднім контекстом, і з наступним.*

Функцію катафори прonomінатив **це** виконує тоді, коли ним починається твір, напр.: ***Це** вже виходило за межі всякого найміцнішого терпцю. То був не коридор політичних в'язнів, а якийсь допотопний хаос, над яким, неначе дух заклопотано й без ладу витав наш короткозорий староста в пенсне і велосипедистському картузику. <...> **Це** був чистий розбишака-халамидник.*

Як правило, в мовознавчих працях відзначають, що займенникове слово **це** може заступати речення, складне синтаксичне ціле (ССЦ), декілька ССЦ, може стосуватися всього тексту твору, напр.: *А найголовніше – побіг наш одсовувався в невідому далечинь. **Без старости, без ладу в коридорі, без дисципліни в камері робити далі підкоп було абсолютно неможливо. Це** було відомо навіть Залетаєву.*

Однак, як свідчить мовний матеріал, прonomінатив **це** може заступати одне слово й частину речення, напр.: *Максим став їсти. Видно було, що він давно вже не їв, бо ковтнувши хліба, зараз же став гикать з неприємним підскакуванням і викриком. **Це**, очевидно, страшенно засоромило його, бо густо почервонів і перестав їсти, винувато подивляючись на Людмилу, якій стало також*

ніяково і до болю жаль його. <...> Мені було **дев'ятнадцять літ**. Це такий вік, коли людина мусить якнайшвидше витратити.....прибуток своїх сил <...> Гудзик перелякано здригнувся й хотів щось сказати, але тільки розкрив рота й мовчки смішно якимось став дивитись, як **декілька хлопців в один мент згорнули нас, з реготом понесли його кудись і сховали у валиці**. І це всіх ще більш ніби підпало...<...> **Піп** наняв мене охоче. Це була сухенька, старенька істотка в фіолетовій рясі, кирпично-червоній під пахвами.

Як відомо, займенникові прислівники ”у структурі речення виконують типову прислівникову формально-синтаксичну функцію придієслівного некерованого другорядного члена речення або детермінантного другорядного члена речення і семантико-синтаксичну функцію обставинної синтаксеми... У структурі тексту вони служать засобом зв'язку висловлювань, переводять речення у прислівникову формально-синтаксичну позицію і надають йому обставинної семантико-синтаксичної функції” [Вихованець 1988: 195].

Як засіб міжфразового зв'язку, виступають у текстах прози Володимира Винниченка займенникові прислівники **так, тут, там, тоді**. Пронімінатив **тут** виконує функцію власне-анафори, заступає частину речення або ціле речення, поєднує як контактні речення, так і дистантні, напр.: *Пізно ввечері, як сонце ставатиме на косарський обід, архірей має виїхати з Малих Вишеньок. Між Малими Вишеньками й Болотянкою в гаю, де кучерявляться дуплясті верби старезної, тинистій гребельки, проходить межа двох повітів. Тут і чекають гостя – становий пристав Зеленкевич, болотнянський батюшка та поміщик з села Великі Вишеньки Глюзінський <...> Дядько Софрон і Василь лежали вже другий тиждень на сьому **невеличкому подвір'ї за станцією**, день і ніч сплячи під кучерявими берестками. Іноді **тут** з'являлись наймачі, прикажчики з економій або мужики...<...> Вийшли знов **на іншу вулицю**. Тут так само було тихо і безлюдно, але світились подекуди ліхтарі, від яких падали на болото й калюжки плями зеленяво-жовтого світу...<...> Занесла мене лиха година в **невеличкий повітовий город N**... Поспавши трохи, я сів біля вікна, роздумуючи, як і де знайти **тут** яку-небудь роботу...*

Займенниковий прислівник **так** може виконувати функцію як власне анафори, так і катафори, причому іноді важко визначити, яку саме функцію виконує цей прономінатив, оскільки вони ніби накладаються одна на одну, напр.: *На пошті нічого не було. І чудесно! Піп також справився з своїми ділами, і ми потюпали додому. Виїхали вранці-рано, а приїхали, як сонце сідало за млинами. Біля нашої криниці напував коней Кендюх. Він робив мені знаки, як ще ми в'їжджали в ворота. Я зрозумів, що він має сказати мені щось цікаве. **Так** і було. По-перше, вернулась з прощі баба Секлета. Ніколи в такий час не приходила, а тепер припленталась. Далі – вранці була здорова, а на вечір ні з того ні з сього ослабла.*

Пронмінатив **так** може виступати й у функції катафори, напр.: *З Костем сталася чудна кумедія. Діло вийшло **так**...<...> Ми постановили далі не йти. Власне, діло було **так**...<...> І раз Шехерезада **так** почав своє оповідання...*

Окрім цього, прономінатив **так** указує на підсумок, висновок щодо попередньої частини тексту, напр.: ***Так** вона нагородила свого батька, **так** добула собі свободу. <...> Тільки з'явиться карета архірея, Андрюшок моментально **запалює смолоскип** – і телеграма готова. **Так** за далеких козацьких часів передавалися грізні звістки про наближення татар.*

Пронмінатив **тоді** розпочинає наступне речення, вказуючи на зміст попереднього як на обставину часу або умови, за яких відбувається те, що є змістом наступного речення, напр.: *Емма приходила й тепер **так** же часто, як і раніше. Тільки тепер уже не приставала, щоб Олаф показав роботу. Вона, здавалось, зовсім не цікавилась нею. Але я бачив, що вона якось чудно зиркала на його, коли він навмисне починав про це розмову; особливо ж чудно було в ті менти, як **Стефензон був у радісно-піднятому настрої. Тоді** вона аж потуплювалась, немов їй ставало ніяково за нього.*

Отже, в структурі тексту прози Володимира Винниченка займенникові слова виконують декілька функцій. Займенникові іменники виконують функцію власне-анафори, дуже рідко катафори. Вони є засобом зв'язку самостійних речень у структурі складного синтаксичного цілого, поєднують здебільшого контактні речення.

Займенникові прикметники виконують функцію власне-анафори, катафори, є засобом зв'язку контактних речень, уводять у текст нові слова.

Займенникові прислівники можуть виконувати функцію катафори й власне-анафори. Вони є засобом зв'язку як контактних речень, так і дистантно розміщених речень. На їхній основі структуруються підсумкові, висновкові, узагальнювальні зв'язки.

Отже, у творах В.Винниченка основними засобами зв'язку в тексті є ланцюгові зв'язки за допомогою займенникових слів.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бондарко 1984 – Бондарко А.В. Функциональная грамматика. – Л.: Наука, 1984. – 136 с.
2. Ковалик 1984 – Ковалик І.І., Мацько Л.І., Плющ М.Я. Методика лінгвістичного аналізу тексту. – К.: Вища школа, 1984. – 120 с.
3. Лосева 1980 – Лосева Л.М. Как строится текст. – М.: Просвещение, 1980. – 96 с.
4. Мельничайко 1999 – Мельничайко Володимир. Аспекти лінгвістичного аналізу художнього тексту // Дивослово. – 1999. – №9. – С.11–15.
5. Ожоган 1998 – Ожоган В.М. Займенникові слова у структурі сучасної української мови. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. – К, 1998. – 388 с.
6. Русанівський 1992 – Русанівський В.М. Сила і краса (Особливості мови творів В.К.Винниченка) // Укр. мова і літ. в школі. – 1992. – №2. – С.41–46.
7. Солганик 1973 – Солганик Г.Я. Синтаксическая стилистика. – М.: Высш. шк., 1973. – 214 с.
8. Феллер 2000 – Феллер Мартен. Чи є щось спільне між текстом і текстилем // Українська мова та література. – 2000. – №3. – С.5–6.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ганна Волчанська – викладач кафедри української мови Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: проблеми функціонування мовних одиниць у структурі тексту.

ФЕМІНІСТИЧНА ПРОБЛЕМАТИКА ДРАМАТУРГІЇ В.ВИННИЧЕНКА

Ольга Гук (Одеса)

Проблема фемінізму широко студіювалася В. Винниченком у його драматичних творах. Тому естетичний ефект його п'єс постає із суто біологічних конфліктів і ситуацій, що дає можливість письменнику домогтися повноти та повнокровності зображення людського буття.

The feminim problem was widely used by V. Vinnichenko in his dramatic works. That's why the aesthetic effect of his plays is based on the biological conflicts and situations. It gives the opportunity to achieve deeper and more complete effect in depicting the human existence.

Драматургічна спадщина В.Винниченка ввібрала у себе найпрогресивніші риси західноєвропейського драматургічного мистецтва. Його драми були близькі до драм Г.Ібсена, А.Стріндберга, Г.Гауптмана, А.Чехова та інших. Зрозумілим є те, що митці такого рівня у своїй творчості просто не могли не звертати уваги на проблему фемінного, що виражається одвічним двобоєм жіночого і чоловічого. Саме тому в багатьох драмах В. Винниченка можна прослідкувати зацікавлення автором проблемами статі, а також побачити в динаміці дію людських інстинктів. Естетичний ефект його п'єс постає із суто інтимних, “забарвлених біологією” конфліктів і ситуацій. Саме через це офіційна критика звинувачувала його драматичні твори в біологізмі, натуралізмі, конформізмі. Особливо жорстоко ця грань його таланту була спаплюжена критиками соціалістичної орієнтації, які не могли, а чи не хотіли зрозуміти, що без цієї, власне, біологічної сторони митець не може досягти широти та повнокровності показу людського буття. В одній із ґрунтовних праць читаємо: *“Винниченко, вважав в ті роки, що найголовніше – говорити про “підвалини”, про “звіряче” в людині і в численних п'єсах наступних років незмінно прагне розкрити це звіряче (інстинкт материнський, статевий та інші), протиставити його розумові людини й утвердити перемогу “звірячого” як закон у сучасному йому суспільстві”* [Український драматичний театр 1967:351].

У “Літературно-науковому віснику” Микола Євшан взагалі писав про відсутність хисту у Винниченка до написання драм: *“Се не драми*

в повнім того слова значіню. І не можуть бути – бо просто природа його не сотворена для драм - його творчість занадто розливна, буйна та горда, щоб могла піддатися драматичній концентрації, яка рівна в своїм найвищій напруженю - повній аскезі” [Євшан 1911].

Однак, усі ці критичні відгуки виявилися малопереконливими, а час помножений на силу таланту, зумовив великий сценічний успіх його драм. Та й сама проблема виявилася дійсно полемічно-бентежною. У своєму “Щоденнику” В. Винниченко писав: “Диспут з мадам Марморек на тему жіночих і чоловічих ріжниць. Ідея Марморечки: “Жінки не мають поетичних якостей (творчості, синтези, широкої уяви). Бога створив чоловік, а не жінка. Я і Леван боронили жінок”. [Винниченко 1983:548]. Власне, тому проблема фемінізму дуже докладно студіювалася письменником. Цікавою у цьому плані є п’єса “Закон”. Дослідники вважають її першою еміграційною драмою В. Винниченка, яка за своїм стилем і структурою надзвичайно подібна до драми “Гріх”. Чимале вживання німецьких слів дає припущення стверджувати, що драматург написав її під час перебування в Німеччині. За словами Т. Свербілової, у драмі “Закон” уся “ініціатива ідейного фанатизму належить жінці, а не чоловікові” [Свербілова 1993: 37].

Драматична колізія п’єси повністю впливає із складного й жорстокого задуму героїні драми Інни Мустащенко мати дитину, і не маючи змоги її народити, бо “зробили операцію, і вже на віки дітей не буде” [Винниченко 1992:61]. “Ах прогрес, людство, цивілізація, краса і так далі? (схоплюється). Ти! Дай мені дитину, а я віддам за це всю красу, весь комфорт, усю вашу цивілізацію. Чуєш? Я піду в служниці, я буду мити підлогу, я буду жити в норі, в лісі. Я хочу відчувати під серцем і лизати, – чуєш, лизати! – мою дитину без усяких ваших філософій і цивілізацій. Чуєш, ти?” [Винниченко 1992:66]. Е. Фромм писав, що “у жінки закорінений комплекс інстинктів, як у самиць... У своїй любові до малюка мати виходить за межі власної особистості. Любов до нього надає їй життю особливого сенсу й значення. Тому материнську любов повну альтруїзму, яка не знає егоїзму, вважають найбільш піднесеним родом кохання і узи її – священнішими з усіх емоційних уз. В еротичній любові двоє, які існують окремо, стають цілим. У материнській любові двоє, які були одним цілим, відокремлюються один від одного” [Фромм 1992:137].

Керуючись відчуттям своєї неповноцінності, героїня починає виношувати “фантастичний” план, що допоміг би їй здійснити мрію, яка стала вже ідеєю фікс. З егоїстичним відчуттям свого права вирішувати за інших, спрямовувати їхню волю, їхні почуття собі на користь, вона уподібнюється до ляльководи в театрі маріонеток. Інна відчуває себе впевнено й заздалегідь святкує свою перемогу. Вона також знає, що їй не доведеться вбивати себе, коли поразка стане очевидною, адже про її душевний комфорт турбуються всі. Тому порушення морального “закону” починається вже звідси, бо героїня п’єси діє як повноправний суб’єкт: *“Жінка повинна бути заклопотаною продовженням роду і турботами про домашнє вогнище, тобто вона повинна уособлювати замкненість”* [Бовуар 1995:11].

Така позиція дозволяє героїні твердо й упевнено викласти свій план чоловікові: *“Ми можемо знайти яку-небудь молоду, здорову, гарну дівчину з села, чи з якого-небудь містечка. Потім ти її забезпечиш. Вона з охотою віддасть тобі свою дитину, все рівно ж вони чи підкидають кому-небудь, чи здають в притулок, чи навіть вбивають...”* [Винниченко 1992: 67]. І далі, владно наступаючи, Інна говорить: *“Якщо ми дійсно хочемо досягти своєї мети і в нас є воля, а не слиняве моралізаторство, то витримаємо”* [Винниченко 1992:68]. І як логічно і сміливо вона переконує: *“Та ти не низуй плечима, а говори, що в цьому фантастичного. Що так смиренні, моральні обивателі не роблять?”* [Винниченко 1992:67].

Так, бездоганна логіка, гнучкий й владний розум, але від них стає моторошно. Адже зрозуміло, що таким чином бездушно-логічних побудов можна пояснити і виправдати все – будь-який злочин.

Спрацьовує інстинкт мети [Павлов 1996:264], який у героїні супроводжується боротьбою за владу. Така боротьба героїні за владу, прагнення укорінитися раз і назавжди в ролі суб’єкта свідчить про ще до кінця не віджиті риси матрилінійної культури, притаманні менталітету української жінки. Таке становище давало жінці право вибору. А такий рухомий та процесуальний стан вибору Ж.-П. Сартр називає “екзистенційним станом” [Кузнецов 1969: 105]. Але її вибір виявився антигуманним. Наприклад, спроба отруїти Люду, коли та відмовилася віддати свою дитину. Яка страшна сила прихована в людині! Е. Кречмер пояснював такий стан відсутністю опору

скороминушому миттєвому імпульсу, в такому стані людина здатна на будь-яку жорстокість та вбивство [Кречмер 1995:228]. Але закон батьківства-материнства виявився сильнішим за всі хитросплетіння людського розуму, тому героїні не зостається нічого іншого, як тільки покинути рідну домівку.

Отже, людське буття – це низка узгоджених станів, тому всілякі спроби порушити цей лад призводять до непередбачуваних наслідків, катастроф, особливо, коли йдеться про жінку – берегиню домашнього вогнища. У будь-якій ситуації вона повинна відчувати в собі необхідність стати помічницею чоловіка, а не ворогом чи конкурентом, бо саме від чоловіка залежить майбутність родини, держави, нації.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бовуар І 1995 – Бовуар С. Друга стаття. У двох томах. – Т.1. – К., 1995.
2. Бовуар ІІ 1995 – Бовуар С. Друга стаття. У двох томах. – Т.2. – К., 1995.
3. Винниченко 1992 – Винниченко В. “Закон”. П’єса в чотирьох діях // Радуга. – 1992. – №3–4. – С.61–90.
4. Винниченко 1983 – Винниченко В. Щоденник. У двох томах. – Т.2. – Едмонтон – Нью-Йорк. – 1983.
5. Євшан 1911 – Євшан М. Українська література в 1910 р. Огляд // Літературно-науковий вісник. – 1911. – №2. – Т.53. – С.358–395.
6. Жеребкіна 1998 – Жеребкіна І. Філософія фемінізму як напрямок постструктуралістської філософії // Філософська думка. – 1998. – №2. – С.98–119.
7. Кузнецов 1969 – Кузнецов В.Н. Жан-Поль Сартр і екзистенціалізм. – М., 1969.
8. Кречмер 1995 – Кречмер Э. Строеие тела и характер. – М.,1995.
9. Мороз 1994 – Мороз Л. “Сто рівноцінних прав”. Парадокси драматургії В.Винниченка. – К., 1994.
10. Павлов 1996 – Павлов И.П. Мозг и психика. – М.–В., 1996.
11. Перлін 1930 – Перлін С. Драматургія В.Винниченка: Намічування проблем // Життя і революція. – 1930. – №6. – С.115–135.
12. Свєрбілова 1993 – Свєрбілова Т. Персонажі Винниченкових п’єс – кати чи жертви? // Слово і час. – 1993. – №5. – С.32–40.
13. УДТ 1967 – Український драматичний театр: Нариси історії. У двох томах. – Т.1. – К.,1967.
14. Фромм 1992 – Фромм Э. Душа человека. – М.,1992.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ольга Гук – аспірантка кафедри української філології Південноукраїнського державного педагогічного університету імені К.Д.Ушинського.

Наукові інтереси: філософія і світовідчуття екзистенціалізму.

ХУДОЖНІЙ ЕКСПЕРИМЕНТ В МАЛІЙ ПРОЗІ В.ВИННИЧЕНКА

Тетяна Денисюк (Одеса)

У малій прозі В.Винниченка морально-етична проблематика не є самостійним об'єктом дослідження, а лише складовою людської екзистенції. У сюжеті художнього твору властива екзистенції цілісність інтелектуального пізнання і загального розвитку особистості втілена в структурі ініціації.

In the short prose by Vinnichenko moral and ethical problems have no independent abstract meaning, but are a part of person's existence. In the artistic plot this existence is expressed by the structure of initiation.

Про художній доробок В. Винниченка сказано: "То є спадщина митця-експериментатора, митця-пошукача. Пошукача істини чи багатьох істин, які може колись і приведуть до Істини. Експериментатора, який випробовує найрізноманітніші способи "матеріалізації" своїх ідей та спостережень" [Мороз 1994:141]. Пошук, дослідження, пізнання, експеримент – ключові слова для розуміння природи Винниченкової творчості. Вони окреслюють основні принципи його "письменницької технології". "Суть її в тому, що автор ставить певну морально-етичну (в основному) проблему, створює для її художнього освоєння відповідну систему персонажів, "включає" їх у сюжет. Письменник "веде" своїх персонажів крізь сюжетні перипетії і "стежить" за тим, як вони вирішують поставлену проблему. Таким чином він ніби здійснює експеримент" [Клочек 1995:12]. Це сповна стосується романів й особливо драматургії В.Винниченка. У драмах дійство обертається навколо чітко визначеної проблеми, яка набуває абстрактного категоріального значення. Цьому сприяє і поетика назв, оскільки ключова проблема винесена у заголовок твору: "Брехня", "Гріх", "Закон", "Дизгармонія", "Між двох сил", "Пророк" тощо. Пошук героями істини відбувається "тут і тепер", у вербальному просторі – через дискусію, випробовування здобутих переконань, через зіткнення позицій персонажів і мову їхніх вчинків. Щодо малої прози, то тут, за винятком "Голоти", майже немає таких полілогічних творів, у яких би в пошуку істини зішлись кілька протилежних самоцінних особистостей. "І кожному з цих особистостей не можна назвати

“другорядною” в технічному значенні цього слова. Найзалежніші, підпорядковані в громадському розумінні особистості займають у повісті самостійне місце, мають незалежне, “суверенне” значення.” [Леся Українка 1994:365]. У більшості оповідань увага авора прикута до одного сприймального “Я”, до виявлення тих змін, які в ньому відбуваються під впливом пережитих подій. “*Я багато бачу картин, і в грудях у мене, як ніжний, тоскний дзвін струн, проходять хвили туги, зворушення, ніжності і ... непорозуміння. Я багато хотів би пізнати, багато хотів би уявити собі і не знаю, чи буде те коли...*” [Винниченко “Босяк” 1924:124]. Дуже часто письменник створює образ експліцитного автора-оповідача, який “належить світу художньої вигадки і веде оповідь від своєї особи...” [Сучасне зарубіжне літературознавство 1996:167], тобто, він створює текст у тексті. Абсолютно відкрито цей прийом подано в новелі “Ланцюг”, яка має підзаголовок “оповідання естета” : там естет не просто розповідає про випадок із життя, а читає свій твір із зшитку. В оповіданнях Винниченка події часто відтворюються ретроспективно. Отже, значення мають не вони самі, а їхній відгомін у свідомості людини.

У статті “Криза християнської традиції в малій прозі В. Винниченка” Ніна Михальчук показала, як у творчості письменника екзистенціальний вимір буття людини, зіпертий на емпіричний досвід і феноменологічну природу свідомості, заступає місце традиційного духовно-етичного мислення, зіпертого на метафізичну картину світу. “Отже, художній світ малої прози В. Винниченка вільний від рис традиціоналізму, а герой повністю залежний від реальної дійсності. Десакралізований в етико-моральному плані, він починає жити в реальному часопросторі (...) і переживати реальність, творити реальність або наповнювати “міжчасся” сенсом – зі своєї свідомості” [Михальчук 2000:42].

Домінантною рисою Винниченкових героїв зостається напружений пошук, а єдиним джерелом знань – власний життєвий досвід. На відміну від, скажімо, драматургії, в якій експеримент і пошук здійснюється суто в інтелектуальній площині, у сфері морально-етичних категорій, у малій прозі він зміщується в площину життя і долі. Проблема Брехні й Правди покладена в основу драми “Брехня”, де трагічна доля Наталі Павлівни є лише засобом для увиразнення сили й значущості цих моральних понять. Вона ж, ця проблема, входить

до цілого комплексу питань, порушених у новелі “Радість”. Але тут вона не має самостійного категоріального значення, а тільки проступає через долі й через головну проблему сенсу життя, яку розв’язує для себе кожний з персонажів.

Звернемося до поетики назв у малій прозі В. Винниченка. Його оповідання часто мають назву за ім’ям головного героя або за тією ситуацією, яка визначає його екзистенціальний стан і суттєві зміни в ньому: “Зіна”, “Кумедія з Костем”, “Студент”, “Федько-халамидник”, “Терень”, “Олаф Стефензон”, “Хома Прядка”, “Босяк”, “Радість”, “Талісман”, “Кузь та Грицунь”, “Чекання”. Відомо, що ім’я – це доля. Саме вона й цілісний плин життя людини опиняються в центрі уваги автора, і моральні проблеми мають сенс лише як складові життя, як рушійні сили для кожної окремої долі. На підтвердження сказаного можна навести ще одну улюблену критиками цитату з новели “Контрасти” : *“Що можуть сказати тут Канти, Лейбніци, Гегелі для цих людей... Яка тут філософія, коли твоє життя складається з одних неприємних переживань?.. Який тут може бути категоричний імператив, абсолют, коли в тебе категорично вимагає червоно їсти?.. Філософія життя, моралі, краси... Ні, ти дай таку філософію, щоб я міг навчити цих людей бути щасливими... А їх мільйони, тисячі мільйонів!..”* [Винниченко 1989:241].

Зміщення “пізнавального” акценту особливо відчутне, якщо спробувати назвати деякі драми Винниченка за принципом називання новел: “Брехня” – “Наталя Павлівна”, “Закон” – “Інна”. У сучасному театрі цілком допустимі такі інтерпретації п’єс, де етична проблематика була б пропущена через долю героїні. Але то було б суто режисерське прочитання, паралельне до авторського задуму В. Винниченка.

Отже, для того, щоб зрозуміти сутність авторського експерименту в малій прозі, необхідно залучити до аналітичного інструментарію таке поняття, в семантиці якого були б злиті значення пізнання і пошуку із загальним, цілісним розвитком особистості. Таким, на нашу думку, є поняття ініціації. С.М.Мелетинський писав, що ініціації являють собою давній ритуально-міфологічний комплекс, який проступає не лише в багатьох міфах, а й у цілому ряді казкових та епічних сюжетів, і в лицарському романі. Формула ініціації – це перехід, а точніше крок до нового життя через смерть і нове народження. Отже, вона вміщує одвічну боротьбу життя і смерті, пропускаючи її крізь долю і досвід індивідуальності.

Ініціація є складовою перехідних обрядів. Віктор Тернер, якого цитує Г. Грабович, надавав їм великого значення для аналізу культури й суспільства. “Він зазначив, що ситуація “порога”, іншими словами, – стан переходу виводить на передній план дві “моделі” людських відносин, нерозривні та взаємозалежні.” [Грабович 1998:98]. Перша з них представляє структуроване й диференційоване суспільство, в якому мають значення статуси й ролі, а не сама людина як індивід. Друга – модель недиференційованої ідеальної спільності рівних індивідів. Два протилежні світи ніби одночасно спалахують перед внутрішнім зором Винниченкового героя, і для того, щоб увійти до одного з них, треба вмерти в попередньому.

Так чинить студент із однойменного твору. Погорільців гуртують емоції – жадоба помсти й надія, якою променяється слова чужинця. Збуджений люд виявляє всі ознаки агресивного натовпу, але його не можна назвати “безструктурним зібранням людей”. Це – народ, і далі – рід, одна з конститутивних світоглядних опозицій якого (свій – чужий) актуалізується архетипом війни й боротьби.

Чи варто вбивати себе перед юрбою, настрої якої мінливі? Адже відомо, що ніщо так не тішить натовп, як красномовство й артистизм. Самогубство занадто правдивий вчинок для юрби. Очевидно, йдеться про те, щоб за допомогою такого вчинку увійти в простір якісно нових стосунків між людьми. Самогубство – єдиний достеменний для громади доказ належності до неї студента, і він свідчить про розуміння героєм наявних у громаді стосунків. Так, у давні часи, щоб довести свою правдивість, обвинувачений брав у руки розпечений камінь або жарину. Смерть вилучає героя з реальності, в якій він – неблагонадійний студент і за ним полюють стражники. Натомість його приймає рід, де всі браття, об’єднані спільним горем. “Смерть як засіб повернення до “своїх” – тих, які залишаються жити...”, – його відзначила Л.З.Мороз у книзі про драматургію В. Винниченка. Як бачимо, цей сюжетний мотив з’являється в малій прозі. Очевидно, він є чимось більшим за парадокс – частиною якоїсь художньо-психологічної моделі розв’язання протиріч і відновленні гармонії.

Винниченків герой – комунікативний і соціальний, він не уявляє свого існування поза межами людської спільноти. “Оскільки людина в принципі є істотою соціальною (у первісному значенні цього слова: від лат. *socialis* – суспільний), виникає не менш складна проблема:

який вид зв'язків є оптимальним, найбільш прийнятним для особистості” [Мороз 1994:132]. Формула переходу, застосована при сюжетобудуванні творів, висвітлює дві протилежні можливості зв'язків. Один з них пов'язаний із сучасністю – цивілізацією і буржуазним суспільством. Вони структурують міжлюдські взаємини, будуючи їх на основі змагання, в якому перемога однієї людини принижує і навіть вбиває іншу (“Чекання”, “Темна сила”, “Голод”). Вони структурують і саму людину, розбиваючи її цілісність між непримиренними опозиціями, котрі привносить із собою будь-яка абстрактна ідея (“Ланцюг”, “Радість”). Подібні стосунки творять дизгармонію, але є герої, котрі почуваються в них, як риба у воді: Андрій з “Краси і сили”, Толя з оповідання “Федько-халамидник”, помічник прокурора Михайло (“Таємність”), естет Микола (“Ланцюг”), Терень після перетворення на сільського ката-писарчука та деякі інші.

У другій системі стосунків збережені ті цінності, котрі залишили сучасність після того, як “Бог помер”: співчуття, жертвовність, любов. Тут людина постає цілісною: нові або віднайдені зв'язки охоплюють усе її єство, гармонізуючи розум і почуття. Результатом є вчинок – нелогічний, спонтанний, загадковий. Описуючи подібні стани, Винниченко найчастіше вживає слово “тайна” і послуговується семантикою чудесного, незбагненого. Автор ніде не називає тієї спільноти, не обмежуючи тим самим свободи героя у пошуку гармонії між його “Я” і зовнішнім світом. Можемо тільки вказати на деякі її ознаки: стосунки рідності з оточенням (екзистенціальна туга за “родиною” вельми актуальна для героїв Винниченка – “Заручини”, “Роботи!”, “Кумедія з Костем”); пантеїстичне одухотворення природи (“Терень”, “Купля”, “Хома Прядка”); готовність пожертвувати собою заради іншого. Як слушно зауважила Л.З. Мороз, класові, релігійні та інші засади організації суспільства “є зовнішніми переважно” [Мороз 1994:133]. Виміром їхньої істинності виступає людина – те, наскільки гармонійно вона почувається у певній системі стосунків. Проходячи через небуденні події, герої В. Винниченка наближаються до самих себе. Письменник активно використовує формулу ініціації, що дає можливість не просто показати дві моделі світу, а й уявити екзистенціальний вибір людини боротьбою між життям і смертю, а його результат – духовним новонародженням чи загибеллю.

Поняття ініціації акцентує ще один бік Винниченкових антиномій – співіснування в людині дитини й дорослого. Мотив “дитинності” один із постійних у “дорослих” оповіданнях письменника. Він з’являється при характеристиці його улюблених персонажів і вказує на відверту симпатію автора. Саме дитинність, а не інфантильність, оскільки остання має негативну конотацію: “Інфантильність – це переростковий стан із втраченим моментом подорослішання.” [Мамардашвілі 1990:62]. Ось портрет Запечатаного із новели “Радість”: *“Так і ввижалося, що от-от він не витримає і, як діти з рогом пирскне на тебе водою, а потім, щоб надолужити довге мовчання, почне швидко й багато оповідати”* [Винниченко 1924:129]. Або Довгаль із “Таємної пригоди”: *“Особливістю Довгаля були його короткі штани: які б довгі він не одяг, через місяць вони вже були короткі”* [Винниченко 1924:273]. Довгаль – хлопчик у коротких штанцях, і ця його характеристика потім підтвердиться у творі.

Дитина і матір. Архетипічні зв’язки, які водночас вміщують порятунок і загрозу для свідомої людини. На це вказав К.Г.Юнг. Повернення до материнського лона символізує нове народження і безсмертя. Як гігант Антей вбирає силу від матері-землі, так той, хто відчувається дитиною, сповнюється силою і підтримкою від материзми. Кузь і Грицунь із однойменного твору: *“Ще вчора вони лежали вдох на піску і Грицунь, поклавши голову на груди Кузя, спав біля його, як біля рідної матері”* [Винниченко 1989:519]. Сказавши це слово, Винниченко вводить нас у площину особливих взаємин. Він майстерно відтворив ментальні засади української родини та української громади, в яких сімейні зв’язки є наче оберегом для людини і ніяк не обмежують її індивідуального волевиявлення.

У двох оповіданнях – “Таємна пригода” і “Олаф Стефензон” – конфлікт тримається на архетипі зв’язків матері й дитини. Мотивація вчинків “чудної жінчини” й Емми Вальдберг полягає у тому, що їхню сутність становить архетип матері. І якщо в “Таємній пригоді” ці найміцніші в світі зв’язки між матір’ю і дитиною можуть бути виходом із відчуження, то в “Олафі Стефензоні” вони загрозливі. Проте в першому творі жінка не помітила дитячої сутності Довгаля, як Довгаль на вгадав у її дивній поведінці і в ній самій матері, якої так прагнув. Людська сутність затьмарена нашаруванням *“всіх там [...] шлюбів, батьків, кайданів і такого іншого”* [Винниченко 1924:287]. Бунтуючи

проти цього, жінка обрала засоби боротьби того суспільства, з яким бореться. Прозріння не сталося, а воно могло б віщувати щастя цілісності двом половинкам.

Жінка й мати – от сутність Емми Вальдберг. Якщо прийняти це твердження, то стають зрозумілими її несподівані й суперечливі вчинки. Вона “*понад все ставить батькове мистецтво і за його розвій може дати себе всю на що хоче*” [Винниченко 1989:625]. А наприкінці твору намагається знищити полотно, в якому втілені ідеї цього мистецтва. У психічній структурі жінки переважає емоційно-чуттєве начало. Помножене на материнський інстинкт і палке кохання, воно спричиняє свідоме віддання себе на служіння коханому створінню. Це архетипічні риси жіночої поведінки. Ними пояснюється 10 років добровільного рабства, і якщо в кінці Емма здатна на злочин проти ідеї, значить її душу захопило інше кохання. Всі її дії щодо Олафа спрямовані на одне: зробити так, щоб “дитині” не боліло, щоб коханий уникнув розчарувань. Надмірна опіка загрожує Стефензону зупинкою у розвитку, тобто інфантильністю. Пройшовши через власний біль і через очищення вогнем, Олаф здобуває риси мужчини. “Віддалення сина від матері означає розрив з родовою, тваринною свідомістю, із недоліком в індивідуальній свідомості, що вельми характерний для інфантильного архаїчного мислення” [Юнг 1998:376].

Як бачимо, В. Винниченко зберігає тенденцію до амбівалентності й парадоксальності, оскільки не розставляє “плюсів” і “мінусів” над певними явищами життя. Єдиною правдою лишається рух і розвиток людини, яка здійснює пошук своєї ідентичності. У сюжетах оповідань цей рух поданий формулою ініціації, яка в’яже соціальний та індивідуальний виміри буття людини й переводить художній експеримент письменника із площини абстрактних морально-етичних категорій у площину екзистенціальну.

БІБЛОГРАФІЯ

1. Винниченко 1989 – Винниченко В. Краса і сила. – К., 1989.
2. Винниченко 1924 – Винниченко В. Твори. – Т. VI. – Харків, 1924.
3. Грабович 1998 – Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. – К., 1998.
4. Клочек 1995 – Клочек Г. Психологія натовпу у творчості В. Винниченка // Наукові записки кафедри української літератури. – Вип. 1. – Кіровоград, 1995. – С. 3–16.

5. Леся Українка 1994 – Леся Українка. (Винниченко) // Винниченко В.К. Раб краси. – К., 1994. – С. 351-372.
6. Мамардашвили 1990 – Мамардашвили М. Как я понимаю философию. – М., 1990.
7. Михальчук 2000 – Михальчук Н. Криза християнської традиції в малій прозі В.Винниченка // Слово і час . – № 7. – 2000. – С. 37–45.
8. Мороз 1994 – Мороз Л. “Сто рівноцінних правд ”. Парадокси драматургії В. Винниченка. – К., 1994.
9. СЗЛ 1996 – Современное зарубежное литературоведение. Теории, школы, концепции. Западная Европа и США. Энциклопедический справочник. – М., 1996.
10. Юнг 1998 – Юнг К.Г. Символы матери и возрождения // Между Эдипом и Озирисом: Становление психоаналитической концепции мифа. – Львов, 1998.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Тетяна Денисюк – аспірантка кафедри української філології Південноукраїнського державного педагогічного університету імені К.Д.Ушинського.

Наукові інтереси: філософія і світовідчуття екзистенціалізму.

ОСОБЛИВОСТІ РОЗГЛЯДУ ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИХ ОРІЄНТАЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО ФІЛОСОФСТВУВАННЯ МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ У ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Юлія Доброносова (Слов'янськ)

Автор розглядає зв'язок особливостей філософії Володимира Винниченка в художніх текстах з екзистенціальними орієнтаціями українського філософствування межі ХІХ–ХХ століть та обґрунтовує необхідність їх аналізу через функціонування семантико-екзистенційного простору в творчості письменника.

The author examines the connection of peculiarities of V.Vinichenko's philosophy in the works of fiction with existential orientations of Ukrainian philosophizing at the end of the 19th – the beginning of the 20th centuries, substantiates the necessity of their analysis through functioning of semantic – existential space in the creative work of the writer.

Своєрідність філософствування Володимира Винниченка виявляється у культурно-світоглядній щільності його художніх текстів. У кожному з них смисли з'являються вибірково, тому семантика задається щільністю ймовірності, яка “виявляється тим вікном, через котре нам дана можливість вдивлятися в семантичний світ” [Налімов 1989:108]. У митця-словесника опосередкованість розуміння смислу екзистенції словом є полем розгортання зрозумілого у власних екзистенційних вимірах творця. Онтологічно-екзистенційне трансформується у семантичне, таким чином сенсопокладання здійснюється митцем у переживанні, але “екзистенційний проект буде наочним у слові, що його означає, не як означник ..., а як його первинна основа й сама його структура” [Сартр 1993:211]. Однак, попри смислову насиченість текстів Володимира Винниченка це викликає появу безлічі їх інтерпретацій, причому подекуди вони суперечать одна одній. Зумовлена така ситуація здатністю самого філософствування створювати лабіринт значень, коли тотальність записана в будь-якій частині тексту. Перед дослідником постає онтологічне завдання, тому що він реконструює археологію онтологій різноманітних знаково-

символічних систем, форм культури, тобто – осягнення особистісного буття у розумінні надособистісного.

Філософствування Володимира Винниченка в літературній спадщині є творчістю у формах виходу за межі буденності – актуалізацією особистісного в макрокосмосі, творенням трансцендентувального буття та персоналізацією світу. У межах цього типу філософської думки опиняється також дискурс Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, і саме тут розгортається екзистенціальна тенденція української філософії. Зокрема, філософська антропологія Лесі Українки та Володимира Винниченка цілком потрапляє у традицію європейської екзистенціальної філософії на шляху до формування класичного екзистенціалізму. Ця традиція характеризується орієнтацією на спосіб усвідомлення індивіда в світі та його внутрішнє відношення замість звернення до досягнення об'єктивізованого знання про світ й існування людини в ньому. Ця проблематика набуває гостроти на зламі XIX–XX століть, у контекст її вписуються й екзистенційно-персоналістичні пошуки представників Київської школи Миколи Бердяєва і Лева Шестова. Послугуючись висновками дослідниць історії української літератури Тамари Гундорової та Соломії Павличко, стверджуємо, що екзистенціальний дискурс української філософії XX століття розгортається у межах екзистенціальної спрямованості літературного модернізму, який змінює знакову систему на утворення в ній не типу, а індивідуальності, суб'єкта, відмежовуючись від метанаративів Просвітництва (для української культури – “просвітянства”). Ідея “чесності з собою” Володимира Винниченка передбачає заперечення абсолютності якоїсь моралі й мислення опозиціями на зразок біполярності “свої – не свої” та критику догматів, заснованих на розриві абстрактного й конкретного. Тут вбачаємо єдність первнів філософії людини в Лесі Українки та Володимира Винниченка. Оптимізм персони в обох мислителів ґрунтується не на колективних сподіваннях, збуджених проектом Модерну, а на екзистенційного гатунку надії, яка народжується у розгортанні смислу в слові-свідченні, що, на думку Гадамера, засвідчує нам наше існування. Продукується образ людини, приреченої на насичення смислом боротьби беззмістовного ззовні існування. Перехід до вітальності на противагу пантеону абсолютів є і в ентропії довіри до “абсолютної свободи”, насправді обмеженої

безліччю умов. Для Володимира Винниченка акумулювальними таку позицію стає твердження “щастя – момент”, а також відоме визнання значущості для людини переживання тут-і-тепер, яке Винниченко означає словом “біль”. Фокус розгляду людини переміщується на сферу трагедії, де у вчинку кристалізується маргіальність його героїв. Так, Михайлюк у “Записках кирпатого Мефістофеля” є розщепленим суб’єктом, що опиняється постійно на межі самого себе, прагнучи внутрішньої єдності. Винниченко не соромиться подати образ чоловіка як екзистенційно розтріканого, такого, що перебуває в стані втрати твердого ґрунту під ногами. “Межа” пролягає в середині самої людини, тому в “чесності з собою” письменник обстоює ідею екзистенційного вибору приреченого на це суб’єкта. У нього, як і в Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Лева Шестова, людина мусить балансувати на маргінесі хаотичної безодні, усвідомлюючи, що урбаністичний спосіб гармонізування хаосу й Космосу не діє, коли здійснюється завдяки суб’єктно-об’єктному протиставленню у *ratio*. Тому в “Сонячній машині” виникає думка про специфічно людський вимір (культурний) на противагу машинному (цивілізованому): *“Життя ж немає. Нема душі його – краси. Сонячна машина випалила все людське, а людське є в красі, в творенні краси”*. Зневіра в привласненні собі природи вказує на екзистенціальну орієнтацію, близьку до ідеї “безґрунтовності” Лева Шестова. Однак, парадоксальність філософствування Винниченка полягає в тому, що він ніби лякається висновків про зміщення важеля трагічного в середину самої людини. Якщо Микола Бердяєв творить новий догмат містичного трансцендентного, Леся Українка знаходить вихід у символіці, що містить у собі феномен конечності людського існування і дозволяє в творчості персоналізувати трагічний оптимізм, то Винниченко стає із одного боку, на шлях політичної діяльності (своєрідний спосіб сенсопокладання власного буття, але подекуди – з уступками метанаративам) та з іншого – обстоює етичну настанову конкордизму, що вплигає його філософствування у вітально-оптимістичну лінію екзистенціального дискурсу. Проте, навіть у власній політичній кар’єрі, а почасти й у “Відродженні націй”, Винниченка не покидає відчуття марноти, що виливається в іронію як спосіб світовідчуття.

За словами сучасного дослідника постекзистенціалістського мислення Костянтина Райди, парадигма екзистенціального мислення

допомагає зрозуміти, що “сене як головна мета філософського мислення невіддільний від екзистенції та екзистенціальності індивіда, від способу його духовного самоздійснення” [Райда 1999:113]. Виділення екзистенціальної лінії в українському філософствуванні межі ХІХ–ХХ століть, до якої зараховуємо й Володимира Винниченка, спирається і на екзистенціальні корені в українському менталітеті. Сучасна українська філософія культури останнім часом увела в науковий обіг поняття архетипу національної культури. На думку Назіпа Хамітова, можна виділити в українській культурі наступні архетипові структури, що репрезентують також особливі типи світовідношення, – персоналізм, світоглядна толерантність, кордоцентризм і глибинний оптимізм. Перша й друга утворюють деструктивну суперечність, що розв’язується у світоглядній синтетичності, яку демонструє нам творчість українських літераторів-філософів. Однак, у випадку з текстами Володимира Винниченка та Лесі Українки особливої уваги потребує встановлення духовних зв’язків у світовідношенні з екзистенційно-персоналістичними пошуками представників Київської школи. За словами А.К.Бичко та І.В.Бичка, в праці “Феномен української інтелігенції. Спроба екзистенціального дослідження” [Бичко 1997], вона є унікальною й парадоксальною для російського філософствування. У кінці ХІХ – на початку ХХ століття український духовний прорив у московські терени похитнув органічноросійську фундаментальність, завдяки чому світовідчуття насичувалося екзистенційним змістом, що виявилось пізніше в народженні феномена “срібного віку”. У такому плані в іншому світлі постає відома погроза Володимира Винниченка перейти в російську літературу. В його романах на екзистенційному рівні проступає тенденція “нічної свідомості” російської літератури. Винниченко був протиставлений проекту Просвітництва (чи “просвітянства”) і бажав повернення в ментальну автентичність, що розгорталася в літературі іншого народу. Відповідь йому Лесі Українки із опорою “не буду загрожувати переходом” фіксує розмежування між зовнішнім і внутрішньою екзистенційністю, яка не може бути порівняна з протиставленням літературних ліній.

Разом з тим і “чесність з собою”, і критика Лесею Українкою проекту Модерну потрапляють у персоналістично-екзистенціальне філософствування, яке поруч із усіма іншими має зв’язки із соціал-

демократичними орієнтаціями гуманітарного дискурсу. Микола Бердяєв наголошував на тому, що легальний марксизм початку ХХ століття був одним із проявів європеїзації як всеосяжного явища. Наявність марксистських гуртків (до одного з них належав Володимир Винниченко) не випадкова у філософському процесі, коли завбачати у філософії К. Маркса екзистенціальні риси. Представниками генерації межі століть соціалізм сприймався як ознака персоналістичної переорієнтації, а не соціальна модель примата суспільства над особистістю, тому що рабство соціальне визнавалося найнебезпечнішим.

Зазначені риси вписування філософствування Володимира Винниченка в історико-філософський контекст початку ХХ століття та внутрішні риси його текстів вимагають від нас особливих підходів до їх аналізу. Саме тому художні тексти Лесі Українки та Володимира Винниченка потрібно розглядати функціонування семантико-екзистенційного простору. Уводячи таке поняття, ми розглядаємо тексти у вигляді просторово-часових континуумів, де кожен знак, з одного боку, залучений до понадтекстової організації, а з іншого – є елементом, що переміщується і дає змогу побачити приховану площину своєї дії. Континуум його виступає множиною, де немає порожніх місць. Поєднання семантичного та екзистенційного означає процесуальність буття – бування в тексті, коли завдяки онтологічній єдності буття і слова екзистенція набуває трансцендентного вектора. Заданість смислу в семантико-екзистенційному просторі зумовлена екзистенціалами існування персони. Екзистенціальність особи в самоздійсненні моделює особливі виміри, орієнтирами яких стають кореляти екзистенції – смислові фільтри, що крізь них посідається екзистенційно пережите. Ці фільтри є екзистенційними категоріями філософствування у функціонуванні семантико-екзистенційного простору в творчості Володимира Винниченка. Тому, наприклад, через аналіз перебування у текстах таких категоріальних утворень самотності та комунікативності, характерних для аналогічного простору в творчості Лесі Українки, розкривається зміст її філософствування. Так само через виділення корелятивів екзистенції в творчості Володимира Винниченка ми досліджуватимемо не просто екзистенційну проблематику, а зробимо її самою способом розгляду тексту, поєднуючи засоби його осягнення, існування та рецепції в єдине екзистенційне ціле.

Враховуючи те, що кожна нарація у семантико-екзистенційному просторі недетермінована одним голосом, один і той же знак не може постійно набувати однієї і тої ж конотації, у методологічних підходах до тексту мусимо послуговуватись герменевтичною інтерпретацією із доповненням її надбанням постструктуралізму, тому що герменевтика неодмінно має враховувати систематичний підхід. Завдяки цьому філософствування Володимира Винниченка в художніх текстах постане перед нами в цілісності екзистенційного й семантичного, екзистенційна проблематика набуде персоналізації, а сама творчість на смисловому рівні не втратить історико-філософських зв'язків та інтретекстуальності.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бичко 1997 – Бичко А.К., Бичко І.В. Феномен української інтелігенції. Спроба екзистенційного дослідження.– Дрогобич, 1997.
2. Гадамер 1991 – Гадамер Г.-Г. Актуальність прекрасного.– М.: Искусство, 1991.
3. Гундорова 1997 – Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація.– Львів: Літопис, 1997.
4. Налімов 1989 – Налімов В.В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности.– М.: Просвещение, 1989.
5. Павличко 1997 – Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі.– К.: Либідь, 1997.
6. Райда 1998 – Райда К.Ю. Історико-філософські дослідження постекзистенціалістського мислення. – К.: Український Центр духовної культури, 1998.
7. Сартр 1993 – Сартр Ж.-П. Проблемы метода. – М., Изд. группа «Прогресс», 1993.
8. Хамітов 2000 – Хамітов Н. Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології. – К.: Гранослов, 2000.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Юлія Доброносова – аспірант кафедри філософії, соціології та права Слов'янського державного педагогічного інституту.

Наукові інтереси: історія української філософії культури, екзистенціальні орієнтації української літератури ХХ століття.

НОВЕЛА В.ВИННИЧЕНКА В ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКОЇ НОВЕЛІСТИКИ

Костянтин Дуб (Дніпропетровськ)

Вир життя в силу найрізноманітніших об'єктивних і суб'єктивних факторів видобуває і ставить на перший план духовного набутку національної культури той чи інший феномен, переакцентує його незалежно від минулих потрактувань, робить естетичною домінантою, тією соціопсихологічною призмою, в дискурсі якої прочитується й осмислюється сучасний художній образ нації, виражений раніше художнім словом і в свій час недооцінений чи ідеологічно приглушений відповідно до стереотипів, що панують.

Феноменальною постаттю, яка репрезентувала національні ідеї та спроби їх розбудовної реалізації, втілення прагнень національного державотворення на грані епох, була особа Володимира Винниченка. Сьогодні настав час осягнення з порога третього тисячоліття всіх аспектів творчої спадщини видатного письменника, в якій викристалізувались нові естетичні віяння, їх струми, поєднавши органічно реалізм, натуралізм, неоромантизм, символізм в їх психологічним виповненні, визначивши філософські, психологічні засади концептуального спрямування й означивши художні домінанти доробку видатного реформатора української прози, ті дискурси, які засвідчили пізніше разом з творчістю М.Хвильового, В.Петрова, Леся Курбаса, М.Куліша та інших, що на «маргінесі «нової» радянської прози народилася справді нова проза, інтелектуальний дискурс якої виявився цілком модерним, співзвучним з філософським та інтелектуальними шуканнями європейської модерної літератури» [Павличко 1999:173].

Безумовно, це стосується всієї різноманітної в жанровому виконанні творчості митця слова й передусім його новелістики, яка поступово набирала модерних рис у контексті української новели. «Оповідання Винниченка, з їхніми брутальними сценами, людьми дна, відкритістю до сексуальності, навіть фізіології, характерами, написаними грубими, але сильними мазками, належали новій епосі» [Павличко 1999:123–124], вважає С.Павличко, підкреслюючи деструктивну й фундаментувальну роль новелістичного слова В.Винниченка. В оцінці новелістичної спадщини В.Винниченка помітно виділяються декілька дискурсів, зумовлених періодами його

творчої біографії (автобіографічний синерген), змінами координат перебування (хронотоп життєвої долі) та оцінкою в критиці, діаспорою також. Критичний дискурс представлений персоналіями І.Франка, Лесі Українки, М.Вороного, М.Сріблянського, І.Свенціцького, П.Христюка, С.Єфремова, М.Зерова. Частково до першого дискурсу належать М.Грушевський, О.Грушевський, А.Ніковський, О.Гермайзе, С.Полуян, М.Данько. Теоретичною основою оцінки новелістики В.Винниченка є праці М.Грушевського, Лесі Українки, С.Єфремова, П.Федченка, М.Жулинського, П.Хропка, В.Панченка, О.Гнідан, Н.Дем'янівської, С.Павличко, Т.Гундорової, Г.Сиваченко та інших.

Перший дискурс обмежений хронологічними рамками 1902–1920 рр. і знаменує шлях від оповідання до новели. Поетика новелістичного дискурсу В.Винниченка другого періоду, що розпочинається дослідженнями В.Агеєвої («Українська імпресіоністична проза», 1994), О.Гнідан і Л.Дем'янівської («Володимир Винниченко. Життя. Діяльність. Творчість», 1996), Л.Мороз («Драматургія Володимира Винниченка: мистецьке експериментаторство на тлі «нової драми» кінця ХІХ – початку ХХ століть». Автореф. дис. ...доктора філол. наук, 1997), Л.Йолкіної («Мала проза Володимира Винниченка». Автореф. дис. ... канд. філол. наук, 1997).

Нарешті, третій новий дискурс новели В.Винниченка, вписаної в контекст української новелістики, розпочав журнал «Слово і час» (№7) статтями концептуального значення В.Панченка «Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. та художні течії початку ХХ ст.», Тамари Гундорової «Модернізм як еротика «нового» (В.Винниченко і С.Пшибишевський)», Н.Михальчук «Криза християнської традиції в малій прозі В.Винниченка» та інші. На основі згаданих праць розпочинається типологічне входження новели Винниченка в контекст традиції української новели від М.Хвильового до Григора Тютюнника, який ніби завершив друге тисячоліття класичними взірцями майстерно виліплених неповторних новел.

БІБЛІОГРАФІЯ

- 1.Павличко 1999 – Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі.– К., 1999.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Костянтин Дуб – доцент кафедри української літератури Дніпропетровського державного університету.

Наукові інтереси: історія української літератури ХХ століття.

НАЙМЕНУВАННЯ СУКУПНОСТІ В МОВІ ТВОРІВ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Ніна Задорожна (Кіровоград)

У статті розглядаються засоби вираження сукупної множинності в мові творів Володимира Винниченка, описано виразно-оцінні можливості найменувань сукупності істот, відзначено вживання переважно номінативно-нейтральних назв для найменування сукупності предметів.

This paper views the means of expression of the notion of collectiveness in the language of Volodymyr Vynnychenko's works of fiction. Expressive and evaluative possibilities of collective nouns related to groups of people are described. The usage of mostly nominative-neutral names for denoting entities of objects is fixed as the author's individual style of writing.

У мовознавчій науці існує давня традиція вивчення субстантивів сукупності, однак низка питань, пов'язаних із цією лексико-граматичною мікросистемою, досі залишається нез'ясованою. Серед них – виявлення стилістичних особливостей функціонування іменників зі значенням сукупної множинності, визначення їх ситуативно-мовленнєвої оцінки, вивчення синонімії іменників зі значенням сукупності та ін.

Мова творів Володимира Винниченка вбирає лексеми із сукупним значенням, семантичною домінантою яких є “сукупність”, “об'єднання”, “єдність”, “більше ніж один”. У межах субстантивів сукупності для розгляду виділяємо чотири тематичні групи: назви осіб (*валка, дівтора, депутація, сходи, юрба*); назви тварин, птахів, комах (*зрзя, птичня, товар, худоба*); назви предметів рослинного світу (*бадилля, гілля, листя, насіння*); назви конкретних предметів (*багаж, посуд, упряж, харч*).

Чисельнішою в мові творів письменника є тематична група, яка об'єднує назви осіб. Широко представлена лексико-семантична група “назви класів, станів, соціальних груп населення”, у якій виокремлюються підгрупи “назви простих, непривілейованого стану людей”, “назви осіб привілейованого стану” та “узагальнені назви множинності представників певних соціальних груп”.

Першу підгрупу становлять найменування, об'єднані спільною семою “прості, непривілейованого стану люди”: *простацтво*²,

*поспільство*², *простолюддя*, *село*³, *селянство*¹, *сход*², *челядь*¹, *пролетаріат*², *люд*³, *робоча сила*.

Активно вживаються в художніх текстах абсолютні синоніми *простолюд* і *простонароддя*, а також збірні найменування *голта*, *гольтіна*. Залежно від контексту, від ситуативно-стилістичного впливу визначається їхнє емоційно-оцінне забарвлення. Пор.: *Загуляла голота* [КС: 339].*

Сема “жителі села, основним заняттям яких є обробіток землі” дозволяє розглядати в синонімічному ряду лексеми: *селянство*, *люд*³, *сход*², *хлопство*, *земицина*², *мужичва*¹, домінантою якого виступає збірний субстантив *селянство*. Найменуванням *люд* передається значення “основне трудове населення”: *Там було багато люду, крамниць* [КС: 549]. Поняття “присутні на зборах члени поземельної сільської громади” позначається словом *сход*¹ [СУМ ІХ: 897], що є рідковживаним у сучасній українській мові: *Кожний вам скаже ... сход збирається його вислати на поселення* [КС: 22]. Збірний субстантив *мужичва* реалізується у семемі “мужики, селяни”. Перебуваючи на периферії слововживання, слово належить до розмовної лексики. Ця назва функціонувала в мові початку минулого століття з негативно-оцінним значенням: *З мужичвою, з свинями тобі жити, а не в гімназії!* [Н: 245].

Лексичне сполучення з атрибутивним компонентом *робоча сила* на позначення “робітники” розглядається як абсолютний синонім до стрижневого слова *робітництво*: *... йде віддавання проданої людської робочої сили* [КС: 396]. Запозичене збірне найменування *пролетаріат* “наймані робітники, позбавлені власності на засоби виробництва” [СУМ VIII: 214] виконує функцію стилістично-нейтрального терміна, відтворюючи колорит зображуваної епохи. Наприклад: *І як схопились же вони! Той: “інтелігенція”, а та: “пролетаріат”!* [КС: 463]. Спостерігається також вживання фонетичного варіанта цього іменника з оцінним значенням, що підсилюється означенням-характеристикою: *В комітеті кишіло різномастим “пролетаріатом”* [РК: 211].

Поняття “сукупність представників певної соціальної групи” передається лексемою *люд*² [СУМ ІV: 566]. Семантика слова уточнюється у сполучуваності з прикметником (*простий люд*): *Ловили ж Хому Прядку за те, за що завжди поліція ловить народних героїв: “Він здорово стояв за простий люд”* [КС: 708].

Назви осіб, поєднаних товарицькими стосунками, представлені іменниками *товариство*, *компанія* (кумпанія), *публіка*², *народ*⁴, *суспільство*, *побратимство*, *братство*¹. Домінантою у цьому синонімічному ряду є лексема *товариство*, що має значення “коло або група людей, пов’язаних певною спільністю (походженням, становищем у суспільстві тощо)”. *Спершу трохи здержувались через Панаса, але, як було спорожнено одну квартиру чаду й почато було другу, товариство вже нічого не бачило...* [КС: 339]. Як абсолютний синонім до стрижневого слова розглядається найменування *компанія* (його фонетичний варіант *кумпанія*): *Щось заворушилось, і з-під рядна, що ним укривалась уся кумпанія, з’явилась невеличка голова* [КС: 94].

Лексеми *народ*⁴ [СУМ V: 174] і *публіка* [СУМ VIII: 382] кваліфікуємо як стилістичні синоніми, оскільки вони тотожні за значенням “люди, народ, товариство”, але різняться у творах автора сферою вживання. Пор.: *Звичайно вони нальотили свої роблять у базарні дні, коли за народом і не помітиш, як воно підлізе до ночов* [Н: 111]. Субстантив *публіка* вживається для найменування людей, що перебувають у театрі як глядачі (*Публіка аж переривається: Гаркуна, Гаркуна, Задунайського?!* [КС: 99]). Особи, які спостерігають за певними подіями, теж називаються публікою, причому слово береться в лапки, чим підкреслюється його переносне значення: *Вмить в “публіці” зашамоталось, захвилювалось і раптово посунуло назад* [КС: 159].

Численна група найменувань, об’єднаних спільною семою “назви великої кількості людей, зібраних в одному місці”: *загал*, *народ*, *натовп*, *велелюддя*, *гурт* та ін. Номінативно нейтральним ядром цього синонімічного ряду є збірний субстантив *загал*, який маніфестує семему “велике коло, маса людей, товариство, широка громадськість; усі” [СУМ III: 67]. Поняття “велике неорганізоване скупчення людей; стовпище” [СУМ V: 215] передається іменником *натовп*: *Ач, прийшли, хоч і натовпу немає* [Н: 111].

Нейтральний за значенням субстантив *поліція* репрезентує семему “особи, що служать в особливих органах державного управління для охорони безпеки існуючого ладу і встановленого порядку” [СУМ VII: 85]: *Десять літ його ловила поліція – не могла піймати* [КС: 708].

Із лексем на позначення сукупності осіб, що прислужують (*прислуга*², *служба*⁶, *двірня*, *челядь*, *лакейство*³), найчастіше

вживається слово *челядь* “дворові люди, що жили й працювали в поміщицькій садибі, панська прислуга”. У певному контексті значення збірного іменника конкретизується означенням, чим передається особливість вживання цього найменування в усному мовленні, а також його оцінне значення “панська прислуга” (пор.: словосполучення *біла челядь*): *Оповідали, що по всіх “кімнатах” у всєї “білої” челяді було зроблено великий трус...* [КС: 292].

Виділяються синонімічні іменники на позначення сукупності людей за родинними стосунками. Із субстантивів *сім’я* та *родина*, які мають ідентичне значення “група людей, що складається з чоловіка, жінки, дітей та інших близьких родичів, котрі живуть разом”, письменник частіше використовує найменування *родина*. Це спостерігається навіть у послідовно розташованих реченнях, наприклад, у творі “На лоні природи”: *...жив ...Петро ...Бутель з своєю родиною. Родина була чималенька: двоє більшеньких, двійко меншеньких і троє чи четверо зовсім маленьких* [КС: 728].

Лексико-семантична група найменувань, що позначають сукупну множинність представників військового стану, представлена іменниками *армія, військо, полк, рота, взвод, збройна сила*. Номінативно-нейтральним ядром можна вважати субстантив *військо*, який найбільш повно виражає основний зміст “збройні сили держави; армія/озброєний загін” [СУМ I: 720]. Абсолютним синонімом до стрижневого слова є словосполучення з опорним атрибутивним компонентом *збройна сила*. Іменник *армія* розглядаємо як дублет до найменування сукупності *військо*. Порівняємо в мові творів: *Та тільки військо врятувало панство* [КС: 708] і *А там... злетілись дві величезні армії й скажено б’ються* [КС: 242]. Автор використовує різні способи передачі множинності індивідів у текстах на військову тематику: кількісне наповнення сукупних субстантивів може залежати від контексту, як у зазначених випадках, а також означається кількістю конкретно (*рота* (близько ста осіб) [КС: 415], *полрота* (до 50 осіб) [КС: 414, 415], аналогічно *полк* [КС: 292], *взвод* [КС: 605], *варта* [КС: 560]). Іноді слова подаються у фонетичному оформленні, засвоєному усною народною мовою, наприклад, “вармія” [КС: 529].

Іменники із семантикою сукупності тварин, птахів, комах становлять одну із тематичних груп аналізованих найменувань: *голубник, гусінь, зрряя, здобич, комашня, скот, ховрашня, череда, черва* та ін.

На позначення лексико-семантичної групи “назви сукупності свійських тварин” в українській мові існує значна кількість одиниць: *худоба, животи́на, скот, тварина, маржина, живність, стадо, статок⁴, бидло, товар², тяглова сила, худі́бчина¹, худобина², худина³* тощо. У мові творів В. Винниченка відображена сучасна система вживання названих слів. Для порівняння відзначимо тлумачення окремих іменників у Словарі Б. Грінченка (Гр.). Лексема *стадо* фіксується як відповідник російському “табун лошадей”; *табун* – “табун” (коней); *стая, стадо* (птиці, риби); *отара* – “велике стадо овець”; *ватага* – “стадо дрібного скота”; *косяк* – “невеликий табун коней”; *згряя* – “натовп” (людей).

Основне значення слова *череда* у творах письменника стосується насамперед великої рогатої худоби “гурт свійських тварин (перев. великої рогатої худоби, які утримуються, пасуться разом” [СУМ XI: 303]. Почасти для підкреслення певного значення введеного у контекст слова автор поєднує іменникову форму із прикметниковою або займенниковою (пор.: *рогата череда, уся своя рогата армія* (перен.): *...трохи відставши, поважно суне рогата Гедзева череда*” [Н: 48]; *Він виймає з торби початий бриль, вставляє в плетиво нову соломку й, озирнувши пильним оком усю свою рогату армію, починає плести*” [Н: 51]. Часто лексичне значення субстантива “свійські тварини” розкриває контекст: *Серед гілля та осоки не видно ні череди, ні пастуха, тільки вівці, неначе табунець сірих горобців на горбку длубаються*” [Н: 51]; *В нього своя череда, - худоб’яча малеч, - телята, лоша́та та вівці*” [Н, 48]. Семантика іменника сукупності *череда* та збірного субстантива *худоба* дуже близька (*худоба*¹ “чотириногі свійсько-господарські тварини” [СУМ XI: 167]), тому вони часто вживаються як синоніми. Напр.: *Череда ліниво рушає вниз. Але Семен Гедзь так поспішає, що весь час бігає від краю до краю і лупить гирлигою по клубах худоби*” [Н: 53].

Сукупні назви конкретних предметів виконують переважно номінативно-нейтральну функцію: *віття, гілля, листя, пір’я, насіння, цвіт* та ін. Напр.: *Цвіт летів на землю як сніг, ламалися гіллячки, лопотіло листя* [КС: 740]; *Він, не гаючи часу біг під дерева, збирав розкидане каміння і зносив його знов на лаву* [КС: 741]. Такі найменування не вживаються для передачі емоційно-оцінного значення ні словотворчими засобами (пор.: *гілляччя, насіннячко, камінюччя*), ні синтаксично.

Лексико-семантична група на позначення загальних назв одягу представлена іменниками *одежа (одіж), убрання, білизна, шмаття, дрантя*. Регулярністю вживання відзначається народнорозмовне *одежа*: ...і я справді побачив великі сіни з кілочками для **одежі, одержу, калоші, капелюхи**... [КС: 448]. Поряд із цим східнослов'янським утворенням функціонує його варіант *одіж*. В окремих випадках спостерігається диференційоване вживання обох варіантів в одному тексті: *Попадаються й панки, але вони якось дивно виглядають своїми чистенькими обличчями, своєю чистенькою **одіжжю** серед сих мозолястих великих рук, ... серед цієї обідраної, засмальцьованої, грубої **одежі*** [КС: 396]. Якщо живомовне *одежа* переважає у творах, котрі містять опис загальної назви одягу простого населення (...якоюсь **темною й сірою одежею** [КС: 239]; ... *низка людей в **грубій, убогій одежі*** [КС: 362]; ... *дав вам **селянську одержу*** [КС: 169]), то слово *одіж* вживається в основному на означення поняття “багатий одяг”, про що свідчить наявність у художніх текстах прикметників-конкретизаторів: *чиста одіж, панська одіж*. Синонімічний віддієслівний іменник *убрання* вживається як емоційно-нейтральна назва: *Русява ...тільно обдивляється на його босі ноги, на хворе злякане лице, на страшну убогість його **убрання*** [КС: 404]. Збірне найменування *шмаття* також виражає номінативно-нейтральне значення “загальна назва одягу” (*Кинулись до **шмаття**, до одежі, перетрусили все*... [КС: 344]).

Слова, що виражають значну кількість, за семантичною структурою поділяються на три основні типи: однозначні слова, з єдиним значенням неозначеної множинності (*тьма, безліч*); багатозначні слова, основне значення яких – неозначена кількість (*маса, велика кількість*); слова з прямим і переносним значенням множинності (*купа, груда, натовп*). Особливістю лексем третього типу є здатність означати різні множинності в прямому та переносному значенні. Так, слово *купа* в прямому значенні виражає множинність яких-небудь предметів, що знаходяться безладно, у переносному значенні означає множинність абстрактних предметів (*купа вражень*), а також множинність істот (*купа заробітчан* (група)). Напр.: *Так само й тут, на вигоні, над городом, де лежать всі сірі, білі, чорні **купи робітників*** ... [КС: 368]. Використовуються автором також лексеми, що означають значну кількість предметів тільки у своїх переносних значеннях (*гора, хмара, море, віз* та ін.). Так, слово *хмара* в прямому значенні означає “сукупність краплин, кристалики льоду та їхньої суміші в атмосфері у

вигляді суцільної маси”. Одним із кількох його переносних значень є “дуже велика кількість, множинність, маса кого- або чого-небудь”: *Як Корній Іванович ганяв своїх (голубів), то всі ближчі голубятники зараз же своїх осаджували, бо то ж не якась собі там зграйка літала, а величезна хмара сунула, гула крилами...*[Н: 188].

Отже, в авторській мові, у мові персонажів творів Володимира Винниченка засвідчено широкий спектр найменувань сукупної множинності осіб та предметів, семантичний обсяг яких реалізується у кількох типах та виявляється у різних виражальних можливостях аналізованих субстантивів.

* У тексті використовуються умовні скорочення.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гр. – Словар української мови. Упорядкував, з додатком власного матеріалу, Борис Грінченко. – К., 1907–1909. – Т. 1–4.
2. КС – Винниченко В. Краса і сила: Повісті та оповідання. – К., 1989.
3. Н – Винниченко В. Намисто. – К., 1989.
4. СУМ – Словник української мови. – К.: Наук. думка, 1970–1980. – Т. 1–11.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ніна Задорожна – канд. філол. наук, доцент кафедри української мови Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: історичний словотвір, граматика української мови.

‘‘КОНКОРДИЗМ’’ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА. ШЛЯХ ДО ПОБУДОВИ ЩАСТЯ

Інна Кошова (Черкаси)

У роботі проаналізовано основні принципи конкордистської моралі, створеної В.Винниченком. Автор ‘‘Конкордизму’’ розглядає проблеми світової гармонії та щастя. Він приходить до висновку, що головне для щастя – це рівновага. Людина повинна бути в злагоді сама із собою і з силами назовні. Принципи ‘‘Конкордизму’’ допоможуть людині змінити життя, досягти гармонії, а отже, бути щасливою.

This research work gives detail analysis of main principles of concordism moral founded by Vinnichenko. The author of concordism examines the problems of the world harmony and happiness. He comes to the conclusion that the main thing for happiness is balance. A person has to be in balance with his innerworld and outerworld. The principles of concordism will help a person change his life, reach harmony, and then to happy.

Володимир Кирилович Винниченко – одна з найтрагічніших постатей в історії нашої літератури. Він був одним з найпопулярніших письменників початку ХХ століття, його твори перекладалися багатьма мовами, а п’єси ставилися на сценах Європи. Він приніс у літературу вміння віднаходити суперечності у внутрішньому світі людини, конфлікти, вміння помічати боротьбу з самим собою, душевну роздвоєність. Він глибокий психолог, майстер художньої деталі, життєвих контрастів, портрета, пейзажу. Він з’явився в літературі з новим свіжим подихом, своєю дивною, ‘‘розхристаною’’ манерою писання.

Майже від самого початку своєї діяльності Володимир Винниченко займався питаннями етики, політичної філософії, філософії людини, а також проблемами щастя і світової гармонії. Звернення до питання про щастя і сенс життя є свідченням певної незадоволеності. Незадоволеність з’являється після зневіри, розчарування і веде до утворення чогось нового, оригінального. Найбільше мучився Винниченко людським лицемірством, невідповідністю між наявним і тим, що повинно бути насправді. Крім того, ще одною можливою причиною появи такого стану у Винниченка була відсутність взаємозв’язку між поняттями ‘‘соціальне’’ й ‘‘національне’’, що зумовило особистісну життєву драму Винниченка.

Винниченкові завжди хотілось пізнати закони життя, зрозуміти звідки береться нещасливість і як його позбутись, знайти гармонію внутрішню, з суспільством, з природою, побудувати суспільний лад так, щоб людина змогла розкрити себе як особистість. Нагромадивши великий досвід, проштудіювавши праці різних мислителів, Винниченко приходив до власних філософських принципів конкордизму. Щоб зрозуміти Винниченка, треба пізнати глибину його філософського думання, а це, починаючи “від буддизму через християнство, до Густава Лебона, Карла Маркса і Вільгельма-Макса Вундта»[Костюк 1980: 21].

Висновком “... усього... фізичного й духовного життя”(28. II. 1914)[Погорілий 1981: 179] Винниченка стала двотомна праця, на приготування якої автор витратив понад десять років – це “Конкордизм – система будування щастя”(далі “Конкордизм”). До написання “Конкордизму” Винниченко приходив на “заході” свого життя, вибудовує цілісну картину, шлях до щастя. Але всі його попередні твори, включаючи й ті, що були написані до еміграції, пройняті філософським струменем, несуть думку про те, що ж є джерелом щастя, за яких умов воно можливе і чи людина взагалі може бути сповна щасливою.

Далі спробуємо розглянути Винниченкову теорію щастя, шукаючи підтвердження філософським принципам у текстах романів та особистому житті митця. “Єдине, що ми маємо право констатувати з абсолютною певністю, – стверджує Винниченко, – це те, що не зважаючи на всякі наші теоретичні розходження, ми всі (хочемо того, чи не хочемо) мусимо підлягати законові прагнення щастя” (“Конкордизм”, с. 9) [Лащик 1998: 143].

Щастям можемо назвати стан певної задоволеності. Але оцінюється задоволеність індивідуально. Людина повинна постійно вибирати: або між задоволеннями, або між задоволеннями і стражданнями, бо ці поняття пов’язані (за задоволенням може приховуватись страждання або через страждання можна досягти задоволення), або вибір може бути між особистими інтересами й загальним благом. Теорії щастя, побудовані Демокритом, Сократом, Арістотелем, св. Томою Аквінським, Бенґамом, З.Фройдом утворили підґрунтя, яке дозволить проаналізувати теорію щастя, подану В.Винниченком.

У своїй філософії щастя він погоджується із св. Томою, що людське пізнання обмежене і що є багато явищ “яких нам зовсім несила

зрозуміти”[Лашик 1998: 142]. Винниченко, як і Сократ, уважав, що людина повинна бути погоджена сама з собою, а тому одним з основних принципів його філософії є принцип “чесності з собою”. Крім того, як і Фейербах, Винниченко був переконаний, що людина не може бути щасливою вповні, якщо вона позбавлена Батьківщини або на її рідній землі є якісь страждання і нещасливства. Винниченко не погоджується з теорією утилітаризму. Він каже, що щастям не можемо вважати володіння якимись цінностями (багатство, влада, здоров’я, кохання), бо вони є відносними і за певних обставин їх значення може змінюватись (для одного це цінність, для іншого – ні, зараз це добро, завтра – зло). І навіть, отримуючи насолоду від цих цінностей, можна не мати щастя і бути навіть нещасним. Винниченко приходиться до висновку, що всі ці компоненти повинні бути погоджені між собою і з силами назовні нас, тільки рівновага цих цінностей дає стан, що називається щастям. *“І з іншого боку: розлад цих сил між собою всередині нас, або з силами, що поза нами, неодмінно дає те, що ми зємо нещастям”*[Лашик 1998: 144]. Мері, героїня роману “Рівновага”, каже, що все, що відбувається в нашому житті, – дурниці: і кохання, і революції, і моралі, і смерть. Все це тільки коливання життя то в один, то в інший бік, як хвилі, *“а десь є пункт, від якого воно не може піти і до якого вічно поривається. То є до рівноваги...”* [Винниченко 1919: 79]. У житті на все відпущено певну кількість часу, стільки на радощі, стільки на страждання. І від рівноваги нікуди не втечеш. *“Як хто-небудь тут заплакав, то хтось далі уже засміявся. Один здихає, зате иньший родиться. Не можна – рівновага...”* [Винниченко 1919: 80]. Отже, рівновага – це головне для щастя, вважає Винниченко.

Що повинна робити людина, аби досягти щастя? Тут можна відзначити деяку спорідненість з поглядами Демокріта. На думку Винниченка, щастя можна досягти, коли людина приділятиме однакову кількість часу і сил усім своїм інтересам (культурним, сексуальним, інтелектуальним і т. ін.). Або інше розв’язання цього питання: приділення уваги всім інтересам, але не однаковою мірою. Наприклад, великий художник, приділяючи найбільше уваги малярству, може займатись плаванням, літературою чи іншим. У Винниченка так і було. Він приділяв увагу всьому: займався політикою, наукою, малярством, громадськими справами, господарством, але література завжди

залишалась його єдиною найбільшою справою. *“Алеж як я скучив за писанням, – записує він у “Щоденнику”. – Ніколи ні за одною коханою жінкою я не тужив так, як за тишею, пером і папером. Холодію, як уявляю, що я пишу”*[Винниченко 1980: 274].

Виникає ще одне питання: чи можна, маючи рівновагу, не почуватись щасливим? Г.Сковорода з цього приводу казав, що *“праця за покликанням – умова щастя”*[Лащик 1998: 147]. Винниченко намагається узгодити природу й рацію, установити баланс духовних і фізичних потреб. Тому *“Конкордизм”* містить правила, що стосуються внутрішньої гармонії, правильного харчування, статевих стосунків тощо. Ці принципи не є постулатами, обов’язковими для виконання, а скоріше порадами, що охоплюють усі сфери життя людини й стосуються її внутрішньої моральності. Філософія Винниченка не була теоретичною вигадкою, навпаки, як свідчать щоденникові записи, він намагався жити за цими правилами, адже головною умовою було погодження у слові й ділі. Ось тринадцять правил Винниченкової моралі, осягнення яких дає рівновагу, а отже, щастя в житті:

1. *“В усіх галузях життя твого звільняйся від гіпнозу релігії і будь простою часткою природи” (“Конкордизм”, с. 74).* Уся філософія життя Винниченка має свої витoki з природи. Джерело натхнення його було в затишку верболозів, у подиху вітру й сонячних променях; лежачи на дикому камені, в лісі, в яру писав він свої твори; саме тут, а не в зручному фотелі письменницького кабінету, до нього приходили нові герої, з’являлися геніальні мистецькі твори. *“Щось глибше, досі ще невловлене й не розкрите, лежить в основі постійного і закономірного потягу Винниченка-мистця до “лона природи”, до незайманости, величі й життєдайности “матері-землі”*[Костюк 1980: 102]. Винниченко постійно спостерігав за природою, вловлював і відчував її настрій. Тому у його творах природа говорить: вона жива і грайлива, коли радіє душа героя; вона лле дощем, розсипана потовченим снігом – і на душі людини сум і блукання. Винниченко мав велике відчуття сили законів природи. Людина – лише частка природи, а тому *“...мусить погоджувати з природою все своє життя...”* [Погорілий 1981: 44]. Винниченко говорить про звільнення від гіпнозу релігії, бо вона вимагає покори, своїми догмами вбиває творчість і пригнічує.

2. *“Будь погоджений з іншими, не шкідливими тобі живими істотами на землі й скільки змога бувай у русі, на повітрі, у*

найближчому контакті з сонцем, рослиною” (“Конкордизм”, с. 78). Довірити себе природі – означає знайти шлях до себе. Лише перебуваючи в тісному контакті з природою, герої Винниченка віднаходять душевний спокій, гармонію, природа допомагає людині заглибитись у себе, виплутатись із складних життєвих конфліктів. Ось думки із записок Вадима Стельмашенка: “... моя душа була похожа на небо, на сніг і на сосни, що збиралися кудись летіти. І я таки полечу, мої сосни, прикуті до землі” [Винниченко 1918: 120].

3. *“Не годуйся нічим, непритаманним природі людини”, себто нічим, що “не приготоване на кухні матері природи” (“Конкордизм”, с.86).* Ця ідея широко подана в романі “Сонячна машина” (1921-1924). Прагнення до гармонії і щастя проймають не лише всі мистецькі твори Винниченка, а й особисте життя. Він перебудовує своє життя і систему харчування. З 1932 року Винниченко разом з дружиною запровадив новий режим життя. Вони вживають овочі, фрукти, горіхи, відмовились від їжі, пов’язаної з вбиванням живих істот і навіть здебільшого від вареної їжі. Величезних зусиль вимагала від Винниченка відмова від тютюну. Вони не вживали ніяких спиртних напоїв навіть у святкові дні.

4. *“Будь суцільним, іншими словами: роби так, щоб кожна твоя дія була виявом погодження всіх, або великої більшості головних сил (інстинктів, підінстинктів, розуму, почуття, підсвідомості, волі)” (“Конкордизм”, с. 119).* Проблема дисгармонії, пошуку життєвих орієнтирів хвилювала Винниченка. Усі його герої тільки прагнуть до внутрішньої гармонії, але гармонійними не є. “Ми страшенно дисгармонічні, – каже герой п’єси “Дисгармонія” Грицько, – ...ми ростем розумом, а не ростем душею. ... Розум повинен бути в гармонії з кров’ю, з нервами, з тілом” [Винниченко 1932: 34]. “... Ми не піднялись до нашого розуму, ... ми витягуємся головою вгору, а серце, тіло осідає до землі. І получаются безглузді якісь фігури, якісь свині з шиями жирафи...” [Винниченко 1932: 35].

5. *“Будь чесним з собою, себто виводь на поверхню свідомості кожену підсвідому думку твою, кожне приховане почуття, не старайся з легкодухости, чи з надмірного егоїзму, чи страху загубити свої звички та втіхи лукавити з собою, не бійся бути правдивим і сміливим сам перед собою” (“Конкордизм”, с. 125–126).* “Чесність з собою” – принцип, який проходить через усю творчість

Винниченка і через усе його життя; він має величезну кількість коментарів у різних творах. Саме “чесність з собою” протиставляє Винниченко лицемірству і брехні. “... *Все старе треба відкинути. От тобі життя, дивись, живи і роби свої власні висновки*” [Винниченко 1919: 28]. З максимальною повнотою цей принцип реалізовано в щоденниках Винниченка. Жоден український письменник не залишив після себе таких сповідальних, відвертих записів, такого скарбу із своєї творчої лабораторії. Винниченко усвідомлював, що без правдивого аналізу своїх переживань, думок не можна знайти гармонії, правди життя, а отже, щастя. Ось чому він пише щоденник, відверто, оголено правдиво, не приховуючи “пороків”. Він зупиняється над кожним етапом свого життя, освітлює його і як лікар, безжалісно викриває хвороби, щобвилікувати їх. Адже, щоб розповісти про свої недоліки, треба їх побачити і зрозуміти. Щоденник він пише не для друку, не для майбутніх критиків, а для власного самоаналізу, внутрішнього заглиблення. Бо найбільша річ у світі, як писав М.Монтень, – це володіння собою. Винниченко вважав, що такий аналіз, таке “зупиняння” над етапами життя веде до щастя.

6. “Будь погодженим в слові і ділі, себто: що визнаєш на словах, те виконуй на ділі. Що проповідуєш іншим, те роби сам у своєму власному житті” (“Конкордизм”, с. 127).

7. “Будь послідовним до кінця” (“Конкордизм”, с. 129). Вимагаючи від себе погодженості в словах і діях, Винниченко намагався ні за яких обставин “ані на ніготь” [Винниченко 1980: 478] не поступатись зі своїх “принципових позицій” [Винниченко 1980: 478]. Справа української державності була для нього головною. Винниченко намагався використати усі методи, аби лише влада залишилась в українських руках. Москва не приймає його вимог. Але й Винниченко не поступився. “*Коли б відмовився бути членом цієї нації, коли б одрікся бути українцем, мене б і не так зустрічали, мене б і не так вітали, зо мною не так говорили б, і давно я вже був би у їхньому гурті й спільно з ними мав би і радощі, і тягости боротьби. Але і вони і я - непохитно знаємо, що я не можу перестати бути тим, ким я є*” (Москва, 9. VI. 1920) [Винниченко 1980: 436]. Отже, залишаючись до кінця послідовним, не зрадивши своїм переконанням і справі національного відродження, Винниченко був “нагороджений” забуттям, напівголодним існуванням і самотністю на французькій землі.

8. “Не силуйся любити ближніх без власної оцінки і не претендуй на їхню любов, не будучи цінним для них” (“Конкордизм”, с. 144).

Характеризуючи цей пункт, звернемось до філософських поглядів Ф. Ніцше і їх впливу на В. Винниченка. Ніцше критикує християнство, називаючи його *своєрідною жорстокістю до себе і до інших* [див. Ніцше 1993: 350]. Винниченко також виступає з критикою ідеально-християнської моралі, в основі якої, на його думку, лежить *“егоїзм людей – їхня користь чи шкода”* [Винниченко 1980: 387]. І навіть заповідь: *“Люби ближнього як самого себе, віддай душу за нього”* – абсурдна, бо коли б вона виконалась, то всі стали б схожими за інтересами, бажаннями, словами, думками. Адже коли люди різні, то відмінні в них інтереси й прагнення, і не можна знати, що зроблене добро для одного не принесе зла іншому. Любити чи не любити можна тільки оцінивши, бо люблячи шкідливу, злу людину, ми робимо зло для інших, тих, кому ця людина шкодить (хоча шкідливою її можуть вважати ті, які самі шкодять, отже, оцінювання є необхідним, бо позбавлення цього означало б втрату почувань, бачення і т. ін.). А тому Винниченко робить висновок:

“Хочеш добра собі, хочеш, щоб тебе любили, високо цінили, то не домагайся цього заповідями, але своїми цінностями. Що більше їх матимеш, що більшу кількість егоїзмів можеш задовольнити, тим будеш більше оцінений, поважаний і улюблений, тим більше цінностей матимеш від тих, хто братиме в тебе” [Винниченко 1980: 388].

9. “Завсіди пам’ятай, що всі люди і ти сам хворі на страшну хворобу дискордизму. Борись із нею не догмою, не ненавистю, не карою, а розумінням, жалістю, поміччю” (“Конкордизм”, с. 146).

Людина стала заздрісною і злою, бо порушилась гармонія з природою, з вічним законом життя. Світ перетворився на велику прокажельню, люди зробились злими, зажерливими, труподами. Ця ідея не постаріла й сьогодні, а навіть стала актуальною. Адже людство прагне завоювати, підкорити природу, а слід бути просто в гармонії з нею і з собою.

Насильство, ворожість привели до появи соціальної та економічної нерівності, а це, на думку Винниченка, одна з основних причин нещастя. Тому 10-й принцип “Конкордизму”: *“Живи тільки з власної праці”* (“Конкордизм”, с. 146).

11. “Кохайся, з ким любо кохатися, але родину твори тільки з тією людиною, яку ти всією душею і всім тілом твоїм хотів би

(хотіла б) мати за матір (чи батька) дітей твоїх” (“Конкордизм”, с. 181). Питання шлюбу, кохання, моралі, свідомого й позасвідомого, стосунків між статями, проституції, небажаних дітей, абортів були об’єктом зацікавлення Володимира Винниченка. Причиною нещастя у шлюбі є егоїзм, хвилинна хіть, фізичний потяг, якому не передє духовне єднання. Дуже часто ми починаємо з того, чим треба закінчувати. Наслідком цього є поява небажаних дітей, які часто стають ланцюгами, котрими одна сторона таких стосунків намагається тримати іншу. Але якщо батьківський інстинкт перемагає, з’являється шлюб, який краще назвати погано укладеною угодою; то чи робляться щасливими герої і чи нормальними будуть небажані діти?..

Винниченко розмежує такі поняття, як кохання і любов. Кохання – це цвіт, з якого виростає рідкісний плід – любов. Без цвіту не може бути плоду, але не всякий цвіт перетворюється на плід. Багато осипається пустоцвіту, так і не народивши прекрасного плоду любові. Ось така Винниченкова філософія любові. Він своїми творами часто шокував публіку, адже порушував численні заборони, зазірав у позасвідоме й приховане, говорив про “недозволене”.

12. “Не пануй і не підлягай пануванню” (“Конкордизм”, с. 203).

13. “Будь ні над колективом, ні під ним, ні поза ним, а тільки активною відданою клітиною його. І тоді навіть страждання за нього буде тобі за вищу радість” (“Конкордизм”, с. 203).

Характеризуючи ці пункти, скажемо про розуміння В.Винниченком колективу та індивідуальності. Він відділяє індивідуальність від колективу, “я” – від “ми”, вважає, що основою гармонії колективу повинна бути добровільність. Індивідуальність має бути сильною, гармонійною сама в собі, мати гідність і протистояти натовпу. В еміграції, в страшних злиднях, в постійній, виснажливій фізичній праці Винниченко відчував себе викинутим з нації. Україна його забула, але він її не забув, не викинув із свого серця. Ось це і є злиття інтересів “я” і “ми”, добровільно, без примусу. Він писав свої праці з думкою про те, що коли-небудь його державі все це знадобиться. “Ну що ж, я подожду, – пише він у “Щоденнику”. – А піджидуючи, буду для тої самої працівної України працювати й творити цінності, які їй, може, коли-небудь здадуться” [Костюк 1980: 63].

Підбиваючи підсумок, хотілося б знову звернутись до мудрої думки, висловленої героєм роману В.Винниченка “Лепрозорій”:

“...Нема більшої, нема почеснішої, нема великодушнішої і прекраснішої мети та сенсу існування як окремих людей, так і цілих націй, як творення щастя. Не сили, не могутності, не панування, не розкошування, а щастя”[Костюк 1980: 81]. Справді, кожна людина розуміє у щасті щось своє, індивідуальне і йде до щастя кожен своїм шляхом. Але всіх нас об’єднує єдине – ми прагнемо щастя.

“Конкордизм” став підсумковою працею В.Винниченка. Принципи, викладені тут, можливо, дещо утопічні, але корисні й правильні. І якби люди згодились переоблаштувати своє життя, то змінилося б усе: і мораль, і стосунки, і життя, і, мабуть, справді було б щастя для всіх і загальна гармонія.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко 1918 – Винниченко В. По-свій. – Київ-Відень, 1918.
2. Винниченко 1919 – Винниченко В. Рівновага. – Київ-Відень, 1919.
3. Винниченко 1932 – Винниченко В. Твори. Т. 11: Рух, 1932.
4. Винниченко 1919 – Винниченко В. Чесність з собою. – Київ-Відень, 1919.
5. Винниченко 1980 – Винниченко В. Щоденник, 1911–1920. – Едмонтон-Нью-Йорк, 1980.
6. Костюк 1980 – Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба. – Нью-Йорк, 1980.
7. Лащик 1998 – Лащик С. Винниченкова філософія щастя // Філософська думка. – 1998. – №1.
8. Ніцше 1993 – Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади. – 1993.
9. Панченко 1998 – Панченко В. Будинок з химерами. – Кіровоград, 1998.
10. Погорілий 1981 – Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка. – Нью-Йорк, 1981.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Інна Кошова – аспірантка Інституту соціального управління, економіки і права (м. Черкаси).

Наукові інтереси: питання авторської концепції світу.

АНТРОПОНОМІНАЦІЯ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ ПРОЧИТАННЯ ЗМІСТУ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ ПРОЗИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Людмила Кричун (Кіровоград)

У статті робиться спроба лінгвостилістичного аналізу змісту художнього образу. Автор вважає, що погляд на конотації антропоніма в комунікативному аспекті дає змогу ширше й точніше зрозуміти й оцінити будь-який літературний образ.

The article deals with linguistic and stylistic analysis of literary image's content. The author considers that the connotation of anthroponyms gives an opportunity to understand and appreciate any literary image wider and more concretely.

Проблема аналізу художнього твору завжди стояла й стоїть на межі двох різних і в той же час споріднених поглядів – літературознавця і лінгвіста.

Можна підходити цілісно до аналізу твору словесного мистецтва, як це робить більшість відомих літературознавців, а можна й частково, аналізуючи зміст твору чи його форму.

Погляди ж мовників найчастіше зупиняються на різноманітні художньої форми, яка допомагає чи просто дає можливість їм зрозуміти зміст твору.

Ґрунтовному дослідженню ономастики прозових творів Володимира Винниченка присвячена дисертація Галини Лукаш. Однак, нам видається умісним звернутися до антропонімів, створених нашим славним земляком, людиною, котра надзвичайно тонко й точно відчуває життя, неординарною і дуже талановитою особистістю.

Антропонімікон прози В.Винниченка вибудований на реальному ґрунті: у його творах натрапляємо й імена дітей (**Льонька, Васька, Микита, Гришка, Любка, Ланка**), й оніми дорослих різного рангу й статусу (**дядько Павлусь, Ольга Іванівна, отець Савватій**), й власні назви-символи (**Вперед, Назад**), й антропоніми, що називають відомих історичних осіб, філософів, мудреців (**Ленін, Епікур, Ескулап, Кант**) тощо.

Коли читаєш його твори, якось підсвідомо виникає думка: як усе просто й до ладу сказано! У висловах немає нічого зайвого, усе

важливе, кожне слово, кожна фраза якось сама собою в'яжеться у суцільний текст.

Візьмімо, наприклад, його оповідання, назване рядком із народної пісні “Гей, ти, бочечко...” У творі діють лише декілька персонажів, але як колоритно і мудро поіменовані деякі з них: **Семен Гедзь** і **Семен Комар**! На перший погляд здається, що ж тут хитромудрого? Звичайні собі прізвища, що походять із прізвищ, до того ж автор сам розтлумачує читачеві, чому так прозвали тих хлопців: “Бо як один **Семен Гедзь**, так другий, бачите, мав уже бути **Комар**. Та так і стало на сміх усій економії біля череди двоє чередників. **Гедзь** та **Комар**... Та до того ще чортів скургуц був *тоненький, сіренький, білявий*, ну, чистий, справді комарик. А через це стало помітно, що товариш його – *дуже смуглявий, аж чорний, як перепечена перепічка, з сивими плямами на лиці й жовто-карими очима*, – таки, дійсно, справжній гедзь” [Винниченко 1992: 245-246].

Однак у більшості ситуацій саме за допомогою цих ономастичних моделей створюється антитеза: “І чи **Семен Гедзь** кашкета набакир надіне, **Семен Комар** уже й собі свою обдерту шапчину так само носить” [Винниченко 1992: 247].

Спостережливому читачеві, очевидно, відразу впаде в очі якась надмірна насиченість такого невеликого за обсягом твору одними і тими ж антропомоделями. Якось дивно звучать у тексті повторювані в дуже близьких позиціях імена першого й другого Семена, адже в багатьох ситуаціях можна було б ужити просто Гедзь чи Комар. Чому раптом така увага до імені? Можливо, щось криється в його етимології? Словник подає тлумачення цього оніма, як “чути, слухати” [Скрипник 1986: 86]. Очевидно, що зміст імені тут ні до чого. А річ, як нам видається, тут у тому, що ці два абсолютно однакових оніми, називаючи, ідентифікуючи різних людей, виступають один відносно іншого доповнювальними. І це можна зрозуміти, виходячи з розв'язки твору: старший Семен, підслухавши розмову малого Семена з бабусею, зрозумів, що останній не знущається з нього, наслідуючи кожен його рух, а просто боготворить першого, бачить у ньому єдиного товариша. І лише тепер обидві антропомоделі, вживаючись у суміжних позиціях, не створюють антитези, а, немов два різнозаряджених тіла, притягуються, створюючи могутнє суцільне ядро: “І, знову обнявши **Семена Комара**, по-парубоцькому, за плечі, **Семен Гедзь** весело підпихає кашкет аж на потилицю, підставляє

підсмажене лице до сонця й затагує: Ге-е-ей, ти, бочечко...” [Винниченко 1992: 257]

Цікавою в ономастичному плані видається нам і повість В.Винниченка “На той бік”, твір досить складний і суперечливий, написаний письменником у Німеччині в період його еміграції у 20-х роках.

У названій повісті діє декілька персонажів, головні з яких — доктор Верходуб і спочатку невідома красуня, названа іменем Наяда, що походить з грецького і “в античній міфології означає німфа (річок, джерел, озер)” [СІС 1974: 571], далі вона ж **Ольга Іванівна Чорнявська, панна Ольга і та.**

Зупинимось на способі називання головної героїні повісті, в якому простежується чітке розмежування ситуації мовлення й антропономіації чи просто номіації.

Із перших сторінок твору перед читачем постає красуня-наяда, дівчина небуденної зовнішності, котра заповонила серце і розум докторові Верходубу так, що він ладен залишити свій спокій і податися з незнайомкою хоч на край землі. Раптом ця краса в уяві героя, та й автора переросла в особове ім’я, і тепер дівчина стала називатися Наяда. До того ж у ній доктор Верходуб побачив уже багато від колишньої своєї знайомої, далеко не байдужої йому, котру він так називав. І якось саме по собі те ім’я “перейшло” на іншу. Однак цим онімом особа іменується лише в авторському мовленні, тобто за ситуацій роздумів героя, тож ім’я тут виконує тільки характеризувальну, а не властиву йому номінативну функцію: “В очах **Наяди**, тепер темних і глибоких од одбитого від стіни сонця, зажовтіли ніжні іскорки, а на носі лягла матова золотиста смужка” [Винниченко 1993: 206].

Сцена офіційного знайомства доктора медицини Михайла Петровича Верходуба й Ольги Іванівни Чорнявської, звичайно, повинна була б винести на поверхню художнього тексту антропонім, оскільки героєві уже відоме прізвище, ім’я та по батькові дівчини. Проте трапляється якраз навпаки: на перший план виноситься міфонім Наяда, котрий ніби зовсім побічно стосується змальованої ситуації: “Ні, **Ольго Іванівно**, ні жінки, ні дітей у мене немає. Були колись. Колись усе було. Тепер лишилась тільки... тільки **Наяда**... Це – істота, подібна до людини... Найлютіший пролетарій, коли зустрінеться з такою **Наядою** в образі буржуйки, закине свою лють і стане смиренною овечкою” [Винниченко 1993: 208]. Але ж поруч вона, Наяда, і тому

природно звучить фраза, що відбиває думки персонажа: “**Наяда** підвела очі, темно-сині, морські, рослинні. Вона вже не посміхалась. Очі поволі зупинились у його очах, вп’ялись не своєю силою в них і зчепились” [Винниченко 1993: 208]. Як мудро й розумно переплетено міфонім з прихованою, непрямою номінацією об’єкта!

Таким чином, це дало змогу авторів утворити своєрідний синонімічний ряд антропонімів: **Наяда – Ольга Іванівна Чорнявська – Ольга Іванівна – панна Ольга**. Якщо наведену систему антропонімів одного персонажа ми назвали синонімічним рядом, то, як і в кожному такому гнізді, має бути слово-домінанта, нейтрально забарвлений онім. Однак, як зазначають дослідники літературної ономастики В.Д.Бондалетов та О.Ф.Даниліна, “нейтральним словом може виявитися 1,2,3 слово... Опорне слово (домінанта) в синонімічному ряду антропонімів рухливе, динамічне. У цьому і своєрідність синонімічного ряду іменників – загальних назв” [Антропонимика 1970: 196]. До того ж у різних мовленнєвих ситуаціях будь-яка з наведених антропомоделей може бути стилістично нейтральною, хоча найчастіше – це стилістично марковані оніми: “Доктор швиденько озирнув **панну Ольгу**, як озирають *борця* перед рішучою *боротьбою*” [Винниченко 1993: 251]. Антропоформула панна Ольга в наведеному контексті (поруч з лексемами *борець, рішуча боротьба*) звучить як своєрідний оксиморон. А несумісність ця виявляється як на змістовому, так і на формальному рівнях. Загальна назва **панна**, яка вживається разом з іменем Ольга, надає останньому якогось відтінку аристократичності, витонченості, небуттевості. Ця лексема зрідні хіба що оніму Наяда. І поруч буденні, майже жорстокі слова – *борець, боротьба*. Такий контекст, на наш погляд, ставить у виграшну позицію антропоформулу, виділяючи таким чином носія номінації, додаючи до її образу програмованого автором позитивного ставлення.

Цікавим у мовно-стилістичному плані видається нам діалог усе тих же головних героїв повісті “На той бік”:

- Іноді ради випадкової знайомої чоловік може наразити себе на більші небезпеки, ніж ради найближчої.
- Так. Але тільки тоді, коли вона... Як ви сказали вчора? Коли вона Наяда?
- Так, коли вона Наяда. Панна Ольга потупилась і все ж таки покрутила головою.

— Сумніваюсь. Навіть ради Наяди за наших часів на небезпеку ніхто не піде.

— Хто знає, Ольго Іванівно!

Ольга Іванівна швидко змахнула на доктора синіми квітками [Винниченко 1992: 232].

У наведеному уривку простежується той же синонімічний ряд антропонімів, **Наяда – панна Ольга – Ольга Іванівна**, який протиставляється номінації титульним словом *доктор*. Чому автор використав так багато різних антропомоделей для називання однієї і тієї ж особи? Очевидно, для того, щоб показати цей коштовний для головного героя діамант у всіх його гранях, всебічно, аби образ читачеві видався завершеним. Окрім того, антропоніми в наведеному синонімічному ряду розташовані від найбільш емоційно забарвленого до нейтрального: в онім Наяда В.Винниченко вклав усі почуття головного героя, його психічний стан; антропоформула ж **панна Ольга** за своїм характером тяжіє до чуттєво-образної фігури художнього тексту, а модель Ольга Іванівна виконує власне номінативну функцію, ідентифікуючи особу носія.

Отже, антропоніми, перебуваючи в стані “конотативного світіння” [Лукаш 1997: 14], випромінюють на читацьке сприйняття змісту художнього тексту якісь невидимі енергетичні імпульси, наводячи реципієнта інформації на глибокі роздуми над поіменованим образом.

У тексті аналізованого твору В.Винниченка є ще один спосіб номінації головної героїні — вказівний займенник **та**. У синонімічному ряду антропонімів ми розташували такий спосіб номінації останнім, виходячи з його змісту: смерть за дверима чатує на двох полонених, охоплений дикими передсмертними почуттями, доктор Верховдуб згадує, що він не має ніякого стосунку до цієї випадкової незнайомки, він не може померти заради неї, його дратує кожне черкання ножиком об черепок (дівчина точила ножа, аби вбити солдатського командира, який її заарештував). Наведемо уривки контексту, в яких використано цей спосіб номінації персонажа: “А **та** все стояла там десь у тьмі на одному місці й черкала ножом об черепок... Хоч би вже перестала **та** черкати там своїм ідіотським ножиком... Хто вона йому? Хто вона взагалі? **Наяда**? **Що** таке **Наяда**? **Що** за стареча, дурна, проклята сентиментальність?.. А **ця** не розуміла того...” [Винниченко 1992: 267-273]. Займенник **та** вказує на співрозмовника, який досить віддалений

від суб'єкта, тобто саме займенникова номінація є засобом вираження ставлення героя до свого співрозмовника, а воно (це ставлення) тяжіє до негативного, засуджувального, з відтінком майже ненависті. Як бачимо, називання особи пройшло цілий ряд змін, і тепер уже власна назва Наяда поєднується із займенником **що**, втрачаючи здатність називати особу, а особа-носій такого імені втрачає низку позитивних рис й іменується лише як **та** і **ця**. До речі, займенник **та** вказує на віддаленого співрозмовника, а займенник **ця** – на співрозмовника, розташованого ближче. Стилiстичне ж навантаження обох найменш майже однакове.

Промовистою деталлю у художньому тексті є й відсутність називання якимось особовим ім'ям. Так, в оповіданні “Студент” головний герой не має ніякого імені, він просто студент, якась узагальнена особа, як виявилось за сюжетом твору, людина, здатна на самопожертву в ім'я правди. Мабуть, що за обставин, про які йдеться у творі, називання літературного персонажа на ім'я чи будь-яким іншим антропонімом, знизило б художнє навантаження загальної назви.

Цікавим фактом добору антропонімації у Володимира Винниченка залишається врахування звукосимволіки імені. Так, особи, що викликають повагу, іменуються м'яко, мелодійно: **Зінь**, **Санька**, **Івашко**, **дядя Павлусь**; персонажі, котрі засуджуються автором, іншими дійовими особами, називаються не завжди милозвучно, в їх іменах звучать “жорсткі, грубі” [Журавлев 1974: 68] звуки: **Корчун**, **Коростенко**, **Скшембжховський**. Такі припущення можна підтвердити контекстом: “**Корчун** був здоровенний-здоровенний, удвоє більший за маму, за бабцю й за самого тата. Волосся в нього було таке кучеряве та буйне, що Зінь міг би сховатися в ньому, як у бур'яні. І брови, і вуса, і борода теж були страшенно кудлаті та чорні. А зуби великі-великі та жовті, як зубки часнику” [Винниченко 1992: 236].

Не залишається байдужим В.Винниченко й до семантики імені. Так, очевидно, спираючись на змістовий аспект, були поіменовані Ілько, Андрій та Мотря з оповідання “Краса і сила”. Ілько (за словником “мій бог” [Скрипник 1986:57]) справді для Мотрі був втіленням божественної, неземної краси, ради якої вона могла не звертати уваги на синці, що раз по раз виникали на її тілі від нещадних побоїв Андрія. Андрій же (“мужній, хоробрий” [Скрипник 1986: 33]) – надзвичайно сильна й груба людина: “Ти? Проти **Андрія**?.. Ти й руки не смієш

підняти на його. Він тільки подивиться на тебе. То ти й присядеш” [Винниченко 1989: 25].

Зміст образу Мотрі різко протиставляється семантиці оніма (пор.: Мотря – “поважна заміжня жінка” [Скрипник 1986: 144]): “Чого дивишся? Не пізнав, може, ще й досі? Я – **Мотря! Мотря! Мотря!** Твоя любовниця... Може, поцілуєш? Ха-ха-ха! А Андрій за се мене ще буде бить...” [Винниченко 1989: 22]. Як бачимо, ні в поведінці, ні в манері спілкування не відчувається ніякої поважності й поміркованості заміжньої жінки, та й, власне, Мотря заміжною не була, бо ніяк не могла вибрати, кого більше любить – красивого Ілька чи сильного Андрія, дарма що виховувала Андрієвого сина.

Отже, погляд на антропонімію творів Володимира Винниченка в комунікативному аспекті допомагає відкрити нові, порівняно з експлікацією внутрішньої форми, можливості її стилістичного використання. Конотації антропоніма сприяють прочитанню художнього змісту образу-носія оніма, формують у читача відповідне ставлення до цього образу, а тому й дають можливість адекватно сприйняти твір словесного мистецтва.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Антропонимика 1970 – Антропонимика (Ред. В.А.Никонов, А.В.Суперанская) – М., 1970.
2. Винниченко 1989 – Винниченко В. Краса і сила – К., 1989.
3. Винниченко 1993 – Винниченко В. Раб краси – К., 1993.
4. Винниченко 1992 – Винниченко В. “Уміркований” та “ширий” – К., 1992.
5. Журавлев 1974 – Журавлев А.П. Фонетическое значение. – Л.: Изд.-во Ленингр. ун.-та, 1974.
6. Лукаш 1997 – Лукаш Г.П. Ономастикон прозових творів Володимира Винниченка // Автореферат дис.... канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 1997.
7. СІС 1974 – Словник іншомовних слів – К.: Головна редакція української радянської енциклопедії АН УРСР, 1974.
8. Скрипник 1986 – Скрипник Л.Г., Дзятківська Н.П. Власні імена людей: Словник-довідник.– К.: Наукова думка, 1986.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Людмила Кричун – кандидат філологічних наук, в.о. доцента кафедри української мови Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: ономастика, літературна ономастика.

ЗНАКИ ДУХОВНОЇ СПІВМІРНОСТІ

Любов Кужільна (Кіровоград)

У цьому дослідженні вперше зіставляється естетика В.Винниченка й поетів-шестидесятників через “знаки духовної співмірності” – квазіміфи Сонця, Місяця, Зірки, Моря (вода) і Моря (повітря). Вони є гармонійним втіленням естетичного імперативу В.Винниченка – “чесності з собою” на порі III національного відродження. Це естетичний ідеал письменника в поглядах на людину, державу, націю, культуру, філософію.

In this research the aesthetics of V.Vinnichenko and the aesthetics of poets-shestidesyatniki was for the first time compared through “the sings of spiritual co-measures” – quaziimage of Sun, Moon, Star, Sea (water) and Sea (air). They are harmonious embodiment of the aesthetic imperative of V.Vinnichenko – “frankness with oneself” during the period of the third national liberation. This is the writer’s aesthetic ideal concerning man, state, nation, culture, philosophy.

Дослідження генетичних і типологічних зв’язків естетики В.Винниченка з естетикою українських поетів 60-х років XX століття Д.Павличка, В.Симоненка, М.Вінграновського, І.Драча, Б.Олійника, Л.Костенко, В.Стуса – надто масштабне завдання, щоб бути вичерпаним в одній-двох монографіях. У цій статті обмежимося тільки аналізом знаків даної духовної співмірності. Творили названі українські митці на тих висотах духу, де зустрічаються не лише великі сучасники, а й великі всіх часів. Особа В.Винниченка, з одного боку, і постаті поетів 60-х років XX століття, з іншого, – це гілки одного процесу, історичні етапи духовного відродження української нації. Їхню естетику пов’язують довічні питання української духовності за своє утвердження. Назвав їх І.Дзюба у статті про Т.Г.Шевченка: “втрата національно-історичної пам’яті, приспання національної самосвідомості, принижене самопочуття, приземлення або втрата мови, рабство духу, розбрат і самоїдство, всяка неправда і несправедливість” [Дзюба 3:8]. Ця загальна позачасова програма має бути конкретизована. Ще від Шевченка цим двом гілкам національного духу дісталися у спадок “дві України. Україна як неминуща основа і Україна як історичний момент” [Дзюба 3:7]. Історичний момент у В.Винниченка був також неоднозначним. “Він постійно перебував мовби в подвійному колі. Визволення соціальне – і національне, ідея соціальна – й ідея національна, – ось дві зірки,

що вели його за собою. Винниченко прагнув поєднати, примірити одне з другим” [Панченко 17:107]. Ця роздвоєність духу, як джерело духовної руйнації людини, була характерна і для “я” – ліричного героя П.Тичини і для О.Довженка, для всіх українських митців, що сповідували українськість внутрішню. Майже дослівно до сказаного можуть прочитуватись і слова Г.Клочечка про “Енгармонійне” П.Тичини: “З розвитком твору все чіткіше виділяється протиставлення “я” – “вони”. Зрозуміло, що “я” – ліричний герой страждає якоюсь роздвоєністю. Вона почасти є зрозумілою нам, бо вже не раз у поезіях раннього Тичини ми спостерігали, як у душі його літературного героя “з журбою радість обнялась”. Еквівалентом цим словам О.Олеся є тичинівське “цвіту – ридаю”. Та все ж у цьому змаганні мажорних і мінорних начал в даний момент перемагають останні. “Ах, на Землі одна, одна релігія – страждань краса” [Клочек 6:285]. Нарешті, коло замкнулося, слово прозвучало: естетика (теж саме що й краса – Л.К.) страждання. “Творчість – то тільки гримаса індивідуального болю, а наша естетика – то естетика страждання – вся філософія мистецтва і вся його велич з таємничими феноменами-катарсису...” [Стус 22:347].

Другий виток спіралі – це загальноестетична спорідненість у питаннях загальнофілософських, патріотизму, поглядах на суть людини, природи й творчості. І В.Винниченко, і поети 60-х років були “алкоголіками страченої суті”, як говорила Л.Костенко, безперечними шіллеріанцями. Вони саму думку робили художнім образом, їм нерідко була відома “ідея, що стала героєм”. А це, за словами О.Бальзака, “мистецтво вище”. Це – по-перше. По-друге, в питаннях патріотизму, людини і природи вони “збігаються”, близькі вони і в розумінні коренів життєздатності народу як етнічної цілості, його сприйняття природи, краси й моральних уявлень про добро і зло: “первісну гармонію духу і плоті”. Для них характерне вміння “одним поривом відійти від самого себе” [Дзюба 2:8]. Це рівень Р.Ролана. По-третє, сфера Б.Брехта, “ефект очуження”: “звичайне, нібито зрозуміле явище, подати незвичайним, дивним і незрозумілим, щоб поглибити його розуміння” [Дзюба 2:9].

Названі теми й естетична лінія їх розв’язання замикається в обох історичних гілках відродження національного духу: гармонізацією їх уявлень про людину. В зв’язку з цим просяться слова В.Панченка про оцінку повісті “Голота” В.Винниченка: “...новоромантики “розчленовували” натовп, у сірій масі стали розрізняти окремі

індивідуальності, кожна – зі своїм характером, голосом, своєю драмою. Моногеройність змінилася полігеройністю, і сталося це тому, що право людини почало усвідомлюватися передовою європейською думкою як найвища цінність, як основа демократії і гуманізму. “Кожна особистість суверенна”, – стверджує Леся Українка. І те, що свої погляди на новоромантизм вона формулює саме в статті про молодого Винниченка – факт, який промовляє сам за себе [Панченко 17:114]. Кожна людина повинна в нормально організованому суспільстві мати певний простір індивідуальної свободи. При відсутності такої є істоти, але немає людей, особистостей, нема народу, громади, як уважав В.Стус [Стус 22:404]. “Разом з тим народ – це етнос у всіх формах його генезису, на всіх магістралях століть, у всіх його поколіннях. І – що особливо важливо – у всіх формах взаємодії зі світом (природою) й іншими етносами. Тому до правдивого зображення його можна прийти лише за умови всебічності й концептуальності художнього бачення. Як пише І.Драч, “Народ – це всі. Це місто і село, Це люд, який мізкує, плодоносить, хто няньчить слово і творить чересло. Народ – це сонцем випнуте чоло мислителя, яке і смерть не скосить. Це цвіт і плід”.

Тому ключем до розв’язання проблеми є метод (сприйняття, вивчення, аналізу, синтезу, оцінки) – це насправді метод системний [Кононенко 7:332]. Метод, який обрали собі шестидесятники, може бути названий “мітичним” (термін Еліота). Це тому, що в їхній естетиці основоположними є “міти”. По-перше, Сонця як покриву їжі, тобто пристрасті, суперметафора, що символізує загальнофілософську позицію “власне людського”. По-друге – Місяця як покриву життя, суперметафора, що замикає тему патріотизму, України. По-третє – Зорі – покрив розуму, суперметафора, що замикає тему людини. По-четверте, Море (вода) – мудрість, суперметафора, що замикає тему природи. По-п’яте, Море (повітря) – покрив благодаті, суперметафора, що замикає тему творчості, культури. Це “квазіміти”, “архетипи” або, за словами О.Кульчицького [Кульчицький 10:708], колективне безсвідоме, що кристалізується з рештів загальних групових переживань. Точкою відліку таких архетипів є поняття “маї”, “космічної нитки”, за допомогою якої “арії” розмежовували “верх” і “низ” Всесвіту. Майя мала “властивість змінювати старі і творити нові форми” [Шилов 25:276]. Цей термін на означення ілюзорності зовнішнього світу експресіоністи часто вживали в своїх творах [Українське слово 23:209]. У статті про І.Драча Б.Олійник ці елементи теж згадує:

“апелюємо й до генетичного коду, до так званого підсвідомого, навіть формули вмонтуємо в рядки” [Олійник 16:315]. Але “поезія, – як говорить І. Драч в поемі “Зоря і смерть Пабло Неруди”, – це не щось застигле, поезія струменить і часом вислизає з рук того, хто її створює. Сировина, з якої робиться поезія, складається з елементів, ці елементи є і в той же час їх начебто немає, вони одночасно існують і не існують” [Драч 4:215].

Кожний з названих елементів – це джерело надзвичайної суперінформативності поезії. Внутрішня структура цих образів організована так, що виявляє розірваність з погляду загальнофілософського: “ейдетичний (інтуїтивно впізнаваний) і логічний (раціонально-дискурсивно оформлений) моменти імені – два аспекти одного і того ж, два полюси розуміння, на які приречена людина в одвічному платонівському полюванні за смыслом і які закорінені в самій основі того розриву, що “не дає розпастися і супротивно спрямованим силам, але приводить їх до міри, межі в єдиному накресленні”, – за Гайдеггером [Сватко 20:38].

Міти Сонце, Місяць, Зірки, Море (вода) і Море (повітря), що є своєрідними ідеями духу як пристрасті, життя як батьківщини, розуму як людини, води як мудрості, природи або душі, повітря як ідеї благодаті, тобто творчості. За І. Франком, “ідеї – це психічні копії вражень, які колись безпосередньо діяли на людину, а в даний момент відновлюються, репродукуються” [Франко 24:65]. Таким чином, названі п’ять ідей духу нації є водночас і психічними ідеями вражень людського тіла, тому, очевидно, їх називають ще асимволічною пам’яттю тіла, і в дискурсі виявляється бажання, яке фіксує суб’єкта і як тіло, і як історію. Зовсім не випадково Моріс Мерло-Понті зауважував, що “поза конвенціональними засобами вираження, загальноприйнятими в суспільстві в істинному означуванні й комунікації, де знаки невіддільні від смыслу, особлива роль належить людському тілу. Саме в такий спосіб, – твердить французький феноменолог, – тіло виражає цілісне існування, не тому, що воно служить його, існування, супроводом” [Мерло-Понті 13:60], а тому, що є знаком існування. Отже, друге коло спіралі замкнулось, дух нації і тіло конкретної людини поняття асоціативно близькі. Саме така тенденція естетичної системи (як одна з альтернативних) простежується від геніїв Відродження до видатних поетів живопису ХХ століття. Рубенс (його незрідка помилково вважають поетом

тілесності, тоді як він поет духовності – підкреслення моє Л.К.) прямо говорив, що хоче дати не скалки реальності, а саму ідею життя” [Дзюба 2:6]. Очевидно, що йдеться про особливу якість художнього методу, “глибокий ефір” [Дзюба 2:5], в якому залюбки ширяють письменники. Дуалізм духовного й тілесного, інтелектуального й природного, за Винниченком, не може бути розв’язаний ані в один, ні в інший бік: Тарас (“Чесність з собою”), змучений сумнівами й дисгармонією, заперечує, як твердить автор, духовне в ім’я тіла. Але його смерть закономірна, оскільки “відділити тілесне від духовного, по суті, неможливо”. Так само неможливо відділити й духовне від тілесного – “те ж саме повинно відбуватися з тими, хто забажав би бути чесним з собою, підкоривши все “душі” [Гундорова 1:184]. Таку естетичну позицію помічено і в шестидесятників, зокрема у Л.Костенко: “Якщо не можна змалювати вітер ... змалюй дуби” [Клочек 6:197]. Очевидна вказівка на спрямованість енергетики слова: естетизм і естатизм одночасно.

Цю якість ми фіксуємо і у В.Винниченка в оповіданні “Краса і сила”, яку свого часу особливо виділив Яр Славутич, “аристократ народження, розуму і таланту”: “Сумно в Сонгороді восени. Низьке темносіре небо: не то вечір цілий день, пронизуватий, холодний вітер, купи пожовклого і мокрого листя, і дощик, дощик і дощик. Плачуть під ним вікна, плачуть стріхи, плачуть дерева, тини, коні, плаче навіть картуз звозщика, що закутавшись схилився на переду. На вулицях ні душі, тільки де-не-де перебіжить через дорогу яка-небудь баба, піднявши спідницю на голову і просуне важким ходом жидівська балагура, та звозщик розіб’є блискучу, сталеву грязюку рівненькою стежкою. Сумно. А ще сумніше в темний, довгий, холодний вечір. Вітер наче казиться, то стогне, то плаче, то знов заскиглить, завис, заплаче й сипне. І сипне дрібненьким дощем. Пусто. Страшенно безлюдно, тільки тополі неначе з докором хитають чорними вершечками і мов дивуючись, як таки можна вилазити в таку негодю” [Славутич 21:5]. Три елементи системи з п’яти знаків чітко представлено. П’ятий елемент: благодать, дух, “пронизуватий, холодний вітер”, “наче казиться, то стогне, то плаче, то знов заскиглить, завис, заплаче й сипне”, “сипне дрібненьким дощем”. Четвертий елемент: вода – мудрість “дощик, дощик, дощик”. Відсутні Сонце – пристрасть, Місяць – життя, Зорі – розум, тобто українському небу, чину не вистачає саме їх при наявності і могутнього духу, і бездонної мудрості. Якщо досліджувати естетику шестидесятників з позицій

дуалізму тіла і духу вгору і з позицій естетизму – естатизму вглибину, то чітко виділяємо три “сфери”: 1) крупний план слова, слова-міфу “хурделиця краси”, як висловився М.Вінграновський; 2) середня “сфера” – на ній ці слова-метафори виступають знаками національної нарації й існують у контексті міфології давньої України (типу таких міфів, як кінь, бузок, береза, трава); 3) сфера – загальний план слова – “діти на руках” – ці слова-міфи виступають як ейдоси. Це сфери слова щось на зразок тих, які виділив В.Стус у творчості П.Тичини, у “Сонячних кларнетах”. Перша сфера – сфера прочування або й чекання самого себе й світу... У віршах другої сфери схрещено золоті мечі двох поетових прагнень неба і землі. Власне, ще панує гармонія, але абсолютний музичний слух поета вирізняє перші дисгармонійні голоси внутрішніх симфоній. Третя сфера – на рівні землі або ж над самою землею. Ця сфера виключно драматизму” [Стус 22:266, 270, 273].

Другим аспектом аналізу в означених межах є ракурс бачення або дискурс. Ми виділяємо їх чотири: 1) гармонійний: повний естетизм, рівновага тілесного й духовного, 2) драматичний: естатизм душі й тіла; 3) трагічний: такий естатизм тілесного й духовного, який веде до знищення тіла; 4) сатиричний: парадоксальне співвідношення тілесного й духовного. Третім аспектом є індивідуальна призма. Тут явно виділяємо чотири види слова: “тіла”, “діла”, “правди” і “судді” або романтичне, філософське, психологічне. Все це в ідеалі, а в кожного з шестидесятників тут свої співвідношення зображення – вираження, своє втілення естетичного ідеалу: “Індивідуальний мистецький світ визначається, – за словами того ж В.Стуса, – 1) різницею в сферах відображення світу, 2) різницею в ракурсах відображення світу, 3) різницею в тих суб’єктивних призмах, крізь які митець сприймає, відображає світ і самовиявляється в цьому світі” [Стус 22:219]. Загальний висновок у загальнофілософських опозиціях зводиться до протиставлення інтелектуального матеріалізму, побутовізму думки керівників тоталітарного режиму з історією філософії, з космосом людського духу. З одного боку – “пласкі мармизи в квадратурі рам”, інтелект яких не можна зважить на карати і навіть на сто грам (Л.Костенко), а з другого – людська думка, “історія була!” (В.Стус). Образ рідної землі прочитується також через протиставлення: з одного боку, батьківщина, Україна, а з другого – “стадо” (О.Довженко), брехливий інтернаціоналізм. Тема людини оживає через такі опозиції “людина для всіх” (В.Стус називав їх “проституткою”) і “внутрішня

людина”. Це коли “натура як у тура” (В.Панченко про В.Винниченка), а точніше, як у бика, повне діонісійство аж до “спалення у мідному бичу” (Л.Костенко). Тема природи читається як порушена мудрість: з одного боку, “радянські п’ятирічки”, що дали Дніпрогес і Колиму, Сибір та інші матеріальні, тілесні тимчасові здобутки, а з другого – Чорнобиль, кислотні дощі, землетруси на досить великих територіях (Вірменія, Камчатка). П’ята тема – творчість: співвідношення митця і влади: завжди протистояння: “були, є і будем ворогами” (Л.Костенко). Як тут не згадати про Винниченкові метафори “мозковий еротизм”, “рівновага”, “шаблі життя”.

Так у чому ж істина (недаремно саме так і називається одна із збірок Б.Олійника)? В чому ідеал? У шестидесятників – це гармонія цих двох гілок тілесного й духовного, яка переживається в моменти рівноваги соматика звуку і його семантики. Цей процес у зародковому стані зафіксував Г.Д. Клочек у естетиці П.Тичини: “У всякої дії в умі є і рудиментарний ідеомоторний комплекс: перехід ритміки вірша в ідеомоторику і далі у танок” [Клочек 6:276]. У шестидесятників усе закінчується не танком, а гуком, в якому людина-наратор стає одним цілим з космосом: дух і тіло одна точка, одна мить. Це психомоторика духовного життя людини – “неопалима купина” (прямо вона названа у М.Вінграновського в збірці “Цю жінку я люблю” і у Л.Костенко в “Марусі Чурай”), яка була втрачена після прийняття християнства. Тобто шестидесятники повертаються до питання про віру.

Ось у цьому пункті починається третій виток спіралі шестидесятники – Винниченко. Названі 5 слів – знаків духовної співмірності цих двох космосів – це п’ять зірок, на яких стоять їхні естетичні системи. Про них “доречно згадати слова О.Блока, що кожний вірш – покривало, розтягнуте на вістрях кількох слів. Ці слова світяться, як зірки. Із-за них існує вірш” [Клочек 6:197]. Виявляється не тільки вірш може існувати на вістрях кількох слів, а цілі естетичні системи, в цьому разі В.Винниченка й шестидесятників, а взагалі це код всієї української літератури від давньої до сучасної, особливо актуалізований шестидесятниками. Найменшим атомом цього простору є точка, де збігаються “суть”, “первісна гармонія духу” й “усунення”. Саме в цій точці шестидесятники й Винниченко зустрічаються. “Можна здогадуватися, що останні твори Володимира Винниченка увібрали його філософсько-етичні ідеї конкордизму: вони теж сповнені роздумів про способи переупорядкування людства, якому

так важко дається те, про що здавна мріяв “enfant terrible” з Єлисаветграда Володимир Винниченко, – гармонія” [Панченко 18:120]. У цьому пункті зустрічаються не тільки названі двоє, а й усе “людство”. Як говорить герой драми В.Винниченка “Дисгармонія”: “Іноді небезпечно засовувать далеко ніж самоаналізу. Дуже довго ковирав і в серці вже дірка, через яку випадає всяка віра”. Саме ці слова дослідниці Л.З.Мороз, очевидно, мала на увазі, зіставляючи Винниченка і Кіркегора (а через останнього сюди вводяться і шестидесятники). Крім внутрішньої революції людського духу, будь-які революційні ідеали – вигадка [Мороз 14:28]. Утопленість у “морі плебейства” – це ще не демократія, “хоч піднімай його домкратом, а хам не буде демократом” (Л.Костенко). У шестидесятників, у їхній “естетиці страждання” та “естетиці краси” (знову аналогія “Раб краси” – володар краси) ми досить послідовно маємо змогу відстежити трансформацію відомого імператива В.Винниченка: “чесність з собою”, який по суті є ключовим до досліджуваних естетичних систем і їх замикає гуком “аум” (космос буття) у шестидесятників. За В.Винниченком: “Гіло здавна в немилості у моралістів. Але ви мораль цю неначе не визнаєте, а тим часом живете все ж таки по ній, через те, що вона у вас в крові. От це я й називаю вашою брехливістю, нечесністю з собою” [Славутич 21:6]. Хіба не про це йдеться в Л.Костенко у вірші “Прашур” [Костенко 9:348]:

І наче Богу, кланявся дуплу,
де срібні липи чаділи від меду.
Він з лапи їв. Криваве м’ясо плямавав.
Та в ніч, коли зацвів гіркий мигдаль,
погладив раптом рябомизу самку
і перший в світі винайшов печаль.

Т.Гундорова пише, що «чесність з собою» як нарація передбачає таку розповідь, котра здійснювалася б на основі, по-перше, зображення вольової людини, по-друге, узгодження розуму й чуття, духовного й тілесного, по-третє, виявляла б у людині родову сутність, по-четверте, стверджувала б певні цінності, які у Винниченка, подібно до Ніцше, є підтримкою людського роду: «людина – це комплекс живих цінностей, якими вона обмінюється з іншими людьми, з самою природою» [Гундорова 1:173]. Ось ці чотири естетичні моменти, котрі зафіксовані і як певні художні світи (твори, періоди життя, філософські

пошуки), і є тим плато, де зустрічаються Винниченко й шестидесятники, це «естетичні структури конфліктного – передусім через індивідуальне сприйняття» [Жулинський 5:7]. Через аналіз цих структур ми можемо розглядати окремі твори, скажімо, раннє оповідання «Боротьба» (людина – вольова: система), «Записки Кирпатого Мефістофеля» (митець, що грає і митець, яким грають: «доля так гірко пише мною»: Стус... перехід від зображення фактів людського життя до відтворення фактів і сенсу людського буття), «Сонячна машина» (неприйняття окремою особою встановленої соціальної організації суспільства, заснованого на ідентичності, бунт її й боротьба із системою уніфікації, але врешті – злам. Чи не про це життя і творчість В.Стуса, зокрема його лист до П.Ю.Шелеста. «Я знаю, що ніяким ієзуїтам, ніяким катом не вдасться зломити до кінця людську душу. Вона як фенікс, самовідроджується. Я бачу, як починають прямити людські хребти, як росте справжній інтернаціоналізм, де ніхто не називає націоналізмом твій біль за свій народ і його духовне єство»[Стус 22:432]).

Стус, поставлений в умови вибору дуалізму душі й тіла, звертається до душі, тому і його ліричний герой, і сам Стус гине, подібно до Винниченкового Тараса, який зробив вибір на користь тіла і теж загинув. Але перша ситуація – то ствердження самої української літератури на життя, «бунт», боротьба, порив у «голубу далечінь», пафос руйнування «старих закам'янілих форм» і заміни їх більш досконаліми. Все, що не відповідає такій вимозі, викликає у Винниченка хіба що іронію. Скигління, «загортування себе в плащ дурного самолюбівання, милування самотністю – то привілей «кляси переможців». А самотність? – іронізує В.Винниченко. – Ся розпрохальна риса якихось особливих, страшно поетичних, благородних і тому подібних душ. Душ самотніх в наш час. Це ознака вищого шляхетного, зажуреного духу» [Панченко 18:220].

Ті типологічні зв'язки (чотири) імперативу «чесність з собою» у В.Винниченка й шестидесятників ми опустимо для іншої статті. А зараз зробимо висновок про актуальність тих точок життя духу, які ми визначили своїм об'єктом уваги. По-перше, Сонце: план філософії і віри. «Християне, каже П.Могила, є синами Божими, і вчинки їхні будуть добрими лише в тому разі, коли волевиявлення буде вільним, тобто коли свобода вибору, дана Богом усім людям (їхнє природне право і прагнення індивідом добра збігаються)», – ці слова

неодноразово обговорюються в українському парламенті як предмет найгостріших дискусій [Лобовик 12:140]. По-друге, Місяць – життя, нація, Україна, батьківщина: «де нема свого обличчя – там немає і своєї душі. Де є наслідування – там немає творчості і властивої сутності світу різноманітності» [Кононенко 8:150]. По-третє, Зорі – розум: людина [Нічик 15:134]: «... коли я молюся чужою мовою, то молитесь дух мій, а мій розум без плоду» (I Коринф. 14:14). По-четверте, Море (вода) – мудрість: «немає загалом до назв, що будь-яка людська діяльність принципово ворожа природі, що гармонійний розвиток людини, її суспільства та біосфери неможливий. Ця гармонія можлива, якщо є загальні закони, якими керується біосфера і людина» [Писаренко 19:121]. По-п'яте, Море (повітря) – благодать: «Форма індивідуальної самоідентифікації людини як усвідомлення і конституювання індивідом себе як суб'єкта життєдіяльності, здатного оволодіти предметно розгорнутим багатством людського світу...» [Лановенко 11:8].

Ці п'ять голосів із залу нинішнього українського парламенту – це сліди старих міфів, які досліджувались в українській літературі від давнини до сучасності і в той же час – зародки нових (частково подані тут через плато естетики Винниченка – шестидесятники), де сліди духовної співмірності, слова-міфи, функціонують як ейдоси. Це уже інший план духовної співмірності: пошуки розуму, пристрасті й життя тривають – «неопалима купина» на батьківщину ще не повернулася.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гундорова 1997 – Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
2. Дзюба 1996 – Дзюба І. Знаки духовної співмірності // Дивослово. – 1996. – №1. – С. 3–10.
3. Дзюба 1996 – Дзюба І. До віку насущний // Дивослово. – 1996. – №3. – С. 3–9
4. Драч 1982 – Драч І. Зоря і смерть Пабло Неруди // Драч І. Драматичні поеми. – К., 1982.
5. Жулинський 2000 – Жулинський М. Чесність із самим собою // Українська мова й література в середніх школах, ліцеях та колегіумах. – 2000. – №1. – С. 6–7.
6. Клочек 1986 – Клочек Г.Д. «Душа моя сонця наміряла»: Поетика «Сонячних кларнетів Павла Тичини». – К., 1986.
7. Кононенко 1994 – Кононенко П.П. Українська література: Проблеми розвитку. – К., 1994.
8. Кононенко 2000 – Кононенко П., Кононенко Т. Українська культура: уроки, тенденції і перспективи // Віче. – 2000. – №6. – С. 133–152.
9. Костенко 1989 – Костенко Л. Вибране. – К., 1989.

10. Кульчицький 1949 – Кульчицький О. Риси характерології українського народу // Е. У. т. 1: Мюнхен – Нью-Йорк, 1949. – С. 708–718.
11. Лановенко 2000 – Лановенко О. Будь-яке суспільне відродження починається з формування нової ідеології! // Віче. – 2000. – №3. – С. 3–10.
12. Лобовик 1996 – Лобовик Б. На перехресті добра і зла // Віче. – 1996. – №11. – С. 137–141.
13. Мерло-Понти 1994 – Мерло-Понти М. Тело как сексуальная сущность // Апокриф. – 1994. – Вып.3.
14. Мороз 1994 – Мороз Л.З. Сто рівноцінних правд. Парадокси драматургії В.Винниченка.– К.: 1994.
15. Нічик 1996 – Нічик В. До Бога слід звертатися лише рідною мовою // Віче. – 1996. – №11.– С. 131–137.
16. Олійник 1994 – Олійник Б.І. Тривожні дзвони І.Драча // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. Кн. 3. – К., 1994.
17. Панченко 1995 – Панченко В.Є. Магічний кристал: Сторінки історії українського письменства.– Кіровоград, 1995.
18. Панченко 1998 – Панченко В.Є. Будинок з химерами: Творчість В.Винниченка 1900–1920рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998.
19. Писаренко 1996 – Писаренко А., Погребняк В. Человек и биосфера – Ваш выход, господин Разум // Віче. – 1996. – №5. – С. 121–129.
20. Сватко 1994 – Сватко Ю. Текст – мир человека – культура в пространстве современного эйдетизма: Философия языка в границах и вне границ.– Харьков, 1994.– Вып. 9.
21. Славутич 1995 – Славутич Яр. Творчість Винниченка: Література української діаспори. – Ніжин, 1995.
22. Стус 1994 – Стус В. Твори: У 4-х т., 6 кн. – Т.4. – Львів, 1994.
23. УС 1994 – Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. Кн. 1. – К., 1994.
24. Франко – Франко І. Повне зібрання творів: У 50-ти т. Т. 31. – 336 с.
25. Шилов 1994 – Шилов Ю. Брама безсмертя. – К.: Український світ, 1994.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Любов Кужільна – докторант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка

Наукові інтереси: проблеми естетики й поезії української поезії 60-х років ХХ століття.

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО ТА УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР (Київ, 1917–1918)

Руслан Леоненко (Київ)

У доповіді, побазованій на рідкісних архівних матеріалах і періодиці 1917–1918 років, розглядається місце Винниченка-драматурга, Винниченка-політика і Винниченка-театрального діяча в історії Українського Національного Театру – першого українського державного театру.

This article is the attempt to comprehend and analyze the role of Volodymyr Vynnychenko in the history, creative work and activity of the first Ukrainian state theatre – The Ukrainian National Theatre – in the period 1917–1918. The article is based on Ukrainian archival documents and periodicals.

Володимир Винниченко – один з найбільш репертуарних драматургів 1910-20-х років в Україні та за її межами, відомий широкому загалу також як активний політик – заступник голови Української Центральної Ради та голова Генерального секретаріату Української Народної Республіки (1917р.). Історики додадуть, наприклад, що того ж 1917 року В.Винниченко редагував одну з впливових патріотично налаштованих київських газет – “Робітничу газету” (орган Української соціал-демократичної робітничої партії). Але тривалий час поза увагою дослідників залишалась його театральнo-громадська діяльність, пік якої припадає на 1917–1918 роки. Саме тоді В. Винниченко був причетний до створення **першого державного українського театру** – Українського Національного Театру (1917–1918рр.), очолюючи деякий час Комітет Українського Національного Театру, який виступив безпосереднім фундатором цього театру.

Комітет Українського Національного Театру (спочатку, в квітні-травні 1917 року, існував як Комісія із створення Українського Національного Театру) веде свій родовід від товариства “Український Національний Театр”, заснованого 1913 року в Києві. Для створення зразкового, як передбачалось, театру в Комітеті об’єдналась еліта українського громадянства. Ось тільки деякі з майже сорока учасників Комітету Українського Національного Театру: І.Мар’яненко, О.Курбас, В.Винниченко, Л.Старицька-Черняхівська, С.Черкасенко, О.Олесь,

М.Вороний, І.Стешенко (перший український міністр освіти в уряді Української Центральної Ради), С.Єфремов, Д.Антонович, М.Старицька, М.Бурачек, О.Кошиць, В.Кричевський, П.Холодний, Марія Грушевська.

Номінально виступаючи головою Комітету Українського Національного Театру, В.Винниченко через урядові клопоти та власну творчу діяльність не мав достатньо часу для дійової участі у виконанні планів Комітету. Тому фактично діяльність Комітету Українського Національного Театру координує Дмитро Антонович, а пізніше – Марія Старицька, яка у вересні 1917 року очолила ще й іншу структуру – Театральний відділ Секретарства народної освіти Української Центральної Ради.

Однак В.Винниченко цінував свою участь у роботі Комітету Українського Національного Театру, і коли восени 1917 року переглядається склад Комітету з метою звільнити усіх, хто не з'являється на робочі засідання, В.Винниченко подає до Театрального відділу Генерального секретарства народної освіти таку заяву: *“Сим маю честь довести до відому Театрального відділу, що я хочу лишитись членом Комітету національного театру, сподіваючись через якийсь час взяти в його діяльності більш активну й корисну участь”* (Оригінальний рукописний автограф цього листа зберігається у фондах Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України) [Лист В. Винниченка від 12 жовтня 1917 року].

Комітет Українського Національного Театру визнавався державною структурою при Генеральному секретаріаті народної освіти Української Центральної Ради, і через створений ним у вересні 1917 року Театральний відділ (у складі того самого Секретарства) він проводив добре продуману широкомасштабну й далекоглядну державну театральну політику. Закономірно, що активність свідомих українських кіл майже в першу чергу виявила себе на театральному фронті, оскільки протягом кількох останніх десятиліть театр в Україні традиційно був осередком української ідеї, до театру так чи інакше були причетні всі, хто тільки вважав себе громадянином. І навесні 1917 року всі ці люди бажали творити театр новий, відповідний до вимог зміненого життя. 25 квітня 1917 року на установчих зборах Комісії із створення Українського Національного Театру було прийняте рішення про те, аби створюваний зразковий національний театр був державним театром при уряді Української Центральної Ради.

У новому театрі планувалося здійснювати постановки кращих класичних українських п'єс, популяризувати твори сучасних українських драматургів, знайомити глядачів з кращими зарубіжними творами українською мовою. Гарантом творчої незалежності створюваного театру від каси мала бути державна підтримка. Під такі наміри була набрана розширена трупа, яка налічувала близько 100 посад, із них – понад 60 акторів.

Основою трупи стали актори колишнього “Товариства українських акторів під орудою І.Мар’яненка за участю П.Саксаганського та М.Заньковецької” – одного з провідних приватних українських колективів. До театру також увійшли окремі артисти з труп М.Садовського, І.Сагатовського та Т.Колесниченка. Найбільш високооплачуваними серед жіночого персоналу були (в порядку зменшення платні) Л.Ліницька, Г.Борисоглібська, К.Лучицька, Н.Дорошенко, Л.Гаккебуш, М.Троянда, Н.Горленко, О.Полянська (дружина І.Мар’яненка), Ф.Якубовська, Я.Доля, В.Онацька; чоловіки: І.Замичковський, Ф.Левицький, С.Каргальський, І.Мар’яненко, І.Сагатовський, М.Вороний, М.Петлішенко (молодший брат І.Мар’яненка, директора театру), Р.Чичорський, О.Жулинський, П.Коваленко, В.Волков, Ф.Лопатинський.

Творчий склад театру: режисери Г.Гаєвський, І.Мар’яненко, М.Вороний (який незабаром вийшов з колективу), І.Сагатовський, М.Петлішенко; завідувач музичної справи О.Кошиць, зав. хореографічної частини і хормейстер В.Верховинець; головний художник В.Кричевський, художники М.Бойчук, С.Худяков та Л.Костина.

Сезон Українського Національного Театру розпочався у приміщенні Троїцького народного дому (нині приміщення Київського театру оперети по вулиці Великій Васильківській, донедавна – Червоноармійська) виставами “Пригвожденні” В.Винниченка (16 вересня 1917 р.) та “Лісова квітка” Л.Яновської (17 вересня 1917 р.).

Про державний розмах урочистого відкриття сезону писала газета “Нова рада”: *“Перед початком самої вистави генеральний секретар освіти Іван Стешенко в присутності всієї трупи і дирекції театру сказав промову про національні заслуги старого українського театру та про значення і завдання нового. Потім були привітання від імені Військового клубу гетьмана Полуботка та представників грузинів, литовців й інших. Вітали як Український Національний Театр, так і*

автора “Пригвожденних” В.Винниченка, котрий теж відповідав промовою, в котрій дякував за привітання. На відкритті були члени Генерального Секретаріату Центральної Ради і більша частина української інтелігенції Києва. Близька участь, яку взяли в відкритті сезону Українського Національного Театру генеральні секретарі В.Винниченко та І.Стешенко, зробила на присутніх дуже приємне враження. Ці виступи були наочним показчиком того, як близько до культурного українського життя стоїть наше національне правительство – Генеральний Секретаріат. Такі виступи політичних діячів зовсім розходяться з загально прийнятими звичаями, але тим більш приємно було побачити це явище, може єдине в цілому світі, коли члени правительства беруть саму найближчу і найдіяльнішу участь в культурній творчості нації” [Нова рада 1917, № 144: 4].

Відкриття сезону виставою В. Винниченка не було випадковістю, оскільки саме з його драматургією передові театральні сили пов’язували надію на входження українського театру в річище європейського мистецтва. “Саме з його темами і сюжетами, взятими з життя революціонерів, з недостатньо освоєної літературою динамічно урбанізованої селянської України, передусім із українського міста з його соціальними та моральними проблемами і конфліктами, народжувалась надія на появу нових форм і прийомів сценічної культури українського театру”, – пише сучасний дослідник Микола Жулинський [Жулинський 1991: 4].

Публічно проголошуючи орієнтацію на драматургію В.Винниченка, на урочистому відкритті сезону представниками театру було заявлено, що Український Національний Театр “хоче йти [...] під знаком Винниченка так, як Московський художній театр іде під знаком Чехова”. Але одностайного схвалення заява не отримала. Так Дмитро Антонович, один з блискучих театральних критиків того часу, а пізніше історик театру, вітаючи в цілому звернення Українського Національного Театру до В.Винниченка, все ж критикує в пресі естетичну позицію Українського Національного Театру і серйозно застерігає від захоплення одним автором, одним типом театру, оскільки самодостатнє захоплення одним автором звужить творчі можливості театру, як це і відбулося з МХТ у Росії: “Коли російський актор переживав захоплення Островським, він забувався грати Шекспіра і Шіллера. Коли захоплювався Чеховим, він забував грати Гоголя і Островського, а зараз російський актор уже забувся грати і Чехова. Який би не був

талановитий драматург Винниченко, у всякому разі перспектива звузити свою умілість до виконання Винниченка, остаться в становищі актора “не помнячаго родства”, як актор російський, - це перспектива не з блискучих” [Робітничка газета 1917, № 137: 4]. (Цікаво, що мовилось це на шпальтах редакційної В.Винниченком газети – “Робітничої газети”). Втім шалена популярність Винниченка в Україні і за кордоном достатньо пояснює бажання театру піднести його на своєму прапорі.

І театр дотримався заявленої репертуарної орієнтації. Протягом першого тижня роботи в його репертуарі йдуть майже тільки п'єси В.Винниченка (“Брехня”, “Молода кров”, “Пригвожденні”) поруч з п'єсами класика українського театру І.Карпенка-Карого (“Безталанна”, “Мартин Боруля”, “Чумаки”). Однак, таке близьке сусідство різних типів драми несподівано загостило головну проблему Українського Національного Театру - залежність акторів від виконавської школи народно-побутового театру, а також зафіксувало невизначеність естетичної платформи Українського Національного Театру. Відповідальність за цю невизначеність рівною мірою несуть Комітет Українського Національного Театру й дирекція театру. Комітет дав театрові статут, який уже ніс у собі репертуарне роздвоєння, а дирекція заходилася втілювати ідею репертуарного розмаїття, довівши її до крайнощів уведенням до репертуару авторів протилежного художнього спрямування.

Репертуарна невизначеність тягнула за собою невизначеність акторську, виконавську. В такій ситуації актори поверталися до звичної їм манери виконання, і п'єси В.Винниченка не мали шансів бути виконаними у відповідному їм стилі – стилі, новому для більшості акторів народно-побутової школи, а відтак не задовольняли громадськість, яка очікувала від театру новаторського мистецького слова, співзвучних часові художніх ідей.

Рецензенти навіть висловлювали занепокоєння, що море *“трафаретної побутовщини”* затопить *“ріденькі винниченківські островці, які так привабливо тішать око глядача”* [Федір Б. Український Національний Театр // Нова рада 1917, № 4].

Що ж до успіху вистави “Пригвожденні”, то, крім загального зауваження, що актори “грали добре”, читаємо у “Новій раді”: *“П'єса трупи удалась. І можна сказати це з полегшенням, бо досі наші українські трупи добре орудували переважно п'єсами з старого*

репертуару; що ж до репертуару Винниченка, Лесі Українки та інших авторів, то коло них рідко хто крім трупи М. Садовського відважувався заходжуватись” [Нова рада 1917, № 140: 4].

Однак більш чутливий театральний критик Д. Антонович зауважує, що перші дві вистави “вповні приємного вражіння не справили”. Найбільше занепокоєння рецензента викликає те, що на сцену зразкового національного театру широко проникла стара акторська школа українського народно-побутового театру: “*Перша вистава ніби показала, що український актор надто пам’ятає своє родство і не легко відступає від мелодраматичного тону і трафарету українського народного репертуару*” [Робітничка газета 1917, № 137: 4].

Як бачимо, незадоволення автора викликала наявність в обох виставах так званого “мелодраматичного тону і трафарету українського народного репертуару”. Цей штучний мелодрамазм був негативною ознакою старої української театральної школи, проти якої виступали всі фундатори Українського Національного Театру. Ось чому, характеризуючи окремих виконавців у виставі “Пригвожденні”, рецензент особливо відзначає акторів, які були вільні від штампів цього мелодрамазму: Ф. Левицького, І. Мар’яненка, К. Лучицьку, І. Сагатовського.

Рецензії у тогочасній київській пресі (українській і російській), на жаль, не дають повного уявлення про вистави Українського Національного Театру за п’єсами В. Винниченка. І не лише тому, що згадки про них часом побіжні й спорадичні. Ускладнюють об’єктивну оцінку вистав і діаметрально протилежні позиції авторів. Так, Д. Антонович ставився до Українського Національного Театру надзвичайно вимогливо, й позитивні репліки в його рецензіях – рідкісне явище. І навпаки, рецензенти “Нової ради” на перший план виносили все позитивне, що можна було побачити у виставах.

З великою художньою силою суперечливість тогочасної театральної критики зобразив невідомий автор за підписом Читач у невеликому есе, вміщеному в часопису “Театральні вісти” восени 1917 року (є підстави припустити, що це Володимир Винниченко). Наведемо уривок з цього блискучого допису: “*Ніхто нічого не розбере, запевняю. Не розбере тому, що се не критика, що критики справжньої немає, а є... Так щось, за людьми: нехай в нас, мовляв, як у людей – “Театр і музика” в газеті. А хто б там не писав [...] – хіба не все одно. Аби не нарікали, мовляв, що мовчимо. Гудить якось ніяково, все ж таки доводиться*

зустрічатись, ну й валяй – “приємне враження робить”, “часами прекрасні місця” або “обіщає бути”... А сторонній читач прочитає те й друге та й скаже: щось ви, панове, хвостиком крутите, бо що то значить – “приємне враження”? Хіба се не подібне до того, як жєницині сказати – “у вас гарні очі”, замість – “негарні”? Критик гадає, що він похвалив, а читач читає між рядками його заховану думку й робить свій висновок [...] Се читач. Що ж до артиста, то він просто озлоблюється і перестає вірити навіть правдивим увагам. І має рацію, бо в нас уже коли на кого напосядуть, то за неприязню втрачають почуття міри і пишуть єхидно, злобно, насмішувато [...]; або коли вже завізьмуться кого хвалити, то аж тому, кого хвалять, занудить. [...] Навіщо ж пишуть? – питає читач. Отож і я думаю – навіщо пишуть... Певно для піддержки рідного театру. Не відають бо, що творять... Не знають, що такою критикою з покриванням гріхів театру або із злосливими нерозважливими нападами тільки шкодять справі” [Театральні вісти 1917, № 9–10: 15–16]. Годі й казати – влучна характеристика проблеми професіоналізму критики!

Наступна приязна рецензія присвячена виставі “Брєхня” В.Винниченка (на сцені Українського Національного Театру вперше показана 21 вересня 1917 р.). Один з авторів театральної колонки і редактор газети “Нова рада” Андрій Ніковський (підписувався псевдонімом Федір Б.) зазначає: “Такої чєпурної постановки і такого вдумливого виконання ми на сцені Національного Театру ще не бачили. Смїло можна сказати, що український театр в широкому розумінні зробив серйозний крок вперед, бо коли раніше інтелїгентність гри (за деякими виключеннями) була взагалі нечастим гостем української сцени, то тепер це помітно навіть у дрібницях. [...] На російській сцені виконання “Брєхні” було слабше. Публіки в театрі було як і на попередніх виставах, чимало: видно, що театр зразу і цілком заслужено починає завойовувати симпатію публіки, яка тепло приймала артистів” [Нова рада 1917, № 144: 4].

5 грудня 1917 року Український Національний Театр уперше показав п’єсу “Повстання Мари” В.Винниченка. За традицією у найближчому номері “Робітничої газети” Д.Антонович відгукнувся рецензією на прем’єру. Він називає постановку цікавою: “Виставлено нову комедію т. Винниченка “Повстання Мари”. Приємно дуже

одмітити, що і виконання п'єси було досконаліше і краще, ніж досі давав нам Національний Театр" [Робітничка газета 1917, № 201: 4].

Успіхом постановка значною мірою завдячувала вдалому виборowi п'єси. Легка, весела, безпроблемна п'єса особливо радо сприймалася глядачами у воєнному Києві, де життя щодня ставало важчим і небезпечнішим. *"П'єса, написана в легких комедійних тонах, навіть по старому рецепту "з переодягненням", без всяких проблем, питань і доказів, виконується і дивиться весело. П'єса виявляє, як і "Молода кров" того ж автора, насмішку над панськими, поміщицькими примхамми, але не таку злу, як в "Молодій крові"; ця насмішка не підіймається до сатири, але вона зате і далеко легша, ізяшнійша, простіша і веселіша, ніж "Молода кров". І коли автор мав на меті на тлі сучасних подій дати веселий жарт, то йому це вповні удалося"* [Робітничка газета 1917, № 201: 4].

Чи не вперше в газетній рецензії на вистави Українського Національного Театру ми бачимо позитивну оцінку режисури вистави (хоча ім'я самого режисера, на жаль, не згадується). Найбільше враження справляє, що цю оцінку дав Дмитро Антонович, який дуже вимогливо ставився до Українського Національного Театру і жодного разу не зробив йому незаслуженого компліменту. Так, зокрема, в режисерській роботі рецензент відзначив вправність у дотриманні комедійного стилю. *"В цілому видно вправну руку режисера, видержано комедійний темп і стиль виконання [...]"* [Робітничка газета 1917, № 201:4].

Так само загалом позитивно оцінює Д. Антонович і роботу акторів. *"[...] Два-три актора, що були не на місцях, дуже справи не зіпсували"* [Робітничка газета 1917, № 201:4]. Успіх постановки підтримали декорації В. Кричевського, вони, як і вистава, відходили від набридлого "псевдонародного" графарету. Постановкою "Повстання Марі" театр виявив свої високі творчі потенції. *"Цілою виставою Національний театр показав, що може давати цікаві вистави. Чому ж він не має охоти частійше це робити?"* – висловив загальне здивування театральної громадськості Д. Антонович [Робітничка газета 1917, № 201:4].

Серед 17 авторів, до яких протягом сезону звернувся Український Національний Театр, найбільш популярними драматургами були чотири: В. Винниченко (45 вистав упродовж сезону) поступався лише такому видатному класику українського театру, як І. Карпенко-Карий

(58 вистав); далі йшли М.Кропивницький (39 вистав) та М.Старицький (30 вистав). На їхню долю припала абсолютна більшість усіх вистав Українського Національного Театру. Серед інших авторів п'єс: І.Котляревський, Т.Шевченко, Панас Мирний, Б.Грінченко, Л.Яновська, Л.Старицька-Черняхівська, В.Самійленко, С.Васильченко, О.Олесь, Ж.-Б.Мольєр, Г.Зудерман, Л.Ридель.

Унікальною своєрідністю Українського Національного Театру була його матеріальна та адміністративна залежність від держави. (Крім невеликої стартової позики від Української Центральної Ради (влітку 1917 року) Український Національний Театр під кінець сезону 1917–1918 р. отримав солідну субсидію (165 тисяч 500 карбованців) від уряду Української Держави гетьмана П. Скоропадського, яка покрила усі його видатки та борги). Це дозволяло Українському Національному Театрові бути взірцевим антиподом низькопробних “шароварно-гопачних” труп, яких свого часу наплодилося дуже багато. Саме в річище виховання здорової мистецької традиції та смаку в широких народних верствах було спрямовано більшість зусиль керівників і фундаторів Українського Національного Театру. Табу на співочий, танцювальний, казково-феєричний та інший репертуар, близький до розважального, сприяло підвищенню художнього рівня державного театру, але водночас це понижувало відвідування деяких вистав. Втім сильний акторський склад компенсував цю обставину, і більшість вистав збирали переповнену глядацьку залу.

Як було зазначено, через розбудову нового театру обирався репертуар. Але, розуміючи руйнівну залежність українського театру від обмеженого репертуару, діячі театру, за рідким винятком, не бачили, які глибші наслідки дала ця багаторічна залежність. З одного боку, актори виявилися пересічно нездатними вийти за рамки звичного творчого діапазону; з іншого – в публіки не були прищеплені традиція і смак сприйняття нової драматургії. Наприкінці сезону стало очевидно, що неможливо самими лише репертуарними заходами створити новий театр і подолати кризу невідповідності наявних театральних форм оновленим потребам глядачів.

Та все ж перший крок було зроблено: національний театр приміряв на себе сучасну українську й класичну зарубіжну драматургію, переважно невідому йому доти. Були поставлені: із тогочасних українських авторів - “Молода кров” (1913), “Пригвожденні” та “Повстання Марі” (1917) В.Винниченка, “У Гейхан-бея” (1912) В.Самійленка, “Осінь” (1913) О.Олеся, “Гетьман Дорошенко” (1911)

Л.Старицької-Черняхівської, “На перші гулі” (1911) та “Зіля Королевич” (1913) С. Васильченка; із зарубіжних авторів – “Тартюф” Мольєра, “Огні Іванової ночі” Г.Зудермана та “Зачароване коло” Л.Риделя.

Український Національний Театр відіграв винятково важливу роль в історії українського театру – передусім самим фактом виникнення та існування. Адже був створений перший в історії українського народу державний національний театр. І цей театр зробив крок у бік виходу з кризи побутового театру, розпочавши освоєння новітньої української та світової драматургії. За підтримки держави колектив Українського Національного Театру став на шлях свідомого й продуманого фахівцями задоволення потреб розвитку національного театрального мистецтва.

14 серпня 1918 р. Український Національний Театр реорганізувався в Державний Народний Театр під керівництвом П.Саксаганського. Факт реорганізації (а не заснування нового театру) був зафіксований відповідним державним актом уряду Української Держави гетьмана П.Скоропадського. Від попередника театру перейшло все майно та приміщення. А спадкоємцем Державного Народного Театру, а отже, й найстаршим українським **державним** театральним колективом, є Львівський академічний український драматичний театр імені М.Заньковецької.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Жулинський 1991 – Жулинський М. Володимир Винниченко: поворот на Україну / Вступ. ст. // Винниченко В. Вибрані п'єси. – К., 1991.
2. ДМТМК – Лист В. Винниченка до Театрального відділу Генерального секретарства народної освіти від 12 жовтня 1917 року. – ДМТМК України, відділ рукописних фондів, інв. № 8914.
3. Нова рада. – 1917. – 19 вересня. – № 140.
4. Нова рада. – 1917. – 23 вересня. – № 144.
5. Робітнича газета. – 1917. – 19 верес. – № 137.
6. Робітнича газета. – 1917. – 8 грудня. – № 201
7. Театральні вісти. – 1917. – Вересень-жовтень. – № 9-10.
8. Федір 1917 – Федір Б. Український Національний Театр // Нова рада. – 1917. – 3 жовтня. – № 152.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Руслан Леоненко – випускник аспірантури Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого.

Наукові інтереси: історія театру (перші державні театри України).

КОНЦЕПЦІЯ “ЧЕСНОСТІ З СОБОЮ” В.ВИННИЧЕНКА В СВІТЛІ ПОГЛЯДІВ В.ЛЕОНТОВИЧА

Олена Наконечна (Умань)

У статті зроблено спробу розкрити специфіку поглядів В. Леонтовича на задекларований В.Винниченком принцип “чесності з собою”. В. Леонтович належав до числа тих критиків, які взяли участь у гарячій дискусії, що розгорнулася на сторінках періодики з приводу драми “Щаблі життя”. Віддаючи належне В. Винниченкові як драматургові, В. Леонтович не погоджується з його поглядами на те, що основою моралі є індивідуалізм, ставлячи наперед громадянську користь та інтерес до потреб людської спільноти в цілому.

In the article there was made an attempt to show specific character of the views of V. Leontovych on V. Vinnichenko's principle of “Honesty with himself” and the peculiarities of its realization in the Drama “Stages of Life”. V. Leontovych belonged to the critics who took part in the hot discussion that appeared in the periodic press concerning the Drama “Stages of Life”. Appreciating V. Vinnichenko as a playwright V. Leontovych doesn't agree to his views on the fact that individualism is the basis of morality. As priority he sees civil interest and interest for people's needs.

Імена В. Леонтовича та В. Винниченка, здавалося б, мало що поєднує. Лише одне десятиліття, що минуло після вступу першого на літературну арену, позначилося цілою низкою докорінних змін, які призвели в цілому до зміни метамови українського письменства. Потужний вплив модерних віянь призвів до руйнації, виробленої протягом більш як півстоліття народницької парадигми творчості, заснованої на основоположному принципі дидактизму та відвертої ідеалізації уявлень про народ як про єдиний носій автентичного буття, і призвів до суцільної модернізації всіх сторін суспільного життя. Саме цими обставинами можна пояснити несхожість позицій двох авторів на місце і роль митця у суспільстві. Епічна строгість оповідань і повістей В. Леонтовича, що *“спиняються переважно на стосунках між дужчими і слабшими, гнобителями й поневоленими, малюючи, з одного боку, загальну деморалізацію й зневір'я од поневолення, з другого – проблиски нових течій”* [Єфремов 1995:351], у творах В. Винниченка замінюється відвертим інтересом до тем драгливих,

прагненням шокувати читача декларуванням часто парадоксальних поглядів на сутність людської природи та спільноти в цілому. І все ж, попри повну, як на перший погляд, протилежність світоглядних, суспільних та естетичних засад, що її виявляють як у белетристиці, так і в публіцистичному доробку, обидва письменники, складні життєві перипетії, що випали на їхню долю, дають можливість проводити певні аналогії не лише в біографічному сенсі, але й у контексті творчості цих письменників.

В. Леонтович (1866 – 1933) походить з давнього козацького роду, до якого свого часу долучилася кров французької та бельгійської аристократичних родин. Традиційна початкова домашня освіта та виховання стали тим міцним ґрунтом, на якому в майбутньому сформувалися світоглядні засади митця, для яких характерним було поєднання глибокого національного чуття та народництва з широтою й гуманізмом європейського просвітництва. Високим взірцем честі, гідності, національної самосвідомості стали для майбутнього письменника тітка Софія Іванівна та її чоловік Василь Федорович Смиренко – видатний інженер, меценат, патріот безмежно відданий Україні. Наступне навчання в гімназії та на юридичному факультеті Московського університету виявили властиву юнакові “упорную склонность к резонерству против всякого замечания преподавателя”, яка, втім, з огляду на м’яку вдачу не знаходила свого вияву в бунтарських поривах, які призвели до виключення з гімназії В. Винниченка. Здобувши гімназійний атестат та ставши студентом Московського університету, Володимир Леонтович виявив нахил до наукової праці, підтверджений у подальшому успішним написанням кандидатської дисертації на тему “Історія землеволодіння в Україні від повстання Богдана Хмельницького до введення кріпацтва Катериною II”. Проте В. Леонтович не приймає запрошення зайнятися викладацькою діяльністю, обравши для себе суспільну роль землевласника та громадського діяча.

На цей час особливо активізувалася боротьба української інтелігенції за національну освіту, науку, культуру. П. Куліш, М. Драгоманов, І. Франко, Б. Грінченко, М. Грушевський, С. Русова, Є. Чикаленко закладали основи української національної ідеї. У процес духовного відродження народу активно вливається й В. Леонтович.

Понад 25 років письменник був одним з найактивніших просвітян, беручи участь в будівництві земських шкіл, створенні громадських читалень, розповсюдженні української книжки.

Предметом особливої тривоги було для письменника становище української мови, тонким знавцем та щирим поціновувачем якої він був усе життя. Перебуваючи на посаді гласного Лубенського та Полтавського губернського земств, він наполягав на тому, щоб навчання в земських школах велося українською мовою, клопотався про переклад українською Святого Письма. Окремо слід відзначити видавничу діяльність В. Леонтовича, який був засновником і видавцем газет “Громадська думка”, “Нова громада”.

На особливу увагу заслуговують літературно-критичні розвідки письменника, з якими він регулярно виступає на сторінках періодики. Зокрема, прилучився В. Леонтович до дискусії, що розгорнулася навколо п’єси В. Винниченка “Щаблі життя”. Не вдаючись до крайнощів та експресивних означень, як це робить С. Єфремов, критик намагається викласти свої погляди на проголошений автором принцип “чесності з собою” та можливості його утвердження як у літературній практиці, так і в реальному житті.

Тут хотілося б зауважити, що подібно до більшості сучасників Володимир Леонтович не розрізняє авторської позиції та ідей, проповідуваних героєм твору, і ця обставина, як наголошує Л. Мороз, одна з першопричин драматизму долі В. Винниченка: *“Адже це один з небагатьох в історії світової літератури випадків, коли сумнівні для сучасників ідеї, висловлені персонажем твору, автоматично приписуються авторові й стверджується, що він ті ідеї пропагує. Важко, наприклад, уявити, щоб хтось сприймав тиради Самозванця (“Борис Годунов”) як думки Пушкіна, а Шмигальова чи Смердякова як одкровення Достоевського тощо”* [Мороз 1994:80]. В. Леонтович, ототожнюючи автора з його персонажем, підкреслює, що принцип бути чесним з самим собою дуже подобається Володимирі Винниченкові, тому він раз у раз до нього і звергається. Така позиція критика видається поверховою і недостатньо вмотивованою. Швидше можна погодитися з думкою згадуваної вище сучасної дослідниці, про те, що *“сама ідея “чесності з собою” не містить у собі нічого негативного. Корені її – у Біблії. Двадцяте століття розвинуло її як одну з основоположних ідей екзистенціалізму. Винниченко в своїх творах виявляє глибоку*

повагу до людини та її способу життя, яке, на його думку, слід вести в повній гармонії почуття та розуму, як теж у гармонії між проблемами людини і громади. Письменник вірив, що людина повинна завжди діяти чесно” [Мороз 1994:80].

Аналізуючи життєві принципи Мирона Антоновича, одного з персонажів п'єси, В. Леонтович зауважує, що герой Винниченка – людина егоїстична й насмішквата, така, що понад усе ставить досягнення власної мети, топчучи всіх і все навколо себе. Панівними почуттями, що спрямовують героя, стверджує критик, – є жадоба і ненависть. Такий підхід видається аж занадто пристрасним та емоційним. Швидше можна наголосити на тому, що головним недоліком Мирона Антоновича є якраз “серцева недостатність”, бажання керуватися в житті тільки розумом, спрямовуючи свої вчинки відповідно до того, що йому диктує здоровий глузд, *ratio*. Саме такий підхід до розв'язання життєвих дилем дозволяє персонажеві способом логічних роздумів про доцільність чи недоцільність тих чи інших вчинків прийти до висновку про те, що не буде нічого поганого в тому, коли сестра стане повією, адже таким чином вона зможе розв'язати матеріальні проблеми сім'ї. Цей епізод викликав особливо бурхливий відгук критиків, які звинуватили В. Винниченка в популяризації проституції та виправданні поведінки людини, що суперечить загальноприйнятим моральним засадам суспільства, якщо вона продиктована природним сексуальним потягом. З цього приводу В. Леонтович так тлумачить позицію автора п'єси: “З цього бачимо, що бути чесним з собою, на думку автора – це мати жадність до життя, бути метеликом, скрізь давати собі простір і волю, не зважаючи на інших, на долі яких так чи інакше може відбитися ця воля, та це була б “зайва шкаралупа”, проти якої він так завзято змагається. А от собі дати простір – це, на його думку, обов'язок кожного чоловіка” [Леонтович 1908:618]. Отже, резонно запитує критик, чи буде справедливим щодо суспільства, коли наявність необмежених прав індивідуума не зрівноважуватиметься відповідним колом обов'язків? Яка ж це буде воля? Але категоричної відповіді на поставлене ним запитання В. Леонтович не дає, надаючи можливість кожному читачеві самому розв'язувати проблему морального вибору. Власне, критик не відмовляє у цьому праві й персонажам п'єси: “Герой воліє вибирати те, що йому приємніше: чи стримати свій половий інстинкт і

працювати серед людей, користуючись їхньою повагою, чи дати простір тому інстинктові і за те терпіти громадський осуд?” [Леонтович 1908:618].

Як белетрист, Володимир Леонтович намагається застосувати наведену вище сентенцію, створюючи образи Марини та Івашки Ракла в повісті “Старе й нове” (1913). Письменник порушує проблеми руйнування патріархального суспільного укладу, що призводить до морального розкладу особистості.

Зосереджуючи свою увагу на образі Марини, письменник не подає глибинного психологічного аналізу порухів душі героїні, та все ж окремими штрихами, поворотами сюжету він показує її в моменти рішучого морального опору суспільному цинізму.

У чому ж автор убачає першопоштовх до морального падіння Марини? *“Справді, як часто буває, – пояснює митець, – її звів тоді один парубок, обіцяючи узяти, а потім відкинувся”* [Леонтович 1913:51]. І все ж, навіть за таких скрутних обставин, дівчині можна було б якось облаштувати своє життя, не пускаючись у гультяйство, *“та вона сама не вбачала у йому нічого особисто ні неприємного, ні негарного, а навіть віддалася йому з запалом. І, до речі, якщо по правді, не через що, як через це, вона мала надзвичайний поспіх серед тих самих чоловіків та хлопців, які гудили та одвертались від неї за те на людях”* [Леонтович 1913:51].

Поставши перед потребою вибору між покликом інстинкту й добропристойністю, Марина обрала для себе те, що підказувала їй природна чуттєвість, при цьому *“товаришок своїх, що зазнали на віку всячини, дивувала якоюсь надмірною зухвалістю та захопленням у розпусті. Вона у голос зачіпала усіх і скрізь, прилюдно вистроювала сороміцькі штуки, викувала найбезсоромніші слова, з коханнями згоджувалася на все, і то не з самого обурення і не тільки на посміх громади, що без жалю викинула її з-поміж себе на смітник, а таки в значній мірі залюбки, задовольняючи тим свій необмежено палкий темперамент”* [Леонтович 1913:51].

Домінування чуттєвого начала, що призводить до повної моральної деградації героїні, виявляє себе у викривленні її поглядів на шлюб та сім'ю. І лише раптовий спалах кохання до Івашки Ракла примушує героїню зробити відчайдушну спробу вирватися з полону тваринної хіті й спробувати налагодити своє життя в межах загальноприйнятих

моральних засад. Спочатку це прагнення неусвідомлене, майже інстинктивне: *“З того часу вона почула, наче їй щось пороблено. Вона змагалася, напружувала усю свою волю, та не змогла визволитися з того кохання. Ракло одно стояв їй перед очима, гультяйське життя їй спротивилося, щось поривало її тільки до самого Івашки”* [Леонтович 1913:51]. Таким чином, письменник наголошує, що людина, яка в силу певних обставин опинилась на дні, все ж не перестала бути людиною. Вона виявляє себе як особистість.

У Марини з’явилося бажання жити по-людському, стати дружиною Івашки, *“любо та мило жити з ним, як люди, схотілося мати дітей, заманулося надто родинного життя звичайної людини”* [Леонтович 1913:51]. В її душі жевріла надія на Ракла, котрий чомусь ніяк не наважувався запропонувати одруження, тому за першої нагоди вона викладає свій намір Івашці.

Письменник порушує проблему простого людського щастя, потреби в коханні, залежності людини від суспільно-побутових обставин, в які вона потрапляє, протистояння фатальній долі, утвердження своїх почуттів. Але така позиція героїні натикається на стіну нерозуміння з боку її обранця, який сповідує життєві принципи, близькі з постулатом *“чесності з собою”*. Бути чесним з собою – це основний принцип існування Івашки Ракла. Він раз у раз розмірковує над цим. Одруження для нього – це лише *“зайва шкаралупа”*, проги якої він так завзято змагається. *“Я вважаю жениття, – казав Івашко Марині, – нікчемною людською вигадкою, здатною тільки на те, щоб відібрати і в жінки, і в чоловіка волю, а я волю кохаю над усе”* [Леонтович 1913:52]. Отже, життєва філософія героя співзвучна з поглядами Винниченкового Мирона Антоновича. Збігаються вони і з позиції раціональності. Марина ж, незважаючи на свою, здавалося б, аморальність і відвертість у питаннях задоволення потреб тіла, підсвідомо схиляється перед традиційними уявленнями про шлюб. Її прагнення стати дружиною Ракла продиктоване, передусім, усвідомленням душевного дискомфорту, пов’язаного зі своїм низьким соціальним статусом. Шлюб для неї стане можливістю власного самоствердження як суспільної одиниці.

Крах надій на заміжжя примусив Марину з рік *“гуляти скажено, жахаючи людей своїм розпустом, поневіряючись та глузуючи з своїх*

коханців, що тепер їх сила липла до неї, і тільки самого Івашку кохала так само, як і попереду” [Леонтович 1913:53].

На відміну від В. Винниченка, В. Леонтович рішуче відмежовується від життєвих принципів своїх персонажів, убачаючи в них індивідууми, в яких домінує біологічне начало. Ця позиція яскраво засвідчена словами самого письменника: *“Основою моралі є не чесність з собою, а користь і інтерес громадянства, або і всього людського роду”* [Леонтович 1908: 618].

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко 1991 – Винниченко В. Вибрані п’єси. – К., 1991.
2. Єфремов 1995 – Єфремов С. Історія українського письменства. – К., 1995.
3. Леонтович 1908 – Леонтович В. В. Винниченко “Щаблі життя” // ЛНВ. – 1908. – Т. 41. – Кн. 6.
4. Леонтович 1913 – Леонтович В. Старе й нове. Оповідання. – К., 1913.
5. Мороз 1994 – Мороз Л. “...Сто рівноцінних правд”: Парадокси драматургії В. Винниченка. – К., 1994.
6. Панченко 1998 – Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900 – 1920 рр. у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олена Наконечна – асистент кафедри української літератури та народознавства Уманського державного педагогічного університету імені П.Г.Тичини.

Наукові інтереси: Творчість В. Леонтовича в контексті української літератури кінця XIX – початку XX століття.

МЕФІСТОФЕЛЬ СПОКУСНИК І СПОКУШЕНИЙ («Щоденник спокусника» С. Кіркегора і «Записки кирпатого Мефістофеля» В. Винниченка)

Лілія Ожоган (Кіровоград)

У статті здійснюється зіставний аналіз повісті С. Кіркегора та роману В. Винниченка.

In the article the novels by S.Kirkegaard and V.Vynnychenko are compared.

Датський письменник і мислитель Серен Кіркегор (1813 – 1855) був предтечею європейського модернізму та сучасного екзистенціалізму. Він став творцем поетичної філософії, у центрі якої перебуває людина, її внутрішній світ, її «насолада й обов'язок», «страх і тремтіння», віра і відчай. «Дон Кіхот пізнання» (А. Камю), Кіркегор наодинці вів боротьбу з міщанською ідеологією, мораллю та естетикою, офіційною церквою й релігією, Богом і дияволом. Для нього, «магістра іронії» (так називав себе сам мислитель), жодна істина не була абсолютною. «Парадокс віри» в інтерпретації Кіркегора, за твердженням М. Уварова, «немовби накреслює ту стежинку, по котрій у подальшому вибудується основна інтенція ніцшеанських питань» [Уваров 1996:94]. «Філософами трагічного», котрі прозорливо бачили, що людство «котиться в прірву», глибоко відчували трагізм становища й «марно намагалися пробудити світ, що спить», назве датського й німецького мислителів Карл Ясперс. «Вони були, – писав він, – одночасно жертвами й пророками нашого часу. Вони принесли в світ глибоку істину» [Jaspers 1954, 2: 116].

Серен Кіркегор своєю творчістю звеличував тільки людину, грішну й святу, прекрасну і потворну, жорстоку й милосердну, сильну й слабку. Саме до неї він звертався із закликом: «Вибери себе!». Натомість за життя Кіркегор не був почутий сучасниками. Визнання прийде до нього лише після смерті. Пророчими виявляться слова мислителя, занесені ним до свого щоденника: «Не тільки мої твори, але й моє життя, химерна інтимність усього його механізму стануть предметом незліченних досліджень» [Kirkegaard 1942 – 1957, 2: 173]. І справді, про жодного з філософів не було написано скільки біографічних праць,

як про Кіркегора. Адже не багато знайдемо мислителів, творчість яких так тісно переплетена із їхнім життям.

У 60-х роках ХІХ століття у скандинавських країнах з'явиться покоління молодих письменників, «вихованих на Серенові Кіркегорові» [Брандес 1907:285]. Серед тих, хто близько сприйме його ідею «боротьби за внутрішню правду, ширість і силу особистості» [Ведель 1907:307], особливо виокремлюється норвезький драматург Генріх Ібсен. А з 90-х років постать датського мислителя поступово заповнюватиме духовний простір Європи. Його образи, ідеї відлунували у творах Оскара Вайльда, Кнута Гамсуна, Фрідріха Ніцше, Редьярда Кіплінга та багатьох інших митців. Уже після першої світової війни популярність Серена Кіркегора зростатиме досить швидкими темпами. Прикметно, що чим більше минало часу від його смерті, тим більше він ставав актуальнішим.

У слов'янському світі ім'я Кіркегора досить довго залишалося невідомим. Так, наприклад, у 30-х роках ХХ століття російський філософ Лев Шестов констатував, що датський письменник і мислитель «пройшов повз Росію», зазначаючи при цьому: «Мені жодного разу не довелося почути ані в філософських, ані в літературних колах навіть його ім'я» [Шестов 1992:27]. Показово, що російська читацька аудиторія не помітила Кіркегора, хоча й мала нагоду ознайомитися з деякими частинами його двотомної праці «Або – або. Фрагменти життя» («Enten – Eller. Et Livs Fragment»), що друкувалися у перекладі П. Ганзена на сторінках «Вестника Европы» («Афоризмы эстетика» [1886]), «Северного вестника» («Гармоническое развитие в человеческой личности эстетического и этического начал» [1888]), а також виходили окремими виданнями у Санкт-Петербурзі («Наслаждение и долг» [1894], «Несчастнейший» [1908]).

В Україні ж ситуація склалася дещо по-іншому. На початку ХХ століття ім'я Серена Кіркегора було вже відоме тут. Про нього пише в одному з листів за червень 1897 р. до О. К. Гаморак В. Стефаник. У 10-х роках неодноразово згадує цього філософа на сторінках часопису «Українська хата» М.Євшан. Талановитий критик здійснює переклад одного невеликого оповідання Кіркегора. Творчість данця не пройшла повз увагу й Володимира Винниченка. Наскільки був обізнаний з нею український письменник, сьогодні ще важко сказати. Принаймні, Винниченко читав «Або – або» Кіркегора. Висловимо припущення, що

саме цей філософський роман певним чином став поштовхом до написання українським митцем «Записок кирпатого Мефістофеля». Досліджуючи художні тексти зазначених творів, не можна не помітити їхньої спорідненості. Особливо ж відчутний перегук «Записок кирпатого Мефістофеля» із «Щоденником спокусника». Цією повістю завершувалася перша частина – «естетична» «Або – або» Кіркегора. Сюди, окрім «Щоденника спокусника», увійшли ще сім різножанрових творів: «Діапсалми», «Стадії еротичного переживання» (з підзаголовком «Музично-еротичне»), «Про трагізм античний і трагізм сучасний», «Присмеркові роздуми» (з підзаголовком «Психологічні етюди»), «Найнешасніший», «Перше кохання», «Сівозміна», більшість із яких присвячено проблемі «музично-еротичній». А друга частина («етична») двотомної книги складалася із трьох творів: «Про шлюб», «Гармонічний розвиток в особистості естетичного й етичного начал», «Ультиматум», центральною темою яких є тема вибору.

«Або – або» вийшли у світ 1843 року в Копенгагені й викликали сенсацію в читацькому середовищі. Твір характеризувався незвичною композицією, вишуканим стилем, «діалектичністю» оповіді, парадоксальністю викладу думок, автобіографічністю. У своїй етико-естетичній книзі письменник торкався дражливих питань моралі, краси, насолоди, статі, кохання, шлюбу, особистості. Найбільше Кіркегора непокоїла душевна й духовна спустошеність сучасної йому людини. У «Діапсалмах» мислитель зазначав: «Нехай інші скаржаться, що наша доба безглузда, – я невдоволений тим, що вона нікчемна, цілком позбавлена пристрасті. Думки сучасної людини рідкі й нетривкі, як мережива, а самі люди жалюгідні, як мережниці. Людські помисли занадто нікчемні навіть для того, щоб називатися гріховними...» [Кіркегор 1994: 34 – 35]. Нищівно критикуючи в «Або – або» свою епоху, письменник поділяє людей на етиків та естетиків. Якщо для перших надійною точкою опертя є їхнє власне «Я» і головним є не зовнішній, а внутрішній обов'язок, обов'язок перед собою, перед своєю душею, то для других сутність життя полягає в насолоді, тобто в задоволенні всіх своїх бажань. Датський мислитель проникливо вказує на небезпеку, яку таїть у собі естетичний світогляд. Він стверджуватиме, що «ніколи зло не постає таким привабливим, як під освітленням променями естетики, і слід проїнятися найсерйознішим ставленням до питань етики, щоб назавжди уникнути спокуси дивитися на зло

естетичним поглядом» [Кіркєгор 1994:309]. До змалювання такого зла і вдається письменник у «Щоденнику спокусника».

У центрі твору – герой-оповідач Йоганнес. Талановитий літератор, він характеризує себе як естета, еротика, чоловіка, котрий спізнав сутність великого мистецтва кохання. Перемоги над молодими дівчатами даються йому досить легко, навіть без найменшого кроку зі свого боку до інтимного зближення, без слів кохання чи зізнання, не кажучи вже про клятви чи обіцянки. І все це досягається ним завдяки його «майже демонічному вмінню вести гру».

Зазначимо, що принцип гри визначає як світоглядну, так і художню основу твору Кіркєгора. Він є не просто сюжетним прийомом, а своєрідною філософською моделлю буття. Для героя-оповідача життя – театр, в якому люди – ляльки-маріонетки, котрими грають не боги, а він сам. Кіркєгоріанський спокусник є водночас і сценаристом, котрий програмує чужу долю, і режисером-постановником, і дійовою особою. Для кожної ситуації у Йоганнеса заготовлена відповідна роль і маска. Так, готуючись до зізнання в коханні своїй черговій жертві, молодій вродливій дівчині Корделії, він обмірковує кожне своє слово, кожен жест і міміку. «Я маю старанно підготувати свою роль і вибрати потрібну маску» [Кіркєгор 1994: 133], – наголошує спокусник. Партнерів для гри Йоганнес підбирає досить прискіпливо. Адже, на його думку, головне не в тому, «щоб спокусити дівчину, а в тому, щоб знайти таку, котра варта була б спокуси» [84]. Як справжній естет, герой-оповідач цінує душевну чистоту, незайманість, безпосередність. Саме тому він шукає свою «здобич» серед молодих дівчат, а не жінок. «У заміжньої жінки, – стерджує Йоганнес, – менше природної безпосередності, більше кокетства; стосунки з нею ані прекрасні, ані цікаві, а лише пікантні» [71]. І коли він вже віднаходить свою «здобич», то тоді виявляє себе справжнім митцем у справі спокуси, як скульптор ліпить із дівчини ідеал коханої, без поспіху чи будь-яких грубощів, різких рухів. Як тонкий психолог не тільки вгадує її бажання чи думки, а й вміло скеровує їх у потрібно русло.

Герой Кіркєгора виокремлює себе від примітивних спокусників, що вдаються до рутинних засобів. «На мою думку, – запевняє Йоганнес, – той, хто не вміє заволодіти розумом та уявою дівчини так, щоби вона бачила лише те, що йому треба, хто не вміє підкорити силою поезії так, щоби усі її порухи залежали від нього, той завжди був

і буде профаном у коханні» [128]. Справжню насолоду він пізнає тоді, коли справа обертається так, що єдиним бажанням дівчини стає бажання віддати усю себе.

Сповідуючи гедоністичну філософію, герой-оповідач повсякчас прагне здобути вільне кохання молодій особі і без жодних жертв зі свого боку. Досягнення цієї мети потребує від нього як неабияких розумових здібностей, так і повного контролю над власними пристрастями. Що й демонструє кіркегоріанський спокусник протягом твору. «Витончений егоїст», Йоганнес в усьому керується тверезим розрахунком. Він ніколи не піддається впливу емоцій. Щоправда, бувають хвилини, коли «голос розрахунку замовкає». Тоді оповідач не будує жодних планів. Прогулюючись уночі біля будинку дівчини, він «викидає за борт діяльність розуму й полегшує груди глибокими зітханнями». Однак такі хвилини виникають не спонтанно. Вони заплановані героєм Кіркегора, котрому необхідний такий моціон задля того, щоб не постраждати «від занадто розрахованої систематичності» своїх учинків. Кожна його «жертва» – це своєрідна нагорода за добрі вчинки. А добрі його вчинки – це любовні послання, які він пише за своїх товаришів і які допомагають з'єднатися двом закоханим. «На кожную щасливу парочку я приглядаю собі нову жертву, на двох щасливих роблю одну нещасливу» [135], – цинічно запевняє герой-оповідач, наголошуючи водночас на своїй чесності й сумлінності, оскільки ніколи не обманював нічиєї довіри. «Маленькі пустощі, звичайно, не рахуються, це лише законний відсоток» [135], – запевняє він. «Маленькі пустощі» спокусника-естета руйнують життя молодих недосвідчених дівчат. Однак він не переймається їхньою подальшою долею. Дівчина, котра не зберегла своєї цнотливості, вже не цікавить його. «Якщо дівчина віддалася – вона втратила свою силу, вона позбулася усього, – твердить Йоганнес. – Цнотливість лише негативний момент у чоловіка і – суть істоти жінки» [223]. Утім, спокушаючи невинну дівчину, герой-оповідач прагне не стільки заволодіти нею в реальному смислі, скільки насолодитися нею «в художньо-естетичному смислі». Згідно з розробленою ним теорією, існує еротизм «духовний» і «чуттєвий». «Чистий естет» віддає перевагу першому. Кіркегоріанський герой дуже близький до гетівського Мефістофеля. Настанови сатани Фаусту («Не випадай із ролі, будь тверезим!», «Раз спробував – воно іще догідне, а там розшукуй щось нове»), його поради

«розраховано кохати», спокушувати неквапом, «способом інтриг» лягли в основу життєвої філософії естета-еротика. Недаремно Йоганнес час від часу ототожнює себе із гетівським Мефістофелем.

На прикладі свого героя Кіркегор переконливо демонструє, що естетичний шлях веде до самознищення особистості, до демонізації людини. Обрана письменником форма щоденника допускала читача за лаштунки сцени, де спокусник скидає із себе маски, показує своє справжнє обличчя. Натомість у цьому обличчі не виявиться жодних людських рис, лише диявольські. Датський мислитель свідомий був того, що розум, не осяяний моральною силою, може принести значно більше лиха, аніж будь-яке безумство.

Оповідну манеру обирає для свого твору й Володимир Винниченко. У героя «Записок кирпатого Мефістофеля» віднайдемо чимало спільних рис із героєм «Щоденника спокусника». Яків Михайлюк зовнішньо привабливий. Має успіх у жінок. Інтелектуал, іронік, тонкий психолог. Йому подобається випробувати тих, хто оточує, проводити над ними інтелектуальні експерименти, грати їхніми почуттями, настроями, провокувати їх на певні вчинки. Він уникає говорити жінкам: «Я люблю», коли не може сказати це «з повним серцем». Однак, на відміну від кіркегоріанського спокусника, винниченківський Мефістофель «людський, занадто людський». Недарма «кирпатий». У ньому занадто багато жіночого. Імпульсивність, м'якість, мрійливість, ніжність, чуттєвість, поступливість. Михайлюк мріє про чисте кохання, тужить за сімейним затишком. Його серце переповнене нерозтраченими батьківськими почуттями. Його пригнічує почуття самотності. Він відчуває глибоку потребу любити. Любити не себе, як це простежуємо у випадку з героєм «Щоденника спокусника», а іншого. Якову Михайлюку не притаманна самозакоханість, хоча й деякі критики характеризують його як «ідеолога нарцисизму» [Белый 1992:208]. Герой Винниченка критичний не тільки стосовно оточення, а й стосовно себе. Якщо кіркегоріанський спокусник цілком задоволений собою і своїм «буттям-в-собі і для-себе», то Мефістофель українського митця невдоволений своїм теперішнім життям. Яків Михайлюк бажає стати іншим, очиститися, скинути із себе «налиплу, брудну, тверду кору». Йому не байдужі люди, що його оточують. Він переймається жалем до Сосницьких, Кривуль, Нечипоренків, Олександрі Михайлівни, Клавдії Петрівни та Кості. «Нікчемний, недороблений

кирпатий Мефістофель» [Винниченко 1989 № 2: 30] – таку самохарактеристику дає собі винниченківський герой-оповідач. Що ж, даремно кіркегоріанський Мефістофель наголошував на своїй винятковості, іронічно запитуючи: «Але де зустрінеш тепер таких ідеально систематичних спокусників, тонких психологів?» [121]. Михайлюкові бракує саме систематичності. Він пристрасна натура. Отож його почуття, емоції часто беруть верх над тверезим розрахунком. Якщо герой «Записок спокусника» мав усі підстави стверджувати: «Я царюю над своїми пристрастями» [168], то оповідач «Записок Мефістофеля» змушений констатувати цілком протилежне. «Ненавиджу і мщуся я тільки вибухами, – зізнається Михайлюк, – спокушаю в один замах, а коли треба методично і постійно, тягом, я прохолоджуюсь, і нічого не виходить» [№ 2:30]. У стосунках із жінкам винниченківський герой постає не стільки спокусником, скільки спокушеним. На відміну від Йоганнеса, котрий завжди грає іншими, ніколи і нікому не дозволяє грати собою, Яків Михайлюк не уникає ролі іграшки. Жінка здатна маніпулювати ним, позаяк голос його тіла виявляється сильнішим за голос його розуму. Герой «Записок кирпатого Мефістофеля» є «чуттєвим» еротиком. Відтак він змушений страждати від роздвоєння між душею і тілом. Стає заручником свого статевого потягу.

Якщо у творі Кіркегора спокушає лише чоловік, а жінці відводиться роль пасивної жертви, що цілком відповідало життєвій філософії естета, за якою сутність жінки – це «буття- для- іншого», то у романі Винниченка ініціативу в справі спокуси виявляє саме жінка. Михайлюка спокушає спочатку Соня, а потім Клавдія Петрівна. Остання заманить його на ту згадувану ним «гору» і потім обережно та м'яко поверне його в той бік, який їй потрібний. Непомітно для себе винниченківський герой змушений грати за сценарієм, написаним заміжною жінкою. Клавдія Петрівна свідомо вибирає Михайлюка. Зовсім не випадково вона постійно опиняється на шляху Якова Васильовича, коли він іде до суду й повертається звідти. Задля того, щоб привернути його увагу, їй доводиться подовгу вистоювати в одному й тому самому місці, залучаючи до цього нудного заняття свого сина. А Михайлюк наївно дивуватиметься, чому він щодня зустрічає даму в чорному із хлопчиком і чому вона «так довго гуляє». Проте очікування Клавдії Петрівни виявляться не марними. Несподівана витівка Кості

послугує її знайомству з Яковом Васильовичем. Заманивши раз Михайлюка в свої сіті, Клавдія Петрівна вже не випустить його із них. Вона вміло нав'язує Якову Васильовичу прийняті нею рішення. Прикметно, що в романі В.Винниченка саме жінки вирішують як свою долю, так і долю оточуючих їх чоловіків, котрих оточують жінки. Це стосується і Соні, і Варвари Федорівни, й Олександрі Михайлівни. А чоловіки переважно займають пасивну позицію. То ж і не дивно, що не вони вибирають, а вибирають їх. Таку ситуацію кіркегоріанський герой оцінив би як неприродну. Адже згідно з його філософією жінка – це «безпосереднє буття», а чоловік – «роздум». Відтак «вона і не вибирає сама по собі; вона може вибирати тільки тоді, коли чоловік уже зізнався їй у своєму коханні» [Кіркегор 1994: 207]. Вибір жінкою чоловіка, що не закоханий в неї, Йоханнес визначить, як «нежіночий». Гадаємо, такий погляд був близький і для героя «Записок кирпатого Мефістофеля». Ось чому Яків Михайлюк виявляє активність тільки в стосунках із Білою Шапочкою, котру покохав і мріяв бачити своєю дружиною. Він сам її вибрав і з тривогою чекав відповіді від неї на своє почуття. І він сам від неї відмовиться заради свого сина. Винниченківський герой здійснює те, чого ніколи не здійснив би кіркегоріанський спокусник – він обирає не «буття- для- себе», а «буття- для- іншого». Акт вибору супроводжується пекельними муками й неймовірним болем. У якийсь момент відчаю Яків Васильович намагається вбити власну дитину. На якусь мить він стояв над прірвою, в котрій міг згубити свою душу. Однак відчай «кирпатого» Мефістофеля веде до вибору ним, як сказав би Кіркегор, «самого себе». Недаремно датський мислитель наголошував у своїй книзі «Або – або», що необхідною передумовою народження особистості є відчай. Вустами свого етика він стверджував: «... жодна людина, не скоштувавши гіркоти справжнього відчаю, не в змозі пізнати істинну сутність життя, яким би прекрасним і радісним не було його власне» [289]. Пізнання «істинної сутності життя» повертає винниченківського героя до абсолютних цінностей. Яків Васильович скидає із себе маску Мефістофеля і постає людиною у її вічному значенні. Зображення у романі народження особистості досить точно відповідає опису цього важливого моменту в книзі «Або – або». Кіркегор зазначав: «Людина відчуває себе захопленою зненацька чимось грізним і невблаганним, відчуває себе полоненою

назавжди, відчуває всю серйозність, важливість і безповоротність здійснюваного в ній процесу, результатів якого не можна вже буде змінити або знищити на віки віків, незважаючи на жодні жалкування і зусилля. В цю серйозну, знаменну хвилину людина немов би укладає угоду з вічною силою, дивиться на себе як на об'єкт, що зберігає значення навічно, усвідомлює себе тим, чим вона є, тобто в дійсності усвідомлює своє вічне й істинне значення, як людини» [Киркегор 1994: 292]. Спокушений етикою, винниченківський герой здійснюється як особистість, особистість у «християнському», а не «безпосередньо-природному» розумінні.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Белый 1992 – Белый О. В. Тайны «подпольного» человека (Художественное слово – обыденное сознание – семиотика власти). – К.: Наук. думка, 1992.
2. Брандес 1907 – Брандес Г. Личная точка зрения // Ибсен Г. Полное собр. соч.: У 8 т. – Спб.: Знание, 1907. – Т. 1. – С. 281 – 290.
3. Ведель 1907 – Ведель В. Ибсен и Дания // Ибсен Г. Полное собр. соч. – Т.1. – С.295 – 304.
4. Винниченко 1989 – Винниченко В. Записки кирпатого Мефістофеля // Прапор. – 1989. – № 1. – С. 10 – 435; – № 2. – С. 20 – 101; – № 3. – С. 47 – 116; – № 4. – С. 11 – 47; – № 5. – С. 17 – 58.
5. Kierkegaard 1941 – 1957 – Kierkegaard S. Journal. – Paris, 1941 – 1957. – Т. 2. – 435 s.
6. Киркегор 1994 – Киркегор С. Наслаждение и долг. – К.: Air Land, 1994.
7. Уваров 1996 – Уваров М.С. Бинарный архетип. Эволюция идеи антиномизма в истории философии и культуры. – СПб.: Парацельс, 1996.
8. Jaspers 1954 – Jaspers K. Die gegenwärtigen Aufgaben der philosophischen Forschung // Universitas. Stuttgart, 1954. – Н. 2. – 318 s.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Лілія Ожоган – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: українська література кінця XIX – початку XX ст.

МОВА ДОБИ В ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА (відображення лінгвокультурної ситуації)

Олег Семенюк (Кіровоград)

У статті розглядаються деякі особливості української мови та мовлення, лінгвокультурної ситуації на початку ХХ століття в Україні. Об'єктом аналізу послуговували деякі твори Володимира Винниченка з яскраво визначеною соціально-сатиричною спрямованістю.

This article tells about some features of Ukrainian language and speech, and the situation with language culture at the beginning of the 20th century. As the material for investigation were used some compositions of Volodimir Vinnichenco with a definite social-satiric accent.

Твори Володимира Винниченка надають можливість дослідникам зосередитись на особливостях мови передреволюційної доби, лінгвокультурній ситуації, притаманній початку ХХ століття, передреволюційному періодові.

Як відомо, під «мовою доби» розуміють сукупність мовних одиниць, які відбираються авторами текстів із загальнонаціональної мови, що постійно розвивається, для вираження думок та почуттів, притаманних конкретному історичному періоду [Виноградов 1980: 81].

Ситуація між двома революціями характеризується в Україні досить цікавими соціолінгвістичними аспектами, які, в свою чергу, були стимульовані процесами соціально-політичної трансформації суспільства, зростанням національної самосвідомості певних верств населення.

Загальноновизнано, що революційні настрої, національно-визвольні ідеї активізують «мовні питання». У такі періоди інтегрувальна та диференціувальна функції мови набувають у суспільстві особливої ваги. На початку ХХ століття українська мова, яка постійно зазнавала тиску (разом з нацією), отримує можливість більш вільного розвитку. Демократичні процеси в Російській імперії, які особливо активізувались на початку століття, не могли не торкнутись мови і, головне, ставлення суспільства до мови. Одним з головних питань, яке знаходить активне відображення в літературних творах, є питання соціального статусу української мови – чи це мова мужицька, чи

діалект, чи повнокровна національна мова. Ось «типові» думки, дискусії, соціальні стереотипи щодо місця, суспільної ваги мови, які натрапляємо в творах:

«– Только вы с ним, пожалуйста, уже по-русски занимайтесь... Николай Андреич большой любитель малорусского языка, но ребенку это излишне.

– Я по-мужицки не хочу учиться! – не підводячи голови, випалив Васенька.

Коростенко ніяково засміявся:

– Дурачок. Разве на малорусском языке только мужики говорят?

– Ну да, мужики!

– Глупости, Васенька! – вмішалась пані. – Малорусский язык такой же как и русский...» («Малорос-європеєць»).

«– Давненько из деревни, барин. Запомнил по-мужицки, - делікатно посміхається багажний, поглядаючи на мої руки.

Недоторканий ще більше похмурюється:

– Та не «по-мужицькому», а «по-українському»! («Уміркований» та «щирий»).

Напередодні буржуазної революції 1917 року в суспільстві все більше авторитету завойовує думка, яку проголошує персонаж «Уміркованого» та «щирого»: «...По маніфесту усі мови рівноправні... Він повинен розуміти мене...». Але проблема в тому, що маніфест не допомагає вивчити мову, як і не створює умов, щоб стимулювати її престижність. Це справа суспільства, нації.

Винниченко не сприймає визначення української мови як мужицької, але не сприймає він і гіпертрофованого мовного патріотизму, коли природна ознака «він розмовляє так, як ми – значить він один з нас» і «він розмовляє не так, як ми, значить він не такий, як ми» набуває національно-антагоністичних аспектів. Саме тому іронічно змальовано Недоторканого, персонажа оповідання «Уміркований» та «щирий», для якого бути українцем – це передусім розмовляти і мати вигляд «типового» українця. Його «мовна агресія» тільки шкодить, на думку Винниченка, національному розвитку. За незнання мови від Недоторканого дістається усім – візниці, касиру, багажному. («Україна – це все одно що болячка йому. Ледве торкнись, він уже скажений робиться. Я навіть сердитись на нього не можу, бо бачу, що це просто нещасний хлопець. У нього ж тільки й думки, що от той

балака не по-українському, а той не признає українського»). Але навіть тоді, коли його опонент, що теж розмовляє українською, не пристає до його думки, він теж стає ворогом і заслуговує негативної оцінки, незважаючи на мовну єдність. Звернемо увагу й на те, що негативна оцінка людей, явищ цього персонажа пов'язана із лайливим визначенням національності (*кацапури, кацапська морда, кацапський прихвостень, чортова кацапня, Кацапія*).

Винниченко, найімовірніше, розуміє, що коли мовні ознаки починають фетишизуватись, мова набуває ознак ідеології і не може повноцінно виконувати інші, притаманні їй функції.

Як відомо, поширення, вживання та функціонування мови (будь-якої) стає ефективним та необоротним, коли вона є мовою середнього класу, інтелігенції. Саме ця соціальна група, представники якої, як правило, займають головні посади на різних рівнях державного апарату, армії, освіти, наукової та культурної сфер суспільства та ін., забезпечує функціонування мови не тільки в розмовно-побутовій сфері, але й у офіційно-діловому, науковому, публіцистичному стилях, котрі охоплюють переважну більшість мовних ситуацій, важливих для суспільства, мають активну письмову форму. Мова середнього класу, інтелігенції в класовому суспільстві є прикладом для наслідування і певним мовним еталоном для інших, «нижчих» станів.

Мовна (лінгвокультурна) ситуація початку ХХ століття в Україні, яка входила до складу Російської імперії, характеризувалась тим, що переважна більшість представників середнього класу, української інтелігенції послуговувалась російською мовою, котра була обов'язковою для державних службовців, працівників освіти, військових. Крім того, знов-таки згідно із законом про мовну престижність, важливу роль відіграє наслідування мови столиці. Такою столицею для східної України був Санкт-Петербург. Львів, Галичина, які були «еталоном» для мовного наслідування західних українців, не мали такого впливу на переважну більшість представників «східної» частини через різні причини – географічні, політичні, культурно-релігійні.

Ситуація починає змінюватись разом із зростанням прогресивних, демократичних, а згодом і революційних настроїв у Російській імперії. Демократичні віяння, послаблення тотального впливу імперії після революційних подій 1905 року активізували в Україні національні ідеї, ідеї національного самовизначення та самосвідомості. Певна частина

української інтелігенції почала усвідомлювати свою історичну єдність із представниками західних земель, у тому числі й культурно-історичну. Одним із виявів цього усвідомлення є певний потяг до «західного» варіанта української мови, посилення авторитету Галичини, Львова у формуванні мовленнєвої норми, мовленнєвої культури. Це наслідування набуває ознак «мовної моди», що, як і всяка мода, іноді має гіпертрофовані форми, має вигляд нетипового на загальному мовному тлі. Відображення цього процесу знаходимо в творах Володимира Винниченка. Так, Ю.Шевельов зазначає, що «галицьке забарвлення мови, типове для кіл передової інтелігенції 1900-1913 р., стає модним і серед деяких представників новоутворюваної тоді української міської буржуазії. У романі «Божки» такий тип влучно (хоч і дуже іронічно) змалював В.Винниченко» [Шевельов 1998: 55]. Наприклад: «В цей час якраз прийшов Скалозуб. Це був стрункий, сильно й гарно збудований, молодий ще чоловік, бездоганно по-європейському одягнений, в смокінгу, рукавичках, в лякованих черевиках з верхом із жовтої замші. Трохи грубувате, але з виразно окресленими рисами лице його було чисто виголене... Зо всіма він поводився з якоюсь витонченною, підкресленою, офіційною чемністю. *Говорив він як галичанин, хоч сам був у Галичині разів два, та й то дуже недовго. Любив уживати мало відомі на Україні вирази й трохи тим сам милувався. І одягався і поводився по-європейському і балакав із зловживанням галицизмів Скалозуб не тільки з власного нахилу до цього, а теж з ідейності, з принципу.* Звичайно українців вважають за мужичу, грубу націю. Українець це, іншими словами, мужик... Через це Скалозуб ніби взяв на себе обов'язок доводити прикладом самого себе, що українці не тільки мужики, що єсть навіть і такі по-європейськи одягнені, виховані люди з українською мовою, яка хоч і українська, але не мужича».

Як зазначає дослідник, внаслідок згаданих процесів українська мова на 1914 рік не мала вже виправдати своє існування приступністю для селянства. Чи були сучасники свідомі того, чи ні, а мова перетворюється передусім на засіб охорони національної культурної традиції, що виявила себе в літературі, на політичний прапор нації, яка перебувала в стадії формування, або, може слід сказати, в стадії відродження на новій, модерновій основі» [Шевельов 1998: 56].

Разом із зростанням впливу «галицької мови» помітним залишається вплив російської мови, мови столиці імперії. Намагання говорити «літературною мовою», особливо тих, хто не мав твердих знань основ мови (граматики, фонетики), призводить до того, що представників інтелігенції не розуміють не тільки російськомовні «колеги» по класу, але й україномовні селяни. Ось, типовий приклад в оповіданні «Малорос-європеєць», коли дружина героя відзначає: «...А он и говорить по-малорусски не умеет. Я просто не понимаю его... Какие-то слова...Я сама малоросска и все понимаю, когда мужики говорят, а его нет...

– Конечно! Потому что я говорю литературным языком.

– Ну, оставь!.. Просто не умеешь...».– Головний же персонаж зазначає, що «Балакав він мовою якоюсь кумедною, книжною, скорше російською, перекладаючи тільки московські слова на українські».

Мовленнєві помилки, зумовлені впливом російської мови, були поширеним явищем для мовлення цієї соціальної групи. Намагання говорити українською без ґрунтовних знань мови призводили до створення кострубатих слів – уже не російських, але ще й не українських (*машинним робом, підожди, лишньої трати енергії, чоловіча енергія, надушити кнопку* та ін.). До речі, мова творів самого Винниченка піддавалася критиці за певну «зросійщенність». Іван Огієнко писав: «Сильно зростає й наша прозова мова. Володимир Винниченко мало дбає про культуру своєї мови й вона в нього ряба, переповнена русизмами, часто жаргонова, але сама описова техніка висока» [Огієнко 1995: 192]. Та Винниченко, котрий і сам як мовна особистість сформувався у «змішаному» мовному середовищі, в мовленні персонажів відображає реальний (або – переважний) стан мовленнєвої картини часу.

Зазначимо, що в «міжреволюційний» період вплив російської мови на мовлення української інтелігенції стає більш помітний завдяки тому, що саме із Санкт-Петербурга поширюються хвилі демократичних віянь, нових прогресивних, реформаторських поглядів. Особливо після революції 1905 року та напередодні революції 1917 в українську мову, індивідуальний лексикон представників «прогресивної інтелігенції» входять слова та вирази, які активно функціонували в російській демократичній публіцистиці, літературі, революційній, мітинговій риторичі: *темна маса, забастовка, дух часу, роль державної Думи,*

прогресивний чоловік, новітня формація, прогрес, регрес та ін. Саме суспільно-політична лексика стає одним з найбільш помітних маркерів, елементів «мови часу». В.М.Русанівський акцентує увагу на тому, що: «Кожен період історії якогось народу, особливо якщо він бурхливий, позначений соціальним напруженням, характеризує певна лексика. Насамперед це найпоширеніші слова, які в усіх «на вустах». Один з героїв оповідання Винниченка «Уміркований» і «щирий» у листі до своєї дружини пише: «Горе, тепер, Олю, та й годі: куди не поїдь, скрізь у поїзді тільки й чуєш: революція, резолюція, конституція, інтелігенція!» Така «лексика доби» щедро ввійде згодом до публіцистичних творів письменника. Зокрема, за його «Відродженням нації» можна скласти політичний словник другого десятиліття ХХ ст.» [Русанівський 1992: 42].

Активне поширення суспільно-політичної термінології притаманне революційним періодам, періодам соціальних перетворень. Слова та фрази, які називають нові поняття, нові ідеї та сподівання, швидко оволодівають думками людей, проникають в індивідуальний лексикон, оволодівають масами. У публічних дискусіях, які увесь час супроводжують персонажів оповідання «Уміркований» та «щирий», звучать слова: *інтелігенція, пролетаріат, самостійність України, автономія, панування бюрократії* та под. Для більшості тих, хто їх чує (а це, як звичайно, селяни, інші представники не дуже освіченої частини суспільства), головне не сам зміст слова, а почуття, котре воно викликає, контекст, в якому воно застосовується. У свій час Г.Лебон зазначав, що «могутність слів знаходиться в тісному зв'язку з образами, які вони викликають, та зовсім не залежить від їх реального змісту. Досить часто слова, які мають зовсім невизначений зміст, найбільше впливають на натовп. Такими є, наприклад, терміни: демократія, соціалізм, рівність, свобода і т.ін., до такої міри невизначені, що навіть у товстих томах неможливо з точністю пояснити їх. Тимчасом, у них, безперечно, є магічна сила, неначе насправді вони є розв'язанням усіх проблем. Вони відтворюють синтез усіх неусвідомлюваних різноманітних прагнень та надій на їх реалізацію» [Лебон 1998: 61].

Зауважимо, що в українській мові того часу, за даними тогочасних словників, кількість суспільно-політичних термінів була незначною. А ті із них, що вживались у мовленні, сприймалися як іншомовні

(інтернаціонального походження або як запозичення із російської). У словнику Грінченка знаходимо небагато подібних лексичних одиниць, які вживалися в цей період (наприклад: *демократ* – «демократ»; *демократній* – «демократический» (т.1, с.367). Але реальне мовне середовище, яке подане в творах Винниченка та інших письменників цього часу, змальовує іншу картину – динамічне засвоєння нової лексики носіями української мови.

Одним із факторів, який став чинником поширення названого типу лексики, можна назвати явище «політичного фразерства», знову ж таки притаманного періодам соціальних зрушень. Емоції, котрі переповнюють суспільство та особистість, знаходять вихід у суспільних дискусіях, обмінах думками. Боротьба ідей та поглядів виходить за межі внутрішнього обговорення. Прибічники тієї чи іншої ідеї шукають підтримки серед інших членів суспільства. Мова стає помітним засобом впливу на свідомість та погляди її носіїв. Л.А.Булаховський наводить на підтвердження цієї думки слова одного з французьких учених при обговоренні нового словника французької мови часів революції: «Під час революції перебільшені ідеї породили перебільшені слова. Красномовством стало вважатись дивне сполучення не завжди доречних виразів. Люди мало або погано освічені склали про себе високу думку як про ораторів, поетів, письменників. Вони всіляко намагались привернути на себе увагу і, не уміючи досягти цього розумними засобами, звертались по допомогу до словесних зухвальств...» [Булаховський 1975: 316].

Необхідність, потяг до висловлювання думок, «боротьби» з іншими поглядами вимагали вияву, і обсяг аудиторії, кількість слухачів не була важливою – один чи натовп. Ось, наприклад, фрагмент дискусії за оповіданням «Малорос-європеєць»: «Дорогий добродію! Ви – прогресивний чоловік, і я – прогресивний чоловік. Обоє ми хочемо добра, правди... Я сам поділяю погляди тої партії, яка вимагає землі селянам... Але... Будемо говорити по щирості. Одне – лозунг, а друге – життя. Селянам треба дати лозунг «землі!», бо без цього вони не будуть боротись за політичну волю... Але ж не будемо кривити душею... Чого наші селяни бідні? Хіба справді од недостатка землі? Це ж... ну, по меншій мірі, це – помилка. Наш селянин – азіат. Ось в чому гвоздь... Культури, європи йому треба! Школи! І перш усього зрозумілої, української школи».

В Україні, для української дійсності політичне або революційне фразерство набуло особливих ознак під впливом патріотичних настроїв, про які влучно сказав І.Франко: «Наш голосний, фразеологічний та в більшій частині не ширий, бо ділами не підпертий патріотизм, мусить уступити місце поважному, мовчазному, але глибоко відчутному народолюбству, що виявляє себе не словами, а працею».

Винниченко відображає «політичний текст», в якому патріотичні настрої, ритуально-патріотичні стереотипи переважають і логіку, і політичний фактаж, керують стилістикою та відбором мовних одиниць. Наприклад, дискусія у вагоні в оповіданні «Уміркований» та «щирий»:

«Недоторканий вмент суворо нахмурюється і з натиском говорить:
– Україна для українців. Ми не потребуємо вашої автономії!

Тут...просовується наперед якийсь чорнявий студент в червоній косоворотці...

– Вибачайте...Ви це про кого кажете: «Ми не потребуємо автономії»!

– Про нас, про всіх українців!

– Вибачайте, – посміхається студент, – я сам українець, але можу сказати, що ви дуже помиляєтесь, коли беретесь за всіх відповідать. Українській буржуазії, та й то деякій тільки частині, може. Потрібна самостійність України, але українському пролетаріатові вона зовсім не потрібна. Українському робочому люду, як і всякому, потрібна така політична форма, яка сприяла б його розвитку. От, наприклад, автономія. Але відокремлюватись цілком від своїх братів руських чи поляків йому зовсім не треба.

Недоторканий спершу аж оторопів. Потім як скочить:

– Як?! Та це ви хочете, щоб над нами й далі панували чужинці?

– Над нами панує бюрократія, – каже студент, – і так само і над чужинцями. Чужинці нам не вороги, а брати.

Бачу, Недоторканий починає сопіти й червоніти...

– І це говорить українець? Ви – українець? У кацапській сорочці?!...Та ви кацапський прихвостень, а не українець...».

Подібні діалоги були певною мірою типовими для того часу.

Зазначені вище лінгвосоціальні аспекти становлять один із елементів загальної лінгвокультурної ситуації, яка почалась змінюватись із активізацією соціальних процесів у суспільстві.

Точніше, ці процеси – початковий етап трансформації сталої картини української лінгвокультури.

У східній Україні на початку століття існувало дві умовно відокремлених лінгвокультури, дві мови – народна та інтелігенції. Першою розмовляли селяни, торговці, містечкові жителі та деякі інші соціальні групи. Для неї, незважаючи на деякі протиріччя, була характерна певна сталість, фразеологічність, емоційність. Мова була «зафіксована» у фольклорних творах. Друга – мова української інтелігенції (свідомої інтелігенції), яка мала художньо-літературну «фіксацію», мова Сквороди, Котляревського, Гребінки, Квітки-Основ'яненка, Карпенко-Карого та ін. Вона перебувала під впливом польської, російської та інших іноземних мов, була дещо штучною та пишномовною і перебувала в стані постійного вдосконалення. Ці дві лінгвокультури співіснували досить довго. Народна мова з'являлась у художніх творах, на сцені, інтелігенція запозичувала найбільш привабливі з її погляду мовні одиниці народної говірки. Однак, ця картина української лінгвокультури почала ламатись з початком революційних перетворень напередодні 1917 року. Загострення взаєностосунків інтелігенції та народу, демократичної ідеї та влади більшовиків можна вважати однією з причин зміни лінгвокультурної ситуації.

Зрозуміла картина української лінгвокультури, яка так і не досягла досконалості, почала ламатися. Інші образи, уявлення, інша картина світу потужною хвилею полинула із сторінок газет, журналів, зібрань і мітингів на вулиці та площі, села, містечка й міста. На зміну патріархальному минулому, носії котрого ще існували, активно проривалася інша, молода та потужна лінгвокультура, корені якої були далеко не українськими. Ейфорія нового переповнювала людей. Представники різних верств населення сперечалися, говорили, мітингували. І, як звичайно, їм було не до гарних фраз, запам'ятати б певну кількість актуальних виразів типу «*пролетарська революція*», «*боротьба за рівноправ'я*», «*землю – селянам*» та под., щоб потім при нагоді їх застосувати.

У творах, які змальовують цей період, можна спостерігати масову зміну внутрішніх картин світу, що в кінцевому результаті позначилося на зміні загальнонаціональної картини світу, в тому числі й лінгвістичної. Незалежно від того, яку позицію до революції зайняв

той чи іншій носій лінгвокультури, що зникала, його внутрішній світ та мова змінювались. Але ця зміна була не однаковою. Інтелігенти, які сприйняли революційні перетворення, піддалися загальним настроям соціальної справедливості, все частіше звертали свою мову в бік революційних штампів. Інтелігенти, котрі не сприйняли революцію, замикалися у собі, спектр їх роздумів обмежувався революційною тематикою, а мова характеризувалася внутрішнім аналізом тих же революційних штампів та політичної риторики.

Іншим важливим фактором, який сприяв зміні лінгвокультурної ситуації, було, на думку деяких дослідників [див., наприклад, Шаклеин 1997], уже згадуване політичне фразерство. Отримавши «свободу слова», можливість говорити, народна Україна (як і Росія) почала ораторствувати. Кожний мав бажання почути, насамперед, свій голос. У передреволюційний та революційний періоди говорив кожний, хто мав бажання і як міг, не відчуваючи при цьому певної відповідальності за сказане.

Напруженість, вибуховість людських почуттів, швидка політизація мас – ось особливості моменту, який переживала країна. Мова в ті роки стрімко пристосовувалася до мітингової стихії, що розкрилася в політизованій, репортажній літературі, віршах, драмі, де превалювали нові лінгвокультурні універсалиї. У цілому ж лінгвокультурне поле нових текстів було досить вузьким, а увесь їх культурний зміст по суті зводився до доволі обмеженого набору ідей.

Український народ, який раніше, не мав нагоди голосно висловлювати свої думки, розпочав освоювати нову лінгвокультуру, яка приваблювала своєю новиною, незвичайністю та разом з тим – зрозумілістю кожному робітнику та селянину. Незрозумілі на початку лексичні одиниці типу *«розпаювання з викупом»*, *«розпаювання без викупу»* скоро стали загальноновживаними та звичайними.

Твори, на яких ми акцентували увагу, відображають початок трансформації традиційної лінгвокультури. У текстах В. Винниченка післяреволюційних часів ці процеси стають більш помітними і рельєфними. І навіть певною мірою відсторонюючись від національної та часової реальності, наприклад, у *«Сонячній машині»*, письменник відтворює притаманні періоду мовленнєві риси.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Булаховский 1975 – Булаховский Л.А. Нариси з загального мовознавства. Серія друга // Булаховський Л.А. Вибрані праці в 5-ти томах. Т.1. – К.: Наукова думка, 1975.
2. Виноградов 1980 – Виноградов В.В. О языке художественной прозы. – М., 1980.
3. Лебон 1998 – Лебон Г. Психология масс // Психология масс. Хрестоматия.– Самара, 1998. – С.5 – 130.
4. Огієнко 1995 – Огієнко Іван. Історія української літературної мови.– К., 1995.
5. Русанівський 1992 – Русанівський В.М. Сила і краса (Особливості мови творів В.К.Винниченка) // Українська мова і література в школі. – 1992. – №2. – С.41 – 46.
6. Шаклеин 1997 – Шаклеин В.М. Лингвокультурная ситуация и исследование текста. – М., 1997.
7. Шевельов 1998 – Шевельов Юрій. Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900 – 1941). Стан і статус. – Чернівці, 1998.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Олег Семенюк – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російського та загального мовознавства Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: лінгвістичний аналіз тексту, прагматичні аспекти мови.

КАТЕГОРІЯ ГРИ В РОМАНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА “ЗАПИСКИ КИРПАТОГО МЕФІСТОФЕЛЯ”: ГЕРОЙ І МАСКА

Валентина Хархун (Ніжин)

У розвідці досліджується одна з питомих поетикальних ознак роману Володимира Винниченка “Записки Кирпатового Мефістофеля” – категорія гри, яка визначає функціональний план центральної постаті твору: герой, реалізуючи надлюдські бажання, обирає маску Мефістофеля. Наративна перспектива твору (культ “я – мовлення”) передбачає розгортання художнього простору як театру для одного актора, де Михайлюк-Мефістофель – і режисер, і актор, виконуючи традиційні для “літературного” чорта ролі: “спокусник”, “психолог”, “філософ”.

This article deals with the elaborating of one of the crucial poetical aspects of V.Vynnychenko’s novel “The Notes of Snub-nosed Mephistopheles” – the category of game which defines the function of the central character of the novel: the hero who conducts an experiment and realizes superhuman desires disguising his real self as Mephistopheles. The narrative perspective of the novel (the cult of I) presupposes the development of the artistic space thus creating a theatre for one actor, Mychailuk-Mephistopheles is an actor-director taking parts characteristic of the devil in world’s literature: “seducer”, “shrink”, “philosopher”.

Видимо означена відсутність авторського “Я” в топографії роману В.Винниченка “Записки Кирпатового Мефістофеля” визначає абсолютний статус функціональної ролі головного героя твору – Винниченків Мефістофель не лише профіль ейдологічного світу, який має структуротворче призначення в багаторівневій текстуальній території, а й ініціатор мовлення, що визначає моносуб’єктивовану конструкцію комунікативного простору. Привласнення мови як можливість творення опозиційної “нової реальності” означувала ситуацію, коли людина переносить абсолютне на саму себе – “дияволектика” конституційно уможлиблює авторство в реконструкції картини світу.

Рольова заданість нарації в романі продукує ситуацію, коли “герой є сам своїм автором, осмислює життя естетично, неначе грає роль” [Бахтін 1972:23]. Ігрова перспектива – домінанта поведінки Михайлюка, головного героя твору. “Будь-яка гра щось означає”

[Гейзінга 1992: 10], а значити “означає можливість перекласти будь-який різновид даних іншою мовою”, “інші слова на іншому рівні” [Леві-Строс 1996: 346]. “Різновид даних” у контексті роману – це нереалізована воля до влади, “мовою” якої стає гра.

Діяльність Михайлика-Мефістофеля скеровується на привласнення ролі законодавця, завойовника життя. Звідси необхідність авторства, бо той, хто говорить, творить світ. Слушним у цьому разі є твердження М.Гайдеггера: “Коли при створенні певності людини заторкується закон цілого внутрішнього простору світу, тоді вона стає заторкненою у своїй суті, оскільки людина, яка хоче-собі, вже є тією, яка говорить. Оскільки таке створення певності приходить від відважних, то вони мусять зважувати її мовою” [Гайдеггер 1996: 193]. Отже, мовлення для Михайлюка є формою гри зі світом, бо творить новий, альтернативний простір. Так визначається одна з ключових поетикальних ознак роману – нарація як гра.

Окрім цього, категорія гри виконує інше функціональне призначення – метафоричне закодування іпостасі героя. Гра в карти, початковий епізод “Записок Кирпатого Мефістофеля”, символізує універсальний шифр поведінки Михайлюка. А психограма перемоги (“я виграв”) формує тип відношень владарювання - гра перетворюється на найпоширеніший контекст для влади.

Генеza ігрової поведінки Михайлюка визначена ідеєю компенсації бажання, що не збулося. Життєвий стимул героя (воля до влади), не реалізований на “сцені” революції в ролі “товариша Антона”, вимагає переміщення із суспільної сфери на ландшафт буденного життя. Розчарування в революційних гаслах, як утрата Бога, санкціонує альтернативу – маску Мефістофеля. Михайлюк із революціонера в політиці перетворюється на революціонера побуту, маскуючись під образом буденно-міщанського диявола.

Спосіб буття як спекуляція на буденних проблемах вимагає відсторонення від конкретики повсякденності, непричетності до людських проблем. Гра – найефективніший спосіб реалізації цієї установки, бо вона “не є буденне життя і життя як таке”, вона – “інтермецо повсякденного життя” [Гейзінга 1992: 18]. За таких умов гра набуває статусу “вільної”, тобто передбачає “поле нескінченних заміщень у замкненості скінченного ансамблю” [Деріда 1992: 469]. Гра заміщень формує таку систему стосунків, за якою життя

розцінюється як театр для одного актора, де герой – і режисер, і сценарист, і актор. Свідомість Михайлюка, запрограмована ідеєю влади, виконує традиційні для чорта ролі: “спокусник”, “психолог”, “філософ”.

Сакралізація примхи реалізується в ролі “спокусника”, що передбачає маніпуляцію з недосконалістю життєвої тактики оточення. Диявольська діалектика Михайлюка, оцінена як *“зверхність, зверхній вияв мого “я”*, стимулює культивування вищості, котру виконує символіка дзеркала-відображення: *“... я дивлюсь у дзеркало. Поруч зі мною стоїть Нечипоренко і в дзеркалі мені видно, що я на цілу голову вищий від нього ... я видаюся велетнем поруч з Нечипоренком”* [Винниченко 1989: 14–15]. Ця сцена – узагальнювальна міфологема образу героя, яка передбачає ефект подвоювання.

Функція дзеркала “персоніфікується” та “персоналізується” – людська поведінка, якою керує Михайлюк, стає предметним, “дублювальним” образом героя, вимірюючи амплітуду коливань: Мефістофель – Кирпатий Мефістофель. Отже, структура образу героя здетермінована формулою двоїстості: дисгармонійна, розділена в собі людська сутність продукує модель диявольської поведінки як корелят абсолютної влади. “Я” перетворилось на нескінченну зміну взаємопов’язаних структур: глибинної та поверхневої. Тому в творі функціонує характерна для дияволяди ХХ ст. образна схема “людиночорта”, що намагається підпорядкувати собі життя, як у С.Пшибишевського (“Діти сатани”), і водночас захистити себе від зазіхань оточення, як у Ф.Сологуба (“Дрібний біс”).

Психографічний малюнок “внутрішньої” сюжетики визначається відношенням “я – справжнього”, ідеологемою якого є “людське, занадто людське”, що символізує пріоритет буденної свідомості, і “я – фіктивного”, що продукує диявольську поведінку, формуючи основи “вищої свідомості” як досконалої версії подолання людської ущербності.

Диференціація картини душі визначає різні напрямки ігрової поведінки. Буденна свідомість, переобтяжена потребою романтики, вимагає “казки”, а “теорія” дияволя – тактики спокусництва. “Підпільна людина”, віддзеркалений двійник Михайлюка використовує маску дияволя для упокорення людини, яка стає мішенню для надлюдських тренувань. Об’єктом для експериментаторських вправ героя

обираються проблеми сім'ї і похідні від них – етика особистісних стосунків та філософія дитини. Емпірика життя підпорядковується через засіб спокушування, реалізатором якого є провокативна система мислення й поведінки Михайлюка: *“Мені приємно заманути чоловіка на саму гору і зіпхнути його вниз., приємно, коли увага застигає й ти обережно і м'яко повертаєш його в той бік, який тобі потрібний...”* [Винниченко 1989: 12]. Отже, диявольська енергетика обирає форму театральності-гри й реалізується у морально-психологічному експерименті.

Базисним критерієм спокусницьких заходів є роль “психолога”, який “розуміє” і “відчуває” психограму миті, ситуації, людини, життя. Психоаналітичні здібності героя позначаються не тільки на вмінні “розрахувати” життя, а й “прокоментувати” його, на що вказує своєрідний спосіб нарації як суми оповідних структур, котрі межують із розлогими психологічними коментарями та оцінками: *“це значить”, “видно”, “дійсна правда”*. Психоаналітична детермінованість мовлення героя репрезентована конструюванням наперед заданої буттєвої ситуації: герой, “знаючи” життя, “використовує” його у власних цілях (стає авантюристом у сфері психології).

Роль “науковця”, “філософа” – характерна ознака дияволизму. (*“Чорт – потенційний друг пізнання”* [Ніцше 1991: 299]). Конструювання нової ціннісної концепції буття пов'язане з необхідністю пізнати аксіоматику життя й побудувати “світ ідей”. Логіка мефістофелівської поведінки визначає образ світу як власності – такий результат рефлексії Михайлюка. Отже, герой-експериментатор маскується як онтологізувальний диявол, феномен раціо.

Стратегія конструювання пов'язана з проблемою особистісного плану: потребою відновити суб'єктивну втраченість. *“Туга за створенням себе”* продукує ідею повернення до абсолютної дійсності творчого духу. Михайлюк “світ-у-собі” намагається ототожнити із “світом-для-себе”. Бергсонівська формула “я, що триває, співпереживає себе” накладається на мефістофелівську інтелектуальну доктрину світу, яка відповідає рівнянню: “Я” = дійсності.

Унормування гри як засобу творення імовірнісної реальності означало втрату статусу “вільної” й набуття рівня метафізики – гри в ідеї. Гра перетворюється на продукт особистісного законодавства, стимулюючи міфотворчість самого героя: появу “казки” й філософської концепції світобудівництва.

Модель філософської теорії визначають кілька категорій: **життя**, що розуміється як одвічний рух за шаблоном, а отже, воно є абсурдним; **мораль** – відповідність законам природи; **кохання** має відповідати принципу: ні загубити, ні зв'язати себе; **шлюб** – об'єднання двох для створення третього. Світомоделювальна тенденція – це продукт мефістофелівської поведінки.

Казка – потік рефлексійних переживань героя, спрямованих на інтеграцію ідеальних життєвих станів-зразків. Вони передбачають розрив із дійсністю й зв'язок зі світом романтики, мрій, а оскільки *“між романтизмом і пошлістю є щось глибоко споріднене”*, то *“там, де діє романтична настанова, там обов'язково присутній стереотип буденності”* [Белій 1994: 61]. Тому казка – продукт буденної сутності Михайлюка, втомленої надлюдськими стратегічними планами. Шлях реалізації казки бачиться як відмова від пріоритетів власного “мефістофелівського” життя, позбавленого ідеалів молодості.

Семантика повернення того, що втрачене, пов'язує образ Михайлюка-Мефістофеля з парадигмою “грішного ангела” – традиційною моделлю класичної дияволяди. Варіантом “втраченого раю” у творі є молодість.

Життя, що “відібрало молодість”, мусить відшкодувати енергетичні збитки: повинне бути підпорядковане, бо казка (варіант “знайденого раю”) стимулює акт реалізації. Таким чином, коло замикається. Ознака “грішний”, що, за християнською традицією, тотожна “людському”, в романі побутує як “кирпатість”. Це “чужий” елемент у “структурі” дияволізму героя. Якщо Мефістофель – символ вищості, досконалості, претензії владарювати, то “кирпатість” – текстологічна антитеза, іронічний код. Так символічно запрограмований фінал: підвладність героя віталістичній стихії.

Отже, функціональна роль образу Мефістофеля у романі “Записки Кирпатога Мефістофеля” підпорядкована низхідній тенденції: потенційний гравець стає іграшкою життя. Диявольська багатоликість, ціла система житейських ролей імітували інтелектуальний лабіринт, спровокований життям, що заплутав героя у самому собі: Мефістофель програє. Натомість Михайлюк (людська іпостась) зосереджує увагу на дитині, що розуміється як можливість порятунку залишків нездійсненого сакрального існування.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бахтин 1986 – Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1986.
2. Белый 1991 – Белый О. Тайны “подпольного” человека (Художественное слово – обыденное сознание – семиотика власти). – К., 1991.
3. Винниченко 1989 – Винниченко В. Записки Кирпатого Мефістофеля // Прапор. – 1989. – №1-5.
4. Гайдеггер 1996 – Гайдеггер М. Навіщо поети? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996.
5. Деріда 1996 – Деріда Ж. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996.
6. Леві-Строс 1996 – Леві-Строс К. Міт і значення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / за ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996.
7. Ницше 1990 – Ницше Ф. Злая мудрость. Афоризмы и изречения // Ницше Ф. Сочинения: В 2-х т. – М., 1990. – Т.1.
8. Хейзинга 1992 – Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. – М., 1992.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Валентина Хархун – кандидат філологічних наук, асистент кафедри української літератури Ніжинського державного педагогічного університету імені Миколи Гоголя.

Наукові інтереси: винниченкознавство, гендерні студії.

ІДЕАЛ «ГРОМАДСЬКОЇ ЛЮДИНИ» В
РОМАНАХ «СОНЯЧНА МАШИНА»
В.ВИННИЧЕНКА І «ВАЛЬДШНЕПИ»
М.ХВИЛЬОВОГО

Ірина Цюп'як (Дніпропетровськ)

Досліджується образ «громадської людини» у творах двох, на перший погляд, різних письменників. Проте авторський ідеал має спільні естетико-соціальні риси.

The image of "a social man" in the works of two seemingly different writers is considered in the article. However the authors' ideal has common aesthetic and social features.

В. Винниченко і М. Хвильовий у своїй творчості спирались на художній ідеал, у якому яскраво й виразно виокремились самотні риси соціо-національного типу особистості. Форма індивідуального самовизначення в умовах тотальної регламентації суспільного життя поступово набувала специфічного соціального забарвлення. При всій несхожості творчих методів, стилів, використаних художніх засобів і прийомів, спільним для обох майстрів слова є утвердження ідеалу героя – нової «громадської людини».

Микола Хвильовий ототожнював Європу (до рівня якої намагався підтягти й українську літературу) з духом Фауста. Образ Фауста органічний для західної культури як уособлення вічного пошуку життєвої енергії людського духу.

Смисл образу Фауста – в соціально-економічній ідеї «вільного краю». У такому ракурсі українська література завжди шукала дух Фауста, який виріс би на рідному ґрунті. Недарма ряд письменників звертався до цього образу: М. Матіїв-Мельник «Notturmo», П. Тичина «Ходить Фауст...», Г. Косинка «Фауст», І. Дубрава «Так».

Образ Фауста ліг в основу концепції типу «громадської людини». Микола Хвильовий дає своє трактування «громадської людини» фаустівського духу в листі до Миколи Зерова від 8 жовтня 1925 року. Згодом висловлені в ньому положення були розвинуті в памфлеті «Думки проти течії» в розділі «Психологічна Європа» (1926). У памфлеті поняття «громадська людина» ототожнювалось з психологічним фактором, що у свою чергу є детермінованою своїм

часом живою людиною з її думками, волею, хистом. Микола Хвильовий розуміє «громадську людину» як особистість, збудовану в біологічній основі, але не відірвану від соціального ґрунту свого класу, як високий інтелект, що відкриває безмежні перспективи і є рушієм історії, впливає на економічний базис і визначає та здійснює державний розквіт нації. «Цей класичний тип я мислю в перманентній, вольовій, інтелектуальній і т.д. динаміці» [Хвильовий 1990:2. 860].

Такий задум був фактично реалізований не в художній творчості Хвильового (хоча в романі «Вальдшнепи» є спроба окреслити такий тип особистості, який міг би вважатися ідеалом «громадської людини»), а в першому науково-фантастичному творі в українській літературі – романі В. Винниченка «Сонячна машина», де фантастичне зображення має яскраво увиразнений соціальний підтекст.

Прагнення в світлі екзистенціальних ідеалів вплинути на процес знецінення притаманних українському народу моральних імперативів спонукало В. Винниченка до створення у романі двопланової альтернативи, в якій поєдналися ідеї служіння суспільному благу й внутрішня гармонія людини, підзвітної самій собі. Так сформувалася його теорія «чесності зі собою» – варіант давніх пошуків «ідеального» громадянина, чиє самовіддане служіння суспільству не лише не обмежує його внутрішньої свободи, а є її органічним виявом» [Федченко 1989:612], як філософія конкордизму.

І для Хвильового, і для Винниченка «громадська людина» національно самовизначена, вивершена в рамках національного характеру. Це самовизначення ґрунтується на усвідомленні обома митцями своєї належності до України, відповідальності митця й інтелігенції за вибраний шлях «відродження нації, в обороні її одвічних прагнень до незалежності в «психологічній Європі». Саме ці менталітетні первні втілені в образах героїв М.Хвильового й В. Винниченка, постають у конкретному історичному часі як виразники національного духу. «Громадська людина» має свою національну ідею, яка є «ядром, навколо якого інтегрується полі – чи моноетнічна спільнота, вона є джерелом і синтезом стратегії діяння...» [Канах 1998:49].

Проблема національної свідомості найвиразніше ставиться в памфлеті Хвильового «Україна чи Малоросія», романі «Вальдшнепи», опосередковано в повісті «Санаторійна зона». Для В. Винниченка така

проблема була неоднозначною: складний і болісний аналіз контрреволюційного шляху петлюрівщини, бажання служити справі соціалістичних перетворень в оновленій країні – такі потрактування простежуються у його фундаментальній праці «Відродження нації» та в солярній символіці «Сонячної машини».

Письменники на певному етапі творчої еволюції намагалися дати синтез національної ідеї як нерелективного емотивного начала і як інтеграційної концепції. Відбувається суміщення ірелективного особистісного «я» з міфологічним конструктом національного «я», що вимагає особливого волевиявлення інтелекту.

У «Вальдшнепах» Хвильового опозиція «Аглая – Дмитро Карамазов» визначила поліфонічну полемічність роману. З образом Аглаї пов'язано болючі роздуми про любов і ненависть до ближніх, про Шевченка як національний ідеал, про Богоматір як уособлення найвищої совісті, про соціалістичне майбутнє української нації тощо. Протистояння між героями – прозора алегорія антитечності в роздвоєній душі митця: він не може відірватись від партії, повинен лишити майбутнє нації в соціалізмі, а крім того, він не міг бачити, як абсурдний світ сам себе знищував, не давав розвою націям. У словах головної героїні «Вальдшнепів» звучить сарказм і глузування, адресовані тисячам таких, як Дмитро Карамазов: «З одного боку, ти висловлюєш; безперечно, розумні думки, а з другого – плутаєшся в Ленінах, класах тощо» [Хвильовий 1990:2. 229].

У «Сонячній машині» принцеса Еліза не протистоїть Рудольфу, бо й сама прилучається до його ідеї «сонцеїзму» (як схоже на «вітаїзм» Хвильового). Хоча події роману відбуваються в Німеччині (батьківщині Фауста) можна з певністю стверджувати, що на моделі «сонцеїзму» відбилися характер і зміст соціально-політичних процесів, що відбувалися в радянській країні. Недарма роман має присвяту: «Присвячую моїй сонячній Україні» [Винниченко 1989:5].

В образі «громадської людини» визначальним компонентом є соціальне як провідна риса. Для М. Хвильового «громадська людина» – «м'ятежний геній», людина універсальної дії, для якої власна совість вища від здорового глузду. Лише вибір, чітка позиція (на чьому ти боці) дозволять здійснити правильний вчинок, визначать «істинність» людини, її цінність. На жаль, ми не знаємо, який вибір здійснив Дмитро Карамазов, зрозуміло одне: він не міг залишитися в стані інертного

спокою, від якого його пробуджувала Аглая. В інших творах («Санаторійна зона», «Заулок» та ін.) герої Хвильового обирають смерть як єдиний вихід із соціального безглуздя.

Образ «громадської людини» в М. Хвильового залишається нереалізованим на практиці ідеалом, який увібрав у себе кращі традиційні риси західноєвропейської культури і зберіг свою власну національну самобутність. Автор осмислює ідеал «громадської людини» в її зв'язках з соціумом, аж до ототожнення себе з героєм.

В. Винниченко втілює ідеал «громадської людини» в образі винахідника Рудольфа Штора, який проголошує: «Але я не вірю, що трупами, вбивствами, смертю можна творити життя [...] люди можуть і повинні порозумітися не шляхом боротьби, насилля і самонищення, а шляхом розуму, науки й праці» [Винниченко 1989:115]. Герой роману Винниченка знаходить щасливе розв'язання всіх соціальних проблем: він створює фантастичну сонячну машину, яка і є основою гармонії суспільних відносин. «Отже, новий світ характеризують такі сили, як творчий розум, організаційна енергія людства і одвічна сила кохання, що олюднює і запліднює його» [Гнідан, Дем'янівська:179]. Саме ці сили за Винниченком і виведуть людство з кастових і класових сутічок.

Якщо Винниченко знаходить свій ідеал «громадської людини» у винахіднику Штору, розкриває свій соціальний ідеал, нехай і засобами фантастики, як єдину гармонійну спільноту, об'єднану «сонцеїзмом», то суспільний ідеал Хвильового – «загірна комуна» вступає в суперечність з ідеалом «громадської людини». Нічим не підкріплений, він спирається лише на пафос автора, його віру: «Я вірю в загірну комуна і вірю так божевільно що можна вмерти» [Хвильовий 1990: 1. 123]. Недвозначний натяк на зв'язок між спільною фанатичною вірою в оманливу ілюзію і смертю розкривається в подальшій творчості письменника.

Головне призначення «громадської людини» розірвати замкнуте коло логіки абсурду того світу, який щільним кільцем оточує героїв твору. Рудольфу Штору це вдається здійснити за допомогою винаходу, безумовно, він є носієм авторської програми пошуку виходу для людства з класово-антагоністичних, біолого-фізичних та інших суперечностей.

Для Дмитра Карамазова такого виходу немає, тому, повсякчас змагаючись з обставинами і з собою, він не зливається з ідеалом

«громадської людини» М. Хвильового, спроектованої в «Думках проти течії». Герой М. Хвильового й він сам не можуть знайти виходу із страшної «зони» відчуженості, роздвоєності, соціальної несумісності з тоталітаризованим державним апаратом.

Порівнюючи двох героїв, з яких один є носієм авторського ідеалу (Рудольф Штор), а інший – прагне стати ним, відзначаємо риси, які їх об'єднують: і Штор, і Карамазов – інтелектуальні, виявляють цікавість до громадського життя з його гострою боротьбою за визволення особи й нації, їм властиві філософські шукання, народжені бурхливою епохою.

І В. Винниченко і М. Хвильовий бачили свою Батьківщину в колі європейських цивілізованих країн. Для обох ідеалом «громадської людини» була не особа з маси, юрби, натовпу, а особистість, яка ціною надзвичайних зусиль здобувала вистражданий досвід для того, щоб передати його іншим у спраглих пориваннях до здійснення ідеалу.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гнідан, Дем'янівська 1996 – Гнідан О.Д., Дем'янівська Л.С. Володимир Винниченко: життя, діяльність, творчість. – К., 1996.
2. Винниченко 1989 – Винниченко В. Сонячна машина. – К., 1989.
3. Канах 1998 – Канах Ф. Національне буття й національна ідея // Слово і час, 1998.– №1. – С.46–50.
4. Федченко 1989 – Федченко П. Соціальна фантастика Володимира Винниченка. Післямова // Винниченко В. Сонячна машина. – К., 1989.
5. Хвильовий 1990 – Хвильовий М. Думки проти течії // Хвильовий М. Твори: В 2 т. – К., 1990.–Т.2.
6. Хвильовий 1990 – Хвильовий М. Вступна новела // Хвильовий М. Твори: В 2 т. – К., 1990.– Т.1.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Ірина Цюп'як – аспірантка Дніпропетровського державного університету.
Наукові інтереси: творча спадщина Миколи Хвильового в контексті української літератури ХХ століття.

ЧИ ІСНУЄ В РОМАНІ-АНТИУТОПІЇ В.ВИННИЧЕНКА “СОНЯЧНА МАШИНА” ФІЛОСОФІЯ СВІТОГЛЯДНОГО КОНСЕРВАТИЗМУ?

Павло Ямчук (Одеса)

У цій розвідці аналізується наявність у першому українському романі-антиутопії “Сонячна машина” основних філософських парадигм та концептів українського духовного й світоглядного консерватизму, виявлення їх в образній реальності твору як свідчення феноменальності прозрінь українського політика й митця.

In this research the presence of major philosophical paradigm and concepts of Ukrainian conservatism ideology in anti-utopia novel “The sun machine (Sonyachna mashyna)” by Vynnychenko is analysed.

XX століття, що вже майже залишилося в історії людства, було позначене низкою соціальних катаклізмів, катастроф, котрі приходили у вигляді воєн та революцій, голодоморів. Причинами цих соціальних потрясінь були філософські, ідейно-політичні ілюзії такого ж саме планетарного масштабу, як і ті жертви, що їх було покладено на вівтар утопій людством. Власне, в столітті, що минає, підбивався таким чином (і хочеться сподіватись, що підбито його остаточно) кривавий підсумок безпрецедентній в історії спробі звичайної людини вибудувати Царство Небесне на землі, рухові в напрямкові підміни духовних істин та понять істинами й поняттями матеріально-світськими. Почавшись від культу особи людини доби просвітництва, цей рух породив незліченну кількість привабливих для людської гордині ідей, утілення яких також потребувало людини, тільки вже не як найвищого мірила всіх духовних начал, а як звичайної жертви.

Привабливість таких утопічних ідей породила в XX ст. появу багатьох тоталітарно-масових рухів, метою яких і було збудувати таке матеріалістично-десакралізоване до тваринних потреб царство. Це, втім, не було очевидним тоді навіть світоглядно політикам, що їм опонують, не говорячи вже про лідерів таких рухів, що, як і керовані ними маси людей, перебували в полоні ідеології доби. Всі учасники соціального процесу були несамостійними у визначенні себе й епохи, не могли глянути на рух “поверх бар’єров”. Інша справа – митець, що

мешкає в іншому духовно-езотеричному вимірі й керується іншими законами, а головне – завжди несе в собі *прозріння*, невідповідність потребам конкретно-історичної епохи. Він відповідає лише перед Духом та Вічністю.

Володимир Винниченко був не тільки великим художником, але й сином своєї епохи, лідером її руху назустріч соціальним утопіям. Це зумовлює потребу говорити про феноменальність його постаті на тлі епохи. Осягнення *одного* Винниченка неможливе, на наш погляд, без синтетичного взаємоосмислення з *іншим*. Не слід, проте, шукати прямих цитатій творчості в діяльності, й навпаки. Багатовимірність його феномена якраз і полягає у відсутності схематизму й спрощеності, в умінні на рівні образних картин подати своєрідні духовно-філософські коди й концепти, які можуть як кореспондуватись, так і не кореспондуватись з т. зв. “реальним” світоглядом автора, що його він виявляв, скажімо, на рівні дій або публіцистичних виступів.

Співвідношення “Винниченко – світоглядний консерватизм” у такому дискурсі аналізуватиметься не на рівні буквального вияву політичних моделей консерватизму, а у вигляді езотеричного перегуку з духом та відчуттям довинниченківського українського духовно-консервативного світорозуміння, що в моделі антиутопічного роману виявлятиметься не як пряма декларація, а як свого роду зворотне зображення, застосовуючи термін Л.Костенко за допомогою “дефекта головного дзеркала”.

У романі “Сонячна машина” ідеали консерватизму демонструються за допомогою доведення від протилежного. У центрі твору – стрімка деформація людини під впливом соціальних і техногенних цінностей, виведених у ранг духовних ідеалів. Автор зацікавлено відстежує форми та етапи такої деформації на прикладах як конкретних осіб, так і суспільства загалом. Як до, так і після досягнення омріяного перетворювачами дійсності ідеалу. Проаналізуємо, як саме виявляється ставлення автора роману до деяких принципових концептів світоглядного консерватизму.

Прикметно, що одним з найпоказовіших у такому контексті є питання аристократії. У романі подано модель переходу влади від родово-аристократичної до плебейсько-олігархічної верстви в співвідношеннях “князь Альбрехт-Мертенс”, “граф Елленберг-Мертенс”. Символічним є розв’язання цих співвідношень, де, зберігаючи риси шляхетності, князь Альбрехт мусить скінчити життя

самогубством, а граф Елленберг, що майже остаточно їх втратив, знаходить себе як відданий слуга нового аристократа Мертенса. Визначаючи Мертенса “новим аристократом”, ми керуємось консервативною парадигмою про можливість переходу аристократичних “добірних” рис з одного типу людей в інший. А що провідною рисою й українські, й західні консерватори вважали саме аскетичність, то натрапляємо в романі таке пояснення влади й всесвітньої могутності Мертенса: “...біля бідного вдовця Мертенса досі не було жінки. Цей гладкий бик зі своїми дерев’яними меблями, рогожами... претендує на славу аскета” [Винниченко, 1989, №1: 140]. Порівняно з духовним аскетом І.Вишенським Мертенс є його прямою протилежністю, але позірно вони подібні за своїм бажанням уникнути світу й жити в суворості. Тільки Мертенсу аскеза потрібна для тотальної влади над світом, Вишенському, навпаки, щоб від влади й світу “втекти”. Мертенс позірно відповідає також Ортега-і-Гасетовому розумінню природи добірної людини не як людини, що успадкувала титул: що *“спадкове цляхетство... походить від мертвих... Для мене шляхетність – це синонім напруженого життя, постійно прагне перевершити себе”* [Ортега-і-Гасет 1994: 51]. Симулякр аскези дотримано, але, як і слід в антиутопії, з метою довести зворотне. За формою Мертенс – аскет. Та це лише за формою. Цікава й сама вказівка на аскетичність як провідну рису правлячої верстви, що ми вже детально аналізували у відповідному розділі своєї книги.

Іншою концептуальною рисою консервативного світобачення, наявного в творі, є ставлення до християнської віри. У романі-антиутопії подано цікаве прочитання трансформації ставлення до християнських цінностей в образі “людини майбутнього” – Труди. Цей образ міг би бути потрактований, принаймні, в першій частині роману... як образ юридичної, а відтак – майже святої у православному світовідчутті. Але Труда – дитя іншого часу. Цим і зумовлюється її подальша еволюція. Вона раціональна нехай не за типом мислення, так за світовідчуттям. Це одне знецінює її недолугість. Її рух – уперед, до нового, а не опора на одвічні цінності. Нею керує не подвижництво, а пристрасть у матеріалістично-плотському її розумінні. Та іншою стороною її світу є відвідини пастора. Ці відвідини кидають яскравий промінь світла на трансформацію розуміння “людиною майбутнього” духовного начала.

Свій тип спілкування з пастором Труда визначає як "розмову". З одного боку, це свідчить про потребу духовного спілкування, з іншого – засвідчує недуховний його характер. Недарма ж: *"вона йде не до церкви, а до пана пастора... з пастором вони уклали між собою невеличкого договору – Труда раз на тиждень має разом з паном пастором робити підрахунок своїх гріхів"* [Винниченко 1989, №1: 120]. У цій моделі автор через іманентне іронізування демонструє підміну очищувальної спокути й каяття перед Богом ледь не гендлярським підрахунком гріхів, що його за угодою ведуть дві світські особи. Переконливості цьому концептові додає яскраво декларований скепсис Труди стосовно ледь не всіх засадничих установ християнства: *"Наприклад, ... в Біблії Господь Бог увесь час сердиться... І за всяку дурницю він карає найлютішими карами... Дуже дивно, що всі Божі установи такі невдалі і вимагають корективів"* [Винниченко 1989, №1: 122–123]. Такий скепсис є, якщо дозволите, свого роду моделлю еволюції від просвітницького зневажання віри до руйнування духовних і морально-етичних засад революціонерами нашого століття. Від Вольгерового "роздушіть гадину" до підриву соборів у недавні часи. Образ Труди свідчить: героїня, яка могла б стати, як, наприклад, у романах творчо близького Винниченкові Достоевського, совістю всіх героїв, стає уособленням атеїстичного вихолощення духу в майбутньому суспільстві. Недарма ж образ Труди розвинуто письменником саме в образ повноцінної революціонерки – полум'яного перетворювача дійсності. Вона знаходить себе саме в ідеологічно-техногенній реальності майбутнього: *"Мила, зворушлива Труда! Що тепер може бути страшного на співучо-п'яній від щастя землі?"* [Винниченко 1989, №6: 63].

Особливе філософське навантаження в антиутопії несе її боротьба за різноманітні форми звільнення людини від духовного закріпачення, що в контексті роману, як це типово для антиутопії, призводить до нівеляції людської особистості. Та насправді Труда в нову епоху не так вже й відрізняється від тієї, що спілкувалась зі священником. Філософським контрапунктом цього образу з погляду дотримання ортодоксальних духовних цінностей може виступати й такий. Бездуховна, орієнтована лиш на власний авторитет родова аристократія **не могла не стати революціонерами**, адже тільки такий перехід до ворожого табору міг не лише порятувати її, але й потамувати величезну

амбітність. Зрештою, невдоволення Богом та Його світоустроєм не могло не перерости в бажання перетворювати світ самій, а відтак – узяти на себе функцію Бога.

Провідним для усвідомлення іманентного консерватизму роману є сам образ “сонячної машини”. Він є головним антиутопічним застереженням у творі. Ідеал утопістів-сучасників і рішучих супротивників І.Вишенського, що відбився в мрії про облаштування матеріального симулякру духовного раю на землі, втілено в “сонячній машині”. Але навіть за визнанням його апологета Труди, “сонячна машина”: *“знищила життя, зробила людей “худобою”, натомість подарувавши ілюзію: “Ми всі будемо королями й богами...”* [Винниченко 1989, №7: 54]. Така позиція глибоко суперечить консервативному ідеалові українського духовного світовідчуження: *“тікати від пожадливоростей тілесних... а ти супротивно дієш... сам себе любиш і... за владою поганською гонишся, щоб вічним паном бути... тут на землі всесвітньою головою...”* [Вишенський, 1986: 166]. Облудність такого шляху показує Винниченко самою картиною метафоричного й реального панування “сонячної машини” над душами й тілами людей. Це теж не проголошення аксіоми, а свого роду, “доведення від супротивного”. Це підтверджує й фінал роману, де сконцентровано всі вищеназвані парадигми антиутопічно-консервативного світорозуміння, застережлива проекція небезпечного шляху на майбутнє. У картинах бурхливого святкування перемоги “сонячної” ідеології вчувається тотальна катастрофа, яку пережили герої, і ще одна, котру вони переживають і переживатимуть ще довго.

Коротко підсумовуючи, зауважимо, що ми окреслили тут лише основні моделі втілення в тексті роману кардинальних парадигм консервативного світобачення. Політик В.Винниченко уважним оком спосередника та інтуїцією відчув перспективи того руху, що його він щиро очолював. Мислитель і митець, Винниченко пророчою візією подав сильне художньо-філософське застереження від руху в цьому напрямкові. То ж не дивно, що його есхатологічні візії збіглися у дечому зі світовідчуженням українських барокових мислителів й провісників. Незважаючи на кардинально протилежні епохи, вони все ж таки мали основне начало, що їх єдило. “Чесність з собою”. Й чесність з добою.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко 1989 – Винниченко В. "Сонячна машина" // "Київ". № 1–7, 1989.
2. Вишенський 1986 – Вишенський І. "Твори". – К., 1986.
3. Ортега-і-Гасет 1994 – Ортега-і-Гасет Х. "Вибрані твори". – К., 1994.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Павло Ямчук – кандидат філологічних наук, в. о. доцента кафедри української літератури Одеського національного університету імені Іллі Мечникова.

Наукові інтереси: проблеми осмислення світоглядних моделей Середньовіччя, питань формування консервативного світобачення національної духовної аристократії.

ЗМІСТ

<i>Микола Сулима. ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО Й НОБЕЛІВСЬКА ПРЕМІЯ</i>	3
<i>Надія Миронець. ЕПІСТОЛЯРНА СПАДЩИНА ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА ЯК ДЖЕРЕЛО ПРОСОПОГРАФІЧНОЇ ІНФОРМАЦІЇ</i>	9
<i>Григорій Клочек. МИСТЕЦЬКИЙ ТАЛАНТ У ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА (На матеріалі оповідання “Раб краси”)</i>	18
<i>Володимир Панченко. ДИВНИЙ РОМАН (В.Винниченко і К.Голіцинська)</i>	27
<i>Василь Марко. ДРАМА В.ВИННИЧЕНКА “ПРОРОК”: ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ Й КОЛІЗІЇ</i>	35
<i>Сергій Михида. ЄВРЕЙСЬКЕ ПИТАННЯ В ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА</i>	47
<i>Нінель Заверталюк. МЕФІСТОФЕЛЬСЬКИЙ ДУХ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА</i>	61
<i>Світлана Барабаш. ГУМАНІСТИЧНА ОСНОВА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА – ДРАМАТУРГА</i>	68
<i>Віктор Білоус. ФАНТАСТИЧНИЙ ЕЛЕМЕНТ ЯК ЖАНРОВИЙ ФАКТОР ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ (роман В.Винниченко “Сонячна машина” та трилогія Дж.Р.Р.Толкієна “Володар Перснів”)</i>	79
<i>Ганна Волчанська. ФУНКЦІЇ ЗАЙМЕННИКОВИХ СЛІВ У СТРУКТУРІ ТЕКСТУ ПРОЗИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА</i>	85

<i>Ольга Гук. ФЕМІНІСТИЧНА ПРОБЛЕМАТИКА ДРАМАТУРГІЇ В.ВИННИЧЕНКА</i>	96
<i>Тетяна Денисюк. ХУДОЖНІЙ ЕКСПЕРИМЕНТ В МАЛІЙ ПРОЗІ В.ВИННИЧЕНКА</i>	100
<i>Юлія Доброносова. ОСОБЛИВОСТІ РОЗГЛЯДУ ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИХ ОРІЄНТАЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО ФІЛОСОФСТВУВАННЯ МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ У ХУДОЖНІХ ТЕКСТАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА</i>	108
<i>Костянтин Дуб. НОВЕЛА В.ВИННИЧЕНКА В ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКОЇ НОВЕЛІСТИКИ</i>	114
<i>Ніна Задорожна. НАЙМЕНУВАННЯ СУКУПНОСТІ В МОВІ ТВОРІВ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА</i>	116
<i>Інна Кошова. “КОНКОРДИЗМ” ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА. ШЛЯХ ДО ПОБУДОВИ ЩАСТЯ</i>	123
<i>Людмила Кричун. АНТРОПОНОМІНАЦІЯ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ ПРОЧИТАННЯ ЗМІСТУ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ ПРОЗИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА</i>	132
<i>Любов Кужільна. ЗНАКИ ДУХОВНОЇ СПІВМІРНОСТІ</i>	139
<i>Руслан Леоненко. ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО ТА УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР (Київ, 1917–1918)</i>	150
<i>Олена Наконечна. КОНЦЕПЦІЯ “ЧЕСНОСТІ З СОБОЮ” В.ВИННИЧЕНКА В СВІТЛІ ПОГЛЯДІВ В.ЛЕОНТОВИЧА</i>	160
<i>Лілія Ожоган. МЕФІСТОФЕЛЬ СПОКУСНИК І СПОКУШЕНИЙ («Щоденник спокусника» С. Кіркегора і «Записки кирпатого Мефістофеля» В. Винниченка)</i>	167

<i>Олег Семенюк. МОВА ДОБИ В ТВОРАХ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА (відображення лінгвокультурної ситуації)</i>	<i>176</i>
<i>Валентина Хархун. КАТЕГОРІЯ ГРИ В РОМАНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА “ЗАПИСКИ КИРПАТОГО МЕФІСТОФЕЛЯ”: ГЕРОЙ І МАСКА</i>	<i>187</i>
<i>Ірина Цюп’як. ІДЕАЛ «ГРОМАДСЬКОЇ ЛЮДИНИ» В РОМАНАХ «СОНЯЧНА МАШИНА» В.ВИННИЧЕНКА І «ВАЛЬДШНЕПИ» М.ХВИЛЬОВОГО</i>	<i>193</i>
<i>Павло Ямчук. ЧИ ІСНУЄ В РОМАНІ-АНТИУТОПІЇ В.ВИННИЧЕНКА “СОНЯЧНА МАШИНА” ФІЛОСОФІЯ СВІТОГЛЯДНОГО КОНСЕРВАТИЗМУ?</i>	<i>198</i>

Наукове видання

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Випуск 27

серія: Філологічні науки

(українське літературознавство)

Підп. до друку 27.02.2001. Формат 60×84^{1/16}. Папір офсет.
Друк різнограф. Ум. др. арк.10,9. Тираж 300. Зам. № 1920.

РЕДАКЦІЙНО-ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР
*Кіровоградського державного педагогічного
університету імені Володимира Винниченка
25006, Кіровоград, вул. Шевченка, 1.
Тел.: (0522) 24 59 84.
Факс.: (0522) 24 85 44.
E-Mail: mails@kspu.kr.ua*