

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА

СВІРСЬКА ЮЛІЯ АНДРІЇВНА

Допускається до захисту:
в. о. завідувача кафедри теорії
та історії української і світової
літератури,
д. філол. наук, доцент
_____ Кравченко Е. О.
« ____ » _____ 2020 р.

**СПЕЦИФІКА ТА СТРУКТУРА КОНФЛІКТУ
В ДРАМАТУРГІЇ В.ВИННИЧЕНКА**

Спеціальність 035 Філологія

Кваліфікаційна (магістерська) робота

Науковий керівник:

О. Є. Соловей, доцент кафедри теорії та
історії української і світової літератури,
канд. філол. наук, доцент

Оцінка: ____ / ____ / ____
(бали / за шкалою ЄКТС / за національною шкалою)
Голова ЕК: _____
(підпис)

Вінниця – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. КОНФЛІКТ ЯК ЕКЗИСТЕНЦІЙНА КАТЕГОРІЯ У ДРАМАТУРГІЇ ХХ СТОЛІТТЯ	7
1.1. Конфліктність у драматичних творах В. Винниченка.....	7
1.2. «Чоловіче» і «жіноче» у драмах В. Винниченка	20
РОЗДІЛ 2. ДОСЛІДЖЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ В. ВИННИЧЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМ «ЩАБЛІ ЖИТТЯ», «МЕМЕНТО», «ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ ВЕДМІДЬ», «МІЖ ДВОХ СИЛ», «ЗАКОН», «ГРІХ», «ПРОРОК», «ДИСГАРМОНІЯ», «БРЕХНЯ»).....	38
2.1 Особливості драм В. Винниченка в контексті загальних тенденцій епізації у драматургії ХІХ – початку ХХ століття.....	38
2.2 Декадансно-натуралістичні тенденції у творчості В. Винниченка	50
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ СПЕЦИФІКИ ТА СТРУКТУРИ КОНФЛІКТУ ДРАМАТУРГІЇ В. ВИННИЧЕНКА	70
3.1 Трагедія як жанр (драма В. Винниченка «Пророк»)	70
3.2 Жанрова специфіка драми В. Винниченка «Брехня»	75
ВИСНОВКИ	85
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	90
ДОДАТКИ	100

ВСТУП

Актуальність дослідження. Конфлікт – це зіткнення між персонажами або між персонажами і середовищем, героєм і долею, а також протиріччя всередині свідомості персонажа або суб'єкта ліричного висловлювання. У літературознавстві цей термін потіснив і частково замінив термін «колізія», який Г. Е. Лессінг і Г. В. Ф. Гегель використовували для позначення гострих сутичок, властивих драмі. Теорія літератури розглядає конфлікт як відмінну рису драми і театру, чим обґрунтовано і появу такого поняття, як «драматичний конфлікт» – це протистояння антагоністичних сил, зіткнення, засноване на «суперечності між життєвими (як правило, моральними) позиціями персонажів, що служить джерелом розвитку сюжету в драмі і забезпечує його специфічну структуру» [91, с. 104].

Осмислення драматичного конфлікту істотно змінюється разом з розвитком драми. Різні види конфліктів в різному ступені можна виявити в будь-якому драматургічному творі, але в залежності від епохи, естетичних принципів того чи іншого напрямку або течії в мистецтві, на перший план, як домінанта, кожен раз виходить той чи інший вид конфлікту. Зміна течій в мистецтві є постійною зміною типів конфліктів. Ми можемо виділити кілька етапів зміни одного виду конфлікту іншим протягом історії драматургії.

Разом з появою античної драми з'являється і драматичний конфлікт. Початок було покладено творчістю трьох великих давньогрецьких трагіків – Есхіла, Софокла і Евріпіда. Античні драматурги в своїх творах відбили ті величезні зрушення в культурному та соціально-економічному житті, які були викликані крахом родового ладу і становленням афінської рабовласницької демократії. «Трагічний конфлікт, – пише А. Боннар, – це боротьба з фатальним: завдання героя, який затіяв з ним боротьбу, полягає в тому, щоб довести на ділі, що воно не являється фатальним або не залишиться їм завжди. Перешкода, яку належить подолати, споруджено на його шляху невідомою силою, проти якої він безпорадний і яку він з тих пір

називає божественною. Найстрашніше найменування, яким він наділяє цю силу, – це рок» [6, с. 196].

Ще у 1980 р. Григорій Костюк стверджував: «Ми Винниченка не знаємо. Він і досі не досліджений у всій своїй суперечливій складності й глибині. Багатющі, притаманні тільки йому художні відкриття, досягнення і засоби зовсім не вивчені й незнані не тільки для широких читачів, але й для фахових істориків літератури [46, с. 384]». Актуальним це твердження залишається і нині, хоч з того часу пройшло вже більш як три десятки років. Постать Винниченка багатогранна і загадкова, а поле для її вивчення широке й багатообіцяюче.

Українська література кін. XIX – поч. XX ст. характеризується появою на літературних теренах Володимира Винниченка, творчість якого розворушила письменство, розбудила його приспані можливості, зорієнтувала українську літературу на якісно вищий художній рівень. Зрозуміло, що курс на оновлення, синхронізацію з європейським літературним процесом вимагав нових засобів і прийомів художнього зображення. Тому Винниченко у своїй творчості виступає новатором: він вивчає, аналізує, експериментує над характерами, вчинками, ідеями, проблемами, проявляючи себе талановитим психоаналітиком. Не цурається торкатися у творах тем та проблем, які для представників «старої» консервативної школи були табуованими, нечуваними, неможливими.

Цілий ряд дослідників, як от Г. Баран, О. Гожик, Л. Голомб, В. Гуменюк, Л. Дем'янівська, Т. Маслянчук, С. Михида, Л. Мороз, Д. Наливайко, В. Панченко, Г. Сиваченко, Н. Шумило, П. Федченко та багато інших багатовекторно і різнобічно досліджували і досліджують творчість цього великого українця, однак поза межами літературознавчих обсервацій ще й досі залишається цілий ряд питань, пов'язаних з особливостями Винниченкового вітаїстичного філософсько-літературного мислення і світорозуміння, яке, власне, й спровокувало в його творчості появу цілої

низки творів з елементами натуралізму, а, подекуди, й описів всуціль натуралістичних «шматків життя» та «людських документів».

Метою роботи є дослідження особливостей специфіки та структури конфлікту в драматургії В. Винниченка.

Відповідно до мети роботи необхідно вирішити наступні **завдання**:

1. Розглянути конфліктність у драматичних творах В. Винниченка.
2. Проаналізувати «чоловіче» і «жіноче» у драмах В. Винниченка.
3. З'ясувати особливості поетики драм В. Винниченка в контексті загальних тенденцій епізації у драматургії XIX – початку XX століття.
4. Охарактеризувати декадансно-натуралістичні тенденції у творчості В. Винниченка.
5. Дослідити жанр трагедії в драматургічній творчості В. Винниченка.
6. Окреслити жанрову специфіку драми В. Винниченка «Брехня».

Об'єкт дослідження – драматургічна творчість В. Винниченка.

Предмет дослідження – особливості специфіки та структури конфлікту в драматургії В. Винниченка.

Методи дослідження підпорядковані вирішенню поставлених завдань, являють собою поєднання порівняльно-історичного, структурного, семантико-стилістичного аналізу.

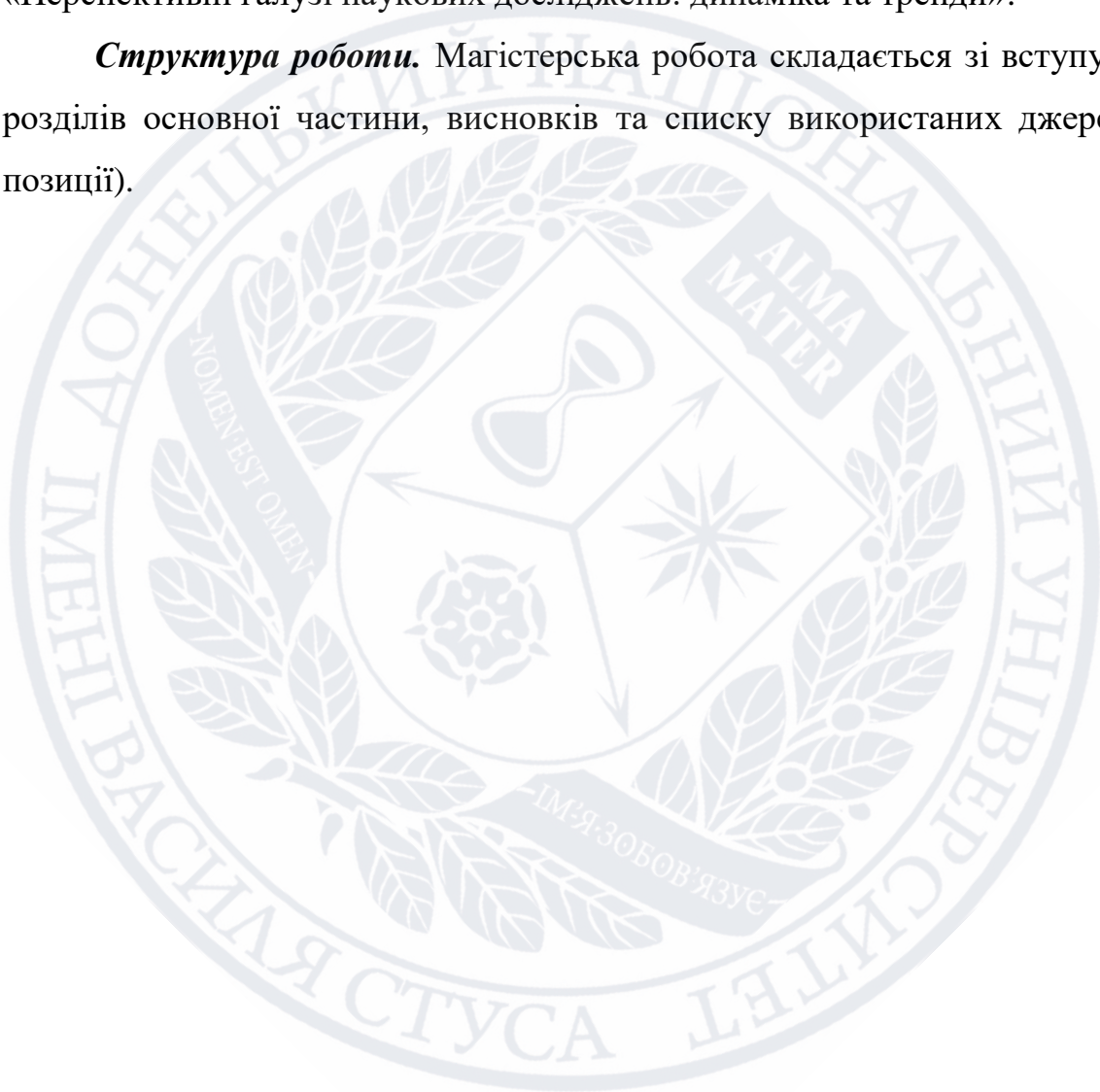
Наукова новизна дослідження полягає в тому, що автором здійснено аналіз особливостей специфіки та структури конфлікту в драматургії В. Винниченка, окреслено жанр трагедії в драматургічній творчості В. Винниченка.

Практичне значення роботи полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані під час занять з української літератури, методики викладання української літератури, а також під час написання подальших наукових робіт.

Апробація роботи. У межах наукової роботи «Специфіка та структура конфлікту в драматургії В. Винниченка» була опублікована стаття на тему

«Особливості конфлікту драм В. Винниченка» у Віснику студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса та тези на тему «Особливості специфіки та структури конфлікту драматургії В. Винниченка в контексті «нової драми» 16 жовтня 2020 року у збірнику наукових матеріалів науково-практичної конференції «Перспективні галузі наукових досліджень: динаміка та тренди».

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів основної частини, висновків та списку використаних джерел (103 позиції).



РОЗДІЛ 1. КОНФЛІКТ ЯК ЕКЗИСТЕНЦІЙНА КАТЕГОРІЯ У ДРАМАТУРГІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Конфліктність у драматичних творах В. Винниченка

Конфлікт в літературі – зіткнення, боротьба, на якій побудовано розвиток сюжету в художньому творі. Термін конфлікт близький до терміну колізія, вони нерідко взаємно замінюють один одного. Так як поняття конфлікту має вузьке значення, тобто вживається, коли колізія набуває найбільш гострий і відкритий характер, то термін конфлікт зазвичай використовують стосовно драматичних творів, де зіткнення героїв виступають з особливою очевидністю.

Конфлікт, з психологічної точки зору, визначається як зіткнення протилежно спрямованих цілей, інтересів, позицій або суб'єктів взаємодії. В основі цього зіткнення лежить конфліктна ситуація, яка виникає через суперечливі позиції з одного приводу, або протилежних методів і засобів для досягнення мети, або в розбіжності інтересів. Конфліктна ситуація містить суб'єктів можливого конфлікту і його об'єкт. Для того, щоб конфлікт почав розвиватися необхідний інцидент, при якому одна сторона починає обмежувати інтереси іншої. У психології розроблені типи розвитку конфлікту, ця типологія заснована на визначенні відмінностей цілей, дій, кінцевого результату. Виходячи з цих критеріїв, вони можуть бути: потенційний, актуальний, прямий, опосередкований, конструктивний, стабілізуючий, неконструктивний, деструктивний [35, с. 55].

В якості суб'єкта можуть виступати як окрема особа, так і кілька осіб. Залежно від конфліктної ситуації психологи виділяють міжособистісні, міжгрупові, міжорганізаційні, класові, міжетнічні конфлікти. Особливу групу складають внутрішньоособистісні конфлікти. Він в основному розуміється як породження амбівалентних прагнень суб'єкта, при пробудженні двох або

більше міцних мотивів, які не можуть бути вирішені разом. Подібні конфлікти часто бувають несвідомими, в значенні, що людина не може безсумнівно ідентифікувати джерело її проблем.

Найбільш поширений вид конфлікту – міжособистісний. Під час нього опоненти намагаються психологічно придушити один одного, дискредитують і принижують свого суперника в громадській думці. Якщо вирішити даний конфлікт неможливо, то руйнуються міжособистісні відносини. Конфлікти, які включають інтенсивну загрозу або страх не легко вирішуються і роблять людину часто просто безпорадною. Наступні установки можуть бути спрямовані на полегшення занепокоєння, ніж вирішення реальних проблем.

В естетиці конфлікт багато в чому розуміється як пряме або опосередковане відображення мистецтвом життєвих протиріч. Конфлікт художній має в своїй змістовній стороні сферу тематики і наявний у всіх видах мистецтва. Він різносторонній за своєю суттю і може відображати як серйозні соціальні конфлікти, універсальні антиномії, так і просто забавні непорозуміння (фарси, водевілі). Конфлікт, з ідеологічної точки, – це тимчасове порушення життєвої норми, що здійснюється на безконфліктному тлі, або, навпаки, він знаменує дисгармонійність сформованого життя.

Особливе значення конфлікт має в драматургії, де він є головною силою, пружиною, рушійною розвитку драматичної дії і основним засобом розкриття характерів.

Конфлікти в драматичних творах завжди мають певний історичний зміст: в зіткненнях героїв втілюються найбільш істотні проблеми часу, хвилюючі суспільство.

Спостерігаючи за виникненням і розвитком конфлікту, ми одночасно отримуємо уявлення про героїв, розуміємо мотиви їх вчинків, глибоко проникаємо в їх душевний світ, визначаємо їх життєві позиції.

Конфлікт не завжди виникає між різними героями або предметами. Досить часто ми маємо справу з внутрішнім конфліктом одного героя.

Співвіднесення конфлікту і дії – одна з теоретичних аксіом науки про драму. У дослідженнях на дану тему підкреслюється, що дія в драмі розгортається на основі конфлікту. На цьому твердженні будується теорія конфлікту Гегеля. Про конфлікт як «генератор дії» говорить англійський теоретик драми Дж. Беррі. Отже, якщо існує внутрішня дія, значить, вона розвивається на основі внутрішнього конфлікту.

Що ж стоїть за цим поняттям? Найчастіше воно ототожнюється з конфліктом психологічним. Про це прямо сказано у Т. Адорно в розділі «внутрішній конфлікт» в роботі про драматургію: «зовнішній конфлікт в найбільш глибоких творах є основою для драматичного конфлікту іншого роду, що відбувається в душевному світі героїв» [2, с. 56].

На наш погляд, ототожнення конфлікту внутрішнього і психологічного не виправдано і відводить від розуміння суті драматичної дії.

Зовнішній конфлікт розгортається на фабульному рівні, внутрішній – на сюжетному, якщо терміни «сюжет» і «фабула» трактувати в руслі формальної школи. Н. Тмарченко фабулу визначав як «сукупність подій», а сюжет як «художньо побудований розподіл подій» [91, с. 104]. Але враховуючи націленість драматичного твору на сценічне втілення, необхідно скорегувати розуміння термінів. Оскільки в драмі обов'язкова присутність «видимої частини змісту» (С. Ейзенштейн) в предметно-чуттєвих формах, під фабулою ми будемо розуміти не просто «сукупність подій» як вихідний матеріал для створення художнього цілого, а вже вибудований автором ланцюг подій, що розгортаються.

Однак самі зовнішні події часто не розкривають сенс того, що відбувається. В цьому випадку принципове значення мають причини боротьби, що розгорнулася. Система організації внутрішніх пояснень (назвемо її системою мотивацій) і утворює сюжет драми. «Сюжет драми, – пише Н. Паскевич, – не просто ланцюг подій, а система відносин між персонажами» [79, с. 9]. При цьому мотивації можуть стосуватися не тільки

відносин і вчинків, пов'язаних з особистими устремліннями дійових осіб, які вступають в конфлікт один з одним, а й визначати вплив сил об'єктивного характеру (природних, соціальних, біологічних та ін.), не підвладних людині, а часом і не усвідомлюваних їм. Іноді в якості цієї сили, що нав'язує свою волю персонажу, відкрито виступає автор. Він відверто демонструє «маріонетковий режим» існування своїх героїв, оголюючи ігрову природу дії через прийом «театр у театрі».

Оскільки мова в таких творах на сюжетному рівні йде про боротьбу творчого і рутинного начал в мистецтві, то внутрішній конфлікт в них можна назвати естетичним, і саме він народжує ігрову стихію як поле свого реального прояву [44].

Таким чином, внутрішній конфлікт має досить різноманітні форми за характером прояву і присутній в будь-якій п'єсі, оскільки в кожному творі наявні фабула і сюжет. Інша справа, наскільки різняться внутрішній конфлікт (сюжетний рівень) і зовнішній (фабульний). У визначенні дистанції між ними істотну роль відіграють ступінь завуальованості внутрішніх причин зовнішніми подіями і способи їх взаємодії.

Є п'єси, де така дистанція мінімальна: всі причини і наслідки гранично ясні з того, що відбувається на очах, а до інших мотивувань автор не вдається (наприклад, комедії положень, мелодрами). Можна говорити в даному випадку про тотожність внутрішньої дії зовнішній, отже, про рівнозначність конфлікту зовнішнього і внутрішнього.

Співвідношення рівнів дії може бути іншим, що не відповідає. У цьому випадку подієвий ряд виступає як приватний прояв загальних закономірностей, суть яких може вербалізуватися самими персонажами – зовнішня дія тут виступає способом пізнання внутрішнього конфлікту. Але суть внутрішнього конфлікту може дійовими особами п'єси і не досягатися. Читачеві і глядачеві в таких творах відводиться роль активного мислителя, самостійно добирається до суті внутрішніх протиріч. Подієвий ряд тут прямо

не відображає цієї суті – фабула і сюжет знаходяться в опозиції один до одного.

Розбіжність внутрішньої напруженості дії зі статичністю, спокоєм зовнішніх подій народжує додаткові смислові акценти в творі, формують «підтекст» п'єси.

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

Всі наявні праці з винниченкознавства трактують драматургію письменника як явище, вписане у західноєвропейський літературний контекст і співвідносне з творчістю Генріка Ібсена, Кнута Гамсуна, Гергарта Гауптмана, Станіслава Пшибишевського та ін. Наявні дослідження ідейно-змістових паралелей у п'єсах Винниченка та зразках зарубіжної « нової драми », не вичерпують складної теми міжлітературної рецепції. Одним із шляхів осмислення поетики « нової драми » є аналіз художнього конфлікту, структурного елемента і водночас носія ідейно-естетичної функції в драматичному творі, таким чином відбулася мистецька установка на « драму ідей ». Їхнім джерелом, за словами Наталії Паскевич, « була суспільна свідомість другої половини ХІХ – початку ХХ століття, що демонструвала приблизно одні й ті ж внутрішні суперечності. І хоча спільний контекст завжди є результатом контактних зв'язків, у даному випадку сліди їхні губляться. І вже до типологічних сходжень можемо залучити впливи філософських, природничих та соціально-економічних ідей часу на характер драматичних конфліктів у творчості В. Винниченка » [79, с. 7].

Письменник виявляє неабиякий інтерес до таких не цілком властивих українській літературі проблем, як індивідуалізм і громадськість, дитина та шлюб, життя і смерть, етика і антиетика. Саме ці проблеми були

першоджерелом конфліктів у драмах В. Винниченка. саме вони, як відомо, піддавалися художньому аналізу в творчій лабораторії допитливого митця.

Серед українських драматургів модерністський вплив, за спостереженнями багатьох дослідників, торкнувся видозміни конфлікту чи не найбільше в творах Володимира Винниченка. Хоча письменник використовував традиційно-класичну структуру цієї ідейно-естетичної категорії з різким, іноді й непримиренним протистоянням полюсів, все ж він і тут помітно «розмивав» жорстку бінарну основу драматичного конфлікту. Загалом схоже на те, що саме В. Винниченко як ніхто інший в національній сценічній літературі початку ХХ століття не просто тонко відчував і розумів «пульс та ритм європейського часу», а що не менш важливо послідовно і настійливо експериментував над запозиченими ідеями на українському ґрунті «шляхом лабораторного аналізу» кожної.

Варто зауважити, що драматична акція розвивається в душах дієвих осіб, а не зовні. З'являється вона наслідком боротьби не з велетенськими сторонніми силами, з непомітною буденщиною, з дрібними явищами кожного дня, які затягують, бруднять, загиджують і своїм смородом задушують живу душу людини. Через це і драма виявляється в таких рухах, тонах, висловах, які єдино можуть передати глядачеві те, що хоче автор і як хоче артист. Необхідно підкреслити, що за умови, коли драматичний конфлікт не матеріалізується в образній системі, то він, просто кажучи, відсутній у п'єсі. А, отже, не існує як творіння мистецтва і вона сама.

Певна річ, конфлікт у письменника завжди (більшою чи меншою мірою) детермінується соціальними та психологічними протиріччями проблематики, що лежать в його основі. Певно, й тому всю драматургічну спадщину В. Винниченка свого часу Ю. Смолич поділив на три типи, відповідно до домінуючих типів конфлікту на рівні змістової організації проблематики. Першу третину складають численні психологічні драми, присвячені проблемам інтимних взаємин, родинних відносин, що

вияскравлювалися з властивою драматургові екстравагантністю («Брехня», «Щаблі життя», «Пригвожені», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Пісня Ізраїля»). Друга третина складається з творів, де морально-етичну, духовно-національну проблематику сполучено з революційно-соціальною тематикою («Великий Молох», «Memento», «Базар», «Дочка жандарма», «Гріх», «Між двох сил», «Пророк»). Третя група – сатиричні п'єси («Молода кров», «Співочі товариства», «Панна Мара»).

Поетика такої ідейно-естетичної категорії як конфлікт загалом, а в п'єсах В.Винниченка зокрема, відзначається поліфункціональністю. Власне драматичний конфлікт чи не найбільш реалізує взаємний перехід змісту у форму, і, навпаки, слугує особливо наочним підтвердженням, що в драмі як у роді літератури і виді мистецтва немає ні позазмістової форми, ні змісту, який би не розкривався через форму [87, с. 17].

Якщо в цілому визначити суть конфлікту в драмах В.Винниченка, то можна стверджувати, що супротивники героїв переважної більшості п'єс драматурга окреслені без будь-яких натяків і недомовок, зіткнення їх різкі і непримиренні. Однак ці антиподи зла не стають його рівноправними представниками. Зло сприймається значно ширше, ніж дії окремих людей, і складається не тільки з того, що відбувається з цими чи іншими персонажами в даній ситуації, але й з того, що існує десь поза драмою, поза життєвою сферою її героїв. У В.Винниченка, як і в західноєвропейських авторів-модерністів, нелегко віднайти традиційне співвідношення сил, коли конфлікт розвивався в зіткненні головної дійової особи з чітко визначеним середовищем або ж у боротьбі двох виразно заявлених таборів персонажів [42]. Якщо, наприклад, конкретизувати фактори нещастя і трагедій героїв «Чорної Пантери і Білого Ведмеда», виходячи лише з конкретних сюжетних колізій, подій і наочних психологічних взаємин дійових осіб, то цього явно недостатньо, щоб збагнути сутність характерів Корнія і Рити, досягнути глибинні основи конфлікту між ними. Напевно, доречною є думка Лариси

Мороз, яка помітила в драмі В. Винниченка «вічну суперечність трансцендентального плану» [70, с. 40] – між жіночим і чоловічим началом, між висотою творчості й приземленістю побуту, між вірністю сім'ї і поза сімейними стосунками тощо. Власне ці суперечності призводять до трагічної розв'язки смерті Лесика, сина Корнія та Рити.

Причину смерті Лесика, вочевидь, слід шукати не стільки в мистецькому покликанні й якійсь аж гіпертрофованій одержимій роботі над художньою картиною Корнія, не стільки відчаєно-гордовитих, а іноді в безпомічних вчинках Рити, скільки в небажанні (чи неможливості) кожного з подружжя змінити обставини сімейного життя на краще, або принаймні вийти в той чи інший момент за межі своєї сутності, поступитися в ім'я іншого своїм «его», зрештою, бодай на мить зігнорувати свою людську тотожність.

Для Корнія поза межами можливого – перетворення витвору мистецтва на звичайний ремісничий товар, для Рити поза межами можливого – перетворення своєї чарівної вроди у прості жіночі зваби, а ще гірше – також у товар. Якби хтось із них хоч крок ступив у цьому напрямі, то неодмінно врятував би Лесика від непоправного, а родину – від нестатків. Проте ні Корній, ні Рита аж ніяк не прагнуть цього. Стоїчно переносячи очевидне руйнування своєї сім'ї, кожного по-своєму болить це, зачіпає душу. Але егоцентризм їх характерів не визнає будь-яких, навіть найменших компромісів, бо в протилежному випадку це означало б не що інше як знищення їх життєвих принципів, морально-етичних засад «чесність з собою». Тим часом сімейне життя – це постійний компроміс, одвічний пошук взаємоприйнятих кроків назустріч один одному.

Характерною рисою драматичного конфлікту модерної драми те, що нерідко справжні причини, котрі спонукають до розвитку дії, знаходяться десь поза сферою прямих зіткнень героїв, як скажімо, в п'єсі «Дисгармонія» Володимира Винниченка, головні персонажі якої революціонери-демократи

Ольга та її чоловік Грицько і коханець Мартин протистоять не стільки жандармам, шпигунам і російським козакам, скільки самим собі, своєму внутрішньому оральному імперативу «чесності з собою». Конфлікт тут скоріше за все між гармонією і дисгармонією особистості. Навіть коли замикається в свідомості одного героя (Ольги) або ж не виходить за межі локальних протиріч у світобаченні (Грицька і Мартина) чи частково імпульсується зовнішньою опозицією (стосовно тільки Ольги) з боку Лії. Тому прямих, безпосередньо зорієнтованих проти конкретно-окремішньої особистості дій у драмі не спостерігається. Зокрема уся увага В.Винниченка зосереджується на внутрішньо-психологічному світі дійових осіб, і то не через описування та аналіз почуттів персонажів, а через передачу їх сприйняття, переживань загалом душевного стану. Виходячи з тези про нерозривну єдність проблематики, характерів та конфлікту в драмі, С. Михида зауважує, що «Дисгармонія» не вписується в рамки традиційної теорії драми. Передусім слід визначити, що у п'єсі не один, а декілька конфліктів. До того ж відсутній наскрізний конфлікт, який міг би зробити твір цілісним [65, с. 52].

Хоча й можна говорити про наявність такого конфлікту, це боротьба двох світів: самодержавства, яке у п'єсі уособлюється в образах жандармів, шпигів, козаків і протилежного йому кола однодумців-революціонерів. Але і протистояння не набуває у драмі справжньої конфліктної гостроти. Конфлікти у драмі «Дисгармонія» не виходять за межі свідомості одного героя, як, наприклад, у ситуації з Ольгою, або ж виростають до конфлікту двох світобачень (Грицько-Мартин). Ось чому при аналізі п'єси доцільно користуватися поняттями мікроконфлікт та система мікроконфліктів [65, с. 52].

Незважаючи на зазначену поліконфліктність, у п'єсі наявне всеоб'єднуюче начало. Воно полягає у прагненні самого автора дослідити засади «нової моралі», яку сповідують «нові люди»-революціонери.

Драматична акція переноситься на тло душ. Драматичний конфлікт – це боротьба поміж свідомими змаганнями і несвідомими інстинктами людини. Таким чином, у творі вияскравлюються і увиразнюються насамперед ті причини конфлікту, що перебувають поза координатами прямих зіткнень героїв – Ольги, Грицька і Мартина. Досить чітко проступає це в останній картині драми, де вирішення проблеми за нормальних умов неможливе. В цьому допомагає героям розв'язка подієвого конфлікту, що виступає у фіналі п'єси, немовби підбиваються підсумки всього.

Головні герої драми безперестанку перебувають в залежності від своїх внутрішніх конфліктів-дизгармоній. Цікавим є те, що жоден із конфліктів, що розробляються автором, у творі не розв'язаний. Зовнішній подієвий конфлікт лише в деяких сценах виправдовує свою наявність як засіб призупинення мікроконфліктів, що їх неспроможні розв'язати персонажі. Яскраво і точно відображено в модерній драмі міщанство, головний із видимих супротивників героїв. У такому конфлікті воно проступає не як ізольована суспільна група, а як різноманітна соціально-етична категорія, приналежність цілого життєвого звичаю. Діапазон властивостей цього міщанства надзвичайно великий: від обивательської відсталості, обмеженості, злорадства до виродження національного загальнолюдського, духовного начал чи, зрештою, до цілковитої втрати людськості. Міщанство як ознака бездуховності властиве не тільки жалюгідно-мізерній площині Секлеті Лазарівні з її надокучливими моральними повчаннями та «обачливому публіцисту» Евменові Семеновичу Тихенькому з його меркантильно-пристосовницькою філософією «моя хата скраю» («Співочі товариства»), не лише «добропорядному» паничу-хлопоману Антосеві та його дядькові Макару Макаровичу з одвічною ідеєю-фікс освіжити стару дворянську кров «молодою» селянською («Молода кров»), що їх зображує Володимир Винниченко. Міщанство, більшою чи меншою мірою характеризує й такі, здавалося б, цілковито респектабельні постаті з творів

драматурга як Наталія Павлівна («Брехня»), Інна Мустащенко («Закон»), Христя («Натусь»), Сніжинка («Чорна Пантера і Білий Ведмідь»), Тимофій Лобкович («Пригвождені») та ін. Або ж у творі «Memento» добропорядний лицемір і цинік, дізнавшись про вагітність своєї невінчаної з ним дружини Антонини, без найменшого докору сумління, без крихти сумніву й будь-якої морально-духовної провини та спокути за здійснене спочатку пропонує їй позбутися народження небажаної для нього дитини, а згодом із садистською насолодою спостерігає біль і звідчасність матері, коли та страждає коло застудженого ним же хлопчика – його сина. Саме в цій драмі чи не вперше є сутнісним конфлікт, який ґрунтується на біологічних чинниках, де материнський інстинкт, материнське начало героїні беруть гору над її коханням у найбільш критичний момент її життя. Схоже зустрічаємо у драмах «Чорна Пантера І Білий Ведмідь», «Пригвождені», «Закон», «Натусь», де материнство й батьківство як вияви людської природної суті домінують в загальному спрямуванні розвитку драматичного конфлікту.

Великого значення надавав Володимир Винниченко питанню протистоянь я – ми. Так, у драмі «Між двох сил», в основі якої лежить конфлікт між особистим і національним, між переконаннями та морально-духовними обов'язками, драматург продовжує художнє дослідження внутрішнього світу політизованої людини, революціонера, котрий підпорядковує всього себе, свої морально-етичні засади і принципи служінню ідеї і намагається збагнути, де лежить ота межа між особистим і суспільним, між «чесністю з собою» і «служінням народів», яку змушений переступити революціонер і цим самим прирікати себе на моральну поразку, на втрату свого «я» своєї суверенності» [24, с. 62].

Хоча, на перший погляд, конфлікт вибудовується на протиріччях революційної дійсності в Україні, де є все – й ейфорія від омріяної віками національної незалежності і духовно-патріотичне зрушення народних мас. І поступове отверезіння від більшовицької ідеології, і фанатизм віри в неї,

може, навіть якесь романтизоване бачення її, і одержима жертовність в ім'я національних ідеалів... І все ж цю зовнішню сторону конфлікту драматург репрезентує через сім'ю робітника-залізничника Микити Івановича Сліпченка, де під тиском розмежування політичних сил, що набирає непримиримої конфронтації, розриваються й родинні зв'язки, вороже поляризуючись.

Завдяки цьому Володимир Винниченко досягає певної символізації української національної трагедії початку XX століття, яка «розколола» народ, порозкидувала по різні сторони барикад, і цим самим деструктувала морально-етичні принципи і перестороги. Стрижнем і рухомою силою драматургії, за словами С. Хороба, стає, можливо, не стільки інтрига чи боротьба інтересів, скільки внутрішня дія, звідси й зміни в звичних умовах сценічності (головними були події, а вже в їх фокусі – психологія і характери): тепер же саме внутрішні, психологічні порухи накопичуються і розвиваються, імпульсуючи розгортання драматичного дійства, при цьому часто зовнішні зміни, сюжетні події загалом присутня основа конфлікту не показані, і час вияскравлюється у змінах психології [98].

Досить вдалою, з точки зору досліджуваної проблеми, є драма «Щаблі життя». В ній автор продовжує розгортати проблему «нової моралі». Цього разу автора цікавлять проблеми моральності вільного шлюбу, проституції, венеричних хвороб. Драматург заглиблюється і в проблему, яку можна сформулювати як «визначення маленької людини у суспільстві». Драматург розкриває їх через конфлікт головного героя Мирона Антоновича Купченка, який є носієм теорії чесності з собою, з його оточенням (Аня, Соня, Зіна), яке цієї теорії не приймає. Відзначимо, що цей конфлікт має як зовнішні (опозиція: Мирон – Аня, Мирон – Зіна, Соня), так і внутрішні вияви (Мирон: проголошення теорії чесності з собою неможливість сприйняти ці ідеї душею). Крім наскрізного, головного конфлікту у п'єсі прослідковується ряд мікроконфліктів, що свідчить про її поліконфліктність, то це опозиції

«мужицтва і панства» (Акулина Автономовна – Сидір Маркович), «батьків і дітей» (Сидір Маркович і Акулина Автономовна - Аня, Зіна, Коко).

В. Винниченко створюючи конфлікт, поступово ускладнює його. Діючи за принципом нагнітання, це змушує реципієнта відчувати постійну напругу у процесі рецензії. Так, пані Акулина перебуває у конфлікті не лише з Мироном, а й із чоловіком-вихідцем із селянської сім'ї. Опозиція дружини і чоловіка породжує у п'єсі один із мікроконфліктів – конфлікт «мужицтва і панства».

Досліджуючи нову мораль, яка передбачає боротьбу проти тієї шкаралупи, в яку затиснуто людську душу, В. Винниченко іноді доводить своїх героїв до абсурдних, з точки зору здорового глузду, вчинків. Так, у п'єсі «Memento» – це заповідь гармонійного існування особистості. Цій проблемі й підпорядкована конфліктна схема драми. Автор головну увагу звертає на внутрішньопсихологічний конфлікт Василя Кривенка, який змушений вибирати між сповідуваним принципом «чесності і усвідомлення факту народження дитини, якої він не бажає» [98, с. 47].

П'єса «Базар» значно відрізняється від попередніх. Вона більш вдала, з мистецької точки зору. Головний конфлікт, як правило, психологічного характеру розглядається на тлі подієвого конфлікту з легким мелодраматичним відтінком, В.Винниченко цього разу уникає поліконфліктності. Проблеми, які автор поставив цього разу, Л.Мороз трактує як «трагедію втрати взаєморозуміння між людьми, що роблять справу» [69, с. 79]. У творі домінує конфлікт «фізична краса і статеві стосунки» як головний фактор у стосунках між чоловіком і жінкою. Слід сказати про наявність двох конфліктів, які найповніше розроблені автором. Зовнішній (подієвий), з легким відтінком мелодраматизму, а також є підстави говорити про перехід зовнішнього конфлікту у внутрішній (психологічний). Найповніше останні розкриваються драматургом у розділі п'єси «Базар», а точніше з участю Кривенка та його друзів Піддубного і Чупруна. Зміна стану

Кривенка очевидна, на що вказують самі декорації до сцени, що на них акцентує увагу автор: «Посередині хати стіл, заставлений пляшками з вина, пива, горілки, склянки, тарілки, папір від закусок» [11, с. 62]. Це при тому, що Кривенко «принципово» не п'є.

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 характер 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.

1.2. «Чоловіче» і «жіноче» у драмах В. Винниченка

В. Винниченко був неординарною і багатосторонньою особистістю. Дослідникам він може бути цікавим не лише як політик, письменник чи художник, але і як людина. Його складний, суперечливий характер може бути об'єктом психологічного дослідження. Епістолярна спадщина є незамінним і чи не найважливішим джерелом для висвітлення психології В. Винниченка, вона більшою мірою, ніж інші джерела допомагає зрозуміти його суперечливий характер. Це пов'язано з тим, що інформація в листуванні носить більш особистісний характер і проливає світло на психологічні риси В. Винниченка. Саме в листах відображені рефлексії автора, погляди, самоаналіз, стиль спілкування з різними людьми, думки кореспондентів про

В. Винниченка, за допомогою листів можна реконструювати життєві події та звички автора, що в свою чергу є матеріалом для відтворення психологічного портрета. Аналіз масиву листування допомагає зрозуміти глибинні, в тому числі й підсвідомі, мотиви дій письменника і політика.

Спеціального дослідження, присвяченого вивченню характеру В.Винниченка за матеріалами його листування не було, його листи лише частково використовувалися в різних працях, присвячених В. Винниченку, для характеристики тих чи інших його психологічних рис. Зокрема, В. Гусєв та Л. Лозинська в своїй статті залучають листи В. Винниченка до М.Гоженко, написані ним під час перебування в Лук'янівській в'язниці, які відображають його психологічні особливості [32]. В. Панченко у своїх монографіях [78] давав психологічну характеристику своєму герою, використовуючи його листування. Н. Миронець аналізувала характер В. Винниченка на основі його епістолярної спадщини в рамках просопографічних досліджень [62]. Її ж перу належить документальна розповідь про стосунки В. Винниченка з Л. Гольдмерштейн, написана на основі їх листів, які є унікальним джерелом для розуміння поведінки та психологічних особливостей В. Винниченка [63].

Частина листування В. Винниченка опублікована, читачі вже ознайомлені з листуванням В. Винниченка з М. Коцюбинським, М. Горьким та О. Олесем [53, 54]. Особливо цікавим для дослідження його психологічного портрета є листування з Є. Чикаленком, опубліковане Н. Миронець [61, 62], з дружиною, частково опубліковане В. Кузьменком, Т. Заболотною і Н. Миронець.

Досліджуючи листи В. Винниченка, можна помітити, що головною особливістю його характеру було поєднання надзвичайної, часом неконтрольованої емоційності, чуттєвого сприйняття дійсності та критичного розуму, здатності холоднокровно й подекуди цинічно аналізувати явища. Про цю свою особливість Володимир Винниченко писав в одному з листів до своєї близької подруги та товаришки по партії, з якою він листувався в 1902 –

1909 рр., Катерини Голіцинської: «В мені чудно зросло щось дике, природне, некультивоване з культурним розумом, з рефлексом, аналізом, з бажанням боротися проти цього дикого і темного» [100, с. 286].

Листування В. Винниченка висвітлює, яке велике значення в його житті займала чуттєва сфера. Наприклад, в листі до Софії Задвиної, до якої він мав досить серйозні почуття, і листування з якою тривало в 1906 – 1910 рр., він писав: «А что больше в жизни чувства? Ничего нет больше» [100, с. 162].

З листа В. Винниченка до дружини від 31 березня 1916 р. можна зробити висновок про його гарячність та емоційність: «А, правду сказати, ми, особливо я часто цілком по дурному горю. Не маю ще я тої мудрості, тої сили, яка вміє керувати горінням. (Та й чи й має її хто небудь горючий?) Діто, ти все ж таки мудріша за мене, натура твоя, нерви твої мудріші. І я прохаю тебе: будь трошки дужча, спиняй ти мої дурні, непотрібні вибухи. Шкода сил, які тратили на якесь чорт зна що... А ти ще, хороша моя, не зовсім звикла до сих вибухів, ти ще лякаєшся їх і зтихаєш вся, немов пригинаєшся, ждучи, коли пролетить дурний віхор. З якою глибокою вдячною ніжністю я уявляю собі твої трохи поширені, прекрасні, добрі очі, коли ти пильно, злякано і страждаюче дивишся на мої часом до сорому дурні вибухи люті, дрібної, несправедливої, негарної» [63, с. 96].

У листах до Людмили Гольдмерштейн, матері його єдиної дитини, листування з якою тривало з 1908 по 1911 рр., можна помітити такі риси характеру Володимира Кириловича як схильність до аналізу почуттів, що подекуди переходила в цинічність: «Я не тобі не вірю, а собі. Це виходить з мого глибокого й твердого переконання про відносини людей. Нас люблять і цінять тільки через ту сумму цінностей, які ми маємо. Коли цінності зникають, зникає й любов до нас. Це, Люсю, закон, его же неперейдеши» [63, с. 87]. У листуванні В. Винниченко не раз висловлював подібні сентенції [63, с. 96]. Не зважаючи на схильність до ідеалізації почуттів, справжнє кохання

він вважав злиттям душ [100, с. 154], Володимир Кирилович часто проявляв скептицизм: «Я все таки знаю трошки людей і життя. О, я так їх іноді знаю, що мені скучно жити, передбачаючи все, що буде. І коли мені говорять, що люблять мене безумно, до смерті, фатально» і т.д. (а мені ще й тепер це говорять) то я тільки про себе тихо посміхаюсь. І коли приходить взяти і роздерти таку любов, мені ні трішки її не жалко. Це вроді хвоста у ящірки, перерубай – через якийсь час новий виросте. І це гарно, це мусить так бути. Не мусить бути тільки непотрібних і легковажних слів про вічність. Вони – смішні й наївні» [63, с.107].

Хоч В. Винниченко і був письменником, він був схильний аналізувати і «препарувати» художні поняття, не лише поетизувати їх: «Но что же такое красота? Я думаю, что это – наибольшая естественная приспособленность в рождении детей. У каждого народа, соответственно климату, географическому положению, истории и т. д. существуют свои понятия об идеальной красоте, иногда совершенно отличные от понятий неродственного народа» [48, с. 29]. В. Винниченко пояснював це тим, що за різних умов існування складаються різні уявлення про оптимальні якості для продовження роду. Тому природним є інстинктивний потяг до гарної жінки, який, на думку письменника, нічим не гірший за потяг до розумної, в одному випадку має місце потяг до однієї цінності, в іншому до другої.

Особливістю В. Винниченка як людини і як письменника була схильність до літературних експериментів у житті. Не лише в його творчості часто траплялися автобіографічні сюжети, а і вчинки в реальному житті нерідко визначалися професійною цікавістю: подивитися «як воно буде» і чи можна буде ці події та почуття використати в творчості. Наприклад, підтвердження цьому містяться в листуванні В. Винниченка з К. Голіцинською. Вони були знайомі кілька років, Катерина, здається, була справді закохана, але він не міг відповісти на її почуття. В. Панченко, використовуючи листування, проаналізував історію їх стосунків [76, с. 121-

122; 78, с. 52-59]. К. Голіцинська писала В. Винниченку про свої почуття до нього: «... я колись дійшла до такої слабости, що скажи він одне лише слово і я пішла б сліпо за ним... Він цього слова не сказав і певно добре зробив, щастя йому Боже і надалі бути таким благоразумним в житті» [100, с. 73]. К. Голіцинська вважала, що їх відносини – експеримент письменника, порівнювала їх з вівісекцією [100, с. 166]. Це свідчить про певну емоційну відчуженість та значну роль розрахунку в особистих стосунках В. Винниченка.

Листування засвідчує, що будучи письменником, В. Винниченко реалізовувався не лише як митець. У творах знаходила вихід не лише його чуттєва сфера, а і схильність до філософських роздумів та аналізу. Кореспонденти по-різному оцінювали таку його особливість. Є. Чикаленко, літературний «хрещений батько» письменника, з яким В. Винниченко листувався аж до його смерті в 1929 р., волів бачити у приятелі художника і використання В. Винниченком творів як трибуни для пропаганди своїх ідей його дратували. Можливо, тому, що він сам ці ідеї не поділяв. У листі від 3 липня 1908 р. він писав Володимиру Кириловичу: «Взагалі, у Вас чудово виходять речі, написані з життя, і, при тім особливо, коли вони написані просто, реалістично; коли ж Ви хочете натягнуть якусь думку, якісь принципи, то впадаєте в ненатуральність, в кривляння або в комічний пафос» [60, с. 13]. Революціонерка та співачка Алла Пігулович, яка була близькою подругою письменника, перекладала його твори, і листування з якою тривало в 1905 – 1912 рр., висловлювала схожу думку в листі до Володимира Кириловича: «Я жду от тебя какой-нибудь глубоко-психологической вещи это твоя сфера. К[а]к мыслитель ты уступаешь художнику и психологу, ты (за исключ[ением] твоей посл[едней] вещи) не мог настолько ясно оформить свое учение, чтоб оно стало понятно и доступно каждому, чтоб именно оно, а не поднятые тобой этические вопросы бросались сразу в глаза... И мне кажется, что именно, когда ты обращаешься к отвлеченному мышлению –

тебе изменяет художник, но не всегда: «Базар» и «Memento» прекрасны, и остальные твои вещи хороши, но не той стороной, которую ты хочешь выдвинуть на первый план». У неї складалося враження, що він уже вичерпав увесь матеріал і може почати повторюватись: «... иногда мне кажется, что ты шагнул слишком быстро вперед, что ты к[а]к бы вытряхнул все из себя...» [100, с. 18]. Слід зазначити, В. Винниченко не звертав значної уваги на її думку, в т. ч. і з приводу творчості.

Також, Левко Юркевич 31 березня 1910 р., писав, що тільки перестав сприймати В. Винниченка як пропагандиста і розгледів художника [100, с. 66]. М. Горький у листі до В. Винниченка від 17 квітня 1909 р. називав його талановитим, але парадоксальність творів, зокрема «Базару», йому не дуже подобалась [54, с. 54]. Натомість С. Русова схвалювала В. Винниченка якраз за те, що він підіймає ті теми, які не підіймають інші письменники та знаходиться у постійному пошуку, а не на місці, як інші соціалісти [100, с. 93], хоча не всі його твори їй подобались. Про це згадує однопартієць В. Винниченка А. Литвиненко, з яким вони обговорювали літературні справи. Т. зв. «роздуми про життя» зустрічаються і в листах В. Винниченка. Наприклад, в листі до Л. Гольдмерштейн від 21 липня 1910 р. він міркує на тему відсутності і неможливості прогресу людського існування. З листа видно, що глобальні проблеми, «питання життя і смерті» не обходили його осторонь [63, с. 89].

Як свідчить листування, одним з аспектів, у якому проявлялося протиріччя характеру Володимира Кириловича: схильність до аналізу, критичного підходу до явищ і експресивна емоційність, було його ставлення до критики. Паралельно зі здатністю критично мислити спостерігається яскрава гама емоцій. Чергується прагнення філософського ставлення («... на критику треба відповідать новим твором») [52, с. 207] з прагненням спокійно обґрунтувати свою позицію, крізь яке проглядають роздратованість і стримуваний гнів, упадок сил і зневіра в себе змінюються різкими,

сповненими неприхованого обурення висловлюваннями на адресу опонентів. Яскравий приклад – М. Коцюбинський. Між ними ніби й немає ворожнечі, вони навіть приятелюють, і В. Винниченко лише обурений перебільшеним захопленням М. Коцюбинським на фоні критики його самого: «У нас є поки що один велетень, це – Шевченко... А Коцюбинський дуже совісний, старанний, вдумчивий, чепурний художник, але не велетень. Він сам мені казав, що «бере задніми частинами тіла», він висичує свої речі, він їх обглажує з лупою в руках. Сумно, коли укр[аїнська] література буде опиратись на таких велетнів» [60, с.139]. Але у висловлювання свого обурення В. Винниченко вкладає багато емоцій творчої людини. Різкі слова стосуються не М. Коцюбинського, а неправильної, несправедливої побудови світу, зокрема українського суспільства. В цьому полягає генеза Винниченкового прагнення «змінити світ», революційно-філософського запалу. Стосунки з М. Коцюбинським приятні, дружні, як видно з їх листування.

В. Винниченку був властивий певний нонконформізм, принципова позиція в літературі, моральних поглядах, яка часто випереджала час, викликала шквал критики, дружньої і не дуже. У листуванні яскраво простежується емоційна, болюча реакція В. Винниченка на несприйняття його поглядів. Він писав: «До уваги і критики відношусь серйозно й уважно, без сторонності і бажання що б там на було довести своє. Але досі, мушу сказати, в моїх поглядах ще ніхто не міг мене збити» [52, с. 214]. Він досить часто каже про те, що згоден прийняти критику, що його цікавить думка інших, особливо Є. Чикаленка, і, мабуть, це не лицемірство. Були випадки, коли він і приймав критику, наприклад, погодившись з оцінкою М. Коцюбинського та інших, готовий був знищити п'єсу «Матвій Безодня» [53, с. 47]. К. Голіцинська теж звертала увагу на неоднозначність ставлення В. Винниченка до критики: «Мене тільки трохи вражає якась твоя непевність в твоїх силах, яка тебе ніби примушує захотіти санкції від вищих літературного світу сього» [100, с. 97]. Але, разом з тим, він уперто

відстоював свою позицію. Те, що В. Винниченка ніхто не міг переконати, пояснюється тим, що з ним розмовляли з загальноприйнятих у суспільстві позицій, які не були для нього авторитетними, більше того, за своїм психотипом, вольовими показниками він здатен протистояти суспільній думці.

У листуванні В. Винниченка зафіксовані й приклади самокритичного ставлення до своєї творчості. Наприклад, в листі від 25 серпня 1907 р. до К. Голіцинської він писав, що критик перехвалив його п'єсу, опубліковану у Літературно-Науковому Віснику, сам Володимир Кирилович був незадоволений цією п'єсою [100, с. 97].

Бажання аналізу своїх помилок видно із закидів українським критикам: «Українська ж критика як зарядила «необробленість» та так і говорить собі по традиції. Чим необроблено, в чому, де саме, які саме помилки, – це ніхто не дає собі труда подумати» [60, с. 139]. Через конфлікти з критиками, матеріальні проблеми в 1908 р. з'являються ідеї про перехід до російської літератури, але вони носили імпульсивний характер, В. Винниченко все одно вважав себе виключно українським письменником [60, с.134]. У листі до М. Коцюбинського від 19 грудня 1909 р. В. Винниченко писав: «Коли випихають, то я й упиратись дуже не буду... Бути довго в ролі *enfant terrible* скучно. Та ще й досадно, коли ти говориш серйозно і зовсім не для того, щоб лякати, щоб поговорити, обміркувати, самому повчитись, а тобі тільки плюються, лаються...» [53, с. 48]

У листуванні В. Винниченка відображена гостра реакція на критику і в особистих стосунках. Побачивши в листі А. Пігулович звинувачення у свій бік і образи, він написав про припинення стосунків [100, с. 171].

Отже, ми бачимо, як в одній особистості поєднуються схильність до аналітичного мислення і емоційність, при чому як ментальна, так і чуттєва сфера досить яскраво виражені. Цим, певною мірою, пояснюється

суперечливе ставлення до В. Винниченка, бо, як правило, частіше зустрічається домінація однієї риси характеру над іншою.

У листах міститься багато свідчень того, що В. Винниченко був надзвичайно сильною особистістю з досить розвиненою волею. Під волею в даному випадку розуміється здатність людини до самодетермінації і саморегуляції ним своєї діяльності і психічних процесів [103, с. 49]. До речі, як видно з щоденникового запису від 1 лютого 1911 р., сам Володимир Кирилович вважав, що «спеціальної психічної здатності «сили волі» немає», є лише люди з виразно окресленими бажаннями (з сильною волею) і з суперечливими, нестійкими бажаннями (зі слабкою волею) [19, с. 34].

Досліджуючи листування В. Винниченка можна помітити, що оточуючі завжди сприймали його як людину сильну фізично та морально. Наприклад, Віра Бикова, з якою він особисто знайомий не був, але листувався приблизно в 1908 р., так охарактеризувала його в своєму листі: «Ваш идеал быть сильным и гордым, радостным не смотря на унижения; эта черта находится в Вас и эту черту любите Вы в своем народе» [100, с. 151]. Вона ж писала, що В. Винниченко справив на неї враження, коли вона побачила його фотокартку (їх знайомство було заочним), сильної, стійкої та мужньої людини [100, с. 151]. Лідія Адольфівна Рідник, також подруга В. Винниченка, в листі від 24 лютого 1908 р. писала: «У Вас красота в силе (в смысле физическом я все говорю), а я кажется люблю в этом отношении больше силу в красоте» [100, с. 7]. Слід зазначити, що фізичною силою і міцним здоров'ям Володимир відрізнявся ще в дитинстві [18, с. 10].

Сила, яку випромінював В. Винниченко, була ірраціональною, харизматичною за своєю природою. Він сам у листі до Л. Рідник називав її «духом землі», «... которым одарила меня природа в большей степени, нежели других и который есть то, что люди называют способностью творчества» [100, с. 36]. В. Винниченко писав, що цей самий сильний «дух землі» був причиною багатьох складних моментів у його житті, за ним жінки

не відчували «духу душі». Розалія Яківна, яка знала В. Винниченка краще, ніж будь-хто інший, писала про нього 17 січня 1952 р. вже після смерті чоловіка: «Його гордість, безкомпромісність, сміливість. Прямота. Яка надзвичайна постать! ... Людина, яка з'являється раз на 2 – 3 століття» [38, с. 15]. 2 лютого 1952 р. вона зробила запис: «Як би дати зрозуміти людям, яка надзвичайна краса була в цій людині! І прозора чистота!» [38, с. 15]. Звичайно, її ставлення до чоловіка не можна вважати об'єктивним, але її оцінка була не безпідставною.

Листування В. Винниченка засвідчує, що він не боявся труднощів і був готовим на найрішучіші вчинки. Зокрема, відмовитися від поїздки на Україну його не змусила навіть загроза тюрми. В. Винниченко вважав, що після кількох років тюрми він буде негодним до життя, а «каліки ж жити не повинні. І я зможу вийти з життя. А смерть не є страждання» [63, с. 129].

Як кожна сильна особистість, В. Винниченко був вимогливим як до себе, так і до інших. К. Голіцинська в листі до нього писала, що він «... проти всяких капризів взагалі» [100, с. 66].

Листування засвідчує, що сила характеру В. Винниченка виявлялася і в тому, що він був дуже завзятою і впертою людиною. Ці риси проявили себе знову ж таки у ставленні до критики, складається враження, що чим більше його критикують, тим більшим, гарячішим ставало бажання довести свою правоту. Справді, «натура, як у тура», як висловився про письменника-нонконформіста Є. Чикаленко. Євген Харлампійович радив: «Тільки, ради Бога, одкиньте злобу, упертість, пересильте Вашу стихійно-бурну вдачу, і погляньте холодним оком. Всі Ваші критики (окрім, може, Петлюри) раз-у-раз до Вас односились з любовію і величались Вами. Принаймні, я сужу по собі» [51, с. 220]. Віра Бикова вважала його хитрою і впертою людиною [100, с. 146].

Сам Володимир Кирилович у листі до К. Голіцинської так охарактеризував себе: «З голоду здохну, а не зроблю так, як не думаю! Навіть

українством поступлюсь, а не тим, що я вистрадав і виносив у себе в душі» [100, с. 244]. З листа В. Винниченка до М. Горького від 12 квітня 1909 р. видно, що він пов'язує цю свою рису з національною приналежністю: «Я, как Вам известно, хохол и потому – упрям» [54, с. 53].

Однією з рис характеру В. Винниченка, що знайшла відображення в листуванні, була надзвичайна волелюбність. «А чого я найбільш не любив з дитячих літ так це якраз насильства, в якій би формі воно не виявлялось» [61, с. 13], – пише В. Винниченко відносно того, що має силувати себе писати так, щоб бути до смаку публіці. Бажання вільно висловлювати свою думку загострювало його ставлення до критики, суспільства. Важко сприймав він і строгі рамки в роботі: «...не можу обмежувати себе розмірами» [60, с. 25]. В. Винниченко не раз повертався до цієї теми, висловлюючи подібне ставлення, йому завжди хотілося «простору і розмаху». Його взагалі не задовольняли будь-які вимоги редакторів, показовим в цьому плані є конфлікт з ЛНВ.

В. Винниченко не терпів будь-яких обмежень і залежності, в т. ч. і матеріальної, особливо, коли на цьому акцентували увагу. Ілюстрацією може бути конфлікт з ЛНВ у 1911 р., де письменник довгий час друкував свої твори. Конфлікт знайшов відображення в листуванні В. Винниченка з Є. Чикаленком та в листі Володимира Кириловича до редакції Вісника [100]. Винниченко обурився тим, що йому вказали на матеріальну залежність, редактор ЛНВ нагадав письменнику, що він залежить від тих людей, які фінансують видавництво, і тому має дотримуватися встановлених рамок, зокрема розміру публікацій. Він сприйняв ситуацію надто близько до серця: «З огляду на таке поводження редакції... я вважаю неможливим далі бути співробітником цього журналу...» [60, с.121]

Цей конфлікт є показовим щодо поводження В. Винниченка в подібних ситуаціях. На його емоційність, затятість і безкомпромісність звертав увагу Є. Чикаленко, який радив не поривати остаточно з ЛНВ, намагався роз'яснити мотивацію редактора. Гордість і почуття власної гідності в цій

ситуації набували хворобливого характеру, емоції образи й гніву захоплювали письменника, листи свідчать, що він, очевидно, постійно нагнітав свій емоційний стан внутрішніми монологами. З погляду психології конфлікту (область психології, що вивчає особливості зіткнення протилежно направлених цілей, позицій, інтересів чи поглядів суб'єктів взаємодії) [103, с. 49], це досить погана звичка, оскільки людина дедалі більше відходить від реальної ситуації і заглиблюється в суб'єктивізм, стаючи у власних очах все більше й більше правим і віддаляючись від точки зору опонента. Очевидно, що така поведінка В. Винниченка була неконструктивною, бо спрямована на поглиблення конфлікту, а не вирішення його. Його схильність до подібного стану була відмічена й К. Голіцинською: «Знаєш, мені просто іноді здається, що ти нарешті скінчиш божевільною, бо якось занадто погружаєшся в своє внутрішнє життя і з-за того не бачиш нічого навкруги» [100, с. 86].

Конфлікт з М. Горьким в 1909 р. ілюструє імпульсивність В. Винниченка. М. Горький пообіцяв надрукувати у видавництві «Знання» твори В. Винниченка, і той став їх перекладати. Але М. Горькому не вдалося владнати справу з видавництвом, зокрема з директором-розпорядником П'ятницьким. В. Винниченко був надзвичайно обурений цією ситуацією, написав емоційного листа «винуватцеві», не отримавши негайно відповіді, опублікував відкритого листа в газеті «Рада». Він дуже швидко охолов і став розпитувати М. Коцюбинського про реакцію М. Горького. Дізнавшись, що той засмутився, але доброї думки про опонента не змінив [53, с. 47], просив передати йому «привіт». «Я вже перекипів, хоч і стою все ж на тому, що він поводився негарно в тій нещасній справі зі мною» [53, с. 48].

У листуванні з Є. Чикаленком не раз відображені ситуації, коли з властивою йому «імпульсивністю і циклотимічністю» В. Винниченко захоплювався своїм твором, а потім, розчарувавшись, благав Є. Чикаленка знищити його, чи нищив сам [60, с. 11].

Циклотимічність передбачає нестабільність психічного стану, листування засвідчує, що В. Винниченко часто перебував у стані депресії з різних причин. У листі до С. Задвиної він пише про приступ неврастенії та апатію через розрив з нею. Не зважаючи на свій стан і на почуття він все одно залишався сильною і гордою людиною. Він писав, що намагався щиро любити, але вона не відповіла взаємністю, захотіла усього його в обмін на частину себе, а він не може принести себе в жертву [100, с. 166].

Проблеми взаємин протилежних статей, здається, основа чи не всіх, або принаймні більшості п'єс Володимира Винниченка. Навіть коли конфлікти відбуваються на основі соціально-психологічних суперечностей, все ж майже завжди постає оцей химерний поєдинок людини з біологічною детермінованістю своєї лінії життя, з власною природою, якою вона б не була – нормальною чи паталогічною, усвідомленою чи інстинктивною, вродженою чи набутою, замішаною на покликові крові чи народженою за інших обставин. Напевно, Данило Гусар-Струк мав рацію, коли стверджував, що в «моральній лабораторії» драматурга під його доскіпливий «мікроскопічний аналіз раз у раз потрапляла гра інстинктів, що призводило до гострих внутрішніх конфліктів» [31, с. 48]. Тому-то письменник так будує сюжети своїх драматургічних творів, щоб випробувати силу інстинкту батька-матері. Силу статевого потягу, силу біологічного (спадкового чи набутого), протиставивши їм силу інших почуттів, бажань, прагнень, загалом вольових установок. За словами Лариси Мороз, у драмах В. Винниченка наявна «вічна суперечність трансцендентального плану» [69, с. 100]. Між чоловічим і жіночим началом, між висотою творчості й приземленістю побуту, між вірністю сім'ї і поза сімейними стосунками тощо.

Питання гендера драматург розглядає у морально-етичному ключі, обираючи в ньому ідейно-онтологічну категорію любові. Вона у письменника складається з двох фундаментальних рівнів: інтимна поведінка та любов як позаморальний феномен.

Чоловічий дискурс любові у драмах В.Винниченка переважно перебуває по той бік соціальних норм і базується на свободі вибору і акті доброї волі. Але водночас заводить у ситуацію етичного парадоксу, оскільки сенс любові полягала в тому, щоб заповнити серце іншої вільної людини, а як тільки цього досягнуто, вільний перетворюється на раба, хоч первісний намір був любити вільну людину. Відтак починаються утопічні пошуки «вічної гармонії». Саме в такій ситуації опинився Кривенко, герой «Memento», Корній Каневич з драми «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» та Радіон із «Пригвождених» – усі прихильники нового типу сім'ї. Всі мають своє розуміння морально-етичних цінностей.

Жіночий дискурс любові у драмах Володимира Винниченка, на відміну від чоловічого, будується переважно, за винятком поодиноких випадків, на принципі, що його сформулював Г. Марсель у своїй «Таємниці буття». Цей принцип зводиться до того, що наше індивідуальне життя набуває змісту тільки тоді, коли ми усвідомлюємо, що нас люблять ті, кого ми любимо. І задля такої любові, героїні Винниченкових драм готові на будь-яку самопожертву: на гріх. Як ми це маємо в однойменній п'єсі, на порушення закону та спричинені цим мазохістські страждання, як у драмі «Закон», на перекреслювання свого «я», також сильного і виразно оригінального, як це зробила Рита у «Чорній Пантері і Білому Ведмеді». Так, у драмах В.Винниченка є жінки, що проповідують «нову мораль». Вимагають зміни патріархальних поглядів на жінку, дружину, матір як з боку своїх обранців, так і з боку суспільства, про що свідчить ціла репліка Калерії Прокопенкової із «Пригвождених»: «Завоюйте мене, коли так бажаєте. Зробіть так, щоб я не могла нічого хотіти, крім вас. Будьте таким цінним, бажаним для мене, щоб я не могла, розумієте: не могла хотіти другого. От чудаки, їй богу. Ніяк своєю старою, дурною, мужсько-власницькою психологією не можуть зрозуміти простої речі. Ну да, я ціню, люблю людину за цінності. Що тут такого? Розумний, гарний, чесний, багатий, дужий, ніжний, все це важно. І всього

цього я хочу. А ви мені пропонуєте якусь одну частинку і хочете, щоб я признала за вами всі інші. Це нечесно» [11, с. 37].

А ось слова Орісі з драми «Memento», ще однієї жінки «нового типу» незалежної, ерудованої, гордої: «Не тіла соромилася, а принципів. Дурна була. Всі бажання свої убивала, стискувала їх, коверкала. Для чого? Народу служила. А народу того не любила. Це ж треба такою ідіоткою бути! І того мучилася. А тепер ні народу, ні принципів не люблю, і почуваю себе чудово» [11, с. 81]. Ось такий репрезентований яскравий феміністичний дискурс: засудження старої патріархальної моделі стосунків, відчуття глибокої власної гідності, свобода вибору, не дарма один із персонажів характеризує її як «дуже вольну», прагнення одухотвореності, акцент на внутрішніх цінностях коханої людини. Важливим моментом є усвідомлення необхідності жінки відстоювати свої права, про що й заявляє Оріся: «А от як не стане пенсії, піду на фабрику, в учительки, в проститутки. Тоді і буде рація боротися за свої інтереси і за партії усякі» [11, с. 156].

Можна сказати, що для всіх без винятку жіночих персонажів драм Винниченка любов – це утвердження свого буття шляхом утвердження буття коханої людини. Для них, за словами Рити, «життя не в красі, а краса в житті, в любові». Там, де цього немає, стосунки двох перетворюються в стосунки «партнерів», кожен з яких намагається більше взяти і менше віддати, тобто панує загальновідомий принцип «експлуатації». Оскільки любов не витримує жодних товарно-грошових асоціацій, то навіть підсвідоме перенесення юридично-правових уявлень, до того ж скопійованих із товарообміну, на моральну сферу людських стосунків докорінно спотворює ці стосунки і вражає їхню серцевину-любов. Характерною в цьому відношенні є драма «Розп'яті». Жінкам нового типу, які проповідують «нову мораль» (а в творах В.Винниченка такі жіночі персонажі, як правило, неодружені, розлучені або ніколи не відчули радості материнства, тобто, з одного боку, вільні, не прив'язані до приземленого, побутового рівня, і в певному сенсі їхнє життя у

світі позбавлене онтологічної повноти свого значення), протистоять жінки-матері або ті, що прагнуть мати дітей. Контрвідповіддю цинічно відвертій характеристиці дітей Сніжаною звучить голос Інни з п'єси «Закон», що є найвиразнішим у материнському дискурсі драм В.Винниченка: «Ах, прогрес, людськість, цивілізація, краса й так далі. Ти мені дитину дай, і я віддам за це всю красу, весь комфорт, усю вашу цивілізацію. Чуєш? Я піду в наймички, я буду мити підлоги. Я буду жити в норі, в лісі» [15, с. 48]. Аналогії світоглядних метаморфоз знаходимо і у «Дисгармонії», де Ольга представляє думки, популярні серед жінок, які в цей час починали боротися за свої права. Тут це екстрено передано у формі Ольжиної відрази до фізичних зносин з чоловіком – зі страху, що тоді це знизить її ставлення як людини до людини. Що це жінку понизить до рівня об'єкта, предмета. Драматург-екзистенціаліст у драмі «Калігула» описує, до якої екстремі може вдаватися людина, щоб знайти свою власну правду чи щастя. Винниченко вживає подібні концепти і приклади, але йде ще далі, наголошуючи потребу гармонії не тільки у самій людині, але й між людиною і добром спільноти. Тільки тоді людина виявляє вповні свою свободу вибору та індивідуальності. У драмах здійснюється чітка міжгендерна ідентифікація. При цьому, цілком традиційно, чоловіки асоціюються з культурою, цивілізацією, а жінки – зі стихійно-підступною природою, знаряддям якої є диявольська природа жінки. Жіночість якої є силою спокуси. Він вважав чоловіка посередником, який тільки й може поєднати жінку з вищим духовним началом через інтимні стосунки. Для Винниченка, з його цікавістю до проблеми статевих потягів, важливим моментом була переоцінка моральних цінностей насамперед у колі інтелігенції, що на той час був абсолютно новим явищем в українській літературі. Ідея чесності з собою не визначає позитиви морального плану, а формує поле моральності, відповідне природі самого життя». Саме ця «чесність», а не «гармонія» і не паритетність послуговує будуванню стосунків чоловіків Винниченка з жінками.

Часте використання жіночих образів пояснюється авторською позицією, що «саме жінка є втіленням мрії, свідомістю і водночас тілесністю, котрою можна володіти. Засіб, що ним користуються героїні Винниченка, – не що інше, як любов у своєму тілесному вияві. Любов – не рівноправне співіснування. Це влада однієї людини над іншою, зокрема влада жінки. Чоловік потрапляє під її владу, прив'язаний до неї інстинктом продовження роду» [4, с. 35]. Незвично для тодішньої літератури ця проблема розглядається в драмі «Закон», головна героїня якої, молода емансипована жінка, позбавлена радощів материнства, йде на ризикований крок, намагаючись отримати дитину, спонукавши для цього власного чоловіка запліднити його молоду секретарку. Автор вдаючись до психоаналізу, стверджує, що жінка керує чоловіком через дитину, а в стосунках з дитиною вона відчуває насолоду підкорення. Закон природи переміг закон цивілізації. «Я повний тільки якогось звірячого гарчання, туги, страху за отой шматочок живого червоного м'яса. Я вночі корчусь од сорому за себе, я боюсь самого себе», – говорить Інні Мустащенко, чії страхи того, «над чим наша свідомість і воля не мають влади» справдились [11, с. 201]. Зміна ролей у стосунках чоловіка з жінкою очевидна, автор постійно наголошує на ніяковості, хвилюючому приголомшенні саме героя, його пасивність перед сильною, впевненою жінкою. Володимир Винниченко виписує нові, незвичні стосунки між статями, переписуючи усталену екзистенційну ситуацію жінки, яка раніше знаходилась на пасивних позиціях. Героїня Винниченка займає «чоловіче» місце в довічній опозиції чоловічого і жіночого, тобто через ствердження власного «Я», перетворюючи «Іншого» на об'єкт. До того ж ірраціонально-чуттєвим типом поведінки, якому віддавав перевагу автор, найчастіше наділені саме жінки-персонажі. «Демонічний еротичний зв'язок стає сильною деструктивною пристрастю, яка діє супроти вірності і руйнує того, хто нею володіє. Звичайно таку пристрасть символізує повія, відьма, сирена або інша спокуслива жінка, що стає об'єктом бажань і яку прагнуть

мати як власність, і саме тому нею ніколи не можна насправді заволодіти. Демонічна пародія подружжя або злиття двох душ в одному тілі може бути у формі гермафродитизму. Кровозмішування (найпоширеніша форма) або гомос....Суспільний зв'язок – це натовп або, справді маса народу, яка шукає собі фамакоса; такий натовп, як звичайно, ідентифікують з якимось зловісним образом тварин...» [11, с. 158].

Феміністичний підхід у психоаналізі намагається пояснити такі моделі поведінки тим, що «жіноче є свого роду контейнером, вигаданим простором, який оголошений виключно жіночим та абсолютно відмежованим від чоловічого світу. Саме там чоловік зберігає свої жахи, бажання, поривання пристрасті, – те, що йому не довелося випробувати, але що він ретельно зберігає, щоб у будь-який момент мати до нього доступ» [4, с. 37]. Все ж таки основний мотив, який варіюється майже в усіх драмах, пов'язаний з темою материнства. В.Винниченко цілком свідомо розвиває думку про дитину як метафору руйнації стосунків між чоловіком і жінкою. Незважаючи на те, що саме жінка в центрі подій, вивищення над чоловіком своїм інтелектом, емоційністю, дієвістю, неможливо говорити про цілковиту феміністичну орієнтацію драматургії В.Винниченка, але беззаперечна незвичність його трактування таких «недоторканих тем, як материнство, статеві стосунки, тілесність саме з біологічної точки зору, а також гендерна проблематика, яка ґрунтується а постійному двобої між жіночим та чоловічим початками» [4, с. 38].

РОЗДІЛ 2. ДОСЛІДЖЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ В. ВИННИЧЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ ДРАМ «ЩАБЛІ ЖИТТЯ», «МЕМЕНТО», «ЧОРНА ПАНТЕРА І БІЛИЙ ВЕДМІДЬ», «МІЖ ДВОХ СИЛ», «ЗАКОН», «ГРІХ», «ПРОРОК», «ДИСГАРМОНІЯ», «БРЕХНЯ»)

2.1 Особливості драм В. Винниченка в контексті загальних тенденцій епізації у драматургії XIX – початку XX століття

У XIX столітті літературні переваги драми починають нерідко цінуватися вище за сценічні. Б. Шоу радить драматургам, які не можуть пробитися на сцену, пристосувати свої п'єси до читання і дає практичні настанови, як цього досягти. Виникає специфічна форма драматургії – п'єса для читання як своєрідний літературно-театральний оксиморон. Саме від того часу, як зауважують дослідники, починають активно проявлятися тенденції до включення в драматичну структуру наступних епічних елементів: розповідь, зняття драматичної напруженості, масові сцени, вільне оперування просторово-часовими категоріями тощо. Наявність процесу епізації драми, як свідчить О. С. Чирков, помітна ще в стародавні часи [101, с. 3]. З плином часу ця тенденція посилювалася і, як ми знаємо, врешті призвела до появи брехтівського епічного театру в 20-х рр. XX століття. Уже згадуваний дослідник О. С. Чирков вказує на існування епізованої і епічної драматургії як двох рівновеликих явищ неарістотелівської драми: «епізована драма за принципами впливу на глядача ближча до відомих арістотелівських вимог, в той час як драма епічна вимагала створення театру, який би естетично відповідав її новаторській сутності» [101, с. 104]. Епічна драма характерна авторською присутністю «у формах власне авторської присутності» [101, с. 115], зіткненням не характерів, а ідей, світоглядних позицій, розробкою персонажів в умовно-алегоричному ключі, застосуванням прийому «очуження», параболічною структурою, специфічною тематикою тощо.

У контексті розрізнення термінів епічна і епізована драма Винниченкові п'єси займають проміжну позицію. Якщо ж узяти до уваги, що сам Бертольд Брехт аналізував шекспірівський театр як театр епічний (хоч епічним у повному розумінні цього слова театр Шекспіра ніколи не був), то ми у свою чергу маємо повне право розглядати драматургію творчість Винниченка принаймні як таку, що позначена тенденціями епізації і має чіткі риси епічної драми. Отож, спробуємо розглянути специфіку функціонування епічного начала у структурі драматичних творів В. Винниченка і встановити, у чому проявляється спорідненість його драматургії з брехтівською епічною драмою.

«Ми тепер уже не зможемо створювати безконфліктну драматургію, тобто сценічну дію, яка не викликає конфлікту в глядацькому залі», – писав Брехт [7, с. 192]. Винниченко був досить скандальною особою і його драматургія піддавалась нещадній критиці як з боку літературних і театральних критиків, так і з боку письменників-сучасників. Однак автор беззаперечно досяг того, чого прагнув досягти будь-який епічний драматург – викликати у читача і глядача не так страх і співчуття, як інтелектуальну роботу, здатність критично мислити. Бертольд Брехт, відповідаючи на питання про суттєве в епічному театрі, писав, що воно «полягає, певно, в тому, що він апелює не стільки до почуття, скільки до розуму глядача. Глядач повинен не співпереживати, а сперечатися» [8, с. 41]. За Брехтом, «нові теми для нового театру – шлюб, хвороба, гроші, війна і т.д.» [8, с. 44].

Переосмислення етичних питань – пріоритет початку ХХ століття і Винниченко теж ставив на обговорення проблеми вільного шлюбу, евтаназії, відносності моральних імперативів тощо. У драмах В. Винниченка, як і в епічній драмі, конфлікт відбувається не на рівні протистояння особистостей, а на рівні «боротьби» ідей. Різниця полягає лише в тому, що епічна драма покликана виховувати, а Винниченкова, модерністська – показати наслідки «приложення тих ідей до життя» [86, с. 7]. «Мій театр – театр філософський,

коли сприймати це поняття наївно; під цим я розумію інтерес до поведінки і думок людей», – писав Б. Брехт [8, с. 494]. «Коли життя добре збовтати, вивести з спокійної норми, воно може показати деякі такі явища, які в інший час угадуються тільки теоретично», – писав В. Винниченко [71, с. 98].

Винниченкові герої, в принципі, не ставили собі за мету зруйнувати існуючу систему моральних імперативів, а лише прагнули бути послідовними у своїх учинках і керуватись «абсолютним законом» – принципом «чесності з собою». «Стара мораль» з її, відповідною до обставин, гнучкістю не задовольняла їх:

«Щаблі життя»: А н я. Як слабоумний і старий, значить, треба вбивати такого?

М и р о н А н т. (злісно). Да! Вбивать.

А н я. Хто ж тобі дав це право?

М и р о н А н т. А хто дав право вбивать на війні сотні тисяч молодих, здорових, потрібних? А яке мають право вішати, стріляти найцінніших для життя? Га?.. На це мають право? А не мають права вбивать нікчемних, гнилих, непотрібних, шкідливих? [15, с. 137].

«Memento»: К р и в е н к о. Значить, ти проти всяких викидишів, коли вони навіть лікарями приписуються?

А н т о н и н а. То інша річ... Там грозить життю матері, її здоров'ю, дитині.

К р и в е н к о. Хм! Там законом дозволено... А тут не грозить дитині, матері, громадянству, батькові? [15, с. 149].

Такі міркування персонажів п'єс знову наштовхують на проведення паралелей між Винниченковими драмами і драмою епічною, в якій спостерігається так званий «ефект очуження» – процес, в основі якого лежить «уміння побачити незвичайне у звичайному» [101, с. 119]. І дійсно, пересічна людина навіть не задумається над абсурдністю людської поведінки, яку

помічає Мирон Антонович: молодих вбивають на війні, а німцями підтримують їх муки... Так «законом дозволено».

Винниченків революціонізм стосовно старих суспільних форм ґрунтувався також на філософії Ніцше з її всепроникним гаслом «переоцінки цінностей». Своїм принципом «чесності з собою» Винниченко віддавав певну данину індивідуалізові, який був принесений у художню літературу Ніцше. Так з'явився новий тип героя – сильної особистості, «надлюдини». «Чесність з собою» для цих персонажів-індивідуалістів, крім усього, означає культ сили. « – Слабим, значить, не місце на землі? – Не місце» [15, с. 22].

У поведінці Корнія теж угадується індивідуалізм.

Р и т а. Ти живеш для себе [11, с. 287].

К о р н і й. А, для сім'ї, для сім'ї! Все для сім'ї! А чому сім'я для мене не робить? Такої сім'ї я не хочу! Хіба я живу для того, щоб сім'ю содержити? [11, с. 312].

Сім'я – це мікросуспільство, це структурна одиниця суспільства. Якщо розглядати переконання Корнія в такому ракурсі, то в його міркуваннях яскраво проступає філософія Ніцше: у Корнію говорить надлюдське начало, що прагне поставити суспільство на служіння собі.

Драмі епічній притаманний інтелектуалізм, центральним конфліктом її є «боротьба ідеологій, класів, суспільних прошарків, епох» [95, с. 105]. Епічна драма є «відображенням історично значущої події-типу, у якій людина постає як вираження певної історичної, соціальної, ідеологічної тенденції свого часу. І якщо у центрі традиційної драми знаходились долі окремих особистостей, то в епічній – людина набуває значення «суспільної функції» [101, с. 104].

Герой епічної драми – «цілісна, сформована особистість. Такий герой визначив свою моральну, світоглядну позицію, він послідовно дотримується певної системи цінностей і старається утвердити ці цінності в житті. Саме це зіткнення «світоглядних позицій» і складає сутність конфлікту в епічній

драматургії» [101, с. 106]. У драмах Винниченка теж є такі носії ідей (Сніжинка – Пантера, Сліпченко – Грінберг), зіткнення між якими і складає сутність конфлікту. Проте Винниченко зосереджується не на самих силах, що вступають у боротьбу, а на людині, внутрішній світ якої є полем бою цих сил: на Корнії у «Чорній Пантері і Білому Медведі», на Софії у «Між двох сил». Таким чином, у центрі драми опиняється не «цілісна, сформована», а негармонійна, надломлена, роздвоєна особистість.

Прийшовши до висновку про гнучкість моралі, В. Винниченко пропонує критерієм оцінки вчинків внутрішню «гармонію думок, почувань, досвіду» («Memento») [15, с. 150]. Згідно з цією ідеєю спочатку має наступити гармонія в людських душах, а потім і у суспільстві в цілому. Але його герої не можуть віднайти цієї гармонії. Роздвоєність є їх прокляттям, фатумом, який висить над ними. Це осердя конфлікту драм Винниченка. Людина роздвоєна – нечесна з собою, бо чесність – це передусім гармонія, цілісність.

У душах Кривенка («Memento»), Корнія («Чорна Пантера...»), Мусташенка («Закон»), інших персонажів Винниченкових п'єс борються два начала – *id* і *alter ego*, «самець» і «творець». Герої Винниченкових драм неспроможні побороти в собі *id*. «Я боюся того, над чим наша свідомість і воля не мають влади» [11, с. 565], – каже Мусташенко. Безсилля проти закону природи дратує й героїв інших драм: «Та не можу я, чортяка його забери! Не можу бути рабом сліпого інстинкту!» [15, с. 148]. Після тривалої боротьби одні герої визнають поразку («Закон вищий од нас» [11, с. 589]), інші не помічають, як замість інстинктів убивають душу («Я тепер порожній» [11, 322]).

Микола Вороний для точної характеристики «нової драми» вводить термін «драма живих символів»: «Виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать <...> і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну. Ця друга постать,

будучи символом, є разом і реальністю <...>» [21, с. 255]. Чи не є такі «живі символи» ідентичними образами епічної драматургії, створеним в умовно-алегоричному ключі? За зовнішнім мелодраматизмом у п'єсі «Чорна Пантера...» криється глибока трагедія роздвоєності Корнія. Вороний називає Сніжинку живим символом «самоцільного мистецтва в душі художника» [21, с. 255]. Розвиваючи ідею Вороного, можемо припустити, що певне символічне навантаження несе і образ Рити як втілення інстинкту батьківства чи символ краси. Таким чином, Сніжинка і Чорна Пантера (самі імена теж символічні) – не що інше, як два голоси в душі Корнія, а Лесик і полотно – дві частини його «я».

Винниченко, розділивши Корнієве «я» надвоє, отримав два окремі персонажі, кожен із яких тепер намагається повністю схилити художника на свій бік. Боротьба Сніжинки (білий колір) і Чорної Пантери за душу Корнія може бути сприйнята як алегорія вічного вагання Людини між Добром і Злом, *alter ego* й *id*.

Перебування художника на грані між «холодною незворушністю вічних сфер і палкою земною пристрасністю» [27, с. 169], незнаходження гармонії робить його жертвою боротьби в ньому двох сил. А оскільки Лесик і полотно – його частини так само, як і Рита, вони гинуть теж. На питання про те, чому залишається жити Сніжинка, можна відповісти, що мистецтво вічне, воно не вмирає разом із людиною, а залишається жити й після її смерті. У філософському сенсі творчість вважалася виявом мрії людини про абсолютну свободу. Свобода творчості була її першою заповіддю. Недарма критики говорили про п'єсу «Чорна Пантера...», що це «проба рішення проблеми мистецтва» [11, с. 598].

Параболічну структуру, притаманну епічній драмі, неважко побачити і у п'єсах «Між двох сил» та «Чорна Пантера...». Слова О. Чиркова про епічного драматурга загалом стосуються і В. Винниченка зокрема: його «цікавить не подієвий ряд, а буттєвий фактор, в історично конкретному дає

пізнати себе всезагальне, реально достовірне сприймається в той же час як символ певної тенденції» [101, с. 106]. Чітка ономастична виразність у Винниченка сприяє окресленню певної символічності драматичної ситуації: Сніжинка, Чорна Пантера, Білий Медвідь («Чорна Пантера...»), Цінність Маркович («Базар»), Світове Питання («Memento»), Безумная Лічність («Співочі товариства»), Сталінський («Гріх») та інші – зовні ці наймення схожі на прізвиська, проте вони містять у собі глибокий підтекст. Через увесь текст, скажімо, «Чорної Пантери...» проходить образ «дикої кішки» Рити і м'якої, легкої, з рухами «як лет сніжинок» дівчини Сніжинки. Обігравання образів пантери, кішки, ведмедя відбуваються на двох рівнях: висловлювання персонажів і авторських ремарок.

Що ж до авторської присутності в п'єсі, то Винниченко не вводить у число дійових осіб ні розповідача, як Клодель, ні директора театру, як Гете, немає навіть резонера. І все ж авторська присутність чітко відчувається, авторський голос «розпорошений» по всій п'єсі: у ремарках персонажі отримують модально забарвлену оцінку, у висловлюваннях персонажів помітні сліди власних авторових слів, які зустрічаємо в його листах і статтях тощо. Так, у Винниченка традиційні ремарки, що містять характеристику героя, не лише дають про нього вичерпну інформацію, але і певною мірою означають авторське сприйняття ззовні. Модально забарвлені і портретні характеристики («спокійно-флегматична постать» Блека, лікар «з різким крикливим голосом», Штіф «худенький, вузьколиций, худий, сіруватий»), і ремарки, що супроводжують мовлення персонажів («Рита, стрепенувшись, перекидається повним одчаю поглядом з Ганною Семенівною», «раптом дико й люто схопившись, робить рух, неначе збирається стрибнути на неї», «безрухомо-спокійно», «гаряче-злісно»). Ремарка з допоміжного засобу трансформується у повноцінний елемент художньої структури дії, який передає, перш за все, позицію автора. У драматургії ХХ століття, згідно зі спостереженнями А. Речки, епічна ремарка поступово модифікується в

оповідний елемент, опис, що вбирає ознаки сюжетотворення, насичується психологічною і побутовою конкретикою: «Завдяки насиченню епічним матеріалом ремарка-опис втрачає маргінальні функції й стає композиційною складовою драми помітно епізуючи її» [57, с. 255].

Винниченкові драми «Між двох сил» і «Пророк» дозволяють розглянути різномодальне двоголосся авторської ремарки і мовлення героїв, де ці два дискурси переходять один в одного і створюється враження поєднання двох форм – епічної і драматичної – у межах одного тексту. Дія перша п'єси «Пророк» починається так:

«Хол великого готелю. В глибині широка тераса. На терасі мешканці готелю з напруженням і цікавістю вдивляються вбік. Деякі дивляться в біноклі.

Коло дверей на терасі товпиться прислуга, схвильовано, нетерпляче перешіптуючись. Хазяїн готелю, літній, коректний, тримається з гідністю. Ходить по холу й подивляється на прислугу. Раптом на терасі рух. Всі дивляться кудись униз, убік, гукають, питають. Потім у хвилюванні поспішно збігають униз. Деякі пробігають через хол, кричучи:

– Іншим шляхом іде! Іншим шляхом іде!

– Тут не буде проходити! Іншим шляхом!..

Прислуга готелю біжить за гостями, хто через терасу, хто через вхідні двері» [14, с. 246].

І таких своєрідно оформлених масових сцен у п'єсі досить багато.

Іншим аспектом взаємодії ремарки і мовлення персонажів є їх взаємодоповнення, як у п'єсі «Між двох сил». Тут перебіг подій читач сприймає лише завдяки взаємодоповненню реплік героїв і ланцюга дій, переданих у ремарці.

П а н а с. (Одкладає молоток і долото й підходить до вікна.) Одійдіть, Софіє Микитівно. (Бере її за руку.)

С о ф і я. (Мовчки визволяє руку й злегка одпиха його.)

П а н а с. Я вас прошу... Не будьте ж хоч тепер такою, як... чотири роки тому. Софіє! Снаряд вибухає з великою силою недалеко. Зараз же куля з дзвоном розбиває скло в вікні. Панас і Софія разом одскакують од вікна вбік за шафу. Софія машинально хапається за Панаса, шукаючи в його захисту.

П а н а с. (Сильно обнімає її, потім раптом гаряче, жагуче цілує.)

С о ф і я. (Якийсь мент стоїть в його обіймах непорушно, потім одкидається назад, вдивляється в Панаса.)

П а н а с. (Хоче підійти до неї.)

С о ф і я. (Мовчки помалу, але рішуче крутить головою.)

П а н а с. (Зупиняється. Далі повертається й іде до вікна, стаючи посередині його.)

С о ф і я. (Строго, сердито.) Панасе! Одійдіть... [15, с. 295].

Майже весь рух недомовленої психологічної дії представлено у плані авторської мови у ремарці. Ремарки у п'єсі також увиразнюють неоднозначність образів твору і підпорядковані його ідейному спрямуванню. Рита «дуже тонка, гнучка, одягнена в чорне, лице з різкими рисами, розвиненими щелепами; лице жагуче, майже дике і грубе, але гарне» [16, с. 198], говорить вона «обережно, лукаво», «обурено», «злісно», «різко і твердо» [16, с. 199]. Натомість Сніжинка – «гарна, ясно-біла, вся пухка і жвава <...> рухи повільні і граціозні, як лет сніжинок» [16, с. 202] і говорить вона завжди з усмішкою чи наспівує щось.

Ремарки, що супроводжують мовлення, у Винниченка не лише більші за обсягом, ніж у «старій драмі», змінюється сам характер інформації: вони передають не стільки дію, як емоції. Крім того, розповсюдженими в модерній Винниченковій драмі є детальні ремарки-описи, що знову ж таки епізують п'єси.

Як уже було сказано, Винниченкові драми характерні тим, що конфлікт у них закладений на ідейному рівні, протистоять не характери, а світогляди, ідеології. У таких драмах наявні довгі інтроспективні монологи, статичні

діалоги, які уповільнюють дію, її розвиток може губитися у розмовах, а останні, у свою чергу, часом розвиваються окремо від дії, становлять окремий структурний план тексту; характерне повільне нагнітання конфлікту, епізований або ліризований характер подій на противагу суто драматичному їхньому перебігу, а також розповідь про події замість зображення самих подій тощо.

Оцінюючи ранні драми В. Винниченка «Дисгармонія», «Великий молох», «Щаблі життя», Олена Пчілка зауважила: «Однак ці твори можна вважати «драмами» лише через те, що автор назвав їх «п'єсами», поділив на дії чи розділи. Властиво ж сказавши, се теж – оповідання, з цілим рядом розмов; ніяка дія не розгортається, не зростає; діячі топчуться на одному місці, говорять те саме по двічі, по тричі, без кінця...» [57, с. 209].

У пізніших же п'єсах драматурга епічність лише зростала, на зміну мімезису приходив дієгезис і деякі уривки текстів дійсно швидше нагадували оповідання, аніж п'єсу. Третя дія у «Між двох сил» починається досить яскравою у цьому відношенні сценою: двоє червоногвардійців розповідають про те, що діється за вікном, коментуючи заодно побачене:

1-й к р а с н о г в. Готово! Пришили. Більше не встанет, сукин сын.

2-й к р а с н о г в. Носом так и клюнул в стенку.

1-й к р а с н о г в. Стой! Ведуть офіцера! А-а, чортова душе, трусишся? Ач-ач, як ноги підгинаються. О, о, хапається за бариньку, за бариньку. А тій якого чорта там нада?

2-й к р а с н о г в. Жена, должно быть. Видишь, просит... Жалко, стало быть [11, с. 306].

Це дещо більше, ніж те, про що писав П. Павіс: «пряма драматична імітація не може обійтись без розповіді, і всяка міметична драматична дія передбачає присутність сценічної розповіді» [74, с. 484].

Епічний елемент може увиразнюватись у самій тканині висловлювання, яке містить повідомлення з дієсловами у формі III особи. Тоді один з

персонажів драми ніби відсторонюється від подій і займає позицію коментатора, збоку спостерігаючи за тим, що відбувається на сцені й лише зрідка втручаючись у дію. Його репліки дуже нагадують слова автора в епічному творі, що супроводжують мовлення персонажів, або партію хору в арістофанівських драмах. Наприклад, у п'єсі «Чорна Пантера...» (1918) таку роль в одній із сцен виконує Ганна Семенівна:

Г а н н а С е м е н і в н а (стискує плечима). Радіє, що воно... «Рисочка». Та ти в душу подивись, там ще більша мука. Радіє! Господи!

К о р н і й (одмахується). А, мамо! Трошки вище ще, Рито. От так... Лесика... трошечки от так... Ах, шкода, що не день. У нього тепер чудова блідість...

Г а н н а С е м е н і в н а (все більш і більш вражена). «Чудова блідість»!

Р и т а. Мамо! Я вас молю, ради Бога, мовчіть, я ж вас просила... Ну, зробіть це для мене.

Г а н н а С е м е н і в н а. Та як же я, Господи, можу мовчати?! Та я дерево, чи що? Мучать дитину і радіють, що «чудова блідість». Радіє, що рисочка страждання... Та що ж це таке? [15, с. 248].

Якщо в епічній драмі автор часто виводив на кін резонера, то у Винниченка взагалі голос автора неможливо чітко визначити: немає чіткого поділу на позитивних і негативних персонажів, немає резонера, який виголошує довгі промови з приводу оцінки дій інших персонажів, моралізує тощо, немає центрального героя. Голоси персонажів п'єс звучать паралельно, автор не стає ні на чий бік і, таким чином, усі – рівні. Таке багатоголосся є можливим лише в драмі ідей, де в конфлікт вступають носії різних світоглядів, цілісних кругозорів. У «Memento» центральним персонажем можна вважати Кривенка, але на ту ж центральну позицію претендує й Антонина. Те ж саме спостерігаємо й у «Чорній Пантері...», і «Дисгармонії», і «Законі» тощо. Таким чином, маємо підстави говорити про поліфонію в

драмах Винниченка. Термін «поліфонія», чи «поліфонізм», як відомо, ввів у літературознавство М. Бахтін стосовно романів Достоевського. Послідовники цієї теорії довели, що означене явище – «категорія не стільки жанрова, скільки структуротворча» [94, с. 23] і поліфонічними можуть бути твори всіх жанрів і родів. Поліфонічна структура твору можлива за умови підняття автором п'єси проблем буття, художньо-філософської проблематики, які існують лише як протиставлені грані єдиного цілого. На питання, поставлені в такого роду п'єсах, власне, й не може бути відповідей, які презентують «істини в останній інстанції».

Щодо інтелектуальної драми, до жанру якої зараховують і п'єси Винниченка, існує загальне положення про те, що у ній «драматична боротьба закінчується перемогою однієї зі сторін» [94, с. 29]. Однак таке твердження не зовсім точне. До такого ж висновку приходить і О. Удодов, який говорить: «Ця боротьба в поліфонічній драмі призводить шляхом складного, сповненого діалектичних протиріч синтезу тенденцій, протиставлених одна одній, до постановки важливих соціально-психологічних і морально-філософських проблем, у суперечку-діалог з приводу яких залучаються читач і глядач» [94, с. 29]. Таким чином, фінал поліфонічної інтелектуальної драми завжди в цьому плані залишається відкритим, конфлікт виходить за межі твору. Драма ідей не дає вирішення проблем, а лише накреслює шлях до цього, ставить питання, але не дає відповіді. Поставлену драматургом проблему кожен читач і глядач повинен розв'язати для себе сам. «Ви йдете з тривожним відчуттям, що життя, показане в п'єсі, має стосунок і до Вас і що Ви зобов'язані знайти якийсь вихід для себе і для інших, бо сучасний стан цивілізованого суспільства несумісний із вашим почуттям честі», – вважав Б. Шоу, говорячи про новітню драму [102, с. 396]. На досягнення того ж ефекту була спрямована й епічна драма, що вказує на ще одну точку перетину Винниченкових п'єс із п'єсами Брехта.

Таким чином, з огляду на функціонування епічного начала на різних рівнях структури драматичних творів В. Винниченка видається доцільним розгляд означених п'єс як приналежних до специфічного жанру епічної драми, акме розвитку якої був брехтівський театр.

2.2 Декадансно-натуралістичні тенденції у творчості В. Винниченка

Декаданс (*decadentia* – занепад) – загальне найменування кризових, песимістичних, занепадових настроїв і деструктивних тенденцій в мистецтві і культурі. Декаданс не являє собою конкретного напрямку, течії або стилю, це загальний депресивний стан культури, це дух епохи, виражений в мистецтві.

Провідними темами в творах представників декадансу виступають мотиви смерті і небуття, заперечення моральних цінностей та ідеалів, що сформувалися протягом історії. Внутрішню свободу декадентів критики справедливо пов'язували з запереченням традиційної моралі і правил і переоцінкою цінностей, що ще вчора здавалися непорушними. Можливо, тому майже всі автори розглядають фігуру Ніцше як ключову для розуміння декадентського світосприйняття.

Володіючи підвищеною чутливістю, представники декадентства пов'язували це відчуття з високою культурою. Висока нервова чутливість розглядалася ними як прояв моральної та інтелектуальної витонченості, таким чином, слово «декадент» стало позначенням вишуканої, глибокої людини.

Знаменитий французький письменник, критик, романіст Поль Бурже дає наступний опис свого співвітчизника: «Сучасна людина, така, якою ми бачимо її прогулюється туди і назад по бульварах Парижа, несе в своїх дуже крихких членах, у своїй фізіономії, дуже експресивної для його особи, у своєму погляді, надто гострому для його очей, занадто очевидні сліди збіднілої крові, зниженої мускульної енергії, перебільшеної нервозності». Це

свідчить про те, що з'явився новий, неіснуючий раніше тип людини. Різні форми цього типу зв'язувалися з декадентами, їх об'єднувала єдина психічна структура.

К. Бальмонт висловлювався з цього приводу так «я сказав би також, що декадент, в істинному сенсі цього слова, є витончений художник, який гине в силу своєї витонченості».

Існують так само припущення, що такий образ людини, її характер і особистість були бажаними і мали намір культивуватися. Це означає, що люди, не наділені підвищеною чутливістю від народження, свідомо імітували загальновідомі ознаки невротичного типу. З даного судження можна зробити висновок, що культура декадансу формувалася не тільки навколо існуючих ідеологічних поглядів, які існують в різні періоди в кожному суспільстві, але в орієнтації на певні особливості відчуття себе в цьому світі як особистості. Основний акцент падав не на єдність ідей і переконань, а на спільність світорозуміння, що супроводжувалося надмірною чутливістю.

Предметом своєї уваги публіцисти і дослідники, в більшості своїй, обирали не саме явище декадансу, а форми його прояву в літературі – декадентство. Але при цьому важливо відзначити, що декадентство розумілося і аналізувалося зазвичай не просто як нова течія в мистецтві, а перш за все як «складне літературно-життєве явище». Воно і викликало інтерес саме в світлі того нового світосприйняття, яке вгадувалося за ним.

Те, що називають «стилем декадансу», писав Готьє, «є не що інше, як мистецтво, що прийшло до такої міри крайньої зрілості, яку викликають своїм косим сонцем старіючі цивілізації».

Омрі Ронен виводить декаданс за рамки течії в мистецтві і навіть самого мистецтва: «декаданс знайшов художнє втілення своєї тематики в різних стилях: в символізмі, в поезії парнасців, в пізньому романтизмі – «вікторіанському» в Англії, «бідермайєрі» в Середній Європі, і в пізньому реалізмі – натуралізмі. Декаданс, таким чином, був не стилем і навіть не

літературною течією, а настроєм і темою, які в рівній мірі фарбували і мистецтво, і наукову, філософську, релігійну і суспільну думку свого часу». Незважаючи на надмірні прояви песимізму цього періоду, даний настрій не слід розглядати лише в негативному контексті. Роблячи ставку на необмежений експеримент у всіх областях, не виключаючи сферу реального життя, він надзвичайно розширює пошукову енергію творчої частини суспільства. А його незмінне прагнення до екстремальної культурної практики постійно зрушує межі освоєного і неадаптованого, дозволеного і неприпустимого. Парадоксальна природа даного явища, це загальна песимістична налаштованість, яка поєднується з високим рівнем новизни і оригінальності.

Узагальнюючи вищесказане, слід виділити наступні характеристики декадансу:

- песимістичні настрої;
- надмірний суб'єктивізм і індивідуалізм;
- гіперболізована чутливість;
- мотиви безвиході і відчаю;
- відсутність політичних і громадянських тем, як форма прояву свободи творчості.

У другій половині XIX ст. в різних європейських літературах спостерігається захоплення митців натуралістичною манерою письма, що згодом вилилося у виокремлення натуралізму як самостійного напрямку. Цей процес був зумовлений глибинними зрушеннями в суспільному, духовному, інтелектуальному житті епохи, поширенням позитивістських філософських ідей, виникненням еволюційної теорії та загальним розвитком науки і техніки.

Українська література не залишилася поза межами світової тенденції, тому й у творах Є. Гребінки, О. Кониського, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, Л. Яновської проявилися елементи натуралістичної

поетики. Названі письменники різною мірою зазнали впливу класичного натуралізму, започаткованого творчістю французьких митців. Пізніше В.Винниченко став репрезентантом дещо іншого варіанта натуралізму, базованого не на позитивізмі, а на засадах філософії вітаїзму. Винниченкові твори, на відміну від класичних натуралістичних шедеврів, позбавлені фаталізму, вільні від песимістичних мотивів і позначені оптимізмом та життєствердністю. Письменник вірив у велику й незбагненну силу інстинкту життя, яка дарує людині любов до самої себе і дозволяє підтримувати життя в собі і навколо себе. Має рацію Д. Наливайко, стверджуючи, що в художній спадщині В. Винниченка «знаходимо різні струмені – імпресіоністичний і символістський, експресіоністський, психоаналітичний та інші. Але вихідною основою і однією з констант його творчості є натуралізм» [72, с. 129]. У творчості письменника зазначений напрям проявляється не тільки у правдивості й точності зображуваного, спрямованості на деталізацію, опис та аналіз поведінки персонажів, їхніх характерів та вчинків. Чи не найголовнішою ознакою причетності Винниченка до натуралізму є його захоплення експериментом. Можна сказати, що Е. Золя, пишучи «Експериментальний роман», розробив теоретичну базу для напряму, а Винниченко за допомогою експериментального методу втілює її у реальність. Іншими словами, сам Е. Золя в художній практиці нерідко відходив від задекларованої ним-таки теоретичної доктрини далі, ніж В. Винниченко в деяких творах натуралістичного спрямування.

Л. Голомб, підсумовуючи думки О. Пчілки, П. Христюка, М. Данька, М. Сріблянського, О. Грушевського, А. Крушельницького, виділяє найхарактерніші риси письменницької манери В. Винниченка: «відсутність традиційної схеми поділу персонажів на лихих і добрих, можливість розвитку характерів і подій у певному руслі в залежності від ситуації, настрою, збігу обставин, від якихось, здавалось би, випадкових чинників, зрештою від суперечностей, закладених у самій природі людини» [25, с. 27].

Як бачимо, характеристика, яка цілком може бути адресована послідовникам школи Е. Золя.

Письменник у «шматках життя» абсорбував сірі будні знедолених людей, яких лихі обставини загнали в глухий кут, виходу з якого немає. Їх оточує потворна, огидна реальність, і самі вони не прекрасні принци чи принцеси у вишуканих вбраннях, а змучені важкою працею, хворобами та недоїданням робітники, найманці, злочинці та інші маргінали. Натуралісти не вдавалися до свідомого декорування дійсності, а відображали її такою, якою вона була в найгірших своїх проявах. Представників напряду критикували, піддавали сумніву ідеї, які ті сповідували, але водночас розуміли, що, як справедливо зазначає М. Вороний, «коли справді життя наше, особливо в ці часи чорносотенної вакханалії, незчисленних кар, гніту і репресій, коли справді це життя обертається в якийсь відьомський шабаш, в якесь жахливе сніще, під час якого й серед вищих сфер інтелігенції панує розтіг, занепад, зневір'я, то чи не має художник права малювати його таким, яким воно є?» [20, с. 487].

Письменники-натуралісти виступали проти заборонених тем у літературі й проголошували курс на демократизацію тематики. Вони не літали в хмарках уявного добробуту і стабільності, а порпалися у смітті буденного животіння людських організмів і там шукали іншу, особливу красу, болісну, вражаючу, огидну, але все ж у контексті літературного твору – красу. Широкий простір для втілення такого тематичного новаторства відкривала активна експлуатація «естетики потворного», базованої на неестетичних, непривабливих, драстичних описах середовища та людей, які його наповнюють. Тому й не дивно, що справжній новатор і реформатор української літератури ХХ століття неонатураліст Володимир Винниченко теж прагнув таким чином привернути увагу читача, розбурхати його душу, довести, що «некрасиві» люди мають право на існування в цьому світі, тим

більше, що їхні духовні та моральні характеристики часто вищі, достойніші, кращі, ніж у позірно «красивих».

Оцінюючи творчу манеру Володимира Винниченка, Микола Євшан писав у своїх літературознавчих студіях: «Темперамент Винниченка обезоружував критику. Де другий автор потребував мозольного напруження, довгого шліфування та труду, щоби виступити, нарешті, з чистою совістю перед читача, – Винниченко легко і недбало, одним почерком пера, накидував цілу картину, давав їй життя і повну принадну красу. Ота легкість і недбалість були не гріхом, а достоїнством його таланту, вони давали всю безпосередність та життя його творам, робили їх близькими читачеві. Чулося за ними багатство та невичерпність мотивів і матеріалу творчого, яким приходилося авторові оперувати. Він не думав, т. є. не видумував, ніяких ситуацій, ніяких тем, ані конфліктів, він висипував неначе свої твори з своєї багатой натури. Ніяких зусиль ми не бачили в усій його творчій праці, він, здавалося, все мав в собі, природа обдарила його невичерпним багатством [35, с. 574]». Справді, письменник не вигадував, не фантазував, а черпав матеріал із власного досвіду, як справжній письменник-натураліст.

Про п'єсу Володимира Винниченка «Брехня» відомо, що вона, як пише С. Михида, «за якийсь десяток років, облетівши театри Росії... здобуває популярність і за межами імперії... на батьківщині творців нової європейської драми» [65, с. 88]. Серед п'єс українського письменника ця – одна з найбільш відомих і неодноразово коментованих як «найзагадковіша» та найскладніша (Л. Мороз, В. Гуменюк, С. Михида та ін.; з останніх ґрунтовних досліджень варто назвати для прикладу дисертацію, статті й монографію Н. Паскевич [79]).

«Дисгармонія», «Щаблі життя», «Великий молох», «Memento» стали претензійними, але нежиттєвими спробами оновити репертуар українського театру. Вони не були сприйняті цнотливою традиціоналістською критикою, котра цілковито відкидала революційні для української театральної традиції

проблеми шлюбу, спадковості, нової моралі тощо. Та й, відверто кажучи, це були яскраві, але не портрети, а ілюстрації авторських ідей, і хибували, як і кожна ілюстрація, на відсутність цілісного уявлення про обсервоване явище. Драматургія вимагає дещо більшого: художніх узагальнень, проєкції загальнолюдських цінностей, всеохоплюючого проникнення в сутність буття і, разом з цим, власне драматургічної майстерності, уваги до форми, котра великою мірою породжує сценічність, таку бажану для автора.

Та й питання «возвеличення українського» стояло для письменника досить гостро. Згадаємо лише лист до Є Чикаленка від 27.08.1908, де «хрещеник» просить його знищити твори, які не приймають у Росії. «Я не хочу, – зауважує В. Винниченко, – щоб в українській літературі появилось щось моє, чого не схотіли в російській літературі. Обидно. Українська література не повинна бути смітником, куди можна скидати все негодяще» [100].

Отож, маємо два мотиви, які рухають письменником при створенні посправжньому сценічного драматичного твору: фрейдівське марносластво, яке у психоструктурі автора займає дуже важливе місце, і бажання вивести українську літературу на високий європейський рівень. Обидва, як зауважувалося вище, реалізувалися у п'єсі «Брехня», котра одразу ж після публікації пішла мандрувати сценами Росії та Європи, принісши автору без перебільшення шалену популярність.

Але перед цим з'явиться твір, який визначить цей поступ, сприятиме його широті. Мова йде про п'єсу «Дорогу красі», котра була написана протягом тижня, 14–23 січня 1910 року, в Парижі – рівно за 9 місяців до появи на сторінках «Літературно-наукового вістника» «Брехні». Її рукопис зберігається в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України в особистому фонді Володимира Винниченка, а 2005 року твір було підготовлено до друку та видано у кіровоградському журналі

«Вежа» [13]. На час написання нової своєї драми письменник і «за сумісництвом» революціонер – *persona non grata* в Росії.

Проте він активно листується з друзями на батьківщині, і після кількох місяців тяжкої депресії та лікування в санаторіях Швейцарії перебуває на вершині творчого піднесення.

У супровідному листі до Євгена Чикаленка, якому одразу після написання (лист від 24.01.1910 з Парижа) відіслав твір, В. Винниченко просить висловитися з приводу тексту і говорить, що особливо радий був би прочитанню його Миколою Садовським (як говорилося вище, митця непокоїть питання постановки своїх драм на сцені). Хоча одразу ж зауважує: Як бачите самі, я не міг удержатися, щоб не втиснути ідею. Не можу інакше, Євг(ене) Х(арламповичу). [...] Мені гидко писати тільки для того, щоб уподобатися публіці. [...] Чи повинен я тільки про заробіток авторський дбати? Чи, може, завдання всякого чесного художника лежить ще й поза власним матеріальним інтересом [100].

Відповідь Є. Чикаленка була не зовсім втішною. Прочитуємо його листа цілком, адже критичні зауваги мецената й товариша серйозно вплинули на творчі амбіції драматурга: Публіка (читав десь чол. 20-тьом), що вислуховувала п'єсу, висловлювалася неоднаково, але всі одноголосно сказали, що п'єса цікава, але на сцені успіху не матиме.

Кажуть, що у Вас нема хисту до писання сценічних п'єс і що Ви хоч би схотіли, то й «Пана Штукаревича» не змогли б написати, бо у Вас тенденція забиває художественність, а через те виходять філософські трактати, а не п'єси для сцени. Найбільше сподобалась «Дорогу красі» Олесеві, він тієї думки, що п'єса матиме успіх, як-що Ви її зробите більш компактною. Одним словом тільки я з Олесем вважали, що варто над нею попрацювати, щоб пристосувати її до сцени, решта-ж тієї думки, що п'єса з інтересом прочитається в журналі, але до сцени вона не здатна і що взагалі Вам не слід братися за писання п'єс [100].

Така реакція не розчарує письменника у можливості писати драми взагалі, хоч саму «Дорогу красі» обіцяє знищити (на щастя це були тільки обіцянки і твір таки дійшов до читача, нехай із запізненням у майже 100 років). Воно й зрозуміло, адже неореалістичний потенціал, який В. Винниченко вже показав у прозі, давав про себе знати й у драматургії. А широта обсервованого письменником життя давала йому прекрасний матеріал для творів. Тому й дивує його реакція київської богеми (зауважимо: у переважній більшості маловиїзної за кордон):

Щодо деяких уваг про «натяжки» в цій п'єсі, то згадайте хоча б Олеся, який не один поріг оббив, поки добився, щоб надрукували його книжку, про яку критики тепер пишуть, що такі книжки народжуються раз у століття (цей же мотив знаходимо у тексті драми, коли мова йде про книжку Остапа – С.М., М.К.) – Хворий Михайло – це Петро Михалевич, тільки трохи прибільшений. А сцена з проханням убить його і розбиванням склянки була на моїх очах. Не розумію, чого не може бути таких хворих? Поїдьте в якусь санаторію і подивіться, яких там «неможливих» хвороб тільки немає [100].

У той же час, В. Винниченко погодився із присудом театралів, і в цьому ж листі з Парижа, датованому 5 лютим 1910 року, зауважить: Я хочу, щоб мої річі ставились і дивились з охотою, а не так собі. Раз вся(п'єса не сценічна й не захопить глядача, то ніякі правки нічого не допоможуть. [...] Не хочу. Краще постараюсь написати щось нове, дивлячись на цю, як на показчик того, що так не треба робити [100].

Драма «Брехня», як наступний крок письменника в царині драматургії покаже, що він не був голосливим. Основою цього, на наш погляд, стала досить вдала композиційна схема, зароджена саме в п'єсі «Дорогу красі» і по-новому наповнена у «Брехні». Це вже не просто реалізація тези «чесність з собою», котра була виграшна для нової драматургії своєю новочасною претензійністю, як, скажімо, у попередніх драмах, це – повноцінний поліконфлікт з єдиним центром, котрий захоплює у поле свого тяжіння

практично всіх дійових осіб. Композиційна домінанта – головна героїня – і в першому, і в другому варіантах виструнчує архітектоніку твору, сприяє сценічній виразності, коли реципієнт неминуче перебуває під впливом харизматичності однієї дійової особи. Саме в «Дорогу краси» В. Винниченко вперше «не відпускає» свою героїню зі сцени, акцентуює її присутність: Інна, а услід за нею і Наталія Павлівна, беруть участь в усіх без винятку сценічних епізодах.

Причому це не просто присутність, а можливість реалізувати у кожному з випадків один із мікроконфліктів твору: Інна – Остап, Інна – Крамаренко, Інна – Михайло, Інна – Марта, Інна – Тихін у «Дорогу краси»; й, відповідно, Наталя Павлівна – Андрій Карпович, Наталя Павлівна – Тось, Наталя Павлівна – Іван Стратонович, Наталя Павлівна – Саня, Наталя Павлівна – Дося, Карпо Федорович, Пульхера у «Брехні». Є усі підстави говорити про те, що геліоцентричність конфлікту як прийом, що робить п'єсу сценічною, зародилася саме в «Дорогу краси» й прекрасно реалізована у п'єсі-спадкоємиці й подальших драматургічних пошуках митця.

Наявність сильного центру, навколо якого обертаються нездатні до сильної опозиції учасники конфлікту, посприяла появі принципово нового типу драми, власне «нової», про яку досить слушно зауважує С. Хороб:

У Володимира Винниченка, як і у західноєвропейських експресіоністів, уже нелегко віднайти традиційне співвідношення сил, коли конфлікт розвивався в зіткненні головної дійової особи з чітко визначеним середовищем або ж у боротьбі двох виразно заявлених таборів персонажів [99, с. 319].

Ні Остап, котрий безсило намагається протистояти рішучості дружини, яка бере гроші на видання його книжки з пожертвувань, зібраних на лікування психічно хворого Михайла, ні Марта, яка «викриває» Інну перед друзями, не є достойними суперниками у її боротьбі за утвердження ідеалу краси як найвищої цінності, краси, як рушійної сили життя. Подібну ж

неспроможність протистояти центральній фігурі конфлікту В. Винниченко показує і у «Брехні». Наталі Павлівні, котра відстоює свою модель досягнення мети, своє право на щастя, також протистоять відверто слабкіші персонажі. Ні Андрій Карпович, ні Тось, ні навіть Іван Стратонович (за умови фабульного трактування твору) неспроможні відстояти свою позицію. Їхні аргументи – в чоловічій, патріархальній установці на неможливість виявлення жінкою своєї особистості, спромоги до реалізації певного принципу. Кожен із персонажів-чоловіків прагне використати героїню у власних цілях (сексуальних, матеріальних, духовно-естетичних), не враховуючи при цьому власної неспроможності, викликаної інфантильністю, з одного боку, і безпідставними чоловічими амбіціями не підкріпленими належним прагненням до досягнення мети, високою мірою сили волі, відповідного темпераменту, з іншого.

Така розстановка сил у конфліктній схемі засвідчує ще одну знахідку письменника: героїню, дійову особу, яка прикрасить українську сцену нестандартністю (жінка, яка не підтримує домашнє вогнище, а добуває для нього дрова), оригінальністю (Мефістофель не часто з'являється на очі в жіночій подобі) і шармом жіночої незалежності, якого так не вистачало до цього і текстам самого Винниченка й українській драматургії загалом.

Підтвердженням життєвості такої моделі творення жіночого характеру стали блискучі, визнані глядачем і критикою, перевірені часом і сценою драми «Чорна Пантера і Білий Медвідь», «Гріх», «Закон», де головну роль, як і в аналізованих, буде грати сильна жінка, а інфантилізований чоловік виконуватиме лише функцію тла, «скрипки» (образ із п'єси «Дорогу красі»), – на якій майстерно «грає» повна сил, енергії, бажання і можливості змінювати світ за законами краси і «нової» моралі обраниця, вірніше кажучи, жінка, яка здатна сама обирати чоловіка для реалізації власних задумів.

Саме такою постає у драмі «Дорогу красі» Інна, дружина нікому, крім близьких друзів, незнайомого поета Остапа. Власне, він є її чоловіком, бо

роль першого і єдиного «скрипаля» в родині виконує таки вона. Інна прагне дати громадянству красу, своїми піснями й грою на піаніно навіюючи Остапові тексти віршів, які будуть визнані за геніальні. Прообразом Остапа, за свідченням самого В. Винниченка, став Олександр Олесь, власне, не особистість поета, а його талант, непроминальна вартість для української культури. Все це разом стане прекрасним матеріалом для художньої трансформації ще однієї ідеї, яку «розбуджує» і пропагує пером чоловіка Інна – національної, котра знайде себе в драматургії В. Винниченка дещо пізніше, у драмах «Між двох сил» та «Пісня Ізраїля».

А у п'єсі «Брехня» головна героїня Наталя Павлівна (типологічна схожість, як зовнішня, так і характером, з Інною не викликає жодного сумніву) «даватиме людству нові цінності», підтримуючи матеріально й морально свого чоловіка, інфантильного, безвольного, хворого, але талановитого винахідника. Введенням символу двигуна як рушійної сили прогресу В. Винниченко універсалізує ідею, подає у «форматі» загальнолюдських цінностей, зрозумілих світовому читацькому й глядацькому загалу, що одразу дало результат – вистави за п'єсою з успіхом пройшла на кращих сценах Росії і Європи.

Загальнолюдський дискурс, відмова від акцентуації певної ідеї уможливили продемонструвати у «Брехні» те, чого не вистачало в перших драматургічних спробах, коли письменник намагався досягнути неосяжне, у межах тексту, який за родовим каноном має відзначатись доцільним лаконізмом, піднімав одразу декілька масштабних проблем тощо. У той же час матриця, за якою він створить чи не найкращий у своїй драматургії образ – Наталії Павлівни, з'явиться перед цим у п'єсі «Дорогу красі», де, незважаючи на окремі хиби композиційного плану, образ головної героїні Інни митцеві вдався без сумніву. Її зовнішню привабливість, шарм, жіночність (риси, яких, відверто кажучи, не вистачало українській літературі, і це незважаючи на походження – Інна походить «з народу») уже визнаний у

прозі майстер портрету відтворить кількома значущими штрихами у ремарках, на зразок «Рухи плавкі, навіть злегка ліниві. Сама гнучка, дуже чорнява, в лиці має щось східне», «м'яко хитаючись іде» тощо. При порівняльному аналізі двох творів переконуємося у тому, що Наталія Павлівна писалася з Інни. І це при тому, що у «Брехні» В. Винниченко цілковито знімає портретні характеристики головної героїні, немовбито з усвідомленням того, що вони вже відомі реципієнту з попереднього твору. Такий підхід можна було б розцінювати як огріх, якби знову ж таки не та архетипна схема, за якою образ писався. Особливість Винниченкової моделі полягає в тому, що традиційні художні засоби, зокрема, характеристика іншими персонажами, завдяки яким постають перед реципієнтом героїні, зосереджені на внутрішньому їхньому світові, і власне портретні риси виявляються зайвими. Чи потрібно говорити про зовнішню привабливість Наталі Павлівни, коли знаємо, що в неї, як, до речі, й у Інну, закохані троє чоловіків?.. Це вже не кажучи про іронічну, але досить точну самохарактеристику, до якої вдається Наталя Павлівна, і котра підкреслює цю привабливість: «У мене закохані двірник, лавушник, Рябко – всі, бо всі на мене дивляться. Розуміється, у тебе всі в мене закохані. Звичайно, інакше й бути не може» [11, с. 152].

У текстах обох драм переважають характеристики, які стосуються особливостей характеру, темпераменту, вольової сфери непересічних жінок артикульовані оточуючими. Як, наприклад, у випадку з Інною: «Ах, ви така спокійна, сильна. Да, да! Ви страшенно сильна»(Марта); «Я, як каже Марта, тільки твоя скрипка. Да, тільки скрипка, на якій ти граєш, що тобізахочеться» (Остап), «Ти – камінь, ти – безсердечна» (Остап)тощо. Наталя Павлівна постає як «...оце сонце наше» (Андрій Карпович), «Істинно ж, кормителька» (Пульхера),а характеристики Тося дозволяють побачити істинну глибину її внутрішнього світу та силу впливу на оточуючих: «О, ти завжди знайдеш слова. І такі слова, що приємні, що ласкають» [11, с. 163]; «Я не можу

дивитись на других. [...] Ти тягнеш до себе, як тайна, як безодня. Я почув [...], що скажи ти мені повзти за тобою й дивитись, як ти будеш цілувати другого, і я поповзу...» [11, с. 165].

Ефективним для В. Винниченка залишається і показ героя в дії – в образі Інни утверджується ідеал сили і дієвості, вона не лише декларує пріоритет краси і радості над ницістю й «гниллю», але й демонструє його своїми вчинками на фабульному рівні: заради майбутньої книжки, де той ідеал буде втілено, вона важко працює, недоїдає у буквальному розумінні цього слова, просиджує вдень і вночі «над цифрами» та «щотами», утримуючи таким чином сім'ю; вона спонукає до творчості свого чоловіка; вона, врешті, зважається на вчинок, який суперечить загальновизнаним нормам; вона доводить до кінця задумане і з честю (хоч для більшості персонажів такий вчинок не видається благородним) йде зі сцени, залишаючи читача перед розв'язанням питання, а що ж таки важливіше: «гніль» чи «краса і життя». Наталя Павлівна «успадковує» дієвість своєї попередниці у досягненні мети. На її тендітних плечах – чоловік і його рідня (батько й дві сестри), прислуга. Цього разу В. Винниченко «влаштовує» героїню приватною вчителькою, яка, бігаючи по уроках, утримує сім'ю в очікуванні, коли чоловік закінчить роботу над двигуном. І все це «з абстрактної любові до людськості», аби опосередковано через чоловіка «дати людству «нові цінності». Ну, от як, скажімо, революціонери ідуть на смерть, на жертви «за друзі своя» [11, с. 149].

Поруч із традиційними, Винниченко використовує і досить модерні, як для української драми, прийоми, зокрема, психологізовані ремарки, які відображають не просто поведінку персонажа на сцені, а й нюанси психічних станів у кожний твердо», «задираючи», «стрепенувшись», «раптом піднято», «пильно озирає її з чудною, але спокійною усмішкою», «з посмішкою», «сміючись», «усміхається», «ще більш сміючись», «похмурюючись», «здивовано», «серйозно», «різко випроставшись», «голосно і спокійно»,

«поспішно», «весело» тощо у випадку з Інною. Наталю ж Павлівну психологізовані ремарки репрезентують в усьому багатстві психічних проявів, демонструючи тим самим завершення учнівського періоду у драматурга, врахування попередніх помилок і широту спектру художніх можливостей у розкритті особливостей Психеї дійових осіб, які визначають сутність модерної драми. Наталя Павлівна «сміється», «схоплено», «ніжно-весело, трохи насмішкувато», «серйозно, тихо», «схвицьовано», «вкрадливо», «з сяючим обличчям», «неспокійно», «з мукою», «тривожно», «кусає губи, напружено думає», «стрибає на нього й хоче вирвати, листи», «серйозно», «застигло, задумано», «цілує з дикою жагою», «піднято» тощо.

Враховуючи недоліки п'єси «Дорогу красі», особливу увагу драматург приділив і конфлікту, демонструючи важливість переходу його із зовнішньої сфери, що є визначальною рисою традиційної драми, у внутрішню – домінанту драми «нової». Якщо Інна – безапеляційна у своїй правоті, «чесна з собою» і розв'язка конфлікту цілковито вмотивовується її установкою на результат, коли висока й благородна мета цілком виправдовує засоби, то для Наталії Павлівни перешкоди на шляху до своєї мети мають скоріше внутрішній, ніж зовнішній характер, що й породжує глибинний психологічний конфлікт, який розв'язується самогубством.

Досить цікавими є й наративні форми, використовувані драматургом. Скажімо, образ Марти («Дорогу красі»), попри слабкість позиції у конфлікті драми, заслуговує на увагу з огляду на мовні засоби творення. Її репліки в діалогах носять відверто новаторський характер – письменник вдається до вкраплення нової для драматургії викладової форми – потоку свідомості, що виконує характеротворчу (Марта розсіяна, невпевнена в собі) і зображально-виражальну (точно передає психічний стан героїні, її неврівноваженість, розгубленість) функції. Такий же прийом В. Винниченко використає і у «Брехні» при зображенні дійових осіб «другого плану» Карпа Федоровича [11, с. 160] та Сані [11, с. 176], демонструючи завдяки цьому складні психічні

стани, зумовлені зміною природного для них середовища, необхідністю адаптації в нових умовах.

У цілому аналіз п'єс «Дорогу красі» та «Брехня» засвідчує не лише бажання В. Винниченка «дійти свого» у створенні сценічної модерної драми, а й копітку роботу заради досягнення цієї мети. Характери дійових осіб, які в новій драмі, на противагу до традиційної, де домінує дія, відіграють визначальну роль, постають у текстах обох творів досить цілісно й виразно. Драматург подав їх уже цілком сформованими, ми не спостерігаємо (за винятком хіба Сані) за їх еволюцією, а насолоджуємося їх оригінальністю. Це – прекрасна ілюстрація тези І. Франка про те, що «письменники нової генерації [...] зовсім не втаємничують нас у свій творчий процес, виводять свої постаті перед наші очі вже готові, силою свого натхнення овівають нас чародійною атмосферою своїх настроїв, або сугестіюють нашій душі відразу, без видимого зусилля зі свого боку, такі думки, чуття, настрої, яких їм хочеться, і держать нас у тім гіпнотичнім стані, доки хочуть...» [96, с. 110]. А ще – підтвердження класичної істини: «рукописи не горять», вони – чудова можливість побачити ще одну, нікому досі не відкриту, іпостась митця і його творчості. У нашому випадку – Володимира Винниченка, який шукав, і знайшов своє місце в історії вітчизняної і світової драматургії.

По-перше, головна мелодраматична конфліктна колізія – подружня зрада головних героїнь і ревності чоловіка та коханців – дає підстави говорити як про схожість, так і про відмінність. Винниченкова героїня Наталя Павлівна зраджує подружній обов'язок, водночас дбаючи про сім'ю, захищаючи рідних і чоловіка від неслави, піклуючись про їхній добробут і спокій та жертвуючи заради них навіть власним життям.

За характером розвитку головного зовнішнього конфлікту (сімейні стосунки, любовні перипетії / пристрасті) українська драма – п'єса про саможертвність, самозречення і справді любов.

В драмі є промовисті євангельські алюзії. Героїня Винниченка каже про чоловікового старого батька – затурканого темного селянина, до якого відчуває дочірню ніжність, – що готова обмити йому ноги і витерти своїм волоссям, тим втішаючи й підносячи його за життєві незгоди і терпеливе страждання, як праведника.

Наталя Павлівна по-жіночому експресивно, однак цілком вмотивовано веде свою ризиковану гру до трагедійного кінця, добиваючись, щоб внаслідок її самогубства всі, хто їй дорогий, зберегли добре ім'я, віру в любов, благородство і честь та мали змогу бути щасливими без неї.

Драму «Брехня» називають «портретною» (В. Гуменюк [27, с. 153]).

У Наталі Павлівні декадентські риси виразні, вона наділена симпатичними характеристиками прихильниці простого люду, які виділяють її з ряду Винниченкових неординарних героїнь – щоразу життєво переконливих, повнокровних, яскравих непересічних особистостей з високими духовними запитами, сильними почуттями і волею, гнучким розумом та водночас безкомпромісних, рішучих, саможертвних. Наталя Павлівна приваблює тим, що не лише тримає своєю працею лад і добробут власної сім'ї, а й щиро піклується про чоловікову родину, про молоденького коханця – студента-поета Тося (Антон), а особливо про старого спрацьованого свекра-селянина, котрий ніяк не сподівався на любов і щиру ласку від невістки – «пані», а тому спершу відчуває себе в синовій господі ніяково, не знає, на яку ступити, проситься обідати на кухню і навіть плаче від зворушення.

Щоправда, поведінка Наталі Павлівни, як одразу бачить глядач, небездоганна, бо автор уже першою сценою – розмова героїні наодинці з коханцем Тосем – показує її подвійне життя. Але вона мотивує це досить логічно (типовий Винниченків хід встановлення умов морально-психологічного експерименту, який чиниться над персонажами): за інженера Андрія Карповича, каже Наталя, «виходила, скажу правду, з гордості, з

абстрактної любові до людськості... Я знала, що Андрій має великі математичні здібності, ну й хотіла через нього дати людськості «нові цінності». Ну, от як, скажімо, революціонери ідуть на смерть, на жертви «за друзі своя». Я теж пішла на жертву» [11, с. 149]. Стосунки Наталі Павлівни з Тосем показані натомість більш психологічно вмотивовано: молода жінка (яка, до того ж, не має власних дітей, але здатна на щирю любов і турботу) ладна по-материнськи пестити й опікати його, охоче прощаючи і юнацьку жорстокість, і егоїзм закоханої молодості, і гарячковість, і нерозважливість, бо вважає себе покликаною бути наставницею юнака на життєвій дорозі, а не просто коханкою. Вона зізнається і самому Тосеві, і його суперникові Іванові Стратоновичу, що має від Тося «радість життя», «розкіш життя», що потребує його як «молоденького мужчину», однак це бажання не долає в її душі почуття обов'язку. Про чоловікового батька вона говорить так, що неможливо не повірити у її щирість та безкорисливість: «Він... він – затурканий життям. Він – селянин. Він страшенно подібний до мого батька...» [11, с. 149]. І згодом самому Карпові Федоровичу: «Мій тато був за сторожа при церкві. Він був схожий на вас, такий же тихенький. Він тільки в труні знайшов спочинок. Не довелось, татуню, йому спочити тут. Ви за нього спочинете, правда?» [11, с. 191].

Дослідники Винниченкової п'єси писали про «експериментальний» характер ситуацій, у яких автор випробовує своїх героїв, змушує їх перевіряти ті ідеологічні чи моральні максими, які сам висуває [27]. Через Наталю Павлівну перевіряється максима «чесність із собою» в сімейних стосунках: що дає радість життю – повна правда чи правдоподібна тактовна брехня в ім'я щастя і спокою близьких? «Правда, може, зовсім малюсінька» [9, с. 164]; «Істина є постаріла брехня. Всяка брехня буває істиною» [11, с. 193], – каже Наталя Павлівна Тосеві, добре знаючи, що він зі своїм егоїстичним правдолюбством просто не здатний адекватно сприйняти всю правду свого двозначного становища, не зачіпаючи мимохідь почуття й

інтереси інших людей. Своїм вимогливим егоїзмом троє чоловіків, котрі пред'являють права на Наталю Павлівну, штовхають її на самогубство, оскільки це нібито єдиний переконливий доказ щирості її почуттів до кожного з них, тобто «правди» в їхньому розумінні.

Ще Микола Вороний помітив, що у цій Винниченковій п'есі чоловічі образи-персонажі, «як реалістичні, без порівняння легші для виконання» [21, с. 270], ніж роль головної героїні. Серед них є винятком хіба Іван Стратонович – то справді швидше не самотійний характер, а «технічний» (М. Вороний) – alter ego Наталі Павлівни, темно-похмурий бік її сонячної натури – він втілює докори сумління і муку каяття. Нюанси внутрішнього / психологічного конфлікту докладно і переконливо трактуються у дослідженнях В. Гуменюка та – дещо інакше – С. Михиди, однак зауважимо, що дослідники не відмежовуються від тверджень перших критиків п'еси, зокрема М. Вороного, котрий, у дусі часу, писав про «людей дрібнобуржуазної верстви», нібито втілених у героїні «Брехні», й акцентував «дрібнобуржуазну», «міщанську, хоч і спосібну натуру», «здрібнілість її пасивної міщанської натури», нібито не здатної «кинутись у вир життя, переступити через якийсь моральний поріг» [21, с. 257, 260].

Такі переступи давно втратили актуальність і вже не викликають захоплень, та й явно критик перебільшував перспективи демонізації героїні: п'еса не дає на те підстав, натомість у ній підкреслена банальність ситуації «трикутника», в якій заплуталась молода жінка. Наталя Павлівна – надто «неординарна особистість в умовах буденщини» [65, с. 89], і применшувати природність її жертвовної любові – то значить позбавляти п'есу актуального нині, як і в усі часи, морального змісту.

Натуралістичні аспекти п'ес Винниченка проявляються, власне, в тематиці – то передусім інтерес до буденного, малопривабливого своєю рутинною сімейного становища героїв, до гріховної плотської природи в жіночій натурі, до мотивів адюльтеру, показаного так одверто й приземлено

чи не вперше у вітчизняних традиціях. Щоправда, естетика огидного драматургом не використовувалася, адже це не було прийнято аж до розквіту експресіоністського театру у 1920-х рр. Тим не менше з натуралізмом п'єси Винниченка зближує саме трактування головних героїнь – жінок, що посміли заводити собі коханців, виявивши тим незгоду з нехтуванням своїх плотських, тілесних потреб, свого вибору сексуального партнера.

Наталя Павлівна у Винниченковій п'єсі говорить про це Тосеві як про звичайнісіньку річ і тим страшенно обурює його: молодий поет не тямиться від самої думки про те, що кохана жінка може належати не лише йому. Іван Стратонович теж обурюється і навіть заявляє, ніби має право на помсту за те, що Наталя Павлівна мучила його понад рік своєю показною неприступністю.

У світоглядній основі творчості драматурга (принаймні, на першому етапі, коли п'єси створені) лежать позитивістські ідеї, вузькість та обмеженість яких автор відчуває і намагається виразити протест проти них через своїх героїнь. З точки зору стилістичної п'єси – зразок своєїрідної полістильової еkleктики, значною мірою притаманної літературі декадентської доби.

Український драматург у період створення «Брехні» – ще реаліст, котрий вже переріс натуралістські ідеї і сміливо експериментує з традиційною мелодраматичною формою, випробовуючи ґрунт для нових морально-етичних концепцій.

РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ СПЕЦИФІКИ ТА СТРУКТУРИ КОНФЛІКТУ ДРАМАТУРГІЇ В. ВИННИЧЕНКА

3.1 Трагедія як жанр (драма В. Винниченка «Пророк»)

Гострий драматизм, що сягає граней трагізму і виявляється як у вигадливому імпресіоністичному нюансуванні, так і в експресивній контрастності, які витворюють особливу настроєву атмосферу (багатобарвно-поліфонічну, водночас і чуттєво-конкретну, й урочо-таємничу), – такою видається провідна особливість стилю ранньої прози Винниченка. Драматизм, виступаючи спершу як стильова риса творчості автора, врешті набуває жанрового окреслення.

Багатогранність художньої проблематики в п'єсі невіддільна від незглибимої символіки, увиразненої і ремінісценціями, зокрема біблійними й шевченківськими, і перегуками зовнішнього та внутрішнього рівнів дії, і взаємодією психологічно окресленої достовірності та узагальненої масковості персонажів. Прикметною рисою драматургічної манери Винниченка є також підкреслення символічних вимірів образного ладу з допомогою ненав'язливого застосування промовистої художньої ономастики.

Остання драма В. Винниченка «Пророк», написана 1930 року, стала своєрідним підсумком пошуків автора в царині драматургії. На жаль, п'єса так і не була поставлена на сцені, а сам текст був опублікований лише 1960 року за сприяння Комісії для вивчення й охорони спадщини В. Винниченка Української вільної академії наук у США [29, с. 311].

В. І. Гуменюк зазначає: «П'єса «Пророк» позначена високим трагедійним пафосом» [29, с. 311]. Вона порушує надзвичайно гострі й актуальні не лише для свого часу проблеми: майбутнього людства; шукання людством порятунку через прихід нового месії; пошуків сенсу людського життя; взаємовідносин між ідеальним і реальним.

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.

М. Кудрявцев пише про п'єсу «Пророк»: «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» [50, с. 3].

Вже в самій назві «Пророк» В. Винниченко заклав одну з основних проблем твору — проблему шукання людством порятунку через прихід нового месії. Від самого початку автор стимулює глядача / читача до роздумів: чи справді Пророк Амар є посланцем Бога, а його релігійне вчення — шляхом порятунку; чи це лише чергова ілюзія, яка так і не приведе людство до омріяного земного раю.

Тема приходу нового месії є знаковою для українського письменства. Так, зокрема, до неї зверталось чимало видатних письменників: І. Франко (поєми «Мойсей», «Каїн»), Леся Українка (драматичні поєми «Одержима», «На руїнах»), Олександр Олесь (єтюд «По дорозі в Казку»). Кожен пророк, з'являючись в певний час (Мойсей, Ісус, Мухамед), приносив з собою мир і спокій у неспокійне життя. Вони з'являлися саме тоді, коли була потрібна допомога людям, яких слід було захистити. Серце істинного пророка мало імунітет від спокус, вигод та інших земних гріхів. Так вважає і відомий дослідник ранньохристиянської епохи С. Аверинцев: «Проповідь Ісуса Христа особливо акцентує значення самовідданої готовності до відмови від вигоди та соціальних переваг, від гарантованого добробуту, як вирішального критерію духовного життя» [1, с. 112]. Натомість ми можемо спостерігати, як

збільшення могутності призводить до збільшення спокус, які постають перед пророком і його апостолами, спокус, від яких майже усі апостоли (окрім Рами) не змогли відмовитись. В. І. Гуменюк зазначає: «Автор [В. Винниченко] простежує, як гендлярство, «гріховне» задоволення тілесних потреб та інші ознаки суєтності все більше й більше оволодівають відданими духу аскетами, оволодівають не без підступного сприяння кмітливого Райта» [29, с. 316]. І справді, ми можемо спостерегти, як апостольське братство «розкладається» зсередини [29, с. 316] і перетворюється на торговців у приміщеннях Єрусалимського Храму.

Відомо, що Ісус Христос дозволив собі проявити гнів, коли владно виганяв з приміщень Єрусалимського храму міняйлів та торговців жертвними тваринами. Те саме відбувається і з Амаром в першому прояві гніву – він вперше гнівається, коли Рама відкриває йому очі на безчинства, які творили його ж апостоли: Шандра полюбляє попоїсти рябчиків, Сіндгу прагне грошей і ганебно продає пророчі благословення, Ранджіт безмежно прагне влади і здатен піти заради неї на все, Арджуна закохався в Бетті. Рама озвучує ту правду, що приховувалася від очей Амара: «... ти не бачиш життя. Ти бачиш тепер тільки машини, ти говориш слово Боже до машин, ти навчаєш рури, скло, папери. Живого тіла народу ти вже не знаєш... І він тебе вже не знає. Ти сам став машиною, сам, о вчителю наш прекрасний! Любов твою засушили і продають у пакетах та канцеляріях наших, по відділах, телефонами, телеграфами, екранами, грамофонами...» [14, с. 59].

Далі Рама говорить вражаючу для пророка істину: «...від віри в нас тільки слова zostались, ремеслом стала віра наша!» [14, с. 61]. Гнів опановує душу Вчителя, він проганяє всіх, окрім Рами і Кет. Проте вже тут ми бачимо внутрішню роздвоєність пророка, яка призведе в подальшому до фатального розламу головного героя – пророк не зумів побачити найважливішого, не зумів відділити істинне від хибного, справжнє, вічне від тлінного, земного. Він дозволив облудному світові поглинути себе і свої пошуки, закривши очі

на реальність. Він зробив те, чого не повинен був допустити жоден посланець, – він віддалився від тіла народу.

Нарешті, останнім етапом Амарового розчинення в оманливому є другий прояв його гніву, який спровокував Райт залицаннями до Кет. Пророк з гнівом виштовхує його з кімнати і віддається нестримному жагучому кохання до жінки. Він здійснює переступ – віддається земній насолоді. Це й розвінчало його «божественність» в очах Кет, для якої він виявився звичайною людиною. Крах пророка неминучий – він втрачає свою силу; постує і молиться, але назад вороття немає.

Найголовніша лінія в п'єсі – випробування пророка: він Бог чи людина. У п'єсі сам Амар не вважає себе Богом, а тільки «посланим Богом» [14]. 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 найґрунтовніше подані два: любов без гніву й кохання до жінки. Щоправда, Л. Мороз у своєму дослідженні 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» [71, с. 126].

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 той сам жахається. Свою драму він гостро переживає, в чому зізнається Кет: «Сестро моя, втома скорботна спадає на дух мій. Тяжко мені, сестро моя!» [14, с. 44].

В. Винниченко, перейнятий ідеєю перевірки людини в екстремальних умовах, ставить і пророка Амара в ситуації крайньої напруги, коли неминуче

має виявитися його сутність. Причому, дилема «Бог чи людина» важлива тільки для Райта й Кет, оскільки підтвердження одного з її складників матиме для обох принципові наслідки. Амар же діє спонтанно, без будь-якого задуму чи розрахунку й гостро переживає власну драму, викликану переступом своїх принципів.

У цих епізодах виразно розкривається концепція трагедійності пророка: справжній пророк, який несе слово Бога, повинен оминати мирське життя, не піддаватися гріхам, не мати вигоди від того, що він робить. Найголовніше те, що серце його не повинно покриватися криводушністю і самому пророкові слід мати міцну віру в Господа. Тому Амар, пророк, не виконує своєї місії: ілюзія поглинає його і заважає йому опанувати власну долю.

Фінальний акорд останній дії п'єси – трагедійним. Прагнучи утвердити абсолютний пріоритет віри у науково-технічний прогрес, пан Райт «робить великодушний крок», запропонувавши залучити технічний винахід для укріплення віри народу в сакральні ідеали, проповідовані Амаром. Але для цього пророку необхідно покласти на жертовник власне життя: «...Для всіх людей, для всіх народів ти помреш як посланець Бога, як нелюдина. Навіть не помреш для них, а відійдеш на небо, до Бога. Ти вознесешся живим на небо. От так, як ти оце стоїш. Ти от з тої тераси полетиш у небо на очах у тисяч людей. В небі вибухне грім, тебе обкутає облако, і ти зникнеш. Хочеш? Але, знай, не Бог тебе підніме в небо, а наша машина. Райт винайшов літальний апарат. Цей апарат він приробить тобі під хітон. Ніхто про нього не знатиме. Цей апарат підніме тебе в небо. А другий апарат, що буде на тобі, зробить грім і рознесе твоє тіло на дрібні шматочки. Так ти вознесешся на небо» [14, с. 74]. Це єдиний шлях для нього для Амара, що він не відступає від своєї віри. Втрата фізичного існування не така страшна у порівнянні з втратою омріяного ідеалу, мети свого життя. «Моє життя? А для чого ж воно мені дано було, як не для їхньої віри та щастя їхнього?! На що ж воно мені тепер, коли віднято в мене призначення моє?!» [14, с. 74] – говорить Амар.

Несподіваним різким виразом звучать для пророка слова: «Не Бог ти і навіть не посланець Бога, а бідна, засліплена собою людина, що робить велике зло людям. Людина ти, Амаре!» [14, с. 57]. Самозасліплення, самообман заступають у душі Амара місце віри. Фізичним проявом людського кохання він руйнує не лише свій світ, але й зраджує віру Кет: «Твій обман у тому, що ти – людина. І цим ти вбив у мені Бога. Чуєш? Того самого, що сам віродив» [14, с. 73]. А зрада віри для Амара означає перш за все зраду самого себе, себе того, якого він сам та оточуючі ототожнювали із абсолютним ідеалом віри. На думку одного з дослідників творчого доробку В. Винниченка Д. Гусара-Струка, «найбільший гріх – це зрада самого себе через самообман» [31, с. 25].

Амар – це глибоко-трагічна постать, духовні пошуки якої завершуються повним крахом і втратою ілюзій. Людина взяла на себе обов'язок пророка, щоб зробити життя краще, щоб люди переосмисли своє мирське. Але пророку не вистачило самої віри в те, що він робить. Ілюзія не дала йому змогу побачити реальний світ. Образна система твору спонукає задуматись над величчю й малістю світу й людини, над одвічним змаганням знання й віри, над багатьма іпостасями правди й брехні, відчуті непримиренність різних рівнів свідомості. Читач переймається напруженими роздумами письменника над незглибимою таїною людини, яка ніколи не буде розкрита до кінця. Автор поставив риторичне питання: чи була смерть пророка марною чи його віровчення все ж приведе людство в загублений ним рай? Проте відповіді на це питання людство не знайшло ще й досі.

3.2 Жанрова специфіка драми В. Винниченка «Брехня»

Концепт «брехня» у однойменній п'єсі В. Винниченка стає своєрідним перехрестям зовнішньої та внутрішньої дії. Контекстуально-індивідуальне сприйняття брехні та оперування різними смислами утворює літературну

інтригу, яка відсилає до комедій-водевілів засновника «добре зробленої п'єси» Е. Скріба. Інтрига у його п'єсах, зокрема у добре знаній, перекладеній С. Федоровим комедії у 5 діях «Клевета» (1841), структурує дію за принципом дії-дуелі. Витримується принцип маріонетковості у веденні дії, яка розгортається за логікою авторської стратегії, націленої на серійне виробництво. У згадуваній п'єсі Е. Скріба («Клевета») несподіваний наклеп на героїню поширюється внаслідок хибного переконання одного героя, який сприймає ілюзію (або симуляцію) за дійсність. Вже у цьому прийомі «добре зробленої п'єси» активізуються механізми, які дозволяють перевести інтригу з плану зовнішньої дії до плану внутрішньої.

Аналізуючи витoki подібної літературної інтриги, звертаємось до відомої праці О. Фрейденберг «Походження літературної інтриги», у якій дослідниця виявляє жанрові особливості інтриги у давньоримській комедії палліати: «У ній не лише брехня приймається за правду, але і сама правда до певної міри є брехнею» [97, с. 498]. Погляд дійових осіб у такій п'єсі (наприклад, у комедії Плавта) виявляє те, чого немає, оскільки основними чинниками інтриги є фокус та престижнація.

Суб'єкт дії імітує, симулює об'єкт, уподібнює себе об'єкту за принципом комедійної метонімії. Поняття не продовжують образ, а створюються у ньому, як його протиріччя (з-за будь-якого поняття визирає образ). Інтрига виявляє два плани причинності: об'єктивна причинність співвіднесена з правдою, брехня ж зумовлена суб'єктивною причинністю, що виявляє роздвоєність комедійного героя.

Ці міркування О. Фрейденберг варто згадати під час аналізу механізмів, які допомагають перевести зовнішню інтригу в п'єсі В. Винниченка «Брехня» у внутрішню. Вже на початку першої дії в драмі виникає колізія «брехні», зовнішній план якої представлено інтригою Наталії Павлівни, що пропонує Тосю брехню, яка дасть йому спокій і радість. У самому розумінні Наталею Павлівною брехні виявляється ефект

гіпнотичного впливу: плететься прядиво зі слів, які й справляють гіпнотичне враження:

ТОСЬ (хапається руками за голову). Ні, я в цій плутанині зверну собі голову! Я нічого не розумію. Де початок, де кінець, де... [10, с.14].

У розлогих зізнаннях Наталії Павлівни розгортається літературна феноменологія брехні, пояснення героїні містять літературні алюзії, типові для різних жанрів драми. Звернемо увагу хоча б на обігрування героїнею мотивації жертвопринесення у шлюбі («...хотіла через його дати людськості нові цінності»).

Ситуація, що нагадує міщанську драму або мелодраму, в контексті міркувань про брехню додає дещо іронічного забарвлення уславленню брехні.

Загалом лейтмотив самопожертви відіграє помітну роль в архітектоніці дії. Він артикулюється у другій дії: Тось дорікає Наталії Павлівні тим, що вона намагається приносити жертву з усіма зручностями, тобто маючи кохання. Ще одна профанізація «саможертвності» відчутна у діалозі Івана Стратоновича з героїнею.

Іван Стратонович зводить образ «самопожертви» до прагматичного споживацтва. Лейтмотиви «самопожертви» і «безодні» утворюють план «внутрішньої дії», готують переключення з «внутрішньої» дії до зовнішньої і навпаки.

У другій дії спостерігаємо кілька висловлювань, які свідчать про перехід від зовнішньої дії до внутрішніх емоцій, переживань героїв. Так, на звинувачення Івана Стратоновича Наталя Павлівна несподівано виявляє емоційний стан радості, щастя.

НАТАЛЯ ПАВЛІВНА. (Однімає руки, встає. Лице її сяє радістю, захватом). Говоріть ще... Говоріть.

ІВАН СТРАТОНОВИЧ. (Хмуро здивовано дивиться на неї). Це ще що за трюк?

НАТАЛЯ ПАВЛІВНА. (Прикладає руки до лиця; однімає їх. Схвильована, на лиці то мука, то радість, робить кілька кроків уперед і назад, видно, вагається щось сказати). Господи, це як сон... [29, с. 35].

Подальше зізнання Наталії Павлівни у коханні до Івана Стратоновича дозволяє читачеві уявити перипетії її переживань, що все ж таки приховані під флером загадковості, вірогідності. Принципово важливою є можливість неоднозначного трактування цієї ситуації. Не випадково Іван Стратонович оцінює її як «нахабну прірву брехні».

У другій дії інтригу ускладнює перипетія, яку готує підслухана Іваном Стратоновичем сцена пояснень між Наталею Павлівною і Тосем, впродовж якої героїні вдається повернути інтригу так, що вона знов стає ініціатором їх любовної драми. Тось зізнається у принадності брехні, яка його вабить «як тайна, як безодня».

Артикуляція метафори «брехня – безодня» пунктирно накреслює можливий екзистенційний план колізії, який виявляє помітну літературизацію художньої дії в драмі. Зізнання Тося у тому, що Наталя Павлівна вабить його, «як тайна, як безодня», через свою брехню вабить, нагадує колізію «нової драми» Г. Ібсена, Г. фон Гофмансталя, С.Пшибишевського, Л. Андрєєва, коли героїня є символічним втіленням стихійних, позасвідомих сил, що виявляють той чи інший компонент психіки героя. Так, Катерина Іванівна, героїня однойменної п'єси Л. Андрєєва, бреше з точки зору усього закоханого в неї чоловічого світу, але має власний світ, у якому вона щира і органічна, керується вітальними силами ества. Порівняння з майже одночасно написаною драмою Л. Андрєєва виявляє принципову відмінність авторської позиції: екзистенційно-психологічний план дії іноді поступається в п'єсі В. Винниченка плану гри, інтриги, театральної дії, тому стільки цікавих перипетійних моментів, словесних змагань тощо. Але найцікавіше, що в одній репліці зіставляється кілька літературних кліше, які взаємовідштовхуються і через це пародіюються. Розкриваючи мотиви

«фатальної пристрасі», з'ясовуючи, що Наталя Павлівна тягне його, як тайна, як брехня, можливо, через цю брехню і тягне, Тось переводить психологічне зізнання у площину побутової мелодрами. Він вимагає повернути його листи, осмислює власну залежність від пристрасі, «прокручуючи» можливі сценарії, властиві мелодрамі, «приміряє» на себе поведінку героя фарсу.

ТОСЬ. ... Я почув – все одно, знай і це! – я почув, що скажи ти мені повзти за тобою й дивитись, як ти будеш цілувати другого, і я поповзу... (Понуро). А може, тут же вбив би й тебе, й того, і себе... Не знаю... [10, с. 33].

Ознаки літературної гри створюють особливе інтелектуальне насичення п'єси. Не випадково П. Богацький (Alienus) виявив у драмі В.Винниченка ознаки «нової драми», а саме психологічної драми, що відбувається «в душі дійових осіб, а не зовні». За відсутністю «героїчності в рухах, трагічності в висловах», все «одбувається в грі лица, в інтонаціях, міміці».

Подібні спостереження підводять критика до переконливого висновку: «Брехню вважаємо тараном, яким пробито дорогу для літературних драм, для серйозного репертуару» [10, с. 193]. Ніби розвиваючи цю думку, сучасний дослідник драматургії В. Винниченка В. Гуменюк наголошує на інтелектуалізації інтриги в п'єсі. Слушно він зауважує, що поєднання психологічної мотивації і натуралістичного способу відтворення «діткливої життєвої достовірності», яка «набуває обрисів незглибимої символіки підносить драму до вершин модерного мистецького інтелектуалізму» [29]. Загалом художній синтез психологічного символізму і натуралізму відкривав необмежені можливості для численного експериментаторства українськими драматургами у 20–30 роках, що позначилося на широкому спектрі жанрово-стильових трансформацій у межах літературного віднесення до містерійно-трагедійних форм, фарсу, трагікомедії, трагіфарсу тощо.

У поетиці тексту драми «Брехня» відчутні літературні контексти, зокрема жанрові кліше комедії, мелодрами, водевіля («добре зробленої драми» в дусі Е. Скріба). Водевільно-мелодраматичні прийоми даються взнаки у сцені підслуховування Івана Стратоновича, викрадення ним листів, що й утворює перипетію, увиразнюючи разом з тим план екзистенційно-психологічної драми Наталії Павлівни. Згадаємо принагідно, що введення перипетії у драмі (трагедії) виявляло вплив трансцендентних сил, фатуму.

Своєрідний діалог Івана Стратоновича з Наталею Павлівною з'ясовує, що він понад усе прагне перебувати у магнетичному полоні її слів.

ІВАН СТРАТОНОВИЧ. (Хапає її за руку, з ненавистю). Ну, говори ж! Говори, бреш, давно любиш? [10, с. 39]

Отож, виникає підміна пристрасті до жінки залежністю від магії її мовлення, очевидно, образ героїні і манера впливу словом на чоловіків взаємоуподібнюються, що ще раз змушує згадати персонажів комедії палліати.

Пропозиція доказу смертю підбурює Івана Стратоновича розгорнути словесну інтригу далі і накреслити мелодраматичний сценарій самогубства, який всерйоз бере до уваги Наталя Павлівна. Запропоновані варіації розв'язки: спалення листів, моментальне отруєння тут і зараз викликають несподівану реакцію Наталії Павлівни, яка уявила себе маріонеткою в руках інтригана.

НАТАЛЯ ПАВЛІВНА. Ні за що! Насильно я ніколи не оддамся. Та ще людині, яка мене не любить? Ніколи! [10, с. 44]

Фігуранти мелодраматичної інтриги немовби міняються місцями: тепер Наталя Павлівна не вірить Івану Стратоновичу, який провокує її до екстремальних рішень.

ІВАН СТРАТОНОВИЧ. Ні, смерті повірю. Даю навіть слово, що буду жаліть Андрія так, як ви... [10, с. 44].

Інтрига розгортається так, що репліки Івана Стратоновича і Наталії Павлівни утворюють два плани дії: відбувається зрозуміла лише їм гра словами, коли нагадування про лавро-вишневі краплі означає провокацію смерті, ці ж самі репліки сприймаються іншими героями у побутовому сенсі й вплітаються у звичайні родинно-побутові розмови. Таким чином, розігруються дія в дії, п'єса в п'єсі. У цьому проявляється реакція ще на один характерний принцип будови п'єс Е. Скріба, а саме «принцип маріонетковості». У водевілях Е. Скріба це було основою комізму («Скріб розумів, що людина, яка не за власною волею несподівано потрапила у незручне становище або яка через нерозуміння обставин робить не те, що мала б робити, є комічною» [56, с. 622]). До речі, цей прийом потім трансформує у своїх п'єсах Г. Ібсен, а у драмі В. Винниченка комедійно-водевільна техніка лише ускладнює «внутрішню колізію» в душі Наталії Павлівни.

Більше того, драматург проявляє себе як режисер-експериментатор, вдається до програвання одної і тої ж ситуації різними героями: коли Іван Стратонович пропонує Наталії Павлівні вистрибнути з третього поверху («Смерть буде напевне»), на що героїня продовжує плести словесну гру («І це ви мене так любите»), репліка героя сприймається глядачем як провокація. Одразу після цієї сцени Саня зі всією щирістю екзальтованої особи виявляє готовність довести Наталії Павлівні, що насправді її любить.

САНЯ. Ой! Скажіть мені головою вниз кинутись отуди на улицу, побачите! [10, с. 46]

Перед тим Саня зізнається, що завжди відповідала на брехню правдою, яка була помстою особистості загалу. Композиційне зіштовхування обох сцен створює ефект авторської гри кліше «добре зробленої п'єси», що водночас крім пародійних інтенцій автора увиразнює психологічне двійництво Наталії Павлівни. Ситуації створюються так, ніби Наталії Павлівні дається можливість постійного самоаналізу і самооцінки.

Подвійну гру веде й Іван Стратонович: він ще раз провокує героїню на відверті реакції (дії), запропонувавши читати листи. Інтрига Івана Стратоновича сприймається як послідовно витримана тактика впливу на героїню: звучить пропозиція почитати, далі у відповідь на реакцію порада випити лавровишневих крапель, врешті, Іван Стратонович наполягає на тому, щоб заспівати «Заповіт» («Як умру, то поховайте...»). Не дивно, що цей психологічний тиск призводить до того, що героїня відмовляється продовжувати цю гру і, ніби усуваючись, пропонує Івану Стратоновичу бути ініціатором подальшого розгортання подій. Неоднозначність драматичної дії, акценти у складній поліфонічній інтризі виявляють характерну для психологічного театру роль драматурга-режисера.

Розвиток дії нагадує принципи будови «добре зробленої п'єси»: кожна сцена є наслідком попередньої та передумовою наступної. До певної міри витримано і принцип маріонетковості: всі герої, які вступають у діалоги з Наталею Павлівною, що є центром і провокатором усіх інтеракцій, по суті підкоряються волі авторської стратегії всупереч логіці життєвої правди. Так, у діалозі Андрія Карповича з Наталею Павлівною герой мимоволі проголошує те, що остаточно переконує героїню у невідворотності смерті, яка була б у тисячу разів менш вразливою для нього, ніж брехня.

Сцена повернення векселя і листів знов надає Наталії Павлівні ініціативи у веденні інтриги, все більше виявляються внутрішні переживання, зафіксовані у ремарках. Застосовано композиційний принцип гойдалки, властивий водевілю (його спостерігаємо у п'єсі Олени Пчілки «Світова річ»). Діалог Наталії Павлівни й Івана Стратоновича вбирає різні інтенції героїв: Наталя Павлівна влаштовує випробовування, Іван Стратонович прагне отримати переконливий доказ її щирості.

Детальне розігрування героїнею сцени доказу – отруєння, її екзальтоване збудження, очікування Досі, вмотивоване необхідністю публічності цієї розв'язки, ефектна сцена прощальних поцілунків – все це

створює іронічне обігрування драматургом типових кліше «добре зробленої п'єси».

Варто наголосити, що подібний прийом будови інтриги, за основу якої береться різне ставлення героїв до брехні, спостерігаємо у майже одночасно написаній п'єсі А. Крушельницького «Тривога», у якій суто адюльтерна інтрига і різне ставлення героїв до брехні утворюють розвиток драматичної дії. Мав, очевидно, рацію М. Євшан, коли відніс цю п'єсу до взірців «лубочної літератури». За основу п'єси береться романсовий сюжет кохання героїні Олени до двох закоханих у неї: чоловіка Івана Верха і його друга Щербатого. Відданість Івана Верха суспільній роботі створює конфлікт між ним і люблячою його дружиною, яка намагається утримати його від виклику громаді.

ВЕРХ. Сьогоднішню справу розголошено усюди. Про неї всі говорять. І ждуть на вислід. Не піти – значить: злякатися opinii – поступитись. Я кинув брехні визов в очі – тепер не буду тікати... [49, с. 49].

Закоханий з дитинства в Олену Щербатий страждає жадобою правди, тому спокутою за гріх любові стає самогубство героя. Наступна дія виявляє психологічний план розвитку сюжету, зумовлений здогадкою Івана Верха про зраду дружини і вимогами з'ясування причин трагедії, яка сталася із Щербатим. Апогеем внутрішніх перетворень у душі Івана є кульмінаційний момент, потрясіння, прозріння (anagnorisis), коли той дізнається, що Олена має народити дитину від Щербатого. Іван Верх переживає кризу свідомості, яку лікар, брат Олени, кваліфікує як «містерію в душі людини». Ефективність мелодраматичної розв'язки доповнюється відтворенням особливого психологічного стану духовного зростання героя над собою, що свідчить про драматизацію мелодраматичної дії, навіть стилізацію ознак мораліте у ній.

Очевидно, подібна тенденційність не була органічною для драматургічного хисту В. Винниченка у тих п'єсах, що виявляли жанрову домінанту мелодрами.

Поряд з тим він не обмежився у своїй драмі «Брехня» експериментуванням з драматичною фабулою «добре зробленої драми» або ж мелодрами. Психологічно-екзистенційний «внутрішній» план драми поглиблюється та увиразнюється саме завдяки примітивізму, підкресленій штучності зовнішніх подій, до того ж структурної чинності набуває помітний літературний контекст інтриги. Це виявилось навіть у тому, що ремарки, які утворюють екзистенційно-психологічний план колізії, поряд з тим відбивають ще й план емоційних рухів, які нагадують мелодраматичні кліше (назвемо деякі з них: «Наталя Павлівна пильно дивиться на його, кусає губи, напружено думає»; «Іван Стратонович (З понурою зловтіхою)»).

Отож і в цьому авторські чи, можливо, наративні стратегії формують іронічний жест у бік мелодрами або ж «добре зробленої драми».

ВИСНОВКИ

Конфлікт в літературі – зіткнення, боротьба, на якій побудовано розвиток сюжету в художньому творі. Термін конфлікт близький до терміну колізія, вони нерідко взаємно замінюють один одного. Поняття конфлікту має вузьке значення, тобто вживається, коли колізія набуває найбільш гострий і відкритий характер, то термін конфлікт зазвичай використовують стосовно драматичних творів, де зіткнення героїв виступають з особливою очевидністю.

Особливе значення конфлікт має в драматургії, де він є головною силою, пружиною, рушійною розвитку драматичної дії і основним засобом розкриття характерів.

Конфлікти в драматичних творах завжди мають певний історичний зміст: в зіткненнях героїв втілюються найбільш істотні проблеми часу, хвилюючі суспільство.

Внутрішній конфлікт має досить різноманітні форми за характером прояву і присутній в будь-якій п'єсі, оскільки в кожному творі наявні фабула і сюжет. Інша справа, наскільки різняться внутрішній конфлікт (сюжетний рівень) і зовнішній (фабульний). У визначенні дистанції між ними істотну роль відіграють ступінь завуальованості внутрішніх причин зовнішніми подіями і способи їх взаємодії.

В п'єсах Винниченка, що є вагомим свідченням модерності його драматичного письма, превалюють внутрішні конфлікти, «криваві побоїща в душі людини». Але вони живляться здебільшого чітко окресленими зовнішніми конфліктами. Винниченко не відмовляється від ладно скроєної інтриги, а підпорядковує її ширшим завданням. У взаємодії різних рівнів конфлікту здебільшого виявляється гостро драматична, часто трагічна неспівмірність небуденної особистості і суспільних стереотипів. Конфлікт у Винниченка позбавлений романтичної прямолінійності і ускладнюється тим,

що й сама ця особистість за всієї своєї небуденності не завжди і не у всьому вільна від згаданих стереотипів [26, с.22].

Конфлікт у п'єсах Винниченка виявляє себе як «двобій» опозиційних пар: Корній і Рита («Чорна Пантера і Білий Ведмідь»), Мусташенко й Інна («Закон»). В епіцентрі сутички — кардинально важливе для В. Винниченка питання, не просто віддалене від побуту, а й посилене опозиціями «раціональне-іrrаціональне», «емоційне-розумове», питання надто масштабне і загострене, аби можна було його віднести лише до розряду філософських [66, с.134].

З огляду на функціонування епічного начала на різних рівнях структури драматичних творів В. Винниченка видається доцільним розгляд означених п'єс як приналежних до специфічного жанру епічної драми, акме розвитку якої був брехтівський театр.

Його драматургічне мислення органічно матеріалізувалося у тканину тексту, де герої — це носії тих чи тих ідей і світоглядів. У драмі ці світогляди найчастіше перебувають у антагоністичних співвідношеннях, схрещуючись у драмі, вони створюють конфліктні ситуації, які залежно від задуму автора розв'язуються впродовж протікання дії або так і залишаються нерозв'язаними, що робить кінцівку драми напруженою і яка часто не співпадає зі смаками реципієнта. Власне у конфліктах, різних за своєю природою мають можливість реалізуватися такі ж різні характери як ідейно-психологічні прототипи граней авторського «Я». Часто у творах стикаються протилежні типи. У драмах значне місце відводиться проблемі міжгендерних стосунків, тобто вічного протистояння жіночого і чоловічого. У драмі спостерігається макросистема конфліктних ситуацій, які залежно від сфери реалізації та поширення конфлікту діляться на різні види. Так, залежно від сфери реалізації конфлікти драматургічному доробку поділяються на політичні, соціально-побутові, психологічні. В залежності від специфіки поширення конфлікти діляться на макроконфлікти та мікроконфлікти. Під

першим (макроконфліктом) розуміємо зовнішній подієвий конфлікт. На відміну від нього мікроконфлікт — це внутрішній (психологічний), що відбувається у внутрішньому світі героя. Щодо їх співвідношення у драмі, сукупність мікроконфліктів є базовими складниками у побудові макроконфлікту. У драмах повною мірою виявляється вміння В.Винниченка зображувати внутрішні порухи душі героїв, поєднувати психологізм зображення із динамізмом акції. Часто автор, формуючи конфлікти, резонує, їх створюючи відповідні умови. Використання монологів дає підстави говорити про новий підхід драматурга до зображення своїх героїв, вірніше їх характерів. Він не лише розглядає психічний стан героїв як такий, виявляючи неабияку майстерність, але й використовує ці стани з метою підкреслення певних рис характеру, що в свою чергу впливає на розвиток конфлікту. І класична схема: проблема — характер — конфлікт є по-новому переосмислена драматургом. Творчу манеру письма В.Винниченка відрізняє більша надричність, експресивність, яка спостерігається вже від першого акту драми. Вирішуючи ідентичні проблеми, що були центральними на зламі століть, письменник ішов цілком оригінальним шляхом, проте світи його драм відображають найважливіші риси загальноєвропейського літературного процесу. Переступивши межі трансцендентних вимірів, В.Винниченко створив власну стильову манеру, яка розширила горизонт української літератури.

Отже, можна зробити висновок, що зовні п'єси Винниченка здебільшого виглядають як звичайні житейські історії на не зовсім звичайні для української драми теми. Та й теми ці визначалися досі переважно за їхніми зовнішніми ознаками: про мешканців міста (а не села, як у більшості п'єс попередників), про революціонерів-підпільників, про заробітчан, про інтелігенцію, що її письменник показує у нетрадиційному ракурсі. Проблематика їх «прочитувалася» також, як правило, зведенням до соціології та етики, причому з обов'язковими вказівками на те, якою мірою письменник

«помилявся» чи «не мав рації». Тематика багатьох п'єс Винниченка була не абсолютно новою - за винятком тих, де діяли революціонери-підпільники, та ще творів на «закордонному» матеріалі [68, с.25].

Конфлікти у Винниченка глобалізуються, проектується на суспільство загалом. Згадаймо: герої письменника — це завжди носії якогось кардинально нового погляду, люди нетрадиційних моральних принципів. Винниченко завжди будує сюжет так, що ці персонажі мусять вступити у прямий конфлікт з суспільством, він не дозволяє їм залишатись просто «не такими». Ось, наприклад, Марія з драми «Гріх». Її нетрадиційні погляди ні для кого не є секретом, але сприймаються вони скоріше як дивацтво, жіноча забаганка. Коли ж події змушують реалізувати свої переконання задля врятування інших, замість вдячності отримує неприховану ворожість і зневагу [66, с.135-136].

Не важко помітити, що усі магістральні ідеї драматургії В. Винниченка споріднені. Усі вони — в опозиції до суспільства в традиційному розумінні, і, як правило, мають грізного опонента або спільника в одній особі — природну сутність людини. Окремі драматичні твори є відображенням філософії «чесності з собою» [66, с.136].

У другій половині XIX ст. в різних європейських літературах спостерігається захоплення митців натуралістичною манерою письма, що згодом вилилося у виокремлення натуралізму як самостійного напрямку. Цей процес був зумовлений глибинними зрушеннями в суспільному, духовному, інтелектуальному житті епохи, поширенням позитивістських філософських ідей, виникненням еволюційної теорії та загальним розвитком науки і техніки.

У світоглядній основі творчості драматурга (принаймні, на першому етапі, коли п'єси створені) лежать позитивістські ідеї, вузькість та обмеженість яких автор відчуває і намагається виразити протест проти них через своїх героїнь. З точки зору стилістичної п'єси — зразок своєрідної

полістильової еkleктики, значною мірою притаманної літературі декадентської доби.

Український драматург у період створення «Брехні» – ще реаліст, котрий вже переріс натуралістські ідеї і сміливо експериментує з традиційною мелодраматичною формою, випробовуючи ґрунт для нових морально-етичних концепцій.

Поряд з тим він не обмежився у своїй драмі «Брехня» експериментуванням з драматичною фабулою «добре зробленої драми» або ж мелодрами. Психологічно-екзистенційний «внутрішній» план драми поглиблюється та увиразнюється саме завдяки примітивізму, підкресленій штучності зовнішніх подій, до того ж структурної чинності набуває помітний літературний контекст інтриги. Це виявилось навіть у тому, що ремарки, які утворюють екзистенційно-психологічний план колізії, поряд з тим відбивають ще й план емоційних рухів, які нагадують мелодраматичні кліше (назвемо деякі з них: «Наталя Павлівна пильно дивиться на його, кусає губи, напружено думає»; «Іван Стратонович (З понурою зловтіхою)»).

Отож і в цьому авторські чи, можливо, наративні стратегії формують іронічний жест у бік мелодрами або ж «добре зробленої драми».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Софія–Логос. Словник. / С. Аверинцев. – [3–тє видання]. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2007. – 650 с.
2. Адорно Т. Теорія естетики / Т. Адорно. – К.: Основи, 2002. – 518 с.
3. Базилевський В. Парадоксальний Винниченко / В. Базилевський // Літературна Україна. – 2005. – № 35, 8 вересня. – С. 7.
4. Блохіна Н. Драматургія Володимира Винниченка: Феміністичне прочитання / Н.Блохіна // Січ. – 2002. – №4. – С.33- 38.
5. Бондаренко О. Концепція особистості (За п'єсою В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь») / О. Бондаренко // Українська мова та література. – 2006. – №41-43. – С. 48 – 50
6. Боннар А. Греческая цивилизация: в 2 тт. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1994
7. Брехт Б. Театр. Собрание сочинений: В 5 т. / Общая ред. С. Апта, Е. Суркова, И. Фрадкина. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/1. – 527 с.
8. Брехт Б. Театр. Собрание сочинений: В 5 т. / Общая ред. С. Апта, Е. Суркова, И. Фрадкина. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/2. – 565 с.
9. Василенко І. М. Своєрідність зображення суперечливості духовного світу митця у драматургії В. Винниченка та у прозі Е. Золя / І. М. Василенко // Літературознавчі студії : зб. наук. праць / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Ін-т філології. – Вип. 32. – К., 2012. – С. 36—43.
10. Винниченко В. Брехня. П'єса на 3 дії. – Львів – К., 1925. – 85 с.
11. Винниченко В. К. Вибрані п'єси / Упорядн.: М. Г. Жулинський, В. А. Бурбела. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.
12. Винниченко В. Вибрані твори / Упор. текстів, передм. та прим. О. М. Савченко. – Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. – 352 с.
13. Винниченко В. Дорогу красі / Вступне слово, підготовка до друку, примітки М. Ковалик, С. Михида // Вежа. – 2005. – №17. – С. 118–179.

14. Винниченко В. Пророк // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: 1 кн. – К., 2001. – С. 246 – 285.
15. Винниченко В. Твори. Т. IX – XV: Драматичні твори. – Київ: Рух. – 1926 – 1930 рр.
16. Винниченко Володимир. Чорна Пантера та Білий Медвідь // Вибране: для серед. та ст. шк. віку. – К.: Школа, 2002. – 304 с.
17. Винниченко В. Чудний епізод // Український Декамерон. – К.: Довіра, 1993. – С. 288–299.
18. Винниченко Р. Як писав свої літературні твори Володимир Винниченко // Україна. – 1992. – №11. – С. 10–11
19. Володимир Винниченко. Щоденники // Київська старовина. – 2001. – № 5.
20. Вороний М. Винниченко. Твори. Книжка четверта // Поезія. Переклади. Критика. Публіцистика / М. Вороний. – К. : Наукова думка, 1996. – С. 483–488
21. Вороний М. К. В путях брехні («Брехня», п'єса В. Винниченка) // Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової; Авт. вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес. – К.: Наук. думка, 1996. – С. 255–270.
22. Вороний М. Драма живих символів // Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. Упоряд. І приміт. Гундорової Т. І.: Автор. вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес. – К.: Наук. думка, 1996. – С. 248 – 254
23. Галич О. Найінтимніші записи своїх думок: жанрові особливості щоденника В. Винниченка / О. Галич // Наукові записки. – Вип. 62. – Кіровоград: КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – С. 42-49.
24. Гнідан О. Володимир Винниченко – життя, діяльність, творчість / О. Гнідан, Л. Дем'янівська – К. : Четверта хвиля, 1996. – 254 с

25. Голомб Л. «Воля до гармонії» у художньому світовідчутті Володимира Винниченка / Л. Голомб // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії: збірник статей. – Нью-Йорк, 2005. – С. 26–34.
26. Гуменюк В. Драматургія В. Винниченка. Проблеми поетики. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. К., 2002.
27. Гуменюк В. Європейська модерна драма як тло творчих пошуків В. Винниченка / В. Гуменюк // Всесвіт. – 2002. – № 1–2. – С. 169–180.
28. Гуменюк В. П'єса В. Винниченка «Закон» / В. Гуменюк // Дивослово. – 2002. – № 4. – С. 6–8.
29. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поетики драматургії В. Винниченка. Монографія. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
30. Гундорова Т. Модернізм як еротика нового (В. Винниченко і С. Пшибишевський) / Т. Гундорова // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 17–25.
31. Гусар–Струк Д. Що таке «гріх»? / Д. Г. Струк // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії. – Нью-Йорк : Б. в, 2005. – С. 17 – 25
32. Гусєв В., Лозинська Л. Дещо з непрочитаних сторінок життя В. Винниченка // Розбудова держави. – 1994. – № 6. – С. 34–39.
33. Дем'янівська Л. Складний дитячий світ. Проза про дітей В. Винниченка / Л. Дем'янівська // Література. Діти. Час. – К., 1989. – С. 52–55.
34. Дудка А. М. Просторова семантика міста в інтерпретації В. Винниченка-драматурга / А. М. Дудка // Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – 2012. – № 989. – Сер.: Філол. науки. – Вип. 63. – С. 176—181.
35. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / М. Євшан. – К., 1998. – 658 с.

36. Жулинський М. Його пером водила сама історія: Історичні передумови появи драми «Між двох сил» В.Винниченка / М.Жулинський // Вітчизна. – 1991. – №2. – С.59-64.

37. Жулинський М. Художник, распятый на кресте политики: судьба Владимира Винниченко / М. Жулинский // Дружба народов. – 1989. – № 12. – С. 147-160

38. Жулинський М. «Яке велике щастя я мала...»: Радощі і печалі Розалії Винниченко // Україна. – 1991. – №10. – С. 15–17.

39. Заболотна Т. З листування Володимира Винниченка і Розалії Ліфшиць // Київська старовина. – 2003. – №2. – С. 81–89.

40. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. – К.: Академвидав, 2006. – 504с.

41. Зінчук С. С. Володимир Винниченко – майстер малої прози / С. С. Зінчук //Актуальні проблеми сучасного літературознавства і мовознавства : зб. Наукових праць. – К., 1991 – С. 124–145.

42. Зубрицька М. Етичний парадокс дискурсу любові у драматичних творах В. Винниченка/ М. Зубрицька // Михида С. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії В.Винниченка. - Кіровоград: Центральне Українське видавництво, 2002. – 192 с.

43. Ковальчук О. Гримаси танатологічного: краса у лабіринті смерті / О.Ковальчук // Дивослово. – 2002. – №10. – С.12-15.

44. «Конкордизм» Володимира Винниченка: трагедія однієї утопії // Володимир Винниченко. Конкордизм. Система будування щастя. – Київ, Український письменник, 2011. – с.5-26

45. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба: Дослідження, критика, полеміка / Г. Костюк. – Нью-Йорк: УВАН, 1980

46. Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей / Г. Костюк // Українське слово: в 3 кн. – Кн.1 – К. : Рось, 1995. – С. 384–402.

47. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. – Хронотоп, 1993, №4
48. Крутікова Н. Винниченко В. Невідомі листи Винниченка до Олеся // Слово і час. – 1992. – №1. – С. 28–32
49. Крушельницький А. Тривога. Драма в 3 д. – Відень-Львів, [б. р.]. – 132 с.
50. Кудрявцев М. Драма В. Винниченка «Пророк» як соціально–етична пересторога / Михайло Кудрявцев // Українська мова та література. – 2000. – № 14. – С. 1 – 3.
51. Кузьменко В. Володимир і Розалія Винниченки. З подружнього листування (1914) // Слово і час. – 2000. – №7. – С. 65–79.
52. Листування Володимира Винниченка і Євгена Чикаленка (1902–1916). Вступне слово Н. Миронець і В. Панченка // Вежа. – 1997. – № 8–9. – С. 187–220.
53. Листування М. Коцюбинського з В. Винниченком / Вступ, тексти листів та примітки підг. П.М. Федченко // Радянське літературознавство. – 1988. – №2. – С. 37–60
54. Листування Максима Горького з Володимиром Винниченком (1908–1909р.р.) // Січ. – 1993. – №2. – С. 46–58.
55. Лохіна Є. Пошуки морального абсолюту (ранні драми В.Винниченка) / Є.Лохіна // Січ. – 2001. – №10. – С.43-50.
56. Луначарский А. Парижские письма. Скриб и скрибизм // Театр и искусство. – 1911. – № 33. – С. 622–624.
57. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки: Монографія. – Одеса: Астропринт, 2006. – 352 с
58. Миронець Н. Епістолярна спадщина Володимира Винниченка як джерело просопографічної інформації // Наукові записки Кіровоградського

педагогічного університету. – Сер.: філологічні науки. – Вип. 27. – 2000. – С. 9–17.

59. Миронець Н. Епістолярний діалог Володимира Винниченка з Розалією Ліфшиць (1911–1918) // Слово і час. – 2007. – № 9. – С.48–56; № 10. – С.62–69; 2008. – № 1. – С.78–83; №3. – С.80–86; № 6. – С.98–102.; № 7. – С.60–66; № 8. – С.88–98.

60. Миронець Н. «Історія наша се... боротьба за національне існування...» (Листування Є. Х. Чикаленка з В. К. Винниченком) // Пам'ять століть. – 2001. – № 6. – С. 3–33; 2002. – № 1. – С. 6–33; 2002. – № 5. – С. 28–34; 2002. – № 6. – С. 115–145.

61. Миронець Н. Листування Євгена Чикаленка з Володимиром Винниченком // Українське слово. – 1996. – 15 лютого

62. Миронець Н. Листування Є. Х. Чикаленка з В. К. Винниченком та П. Я. Стебницьким // Український історичний журнал. – 1997. – № 5. – С. 119–135; №6 – С. 103–122

63. Миронець Н. Таємниці кохання Володимира Винниченка: Документальна розповідь // Кур'єр Кривбасу. – 2001 – №138. – С. 92–130; №139. – С. 96–137; №140. – С. 54–193; №141. – С. 78–116.

64. Михальчук Н. Криза християнської традиції в малій прозі В.Винниченка / Н.Михальчук // Січ. – 2000. – №7. – С.37-45.

65. Мишида С. П. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – Кіровоград: Центр.-Укр. вид-во, 2002. – 190 с.

66.Моклиця А. Елементи експресіонізму чи експресіонізм? (Драматургія В. Винниченка) / А.Моклиця // Волинь філологічна: текст і контекст. Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті. — 2017. — №23. — С.132-140.

67. Мороз Л. Вогонь душі і дим від ілюзій / Л. Мороз // Наукові записки. – Вип. 62. – Кіровоград: КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. – С. 11-17.

68. Мороз Л.З. Драматургія Володимира Винниченка: Ідейно-мистецьке експериментаторство на тлі «нової драми» кінця XIX початку XX століть. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. К., 1997. — 30с.
69. Мороз Л. Етичне розв'язання конфлікту в драмах Винниченка / Л.Мороз // Михида С. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії В.Винниченка. — Кіровоград: Центральне Українське видавництво, 2002. — 192 с.
70. Мороз Л. Загадки Володимира Винниченка // Слово і час. — 1993. — № 5. — С. 40–46.
71. Мороз Л. З. Сто рівноцінних правд. Парадокси драматургії Володимира Винниченка. — К., 1994. — 205 с.
72. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі / Д. Наливайко // Літературознавство : Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. — К., 1996. — С. 118–130.
73. Оладько В. Особливості поетики драм Володимира Винниченка в контексті загальних тенденцій епізації у драматургії XIX — початку XX століття / В. Оладько // Вісн. Житом. держ. ун-ту. — 2009. — Вип. 46. Філологічні науки. — С. 203–208
74. Павис П. Словарь театра / Пер. с. фр.; Под ред. Л. Баженовой. — М.: Изд-во «ГИТИС», 2003. — 516 с.
75. Панченко В. Володимир Винниченко. Парадокси долі і творчості: Книга розвідок та мандрівок / В. Панченко. — К.: Твім інтер, 2004.
76. Панченко В. Магічний кристал. — Кіровоград, 1995. — 234 с..
77. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900–1920 рр. у європейському літературному контексті. — Кіровоград, 1998. — 272 с..
78. Панченко В. Володимир Винниченко: парадокси долі й творчості. — К., 2004. — 287 с.

79. Паскевич Н. М. Специфіка та структура конфлікту у драматургії Володимира Винниченка в контексті «нової драми» кінця XIX – початку XX ст.: Автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.05 / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2000. – 19 с

80. Петрів О. Екзистенціальні ідеї Володимира Винниченка у контексті української та європейської філософської традиції / Оксана Петрів // Українська філософсько-літературна традиція: екзистенціальні проблеми / В. Скотний, Л. Гамаль, Т. Білан та ін. – Дрогобич: Вимір, 2008. – С. 123-165

81. Погорілий С. Деякі особливості поетики Винниченка / Семен Погорілий // Дивослово. – 1995 – № 9 – С. 5–9.

82. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка. – Нью-Йорк, 1981

83. Преображенська Т. В. Поетика експресіонізму в драматургії В. Винниченка (на матеріалі п'єси «Брехня») / Преображенська Т. В. // Уч. зап. Таврійського нац. ун-ту ім. В. І. Вернадського. – 2011. – Т. 24 (63). – Сер.: Філологія. Соціальні комунікації. – № 1. – Ч. 2. – С. 318–321.

84. Рудницький Л. П'єси В. Винниченка на німецькій сцені // Український театр. – 1990. – № 1. – С. 24–27.

85. Свербілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс – кати чи жертви? // Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 32 – 40.

86. Свербілова Т. Пророк та самогубство(п'єса В.Винниченка в контексті драматургії експресіонізму та постекспресіонізму) / Т.Свербілова // Січ. – 2005. – №10. – С.8-12.

87. Сиваченко Г. Винниченків «конкордизм» у буддистському та психоаналітичному дискурса / Г.Сиваченко // Січ. – 2000. – №8. – С.17-26.

88. Сиваченко Г. Винниченкові щоденники (1926-1951) чесність із світом і самим собою / Г. Сиваченко // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 80-88.

89. Сиваченко Г. Українська наукова Винниченкіана: 1987–2000 / Бібліографічний показник // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 89–96.

90. Стельмашенко В. Володимир Винниченко: Анотована бібліографія. – Едмонт, 1989.
91. Тamarченко Н. Д. Конфликт// Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008 – С. 104.
92. Танюк Л. До проблеми української «пророчої» п'єси. «Каландра» Лесі Українки, «Пророк» Володимира Винниченка, «Народний Малахій» Миколи Куліша / Лесь Танюк // Березіль. – 1992. – № 2. – С. 173–183.
93. Томоруг Знаєнко М. Краса і печаль у «Чудному епізоді»: про естетичний світогляд В. Винниченка // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистісної і суспільної гармонії: збірник статей / М. Томоруг Знаєнко. – Нью-Йорк, 2005. – С. 169–182.
94. Удодов А. Б. О полифонизме в драме // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1990. – № 6. – С. 22-30.
95. Українська літературна енциклопедія: в 5 т. / Ред. кол.: І. О. Дзеверін (відп. ред.) та ін. – К.: «Українська Радянська Енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1990. – Т. 2 (Т. 1 – 1998): Д – К. – 576 с.
96. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Зібр. творів: У 50 т. – Т. 35. – К., 1982. – С. 91–111.
97. Фрейденберг О. Происхождение литературной интриги // Труды по знаковым системам. Ученые записки Тартус. гос. ун-та. – 1973. – Вып. 308. – Т. 6. – С. 497–512.
98. Хороб С. На літературних теренах: Дослідження, статті, рецензії. – Івано-Франківськ: Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника, 2006. – 410 с.
99. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття. (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 414 с.
100. ЦДАВО України. – Фонд № 1823. – Опис 1. – Од. зб. № 35.

101. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). Монография. – К.: Вища школа, 1988. – 160 с.
102. Шоу Б. Пьесы. О драме и театре. – М.: Худ. литература, 2000. – 494с.
103. Щёкин Г. Визуальная психодиагностика: познание людей по их внешности и поведению. – К., 1995.



ДОДАТКИ

Додаток А

Додаток Б

Додаток В Декларація щодо унікальності текстів роботи та невикористання матеріалів інших авторів без посилань



ISSN 2617-0922

ВІСНИК
студентського наукового товариства
Донецького національного університету
імені Василя Стуса

ВИПУСК 12
ТОМ 1



Вінниця 2020

Додаток А

<i>Шевченко А. В.</i> Євроскептики та єврооптимісти у зовнішній політиці Великої Британії.....	115
<i>Щербаков І. В.</i> Енергетична політика як компонент безпеки ЄС.....	120
<i>Ящук А. В.</i> Юридичне оформлення відносин сурогатного материнства: порівняльно-правовий аналіз.....	124

Філологія

<i>Головенько В. В.</i> Особливості вживання okazіоналізмів в оглядах українських страв та продуктів харчування (на матеріалі YouTube відео англійськомовних блогерів).....	130
<i>Данилюк М. С.</i> Специфіка комунікативної організації англомовного рекламного дискурсу.....	135
<i>Каліч Д. С.</i> Автобіографізм як ідейно-естетична домінанта повісті Кузьми Скрябіна «Я, «Победа» і Берлін».....	138
<i>Кушнір А. Т., Кушнір Ю. В.</i> Тривожність як детермінанта низького рівня сексуальної задоволеності.....	142
<i>Свірська Ю. А.</i> Особливості конфлікту драм В. Винниченка.....	146
<i>Сімошук Н. С.</i> Аналітичні каузативні конструкції з дієсловами примусу та пермісивними дієсловами у романі в. С. Моема «театр» (на матеріалі англійської мови).....	149
<i>Сімчук В. Я.</i> Загальна характеристика лексики індустрії моди в британському варіанті сучасної англійської мови.....	154

Природничі та технічні науки

<i>Джуринська Т. О.</i> Комунікативні аспекти професіоналізму сучасного бібліотекаря.....	160
<i>Козак І. А.</i> Удосконалення документаційного забезпечення управління підприємством на основі використання інформаційних технологій.....	164
<i>Малова Т. І.</i> Декоративні деревно-чагарникові інтродуценти у ландшафтному будівництві міст України.....	168

Економічні науки

<i>Бабій А. І.</i> Удосконалення системи управління процесом адаптації персоналу на прикладі ГК «Автомир».....	176
<i>Васянович В. С.</i> Аналіз рівня фінансової безпеки України.....	181

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ КОНФЛІКТУ ДРАМ В. ВИННИЧЕНКА

Ю.А. Свірська

О.Є. Соловей

Анотація. У статті розглянуто конфліктність у драматичних творах В. Винниченка, з'ясовано особливості поетики драм В. Винниченка в контексті загальних тенденцій епізації у драматургії XIX – початку XX століття. На думку автора, осмислення драматичного конфлікту істотно змінюється разом з розвитком драми. Різні види конфліктів в різному ступені можна виявити в будь-якому драматургічному творі, але в залежності від епохи, естетичних принципів того чи іншого напрямку.

Ключові слова: конфлікт, драматичний твір, драматичний конфлікт, антична драма

Аннотация. В статье рассмотрены конфликтность в драматических произведениях В. Винниченко, выяснены особенности поэтики драм В. Винниченко в контексте общих тенденций эпизации в драматургии XIX – начала XX века. По мнению автора, осмысление драматического конфликта существенно изменяется вместе с развитием драмы. Разные виды конфликтов в различной степени можно обнаружить в любом драматургическом произведении, но в зависимости от эпохи, эстетических принципов того или иного направления.

Ключевые слова: конфликт, драматическое произведение, драматический конфликт, античная драма

Annotation. The article examines the conflict in the dramatic works of V. Vinnichenko, elucidates the features of the poetics of V. Vinnichenko's dramas in the context of General trends of epicization in the drama of the XIX – early XX century. According to the author, the understanding of the dramatic conflict changes significantly with the development of the drama. Different types of conflicts can be found to varying degrees in any dramatic work, but depending on the era, aesthetic principles of a particular direction.

Keywords: conflict, dramatic work, dramatic conflict, ancient drama

Постановка проблеми. Конфлікт – це зіткнення між персонажами або між персонажами і середовищем, героєм і долею, а також протиріччя всередині свідомості персонажа або суб'єкта ліричного висловлювання. У літературознавстві цей термін потіснив і частково замінив термін «колізія», який Г. Е. Лессінг і Г. В. Ф. Гегель використовували для позначення гострих сутичок, властивих драмі. Теорія літератури розглядає конфлікт як відмінну рису драми і театру, чим обґрунтовано і появу такого поняття, як «драматичний конфлікт» – це протистояння антагоністичних сил, зіткнення, засноване на «суперечності між життєвими (як правило, моральними) позиціями персонажів, що служить джерелом розвитку сюжету в драмі і забезпечує його специфічну структуру» [1, с. 104].

Осмислення драматичного конфлікту істотно змінюється разом з розвитком драми. Різні види конфліктів в різному ступені можна виявити в будь-якому драматургічному творі, але в залежності від епохи, естетичних принципів того чи іншого напрямку або течії в мистецтві, на перший план, як домінанта, кожен раз виходить той чи інший вид конфлікту. Зміна течій в мистецтві є постійною зміною типів конфліктів. Ми можемо виділити кілька етапів зміни одного виду конфлікту іншим протягом історії драматургії.

Разом з появою античної драми з'являється і драматичний конфлікт. Початок було покладено творчістю трьох великих давньогрецьких трагіків – Есхіла, Софокла і Евріпіда. Античні драматурги в своїх творах відбили ті величезні зрушення в культурному та

соціально-економічному житті, які були викликані крахом родового ладу і становленням афінської рабовласницької демократії.

Українська література кін. XIX – поч. XX ст. характеризується появою на літературних теренах Володимира Винниченка, творчість якого розворушила письменство, розбудила його приспані можливості, зорієнтувала українську літературу на якісно вищий художній рівень.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Цілий ряд дослідників, як от Г. Баран, О. Гожик, Л. Голомб, В. Гуменюк, Л. Дем'янівська, Т. Маслянчук, С. Михида, Л. Мороз, Д. Наливайко, В. Панченко, Г. Сиваченко, Н. Шумило, П. Федченко та багато інших багатовекторно і різнобічно досліджували і досліджують творчість цього великого українця, однак поза межами літературознавчих обсервацій ще й досі залишається цілий ряд питань, пов'язаних з особливостями Винниченкового вітаїстичного філософсько-літературного мислення і світорозуміння, яке, власне, й спровокувало в його творчості появу цілої низки творів з елементами натуралізму, а, подекуди, й описів всуціль натуралістичних «шматків життя» та «людських документів».

Виклад основного матеріалу. Конфлікт в літературі – зіткнення, боротьба, на якій побудовано розвиток сюжету в художньому творі. Термін конфлікт близький до терміну колізія, вони нерідко взаємно замінюють один одного. Оскільки поняття конфлікту має вузьке значення, тобто вживається, коли колізія набуває найбільш гострий і відкритий характер, то термін конфлікт зазвичай використовують стосовно драматичних творів, де зіткнення героїв виступають з особливою очевидністю.

Конфлікт, з психологічної точки зору, визначається як зіткнення протилежно спрямованих цілей, інтересів, позицій або суб'єктів взаємодії. В основі цього зіткнення лежить конфліктна ситуація, яка виникає через суперечливі позиції з одного приводу, або протилежних методів і засобів для досягнення мети, або в розбіжності інтересів. Конфліктна ситуація містить суб'єктів можливого конфлікту і його об'єкт. Для того, щоб конфлікт почав розвиватися необхідний інцидент, при якому одна сторона починає обмежувати інтереси іншої. У психології розроблені типи розвитку конфлікту, ця типологія заснована на визначенні відмінностей цілей, дій, кінцевого результату. Виходячи з цих критеріїв, вони можуть бути: потенційний, актуальний, прямий, опосередкований, конструктивний, неконструктивний, деструктивний [2, с. 55].

В якості суб'єкта можуть виступати як окрема особа, так і кілька осіб. Залежно від конфліктної ситуації психологи виділяють міжособистісні, міжгрупові, міжорганізаційні, класові, міжетнічні конфлікти. Особливу групу складають внутрішньоособистісні конфлікти. Він в основному розуміється як породження амбівалентних прагнень суб'єкта, при пробудженні двох або більше міцних мотивів, які не можуть бути вирішені разом. Подібні конфлікти часто бувають несвідомими, в значенні, що людина не може безсумнівно ідентифікувати джерело її проблем.

Найбільш поширений вид конфлікту – міжособистісний. Під час нього опоненти намагаються психологічно придушити один одного, дискредитують і принижують свого суперника в громадській думці. Якщо вирішити даний конфлікт неможливо, то руйнуються міжособистісні відносини. Конфлікти, які включають інтенсивну загрозу або страх не легко вирішуються і роблять людину часто просто безпорадною. Наступні установки можуть бути спрямовані на полегшення занепокоєння, ніж вирішення реальних проблем [3].

В естетиці конфлікт багато в чому розуміється як пряме або опосередковане відображення мистецтвом життєвих протиріч. Конфлікт художній має в своїй змістовній стороні сферу тематики і наявний у всіх видах мистецтва. Він різносторонній за своєю суттю і може відображати як серйозні соціальні конфлікти, універсальні антиномії, так і просто кумедні непорозуміння (фарси, водевілі). Конфлікт, з ідеологічної точки, – це

тимчасове порушення життєвої норми, що здійснюється на безконфліктному тлі, або, навпаки, він знаменує дисгармонійність сформованого життя.

Особливе значення конфлікт має в драматургії, де він є головною силою у розвитку драматичної дії і основним засобом розкриття характерів.

Конфлікти в драматичних творах завжди мають певний історичний зміст: в зіткненнях героїв втілюються найбільш істотні проблеми часу, хвилюючи суспільство.

Внутрішній конфлікт має досить різноманітні форми за характером прояву і присутній в будь-якій п'єсі, оскільки в кожному творі наявні фабула і сюжет. Інша справа, наскільки різняться внутрішній конфлікт (сюжетний рівень) і зовнішній (фабульний). У визначенні дистанції між ними істотну роль відіграють ступінь завуальованості внутрішніх причин зовнішніми подіями і способи їх взаємодії [4].

Серед українських драматургів модерністський вплив, за спостереженнями багатьох дослідників, торкнувся видозміни конфлікту чи не найбільше в творах Володимира Винниченка.

Конфлікт у письменника завжди (більшою чи меншою мірою) детермінується соціальними та психологічними протиріччями проблематики, що лежать в його основі. Певно, й тому всю драматургічну спадщину В. Винниченка свого часу Ю. Смолич поділив на три типи, відповідно до домінуючих типів конфлікту на рівні змістової організації проблематики. Першу третину складають численні психологічні драми, присвячені проблемам інтимних взаємин, родинних відносин, що відображались з властивою драматургові екстравагантністю («Брехня», «Щаблі життя», «Пригвождені», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Пісня Ізраїля»). Друга третина складається з творів, де морально-етичну, духовно-національну проблематику сполучено з революційно-соціальною тематикою («Великий Молох», «Memento», «Базар», «Дочка жандарма», «Гріх», «Між двох сил», «Пророк»). Третя група – сатиричні п'єси («Молода кров», «Співочі товариства», «Панна Мара») [5, с. 40].

Український драматург у період створення «Брехні» – ще реаліст, котрий вже переріс натуралістські ідеї і сміливо експериментує з традиційною мелодраматичною формою, випробовуючи ґрунт для нових морально-етичних концепцій.

Поряд з тим він не обмежився у своїй драмі „Брехня” експериментуванням з драматичною фабулою „добре зробленої драми” або ж мелодрами. Психологічно-екзистенційний „внутрішній” план драми поглиблюється та увиразнюється саме завдяки примітивізму, підкресленій штучності зовнішніх подій, до того ж структурної чинності набуває помітний літературний контекст інтриги. Це виявилось навіть у тому, що ремарки, які утворюють екзистенційно-психологічний план колізії, поряд з тим відбивають ще й план емоційних рухів, які нагадують мелодраматичні кліше (назвемо деякі з них: „Наталя Павлівна пильно дивиться на його, кусає губи, напружено думає”; „Іван Стратонович (З понурою зловтіхою)”.

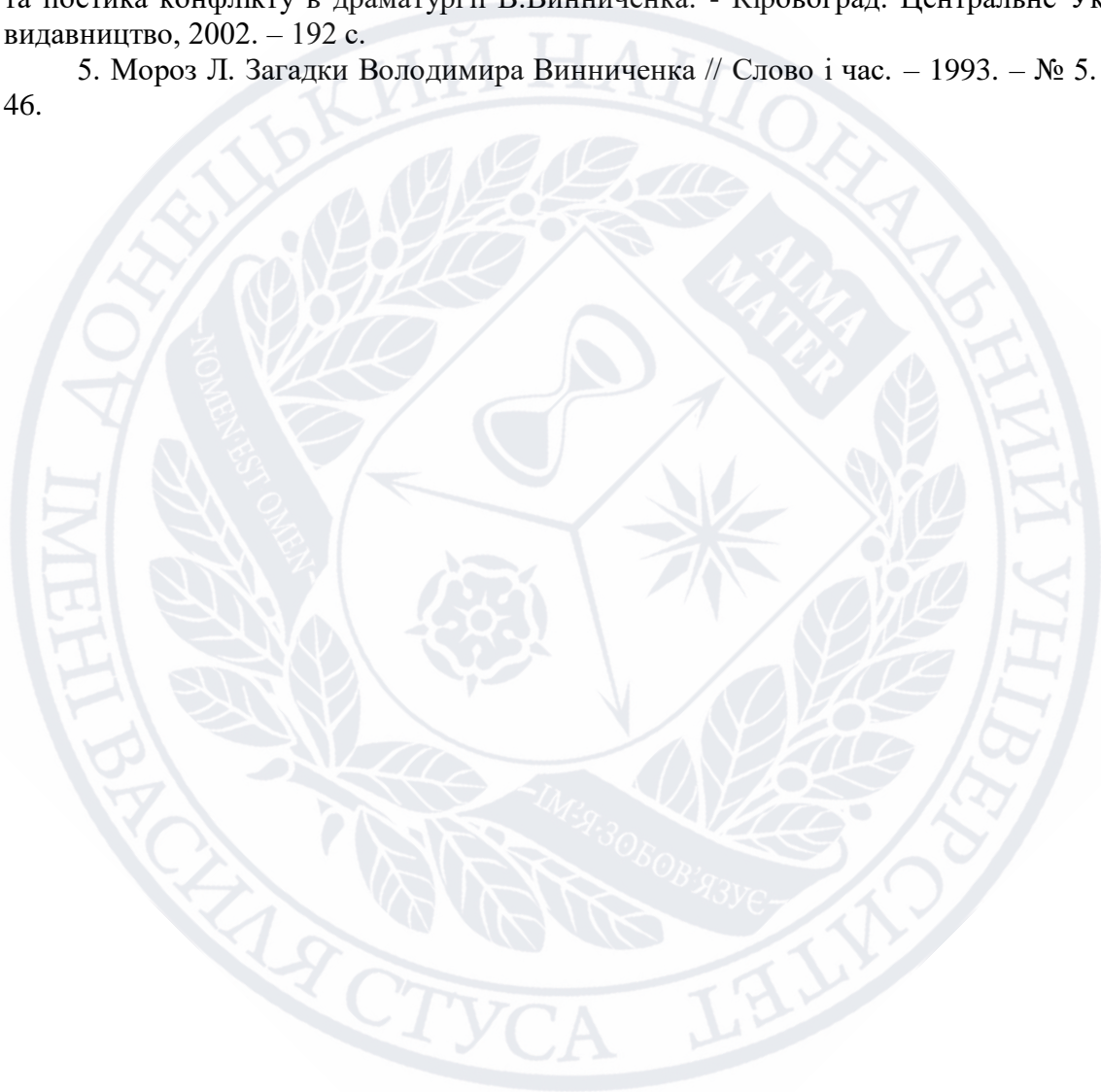
Отож і в цьому авторські чи, можливо, наративні стратегії формують іронічний жест у бік мелодрами або ж „добре зробленої драми”.

Висновки. Таким чином, з огляду на функціонування епічного начала на різних рівнях структури драматичних творів В. Винниченка видається доцільним розгляд означених п'єс як приналежних до специфічного жанру епічної драми, акме розвитку якої був брехтівський театр.

У світоглядній основі творчості драматурга (принаймні, на першому етапі, коли п'єси створені) лежать позитивістські ідеї, вузькість та обмеженість яких автор відчуває і намагається виразити протест проти них через своїх героїнь. З точки зору стилістичної, п'єса – зразок своєрідної полістильової еkleктики, значною мірою притаманної літературі декадентської доби.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Тамарченко Н. Д. Конфлікт// Поетика: словарь актуальних терминів и понять. – М., 2008 – С. 104.
2. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / М. Євшан. – К., 1998. – 658 с.
3. Сиваченко Г. Винниченків "конкордизм" у буддистському та психоаналітичному дискурса / Г.Сиваченко // Січ. – 2000. – №8. – С.17-26.
4. Зубрицька М. Етичний парадокс дискурсу любові у драматичних творах В. Винниченка/ М. Зубрицька // Михида С. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії В.Винниченка. - Кіровоград: Центральне Українське видавництво, 2002. – 192 с.
5. Мороз Л. Загадки Володимира Винниченка // Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 40–46.





**МОЛОДІЖНА
НАУКОВА
ЛІГА**

СЕРТИФІКАТ УЧАСНИКА

СВІРСЬКА ЮЛІЯ АНДРІЇВНА

ВЗЯВ(-ЛА) УЧАСТЬ У МІЖНАРОДНІЙ СТУДЕНТСЬКІЙ НАУКОВІЙ КОНФЕРЕНЦІЇ

**ПЕРСПЕКТИВНІ ГАЛУЗІ НАУКОВИХ
ДОСЛІДЖЕНЬ: ДИНАМІКА ТА ТРЕНДИ**

16 ЖОВТНЯ 2020 РОКУ | М. СУМИ, УКРАЇНА

Конференцію схвалено УКРІНТЕІ (Повідщення №390 від 16.09.2020)
Матеріали учасника конференції опубліковані та знаходяться у
відкритому доступі на умовах ліцензії CC BY 4.0 за посиланням:
<https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/liga/issue/view/16.10.2020>



ДИРЕКТОР МОЛОДІЖНОЇ НАУКОВОЇ ЛІГИ
ГОЛОВА ОРГКОМІТЕТУ КОНФЕРЕНЦІЇ

ІГОР КОРЕНЮК



МОЛОДІЖНА НАУКОВА ЛІГА

МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОЇ СТУДЕНТСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

Конференцію схвалено УКРІНТЕІ (Посвідчення №390 від 16.09.2020)

16 ЖОВТНЯ 2020

М. СУМИ, УКРАЇНА

ПЕРСПЕКТИВНІ ГАЛУЗІ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ: ДИНАМІКА ТА ТРЕНДИ

ТОМ 2

ISBN 978-617-7171-58-3
DOI 10.36074/16.10.2020.v2

НАЙПОШИРЕНІШІ СПОСОБИ ПЕРЕКЛАДУ АВІАЦІЙНИХ ТЕРМІНІВ Деркач С.С.	95
ОСОБЛИВОСТІ СПЕЦИФІКИ ТА СТРУКТУРИ КОНФЛІКТУ ДРАМАТУРГІЇ В. ВИННИЧЕНКА В КОНТЕКСТІ «НОВОЇ ДРАМИ» Свірська Ю.А.	97
ПРОБЛЕМА СПІВВІДНОШЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ МОВИ ТА ДІАЛЕКТІВ У СУЧАСНОМУ МОВОЗНАВСТВІ Леусенко А.О.	99
РЕАЛІЗАЦІЯ ПРЕЦЕДЕНТНИХ ФЕНОМЕНІВ У НАЗВАХ КОНДИТЕРСЬКИХ ВИРОБІВ Гончаренко К.А.	101
РОЛЬ ТА СПЕЦИФІКА КОМПРЕСОВАНИХ ФОРМ МОВЛЕННЯ Слободян В.Д.	105
СВОЄРІДНІСТЬ ІСТОРИЧНИХ РЕАЛІЙ В РОМАНІ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «Я, БОГДАН» Маринич А. В.	109
СЛЕНГ У ТВОРАХ ДЖОАН РОУЛІНГ «ГАРРІ ПОТТЕР» Гудова А.В.	111
СПЕЦИФІКА МОТИВАЦІЇ АМЕРИКАНСЬКИХ ВІДПОЕТОНІМНИХ КІНОНІМІВ Сабліна Л.В.	113
СУФІКСАЛЬНІ ПОХІДНІ ЯК ЕЛЕМЕНТ ЕКСПРЕСИВНОСТІ В СУЧАСНОМУ ГАЗЕТНОМУ ДИСКУРСІ Фокіна М.Л.	115
СУЧАСНІ ПРОЦЕСИ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЮРИДИЧНІЙ ТЕРМІНОЛОГІЇ Шемет У.Р.	117

Додаток В

Декларація щодо унікальності текстів роботи та
невикористання матеріалів інших авторів без посилань

Прізвище, ім'я, по батькові

Факультет

Шифр і назва спеціальності

Освітня програма

ДЕКЛАРАЦІЯ

Усвідомлюючи свою відповідальність за надання неправдивої інформації стверджую, що подана магістерська робота на тему «Специфіка та структура конфлікту в драматургії В. Винниченка» є написаною мною особисто.

Одночасно заявляю, що ця робота:

- не передавалась іншим особам і подається до захисту вперше;
- не порушує авторських та суміжних прав закріплених статтями 21-25 Закону України «Про авторське право та суміжні права»;
- не отримувались іншими особами, а також дані та інформація не отримувались в недозволений спосіб.

Я усвідомлюю, що у разі порушення цього порядку моя магістерська робота буде відхилена без права її захисту, або під час захисту за неї буде поставлена оцінка «незадовільно».

Дата і підпис студента