

WIKTOR HUMENIUK
Ukraina-Symferopol

ТВОРЧА ЕВОЛЮЦІЯ ВИННИЧЕНКА-ДРАМАТУРГА

Володимир Винниченко (1880-1951) – один з найвизначніших українських письменників першої половини ХХ ст. На початку століття він раптово і впевнено увійшов у літературу, опублікувавши повісті та оповідання, які, руйнуючи суспільні й мистецькі стереотипи, викликали значний інтерес публіки, збудили тривалу полеміку. В цій полеміці визначальним виявився авторитетний голос Івана Франка, котрий в ряді публікацій, передусім в рецензії на збірку Винниченкових творів *Краса і сила*¹, відзначив небуденну самобутність художнього таланту автора.

З часу появи друком у часописі „Киевская старина” повісті Винниченка *Краса і сила* (первісно названої *Сила і краса*), тобто з 1901 року по рік 1906, коли в часописі „Вільна Україна” побачила світ перша п'єса автора *Дисгармонія*, триває ранній період творчості письменника, період повістей та оповідань. Втім раннім його можна назвати тільки умовно, бо вже з перших публікацій письменник постає перед читачем зрілим майстром з оригінальним сміливим поглядом на світ і неповторним мистецьким почерком. Перш ніж набути жанрового визначення драматизм виступає однією з найсуттєвіших ознак прозової творчості Винниченка. На це зокрема вказує І. Франко у вище згаданій рецензії. Визначальною рисою модерної прози згідно з І. Франком є новий рівень психологізму, виразно явлений в художній манері В. Винниченка. Від новітнього художнього психологізму, від передачі зовнішнього світу через призму сприймання персонажа невіддільна, вважає І. Франко, апеляція письменників до засобів інших літературних родів і видів мистецтва, а відтак суттєве розширення можливостей впливу на читача. У Франковій праці *Старе й нове в сучасній українській літературі* йдеться як про нові про такі риси

¹ І. Франко, *Новини нашої літератури; Володимир Винниченко – Краса і сила (зб. оповідань)*, „Літературно-науковий вісник”, 1907, т. 38, кн. 4.

прози як музикальність і ліризм². У статті про Винниченка наголошується на особливій пластичності авторського письма, близькості його до малярських засобів. Відзначаються драматичні й драматургічні риси ряду оповідань. Ці Франкові спостереження згодом розвивають пізніші дослідники. Ось що, скажімо, пише, міркуючи вже в наші дні про стиль оповідань В. Винниченка, С. С. Зінчук: „Виразнішому змалюванню персонажів майстрові-прозаїку допомагає майстер-драматург. У Винниченка відсутні герої у спокійному стані, штучні, мертві образи. Люди зображені перш за все динамічно, у вчинках і переживаннях”³.

Питання театру й драматургії настільки хвилюють молодого прозаїка Винниченка, що вони стають навіть однією з помітних тем його оповідань, перш за все сатиричного оповідання *Антрепреньор Гаркун-Задунайський* (1903). Своєрідним контрапунктом до зображуваних та осуджуваних картин виступає тут образ оповідача, одночасно й учасника подій, який надає сумовитого відтінку цим картинам. Оповідач приїздить у провінційне місто N з метою влаштуватись на роботу в місцеву театральну трупу й присвятити себе служінню рідному мистецтву. Романтичного мрійника чекає серія разючих розчарувань. Чи не найбільш разюче з них – зустріч з антрепренером Гаркуном-Задунайським, вже саме прізвище якого могло б дати певне уявлення про цього персонажа – людину безмірних амбіцій, хворого марнолюбста, схильну до різких широких жестів і громових інтонацій, наскрізь просякнуту махровою театральщиною, яка в житті виявляється ще рельєфніше, ніж на сцені. Гаркун славить себе й свою „ну античну просто” трупу, демагогічно заявляє про набитий глядачами зал, про творчі й фінансові успіхи, які не снились навіть Кропивницькому, хоч насправді, як виявляється згодом, його незугарні вистави йдуть майже в порожньому залі, який і залом назвати важко (це якась загорожа з повіткою, що виконує функцію сцени). Влучними сатиричними штрихами, що межують з гротескними, передано його зовнішність „В синій суконній чумарці, в таких же штанах в чоботи, з сивою шапкою в одній руці (і то серед пекучого літа!) і якоюсь ломакою в другій, постать ця нагадувала якогось гайдамаку”⁴), підкреслюється веломовність цього персонажа, його

² І. Франко, *Зібрання творів у п'ятдесяти томах*, Київ 1976-1986, т. 35, с. 108.

³ С. С. Зінчук, *Володимир Винниченко – майстер малої прози*, в: *Актуальні проблеми сучасного літературознавства і мовознавства: Збірник наукових праць*, Київ 1991.

⁴ В. Винниченко, *Краса і сила: Повісті та оповідання*, Київ 1989, с. 96.

позерство, не обминаються й такі промовисті деталі як „палець з чорною смужкою на кінці нігтя”. Постаті інших акторів (вередливої примадонни Галіної, веселих антиподів – Гонти й Залізняка, смирного й тихого подружжя Петренків), процес репетиції, підготовки до вистави і сама вистава, що через самовпевнену неухважність виконавця головної ролі – Гаркуна – з тріском провалилась, – усе це передано з бездоганим знанням акторської психології і далеко не завжди привабливих особливостей закулісної тетральної атмосфери, з майстерним обігруванням численних колоритних подробиць, з яких постає сатирична картина театральної і не лише тетральної рутини.

Окремо варто зупинитись на п'єсі, що її спочатку представляє претензійна афіша, в якій прізвище Гаркуна-Задунайського двічі виведене великими літерами. Це твір з промовистою назвою *Люте серце, або ж Чотири смерті разом. Драма на 4 дії Сьогобережного*. Зміст п'єси оповідач змушений переказати, аби стало зрозуміло, яким чином Гаркун провалив виставу – з'явився несподівано на сцені тоді, коли його герой ще мав тривалий час перебувати за вбивство суперника в ув'язненні на Сахаліні. Цей переказ – нищівна сатира на низькопробну драму про ідилічне кохання, якому не судилось увінчатись одруженням через підступність не байдужого до нареченої лиходія. Говорячи про таку п'єсу, автор випускає влучні саркастичні стріли в напрямкові живучих драморобних шаблонів: „... що б то була за українська драма, якби кожному дозволялось женитись”; „ви знаєте, який це Гаврило, його в кожній українській драмі можна бачить. Злий, східний, поганий, гидкий...” Прикметно, що Грицько убиває Гаврила неодмінно на вечорницях, слідом іде серія наступних смертей. Звертається увага і на неодмінний шаблон, що побутує при постановці таких п'єс – розбавлення супердраматичних подій дивертисментними сентиментальними співами⁵.

Оповідання досить швидко стало одним з найбільш популярних творів В. Винниченка. За розгорнутими колоритними картинками провінційної театральної рутини вгадується тривога автора за долю української культури. Твір симптоматичний також з огляду на те, що в час його написання автор приглядався до становища тодішнього українського театру саме як майбутній драматург.

Перша п'єса Винниченка *Дисгармонія* зродилася в полеміці з такими „традиціями”. В ній відчувається врахування досвіду нової європейської

⁵ Там же. с. 121.

драми (Е. Золя, Г. Ібсен, Г. Гауптман, А. Стріндберг, А. Чехов, С. Пшибишевський, Леся Українка...) П'еса стала також органічним продовженням модерних художніх пошуків автора в галузі малої прози. Контрастне зіставлення образів, типів, понять, ситуацій, сюжетних ліній, мовних стихій і водночас (в цьому теж свій контраст, суголосний із загальною стилістикою) витончене нюансування, чіпка увага до найменших побутових подробиць і душевних порухів; напружена фабула, що часом набуває ознак детективної закрученості, і водночас не просто виразне її підпорядкування більш широкій меті, а й певний наголос на її немовби другорядності, незначимості у загальній мистецькій атмосфері твору, внаслідок чого та чи інша сюжетна лінія може раптово уповільнитися чи й взагалі урватися, іншими словами – своєрідне поєднання сюжетності й безсюжетності, в чому також не важко углядіти явище контрасту⁶; діалогічність, що виявляється не лише безпосередньо в розмовах персонажів, а й у внутрішніх монологіях та авторській мові... – всі ці та інші ознаки драматизму виразні в ранній прозі автора, який розширюючи коло творчих пошуків, береться за перо драматурга.

В ранніх творах автора і його драмах можна углядіти немало й інших спільних стильових рис. Це передусім (визначальне у багатогранному й складному за своєю структурою Винниченковому художньому стилі) своєрідне поєднання натуралістичної точності й символістської таємничості. З останньою пов'язана схильність до художньої філософічності, до групування образності таким чином, аби вона спонукала до відчуття й інтелектуального осмислення вагомих життєвих проблем, до усвідомлення глибокої пов'язаності проблем буденних з проблемами універсальними. Проблематика творів В. Винниченка великою мірою визначається характерним для епохи модернізму романтичним відчуттям ворожості навколишнього світу прагненням одиниці і далеко не романтичним усвідомленням її власної єдності з тим світом, її залежності від нього. Складність або й неможливість реалізації благородних поривань людини у зв'язку з суперечностями навколишнього світу, а ще більшою мірою у зв'язку з неподоланими суперечностями її власної душі – це тема, варіації якої знаходимо в багатьох творах автора. Часом цю філософічність, це

⁶ З цього погляду, очевидно, не позбавлена певного сенсу думка М. Рудницького про відсутність у творах В. Винниченка дії, див.: М. Рудницький, *Від Мирного до Хвильового*, Львів 1936, с. 315. Цю думку категорично заперечує інший дослідник: С. Погорілий (*Неопубліковані романи Володимира Винниченка*, Нью-Йорк 1981, с. 21).

художнє осмислення згаданих суперечностей знаменують заголовки творів – *Краса і сила, Раб краси, Темна сила, Контрасти...*

Такі ж промовисті здебільшого й заголовки п'єс автора, зокрема й першої його п'єси *Дисгармонія*. Ця назва дає уявлення не лише про проблематику твору, а й загалом про його поетику, в чомусь близьку до поетики какофонічної музики чи сюрреалістичного малярства. Елементи такої поетики на початку ХХ ст. у багатьох викликали здивування й нерозуміння, зокрема й у такого визначного критика як І. Франко⁷. Це тим більш природно, що й деякі сучасні критики, не враховуючи особливостей Винниченкової поетики, пишуть про його перші драматичні твори як про „наївні та художньо примітивні, декларативні п'єси”⁸.

Наскрізна дія *Дисгармонії* ґрунтується не на засадах традиційної інтриги. Перед нами вільне й невимушене поєднання життєвих картин, натуралістичних „шматків життя”. Впадає в око розірваність сюжетних ліній, котрі, як скельця в калейдоскопі, то розсипаються, то виникають знову, неначе в ритмі з внутрішнім станом персонажів, точніше в аритмічному сум'ятті, що панує в їх душах. Така „дисгармонічна” композиція виводить п'єсу до обрії символізму, до філософічного з'ясування складних життєвих проблем, на які не може бути однозначних відповідей. Ці обрії цілком виразно постають в уяві читача (глядача) внаслідок невимушеного переростання побутових діалогів в інтелектуальні двобої.

В першій картині бачимо Ольгу, що рахує прокламації, які їй належить розповсюдити. Ольга зосереджена, спокійна, стримана. Натомість її подруга Лія, що раптово з'являється в її скромній кімнаті, вся розкута, екзальтована, сповнена молодечої безжурності. На відміну від Ольги Лія у всьому бачить для себе джерело оптимізму, навіть у тому, як хлопчаки, знущаючись над мишею, вкинули бідолашну тварину в ставок. З захопленням розповідає дівчина про те, як завзято миша пливла до берега. Ця розповідь прилучає нас до важливого в системі твору „тваринного” образного ряду, покликаного і увиразнити авторську увагу до фізіологічного підґрунтя душевних станів персонажів, і метафорично узагальнити ті чи інші художні ідеї.

⁷ Франко, *Зібрання творів*, т. 50, с. 325.

⁸ Т. С вербілова, *Персонажі Винниченкових п'єс – кати чи жертви?*, „Слово і час”, 1993, № 5, с. 33.

В наступних репліках проступає зав'язка однієї з провідних сюжетних ліній. Ольга, що колись щиро кохала свого чоловіка Грицька, з яким поринула в революційну роботу, після повернення його з в'язниці хворим на сухоти, відчула в собі байдужість або й фізичну огиду до колись близької людини. Вона вважає нечесним зберігати видимість колишніх почуттів і продовжувати з Грицьком інтимний зв'язок, але й порвати з ним, хворим та нещасним, вважає, було б так само нечесно. Не в змозі ні спати з чоловіком без любові, ні покинути його, вона знаходить для себе примарний вихід у проповіді платонічної любові. Цілком можливо, що саме революційний світогляд Ольги (не випадково дія починається з того, що вона рахує прокламації), прагнення рішуче підпорядкувати дійсність вимріяній ідеї спонукає підпорядкувати подібній ідеї її саму. Однак життя виявляється значно скаднішим від ідейних настанов. У репліках Лії зринає постать Мартина і резонне здивування з приводу того, чого ж Ольга якось мала інтимний зв'язок з ним. Ольга пояснює цей випадок хвилинною слабкістю і словнена рішучості побороти в собі „ненависний” потяг до Мартина і виконати свій людський обов'язок перед недужим Грицьком. Лія прагне переконати подругу в тому, що обплутана обов'язками людина не може жити „повним гарним життям”. В кульмінації діалогічної сцени героїні схрещують, мов рапіри, свої життєві кредо:

О л ь г а. Життя є обов'язок!

Л і я. Я живу для життя, а не для обов'язків⁹.

Автор не поспішає ні засуджувати Ольгу, ні виправдовувати Лію. Він лиш наголошує на реальності складних життєвих проблем, які не в якійсь абстрактній високості, а в самих людях і боляче проймають їх долі. Драматична ситуація набуває дальшого розвитку, а її філософічність сягає більшої багатогранності в наступній сцені, де з'являється Грицько, згодом Мартин та інші члени революційної організації. Мартин є прихильником сили в людських відносинах, сила, на його думку, вища моралі. Тож якщо виявом сили існуючого суспільного ладу є брехня й насильство, треба протиставити тим, що панують, те ж саме. Він вважає, що й з товаришами та союзниками доцільні засоби брехні, якщо вони продиктовані благими намірами. Грицько натомість перекнаний, що в брехні нема ніякої сили. В прагненні, прикриваючись високими намірами, виправдовувати брехню, він вбачає найбільшу прикрість: „От у чому дисгармонія! ... ” Тиради

⁹ В. Винниченко, *Дисгармонія: Драматичні картини на 4 дії*, Київ 1907, с. 16.

Грицька сповнені болісних роздумів з приводу недосконалості людської природи. Грицько потерпає, що людина здатна піднятись до високої ідеї, а потім сама ж цю ідею втоптує в бруд, „тягне на базар”. Вінчає експресивні міркування Грицька промовистий афоризм: „Це нещасна доля всіх великих ідей, що вони потрапляють до маленьких людей”. На основі цього афоризму виникає сюрреалістичний груповий портрет революціонерів: „... свині з шиями жирафи”, портрет, що нагадує про важливий у п'єсі „тваринний” образний ряд, котрий рефренними штрихами проходить через увесь твір¹⁰.

Усі ці дискусії точаться не самі по собі, а у зв'язку із глибинним з'ясуванням особистих стосунків персонажів. Ольга стає ще більш твердою у своїй рішучості протистояти демонічним чарам Мартина, що їй врешті-решт не вдається, а Грицько знаходить у собі сили заявити коханій дружині: „Нам треба розійтись... Я знаю ти можеш принести себе в жертву для обов'язку. Але я не хочу бути чийм-небудь обов'язком”¹¹.

Якщо в першій картині автор зосереджує головну увагу на осягненні сум'яття в людських душах, то в другій, а особливо в третій на перший план виступає дисгармонія суспільних стосунків. За принципом крещендо стихія безладного житейського хаосу виводиться на нові обрії – із затаєних закапелків людських душ, зі сфери інтимних та родинних стосунків, з виру інтелігентських суперечок переноситься на вулиці й майдани, втілюючись у звихреному русі людських мас. Автор виявляє себе неабияким майстром масових сцен, які вибудовуються непомітно й поступово з окремих штрихів, замальовок, уривчастих діалогів. Особливого напруження набуває драматизм твору в сцені суперечки ватажків національних робітничих організацій Мартина, Алексея та Абрама щодо доцільності проведення запланованого спільного мітингу, якому загрожує чорносотенний погром. Революційно-романтичний пафос заважає тверезо оцінити обставини. Мітинг проводиться. Його вдало організований властями погром і розстріл – кульмінація драми.

В останній картині дія знову переноситься переважно в сферу інтимних стосунків. „Обстановка першої картини” – зазначає ремарка. Очевидно, таке обрамлення безпосереднього відтворення хаосу вулиць не випадкове. Авторіві йдеться про пріоритет душевної злагоди в стосунках людини з собою й з оточенням, про трагічне відчуття, породжене її відсутністю.

¹⁰ Там же, с. 37-39.

¹¹ Там же, с. 54.

Завершується драма приходом жандармів, серед яких виділяється підкреслено ввічливий офіцер, схильний поговорити про суспільні, зокрема національні проблеми. „Я сам малорос”, – лагідно заявляє він, але при тому не забуває про свої обов'язки, час від часу даючи підлеглим уривчасті вказівки на кшталт „Кондратенко! Осматривай...” чи „Оружжя держи на готове!”

П'єса передає подих життя, відтворює колоритні картини дійсності. Але реальні епізоди в художній системі В. Винниченка набувають символічних вимірів, спонукають до осягнення неоднозначних проблем буття. Новий рівень психологізму (пильна увага до підсвідомих чинників людської поведінки), переростання побутових сцен в інтелектуальні диспути, мозаїчність та відкритість композиції... – усе це виразні ознаки модерної мистецької мови, глибоко притаманні вже першій п'єсі автора.

В наступних своїх п'єсах *Щаблі життя* (1907), *Великий Молох* (1907), *Memento* (1909) В. Винниченко успішно продовжує поєднання принципів натуралістичної та інтелектуальної драми. В структурі цих п'єс важлива конструктивна функція головного героя, одержимого ідеєю чесності з собою, ідеєю гармонії між своїм сумлінням і вчинками. Ідея – дійсність – людина – складні варіації цих відношень стають предметом художніх осягнень драматурга. Автора зацікавлюють наслідки опанування ідеєю людини, яка згідно з цим опануванням заходжується трактувати й перетворювати світ. З художнім дослідженням прищеплення суб'єктивної ідеї об'єктивній дійсності пов'язана особлива вигадливість, ускладненість, часом навіть штучність Винниченкових сюжетних побудов, окреслення ситуацій, яких раніше не знала світова драматургія. Проте не менш, ніж відкрите зору митця жагуче пульсування ідеї, привертала його пильну увагу життєва реальність у всій своїй багатогранності, у всіх своїх принадах і потворностях. Висока точність в передачі найтонших життєвих реалій знімає враження схеми, конструкції й змушує вірити в запропоновані драматургом колізії та обставини.

З усіх параметрів життєвої достовірності найчільнішим у драматургії письменника є глибинний психологізм, зокрема з'ясування тонших порухів душі персонажа при оцінці ним своїх можливих, здійснюваних чи докочаних дій (чи й за відсутності такої оцінки). Характерна щодо цього п'єса *Memento*, вперше опублікована 1909 року в часописі „Літературно-науковий вісник”. Головний герой – художник Василь Кривенко – керується принципом чесності з собою й злагоди свого сумління з оточенням, зокрема й у стосунках з коханками, яким нічого не обіцяє й від

яких нічого не потребує, окрім хвилиних утіх. Тим більше не може бути жодної мови про народження з тих утіх дитини, бо така дитина, поява якої не освячена любов'ю й шлюбом, за переконанням персонажа, була б неповноцінною, не змогла б дістати належного виховання. Очевидно, що прізвище персонажа не випадкове, воно знаменує неспроможність іти обраним для себе простим шляхом. Одна з Кривенкових коханок – Оріся – вирішила насміятись з його теорій і, підкупивши акушерку іншої його коханки – Антоніни – допровадила до того, що народження в тої дитини стало невідворотним. В Антоніни, що не сподівалась дитини і навіть не сміла мріяти про неї, раптово пробуджується материнський інстинкт, і вона навіть слухати не хоче про те, щоб позбутися плоду, тим більше, що, за твердженням лікаря, це загрожувало б їй самій смертельною небезпекою. Для Кривенка очікування народин і врешті-решт поява сина, названого на його честь Васильком, – то джерело несказаних страждань. Він говорить і думає про сина як про *M e t e n t o*, як про нагадування про крах усіх своїх виплеканих в душі переконань. Розриваючись між відданістю переконанням і зворушливим голосом нових для себе батьківських почуттів, персонаж врешті-решт вбиває власну дитину. В цій драмі письменник особливо виразно наголошує на тому, що жодна ідея не може бути абсолютною й всепоглинаючою, що навіть щонайвища ідея здатна перетворюватись на свою протилежність, здатна бути плідною лиш за певних умов, зокрема коли не відривається безоглядно від складної й таємничої дійсності, ширшої за будь-яку хай щонайсильнішу і щонайпривабливішу ідею. Образність драми криє в собі глибинну символіку. Про цей твір можна було б сказати те ж саме, що сказав Винниченко про свій написаний в рік виходу п'єси (1909) роман *Чесність з собою*, готуючи до друку його французький переклад (1926): „З дивуванням бачу, що я, не думаючи ні хвилини бути пророком, став ним: ця річ є віщуванням більшовизму”¹².

Перші п'єси Винниченка стали одними з перших в українській і загалом у європейській літературі зразками модерної інтелектуальної драми. Але письменник продовжує невпинно експериментувати. Очевидно, що його зацікавлюють причини популярності традиційної мелодрами, в полеміці з якою він почав свій драматургічний шлях. Наслідком цих зацікавлень стала п'єса *Чужі люди*, вперше опублікована в 10-ій книжці

¹² Цит. за: Л. З. М о р о з, „Сто рівноцінних правд”: *Парадокси драматургії В. Винниченка*, Київ 1994, с. 93.

„Літературно-наукового вісника” 1909 року. В стилістиці п’єси, як може здатися на перший погляд, домінують риси грубого лубка. Персонажами є переважно представники простолюду – заробітчани, волоцюги, злодії, яких автор перед тим широко представив у своїх повістях та оповіданнях. В мовних партіях так щедро, як в кожному іншому творі письменника, використано суржик, лайку, діалекти. Чинниками перепетій є мотиви любові, ревнощів, зради, лютої помсти, інтрига розвивається цілком в мелодраматичному ключі. Використано навіть пісні й народні обряди. Але за цією грубою зовнішньою фактурою, яка вкотре нагадує про натуралістичну точність як про одну з прикметних ознак Винниченкового стилю, криється особлива художня вишуканість. Це елегійна п’єса про високість кохання, якому не судилося здолати чіпкого тяжіння буденщини.

Головний персонаж – злодій і волоцюга Семен, людина неабиякої енергії й кмітливості, неабиякої зовнішньої й душевної вроди, людина настільки небуденна, що всупереч непривабливим обставинам свого ворохобного життя спромоглася на щире й жагуче кохання, яке підносить і окриляє, сповнює надій і прагнень вирватися з кола злодійської рутини, стати на чесний життєвий шлях. Світлий порив Семена знаходить відгук у серці полохливої й згорьованої юнки Гані, яка прибула разом із старим батьком і хворою сесричкою на заробітки з далеких сіл. Але люмпенізоване середовище заробітчан і волоцюг не може змиритися з цим коханням, яке не вкладається в межі усталених тут звичаїв. Парубки-злодії бояться втратити свого вигадливого енергійного ватажка, а жіноцтво, надто ж відчайдушна Душа, заражена „поганою” хворобою (з нею Семен давно вже порвав стосунки) – палкого коханця. Саме люмпенське товариство методично й жорстоко доводить Ганю до сумнівів у щирості почуттів такого зайдиголови як Семен. Нашіптування, поголоски, погрози, кпини... – все пускається в хід. Кульмінацією в засобах впливу на вразливу психіку дівчини (ще майже підлітка) став глумливо розіграний люмпенами за відсутності Семена весільний обряд з сороміцькими піснями й танцями, з брудною ганчіркою замість фати і т. д. (щось на зразок перезви), де учасники удавали Ганю з її обранцем. Спричинені усім цим стражденні сумніви Гані глибоко ранять горде серце Семена. Розрив між ними утверджується тим, що Ганя в розпачі пристає на настійні домагання роботодавця Чиркунова й стає в нього економкою, а фактично полюбовницею, а Семен натомість приймає залицання його дочки Серафими. Розв’язується, точніше розрубується цей химерний мелодраматичний вузол не традиційною серією смертей. Охоплений гірким розчаруванням

і жагою помсти, Семен, переспавши з Душею, перейняв від неї „погану” хворобу, потім нагородив нею і Ганю, й Серафиму, а через Ганю ще й Серафиминого батька, і врешті вивів усіх та й себе самого на вселюдський глум.

Глибоке проникнення в таємниці людської психіки, вишукана гра підтекстів, багатогранна функціональність видовищних деталей (скажімо, при розігруванні весільного обряду), майже фізична діткливість у відтворенні життєвої атмосфери... – всі ці та інші риси твору свідчать, що драматург при явній орієнтації на традиції (в перших п'єсах рішуче ним відкинуті) дав усе-таки високомистецький зразок нової драми, точніше оновленої мелодрами. Це, напевно, утвердило його в тому, що традиційні драматургічні засоби не варто безоглядно відкидати, що вони і в межах нової поетики, будучи підпорядковані новим художнім завданням, можуть і повинні захоплювати та розважати читача (глядача).

Схильність до ефективного поєднання розмаїтих жанрово-стильових стихій становить суттєву прикмету Винниченкової художньої манери, що засвідчують вже його ранні прозові твори. В драматургії автора ця риса особливо виразно виявляється у 1910-1911 роках, коли з'являються п'єси *Базар*, *Брехня*, *Чорна Пантера* і *Білий Ведмідь*, які приносять йому особливу популярність, значний успіх у читачів і глядачів не лише в Україні, а й за її межами (скажімо, *Брехня* була в репертуарі славетної італійської актриси Емми Граматіки, а *Чорна Пантера* і *Білий Ведмідь*, поставлена в Берліні, згодом була там навіть екранізована)¹³. В жанровому відношенні ці п'єси являють собою передусім зразки своєрідного поєднання інтелектуальної драми і мелодрами. Інтелектуальні вихори початку ХХ ст. в художньому осягненні драматурга невіддільні від одвічних пристрастей, які проймають людське ество.

Зародок п'єси *Базар* можна углядіти вже в *Дисгармонії*, зокрема в монолозі Грицька, який, міркуючи над недосконалістю людської природи, говорить, що люди здатні піднятися до високої ідеї, а потім самі ж цю ідею „втоптують в бруд, тягнуть на базар”¹⁴. Ціною власного життя протестує проти такого стану речей головна героїня п'єси *Базар* – широко віддана революційній справі максималістка Маруся. Це агітаторка, яка

¹³ М. Жулинський, *Драматичні парадокси долі, або Хто такий В. Винниченко*, „Український театр”, 1990, № 1, с. 22-24; Л. Рудницький, *П'єси В. Винниченка на німецькій сцені*, там же, с. 24-27.

¹⁴ В. Винниченко, *Дисгармонія*, с. 39.

потерпає від того, що робітники цінують її передусім не як революціонерку, а як дівчину надзвичайної вроди. Тому Маруся, може, й всупереч власним затаєним прагненням, виявляє більшу прихильність не до щиро закоханого в неї парубка Трохима, а до одруженого Леоніда, який впевнює дівчину в тому, що любить її не так за її зовнішню вроду, як за відданість революційній справі, хоч насправді прикриває цим свої хтиві наміри.

Трохим з ревностів відмовляється йти разом з осоружним йому Леонідом на виконання конспіративного завдання. Ватажок Цінність Маркович (очевидно, що ця його назва, певно, партійна кличка, не випадкова), вмовляючи Трохима, викладає перед ним своє житейське кредо: „Ну, а як ви думаєте, через що Леонід більше подобається Марусі? .. Леонід уміє торгуватись. „Накипить, і всю правду скажу”. Ех, ви! Їй ваша правда потрібна, як сироті трясця. Ви їй дайте ту цінність, що дає Леонід, отоді й сторгуєтесь. Дайте їй любов до її високої душі... Життя, любчику, базар”¹⁵.

Очевидно, що й в революцію цей ватажок пішов, вбачаючи в ній цілком конкретні особисті вигоди. Протестуючи проти таких поглядів, Маруся спершу обрізує косу й обливає обличчя сірчаною кислотою, а врешті-решт, обманом відсторонюючи Трохима від небезпечної справи, сама з метою звільнення ув'язнених товаришів висаджує в повітря тюремний мур і при вибусі гине.

В п'єсі *Базар*, як і в інших своїх творах, Винниченко вдається до мовних експериментів, з допомогою яких досягає значних художніх ефектів. Одна з центральних сцен п'єси відбувається біля вікон тюрми, в якій сидять не лише політичні, а й карні злочинці. Уривчасті діалоги в'язнів, що долинають з вікон, з натуралістичною точністю передають атмосферу їх побуту. Ось характерні прізвиська-звертання, яких вживають стосовно один одного персонажі: „масалка”, „здохле теля”, „гад смердючий”, „сука конотопська”... З'ясовується, що до одного з карних в'язнів Чмиха має прийти його дівчина, яку називають не інакше як „шмара”. В цей час до вікон тюрми з завданням від революційної організації приходять головна героїня п'єси Маруся. При цій красуні навіть карні злочинці забувають свій лепкий жаргон. На фоні попередніх звертань, надто ж такого вислову як „шмара”, звертання в'язнів до Марусі звучать просто вражаюче: „наша баришня-красавиця”, „от баришня, так бариш-

¹⁵ В. Винниченко, *Вибрані п'єси*, Київ 1991, с. 90-91.

ня...” Ні до кого іншого в’язні таким чином не звертаються. Навіть жандарм не може відмовити Марусі і дозволяє їй побачення з політв’язнем у не призначений для таких побачень день. У такий спосіб контрастного зіставлення звертань-прізвиськ автор, не вдаючись до зайвої у драматичному творі портретної характеристики, дає нам опосередковане, але виразне уявлення про зовнішність героїні.

В наступній п’есі – *Брехня* – автор художньо досліджує проблему доцільності високої мети неправдивими засобами. В драмі *Чорна Пантера і Білий Ведмідь* прагне осягти складність взаємовідношення мистецтва й буденності. Буденність далеко не байдужа головному персонажеві, високоталановитому художнику Корнію, вона вельми людська й людяна, без неї неможливе натхнення, але вона й заважає натхненню. У складному психологічному мереживі напруженого дійового плину, позначеному колоритними деталями побуту паризької артистичної богеми, таїться чар філософської притчі.

В наступний період своєї драматургічної творчості автор розвиває свій явлений ще в ранній прозі талант сатирика й гумориста і в роках 1911-1918 працює переважно в жанрі сатиричної комедії. У п’есі *Співачі товариства* (1911) гостро виявляється авторська тривога за чистоту моральних принципів у середовищі українських патріотичних організацій.

Серед найхарактерніших п’ес автора в цьому жанрі – *Молода кров* (1913), в якій їдка сатира набуває сумовитого іронічного відтінку. Тут автор щедро використовує традиції української класичної драми, в якій сатиричні жанри набули значного розвитку, а водночас і своєрідно полемізує з цими традиціями. В основі сюжету – вельми поширена в літературі ХІХ ст. драматична ситуація, пов’язана із здебільшого нездійсненим прагненням до одруження людей різних суспільних станів. Мотив захоплення інтелігентного панича народницькими ідеями, а відтак і сільською дівчиною, одружитися з якою йому не дають змоги не так зовнішні несприятливі обставини, як власна малодушність, досить детально розроблений в українській реалістичній літературі, зокрема в драматичних творах М. Кропивницького та М. Старицького. Цей мотив зацікавлює і В. Винниченка, котрий використовує його в ранній прозі, зокрема в одному з перших своїх оповідань *Народний діяч*. У п’есі *Молода кров* цей традиційний мотив набуває цілком нового звучання.

Головним персонажем є не прекраснодушний наївний студент Антось (загалом виписаний досить традиційно), а лукава й розбещена наймичка Ївга, яка, прикидаючись „невинним ягням”, вирішує одружити на собі

багатого панича. Її вміння прикидатися, плести й вести розгалужену інтригу, спрямовану передусім на долання опору паничевих родичів, є в п'єсі рушійною силою дійового розвитку. Влаштоване Ївгою житейське лицедійство стає в авторському викладі, так би мовити, „театром у театрі”, психологічно витонченою пародією на засоби старої драми (є тут і вечорниці, й співи, й пишномовні любовні сцени...) В складній поетиці твору виразно вчувається й плідне використання Винниченком власного досвіду у створенні інтелектуальної драми. П'єса *Молода кров* може розглядатись як одна з варіацій на тему згубності безоглядного підпорядкування певній ідеї складної дійсності. В даному випадку це ідея сполучення з „хиріючою” дворянською кров'ю „молодою” крові простолюду, ідея, яку сповідує викликаний Антосем на допомогу дядюшка з „передовими поглядами” Макар Макарович, що йому належить суттєва роль в спрямуванні подій таким чином, як прагнеться Ївзі.

В позначених невимушеним гумором, пройнятих тонкими іронічними штрихами п'єсах *Натусь* (1912), *Пригвождені* (1915), *Панна Мара* (1918) автор звертає пильну увагу на родинні стосунки, в свічаді яких відбиваються вагомі суспільні проблеми. Цей принцип характерний і для творів митця інших жанрів. Сатиричні риси виразні і в Винниченкових романах цього періоду, зокрема такому його шедевр як *Записки Курпатого Мефістофеля*.

1918 року, переживши більшовицькі погроми в Україні, В. Винниченко створює п'єсу *Між двох сил*, яка відкриває новий період його творчості. В цей період він пише переважно романи й філософську публіцистику. Але драматургія продовжує займати в письменницькому доробку чільне місце. Головна героїня п'єси *Між двох сил* – актриса Петроградського театру, українка Софія, захопившись соціалістичними ідеями, вступає до більшовицької партії і з важливим завданням від більшовиків приїздить в часи громадянської війни в Україну. Не знісши вчинених окупантами страхіть і власних розчарувань, вона накладає на себе руки. „Драма *Між двох сил*, – відзначає в ґрунтовній статті про п'єсу Ю. Бойко-Блохін, – дуже сценічна. В ній Винниченко немовби підсумував свій драматичний досвід. Дія розвивається з експресією. За окремими індивідуалізованими образами виступає цілий ряд легко нашкіцованих, а за ними відчувається дія мас і грандіозність подій. П'єса звучить то сальвами, то ледве вловимими півтонами, натяками... За видимою дійсністю, за дійсністю аж

просто натуралістичною, ховається ще щось глибше, символічне”¹⁶. В деяких попередніх Винниченкових п’єсах, зокрема таких як *Базар*, *Брехня*, *Чорна Пантера...*, виразні трагедійні риси. Але думається, що саме про п’єсу *Між двох сил* можемо говорити як про перший зразок трагедії в творчості автора. В тому чи іншому стосунку до цього жанру написана переважна більшість наступних п’єс автора – *Гріх* (1919), *Закон* (1923), *Пісня Ізраїля* (1926), *Над* (1928), *Пророк* (1929).

Амплітуда творчих пошуків В. Винниченка–драматурга надзвичайно широка. Розвиваючи уже досить міцні на час появи його перших п’єс здобутки нової європейської драми, письменник торує самобутній і перспективний драматургічний шлях, випереджаючи творчі шукання багатьох європейських драматургів і разом з тим прагнучи якомога ефективніше використати вікові літературні й театральні традиції. Його пошуки в галузі інтелектуальної драми, експерименти в напрямкові оновлення мелодрами, в психологізації сатиричної комедії, в створенні новочасної трагедії увінчались високомистецькими досягненнями. В українській літературі немовби в унісон з цими пошуками В. Винниченка розвивалась самобутня творчість ще одного визначного драматурга ХХ ст. Миколи Куліша. Можемо також говорити про типологічну спорідненість з творами В. Винниченка багатьох визначних явищ європейської модерністської і постмодерністської драми.

EWOLUCJA TWÓRCZA WŁODZIMIERZA WINNICZENKI JAKO DRAMATOPISARZA

Streszczenie

Włodzimierz Winniczenko (1880-1951) – jeden z wybitnych pisarzy ukraińskich pierwszej połowy XX w. Na początku wieku nagle i pewnie wszedł do literatury, opublikowawszy opowieści i opowiadania, które niszcząc artystyczne stereotypy wywoływały duże zainteresowanie publiczności. Od roku 1906, od czasu ukazania się drukiem dramatu *Dysharmonia*, wkrótce także powieści *Uczciwość wobec siebie* rozpoczyna się nowy okres, kiedy w twórczości autora

¹⁶ Ю. Б о й к о – Б л о х і н, *Драма „Між двох сил” В. Винниченка як відображення української національної революції*, „Слово і час”, 1992, № 7, с. 24.

przeważają gatunki dramatu i wielkiej prozy. Otwartość do niepojętej rzeczywistości w jej pięknych oraz wstrętnych aspektach, pragnienie ujęcia jak najszerszej gamy jej kontrastów i niuansów, śmiałość i często ostre przenikanie w tajemnicę ludzkiej duszy – wszystkie te osobliwości twórczości autora powodują złożoną i wyszukaną jej poetykę. Artystyczny styl pisarza charakteryzuje się niezwykłą wielostronnością, w której główne wydaje się niepowtarzalne połączenie naturalistycznej dokładności z symboliczną tajemniczością. Z ostatnią jest powiązana skłonność do artystycznej filozoficzności, do grupowania obrazowości w taki sposób, żeby prowadziła ona do odczuwania oraz uświadomienia znaczących problemów życiowych, więzi pospolitych a uniwersalnych.

O niezwykłej złożoności artystycznego stylu autora świadczy szczególnie jego ewolucja twórcza jako dramaturga. Polemizując z tradycyjnym dramatem realistycznym (pozytywistycznym), autor w swojej pierwszej sztuce *Dysharmonia* (1906) daje wzór nowego dramatu intelektualnego, którego poetyka jest bliska poetyce muzyki kakofonicznej czyli malarstwa surrealistycznego. Jako dramaty intelektualne (utwory w jakich głównym przedmiotem ujęcia artystycznego są pewne idee filozoficzne w ich stosunkach do codzienności) napisane są takie sztuki lat 1907-1909, jak *Szczeble życia*, *Wielki Moloch*, *Memento*. W sztuce *Ludzie obcy* (1909) autor powraca do poprzednio odrzucanych przez niego tradycji melodramatu. A w następnych utworach *Bazar*, *Kłamstwo*, *Czarna Pantera* i *Biały Niedźwiedź* (1910-1911) daje bardzo oryginalne i organiczne połączenie cech dramatu intelektualnego i melodramatu.

W następnym okresie twórczości (1911-1918) autor pracuje w dziedzinie komedii satyrycznej (*Towarzystwa śpiewacze*, *Młoda krew* i in.). Od roku 1918, kiedy ukazuje się napisana jako tragedia sztuka *Między dwoma siłami*, poszukiwania dramaturgiczne pisarza są związane głównie z tym gatunkiem, o czym świadczą szczególnie takie utwory, jak *Grzech*, *Pieśń Izraela*, *Prorok*.

Amplituda poszukiwań artystycznych W. Winniczenki jest bardzo szeroka. Rozwijając już dość poważnie w czasie ukazania się jego pierwszych sztuk osiągnięcia nowego dramatu europejskiego, pisarz toruje drogę rozwojowi nowoczesnego dramatu swojej własnej literatury narodowej.