

УДК 821.161.2-2.09

ДОЛАННЯ Й ТВОРЧЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ
МИСТЕЦЬКИХ СТЕРЕОТИПІВ У ДРАМІ “БРЕХНЯ”
ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Тхорук Р. Л.

Рівненський державний гуманітарний інститут, Рівне, Україна

У статті на прикладі драми Володимира Винниченка "Брехня" розглядається інтерпретативне поле твору, визначається контекст так званої „малоросійщини", визначається рецепція драми.

Ключові слова: рецепція, драма, контекст, формульні схеми.

Драма „Брехня” 1910 року, безсумнівно, стала етапним твором. Вона відсилає до часу вироблення концепції „чесності з собою” й інтенсивного пропагування її у найрізноманітніший спосіб: драма („Щаблі життя”, „Дизгармонія”, „Базар”, „Брехня”), відкритий лист („О морали господствующих и морали угнетённых”) і роман („Чесність з собою”). Інтенцією стає трансляція сучасникам нових значень (імен), розширення горизонту знань. Один із наймолодших читачів журналу „Літературно-науковий вістник”, як його характеризував автор статті „Журнал і публіка” 1911 року, зокрема, відзначив: „<...> І саме повісти й п’єси Винниченка і ще дещо (приміром Коцюбинський) викликають у молодіжи якийсь інтерес до Вістника. А викликають інтерес не задля порнографії, але *задля свіжості сюжету*” [5, с. 3]. Змістове ядро концепції „чесності з собою” – нова тема у гуссерлівському значенні – зумовлює продукування текстів-варіантів. Наштовхуючись на неадекватне, як письменникові, напевне, видавалося, прочитання теми, він починає її тиражувати у різних формах. Наполягаю на тому, що йдеться про тривкий діалог автора з читачем за посередництвом творів, діалог, який, за моїми спостереженнями, на 1911 рік ішов до вичерпання, а після виходу друком роману звівся до більш звичного у культурі формату – між текстами і читачем. Прикметно, що експерименти із героями, сюжетними ситуаціями, конфігураціями конфліктів надто явно відбивають перебіг діалогу. У цій статті розглядатиметься лише аспект „сліду” рецепції у тексті драми.

Формульні схеми спробуємо встановити за контекстом драм „малоросійщини”, корпусу текстів масової культури того часу. Вони визначили етап достосовування до смаків читачів, що на прагматичному рівні зумовлений інтенцією доступно викласти етичну теорію і переконати пересічного глядача. „Сліди” мелодраматичної традиції визнають багато із дослідників, їх закріпило і жанрове визначення „інтелектуальна мелодрама”. „Персонажі твору – це значною мірою характерні маски. Але і юний палкий коханець Антось, і демонічний ревнивець Іван Стратонович, і щиросердний простака Андрій Карпович, і сестри – старіючі панни Дося й Саня (одна добродушна, а друга недовірливо-норовлива), і лагідно-мудра в

своїй чуйності і добропорядності служниця Пульхера – кожна драматична постать твору попри певну ескізність і статичність, що зумовлює виразне тяжіння до алегоричної узагальненості, виступає і колоритним соціальним типом, і своєрідною людською особистістю зі своєю неповторною долею”, – пише про мелодраматичну складову В. Гуменюк [4, с. 154]. Маски-амплуа, формульні дискурси, усталені сюжетні ситуації, пізнавана персонажна структура й відповідні конфлікти провокують і прочитання у річищі усталених рецептивних моделей. І значною мірою, на мою думку, пояснюють причини не-розуміння й не-відчитування нової винниченківської теми, яка реалізує інтелектуальну складову змісту.

Одна із них, смію припустити, невдало трансформований канал сцени-дискусії. Вона широко використовується в драматургії Г. Ібсена, Б. Шоу, Лесі Українки та ін. Літературна форма діалогу-агону (симпозіумна сцена), яка зводить двох-трьох героїв в словесному герці на ідеологічні (політичні, філософські, етичні) теми, запозичена із „високої” літератури. Вона свідчить про введення дискурсу публіцистики й науки, експерименти із формами його достосування до жанру. Більшість симпозіумних сцен драми „Брехня” – розмови Наталі Павлівни із Тосем, із Іваном Стратоновичем – семантично приглушені, задекоровані мелодраматичною сюжетною лінією, переведені на рівень її підтекстів (не втягнуті у каузальний ланцюг), тому що елімінуються до реплік-коментарів однієї із сторін. Їх розлоге представлення наявне ще у „Щаблях життя”, „Дисгармонії”, „Memento”. Оскільки письменник врахував закиди критиків: „У всіх його по більшій часті *лише* драматичних балаканинах, якими досі (з малими виїмками) заповнював рубрику своєї драматичної творчості був задаток на будучого драматурга...” [13, с. 9], – і поправив форму, то переформатував довгі симпозіумні сцени. Інтелектуалізм втрачає текстове забезпечення, достатнє для закріплення смислів.

У відгуках на перші драми письменника хвалили за „побутовщину”, вдало виписані картини сучасного життя, ганили за публіцистичність, проповідництво, „розхристаність” форми і „порнографізм” (докладніше див. мою статтю [11]). Не дивно, що надалі сценічний простір В. Винниченка завжди звужуватиме до „мелодраматичних” покоїв (задля суцільності сюжетної історії), побутовізуючи подієву історію, замінюючи селян на „сучасних героїв” – інтелігентів. Характерологія нового героя подекуди будується так, що лишає враження простого травестування, без розробки психологічних мотивацій, що притаманно українським водевілям та сатирам, інколи мелодрамам: українська одіж на Ляшенкові („Не судилось” М. Старицького), газета „Рада” у панському домі („Панна штукарка” О. Володського), згадка про українську виставу („Світова річ” Олени Пчілки). Те ж стосується й Винниченкових героїв Мусташенка, Андрія Карповича й Івана Стратоновича, Лобковича. Маска-амплуа виявляється сильнішою, адже сюжетна історія значно більше зумовлює визначення функції героя у конфліктах, тому береться до уваги. Навряд чи побутовізація йде на користь поетові й професорові. Та В. Винниченко і не надає цьому ваги. Кілька реплік про мотор у „Брехні” наводять на думку про фах персонажів.

Чому за головного ідеологічного героя обрано жінку? З уваги на центральну тезу етичної теорії, можна твердити, що Наталя Павлівна – антигерой. І якщо

стосовно цього можна провадити полеміку, то її позиція протагоніста непохитна. Гендерну проблему на матеріалі роману „Чесність з собою” розглянула М. Ревакович: Винниченко "пробує поставити себе на місце жінки і прийняти її точку зору... Але цей погляд правдивий тільки в сфері сексуальності. У сфері логоса, натомість, він незламно обстоює (можливо, цілком підсвідомо) ідеологію „тільки для мужчин” [8, с. 85]; „ті жінки, які мають відвагу протистояти Миронові й сперечатись із його Словом, завжди зазнають образи й приниження” [8, с. 81]. Логіка наративу драми „Брехня” цілком улягає цьому закону художнього світу автора: той, а точніше – та, хто протистоїть теорії „чесності з собою”, терпить нищівну поразку через свої переконання. Смію припускати – ідеологічних героїв у творі два, що зраджує стратегію, вироблену у прозі про нового героя („Хмари” І. Нечуя-Левицького, „Товаришки” Олени Пчілки). Іван Стратонович і Наталя Павлівна зводяться автором в ідеологічному двобої, що змістово підтримується амальгамними репліками, які накладаються (звучать) при розгортанні мелодраматичного сюжету шантажу. Це подвоєна сюжетна структура: одна форма реалізує паралельні смисли.

І тут постає кілька перешкод до „нової” рецептивної моделі.

На основі опублікованих драматичних творів періоду 1880–1920 рр. можна назвати кілька п'єс, що мали неабиякий вплив на тих, хто брався за перо, визначаючи їх розуміння традиції. Назву ті з них, які супроводжує віяло наслідувань: „Наталка Полтавка” І. Котляревського й відповідно тема „віддання за нелюба”; „Доля” М. Стеценка й тема „вбивства за намовою”, сюди слід зарахувати й „Безталанну” І. Тобілевича, що користувалася набагато більшою популярністю, аніж „Доля”; „Чари” К. Тополі із темою „помочі ворожки”; „Глитай, або ж Павук” М. Кропивницького й тема „гонитви за грошима й любощами”. За моїми спостереженнями схема „надокучливих” коханців-залицяльників, яких намагається спровадити дівчина чи молодиця, поширена у водевілях, оперетках та сатиричних комедіях („В каламутній воді” О. Володського, „По-модньому” М. Старицького, „Коханці-шкодники” С. Воронки, „Соколики” Г. Цеглинського, „Панна штукарка” О. Володського, „В старім гнізді” С. Черкасенка). Із корпусу класифікованих текстів вилучені твори на історичну тематику, тому що у цій групі, на мою думку, діє інший принцип успішності, зорієнтований на значущість історичної постаті чи події; найбільшого поширення набула тема Івана Мазепи, Богдана Хмельницького та розбійника (чоловічий варіант), Марусі Богуславки (жіночий). Причому часто працює ще одна тенденція: історична мелодрама пишеться за схемою драми з народного життя. Зокрема, „Лиха іскра поле спалить, і сама щезне” І. Тобілевича нагадує про сюжетну історію „Чар”, „Гальшка Острозька” О. Огоновського про „Нещасне кохання” Л. Манька з доміантою мотиву материнського/батьківського прокляття. Репертуар сюжетних схем доволі обмежений, – і він тисне на драматурга, який прагне (або ні) дати нову тему, і на глядача, який вибирає із можливих і відомих йому рецептивних моделей.

Менше значення у порівнянні із темами й сюжетними історіями має обраний автором жанр, оскільки змістова тема за певним жанром не закріплюється. Власне, у вказаній системі драм із народного життя мелодрама опиняється у ролі трагедійного

корелята до водевілю й комедії при збереженні за усіма названими жанрами тієї ж регулятивної функції. Чіткість моральних імперативів ставить мелодраму на один щабель із комедією. Евгемеритичні тенденції поглиблення-удосконалення змістової теми і згромадження-урізноманітнення задля ефектності в українській масовій драматургії доповнюються стратегіями культурного керівництва, які полягають у впровадженні політично й культурно значущих змістів тем-сюжетів у тканину твору, творенні подвоєної сюжетної структури й аплікації формульних дискурсів при збереженні й стилізації низки звичних форм [12]. У сімейній мелодрамі під впливом, на мою думку, успіху „Власти тьми” Л. Толстого спостерігається зміщення до трилера (кримінальна справа) зі збереженням мелодраматичності (герой-жертва й герой-напасник). У цьому напрямку чимало пише пізній Марко Кропивницький („Замулені джерела”, „Мамаша” та ін.).

До однієї із названих змістово-тематичних парадигм близька й „Брехня”. Її за багатьма ознаками (стиль монологів, на які скидаються довгі репліки; персонажна структура) слід поставити поруч із сімейними мелодрамами на кшталт „Долі” М. Стеценка, „Жидівки-вихрестки” І. Тогобочного, „Безталанної” І. Тобілевича. У цьому випадку йдеться про варіювання „архетипної” теми вбивства через ревності або ж підбурювання при мотивуючому любовному трикутнику, у який задіяні чоловік/дружина/коханка із демонічним центральним персонажем і жінкою-жертвою. У „Брехні” структура любовного трикутника помножена (їх три; два – ледь позначені), а виразно виписана жінка/чоловік/коханець, причому жінка й тут виступає опікункою родини, тільки чоловікової. Сатирично-іронічний етос підживлюється сюжетною ситуацією смерті героїні, не дарма ж контекст мелодрам реципієнтами обирається відповідний, зверніть увагу на його мимовільно-спонтанний характер у словах рецензії В. Сімовича: „Побажати б тільки, щоб штуки Винниченка („Базар”, „Дизгармонія”) виперли раз „Нещасні кохання” та „Жидівки-вихрестки”, на які поважній людині вже таки не по силах дивитися” [9, с. 3]. Та зважмо, що стрижневою формульною схемою „Брехні” виступає все ж сюжет водевілю-і-сатири про надокучливих залицяльників і приневолення до небажаного шлюбу із аплікованими ситуаціями-формулками сімейних та історичних мелодрам: монологів-плачів над слабшими (родиною Андрія), смерті-протесту (як у „Бондарівні” і „Наймичці” І. Тобілевича, „Марусі Богуславці” М. Старицького).

Позиція жінки-жертви в „масовій” драматургії зрідка заміщається (наприклад, у мелодрамі „Кара совісті” Г. Цеглинського), а демонічним персонажем може ставати і жінка (у сімейних мелодрамах на кшталт „Безталанної” І. Тобілевича, „Долі” М. Стеценка, „Жидівки-вихрестки” І. Тогобочного, „Замулених джерел” М. Кропивницького), і чоловік (у мелодрамах про обмануту дівчину-жінку – „Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького, „Сатанинська помста” Г. Міхновського). У випадку, коли обидва персонажі головної структурної групи чоловіки, йдеться про позицію жертви, яка віддана літньому чоловікові („Кара совісті” Г. Цеглинського, „Розумний і дурень” М. Кропивницького) або ж каліці („Душогуби” І. Тогобочного, „Брат на брата” Д. Грицинського).

Формульні дискурси монологів-плачів перетворювалися на „клапани” вибухів емоцій, якими вправно чи ні керував автор. В. Винниченко користується із можливостей

цих прийомів: Наталя Павлівна докладно й майже істерично пояснює суть своїх жертв настільки часто, що якимось Тось „переспівав” їх у відповідь, майже пародіюючи:

Андрій такий був нещасний, ти підняла його, ти надала йому сил, ти зробила його ученим, він зараз робить великий винахід, дасть людськості великі цінності, його не можна кидати, бо він загине, з ним зараз припадок, параліч, чорт-біс. І ти взяла на себе подвиг любові [2, с. 147].

Мотив невинної жертви реалізується у мелодрамах саме так. Це діти, нещаслива через втрату когось родина. Ось, для прикладу, монолог із „Жидівки-вихрестки”:

МАРІЯ (*сама, підходить до колиски*). Задля нього жити повинна! Сину мій, горе моє, доле моя безталанна! (*Павза*). Ти поки ще щасливий, не знаєш, не чуєш батьківського, людського глуму, поневіряння над собою... А пройде час, підростеш, для усіх будеш чужим, зазнаєш глуму, зневаги і не раз твоє серце обіллється кров'ю; повік жиденям взиватимуть... і я твоя мати, не матиму сили захистити тебе. (*Павза*). Сміється, спить і сміється... сниться щось... (*З усмішкою*). Дитино моя, сину мій, утіхо, щастя моє. (*Припадає до дитини й цілує*) [10, с. 38].

Ліризація забезпечується у таких випадках ритмічними повторами, рясними фольклорними цитатами. Досягається ефект істеричності. Вся апологетика Наталі Павлівни витримана у цьому тоні. Однак, коли відбувається перехід на теми любовних переживань, то можна відзначити кілька прикметних змін: В. Винниченко щедро насичує репліки (і Тось, й Івана Стратоновича) фізіологізмами:

ТОСЬ (*Схвильовано ходить по хаті*). Я вимучився, я не сплю ночі і мучусь так, що іноді кричу, як божевільний, і вранці сусіди присилають двірника подивитись, що зі мною. Одна думка, що тебе обіймає другий, що ти милуєш його, смієшся до нього... О! Тисяча б жалких стояли передо мною, я б їх всіх зіпхнув, щоб дібратись до тебе. Ти цього не розумієш, бо ти не любиш. І тепер я питаю тебе, чому ти жалієш Андрія, а не жалієш мене? Чому? [2, с. 163].

Істеричність стає ознакою дискурсу розмови про почуття. Її зберігає навіть листування В. Винниченка. Фізіологізми й непрямі цитати із Ніцше дозволяють вплітати „новий” зміст, переформатовувати смисл у вимірі тілесності.

Поразку Наталя Павлівна, протагоніст п'єси, отримує в ідейному конфлікті, а не в мелодраматичній історії. У п'єсі художніми засобами покарана брехня, яка не є „чесністю з собою”. Тільки читачеве сприйняття працює у зворотньому порядку від авторського, виходячи на тему-тезу при завершенні знайомства із твором. І точкою, що його визначає, стає позиція жертви у персонажній структурі (вона підказана звичними схемами рецепції, сценою негречного викрадення листів). Якщо у мелодраматичній структурі Наталі Павлівні віддана роль жертви шантажу й дещо брудних похитливих зазіхань, то на рівні протиборства чесності/брехні вона мала б відбути роль рівного, а значить сильного конкурента. Функцію, що засадничо зруйнована.

Значення слова „чесність” вказує на етичний, поведінковий аспект, найвідповіднішим йому антонімом виступає „обман” і відповідні вчинки. Антонімом до слова „брехня” виступає „правда”, а не „чесність”. Слово „правда”

визначає й абсолютний синонім „кривда” із розробленою семантикою слів дієслівного ряду: „кривдити” та інші. У вимірах теологічних брехня – це служіння дияволу, а у філософському – відхилення від очевидного (хибність, хиба). У людській поведінці ухиляння від правди можна називати криводушністю й лукавством. Остання риса цілком пасує Наталі Павлівні, проте обмежує смисли її брехні до кокетства й залицянь, до простору еротично-любовної тематики й сюжетики. Отож, вибір лексики вказує на зусилля автора втриматись на межі „до” мелодрами. Цьому, як на мене, надто заважає „розчиненість” дискусій, симпозіумних сцен у побутовому матеріалі. Все ж синоніми-відповідники рясніють у репліках персонажів, і найчастіше протиставлення до „брехні” означається як „істина”. А дотичними й залежними секторами людської діяльності й екзистенції стають „маніпуляція”, „благодійність”, „святість”, „жертва” (жертвність).

Наталія Павлівна – апологетка етичного принципу, виконання якого інші персонажі називають „безоднею”, адже можливий він у вимірах одиначної сваволі, іншим полишаючи роль об’єктів і жертв. Таким чином ніби побіжно вказується, що обговорення тези із приватного простору слід переносити у координати соціального: як жити поруч із людиною, яка пропагує брехню, а не чесність:

ТОСЬ. А я знаю, чому мені вірять?! Я знаю, де кінчається брехня, а де правда? Хіба я можу знати? Коли в тебе в принципі брехня... [2, с. 148]

Оманливість щастя, що так забезпечується, прописана у найрадикальніший спосіб завдяки сюжетній ситуації смерті у варіанті самогубства: усвідомлення й визнання вичерпаності ідеї, поставленій власноруч героїнею крапці.

Саме ідейний конфлікт потребує романсової драматичної моделі. У В. Винниченка вона розщеплена на кілька мікроліній. („Серед усіх літературних форм романс (роман) найближчий до сну здійснення бажань, і відтак відіграє у соціумі на диво парадоксальну роль. Яким би не був час, правлячі класи чи інтелектуальна еліта прагли спроектувати свої ідеали у якійсь із форм романсу, в якому б шляхетні герої та прекрасні героїні представляли ідеали, а варвари-селюки небезпеки їх правління... Завершений романс, звісно, про успішний пошук, і його повна форма вміщує три основні стадії: стадію небезпечної подорожі та кількох дрібніших, що готують до неї; жорстоку боротьбу, зазвичай щось на кшталт битви, в якій або герой, або його ворог, чи й обидва, змушені загинути; і оспівування героя. Можна б назвати ці три стадії відповідно, скориставшись грецькими термінами, агон або ж конфлікт, pathos чи смертельна сутичка, і anagnosis або ж відкриття, впізнання героя, який ясно довів, що є правдивим героєм, навіть якщо він не вижив у конфлікті. Відтак романс виражає більш докладно фрагмент боротьби з погляду ритуальної смерті аж до сцени впізнання, яка суттєва й у комедії” [1, с. 186–187]. У концепції Н. Фрая, трифазна схема комедії, натомість, відбиває логіку змін соціального світу під вади й забаганки антигероя із завершальним розвінчанням його й каяттям, – та поверненням соціального ладу „на круги своя”. У мелодрамі зміни незворотні через ситуацію смерті героя-жертви, але схема комедії зберігається.) На думку С. Михиди, ідейний конфлікт аналізованої драми визначається поняттями брехня/правдивість, і втягнуті в нього Наталія Павлівна, Андрій, її чоловік, та два коханці: поет Тось та інженер Іван Стратонович [6, с. 91].

Все ж любовно-еротичний колорит забарвлює своїм змістом сцени, в яких задіяні герої і цієї персонажної структури. Вона утримує змісти на двох рівнях: мелодраматичному й ідейного романсового змагання. В. Винниченко створює мерехтіння смислів, накладаючи їх та забезпечуючи контекстуальну домінанту то одного (інший при цьому визначає підтекст), то іншого. Прекрасна з цього погляду сцена у другій дії із лавро-вишневими краплями. Гра взаємовиключними формами дозвілля – співать чи читать – із відповідними загрозами репутації Наталії Павлівні (але зміщеними у підтекст) можлива й значуща, адже так письменником задумана, у форматі потенційного. Семантика її більш відчутна саме у словесному представленні. Вибір на користь традиційної для українця/українки розваги „поспівати” підданий іронії. Словесна форма „читати”, вказуючи на більш вишукане дозвілля, містить потенційні, а значить іронічні, вказівки на досконаліші й небезпечніші форми занять для інтелігентної пані. В. Винниченко іронізує із пересічно-оміщаненого трибу життя героїні, ледь зачепленого та, по суті, не зміненого манівцями облудного благо-діяння. Все ж „слово” (сказане) не підтримане наразі візуальним рядом; вони існують у незгармонізованих смислових рядах.

Із кола охоплених ідейним конфліктом вирізняється пара Наталя Павлівна / Іван Стратонович. Її виокремлюють усі читачі. Наприклад, М. Вороний, вважаючи твір драмою живих символів, називає Івана Стратоновича двійником, тінню Наталі Павлівни [3]. У рецензії геть не йдеться про полярність ідейних позицій, отожд, у поле уваги потрапляє лише ревність та пристрасність. Прикметно, що М. Вороний вирізняє парну структуру, не включаючи до неї ні Тося (чи він замало пристрасний), ні Андрія. Підстави – у сюжетній історії: мелодраматична інтрига із „любові, зради, підступності, помсти, змови, викрадення листів, несподіваної вістки й смерті” [4, с. 163], які текстово втілені у відповідні вчинки і визначають взаємини тільки Наталі Павлівни й Івана Стратоновича. У відгуках та інтерпретаціях відбите сприйняття саме цієї основної поетикальної категорії.

Світ-простір, створюваний Наталією Павлівною, характеризується інфантилізацією оточення. Усі ці виміри прямо вказують на владарювання над іншими. Особливо прикметна у цьому ключі лексика: сама Наталя Павлівна іменується чоловіком „мामунею”, а поруч неї „котюники”, „лілейки”, „балакунчики”, „рушнички”, Тосі, Тасі, Таді (від Андрій), Досі, Сані, навіть служниця Пульхерочка. У викривлено-зманіженому середовищі осібно місце посяде Іван Стратонович. Облудність інфантильного світу, вигідного насамперед Наталі Павлівні в її замірах злагодити, здрібнити і приручити оточуючих засобами брехні „у принципі”, криється в називанні її мамунею, адже природно вона не може іменуватися так, не маючи народжених нею дітей. І, як бачимо, у дітей перетворює чоловіка, його родину, коханців. Можливо, прозирає авторська дошкульна іронія ніцшеанського гатунку: штучно творений світ моделюється героїнею за параметрами природних материнських потреб, які – із не з'ясованих цілком причин (хоча хвороба шлюбного дружини цілком достатня підстава) – буттєво не зреалізувалися. Для В. Винниченка багато важить природність, інстинкт, які б дивні, на погляд сучасного читача, явища він не приписував у сферу інстинктивного

(що саме по собі варте ґрунтовнішої студії). На мою думку, на цьому ж рівні природності/штучності, у вимірах ідеологічного акценту, слід тлумачити виписування місця Наталі Павлівни у списку персонажів на другому місці після її чоловіка інженера-хіміка Андрія. Викривлений (брехливий) світ уявлень та принципів молодій жінці багатьма деталями прописується як простір манівців, що ваблять і спокушають, тому, можливо, співмірною формою виступає ад'юльтерна сюжетна лінія, зумисне гіперболізована. А іншим виміром екзистенційної реалізації – влада над іншими.

Зворушливо та водночас моторошно звучать у заключній сцені радісні вигуки Андрія Карповича та його батька про те, що жінка усіх „вговорить” та заспокоїть. Чоловіки потішають один одного тим, що вона знає якесь „слово”. Письменник дає нагоду нам почути ці слова: із вуст помираючої Наталі Павлівни лунають вмовляння й благання затаїти (берегти) правду про свої стосунки, а лишити тільки „брехню”, що усіх примирить:

Слухай, Тосю. Ніколи, – чуєш? – ніколи ні одній людині ти не повинен того говорити, що між нами було. Чуєш?.. Те, що будуть бачить, це друга річ. А вони не повинні знати того, що було. Ти даєш слово?” [2, с. 193].

Та все ж сам почутий глядачами зміст викриває правду. І майстерно декорується структуруванням персонажів на кону: якась групка відокремлюється, щоб обмінятися словами правди та обіцянками її берегти, а інші віддалік спостерігають, нічого не чуючи та уславляючи вигуками владу й природний хист жінки. Розміщення персонажів на сцені стає іконічним знаком, символом облудності-брехні. Зрештою Наталя Павлівна якось весело пояснює поетові Антося, що треба скористатися всього-на-всього „гіпнозом”:

Ти думаєш, що не можна переконати людину, що це не стіл, а грамофон? Хіба не гіпнотизують людей?.. Гіпнотизують хворих, слабких, жалких [2, с. 151].

Це поняття-концепт в ідеологічній схемі теорії „чесності з собою” займає центральне місце; і докладніше виписане завдяки лінії Тараса Щербини у романі "Чесність з собою".

Звідси, супровідна тема жертви-офіри. Тільки у вирішенні Наталі Павлівни вона, як на мене, теж постає манівцями, з підкресленням неприродності, позиції „над”, адже жінка маніпулює долями інших, не надто питаючи їх згоди на роль „рослинок” чи „скотинки”: „як рослина бере у сонця і дає бідній замореній скотинці” [2, с. 150]. Метафора, до якої вдається героїня, демонструє усунення соціальних вимірів з людського світу. Вигадана схема коловороту у житті-бутті порушиться хоча б тому, що інші люди не бажають ставати жертвами, якими Наталя Павлівна насичує свою жагу жити. Негречні способи підкорити собі Іван Стратонович „кодує” теж у вимірах правди/брехні: „Ви обурені? Ви? Ви обурені? Нечесно, правда?” [2, с. 166], – у такий спосіб показуючи, що йдеться про засоби (принципи), які ведуть до влади, що її собі Наталя Павлівна називає благодіянням, жертвою, святістю. Але ці накинуті назви теж висміяні Іваном Стратоновичем, тому що стали „принципами”, а геть не є ціллю:

Ні, смерті повірю. Даю навіть слово, що буду жаліть Андрія так, як ви... Хе! А Ви святинією будете в моїй душі. І в Андрієвій... Ха-ха-ха! Ну! [2, с. 175].

Заміни маніпулятора Наталя Павлівна не припускає. Загадка смерті головної героїні у тому, що вона вказує на позбавлення від ілюзії: стояти на ґрунті неприродних химер – значить просто „нечесність з собою”, надломлювання себе до того, щоб крадіжку називати офірою. Нечесність проти себе і всі на цій основі вирости вчинки – перш за все ілюзія, яка виснажує жінку. Зверніть увагу на те, що створене обманутими, але оперте на чесність і щирість точних визначень (Андрій Карпович говорить про те, що завжди відчував, що непривабливий Наталі Павлівні; Антось метушиться й провадить рішучі розмови ради шлюбу), має у художньому світі п'єси тривкість існування: вірші, винахід, – а творіння Наталі Павлівні – радість і задоволення усіх – можливе за однієї умови: її не-існування.

За всіх мелодраматичних потенцій, ад'юльтерний сюжет забезпечує низку можливостей обміркувати дихотомію природного/раціонального. Природність майже завжди малюється письменником через прояви тілесно-сексуального. У контексті звинувачень у „порнографізмі” (С. Єфремов, Г. Хоткевич та ін.) аналізована п'єса виглядає майже безневинною поряд із „Щаблями життя”, „Чужими людьми”, тому рецензенти про це й мовчать. Хоча у ній акценти лише приглушені. А мелодраматичне тло виписане за затертими схемами, без провокативних ситуацій. Іван Стратонович, розвіюючи облудність ілюзій, розказує, що ради науки й винаходу можна покохати й його. Та істинним мірилом стає голос плоті (так визначає правду й Тось). І його силу Наталя Павлівна знає. Значущість жорстокої гри-змагання за владу й правдивість „ідеології” (маю на увазі визначення основного принципу із можливих або брехні, або чесності) між Іваном Стратоновичем і героїнею затьмарюється тиском рецептивної схеми сексуального насилля через шантаж, яка запускається підслуховуванням та викраденням листів. Те, що кульмінацією ідейного (ідеологічного) конфлікту стає сцена, коли Іван Стратонович повертає листи нерозпечатаними, повертає чомусь надто мало уваги. Навряд чи згаданий вчинок хтось назве шляхетним, адже таке прочитання руйнується смыслом попередніх сцен. Та письменник відбирає і у Наталі Павлівні статус жертви шантажу. Вона могла б повернути усе „на круги своя”, врятувати свій світик, тоді б працювала матриця комедії. Обрана ідеологічна романсова модель, адже письменникові важить на тому, щоб була розвінчана її ідея. У вимірах ідеологічного протистояння смерть Наталі Павлівні – наслідок її помилки розпізнавання реалій картини буття, надужиття своєї волі. Однак героїня докладає всіх зусиль, щоб принцип брехні керував у світі й по її смерті. У заключній сцені факт вимагання присяги виглядає як посвята у лицарі-послідовники. З уваги на цю виразність романсової сюжетної матриці звеличення Івана Стратоновича, служителя ідеї „чесності з собою”, надто малопотужне.

Цікаво, що вчинки Наталі Павлівні, як свідчать рецензії, легко відчитувалися у річищі апологетики, чого не скажеш про Івана Стратоновича, що радше лишався демонічним коханцем: „Винниченкова „Брехня” – се проблем. Наталя Павлівна бреше і своєю брехнею дає щасте всім, що коло неї... І так сходить вона, з безоднею брехні, сходить зі сьвіта, а ті, що лишають ся при житю, ті всі їй вірять. Отже все в порядку. Брехня Натальчина принесла радощів не одній людині, а що вона сама при тім гине, се одинокий вихід із її трудноватого замотаного становища” [9, с. 3].

Смерть-виклик все ж частіше прочитують у рамках етосу сатири-іронії, протилежної романсу за квадричною схемою Н. Фрая: „...брехня є саме те, чого вони [оточення Наталі Павлівни] потребують – ліки від їхнього агресивного споживацтва, яке, якщо його не гамувати, може стати закрайнім” [7, с. 107]. Цитовані інтерпретації свідчать про невиразність апологетичної лінії поведінки Івана Стратоновича, а вона декількома елементами структури вписується у сюжет не тільки любовної спокуси, а й містить потенції теми-нарративу про провокативне навчання із фіксованими позиціями учителя (Іван Стратонович) й учня (Наталія Павлівна).

Відгуки на „Брехню” та формальні експерименти у тексті показують потужність рецептивних моделей, вироблених на основі мелодраматичного й комедійного репертуару українського театру 1880–1920 років. Вони й сьогодні багато в чому визначають інтерпретативне поле творів В. Винниченка. Письменник прагнув, як намагалася довести, їх врахувати; ради того, щоб донести свою теорію до кожного із українців. Тому „новизна” теми (інтелектуалізм) у співдії із формулками-кліше забезпечили настільки широкий спектр миготливих смислів однієї драми.

Список літератури

1. Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1970. – 368 p.
2. Винниченко В. *Вибрані п'єси*. – К., 1991. – 605 с.
3. Вороний М. *Драма живих символів; В путях брехні* // Вороний М. *Театр і драма: Збірка ст.* – К., 1989. – С.159–190.
4. Гуменюк В. *Сила краси: Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка*. Монографія. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
5. *Журнал і публіка* // *Діло*. – 1911. – Ч. 41. – С. 3–4.
6. Михіда С. *Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка*. – Кіровоград, 2002. – 192 с.
7. Мороз Л. *„Сто рівноцінних правд”: Парадокси драматургії В. Винниченка*. – К., 1994. – 208 с.
8. Ревакович М. *Сексуальність, логос і сила (зображення жінок у романі „Чесність з собою”)* // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії. – Нью-Йорк, 2005. – С. 74–87.
9. Сімович В. *„Брехня” В. Винниченка* // *Діло*. – 1911. – Ч. 126. – 9 червня. – С. 3.
10. Тогобочній І. *Жидівка-вихрестка: Драма в V діях*. – Львів: Друкарня Наукового товариства імені Шевченка, 1928. – 48 с.
11. Тхорук Р. *Драми В. Винниченка „Дизгармонія” і „Щаблі життя”: відгуки перших читачів* // *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки (літературознавство, мовознавство)*. – Кіровоград, 2005. – Випуск 62. – С. 70–80.
12. Тхорук Р. *Сімейна мелодрама „Жидівка-вихрестка” І. Тогобочного як твір „масової культури”* // *Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст.* – Ніжин, 2007. – Вип. XII: *Лінгвістика і літературознавство*. – С. 211–221.
13. Чарнецький С. *Артистичні замітки. „Брехня” Винниченка на сцені мійського театру у Львові* // *Діло*. – 1911. – Ч. 138. – 24 червня. – С. 9.

Тхорук Р.Л. Преодоление и творческое переосмысление национальных художественных стереотипов в драме „Ложь” Владимира Винниченка/Р.Л. Тхорук// Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24 (63), №1 Ч.2. – С. 324-334

В статье на примере драмы Владимира Винниченко "Ложь" рассматривается интерпретационное поле произведения, определяется контекст так называемой "малоросийщины", определяется рецепция драмы.

Ключевые слова: рецепция, драма, контекст, формульные схемы.

Thoruk R.L. The play “Brechnya” (“Lies”) of V. Vynnychenko. The context of "malorosiyshina". Reception / R.L. Thoruk// Scientific Notes of Taurida National V.I.Vernadsky University. – Series: Philology. Social communications. – 2011. – V.24 (63), №1 P.2. – P. 324-334

This article provides the interpretation field of work in example of drama “Brechnya” (“Lies”), defines context of "malorosiyshina", defines the reception of drama.

Key words:reception,drama, context, formulas outlines.

Стаття надійшла до редакції 17 жовтня 2010 року